

*Les avatars de la Muse :  
Rome, Pauline et Chateaubriand*

Élodie Saliceto

Les chapitres consacrés à Pauline de Beaumont (1768-1803) occupent une partie du Livre XIII puis l'essentiel du Livre XV des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand (1848) : son souvenir confère une forme d'unité au récit du premier séjour romain de 1803-1804, tout comme Juliette Récamier constitue la figure centrale du second séjour.

L'on décèle dans ces pages une orchestration symbolique, qui articule différents enjeux esthétiques et historiques. La figure de Pauline semble en effet synthétiser ce que nous identifierons comme la définition originale d'un « néoclassicisme », ici proposée à titre d'hypothèse et de grille de lecture<sup>1</sup> : réactualisation inquiète, en quelque sorte au second degré, de la norme classique, ce néoclassicisme s'exprime dans le tiraillement et la tension, entre le tragique de l'Histoire post-révolutionnaire et une perspective de continuité patrimoniale réaffirmée et rétablie par le texte. Le livre à Pauline représente une chapelle dans l'immense cathédrale des *Mémoires* – Tombeau littéraire qui fait écho à son tombeau réel, élevé par Chateaubriand dans une chapelle latérale de l'église Saint-Louis-des-Français de Rome. Au-delà de la tentation empathique, du « piège compassionnel » tendu par le récit – peut-être en partie destiné à racheter la mauvaise conscience de l'auteur envers l'amante abandonnée –, il s'agira d'envisager Pauline de Beaumont dans les *Mémoires* moins comme un personnage à l'existence attestée<sup>2</sup> que comme une construction littéraire.

---

1, Cette question fait l'objet de notre travail de doctorat en cours.

2. L'on pourra consulter la biographie (lyrique) d'Agénor Bardoux, *La Comtesse Pauline de Beaumont. Études sur la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann Lévy, 1884.

Cette dernière permet à Chateaubriand de formuler en condensé sa « pratique » néoclassique, dans une logique nécessairement rétrospective. L'emboîtement des niveaux temporels (temps vécu du deuil en 1803 / temps de l'écriture), couvrant l'ensemble du premier dix-neuvième siècle, compose une Muse ambivalente née de cette distorsion même : oscillant du Beau idéal convenu à ses avatars « modernes<sup>3</sup> », elle vient rappeler que le « néoclassicisme », dont les implications excèdent d'ailleurs le domaine strictement esthétique, est davantage un processus de réflexion artistique qu'un aboutissement figé dans une utopique perfection formelle.

### SOUS LE SIGNE D'ORPHÉE

La figure apparaît déjà, en creux, dans le *Voyage en Italie* dont les fragments datent du premier séjour de Chateaubriand, quoique recomposés pour les *Œuvres complètes* en 1827 : Pauline de Beaumont métaphorise l'absente, l'amante perdue. Dans les *Mémoires*, elle devient la Muse malade puis la Muse morte de l'Orphée moderne, une entité élégiaque qui convertit le texte en chant de deuil – d'autant que Pauline y est constamment associée à son amie Lucile, mélancolique sœur de l'auteur au destin tout aussi funeste.

Le registre élégiaque se trouve abondamment convoqué dans le *Voyage en Italie*, et tout particulièrement dans le récit de la visite à Tivoli qui intervient un mois après la mort de Pauline. Dès l'arrivée nocturne, l'amorce de description de la cascade est contrecarrée par une méditation à caractère généralisant :

Toutes les fois que l'on descend en soi-même, à tous les vagues projets que l'on forme, on trouve un obstacle invincible, une incertitude causée par une certitude : cet obstacle, cette certitude, est la mort, cette terrible mort qui arrête tout, qui vous frappe vous ou les autres.

Est-ce un ami que vous avez perdu ? En vain avez-vous mille choses à lui dire : malheureux, isolé, errant sur la terre, ne pouvant confier vos peines ou vos plaisirs à personne, vous appelez votre ami, et il ne viendra plus

3. Nous choisissons de ne pas convoquer l'étiquette de « romantisme », afin d'éviter une opposition « néoclassique / romantique » qui reconduirait les préjugés esthétiques que nous nous efforçons de dépasser. Si le « néoclassicisme » peut également apparaître comme une étiquette, c'est plutôt à titre de concept *a posteriori*, d'outil d'interprétation que nous souhaitons l'employer ici.

soulager vos maux, partager vos joies ; [...] Maintenant il vous faut marcher seul. [...] Flots qui vous précipitez dans cette nuit profonde où je vous entends gronder, disparaissez-vous plus vite que les jours de l'homme, ou pouvez-vous me dire ce que c'est que l'homme, vous qui avez vu passer tant de générations sur ces bords<sup>4</sup> ?



