

*Les Martyrs*, allégorie  
du pouvoir spirituel littéraire  
*Fragment d'un enseignement sur Chateaubriand*

*Les Martyrs* sont une épopée en prose; c'est un roman historique, c'est une fiction poétique. Mais c'est aussi un acte politique, comme l'était déjà le *Génie*: si le *Génie du christianisme*, en 1802, appuyait la politique de restauration catholique du Premier consul, les *Martyrs* en 1808 manifestent, sous le voile de la fiction, la rupture de Chateaubriand avec l'Empereur. Un ami de Chateaubriand, Joseph Joubert, a écrit que «la politique est poésie». À cette poésie de la politique, où Napoléon est passé maître, Chateaubriand répond par une politique de la poésie qui désabuse *ses lecteurs* de l'emprise exercée sur eux, au titre de *sujets de l'Empereur*, par la poésie de la politique. À bien des égards, l'auteur des *Martyrs* retrouve les positions et propositions de Pascal sous Louis XIV, dans les fragments des *Pensées* qui touchent à la conscience chrétienne face aux pouvoirs.

Joubert est un pur contemplatif; quand il parle de poésie de la politique, il veut dire par là que l'emprise de l'homme d'État sur l'imagination et sur le rêve est indispensable à son ascendant sur les esprits, elle lui attache plus sûrement les volontés que le cynique appel au calcul des intérêts bien compris ou que la force nue.

Homme d'État poète, Bonaparte le fut sans nul doute, avec une exceptionnelle capacité de réveiller et réactualiser chez les Français de son temps les grands universaux de l'imaginaire et les émotions d'amour-propre qui peuvent s'y rattacher: il fit

rêver les Français d'avoir parmi eux un nouvel Alexandre pendant sa campagne d'Italie et surtout pendant sa campagne d'Égypte; après le 18 Brumaire, le fonds commun de l'Histoire romaine, dont la Révolution française avait prétendu réactualiser l'époque républicaine, et dont maintenant Bonaparte ranime la grandeur impériale, est mis en œuvre pour exalter la vanité nationale. Les souvenirs scolaires de la Rome des empereurs reprennent vie dans la propagande officielle. Chaque acte de l'Empereur, les cérémonies et les symboles dont il s'entoure, réveillent le souvenir d'Auguste ou de Trajan, et les panégyriques officiels, la presse officielle, les portraits officiels, et jusqu'au style officiel de l'architecture et de l'ameublement, jouent sur les coïncidences entre le mythe impérial romain et la marche triomphale contemporaine du gouvernement, de la diplomatie, et des armées du nouvel Empereur des Français. Le Musée impérial du Louvre, avec le décor néo-classique créé par Percier et Fontaine pour accueillir dans l'ancien palais royal les immenses collections réunies à Paris par le pillage de la Convention et du Directoire, résume et symbolise cette poésie intimidante et enivrante du nouvel Empire romain, dont les Français sont trop heureux d'être les sujets et les soldats. La Rome des empereurs avait elle aussi réuni dans ses murs les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture grecques, gages visibles de son *imperium* mondial. En 1806, le portrait de Napoléon I<sup>er</sup> par Ingres, qui divinise Bonaparte en empereur romain d'apothéose et en *Basileus* byzantin, avait convoqué au service du nouveau prince toute la symbolique du pouvoir absolu accumulée par la tradition occidentale. Ce nouveau culte impérial suit de près la restauration du catholicisme en France, mais il se manifesta par les violences, renouvelées d'Anagni, que l'Empereur exerce sur le pape et sur ses Etats.

À la poésie napoléonienne de la politique, à cet art de flatter tout un peuple, qui fait jouer, pour la plus grande gloire du chef de l'État les différents registres alors disponibles d'un spectacle total, Chateaubriand oppose, dans les *Martyrs*, par la seule puissance de la fiction et du style, la politique de la poésie. À une flatterie qui s'adresse de l'extérieur à l'imaginaire et à l'amour-propre collectif des sujets de Napoléon I<sup>er</sup>, Chateaubriand oppose une vision intérieure qui s'adresse à chacun de ses lecteurs en particulier et qui les invite à embrasser

d'un autre regard et selon un autre point de vue l'histoire européenne et française.

