



**HAL**  
open science

# “ Entre frontispice allégorique et reliure ”à la cathédrale” : flottements du positionnement éditorial des œuvres de Chateaubriand ”

Marine Le Bail

## ► To cite this version:

Marine Le Bail. “ Entre frontispice allégorique et reliure ”à la cathédrale” : flottements du positionnement éditorial des œuvres de Chateaubriand ”. Fabienne Bercegol; Pierre Glaudes; Jean-Marie Roulin. Chateaubriand : nouvelles perspectives critiques, Classiques Garnier, pp.89-108, 2020, Etudes dix-neuviémistes, 978-2-406-10087-4. <hal-04936628>

**HAL Id: hal-04936628**

**<https://hal.science/hal-04936628v1>**

Submitted on 17 Feb 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

## ENTRE FRONTISPICE ALLÉGORIQUE ET RELIURE « À LA CATHÉDRALE ». FLOTTEMENTS DU POSITIONNEMENT ÉDITORIAL DES ŒUVRES DE CHATEAUBRIAND

Dans l'important ouvrage qu'il consacre à l'art des vignettes romantiques, Champfleury évoque l'engouement des années 1830 pour ces gravures sur bois qui s'imposaient alors comme les accompagnatrices obligées du texte, engouement si fort, nous dit-il, que Chateaubriand et Lamartine eux-mêmes « se laiss[è]rent gagner par la mode, quoique les illustrations de leurs ouvrages n'eussent rien de commun avec celles du cénacle<sup>1</sup> » romantique et leur cortège « de truands, d'adultères et d'orgies<sup>2</sup> ». Contraint de se plier aux nouvelles normes éditoriales mises en œuvre par la librairie romantique, Chateaubriand dut cependant « regretter plus d'une fois, poursuit Champfleury, d'avoir laissé qualifier par les éditeurs ses ouvrages du titre insurrectionnel d'*Œuvres romantiques de M. le Vicomte de Chateaubriand*<sup>3</sup> ! » Victime de la mobilisation de procédés techniques et notamment visuels perçus comme les alliés naturels de la nouvelle école littéraire et appelés à devenir les éléments constitutifs de ce qui deviendra bientôt « l'illustré romantique », Chateaubriand aurait ainsi vu une partie de son œuvre lui échapper en raison de choix éditoriaux indépendants de sa volonté.

On retrouve là les traces d'une hantise de la dépossession qui, si l'on en croit Roger Chartier, conditionne les rapports entre auteurs, imprimeurs et libraires depuis la naissance de l'imprimerie à caractères mobiles, procédé dénoncé dès son apparition par des écrivains méfiants l'accusant de « corromp[re] à la fois l'intégrité des textes, déformés par des compositeurs ignorants, la signification des œuvres [...], et l'éthique du commerce des lettres, dégradée par celui du livre<sup>4</sup> ». À partir du moment, en effet, où l'écrivain abandonne aux mains plus ou moins habiles des protes son manuscrit autographe, garant d'une miraculeuse fusion entre la main et l'intellect, il se voit fatalement dépossédé d'une part de son pouvoir démiurgique en le déléguant à l'imprimeur. Dans le cas de Chateaubriand toutefois, ce malaise constitutif de l'acte même de publication prend une dimension toute particulière, dans la mesure où l'intégralité de sa création littéraire se veut la mise en œuvre d'une « revendication fondamentale » formulée à de nombreuses reprises, celle d'une totale « conformité entre son œuvre et l'image qu'il veut donner de soi », d'une « étroite imbrication de ses créations et de sa vie », d'une « unité entre ses textes et son moi [...] »<sup>5</sup>. C'est dire que les choix commerciaux et esthétiques opérés par ses éditeurs successifs, en déterminant la configuration visuelle de ses ouvrages en même temps que leurs modalités de diffusion, ne sont pas sans conséquence sur la réception de la figure auctoriale associée au nom de Chateaubriand dans l'esprit de ses contemporains.

On s'efforcera donc de réfléchir aux phénomènes de glissement ou de déplacement perceptibles dans le positionnement éditorial des œuvres de Chateaubriand publiées de son vivant, en délaissant à dessein le massif foisonnant des *Mémoires d'outre-tombe* pour se concentrer sur le fil rouge constitué par les divers recueils d'*Œuvres complètes* publiés à un rythme soutenu entre 1826, date qui coïncide avec l'entreprise pionnière de Ladvocat en la

---

<sup>1</sup> CHAMPFLEURY, *Les Vignettes romantiques : histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Paris, E. Dentu, 1883, p. 3.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>4</sup> CHARTIER, Roger, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2015, p. 27.

<sup>5</sup> ROULIN, Jean-Marie, *Chateaubriand. L'exil et la gloire. Du roman familial à l'identité littéraire dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature moderne », 1994, p. 11.

matière, et la fin des années 1830. Tout en témoignant de la faveur persistante de l'œuvre de Chateaubriand dans la première moitié du siècle, la liste non exhaustive des publications retenue pour cette étude témoigne en effet d'un effort de réajustement permanent avec une identité littéraire en perpétuelle mutation. De fait, le principe éditorial des *Œuvres complètes* contribue à imposer auprès du public l'idée d'une unité de nature organique entre l'homme et son œuvre, entre le créateur et sa création. Toutefois, ce postulat commun ne doit pas nous faire ignorer les importantes disparités qui subsistent d'un éditeur à l'autre, disparités symptomatiques d'un champ littéraire fortement polarisé autour de la querelle entre classiques et romantiques. Enfin, on verra que les choix structurels et ornementaux opérés par certains éditeurs entrent en résonance avec l'*ethos* aristocratique constitutif de l'écrivain Chateaubriand et s'affirment comme des auxiliaires privilégiés dans l'affirmation d'une certaine posture littéraire.

