

MACIEJ ROZENKIEWICZ

Université de Gdansk

## Le rôle du vide dans la création de l'espace dans les *Mémoires d'outre-tombe* de François-René de Chateaubriand

**L**orsqu'en 1817 Chateaubriand écrit les mots : « C'est dans les bois de Combourg que je suis devenu ce que je suis »<sup>1</sup>, il nous révèle ainsi la grande puissance du paysage, qui contribue de manière pertinente à la création identitaire du sujet et, par la suite, à sa création littéraire. Il ne faut pas de longs développements pour démontrer le rôle primordial de l'espace dans l'œuvre de Chateaubriand, ce que de nombreux chercheurs ont déjà évoqué<sup>2</sup>, soulignant à plusieurs reprises l'incroyable puissance visuelle des *Mémoires*, peut-être renforcée par un goût pour la peinture de l'auteur. Toutefois, avant de me lancer dans l'analyse des enjeux spatiaux dans les *Mémoires d'outre-tombe*, je commencerai par examiner la théorie du paysage de Michel Collot, qui met l'accent sur la dimension sensorielle et existentielle de l'espace. Conçu comme un amalgame d'imagination et de souvenir, dans la lignée de la pensée de Gaston Bachelard et de la critique thématique, cet espace révèle chez Chateaubriand une

---

1 F. R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, Paris, Gallimard, 1951, p. 120. Les citations suivantes provenant de cette édition seront marquées à l'aide de l'abréviation *MOT*, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

2 Parmi ces nombreux chercheurs, mentionnons avant tout Sébastien Baudoin (inspiré par Michel Collot), Jean-Pierre Richard, Jean-Claude Berchet et Jean-Paul Clément, qui constituent une grande source d'inspiration des réflexions dont cet article est le fruit.

crise spatiale étroitement liée à une crise du moi, dont procèdent progressivement la dilution du sujet et la déréalisation de l'espace, conduisant à l'émergence du vide dans la création littéraire, à l'instar de certaines configurations baroques. À la fois manifestation paysagère de l'absence et moteur de l'imaginaire créateur cherchant à résoudre la crise du moi, le vide s'y déploie ainsi dans une double fonction.

Il convient pourtant encore de mentionner une petite difficulté pouvant constituer un obstacle à la recherche dans l'imaginaire. Il est évident que les *Mémoires* ont été conçus comme une autobiographie<sup>3</sup>, qui en théorie porte principalement sur la dimension référentielle de l'expérience vécue. Malgré cela, même si Chateaubriand se sert de souvenirs personnels qu'on pourrait aborder en tant que faits, il est pleinement conscient de la nature poétique de son entreprise, soulignant que l'image qu'il étend devant nous n'est pas exactement un récit historique, mais plutôt une géographie des sentiments, une carte de son « inexplicable cœur »<sup>4</sup>. En effet, comme le montre Jacques Vier, « l'autobiographie lui donne accès à un monde qui a la densité et l'éclat de l'imaginaire et où il pourra traiter des événements réels comme il en usait pour sa sylphide

---

3 J'emploie ici le terme autobiographie en suivant la définition de Philippe Lejeune, qui considérait d'ailleurs Chateaubriand comme le père de l'autobiographie. Les analyses des aspects autobiographiques de l'œuvre de Chateaubriand sont notamment menées dans : P.-M. Héron, « Mémoires d'outre-tombe : l'écriture de soi aux frontières des genres », [dans :] *Dalhousie French Studies*, 1994, vol. 28, p. 65-85, et dans : M. Lehtonen, « Le narrateur et la situation narrative dans *Les Mémoires d'Outre-Tombe* », [dans :] *Nineteenth-Century French Studies*, 1990, vol. 18, p. 315-329.

4 F. R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, Paris, Garnier, 1989, p. 61. Cette expression provient des *Mémoires de ma vie*, une ébauche des *Mémoires d'outre-tombe*, qui leur ont servi de modèle.

de Combourg »<sup>5</sup>. L'aspect créateur de son œuvre est donc manifeste.

Le souvenir personnel lui-même, dont toute tentative autobiographique doit nécessairement se nourrir, est alors soumis à l'imagination, indissociable de la création littéraire ; la mémoire, comme le souligne Gaston Bachelard, « est à réimaginer. Nous avons dans la mémoire des microfilms qui ne peuvent être lus que s'ils reçoivent la lumière vive de l'imagination »<sup>6</sup>. Bachelard aborde aussi une autre question essentielle pour notre réflexion. Selon lui, le mariage de la mémoire et de l'imagination entraîne en même temps l'union du temps et de l'image poétique. Le temps, évanescent et insaisissable, est comprimé par l'espace<sup>7</sup> ; ainsi, le souvenir, surtout lorsqu'il est soumis au travail de la création littéraire, se constitue comme une image spatiale.

Dès lors, un souvenir évoqué est une image du passé, une trace sensible, contenant un axiome épistémologique. Même s'il est couplé aux sentiments et aux pensées, il a surtout pour socle l'espace et le corps, étant un acte de perception évoqué d'un certain point de vue qui nous renvoie toujours à une image. Néanmoins, comme l'affirme Michel Collot, l'espace ne se présente pas seulement comme un ensemble de données empiriques distinct de nous. Au contraire, selon notre être-au-monde, il abolit la division entre *res cogitans* et *res extensa*, nous donnant toute la richesse d'une fusion du sujet avec son entourage et permettant de déchiffrer les signes que nous créons en percevant cet espace<sup>8</sup>.

---

5 J. Vier, « Quelques aspects des *Mémoires d'outre-tombe* », [dans :] *Annales de Bretagne*, 1961, t. 68, n° 2, p. 277.

6 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 161.

7 *Ibidem*, p. 27.

