OLIVIER CATEL, *Peinture et esthétique religieuse dans l'œuvre de Chateaubriand*

Michel Arrous

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/31843>

DOI : 10.4000/studifrancesi.31843

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2020

Pagination : 411-412

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel ARROUS, « OLIVIER CATEL, *Peinture et esthétique religieuse dans l'œuvre de Chateaubriand* », *Studi Francesi* [En ligne], 191 (LXIV | II) | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 17 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/31843> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.31843>

Ce document a été généré automatiquement le 17 septembre 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

OLIVIER CATEL, *Peinture et esthétique religieuse dans l'œuvre de Chateaubriand*

Michel Arrous

RÉFÉRENCE

OLIVIER CATEL, *Peinture et esthétique religieuse dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Honoré Champion, 2016, 660 pp.

- 1 Issue d'une thèse (2007, Lyon III), cette copieuse étude du *credo* esthétique et religieux de Chateaubriand s'annonce telle une lecture nouvelle de sa posture face à la peinture, de l'inscription du pictural dans le texte et de son rapport avec le christianisme. Estimant que la critique s'est «largement désintéressée» de la présence de la peinture au cœur de l'œuvre – si Chateaubriand paysagiste, portraitiste ou peintre d'histoire n'a pas été négligé, la question de ses relations avec la peinture reste en suspens depuis *Les idées artistiques de Chateaubriand* d'Alice Poirier (1930) et le recueil *Chateaubriand et les arts* (dir. Marc Fumaroli, 1999) – Olivier Catel s'est proposé d'examiner l'imaginaire pictural de l'écrivain dans sa relation intime et essentielle à la religion chrétienne, et surtout comment ses conceptions métaphysiques conditionnent son esthétique. Admirée chez Claude Gellée, Nicolas Poussin et Eustache Le Sueur, cette relation caractériserait son esthétique picturale. L'auteur a donc privilégié le peintre en littérature et le créateur de compositions originales qu'a voulu être Chateaubriand. Inspirée par la peinture classique et plus particulièrement par la beauté des peintures du christianisme, son œuvre peut être considérée à l'égal d'une immense galerie ou d'un musée personnel dont la visite se double d'une évidente intention apologétique.
- 2 L'analyse de l'esthétique romantique de Chateaubriand se développe en trois parties: «L'écrivain et la peinture: figures religieuses et exploration du musée imaginaire», «Le parcours métaphysique d'un écrivain-peintre», «La peinture: une pratique pour une

définition du sublime. Entre tradition et fondation». Après avoir rappelé quelques jugements péremptoirs sur Chateaubriand qui n'aurait jamais été un amateur de peinture, O. Catel montre que ces idées sommaires le privent d'«une dimension d'artiste complet». Suffirait à le prouver son attitude, en accord avec celle de ses contemporains, face au génie de Raphaël, son saint-patron artistique. Dans son œuvre, les références à Raphaël abondent, mais cette importance numérique compte moins que l'effet produit par la contemplation. Cet «œil du peintre», il faut aussi le reconnaître à Chateaubriand face au Poussin et au Lorrain dont il partage la sensibilité, ainsi que le montre la description littéraire de l'œuvre d'art (voir, pp. 53-64, une étude détaillée de l'*ekphrasis*). Parmi les figures religieuses et picturales présentes dans l'œuvre, une place de choix est réservée à la Vierge, «figure prototypique de la Mère». Ce n'est que bien après le *Génie du christianisme* que les madones de Raphaël rejoindront son musée pour servir d'intercesseurs dans sa vocation esthétique. Omniprésent, le thème virginal participe à la formation de la figure romanesque et mythique de la Sylphide, cette tentatrice à la fois «Vénus et Madone» (M. Fumaroli), qui incarne l'éternel féminin. Pour O. Catel, cet épisode est l'acte fondateur d'«un rapport vivant aux images, aux tableaux, aux figurations picturales et visuelles diverses» (p. 99). Le chapitre 3 de la première partie, au titre quelque peu redondant – «La peinture de la foi, la foi en peinture» – considère l'ensemble des principes esthético-religieux formulés dans le *Génie* où les descriptions sont organisées selon l'œil du peintre. C'est le cas du baptême du Christ, inspiré du Poussin, et d'autres scènes bibliques; il en va de même pour tel événement vétérotestamentaire, pour la description de la Cène ou de l'Extrême-onction. Cet épisode, inspiré de la série des sacrements du Poussin, Chateaubriand le restituera dans le tableau de la mort de Pauline de Beaumont (pp. 135-140). Autre exemple connu de la confrontation à la mort, *Les Bergers d'Arcadie*: ce tableau qui l'a fasciné occupe une place majeure dans son «musée imaginaire». Dans le chapitre 4, les images des grands saints et des grandes œuvres sont examinées dans leur relation à l'imaginaire de Chateaubriand. C'est particulièrement le cas de la structure picturale de la *Vie de Rancé* dont les séquences hagiographiques sont inspirées de la fresque de Le Sueur sur la vie de saint Bruno. Au risque de provoquer un effet d'inventaire, le chapitre 5 revient sur l'organisation et la signification des «pauses picturales» parsemées dans les récits. À l'instar de M. Fumaroli, O. Catel lit *Les Martyrs* comme une galerie d'images, et même comme un catalogue d'exposition ponctué d'*ekphrasis* qui sont parfois des digressions picturales d'un intérêt limité. Dans ces pages où Chateaubriand reste fidèle à Le Sueur (*Saint Gervais et saint Protas*) et au Poussin (*Diane et Endymion*), mais il s'inspire aussi du Tasse (pp. 216-228), sa culture antique et classique est transformée par une sensualité «dominante»; l'écrivain est même «guidé par le désir» dans les pages des *Martyrs* sur *Le Sommeil d'Endymion* de Girodet où la spiritualité se mêle à une sensualité extrême. Pensée religieuse et rêverie érotique sont indissociables.