## LE PRINCIPE SÉRIEL DES ŒUVRES COMPLÈTES OU L'HOMME FAIT LIVRE(S)

En 1826, la *Bibliographie de la France* publie l'annonce de la publication des « *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*<sup>1</sup> », au format in-8°, chez le libraire Ladvocat. Cette édition, révèle également le prospectus, comprendra en plus de textes déjà parus « des ouvrages inédits (le *dernier Abencerrage (sic)*, nouvelle ; *Moïse*, tragédie ; les *Natchez*, etc., etc.), et formera de 25 à 27 volumes, publiés par livraisons de deux volumes<sup>2</sup> ». Si cette collection ne constitue pas à proprement parler la première réunion d'œuvres de Chateaubriand sous la forme de recueil collectif<sup>3</sup>, elle représente du moins la première entreprise éditoriale d'envergure visant à opérer une forme de bilan éditorial en présentant au lecteur la totalité des ouvrages parus sous la signature de l'auteur du *Génie du christianisme*. Cette initiative fera d'ailleurs tâche d'huile, puisqu'elle sera rapidement imitée quelques années plus tard chez Furne (1834, 4 vol. in-8°), puis chez Pourrat frères entre 1836 et 1839 (36 vol. in-8°), parmi d'autres. Le succès durable associé à cette formule apparaît dès lors comme un signe incontestable de « reconnaissance sociale [...] mais aussi littéraire » et prouve, nous dit Jean-Claude Berchet, que le « nom [de Chateaubriand] accédait au rang de valeur sûre sur le marché éditorial<sup>4</sup> ».

En outre, si le principe des *Œuvres complètes*, c'est-à-dire le rassemblement de l'ensemble des productions d'un même auteur sous une présentation homogène, « exemplaire du lien noué entre la matérialité du livre imprimé et le concept d'œuvre<sup>5</sup> », remonte aux premiers temps de l'imprimerie et même au-delà, le XIX<sup>e</sup> siècle innove en multipliant les exemples d'*Œuvres complètes* publiées du vivant de l'auteur<sup>6</sup>, ce qui en infléchit considérablement la portée et conforte le lecteur dans la certitude d'avoir directement affaire à une instance auctoriale dont la légitimité prévaut sur celle de l'éditeur. C'est en effet l'idée d'un Chateaubriand architecte de sa propre création qui semble séduire les lecteurs à travers cette collection, comme le suggère l'auteur d'un *Examen des Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand* lorsqu'il rend hommage à la manière dont le ministre déchu a su

---

<sup>1</sup> *Bibliographie de la France, ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, Paris, 1826, p. 310.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> On pense notamment aux *Mélanges de politique* publiés chez Lenormant dès 1816.

<sup>4</sup> BERCHET, Jean-Claude, « Le dernier avatar des *Œuvres complètes* : les *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Chateaubriand réviseur et annotateur de ses œuvres*, éd. P. Tucci, Paris, Champion, 2010, p. 22.

<sup>5</sup> CHARTIER, Roger, *op. cit.*, p. 31.

<sup>6</sup> Sur le succès de la formule des « Œuvres complètes » au XIX<sup>e</sup> siècle, voir RAULET-MARCEL, Caroline, « Du livre aux "œuvres" : le sacre de l'auteur », dans *L'Écrit à l'épreuve des médias du Moyen Âge à l'ère électronique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Encounters », 2012, p. 163-183.

« fécond[er] sa disgrâce » de 1824 pour « jeter un dernier coup d'œil sur ses œuvres, qu'il veut rendre encore plus parfaites<sup>1</sup> ».

Le dispositif éditorial des *Œuvres complètes* va ainsi donner à Chateaubriand l'occasion d'opérer une réévaluation de l'ensemble de sa création, dans un effort de ressaisie à la fois rétrospectif et proleptique qui permet de conjurer l'éparpillement chronologique, générique et thématique d'ouvrages pourtant composés dans des contextes fort différents, et sur des sujets très divers. C'est donc en vertu de l'unité revendiquée et même exhibée du sujet scripteur, présentée comme inaltérée en dépit des vicissitudes historiques et politiques traversées par la personne biographique de l'auteur, que cette première version des *Œuvres complètes* peut se présenter comme la matérialisation d'une relation d'équivalence « établie, puis maintenue, entre [la] vie et [les] œuvres<sup>2</sup> » de Chateaubriand. Le principal intéressé n'écrit-il pas lui-même, dans la préface qui conforte de manière éclatante aux yeux du lecteur le rôle central joué par l'auteur dans la construction de cet édifice livresque : « D'ailleurs mes ouvrages, comme je l'ai déjà fait observer, sont les matériaux et les pièces justificatives de mes Mémoires : leur histoire est liée à la mienne de manière qu'il est presque impossible de l'en séparer<sup>3</sup> » ? Les Chateaubriand passé, présent et futur, semblent dès lors se superposer et même fusionner grâce à la scénographie unificatrice autorisée par le dispositif sériel des *Œuvres complètes*, qui postule autant qu'elle la construit une figure auctoriale profondément cohérente : « Avant même que la biographie ne dresse son histoire, l'espèce d'opéragraphie à laquelle se livre l'édition Ladvocat établit celle d'une personnalité<sup>4</sup> », estime ainsi Juliette Hoffenberg.