8 Cf. M. Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », [dans :] *L'Espace géographique*, 1986, vol. 15, n° 3, p. 212.

Cette fusion, particulièrement dans toute création littéraire, se figure ainsi comme un « paysage », c'est-à-dire une partie de l'espace total que nous contemplons à partir d'un certain point de vue, n'étant plus seulement matière, mais aussi ensemble sensoriel d'images signifiantes lié à notre subjectivité.

C'est d'ailleurs le romantisme, époque que selon certains Chateaubriand inaugure, qui crée une théorie du paysage comme état de l'âme, qui « mettra l'accent sur l'aspect subjectif, partial, égocentrique, de notre expérience de l'espace »<sup>9</sup>, et c'est également parmi les romantiques que nous retrouvons un besoin d'exploration du dehors, que Jean-Pierre Richard retrouve aussi chez Chateaubriand : « pour s'atteindre il lui faut se quitter, se jeter en un lointain d'objets, d'hommes, de paysages à travers lesquels seuls il peut, du moins le pense-t-il, réaliser son tout, sa suffisance »<sup>10</sup>. Mais cette recherche extérieure ne renvoie-t-elle pas à un certain intérieur ? Comme le remarque Starobinski, le « dehors absolu [est] inconcevable s'il n'est opposé à un dedans. Qui penserait un dehors, sinon un être qui se pense lui-même comme un dedans ? Il faut que s'établissent des surfaces de contact, des passages et des voies de rencontre entre le dehors et le dedans »<sup>11</sup>.

Expérience de la multiplicité, connaissance de tout l'éventail des choses extérieures contribuent alors à l'auto-compréhension, à un rapprochement de l'unité, souvent impossibles à atteindre dans l'espace directement vécu, mais alors situé « ailleurs », reposant sur l'absence. Il n'est pas difficile de créer un lien entre les quêtes romantiques de nouveaux espaces et le voyage, sujet fructueux pour plusieurs chercheurs<sup>12</sup>, mais rien

---

9 *Ibidem*.

10 J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 7.

11 J. Starobinski, « Ponts sur le vide », [dans :] *Littérature*, 1992, n°85, p. 10.

12 Cf. P. Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand*, Paris,

n'empêche non plus que cet ailleurs soit le passé, un souvenir, une recherche de l'espace potentiel dans la rêverie, perspective déjà explorée par des chercheurs tels que Jean-Pierre Richard ou Sébastien Baudoin.

Résumons donc ces réflexions de nature méthodologique en soulignant deux conclusions, particulièrement utiles pour l'analyse du paysage chez Chateaubriand. Premièrement, le souvenir est indissociablement lié à l'imaginaire, et c'est précisément cet aspect imaginaire, et donc créatif, qui devient essentiel lorsque le sujet se confronte au paysage, engendrant une certaine relation existentielle, ce qui se produira au contact du vide. Deuxièmement, le souvenir possède un caractère spatial : nous sommes autorisés à reconnaître, dans les souvenirs écrits par Chateaubriand, les signes inscrits dans l'espace et à les interpréter à la lumière de la tentative d'auto-réalisation du sujet<sup>13</sup>. Pour mobiliser les notions de Collot<sup>14</sup>, c'est dans le passage de l'horizon externe, qui s'étale devant le sujet, à l'horizon interne, situé à l'intérieur du sujet, et inversement, que le vide peut se déployer dans sa double fonction.

---

Honoré Champion, 2000 ; A. Guyot, R. Le Heunen, *L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2006 ; S. Baudoin, « L'enfance de Chateaubriand ou les itinéraires d'une errance intérieure », [dans :] *Enfance et Errance dans la littérature européenne du XIX<sup>e</sup> siècle*, études réunies et présentées par Isabelle Hervouet-Farrar, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, collection « Littératures », 2011.

13 J'entends par le mot « auto-réalisation » ce que la phénoménologie désignerait comme le processus de devenir du sujet à travers la création de relations – selon la critique thématique, sensorielles – avec le monde extérieur.

14 Cf. M. Collot, « Le thème selon la critique thématique », [dans :] *Communications*, 1988, n° 47.

## *Déracinement*

Revenant en 1800 de l'émigration qui lui a interdit pendant huit ans de revoir le territoire de sa jeunesse, Chateaubriand expatrié se rend compte du caractère irréversible de son exil, tout aussi mental que spatial. Pourquoi revoir la patrie, si sa matière, ses contenus sont depuis longtemps dépourvus de ses signes ? Pourquoi s'y installer, puisqu'il ne s'agit pas de revenir, mais de repartir de zéro, car le fil symbolique de l'identité qui le liait à ce territoire a disparu avec lui ?

Tout en me souvenant de mon pays, je ne me sentais aucun désir de le revoir ; des dieux plus puissants que les lares paternels me retenaient ; je n'avais plus en France de biens et d'asile ; la patrie était devenue pour moi un sein de pierre, une mamelle sans lait : je n'y trouverais ni ma mère, ni mon frère, ni ma sœur Julie. (*MOT*, I, 445)

Chateaubriand apparaît alors comme un sujet déraciné de son territoire. Ayant perdu l'espace de sa jeunesse et de ses rêves, il a vécu ce que Georges Poulet appellerait une « crise topologique »<sup>15</sup> qui a provoqué en même temps une crise de conscience. Si créer, c'est travailler sur l'espace, les *Mémoires d'outre-tombe* constituent, entre autres, une tentative d'atténuer la crise par la reconstitution spatiale, dans le cadre non seulement du visuel, mais surtout d'une sémantique inscrite dans celles-ci, c'est-à-dire de la subjectivité propre au sujet parlant. Car, essentiellement, Chateaubriand cherche le temps d'autrefois, enveloppé dans un réseau de significations qui constituaient une certaine identité<sup>16</sup>. Par