Pauline de Beaumont : dernière promenade au Colisée.

Le lieu concret subit immédiatement un phénomène d'abstraction, à partir d'un motif à résonance temporelle qui rappelle l'une des dernières paroles de Pauline à la cascade de Terni, rapportée dans les *Mémoires* : « Il faut laisser tomber les flots<sup>5</sup> ».

L'on peut rapprocher la représentation du poète, errant dans Rome et ses environs sans sa Muse, de la figure archétypale d'Orphée pleurant Eurydice : tous deux sont condamnés à cheminer sans pouvoir se retourner sur leur passé. Rome offre ainsi l'image d'un univers évanoui, d'une irréalité : « des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où il ne passe personne, des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres qui sont aussi déserts que les portiques du Colisée<sup>6</sup> », et jusqu'au Tibre qui « passe dans un coin de Rome comme s'il n'y était

4. *Voyage en Italie*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. II, p. 1439-1440. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

5. *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2003-2004, t. I, Livre XV, chap. 2, p. 696. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

6. *Voyage en Italie*, p. 1457.

pas<sup>7</sup> ». La vision atteint au fantasmagorique, réfléchit le deuil – de la femme, mais également d'un monde révolu. Il faut néanmoins souligner que le *Voyage en Italie* (contrairement aux *Mémoires d'outre-tombe*) ne fait nulle part mention explicite de ce deuil : l'image de Pauline se construit tout entière en filigrane, en esquisse et en absence ; la Muse disparue, jamais nommée, acquiert une présence tutélaire, donne en quelque sorte une leçon de Vanité. Ainsi s'élabore une « dramaturgie affective », selon l'expression de Philippe Berthier<sup>8</sup>. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand décrit précisément le phénomène de la transfiguration subjective du paysage, non sans connotations orphiques :

[...] je restais abandonné sur les ruines de Rome. À ma première promenade, les aspects me semblaient changés, je ne reconnaissais ni les arbres, ni les monuments, ni le ciel ; je m'égarais au milieu des campagnes, le long des arcades des aqueducs, comme autrefois sous les berceaux des bois du Nouveau Monde. Je rentrais dans la Ville éternelle, qui joignait maintenant à tant d'existences passées une vie éteinte de plus<sup>9</sup>.

Ville par excellence de la mort, Rome devient le cadre grandiose et pathétique de l'agonie de Pauline, morte de phtisie le 4 novembre 1803. Le spectacle mélancolique de cette femme-ombre, allié au spectacle même de la ville partiellement ruinée, construit de manière obsessionnelle l'isotopie de la Vanité dans le texte, par un lyrisme funèbre. Cela est particulièrement sensible dans une célèbre scène des *Mémoires* qui évoque la dernière sortie de Pauline à Rome dans les ruines du Colisée, occasion pour Chateaubriand de tisser très artistiquement – mais ne sommes-nous pas dans un théâtre ? – des correspondances entre la mort des êtres, la mort des monuments et celle des empires, à la lumière évidemment symbolique de l'automne :

Un jour, je la menai au Colysée ; c'était un de ces jours d'octobre, tels qu'on n'en voit qu'à Rome. Elle parvint à descendre, et alla s'asseoir sur une pierre, en face d'un des autels placés au pourtour de l'édifice. Elle leva les yeux ; elle les promena lentement sur ces portiques morts eux-mêmes depuis tant d'années, et qui avaient vu tant mourir ; les ruines étaient décorées de ronces et d'ancolies safranées par l'automne, et noyées dans la lumière. La femme expirante abaissa ensuite, de gradins en gra-

7. *Ibid.*, p. 1482.

8. « Ut pictura memoria », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n° 38, 1996, p. 80.

9. *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XV, chap. 7, p. 712.

dins jusqu'à l'arène, ses regards qui quittaient le soleil ; elle les arrêta sur la croix de l'autel, et me dit : « Allons, j'ai froid. » Je la reconduisis chez elle ; elle se coucha et ne se releva plus<sup>10</sup>.

Le motif de l'extinction reçoit ici une signification plurielle et étagée, dans une « belle page » presque autonome. Une aquarelle anonyme, conservée au Musée des Arts Décoratifs de Bordeaux, représente précisément ce moment : la pose méditative de Chateaubriand assis sur un bloc de pierre y suggère le registre élégiaque, cependant que Pauline de Beaumont est déjà en position de géante, enveloppée d'un voile. Le lien métaphorique que tisse Chateaubriand entre les ruines italiennes et les femmes aimées (Pauline en 1803, puis Juliette Récamier en 1828) est bien analysé par Arnaud Tripet<sup>11</sup>, qui note que « la pierre et la chair se font écho parce qu'elles relèvent l'une et l'autre des pleins pouvoirs du temps<sup>12</sup> » ; ce jeu de mise en harmonie, en mineur, se révèle particulièrement évident dans la scène précédemment citée de la femme-ruine au Colisée. Pauline de Beaumont, image du passé enfui, (dés)incarne l'égrégie néoclassique sur un mode bien différent de Juliette Récamier ou de Pauline Borghèse à l'époque impériale.