Cette scénographie éditoriale passe par un certain nombre de relais textuels et paratextuels, dont le plus saillant réside dans le complexe réseau préfaciel constitué par Chateaubriand pour l'occasion, réseau qui mêle présentations liminaires générales, comme la préface déjà citée, et introductions ponctuelles, ce qui le conduit à tisser un maillage serré d'échos et de correspondances réciproques entre des œuvres pourtant divergentes sur le plan de l'orientation idéologique, de l'ancrage générique, ou de la structure narrative. L'*Essai sur les révolutions*, première œuvre publiée par Chateaubriand<sup>5</sup>, se révèle à cet égard particulièrement digne d'intérêt, puisqu'il s'agit, comme nous le rappelle Ivanna Rosi, d'un texte qui témoigne sans équivoque du passé anticlérical de l'auteur et apparaît de ce fait comme en décalage complet avec ses prises de position ultérieures<sup>6</sup>. Il faut souligner que cet encombrant *Essai* conserve toutefois sa position stratégique d'ouverture en occupant le premier tome des *Œuvres complètes* de Ladvocat<sup>7</sup>, la logique de continuité biographique prévalant sur l'exigence de cohésion idéologique et justifiant le choix d'un ordre de présentation chronologique, seul à même de rendre compte de la progressive construction du moi. Dans son « Avertissement pour l'édition de 1826 », Chateaubriand prend ainsi le parti d'assumer ses apparentes contradictions afin de préserver la portée documentaire de cet

---

<sup>1</sup> SAINT-PROSPER, A.-J. C., *Examen des œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand, 1<sup>er</sup> numéro (De l'Essai sur les révolutions)*, Paris, N. Pichard, 1826, p. 12.

<sup>2</sup> BERTHET, Jean-Claude, art. cit., p. 22.

<sup>3</sup> CHATEAUBRIAND, François-René de, « Préface. Édition des *Œuvres complètes* », *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand, t. 1. Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, Paris, Ladvocat, 1826, p. L.

<sup>4</sup> HOFFENBERG, Juliette, *L'Enchanteur malgré lui : poétique de Chateaubriand*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998, p. 20.

<sup>5</sup> CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports à la Révolution française*, Londres / Hambourg / Paris, J. Deboffe / J.F. Fauche / Le Mièrre, 1797, édition originale.

<sup>6</sup> ROSI, Ivanna, « Chateaubriand juge de François : les notes de 1826 à l'*Essai sur les révolutions* », *Les Masques de Chateaubriand : liberté et contraintes de la représentation de soi*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 97-112.

<sup>7</sup> L'ordre de succession des tomes ne recoupant pas nécessairement l'ordre chronologique des livraisons échelonnées entre 1826 et 1831.

ouvrage, présenté comme un « monument d'une époque de la vie du moi », un élément de « représentation de sa jeunesse<sup>1</sup> » et, partant, comme une nouvelle pierre ajoutée à l'édifice de la personnalité qui donnera sens et cohérence à la réunion de tous ces volumes :

J'ai promis de réimprimer l'*Essai* sans y changer un seul mot ; à cet égard j'ai poussé le scrupule si loin, que je n'ai voulu ni corriger les fautes de langue, ni faire disparaître les hellénismes, latinismes et anglicismes qui fourmillent dans l'*Essai*. On a demandé cet ouvrage ; on l'aura avec tous ses défauts<sup>2</sup>.

Comme on le voit, le respect scrupuleux de la forme première de l'*Essai*, professé par Chateaubriand sur un ton bravache, met en lumière le rôle central assumé par les préfaces successivement composées à l'occasion de la parution des *Œuvres complètes*, qui forment autant de catalyseurs propres à orienter la lecture dans le sens d'une unité profonde trouvant sa source dans la permanence identitaire du scripteur.

Au-delà, toutefois, de « l'appareil assez complexe de préfaces, d'avertissements, d'avis », composés à l'occasion de la publication des *Œuvres complètes* en 1826 et « destinés à mettre en lumière l'unité d'une pensée, ou du moins sa continuité<sup>3</sup> », c'est grâce à la mobilisation de codes formels homogènes que les quelque 28 volumes de Ladvocat, ainsi que les éditions ultérieures de Furne et Pourrat, concourent à une forme de sacralisation de l'auteur-Chateaubriand. C'est ainsi sous une forme particulièrement soignée, et vantée comme telle auprès des lecteurs, que le prospectus promotionnel publié par Ladvocat et reproduit dans la *Bibliographie de la France* propose les livres formant sa collection, et même ceux qui pourraient s'y ajouter à l'avenir : « L'éditeur prend l'engagement de fournir religieusement, dans le même format que cette collection, tout ce qui sortira désormais de la plume de l'auteur de *René*<sup>4</sup>. » Comme on le voit, la revendication d'une homogénéité formelle permettant de fédérer visuellement l'ensemble des volumes s'affirme comme le pendant matériel de l'unité auctoriale évoquée plus haut, tandis que la qualité de la mise en page et des matériaux choisis se veut la traduction du poids symbolique et de l'autorité d'ores et déjà associés à la signature de Chateaubriand.

Le « sacre » de l'écrivain passe dès lors chez Ladvocat par le choix du format relativement prestigieux de l'in-8°, auquel auront également recours Furne et Pourrat, mais aussi et surtout par le choix d'une typographie aérée permettant de ménager des marges importantes, ainsi que par la présence de nombreux ornements, culs-de-lampe, bandeaux et lettrines ornées, qui manifestent le rattachement de cette édition à la catégorie éditoriale du « beau livre<sup>5</sup> ». De même, la couverture brochée réalisée pour revêtir l'édition Ladvocat donne le ton en affichant un certain raffinement esthétique, comme en témoignent son encadrement composé de fleurons alternant avec des figures mythologiques et la pompe de ses caractères gothiques. La fameuse marque typographique de l'éditeur, une ancre porteuse de la devise « aidez-moi », se déploie en bonne place sur le plat supérieur, tandis que lui répond sur le plat inférieur une vignette gravée sur bois représentant une couronne entourée de lauriers et baignée de rayons surgissant au milieu d'une mer de nuages. Le décor de cette couverture, emplacement stratégique s'il en est puisqu'elle constitue la première interface

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>2</sup> CHATEAUBRIAND, François-René de, « Avertissement de l'auteur. Édition des *Œuvres complètes* », *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand, t. 1. Essai sur les révolutions*, édition citée, p. i.