15 G. Poulet, *Entre moi et moi*, Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 19.

16 Dans *L'Encre de la mélancolie*, parlant de la recherche du temps plutôt que de l'espace, Starobinski évoque Emmanuel Kant : « Kant, dans son *Anthropologie*, propose une interprétation plus radicale de cette passion déraisonnable : ce que désire le nostalgique, ce n'est pas le lieu de sa jeunesse, mais sa jeunesse elle-même, sa propre enfance liée à un monde antérieur. Son désir n'est pas tendu vers un site qu'il pourrait retrouver, mais vers un temps de sa vie à ja-

la suite, les anciens lieux ne peuvent jamais être récupérés, car ils sont déjà hors du temps, qui ne peut plus être revisité. Cela crée un écart, et les choses doivent toujours « décevoir », dégageant le néant des lieux qui n'ont plus l'énergie ancienne donnée par le temps de la jeunesse.

Il ne s'agit cependant pas seulement des lieux réels du passé. Selon Georges Poulet, dans la création littéraire, une crise topologique se manifeste de manière horizontale, par rapport à l'espace en général, car il trouve sa source au niveau de la conscience, dans la confrontation du *cogito* cartésien avec le problème de la référence spatiale, c'est-à-dire dans l'insuffisance du *cogito* à expliquer l'origine de l'être. Celui-ci, n'ayant besoin d'aucun appui dans l'existence du monde extérieur, renonce peu à peu et naturellement à toute relation externe. La réaction esthétique à cet état de choses, Poulet la découvre dans les écrits exprimant l'esprit du baroque – notamment chez Pascal et les jansénistes – qui illustrent un questionnement à la fois ontologique (qui suis-je ?) et topologique (où suis-je ?)<sup>17</sup>. Ces deux formes d'ignorance, en s'entrecroisant, mettent en évidence le lien entre l'espace et l'identité.

Il est aujourd'hui évident que le territoire est l'un des principaux facteurs dans la construction identitaire<sup>18</sup>. L'espace que nous habitons, en particulier l'espace de notre enfance, n'est pas simplement un arrière-plan objectif à part, mais il est au contraire profondément connecté à nous par une relation identitaire. Rappelons les phénoménologues qui considèrent que l'espace est toujours qualifié par une certaine valeur qui permet

---

mais irrécupérable » (Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 266).

17 G. Poulet, *Entre moi et moi*, op. cit., p. 19-20.

18 M. Stock, « Construire l'identité par la pratique des lieux », [dans :] *Chez nous. Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Éditions de la Villette, 2006, p. 145.

de nous y rapporter<sup>19</sup> – cette relation façonne notre identité et notre subjectivité, ce qui rend le lien entre l'homme et l'espace symbolique<sup>20</sup>. Comme l'écrivent Lionel Dupuy et Jean-Yves Puyo : « La *réalité* de l'espace géographique n'est [...] pas réductible aux seuls éléments dont nous pouvons prendre objectivement conscience : il est constitué également, et surtout, par ces différentes représentations, ces différents filtres imaginaires qui sont constitutifs de notre rapport au monde »<sup>21</sup>.

Soumis à « différents filtres imaginaires », l'espace est alors constamment travaillé par l'imagination du sujet. « [L'imaginaire géographique] doit [...] être vu comme une médiation entre le sujet et son lieu, par laquelle le sujet recombine, de façon créative dans de nouveaux récits, des formes, des symboles, des signes et autres structures ou éléments chargés de sens »<sup>22</sup>. L'hypothèse additionnelle de cet article reposerait ainsi sur l'idée d'une alliance entre l'espace et l'imagination qui, en agissant de concert, façonnent le « paysage » de Chateaubriand : un espace où le vide joue un rôle essentiel.

### *Topologie du moi*

Chateaubriand est d'ailleurs parfaitement conscient de ce lien étroit entre l'espace et l'identité couplé

---

19 En parlent notamment Merleau-Ponty (*Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964) et Sartre (*L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943).

20 M. Stock, « Construire l'identité par la pratique des lieux », *op. cit.*, p. 145.

21 L. Dupuy, J.Y. Puyo, « Introduction générale », [dans :] *Idem, L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014, p. 21.

22 B. Vincent, « El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario », [dans :] *Geografías de lo imaginario*, Alicia Lindón & Daniel Hiernaux (dirs.), Barcelone, Anthropos Editorial ; México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2012, p. 50-51. Cité d'après : L. Dupuy, J.Y. Puyo, « Introduction générale », *op. cit.*, p. 22.

à l'imaginaire. Selon la formule de Jean-Claude Berchet, « le moi intime constitue à lui seul un univers, irréductible à aucun autre, qui se compose de souvenirs et qui a sa cohérence propre, à la fois paysage (tableau) et histoire (récit) »<sup>23</sup>. Il est bien connu en psychologie que l'enfance constitue une période singulière de recherche de l'identité. Or, à l'aube de sa vie, Chateaubriand ne dispose pas encore d'un grand nombre de souvenirs dont il puisse se nourrir<sup>24</sup>, et il a recours uniquement à ce côté tableau, dont le mécanisme de creuser cet espace intime et imaginaire afin de se reconnaître reste le même, comme il en rend compte dans les premiers livres des *Mémoires* : « Dans le désert de ma première existence, j'ai été obligé d'inventer des personnages pour la décorer ; j'ai tiré de ma propre substance des êtres que je ne trouvais pas ailleurs, et que je portais en moi » (*MOT*, I, 259). Entouré dans sa jeunesse par le vide du château de Combourg, enfermé par son père dans une tour isolée, Chateaubriand se livre avec passion à la rêverie, dont un paysage prend la forme d'une femme idéalisée, créée à partir des éléments parfaits tirés des femmes réelles qu'il a rencontrées :