#### LA « BELLE MORTE » : UNE REPRÉSENTATION COMPLEXE

Un portrait de Pauline par M<sup>me</sup> Vigée-Le Brun (1788) saisit la grâce mélancolique que Chateaubriand commente en ces termes dans les *Mémoires d'outre-tombe* :

Madame de Beaumont, plutôt mal que bien de figure, est fort ressemblante dans un portrait fait par madame Lebrun. Son visage était amaigri et pâle ; ses yeux, coupés en amande, auraient peut-être jeté trop d'éclat, si une suavité extraordinaire n'eût éteint à demi ses regards en les faisant briller languissamment, comme un rayon de lumière s'adoucit en traversant le cristal de l'eau.

[...] Je n'ai connu cette femme affligée qu'au moment de sa fuite ; elle était déjà frappée de mort, et je me consacrai à ses douleurs<sup>13</sup>.

10. *Ibid.*, t. I, Livre XV, chap. 4, p. 700-701.

11. « Chateaubriand et le paysage romain », dans *Entre humanisme et rêverie, études sur les littératures française et italienne de la Renaissance au Romantisme*, éd. Anne Milliet et Jean-Marie Roulin, Paris, Champion, 1998, p. 345-361.

12. *Ibid.*, p. 346.

13. *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XIII, chap. 7, p. 627.

La « belle agonisante » néoclassique, esthétisée et « dés-érotisée », se mue dans le texte en une femme spiritualisée (la Muse), tandis que Thanatos succède à Éros. Il s'agit d'une figure idéale, sublimée de son vivant même – du fait de son histoire personnelle, nous le verrons, elle est en quelque sorte déjà morte, languissante voire évanescence : son fidèle ami Joseph Joubert la compare significativement à « ces figures d'Herculanum qui coulent sans bruit dans les airs, à peine enveloppées d'un corps<sup>14</sup> ». Cette dernière image est particulièrement éclairante dans la mesure où un tel modèle plastique est en effet susceptible d'informer la représentation : le personnage semble tout droit surgi des fresques antiques, nourri des codes iconographiques de la figuration de Psyché, l'âme pure. « Presque immatérielle », elle est semblable au « léger oiseau de passage<sup>15</sup> ».

En termes d'esthétisation, il convient de rapprocher la scène de la mort de Pauline de Beaumont dans les *Mémoires d'outre-tombe* de celle de la mort d'Atala, dans le récit de 1801 qui comptait parmi les préférés de l'amie défunte. Les similitudes sont troublantes, et certaines divergences permettent de mettre en lumière les effets de stratification temporelle ; voici quelques extraits de l'agonie d'Atala :

Cette belle et jeune femme, à moitié soulevée sur le coude, se montrait pâle et échevelée. [...] ses regards à demi éteints cherchaient encore à m'exprimer son amour, et sa bouche essayait de sourire<sup>16</sup>. [...]

Elle ne parut plus occupée que de ma douleur, et des moyens de me faire supporter sa perte. Tantôt elle me disait qu'elle mourrait heureuse, si je lui promettais de sécher mes pleurs ; tantôt elle me parlait de ma mère, de ma patrie ; [...] Elle m'exhortait à la patience, à la vertu<sup>17</sup>.

Dans le récit (plus concis, et bien plus tardif) des *Mémoires*, la mourante rappelle également à l'amant ses devoirs : « elle me fit asseoir au bord de son lit et me parla pendant une demi-heure de mes affaires et de mes intentions avec la plus grande élévation d'esprit et l'amitié la plus touchante ; elle m'engagea surtout à vivre auprès de madame de

14. Cité par Jean-Paul Clément, « Les deux ambassades de Chateaubriand », *Chateaubriand romain*, catalogue de l'exposition de la Maison de Chateaubriand, Conseil Général des Hauts-de-Seine, 2004, p. 39.

15. *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XV, chap. 2, p. 697.

16. *Atala*, éd. Gérard Gengembre, Paris, Pocket classiques, 1996, p. 68.

17. *Ibid.*, p. 79.