<sup>3</sup> ROULIN, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 220.

<sup>4</sup> *Bibliographie de la France...*, *op. cit.*, p. 310.

<sup>5</sup> Il s'agit d'ailleurs manifestement de l'édition la plus recherchée des collectionneurs, ainsi que l'établit Marcel CLOUZOT dans son *Guide du bibliophile français* : « Œuvres complètes. Ladvocat, 1826-1831 ; 28 tomes en 32 vol. in-8. Cette première édition collective est de loin la plus intéressante et la plus recherchée. En effet, non seulement pour elle Chateaubriand a revu et remanié une grande partie de ses œuvres, mais encore y a publié un grand nombre d'inédits parmi lesquels on peut citer : LES NATCHEZ, le DERNIER ABENCERAGE, le VOYAGE EN AMERIQUE, etc... Une partie seulement des exemplaires comporte une pièce MOÏSE, qui est là également en édition originale ». CLOUZOT, Marcel, *Guide du bibliophile français : bibliographie pratique des œuvres littéraires françaises, 1800-1880 : éditions originales, éditions en partie originales, premières éditions in-12, éditions illustrées, éditions collectives*, Paris, Clouzot, 1953, p. 38.

visuelle avec le lecteur, se veut donc l'expression d'un double sacre, celui de l'« Enchanteur » Chateaubriand et celui de l'éditeur qui, pour la première fois – c'est du moins ce qui est suggéré – lui offre un espace d'expression à sa mesure.

Un autre élément visuel constitutif de cette construction de la figure de Chateaubriand en majesté correspond à l'usage récurrent du frontispice-portrait ou médaillon qui permet d'intégrer une représentation figurée de l'auteur en regard de la page de titre. Le recours à cette forme d'illustration caractéristique de l'esthétique du livre classique participe à une triple valorisation de la figure auctoriale : cette gravure très codifiée joint en effet au prestige de la technique employée (la gravure sur cuivre, plus coûteuse et considérée comme plus fine que la xylographie) la distinction symbolique du portrait individuel, même miniaturisé. Sa position liminaire, détachée en début du premier volume et isolée du texte, va enfin de pair avec l'affirmation de l'autorité associée à la figure de l'écrivain, qui semble veiller sur son œuvre, au propre comme au figuré. S'il s'agit là d'une pratique courante dans les éditions d'*Œuvres complètes*, dont le principe même suppose une mise en relief de l'instance auctoriale, il est frappant de voir que les deux éditions collectives de Ladvocat et Furne, auxquelles on peut ajouter l'édition conjointe Furne et Pourrat de 1832<sup>1</sup>, ont recours au même modèle pour leur gravure, à savoir le fameux portrait de Chateaubriand peint par Girodet<sup>2</sup> et présenté au Salon de 1810<sup>3</sup>. On doit y voir, nous semble-t-il, la marque de la forte prégnance de ce portrait et des multiples reproductions qui ont pu en circuler dans la constitution d'un imaginaire collectif non seulement textuel, mais également iconographique, autour de la personne de Chateaubriand. Dans tous les cas, le choix du frontispice, par sa remarquable récurrence, apparaît comme emblématique du processus de sacralisation à l'œuvre dans la constitution de ces différents recueils d'*Œuvres complètes*.

Cependant, le portrait littéraire indirect que nous livrent ces éditions successives n'en est pas pour autant exempt d'ambiguïtés, voire de contradictions ; et si Chateaubriand estime lui-même, dans un passage fameux de sa « Préface testamentaire » aux *Mémoires d'outre-tombe*, s'être rencontré « entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves<sup>4</sup> », on peut dire que les différentes versions de ses *Œuvres complètes* portent la trace de cette tension constitutive entre fidélité aux modèles du passé et tentative de refondation, entre allégeance à la muse néoclassique et attirance vers les sirènes romantiques.

## LES ŒUVRES DE CHATEAUBRIAND ENTRE DEUX RIVES

Dans un article particulièrement éclairant, Emmanuelle Tabet montre de quelle manière Chateaubriand a contribué à l'élaboration de sa propre légende littéraire en forgeant le mythe d'une coïncidence miraculeuse entre l'avènement du nouveau siècle, présenté comme un point de rupture désormais irrémédiable avec l'ancien monde, et cette pierre angulaire du renouveau artistique et littéraire naissant que serait la publication du *Génie du christianisme* en 1802<sup>5</sup>. Cette hypothèse d'une stricte superposition entre frontière séculaire et refondation esthétique se voit dans les décennies suivantes largement relayée par une histoire littéraire en cours d'institutionnalisation et apparaît rapidement comme un élément constitutif de la « mythobiographie » du romantisme naissant. Dans son essai sur les *Éditions originales*

<sup>1</sup> *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, Pourrat frères / Furne, 1832, 22 vol. in-8°.

<sup>2</sup> Le prospectus promotionnel déjà cité en fait d'ailleurs un argument commercial en mentionnant que les *Œuvres complètes* à paraître chez Ladvocat sont « ornées d'un portrait, d'après Girodet ». *Bibliographie de la France...*, *op. cit.*, p. 310.