Faute d'objets réels, j'évoquai par la puissance de mes vagues désirs un fantôme qui ne me quitta plus. [...] Je me composai donc une femme de toutes les femmes que j'avais vues : elle avait la taille, les cheveux et le sourire de l'étrangère qui m'avait pressé contre son sein ; je lui donnai les yeux de telle jeune fille du village, la fraîcheur de telle autre. (*MOT*, I, 107)

En évoquant le paysage, Michel Collot renvoie à la théorie de l'objet transitionnel de Donald Winnicott, qui définit l'espace où l'enfant passe peu à peu

---

23 J. C. Berchet, « Préface », [dans :] F.R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier, 1989, t. 1, p. 7.

24 Forcément, je mets de côté le fait que le récit lui-même est raconté du point de vue du présent, qui laisse sans doute une certaine empreinte sur la représentation du passé.

du sentiment narcissique de « création » des objets à la « possession » d'un objet, tout en prenant conscience que celui-ci n'est pas lui-même. La Sylphide créée, ainsi que le paysage qui l'entoure, pourraient dès lors être qualifiés d'espace transitionnel : « dans cette aire, l'enfant rassemble des objets ou des phénomènes appartenant à la réalité extérieure, et les utilise en les mettant au service de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne »<sup>25</sup>. À ce niveau, l'espace ainsi créé se situe à la frontière entre l'espace subjectif et l'espace objectif.

La Sylphide est, selon Sébastien Baudoin, « une cristallisation des rêves inassouvis de l'enfance »<sup>26</sup>, renvoyant à la fois à une négation de la présence réelle d'autrui. Tout est potentiel et artificiel dans ce tableau né de la lecture et de l'observation :

Elle me cherche à minuit, au travers des jardins d'orangers, dans les galeries d'un palais baigné des flots de la mer, au rivage embaumé de Naples ou de Messine, sous un ciel d'amour que l'astre d'Endymion pénètre de sa lumière ; elle s'avance, statue animée de Praxitèle, au milieu des statues immobiles, des pâles tableaux et des fresques silencieusement blanchies par les rayons de la lune. (*MOT*, I, 108)

Le désir cherche donc à se manifester dans une projection imaginaire, qui à son tour crée un espace susceptible de le satisfaire, et son déploiement s'opère « par les configurations euphoriques de l'impossible »<sup>27</sup>, comme l'exprime Sébastien Baudoin. La vie monotone et sans événements dans le château, la vacuité spatiale omniprésente, engendrent une rétroaction sous la

---

25 M. Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *op. cit.*, p. 217.

26 S. Baudoin, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 234.

27 S. Baudoin, « L'enfance de Chateaubriand ou les itinéraires d'une errance intérieure », [dans :] *Enfance et Errance dans la littérature européenne du XIXe siècle*, études réunies et présentées par Isabelle Hervouet-Farrar, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, collection « Littératures », 2011, p. 170.

forme d'une inflation de rêves sensoriels, et leur kaléidoscope, ainsi que la présence constante de la Sylphide indiquant la volupté, se lient à ce que Richard a observé comme un « élan de phantasmes »<sup>28</sup>, ce que Mircea Eliade appellerait une « irruption d'énergie créatrice »<sup>29</sup>, car « la création se fait par un surcroît de substance ontologique »<sup>30</sup>. L'espace est ici ramené à la vie par l'imagination littéraire, qui, à la manière divine, semble ainsi faire naître des êtres et des espaces « par un excès de puissance »<sup>31</sup>.

Les images orientales et antiques présentes dans le passage sont d'une part évidentes, car elles reposent sur l'horizon de lecture de Chateaubriand, mais elles renvoient d'autre part à cet « ailleurs » romantique, oscillant entre le connu et l'inconnu, et se dirigeant sans cesse vers le dehors. De plus, l'espace est soumis à une réplique constante : ses variantes successives sont convoquées afin d'apaiser l'ardeur ou peut-être de rassembler en un ensemble toutes les parcelles de beauté, « de vagues désirs » que Chateaubriand retrouve dans toutes les cultures du monde :

Je changeais aussi ses parures ; j'en empruntais à tous les pays, à tous les siècles, à tous les arts, à toutes les religions [...] ma femme unique se transformait en une multitude de femmes, dans lesquelles j'idolâtrais séparément des charmes que j'avais adorés réunis. (*MOT*, I, 108)

La recomposition méticuleuse de « l'œuvre d'art », destinée à absorber l'assaut énergétique, se retourne cependant : le paysage créé devient un miroir, dans lequel, en se regardant, Chateaubriand se découvre

un pauvre petit breton obscur, sans gloire, sans beauté, sans talents, qui n'attirerait les regards de personne, qui passerait ignoré, qu'aucune femme n'aimerait jamais [...] : je n'osais plus lever les yeux sur l'image brillante que j'avais attachée à mes pas. (*MOT*, I, 109)

---

28 J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, op. cit., p. 178.

29 M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 84.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

La déception éprouvée en raison du contraste entre le rêve et le moi entraîne une dilatation de la subjectivité – « Ce délire dura deux années entières, pendant lesquelles les facultés de mon âme arrivèrent au plus haut point d'exaltation. Je parlais peu, je ne parlai plus » (*MOT*, I, 109) – ainsi qu'une déréalisation de l'espace, illustrée par cet extrait :

La cime dorée des bois, la splendeur de la terre, l'étoile du soir scintillant à travers les nuages de rose, me ramenaient à mes songes ; j'aurais voulu jouir de ce spectacle avec l'idéal objet de mes désirs. (*MOT*, I, 109)

Ces deux phénomènes démontrent, pour reprendre l'expression de Berchet, « la conviction du néant absolu des choses humaines »<sup>32</sup>. Le langage du sujet « ne pèse ni ne pose, au perpétuel envol de cette imagination en suspens sur le vide »<sup>33</sup>, et son monde reflète la perte de « substance ontologique »<sup>34</sup>, traduisant un sentiment d'absence et de manque, tout aussi spatial qu'identitaire.