Chateaubriand<sup>18</sup> [...] ». De la même façon, « l'ébauche d'un sourire parut au milieu de son égarement<sup>19</sup> ». Toutefois, alors qu'*Atala* prônait dès la première préface la représentation de la « belle nature », les *Mémoires* offrent un compte rendu circonstancié, d'un réalisme parfois macabre, des derniers instants de Pauline<sup>20</sup> : « une de mes mains se trouvait appuyée sur son cœur qui touchait à ses légers ossements ; il palpitait avec rapidité comme une montre qui dévide sa chaîne brisée. Oh ! moment d'horreur et d'effroi, je le sentis s'arrêter<sup>21</sup> ! ». Le corps de la femme, cadavre avant l'heure, se trouve alors soumis au temps accéléré de l'Histoire. La sublimation a bien eu lieu, mais à travers une forme plastique, celle du monument sculpté.

C'est à Rome, en 1803, que Chateaubriand dit concevoir pour la première fois l'idée de l'écriture de ses *Mémoires*, ce qui n'est évidemment pas fortuit. Il écrit à Joubert, en décembre, les lignes suivantes : « Mon seul bonheur est d'attraper quelques heures, pendant lesquelles je m'occupe d'un ouvrage qui peut seul apporter de l'adoucissement à mes peines : ce sont les *Mémoires de ma vie*. Rome y entrera ; ce n'est que comme cela que je puis désormais parler de Rome<sup>22</sup>. » De la mort de l'autre, du sentiment de la perte et de la peur de mourir oubliant et oublié naît le désir d'écrire, et nécessairement de se faire mémorialiste. L'existence entière changera de formule et de perspective à l'aune du deuil inaugural : non plus existence vécue dans un temps prospectif mais existence remémorée, temps rétrospectif consacré au passé recomposé.

18. *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XV, chap. 4, p. 703.

19. *Ibid.*

20. Le récit détaillé de cette mort se trouve dans une lettre au beau-frère de Pauline de Beaumont, le comte César-Guillaume de La Luzerne, datée du 8 novembre 1803, dans *Correspondance générale*, t. I (1789-1807), éd. B. d'Andlau, P. Christophorov et P. Riberette, Paris, Gallimard, 1977, p. 269-278. Le texte en est repris dans les *Mémoires d'outre-tombe* (Livre XV, chap. 4). Rappelons que Pauline était arrivée à Rome en octobre, après une cure infructueuse au Mont-Dore, et que Chateaubriand l'avait installée villa Margherita, près de la place d'Espagne.

21. *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XV, chap. 4, p. 703-704.

22. *Correspondance générale*, t. I (1789-1807), *op. cit.*, p. 296. Repris dans les *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XV, chap. 7, p. 712.

## MÉMOIRE VIVE

Pauline de Beaumont symbolise pour Chateaubriand un lien certes ténu mais néanmoins privilégié avec l'Ancien Régime et ses valeurs aristocratiques ; il affirme dans les *Mémoires d'outre-tombe* qu'elle est « la personne qui tint le plus de place dans [son] existence, à [son] retour de l'émigration<sup>23</sup> ». Elle constitue de même un « chaînon » littéraire qui relie Chateaubriand et André Chénier, qu'elle admire tous deux sans pour autant écrire elle-même – les *Mémoires*, cependant, reproduisent au Livre XV des extraits de son journal, fragiles traces. C'est elle qui transmet à Chateaubriand des fragments inédits de poèmes de Chénier, qu'elle connaissait par son cousin François de Pange et qui lui prêtait ses manuscrits. Amie de M<sup>me</sup> de Staël, elle est par ailleurs la garante du goût d'Ancien Régime et de la culture salonnière à peine renaissante : elle a fréquenté la cour de Louis XVI, le brillant salon de son père (M. de Montmorin) et celui de la comtesse d'Albany, installée à Paris avec le poète Alfieri depuis la fin de l'année 1787.

En 1801, le jeune Chateaubriand fréquente le modeste salon de la comtesse de Beaumont, rue Neuve-du-Luxembourg, dans lequel se réunit une « petite société » d'amis dans l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels Molé, Joubert, Fontanes, Pasquier, Bonald ou encore Chênedollé<sup>24</sup>. Le surnom d'« Hirondelle », oiseau de printemps, venait-il à Pauline de son statut de messagère d'espoir et de résurrection, au-delà de la violence de l'Histoire ? « Âme d'une société évanouie<sup>25</sup> », ce lieu représente, selon la formule de Sainte-Beuve, « l'esprit nouveau comprenant le passé et le réconciliant avec l'avenir<sup>26</sup> », malgré la fracture révolutionnaire. C'est au sein de ce cercle privilégié que Chateaubriand côtoie régulièrement Louis de Fontanes, qui contribuera grandement à « épurer » son style dans une perspective néoclassique. Par ailleurs, Pauline de Beaumont joue un rôle non négligeable dans l'élaboration du *Génie du christianisme* (1802), copiant et sélectionnant de multiples citations d'ou-

23. *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XIII, chap. 7, p. 626-627.