<sup>3</sup> GIRODET, Anne-Louis, *Un homme médite sur les ruines de Rome*, 1809, huile sur toile, 120 x 96 cm, Saint-Malo, musée d'Histoire et d'Ethnographie.

<sup>4</sup> CHATEAUBRIAND, François-René de, « Préface testamentaire », *Mémoires d'outre-tombe*, éd. par Jean-Claude Berchet, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001, t. I, p. 758.

<sup>5</sup> Voir TABET, Emmanuelle, « Le Génie du christianisme, point de départ d'une littérature nouvelle ? », dans « Une période sans nom ». *Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, éd. F. Bercegol, S. Genand et F. Lotterie., Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres. Série Études dix-neuviémistes », 2016, p. 273-287.

*des romantiques*, Léopold Derôme dépeint ainsi le Chateaubriand du *Génie* en nouveau Malherbe, artisan d'une nouvelle inspiration littéraire placée sous le double patronage de l'exotisme américain et du retour aux racines chrétiennes : « Alors surgit Chateaubriand ayant en portefeuille la vengeance du Christianisme outragé, puis les senteurs de la forêt vierge dont il avait parcouru les solitudes. Le *Génie du christianisme* est le premier livre de l'École romantique<sup>1</sup>. » Quoi de plus logique, dès lors, pour les éditeurs successifs des *Œuvres complètes de Chateaubriand*, que de favoriser cet éclairage rétrospectif en élaborant des dispositifs formels propres à inscrire visuellement la production de l'« Enchanteur » dans le sillage proleptique du romantisme ?

L'édition Ladvoat fait, à cet égard encore, figure de pionnière, en congédiant le style « rectangulaire et cadré<sup>2</sup> » qui prévalait en termes de mise en page durant les siècles classiques pour le remplacer par une ornementation plus diffuse et protéiforme, préférant au modèle géométrique de la ligne droite les séduisantes sinuosités de l'univers végétal. Un tel basculement coïncide précisément, selon Anne Larue et Ségolène Le Men, avec le passage du « livre de conception néo-classique au livre romantique » : les « quelques rares planches *hors-texte* rectangulaires, comparables à des tableaux », qui ornaient le premier disparaissent en effet dans le second au profit des « vignettes, aux contours flottants, de forme grossièrement circulaire, [qui] semblent rayonner autour de leur noyau et se multiplient *dans le texte*<sup>3</sup> ». Ainsi, dans l'édition Ladvoat, le frontispice finement gravé par Thompson<sup>4</sup> et présent à l'orée de chaque volume brouille les frontières entre texte et image en faisant déborder à l'intérieur du cadre central contenant le titre et la toison correspondante quelques boucles de végétation luxuriante, tandis qu'une muse au regard fixé sur l'horizon vient frôler de son pied chaussé d'une sandale les caractères typographiques formant le nom de Chateaubriand. Quant aux nombreux bandeaux, lettrines et culs-de-lampe qui scandent le passage d'un chapitre ou d'une section à l'autre, ils favorisent à l'intérieur même du texte cette interpénétration du visible et du lisible constitutive de l'esthétique du livre romantique. De même, l'édition Furne de 1834-1835 fait cohabiter le frontispice-médaille de l'auteur, rémanence des normes visuelles du livre classique, avec une page de titre ornée d'une vignette gravée sur bois d'après Tony Johannot, l'un des plus grands représentants de l'illustration romantique.

Les différents recueils formant notre corpus témoignent par ailleurs d'un changement de paradigme architectural, le modèle du temple néo-classique avec son fronton et ses colonnes aux lignes droites cédant la place à l'imaginaire visuel de la cathédrale, et plus précisément de la cathédrale gothique, signe d'un recentrement spirituel autour des racines chrétiennes du génie national, mais aussi de l'engouement esthétique des années 1820 pour la période médiévale. On voit dès lors des caractères gothiques déranger de leurs brusques brisures la sage ordonnance des caractères Didot, étaler avec insolence leurs jambages d'un noir épais sur le blanc des pages de titre, ou se détacher crânement à la feuille d'or sur le dos des reliures. Il est à cet égard particulièrement significatif que les frères Pourrat aient décidé, parallèlement à leur édition des *Œuvres complètes* de 1836-1839, de publier en 1838 sous la forme d'un volume isolé une édition du *Génie du christianisme* abondamment illustrée de neuf planches hors-texte et de multiples vignettes gravées sur bois par Porret d'après Fragonard, en empruntant à tous les marqueurs architecturaux de l'esthétique gothique –

---

<sup>1</sup> DEROME, Léopold, *Les Éditions originales des Romantiques : causeries d'un ami des livres*, Paris, E. Rouveyre, 1887, p. 43.

<sup>2</sup> LARUE, Anne et LE MEN, Ségolène, « Le décor, ou l'art de tourner en rond », *Romantisme*, 1992, n°78 : *Le Conte et l'image*, p. 63.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Charles THOMPSON (1789-1843) est l'un des artisans majeurs du renouveau de la gravure sur bois de bout et de son introduction en France à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle.

lettrines enluminées, rosaces, vitraux, statues de saints, arcs brisés<sup>1</sup>...C'est également dans la mesure où Chateaubriand est avant tout considéré comme l'auteur de « livres en rapport avec le Moyen Âge ou la piété catholique » que ses œuvres « acceptent [...] naturellement, selon François Fièvre, un décor de couverture “à la cathédrale”, qui oriente l'imaginaire du lecteur quant au type de bâtiment dans lequel il s'apprête à entrer quand il tourne le premier plat<sup>2</sup> ». Certes, ce type de décor, obtenu grâce à l'estampage doré ou à froid d'une plaque au dessin évocateur d'une façade de cathédrale, connaît dans les années 1830 une telle vogue que les relieurs l'emploient souvent indistinctement et sans grand souci d'adéquation avec le contenu du texte concerné ; force est toutefois de constater que la corrélation bien établie dans l'esprit du public entre le nom de Chateaubriand et le goût mélancolique pour les ruines médiévales semble avoir justifié chez ses lecteurs le choix récurrent de ce type de décor, ainsi que l'atteste la description de cet exemplaire d'*Atala. René. Les Aventures du dernier Abencérage*, publié en 1834 chez Ledentu et proposé à l'occasion d'une vente récente revêtu de sa « reliure romantique d'époque en veau glacé, plaque à froid dite “à la cathédrale” [...]»<sup>3</sup> ».