De plus, Sébastien Baudoin observe que les voyages imaginaires de Chateaubriand vers l'extérieur provoquent chez lui une « tentation du panthéisme », dont l'expérience doit assurer « la dilution dans une contemplation »<sup>35</sup>. C'est aussi une sorte d'abandon rousseauiste au rêve conduisant à l'abandon de soi<sup>36</sup>, signalé par une perte totale du langage (« je ne parlai plus »). Starobinski a clairement démontré le caractère mutique propre à toute nostalgie et à tout exil, car la perte du foyer ou d'un idéal entraîne simultanément la

---

32 J.C. Berchet, « Préface », [dans :] F. R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier, 1989, t. 1, p. 43.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*, p. 246.

36 G. Poulet, *Entre moi et moi*, *op. cit.*, p. 26.

disparition d'un champ sémantique<sup>37</sup>, laissant derrière elle un vide, déconnecté de référents spatiaux. La fuite vers le vide du délire et de la disparition s'appuie alors sur la volonté de compenser l'absence identitaire.

Ce véritable dérèglement des sens à la Rimbaud se termine pourtant par une déception :

Tout à coup, frappé de ma folie, je me précipitais sur ma couche ; je me roulais dans ma douleur ; j'arrosais mon lit de larmes cuisantes que personne ne voyait et qui coulaient misérables, pour un néant. (*MOT*, I, 113)

La recherche purement intérieure provoque un moment de lucidité, conduisant uniquement à une expérience cruelle du vide, ce qui pousse Chateaubriand à quitter sa tour solitaire et à commencer la quête de la présence « dehors », « où l'errance spatiale [...] se double d'une errance intérieure »<sup>38</sup>, à la recherche des objets capables de remplir ce manque : « Bientôt, ne pouvant plus rester dans ma tour, je descendais à travers les ténèbres, j'ouvrais furtivement la porte du perron comme un meurtrier, et j'allais errer dans le grand bois » (*MOT*, I, 113). La quête de soi échouée, Chateaubriand se livre encore à un vagabondage spatial, dans un univers sylvestre favorable à l'émergence de la rêverie, à la découverte d'« un ailleurs dans lequel l'être se reconnaît »<sup>39</sup>. C'est alors grâce à ce mouvement, à cette dynamique d'errance, que Chateaubriand peut « se dire et [...] forger son identité dans la confrontation avec le monde »<sup>40</sup>. Toutefois, cette identité peut également être remise en question, puisque le vide spatial peut faire ressurgir la vérité de la fugacité du moi, qui ne se retrouve que dans la dynamique, dans le processus

---

37 J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 55.

38 S. Baudoin, « L'enfance de Chateaubriand ou les itinéraires d'une errance intérieure », op. cit., p. 170.

39 *Ibidem*, p. 162.

40 *Ibidem*.

d'érosion. Ainsi, ces errances témoignent d'une « période cruciale ou s'affaiblit le principe de réalité »<sup>41</sup>.

### *Horror vacui*

Il est bien connu que les images romantiques sont en quelque sorte un héritage baroque. Rappelons qu'en lisant Pascal et les jansénistes, Poulet remarque chez eux une inquiétude avant tout ontologique – née de l'ignorance de ce que l'on est – mais aussi une inquiétude topologique, car il s'agit également d'une ignorance quant à l'endroit où l'on est. Cette tension s'exprime chez Chateaubriand par une sorte de *horror vacui*, donc une volonté d'apprivoiser l'espace, afin de maintenir notre conscience, par nature relationnelle, sous contrôle, et ainsi éviter l'étrangeté face à l'objet qui résulte de l'impossibilité de se situer soi-même en relation avec lui, c'est-à-dire de se localiser dans l'espace. Une vision similaire de l'esthétique baroque se retrouve chez Walter Benjamin, qui place en son centre le sentiment de manque et de perte, ainsi que chez Christine Buci-Glucksmann, inspirée par sa pensée, qui définit l'esthétique baroque comme témoignant « de la prééminence du fragment sur le tout, d'un principe destructeur sur un principe constructif »<sup>42</sup>. Vagabonder dans la rêverie et dans l'espace est alors une « excavation de l'absence »<sup>43</sup>, une expression d'une crise topologique baroque et de l'angoisse du moi qui se manifeste à travers l'*horror vacui*.

---

41 J. C. Berchet, Note 1 du ch. 9, [dans :] *Mémoires de ma vie, Livre II, Mémoires d'Outre-Tombe*, t. 1, p. 1287. Cité d'après : S. Baudoin, « L'enfance de Chateaubriand ou les itinéraires d'une errance intérieure », *op. cit.*, p. 165.

42 D.R. Castillo, « Horror (Vacui) : The Baroque Condition », [dans :] *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*, Vanderbilt University Press, 2005, p. 88.

43 *Ibidem*.

Examinons ensuite un extrait de la description du château de Combourg :

Les embrasures des fenêtres étroites et tréflées, étaient si profondes, qu'elles formaient des cabinets autour desquels régnait un banc de granit. Mêlez à cela, dans les diverses parties de l'édifice, des passages et des escaliers secrets, des cachots et des donjons, un labyrinthe de galeries couvertes et découvertes, des souterrains murés dont les ramifications étaient inconnues ; partout silence, obscurité et visage de pierre : voilà le château de Combourg. (*MOT*, I, 59)

Le jeune Chateaubriand est encore un peu accablé par le silence et l'obscurité du château, dont l'espace est enveloppé d'ombres, ses pierres pèsent, et l'agencement dépourvu d'ordre produit une impression schizophrénique, empêchant d'« apprivoiser » le paysage, qui reste silencieux et voilé, perturbant le sentiment de position dans l'espace et rendant impossible la découverte de points de repère.