24. La « petite société » est décrite dans les *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XIII, chap. 7, p. 628-632.

25. *Ibid.*, t. I, Livre XV, chap. 5, p. 705.

26. *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1848-1849), éd. Maurice Allem, Paris, Garnier, 1948, vol. 1, p. 153.

vrages ecclésiastiques fondues ensuite dans l'œuvre – nouvelle déclinaison d'une esthétique du fragment, à l'état d'esquisse.

Mais le rôle de la Muse – qui lui apprend à distinguer les différentes étoiles dans le ciel de leur retraite de Savigny-sur-Orge, afin qu'il se souvienne d'elle en les contemplant<sup>27</sup> – n'acquiert toute sa dimension que par la mort, expérience fondatrice de la voix poétique.

Chateaubriand érige à Pauline un tombeau véritablement liminaire, monument réel en l'église Saint-Louis-des-Français de Rome, mais également littéraire, première pierre du grand mausolée des *Mémoires d'outre-tombe*. L'écriture et le tombeau semblent participer du même discours chez Chateaubriand : « œuvre de mémoire [c'est le sens étymologique de « monument », du verbe *monere*, « faire se souvenir de »], défi à la mort et à l'oubli, le monument écrit se constitue en même temps que le monument construit », analyse Agnès Verlet<sup>28</sup>. Arrêtons-nous sur ce tombeau (d'ailleurs non décrit dans les *Mémoires d'outre-tombe*<sup>29</sup>) et sur l'épithaphe composée par Chateaubriand, le texte conférant ici tout son sens à l'œuvre plastique. L'inscription *in extenso* est la suivante :



Tombeau de Pauline de Beaumont érigé par Chateaubriand, église Saint-Louis-des-Français de Rome.

27. *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XIII, chap. 8, p. 633-634.

28. « Images de la décomposition », dans *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, colloque de Cerisy (13-20 juillet 1993), éd. Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 357. Sur cette question essentielle du monument, il faut consulter l'ensemble du chapitre 3 (« Monuments et mémoires ») de l'ouvrage d'Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2001, p. 277-301.

29. On en trouve la description dans la lettre de Chateaubriand au comte de La Luzerne, *op. cit.*

D.O.M.  
 APRÈS AVOIR VU PÉRIR TOUTE SA FAMILLE,  
 SON PÈRE, SA MÈRE, SES DEUX FRÈRES ET SA SŒUR,  
 PAULINE DE MONTMORIN, CONSUMÉE D'UNE  
 MALADIE DE LANGUEUR EST VENUE MOURIR  
 SUR CETTE TERRE ÉTRANGÈRE.  
 F.-A. DE CHATEAUBRIAND A ÉLEVÉ  
 CE MONUMENT À SA MÉMOIRE.

Il y est fait explicitement mention de la lignée: le texte évoque « Pauline de Montmorin », non pas « de Beaumont », substituant le nom du père au nom d'épouse (qui plus est divorcée). Cela marque d'emblée l'attachement à une valeur aristocratique de l'ancien monde, et signale une manière de franchir le « fleuve de sang » à rebours. Rappelons que Pauline de Montmorin Saint-Hérem, descendante d'une famille d'ancienne noblesse auvergnate, était la fille du ministre des Affaires étrangères de Louis XVI, victime des massacres de la Terreur; sa mère et l'un de ses frères avaient été guillotines en 1794, tout comme André Chénier.

La fonction du monument funéraire consiste à maintenir un contact émotionnel avec ce qui n'est plus à honorer la mémoire des êtres chers, ainsi qu'à vaincre le temps et la mort tout en disant le vestige d'une vie détruite: celle de Pauline, mais également de sa famille jusque-là privée de sépulture digne, et, encore au-delà, de l'aristocratie de sang et de la société d'Ancien Régime. Ce monument en marbre, matière par excellence de l'éternité solennelle, est réalisé par le sculpteur néoclassique Joseph-Charles Marin (1759-1834), Grand Prix de Rome en 1801, qui ne l'achève qu'en 1805. Chateaubriand le fait élever à ses frais, ce qu'il ne manque pas de souligner: comme le note Jean-Marie Roulin, si le monument est mémoire de la défunte, « en faisant graver son nom, Chateaubriand en appelle à la mémoire du geste même » et « commémore, en dernière instance, le commanditaire lui-même<sup>30</sup> »; ce dernier s'est d'ailleurs indirectement cité en faisant graver sur la tombe un verset de Job repris dans *Atala*. Cela permet, de la sorte, de dépasser la

30. « Chateaubriand, ou les espaces de la sculpture », *Sculpture et poétique: Sculpture and Literature in France, 1789-1859*, éd. L. Cassandra Hamrick and Suzanne Nash, *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, n° 1, 2006, p. 81.

signification des épitaphes antiques que le voyageur se plaît à retranscrire en Italie: une dimension réflexive assimile le tombeau lui-même à la littérature – réflexivité encore plus manifeste dans le cas du monument que Chateaubriand ambassadeur fera plus tard élever à Nicolas Poussin, pour la « gloire des arts et l'honneur de la France ».