L'aboutissement de cette logique de relecture des œuvres de Chateaubriand à travers le prisme esthétique du romantisme de la fin des années 1820 semble atteint avec la publication, en 1831, des *Œuvres romantiques de M. le Vicomte de Chateaubriand*, qui substitue à l'exigence d'exhaustivité inhérente à la constitution d'œuvres complètes la logique sélective propre à l'anthologie. Le compilateur, Delandine de Saint-Esprit, privilégie par exemple largement les œuvres de fiction de l'auteur au détriment de ses essais historiques ou politiques. *Atala* et *René* bénéficient ainsi d'un emplacement inaugural stratégique, au début des deux premiers volumes, qui traduit le poids symbolique acquis par ces deux morceaux détachés du *Génie* dans la genèse du mouvement romantique. Delandine de Saint-Esprit défend d'ailleurs, dans son « Avertissement » liminaire, la nécessité d'une édition exclusivement consacrée à la facette « romantique » des œuvres de Chateaubriand : « [...] l'art typographique, dans ses types les plus élégants, devait payer son tribut aux œuvres romantiques de M. de Chateaubriand, et le nom de Firmin-Didot [l'imprimeur] répond que cette dette sera acquittée<sup>4</sup>. »

Est-ce à dire, pour autant, que Chateaubriand disposerait d'une place assurée sur les rayonnages de la bibliothèque romantique telle qu'elle se constitue, à partir des années 1830, dans l'imaginaire collectif ? Rien n'est moins sûr, du moins si l'on interroge la réception de ses œuvres à travers le prisme singulier des amateurs de livres, et en particulier des collectionneurs d'éditions romantiques. Force est en effet de constater que, d'une manière qui pourrait *a priori* sembler fort surprenante, les œuvres de Chateaubriand brillent, sinon par leur absence, du moins par leur nette sous-représentation à l'intérieur des guides et des manuels spécialisés dans le secteur des éditions originales romantiques, en plein essor à partir des années 1860. Peu de notices consacrées à l'auteur du *Génie*, somme toute, en comparaison de son statut unanimement reconnu de « précurseur » du mouvement romantique, dans les pages du *Manuel de l'amateur de livres du XIX<sup>e</sup> siècle* de Vicaire, ou même, plus récemment, dans

---

<sup>1</sup> Voici la description de cette édition telle que nous la livre Léopold Carteret dans son *Trésor du bibliophile romantique et moderne* : « Génie du christianisme. Vignettes par Théophile Fragonard. Gravures par Porret. Paris, Pourrat frères, MDCCCXXXVIII (1838), gr. in-8, couv. jaune imp. 9 figures hors texte dont un portrait de Chateaubriand et vignettes dans le texte. Dr Ripault, 1924, chagrin vert, dos et plats ornés dans le style rocaille (rel. Editeur) 470 fr ». CARTERET, Léopold, *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne : 1801-1875*, Brueil-en-Vexin, éditions du Vexin français / L. Carteret, 1976.

<sup>2</sup> FIEVRE, François, « Les trois corps du livre : vocabulaire et mise en page du livre illustré au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Le Livre au corps* [en ligne], Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012 (généré le 19 janvier 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pupo/4279>>. ISBN : 9782821850903. DOI : 10.4000/books.pupo.4279.

<sup>3</sup> Notice n°5, *Chateaubriand et le romantisme : bibliothèque d'un amateur*, Rennes Enchères, vente du 26 mars 2018, Caroline Jezequel commissaire-priseur, p. 3.

<sup>4</sup> DELANDINE DE SAINT-ESPRIT, « Avertissement », *Œuvres romantiques de M. le Vicomte de Chateaubriand, avec une notice historique sur sa vie politique et littéraire, et des Nouvelles historiques servant d'annotation à ses ouvrages par M. D\*\*\* de Saint-E\*\*\**, t. 1, Paris, chez les marchands de nouveautés, 1831, p. II-III.

celles du *Guide du bibliophile français* de Clouzot et, surtout, du *Trésor du bibliophile romantique et moderne* de Carteret. De même, et bien qu'il le fasse figurer en première place parmi les écrivains « qui ont été honorés ou flétris de l'épithète de romantiques<sup>1</sup> » aux côtés de Mme de Staël, Victor Hugo, Charles Nodier et bien d'autres, Charles Asselineau, qui a tant fait pour la reconnaissance des productions de la librairie romantique auprès des amateurs, ne consacre aucune notice spécifique à Chateaubriand dans ses *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique*, et le catalogue de vente de sa bibliothèque nous révèle que n'y figurait aucune des éditions de l'« Enchanteur<sup>2</sup> ». Certes, ainsi que l'a récemment démontré José-Luis Diaz, c'est avant tout aux *minores* du romantisme et aux soldats perdus de la bataille d'Hernani, plutôt qu'aux chefs « sur qui la renommée n'a rien laissé à dire<sup>3</sup> », qu'Asselineau s'intéresse, à la fois en tant que bibliophile et qu'historien d'un romantisme volontairement décentré. Il n'en reste pas moins que l'« Aube romantique » qu'exaltent les vers de Théodore de Banville à l'orée des *Mélanges* d'Asselineau donne l'impression de se construire sur une aveuglante éclipse – celle, précisément, du nom de Chateaubriand. L'appel tonitruant du cor d'*Hernani* semble de fait avoir supplanté les accords chrétiens de la harpe d'Eudore dans la mémoire collective du romantisme.