- 3 La deuxième partie suit le «parcours métaphysique» de l'écrivain-peintre (notion qui aurait mérité d'être précisée) dans ses différentes attitudes spirituelles, lesquelles n'ont pas connu un trajet aussi rectiligne que le suppose l'approche chronologique d'O. Catel. Sa vision, sous l'influence du modèle poussinien (la série des *Quatre Saisons*), évoluera au gré des œuvres qui ont nourri son imaginaire. Sont d'abord évoqués *Atala*, *René*, *Les Natchez*, les «romans américains et sauvages» écrits pendant la «grande période de la couleur»: dans sa recherche du pittoresque le jeune panthéiste devient un écrivain qui dans sa «furie fauve» transfigure la littérature de voyage (pp. 264-276). Suivent la

«période de la lumière» ou du retour à la foi (pp. 277-323): la découverte de Rome en 1803, la révélation de l'Italie et la vision de tout le bassin méditerranéen incitent Chateaubriand à composer en peintre (*Voyage en Italie*, *Les Martyrs*, *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, quelques livres des *Mémoires d'outre-tombe*), puis la «période noire» (pp. 325-372), celle de la religion austère (*Vie de Rancé*, derniers livres des *Mémoires*), avec l'expérience métaphysique de la Trappe, l'*acedia* et la «chambre obscure de la mémoire».

- 4 La problématique du sublime est abordée dans la troisième partie, plus exactement la dimension religieuse du sublime terrible déjà exposée dans le *Génie*. Si le sublime est un *leitmotiv* obsédant, il se trouve que cette notion n'est jamais définie par Chateaubriand, aussi les occurrences du mot sont-elles examinées (pp. 393-409), ainsi que l'évolution de son emploi jusqu'à la rupture des années 1810-1811, lors de l'adieu aux Muses. Dans la peinture, quels sont les moments sublimes? Comment Chateaubriand se situe-t-il dans le débat sur le sublime? Fidèle aux théories longiniennes, il comprend le sublime comme la «force dynamique», soit le «génie» au sens large qu'on rencontre dans les grands modèles que sont Bossuet et Fénelon et dont il fait sien l'idéal esthétique, moral et spirituel. Est alors abordée dans le cadre de sa recherche eschatologique la question de ses rapports avec le néoclassicisme: son Beau idéal ne repose pas sur le principe de l'imitation mais sur le pouvoir esthétique de la religion chrétienne, alors que David refusait l'héritage chrétien – néanmoins, Chateaubriand doit beaucoup aux davidiens – et que Winckelmann était tout païen. Comme chez Mme de Staël, son Beau idéal est christianisé, ce qui ne l'empêche pas, après avoir déclaré dans le *Génie* que «la religion est la vraie philosophie des Beaux-arts», de convoquer Homère et Virgile.
- 5 Une fois précisée la position de Chateaubriand dans le débat sur le Beau idéal, on revient à ses tableaux littéraires dans lesquels le catholicisme est envisagé comme tradition et réalité historique, en quelque sorte comme un répertoire «qui fournit de nombreuses images, qui fonde la réflexion moderne sur le beau et le sublime» (p. 457) dont l'essence serait dans la Bible. L'œuvre de Chateaubriand est au carrefour des sublimes biblique et classique et des sublimes anglais, miltonien et burkien, et français, avec la «poésie sacrée» de Bossuet, et le «sublime évangélique» de Fénelon présent dans les tableaux religieux des *Martyrs* (p. 576). Ces esthétiques contrastées fusionnent en un clair-obscur où le sens religieux et le sens esthétique se confondent. On est alors devant une «mosaïque» de merveilleux chrétien et de merveilleux païen (pp. 601-607).
- 6 De cette visite du «musée imaginaire» de Chateaubriand, le lecteur ressort persuadé de la force du lien qui unit religion et esthétique. L'écrivain qui a voulu se faire peintre – pas toujours de tableaux religieux – a témoigné de sa foi par la peinture.