Dans ce passage, se manifeste également la figure de l'énumération, constamment utilisée par Chateaubriand, surtout en ce qui concerne l'espace des souvenirs ; celui-ci est décrit avec un soin extrême, les différents éléments de l'espace étant énumérés afin de ne laisser aucun espace vide. Il s'agit donc d'un paradoxe : la vacuité est constamment signalée à travers un réseau signifiant d'images renvoyant au néant, réseau qui devient si vaste qu'il donne l'impression d'un remplissage maniaque de tous les espaces potentiellement vides. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que l'œuvre de Chateaubriand ait une telle ampleur, ce qui peut témoigner d'une obsession pour éviter la vacuité, ou d'un désir de triompher de la mémoire fragmentaire et de résister à l'oubli. Tout comme le motif déjà évoqué de la tombe, l'espace soigneusement rempli dans les *Mémoires* a pour but de « surécrire » le temps, de remplir son absence par l'énumération.

La déception peut toutefois s'imposer en raison de la faiblesse de l'objet : l'élan initial, résultant d'un excès

d'énergie déjà mentionné, domine l'objet si rapidement qu'aucune issue ne se présente<sup>44</sup>, il devient ainsi un facteur de remise en question permanente du réel, de négation du monde matériel. De cette manière, le vide et le néant nourrissent souvent l'inspiration de Chateaubriand, façonnant l'espace :

La nuit descendait ; les roseaux agitaient leurs champs de quenouilles et de glaives, parmi lesquels la caravane emplumée, poules d'eau, sarcelles, martins-pêcheurs, bécassines, se taisait ; le lac battait ses bords ; les grandes voix de l'automne sortaient des marais et des bois : j'échouais mon bateau au rivage et retournais au château. Dix heures sonnaient. À peine retiré dans ma chambre, ouvrant mes fenêtres, fixant mes regards au ciel, je commençais une incantation. Je montais avec ma magicienne sur les nuages : roulé dans ses cheveux et dans ses voiles, j'allais, au gré des tempêtes, agiter la cime des forêts, ébranler le sommet des montagnes, ou tourbillonner sur les mers. Plongeant dans l'espace descendant du trône de Dieu aux portes de l'abîme, les mondes étaient livrés à la puissance de mes amours. Au milieu du désordre des éléments, je mariais avec ivresse la pensée du danger à celle du plaisir. Les souffles de l'aiglon ne m'apportaient que les soupirs de la volupté ; le murmure de la pluie m'invitait au sommeil sur le sein d'une femme. (*MOT*, I, 112)

La nuit, couvrant la matière, contribue à sa négation, tout en causant, de manière paradoxale, un déploiement du paysage dans la rêverie, une marche énergique effrénée, qui puise sa plus grande force dans le vide de la nuit, dans l'abîme, dans la négation de ce qui est au profit de ce qui est possible. La nuit est ici un monde renversé, envoûté, qui permet d'appréhender le monde dans son ensemble, depuis les nuages. À la fois, faisant appel à l'ironie romantique, elle anoblit l'individu, l'élevant au « trône de Dieu » et lui permettant de regarder un espace inférieur depuis une position supérieure ; son regard dégrade l'espace, soulignant le chaos et le danger, tout en offrant un plaisir paradoxal ressenti grâce à une véritable ivresse dionysiaque dans

---

44 J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, op. cit., p. 8.

l'acte créatif. Tout comme Dieu crée le monde *ex nihilo*, Chateaubriand devient le démiurge de ses rêveries spatiales à travers la contemplation du néant. Comme l'exprime Sébastien Baudoin : « Lorsque rien ne subsiste, il ne semble plus possible de décrire : Chateaubriand parvient cependant à réaliser le tour de force de représenter le rien, degré zéro de l'art descriptif du paysage qui fait surgir un tableau du néant. Les frontières abolies, le personnage perd ses repères dans l'indistinction et se trouve confronté à la mort »<sup>45</sup>.

### *Lieux d'oubli*

De la même manière, dans le domaine physique également, le contact avec l'espace du passé peut s'avérer décevant, comme c'est le cas lors des retours de Chateaubriand vers des lieux nostalgiques pour lui, qui se révèlent généralement infructueux :

En traversant Cambrai avec le Roi, après les Cent-Jours, je cherchai la maison que j'avais habitée et le café que je fréquentais : je ne les pus retrouver, tout avait disparu, hommes et monuments. (*MOT*, I, 133)

La métamorphose d'un lieu le transforme rarement en un autre lieu – elle le transforme plutôt en vide, convertissant la présence en absence. Un lieu, vivant dans la conscience, ne retrouve pas son référent, le nouvel espace est l'Autre. La rencontre renouvelée avec les lieux connus par les souvenirs ne guérit pas le nostalgique, bien au contraire – elle lui cause de nouveaux tourments, car elle lui fait prendre conscience que son ancien monde est révolu, et que le nouveau ne fera désormais que le décevoir<sup>46</sup>.