Dans son essai sur les *Éditions originales des romantiques* déjà cité, Léopold Derôme livre une triple explication de cette relative désaffection des collectionneurs à l'égard des œuvres de Chateaubriand, et en particulier de ses éditions originales :

[Ce discrédit] est dû à ce que l'Art Romantique n'est pas né, que ce sont des œuvres de guerre, où on n'a pas la préoccupation du papier et des enjolivements à l'aide desquels les Romantiques de la Restauration et de la Monarchie de juillet, chercheront à attirer l'œil des gens du monde. D'autre part, elles ont eu trop de succès pour être aussi rares que les Petits Romantiques ; on ne les a pas tirées à si petit nombre<sup>4</sup>.

Enfin et surtout, ces volumes qui ont le mauvais goût d'avoir la « physionomie du Livre du genre Empire » peinent à trouver leur place dans le sillage du mouvement romantique dans la mesure, poursuit l'auteur, où Chateaubriand aurait « renié sa progéniture de 1820<sup>5</sup> » après en avoir été « l'inspirateur », sapant du même coup son statut de père spirituel du romantisme et brouillant la lisibilité de son positionnement littéraire. Le « plus néoclassique des romantiques<sup>6</sup> », pour reprendre une expression employée par Sébastien Baudoin, se voit dès lors associé à la pratique d'un romantisme trop « réticent<sup>7</sup> » et trop timide pour pouvoir être perçu comme représentatif des audaces esthétiques et idéologiques à venir d'un Hugo, d'un Musset ou d'un Dumas.

## À L'OMBRE DE LA CROIX BRISÉE ET DE LA LYRE RÉENCHANTÉE : DE L'ŒUVRE-ÉVÉNEMENT À L'ŒUVRE-MONUMENT

Mais sans doute faut-il voir dans cet évitement consciemment cultivé par Chateaubriand la traduction, certes, de réticences de plus en plus manifestes envers la nouvelle génération désormais fédérée sous la bannière hugolienne, mais aussi d'une volonté concertée d'inscrire son œuvre au-delà des clivages partisans et de l'actualité éditoriale. Dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Ladvocat, il présente ainsi l'ensemble de ses écrits moins

---

<sup>1</sup> ASSELINEAU, Charles, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique : bibliographie anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alexandre Dumas [...]*, Paris, R. Pincebourde, 1866, p. XII.

<sup>2</sup> Voir le *Catalogue de la bibliothèque romantique et des livres modernes d'histoire et de littérature de feu M. Charles Asselineau [...]*, Paris, A. Voisin, 1874.

<sup>3</sup> ASSELINEAU, Charles, *Mélanges tirés...*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>4</sup> DERÔME, Léopold, *op. cit.*, p. 49.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> BAUDOIN, Sébastien, « Chateaubriand est-il romantique ? », dans *Une période sans nom...*, *op. cit.*, p. 307.

<sup>7</sup> *Ibid.*

comme l'émanation d'un sujet biographique et individuel que comme l'expression quintessenciée de l'époque mouvementée et contradictoire qui le vit naître : « Mon nom, depuis vingt-cinq ans, se trouve mêlé aux mouvements de l'ordre social : il s'attache au règne de Buonaparte, au rétablissement des autels, à celui de la monarchie légitime, à la fondation de la monarchie constitutionnelle<sup>1</sup>. » Chantre inflexible d'une alliance du trône et de l'autel dont il est pourtant douloureusement conscient qu'elle est devenue impossible sous sa forme pré-révolutionnaire, Chateaubriand fait ainsi de ses *Œuvres complètes* un monument d'encre et de papier paradoxal, à la fois tombeau aux accents funèbres érigé sous l'ombre mélancolique de l'Ancien Régime et statue en majesté d'un écrivain encore en devenir dont on laisse à la postérité le soin de reconnaître la valeur. Regardant à la fois du côté d'un passé déjà trop lointain et d'un futur encore bien incertain, Chateaubriand échappe de fait au culte effréné du présent et à la tyrannie de l'actualité qui rythment les polémiques du champ littéraire de 1830. Or, c'est précisément ce qui permet à ses *Œuvres* de revendiquer un statut inédit aux accents oxymoriques, celui d'un écrivain panthéonisé de son vivant, d'un auteur encore ancré dans le *hic et nunc* du *tempo* éditorial mais dont les écrits ont d'ores et déjà pris la patine de l'immortalité poétique. C'est du moins sous ce jour que le présente l'auteur de *l'Essai sur la vie et les ouvrages de M. de Chateaubriand* qui ouvre l'édition des *Œuvres complètes* de Pourrat frères en 1836 :

Monsieur de Chateaubriand, lui vivant, a été reconnu comme un auteur classique, arbitre suprême de la langue au dix-neuvième siècle. Aussi a-t-on publié et publie-t-on encore tous les jours, sans fin et cesse et sans que jamais cette incroyable popularité ait été assouvie, et comme s'il était mort depuis cinquante ans, les *Œuvres complètes de M. de Chateaubriand*<sup>2</sup>.