L'inspiration du bas-relief (sur une idée de Bertin<sup>31</sup>) est toute néoclassique et relativement convenue: une jeune femme allongée et à l'agonie, enveloppée dans des draperies antiques, montre d'une main les cinq portraits en médaillons des siens, *quia non sunt*, tandis que l'autre main retombe, déjà vaincue par la mort. L'on peut s'interroger sur le choix de l'esthétique néoclassique, qui ne s'explique pas uniquement par les goûts académiques personnels de Chateaubriand. L'art se trouve ici chargé d'exprimer un rapport à la mort, et ce rapport semble être de distance, d'idéalisation imposée par le modèle antique: l'académisme néoclassique a un rôle protecteur, il atténue la force expressive du corps mort – ce qui ne sera plus le cas dans le récit des *Mémoires*, daté de 1838. Notons que la représentation picturale d'un agonisant sur son lit de mort est généralement destinée à honorer un personnage célèbre ou un maître, la renommée du sujet haussant la peinture de genre au rang de peinture d'histoire. La scène représentée, elle, fait bien entendu référence à l'extinction tragique des Montmorin, qui acquièrent ainsi un droit à la mémoire sur la pierre tombale de leur dernière descendante. Pauline elle-même n'avait vécu que dans et par le souvenir des défunts, aimant à répéter comme la Phèdre de Racine: « Je péris la dernière et la plus misérable! ». Agnès Verlet précise que l'édification d'un mausolée, et surtout le droit d'y faire figurer une galerie de portraits de famille, est un privilège aristocratique, après avoir été celui des patriciens romains (dans la tradition du *jus imaginum*). De ce droit naît tout un art du portrait sculpté et de la statuaire, dès l'époque romaine, ce qui ici établit un lien évident avec l'Antiquité<sup>32</sup>. L'édification d'un tel monument a également des connotations chrétiennes – nous y reviendrons. La signification de ce tombeau, à visée historique et édifiante, se révèle: l'image de Pauline de Beaumont est d'abord rendue à l'éternité par le marbre puis commémorée dans les

31. Le bas-relief est commenté par Schlegel dans une lettre à Goethe: voir *Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom Lebender Künstler in Sommer 1805*, dans *Sämmtliche Werke*, Leipzig, 1846, p. 243-244.

32. « Images de la décomposition », art. cit., p. 357.

*Mémoires d'outre-tombe*, où elle devient la condition de possibilité de toutes les autres commémorations, le point de départ d'une longue marche funèbre qui fonde l'écriture<sup>33</sup>. Le *Quia non sunt*<sup>34</sup> de l'épithaphe entre en résonance avec l'*Ubi sunt* élégiaque, et le monument avec toute la tradition de la sculpture funéraire néoclassique représentée notamment par les réalisations d'Antonio Canova. Le thème mémoriel se manifeste de nouveau par la mention du Léthé, fleuve d'oubli des Enfers, dans les *Mémoires d'outre-tombe*:

En 1827 [sic, 1828 en réalité], je visitai le monument de celle qui fut l'âme d'une société évanouie ; le bruit de mes pas autour de ce monument muet, dans une église solitaire, m'était une admonition. « Je t'aimerai toujours, dit l'épithaphe grecque ; mais toi, chez les morts, ne bois pas, je t'en prie, à cette coupe qui te ferait oublier tes anciens amis<sup>35</sup>. »

La Muse demeure la garante de la mémoire malgré le fleuve temporel, une nouvelle Mnémosyne qui exhorte le passant à se souvenir de peur que le monument ne devienne un « monument de la perte du sens et de l'effacement<sup>36</sup> », à l'image de ceux que René contemple en Italie dans le récit du même nom. Chateaubriand est sans doute fasciné par le parallèle entre Pauline et lui : elle est la dernière survivante de sa lignée ; lui, se pose perpétuellement en dernier témoin de l'ancienne France.