---

45 S. Baudoin, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, *op. cit.*, p.156.

46 J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, *op. cit.*, p. 266.

Ainsi, ces lieux se transforment en ruines, renvoyant à l'oubli plutôt qu'à la mémoire, bien que Chateaubriand distingue deux types de ruines<sup>47</sup> : le premier est le travail du temps, l'autre de l'homme. Alors que le premier, même si parfois déplorable, est un processus agissant en accord avec la nature, le deuxième est intolérable, c'est une violence sans aucune puissance réparatrice. Examinons cette description :

À droite et à gauche du chemin, se montraient des châteaux abattus ; de leurs futaies rasées, il ne restait que quelques troncs équarris, sur lesquels jouaient des enfants. On voyait des murs d'enclos ébréchés, des églises abandonnées, dont les morts avaient été chassés, des clochers sans cloches, des cimetières sans croix, des saints sans tête et lapidés dans leurs niches. Sur les murailles étaient barbouillées ces inscriptions républicaines déjà vieilles : Liberté, Égalité, Fraternité ou la Mort. Quelquefois on avait essayé d'effacer le mot Mort, mais les lettres noires ou rouges reparaissaient sous une couche de chaux. (*MOT*, I, 453-454)

Lorsqu'il écrit sur les châteaux détruits, les clochers et les cimetières, nous avons sans aucun doute affaire à la ruine du second type, comme en témoigne l'inscription ineffaçable laissée par la main de l'homme. Ces ruines sont d'autant plus négatives qu'elles ne laissent rien derrière elles, elles renvoient donc, comme il a déjà été signalé, à l'oubli, au vide.

Les cimetières sont sans croix, les clochers sans cloches ; ainsi, devenant signifiants sans leurs signifiés, ils ont perdu leur fonction et ne peuvent pas constituer des lieux de mémoire. Ne disant pas « ça a été », mais bien « ça n'est plus », ils renvoient ainsi à l'absence. C'est précisément ici que les cimetières, ruines par leur nature même, en rappelant ce qui n'existe plus, deviennent des ruines « une seconde fois », la ruine de la ruine : les restes qui y sont déposés subissent donc une

---

47 J.P. Clément, « Chateaubriand et la fièvre des ruines », [dans :] *Anabases*, 2007, n° 5, p. 186.

double mort, faisant surgir un passé encore antérieur, où l'absence est produite « en abyme »<sup>48</sup>.

### *Déclinaisons du vide*

Chez Chateaubriand, nous rencontrons deux types de vide. Le premier renvoie au registre spatial ou sensoriel, alors que le deuxième est un vide ou une négativité que la tradition mystique européenne connaît très bien, souvent identifié à Dieu, excluant toute qualité et toute distinction. En écrivant que « c'est par la mort qu'on arrive à la présence de Dieu », (MOT, I, 39) que « [à] l'aspect d'un beau tableau de la nature, on tombe involontairement dans le silence » (MOT, I, 245), et, par la suite :

une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots ! Jamais Dieu ne m'a plus troublé de sa grandeur que dans ces nuits où j'avais l'immensité sur ma tête et l'immensité sous mes pieds. (MOT, I, 221)

Chateaubriand parle exactement de ce vide qui renvoie à l'unité. Lié à l'expérience esthétique du paysage, il se laisse éprouver comme l'infini, et une rencontre avec lui est d'habitude ineffable.

Il arrive cependant que les deux formes de vide s'entrecroisent : parfois le vide spatial conduit au vide mystique, et c'est dans cette configuration que l'excès d'énergie et l'abîme peuvent se réunir dans une sorte de résolution. En se promenant parmi les tombes dans la basilique de Saint-Denis, après la réinhumation de Louis XVI et de Marie-Antoinette, Chateaubriand s'interroge :

Tout est-il vide et absence dans la région des sépulcres ? N'y a-t-il rien dans ce rien ? N'est-il point d'existences de néant, des pensées de poussière ? Ces ossements n'ont-ils point des modes de vie qu'on ignore ? Qui sait les passions, les plaisirs, les embrassements de ces morts ? [...] Dans votre éternel silence, ô tombeaux, si vous êtes des

---

48 J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, op. cit., p. 109.

tombeaux, n'entend-on qu'un rire moqueur et éternel ? Ce rire est-il le Dieu, la seule réalité dérisoire, qui survivra à l'imposture de cet univers ? Fermons les yeux, remplissons l'abîme désespéré de la vie par ces grandes et mystérieuses paroles du martyr : « Je suis chrétien ». (*MOT*, II, 257)

Sépulcres, poussière, ossements – grands signes de la mort et manifestations du vide sensoriel – plongent Chateaubriand dans une réflexion mystique, et le sentiment d'oppression que l'on retrouve dans la description du château de Combourg cède la place à la contemplation. Le vide des tombes offre l'occasion de pressentir l'infini. Ainsi, la méditation de la ruine comme signe de néant permet aussi une certaine *catharsis*. En désignant le changement, et donc le vide, les ruines deviennent en même temps des « métonymies du cycle de la vie »<sup>49</sup>, alors que la figure du spectateur place Chateaubriand « en position divine de créateur »<sup>50</sup>. Car le vide, même si méticuleusement rempli et évité par Chateaubriand, se lie pourtant à la profondeur qu'il implique, à la quête de l'infini : « Naturelle, formée par la lente érosion du temps, la ruine semble avoir le pouvoir d'entraîner hors d'elle-même, vers une sorte d'au-delà indéfini »<sup>51</sup>. Elle dilue donc le moi, le menant à une expérience directe projetée vers le dehors.

L'océan devient un autre type de paysage capable de produire de pareilles expériences unificatrices. À la fois signe du vide spatial et image de l'infini, comme en témoigne la tradition biblique, l'océan demeure une énigme dont la volonté de percer le mystère serait un sacrilège<sup>52</sup>. Lorsque Chateaubriand se promène seul sur les plages de Saint-Malo, où « sont plantées les bornes

---

49 S. Baudoin, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, *op. cit.*, p. 352.

50 *Ibidem*.