C'est à ce seul prix, à cette seule condition d'arrachement à la contingence d'un marché éditorial en voie de professionnalisation, que l'activité littéraire peut se targuer d'échapper au soupçon infamant du mercantilisme et du « barbouillage », termes qui « incarnent parfaitement le rapport de l'aristocratie à l'écriture<sup>3</sup> » et interdisent en théorie à un gentilhomme de vendre sa plume sous peine de déchoir. Et si le Chateaubriand biographique n'échappe pas aux contraintes commerciales de la publication, comme en témoignent les lettres qu'il échange avec Ladvocat en 1826 et qui révèlent d'après négociations pécuniaires autour de ses *Œuvres complètes*<sup>4</sup>, l'essentiel n'est pas là : le Chateaubriand construit par son œuvre, lui, choisit de faire de la plume « un succédané de l'épée » et, comme le montre Edoardo Costadura, « une solution de compromis au dilemme du gentilhomme écrivain sous le Nouveau Régime [...] », grâce au lien direct établi entre « ses origines aristocratiques et sa conception du métier d'écrivain<sup>5</sup> ». Sans renoncer, donc, aux « valeurs de l'aristocratie dont il a hérité », Chateaubriand adopte une posture de surplomb, que reflètent dans une certaine mesure les différentes publications de ses *Œuvres complètes*, et qui l'autorise à présenter son activité littéraire comme « compatible avec les exigences de grandeur portées par sa classe<sup>6</sup> ».

À cet égard, les vignettes de titre qui ouvrent respectivement les premiers tomes de l'édition Furne de 1834 et de l'édition Pourrat de 1836 des *Œuvres complètes* se révèlent

<sup>1</sup> CHATEAUBRIAND, François-René de, « Préface générale », *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand, t. XVI. Atala, René et les Abencerages*, Paris, Ladvocat, 1826, p. XIII.

<sup>2</sup> *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand, membre de l'Académie française, t. 1 : Essai sur la vie et les ouvrages de M. de Chateaubriand*, Paris, Pourrat frères, 1836, p. 3-4.

<sup>3</sup> ROULIN, Jean-Marie, *Chateaubriand : l'exil et la gloire...*, op. cit., p. 362.

<sup>4</sup> Voir par exemple ses lettres du 22 et 23 mars 1826 à Ladvocat, qui fixent les conditions d'acquisition de ses *Œuvres complètes* par l'éditeur à raison de la somme importante de cinq cent cinquante mille francs. *Chateaubriand. Correspondance générale, t. VII : 6 juin 1824-31 décembre 1827*, éd. de Pierre Riberette et Agnès Kettler, lettres 248 et 251, Paris, Gallimard, 2004, p. 158-159.

<sup>5</sup> COSTADURA, Edoardo, « Chateaubriand dans l'impasse : un gentilhomme écrivain et ses représentations face à la modernité », dans *Lettres de noblesse, I : L'imaginaire nobiliaire dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. D. Martens, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Carrefour des lettres modernes », 2016, p. 21.

<sup>6</sup> BERCEGOL, Fabienne, « Chateaubriand : gloire oblige ! », *Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle, La Machine à gloire*, n°7, 2017, p. 50.

particulièrement significatives. Elles ont en effet en commun de substituer à la représentation directe et figurée de l'auteur, réservée au frontispice, un certain nombre d'objets à forte valeur symbolique : une croix soutenue par une statuette couronnée surplombant un bâton de pèlerin, une casaque de croisé, une harpe et une épée chez Furne, une croix brisée gisant à terre auprès d'une couronne et d'un sceptre abandonnés auprès des lois de 1789 chez Pourrat, tandis qu'une silhouette brandissant une torche et un poignard se détache sur un ciel menaçant zébré d'éclairs. Dans les deux cas, au-delà de la portée idéologique et même politique évidente associée à ces motifs, c'est l'ensemble des *Œuvres* qui fait l'objet dans ces premiers tomes d'une caractérisation iconographique programmatique, comme si l'identité de l'écrivain et de son œuvre s'y trouvait à la fois condensée et diffractée. L'œuvre de Chateaubriand apparaît dès lors comme une ruine délibérément construite sur les débris de l'Ancien monde, mais une ruine revivifiée et réenchantée, oscillant en permanence entre aspiration à l'éternité et conscience douloureuse de la finitude des hommes et des civilisations.

L'œuvre de Chateaubriand est décidément à l'image de cette lettrine ornée qui ouvre l'« Avertissement de l'auteur » placé en tête de l'édition des *Œuvres complètes* de Ladvocat : autour du *J* majuscule correspondant au début du pronom de première personne, on voit en effet se déployer deux visages tournés dans des directions opposées. Le premier contemple d'un regard un peu las le blanc ménagé par la marge extérieure du feuillet, tandis que le second, le chef surmonté d'un casque, tourne des yeux décidés vers la myriade de caractères typographiques qui constellent la page. *J* comme *Janus*, donc, le fameux dieu à deux têtes, mais surtout *J* comme *je*, un *je* fondamentalement duel qui s'est construit sur le maintien d'une tension permanente entre deux aspirations contradictoires : celle du silence mélancolique inspiré par le vacillement, puis la disparition, de tout ce qui constituait l'ancien monde, et celle de la littérature en atours de combat, tendue vers une double refondation idéologique et esthétique. À leur manière, les éditions successives des *Œuvres complètes* de Chateaubriand portent la trace de cette ambivalence fondamentale, en attendant que les *Mémoires d'outre-tombe*, en nous faisant entendre une voix miraculeusement surgie de son propre tombeau, ne vienne manifester de manière plus éclatante encore la magie d'une parole toute pétrie d'ombre et de silence.

Marine LE BAIL  
Université Toulouse-Jean Jaurès