Au-delà de la rupture historique, comme pour l'exorciser, une filiation semble être idéalement assurée par le tombeau :

Si [celui qui demeure à Rome] est malheureux, s'il a mêlé les cendres de ceux qu'il aime, à tant de cendres illustres, avec quel charme ne passera-t-il pas du sépulcre des Scipions au dernier asile d'un ami vertueux, du charmant tombeau de *Cecilia Metella* au modeste cercueil d'une femme infortunée ! Il pourra croire que ces mânes chéris se plaisent à errer autour de ces monuments avec l'ombre de Cicéron, pleurant encore sa chère Tullie, ou d'Agrippine encore occupée de l'urne de Germanicus<sup>37</sup>.

33. Cette idée est développée notamment par Hans Peter Lund dans « Les Artistes dans les *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Chateaubriand mémorialiste. Colloque du cent cinquantième (1848-1998)*, éd. Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000, p. 95.

34. Il s'agit d'une citation biblique de Jérémie, XXXI, 15, évoquant la douleur inconsolable de Rachel pleurant ses fils – le passage est cité et vanté par Chateaubriand dans le *Génie du christianisme*, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, 2<sup>e</sup> partie, Livre II, chap. 6, p. 664.

35. T. I, Livre XV, chap. 5, p. 705.

36. Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Paris, Gallimard, 2006, p. 160.

37. *Voyage en Italie*, p. 1481.

L'empreinte toujours actuelle de la mort opère une correspondance entre les époques successives et pourtant coexistantes, les morts anciens et les morts présents. L'Italie, plus que la France déchirée par l'épisode révolutionnaire ou l'Angleterre vouée au mouvement, peut devenir le lieu d'une continuité historique apaisée. Pauline de Beaumont, morte sur le sol romain, est bel et bien l'agent d'une telle « suture » textuelle, d'une possible réconciliation.

## LA MUSE DE LA MODERNITÉ

Le choix même d'une sépulture en l'église Saint-Louis-des-Français équivaut à reconquérir symboliquement l'« ancienne patrie ». La défunte et sa noble famille, promises à la vie éternelle, entrent dans le panthéon des saints et en particulier dans celui des saints de la Nation, sous le patronage de Saint-Louis :

Les funérailles eussent été moins françaises à Paris qu'elles ne le furent à Rome. Cette architecture religieuse, qui porte dans ses ornements les armes et les inscriptions de notre ancienne patrie ; ces tombeaux où sont inscrits les noms de quelques-unes des races les plus historiques de nos annales ; cette église, sous la protection d'un grand saint, d'un grand roi et d'un grand homme, tout cela ne consolait pas, mais honorait le malheur<sup>38</sup>.

Comme le souligne Jean-Marie Roulin, le monument sculpté est fortement lié à l'espace public dans lequel il s'inscrit, qui lui confère une fonction déictique voire allégorique<sup>39</sup>. Un message de commémoration – célébration ou déploration – y est attaché, on l'a vu, et ce message, dans sa dimension pragmatique, compte davantage que la valeur esthétique du monument : l'essentiel, dans le cas du tombeau de Pauline de Beaumont, est de rétablir le fil rompu et de célébrer une généalogie dont la gloire est nationale. L'élégie prend ici une autre résonance : il s'agit de pleurer, au-delà de la femme aimée ou de la jeunesse fauchée, la Nation perdue. La mention de la mort « en terre étrangère » fait précisément écho au thème de la patrie perdue, pour l'exilée qui était déjà étrangère au monde nouveau surgi de la Révolution.

38. *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XV, chap. 5, p. 705.

39. « Chateaubriand, ou les espaces de la sculpture », art. cit., p. 74-94.

Témoin de l'ancien monde et unique survivante (du moins dans le dispositif littéraire), Pauline de Beaumont incarne la figure de la martyre<sup>40</sup> : dans sa chair est inscrite la violence révolutionnaire, cependant que sa tuberculose pourrait métaphoriser le souffle d'une Histoire qui s'épuise... mais permet de faire vivre le texte des *Mémoires*. Derrière cette mort sacrificielle se profile encore une fois l'ombre d'André Chénier, exécuté à l'âge de trente-deux ans : Pauline et lui deviennent les emblèmes d'une génération perdue, deux héros tragiques – l'on se souvient du parallèle entre Pauline et Phèdre – innocents sur lesquels le sort s'est acharné, et dont le souvenir provoque pitié et Terreur. Un tel héroïsme de la souffrance, dans la vie comme dans la mort, conduit souvent le texte à frôler le genre de la vie de saint. Pauline meurt d'ailleurs à un âge quasi christique (trente-cinq ans), « comme une sainte » écrit Chateaubriand à M<sup>me</sup> de Staël, dans l'acceptation de son sort. Chateaubriand a véritablement à cœur de christianiser la mort de son amie et insiste sur la présence du prêtre à ses côtés lors de ses derniers instants, tout comme pour Atala dans l'œuvre de fiction, qui elle aussi meurt saintement en terre étrangère, auprès de son amant : « L'humble grotte était remplie de la grandeur de ce trépas chrétien, et les esprits célestes étaient, sans doute, attentifs à cette scène où la religion luttait seule contre l'amour, la jeunesse et la mort<sup>41</sup> ». De la même manière, la fin de Pauline devient édifiante ; le récit élabore une « belle mort » sur le modèle hagiographique, la malade réaffirmant en définitive sa foi :