51 J.P. Clément, « Chateaubriand et la fièvre des ruines », *op. cit.*, p. 186.

52 A. Corbin, *Territoire du vide*, Paris, Flammarion, 1990, p. 11.

de sa vie »<sup>53</sup>, il semble s'agir d'un moment de confrontation avec une véritable infinité spatiale et temporelle :

Cette mer que je devais rencontrer sur tant de rivages baignait à Brest l'extrémité de la péninsule armoricaine : après ce cap avancé, il n'y avait plus rien qu'un océan sans bornes et des mondes inconnus ; mon imagination se jouait dans ces espaces. (*MOT*, I, 87)

Selon Baudoin, il s'agit des espaces où « l'errance est transgression, percée au-delà des limites et quête de soi dans l'obscurité de l'horizon »<sup>54</sup>. Se tracer dans le mouvement et dans la disparition, en relation avec un paysage à la fois de l'infini et du néant, devient la seule option amère d'auto-réalisation, où l'océan constitue le « lieu métaphorique du destin de la personne »<sup>55</sup>.

En conséquence, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, le vide apparaît donc à la fois comme absence et comme possibilité : l'absence matérielle – ruines, tombe, corps – ouvre un espace où la mémoire et l'imagination peuvent se déployer, et où l'expérience du néant conduit à la contemplation de l'infini. La rencontre entre le vide sensoriel et le vide mystique n'abolit pas la subjectivité, mais la transforme, plaçant Chateaubriand en créateur de ses propres paysages intérieurs. Par ce processus, le vide cesse d'être seulement un manque : il devient moteur de création, révélateur de l'identité et de la profondeur humaine, une invitation à percevoir le monde et soi-même au-delà des limites du tangible.

---

53 *Ibidem*, p. 188

54 S. Baudoin, « L'enfance de Chateaubriand ou les itinéraires d'une errance intérieure », *op. cit.*, p. 167.

55 A. Corbin, *Territoire du vide*, *op. cit.*, p. 183.

## bibliographie

- Bachelard G. *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- Baudoin S. *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Castillo D.R. « Horror (Vacui) : The Baroque Condition », [dans :] *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*, Vanderbilt University Press, 2005.
- Chateaubriand F.R. de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier, 1989.
- Chateaubriand F.R. de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, 1951.
- Clément J.P. « Chateaubriand et la fièvre des ruines », [dans :] *Anabases*, 2007, n° 5.
- Collot M. « Points de vue sur la perception des paysages », [dans :] *L'Espace géographique*, 1986, vol. 15, n° 3.
- Collot M. « Pour une géographie littéraire », [dans :] *Fabula-LhT*, 2011, n° 8, « Le Partage des disciplines », dir. Nathalie Kremer, URL : <https://fabula.org/lht/8/collot.html>, article mis en ligne le 04 Mai 2011, consulté le 21 octobre 2025, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.242>.
- Dupuy L. Puyo, J.Y. « Introduction générale », [dans :] *L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2014.
- Eliade M. *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- Fritzsche P. « Chateaubriand's Ruins: Loss and Memory after the French Revolution », [dans :] *History and Memory*, 1998, vol. 10, n° 2.
- Héron P.-M. « Mémoires d'outre-tombe : l'écriture de soi aux frontières des genres », [dans :] *Dalhousie French Studies*, 1994, vol. 28.
- Lehtonen M. « Le narrateur et la situation narrative dans *Les Mémoires d'Outre-Tombe* », [dans :] *Nineteenth-Century French Studies*, 1990, vol. 18.
- Poulet, G., *Entre moi et moi*, Paris, Librairie José Corti, 1976.
- Richard J.-P., *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- Starobinski J. « Ponts sur le vide », [dans :] *Littérature*, 1992, n° 85.
- Starobinski J. *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- Stock M. « Construire l'identité par la pratique des lieux », [dans :] *Chez nous. Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Éditions de la Villette, 2006.
- Vier J. « Quelques aspects des *Mémoires d'outre-tombe* », [dans :] *Annales de Bretagne*, 1961, t. 68, n° 2.
- Wickhorst K. « Overwriting Time with Space: Memory and Forgetting in Chateaubriand's "René" », [dans :] *French Forum*, 2009, vol. 34, n° 3.

## abstract

### The Role of Emptiness in the Creation of Space in François-René de Chateaubriand's *Mémoires d'outre-tombe*

The article focuses on the role of emptiness in the works of François René de Chateaubriand, with particular emphasis on *Mémoires d'outre-tombe*, which is analyzed through the lens of the Geneva School and Michel Collot's theory of « paysage ». By examining various images that evoke emptiness in Chateaubriand's work, the text seeks to demonstrate the close relationship between space and imagination, which together create Chateaubriand's unique « paysage ». Within this space, emptiness occupies a special place – it is not merely a visual sign of absence, but also a creative element that enables the formation of both space and the identity that emerges from it. Chateaubriand is thus an author who, in a paradoxical way, uses elements indicating emptiness to tell the story of himself and of a world that no longer exists.

## keywords


Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, space, emptiness, memory

## mots-clés

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, espace, vide, mémoire

## maciej rozenkiewicz

Maciej Rozenkiewicz est étudiant en master à l'Université de Gdansk. Ses domaines d'intérêt incluent la littérature romantique et les représentations de l'espace et du temps.

PUBLICATION INFO			
<b>Cahiers ERTA</b>	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
Received : 06.11.2025 Accepted : 09.01.2026 Published : 30.03.2026	VARIA	ASJC 1208	
ORCID : 0009-0006-9262-7565			
M. Rozenkiewicz, « Le rôle du vide dans la création de l'espace dans les <i>Mémoires d'outre-tombe</i> de François-René de Chateaubriand », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2026, nr 45, pp. 157-180. DOI : <a href="http://www.doi.org/10.26881/erta.2026.45.08">www.doi.org/10.26881/erta.2026.45.08</a>			
<a href="http://www.czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/ce/index">www.czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/ce/index</a>			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		