L'abbé de Bonnevie, s'étant fait donner des pouvoirs, se rendit chez madame de Beaumont. Elle lui déclara qu'elle avait toujours eu dans le cœur, un profond sentiment de religion ; mais que les malheurs inouïs dont elle avait été frappée pendant la Révolution, l'avaient fait douter quelque temps de la justice de la Providence ; qu'elle était prête à reconnaître ses erreurs et à se recommander à la miséricorde éternelle ; [...] Je le vis revenir une heure après, essuyant ses yeux et disant qu'il n'avait jamais entendu un plus beau langage, ni vu un pareil héroïsme<sup>42</sup>.

Dans la scène au Colisée, déjà, la mourante établissait par la trajectoire de

40. Marc Fumaroli considère d'ailleurs l'inscription de son monument funéraire comme une « véritable *Confessione* de martyr » dans le sanctuaire de l'ancienne France, après des funérailles opérant une « canonisation par plébiscite », *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Paris, Éditions de Fallois, 2003, p. 390.

41. *Atala*, *op. cit.*, p. 79.

42. *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Livre XV, chap. 4, p. 702.

son regard le lien entre terre et ciel, véritable ange – figure chrétienne, médiatrice et tutélaire – au sens propre. Chateaubriand la décrit au Livre XIII des *Mémoires* comme une « âme élevée, courage grand » venue répandre « quelques paroles du ciel<sup>43</sup> », rétablir le lien entre les vivants et les morts.

La Muse de la modernité permet d'assurer, à Rome évidemment, le parachèvement de l'héritage ancien par le génie du christianisme. Si l'on reprend une dernière fois la scène de Pauline au Colisée, l'on s'aperçoit que le lieu véhicule en soi l'idée de la continuité : théâtre païen des souffrances des premiers martyrs, il est ensuite consacré à ces derniers par les chrétiens (le Pape Benoît XIV en 1749) qui y installent un parcours de petites chapelles, un chemin de croix – semblable au calvaire symbolique que subit la malade. Et ce n'est bien entendu pas un hasard si, dans l'agencement textuel, la « femme expirante » abaisse « de gradins en gradins jusqu'à l'arène, ses regards » et les arrête « sur la croix de l'autel<sup>44</sup> » qui lui promet le salut. L'agonie rappelle la mort exemplaire, dans ce même amphithéâtre, d'Eudore et de Cymodocée dans *Les Martyrs*, l'épopée de 1809 : les deux époux y subissent le martyr tout en exaltant la victoire du christianisme – c'est-à-dire de la modernité – dans l'Empire.

La figure de Pauline de Beaumont concentre, on le voit, les éléments d'une écriture « néoclassique », économie esthétique qui n'hésite d'ailleurs pas à réorchestrer les motifs d'œuvres antérieures aux *Mémoires d'outre-tombe*, selon une pratique récurrente de la part de Chateaubriand<sup>45</sup>. Elle convoque les structures du mythe (Orphée, Psyché) et de la littérature, à la croisée des genres divers que sont l'élégie, la tragédie, l'épopée ou la vie de saint.

Par le biais de l'hommage rendu à Pauline, dont le tombeau – réel comme textuel – devient la scène où se joue la restitution d'une mémoire patrimoniale, Chateaubriand solennise et éternise les valeurs de l'ancien monde (lignée et pérennité), mais exprime également le tragique de l'Histoire en marche, sa violence et la fragilisation de la société révolutionnée. La Muse moderne, malade et littéralement en ruine, préside à

43. *Ibid.*, t. I, Livre XIII, chap. 7, p. 627.

44. *Ibid.*, t. I, Livre XV, chap. 4, p. 700-701.

45. Marc Fumaroli, à propos des similitudes avec *Atala*, parle d'une « réverbération de sa propre fiction sur les derniers instants de vie de Pauline », *op. cit.*, p. 389.

une littérature nouvelle : une littérature née de l'épreuve de la Terreur, temps de l'avènement d'un néoclassicisme à la beauté mélancolique qui n'offre plus d'autre registre au poète que celui de la déploration, sans pour autant renoncer à jeter les bases d'une refondation.

Université Jean Monnet de Saint-Étienne ; UMR LIRE 5611