Mais le poète sait aussi et d'abord combattre la poésie de l'homme d'État tout puissant sur le même registre allégorique que sa propagande se plaît à déployer dans l'immédiat: la grandeur de l'Empire romain, la force de ses armées, l'étendue de sa puissance, le faste de ses arts. On retrouve donc, dans l'épopée en prose de Chateaubriand, cet effet de miroir que la machine à gloire officielle s'emploie à créer, entre l'histoire romaine et l'actualité politico-militaire française. La découverte de la Rome du III<sup>ème</sup> siècle par le héros des *Martyrs*, Eudore, est une image qui superpose et surimprime à la vision de la Ville éternelle qu'avait déjà fixée Chateaubriand dans sa «Lettre à Fontanes sur la campagne romaine», les reflets du Paris de Napoléon I<sup>er</sup>, au centre d'un empire européen qui s'accroît par d'incessantes victoires:

Je ne pouvais me lasser de voir le mouvement d'un peuple composé de tous les peuples de la terre, et la marche de ces troupes romaines, gauloises, germaniques, grecques, africaines, chacune différemment armée et vêtue. Un vieux Sabin passait avec ses sandales d'écorce de bouleau auprès d'un sénateur couvert de pourpre; la litière d'un consulaire était arrêtée par le char d'une courtisane; les grands bœufs du Clytümne traînaient au Forum l'antique chariot du Volsque; l'équipage de chasse d'un chevalier romain embarrassait la Voie sacrée; des prêtres couraient encenser leurs dieux; et des rhéteurs ouvraient leurs écoles.

Que de fois j'ai visité ces thermes ornés de bibliothèques, ces palais, les uns déjà croulants, les autres à moitié démolis pour servir à construire d'autres édifices! La grandeur de l'horizon romain se mariant aux grandes lignes de l'architecture romaine; ces aqueducs qui, comme des rayons aboutissant à un même centre, amenèrent les eaux au peuple-roi sur des arcs de triomphe; le bruit sans fin des fontaines; ces innombrables statues qui ressemblent à un peuple immobile au milieu d'un peuple agité; ces monuments de tous les âges et de tous les pays, ces travaux des rois, des consuls, des Césars, ces obélisques ravis à l'Égypte, ces tombeaux enlevés à la Grèce; je ne sais quelle beauté dans la lumière, les vapeurs et le dessin des montagnes; la rudesse même du cours du Tibre; les troupeaux de cavales demi-sauvages qui viennent s'abreuver dans ses eaux; cette campagne que le citoyen de Rome dédaigne maintenant de cultiver, se réservant à déclarer chaque année aux nations

esclaves quelle partie de la terre aura l'honneur de le nourrir: que vous dirai-je enfin? tout porte à Rome l'empreinte de la domination et de la durée: j'ai vu la carte de la Ville Éternelle tracée sur des rochers de marbre au Capitole, afin que son image même ne pût s'effacer!

(*Les Martyrs*, IV, Bibliothèque de la Pléiade 210, Paris, Gallimard, 1969, pp. 160-161)

Les descriptions du luxe et des plaisirs de la cour impériale où Eudore a été introduit (IV, pp. 168-169), les descriptions de batailles entre armées romaines et armées franques —en d'autres termes germaniques— auxquelles Eudore est mêlé (VI), le récit d'une séance du Sénat présidée par l'empereur Dioclétien (XV, p. 354) au cours de laquelle l'édit de persécution des chrétiens est décidé, les discours qui y sont échangés, tous ces tableaux imposants d'histoire antique réfléchissent indirectement, dans un passé légendaire, l'actualité de l'Empire français telle que la rapporte et l'exalte jour après jour le *Moniteur* officiel. La plus parfaite réussite de ce jeu de miroir entre passé romain et actualité française est la description, au L. XX, des collections rassemblées par l'empereur Galérius dans son palais sur le Palatin. Il était impossible à un lecteur contemporain de ne pas reconnaître dans ce «musée» de l'ancienne Rome les salles de sculpture et de peinture du Louvre impérial de Vivant-Denon, remplies alors des chefs-d'œuvre de la statuaire antique et de la peinture de la Renaissance arrachés aux églises et aux musées italiens par les armées de Bonaparte, ou soustraits au Musée Pio-Clementino de la papauté par le traité de Tolentino:

Sur une colline qui dominait l'amphithéâtre de Vespasien, Titus avait bâti un palais des débris de la Maison dorée de Néron. Là se trouvaient réunis tous les chefs-d'œuvre de la Grèce. De vastes péristyles, des salles incrustées de marbres d'Orient, et pavées de mosaïques précieuses, étalaient aux regards les miracles de la sculpture antique: le *Mercure* de Zéodore, enlevé à la cité d'Arverne dans les Gaules, frappait par ses dimensions colossales, qui n'ôtaient rien à sa légèreté; la *Joueuse de flûte* de Lysippe semblait chanceler en riant sous le pouvoir de Bacchus; la *Vénus* de bronze de Praxitèle disputait le prix de la beauté à la *Vénus* de marbre de cet artiste divin; sa *Matrone en larmes*, et sa

*Phryné dans la joie*, montraient la flexibilité de son art: la passion du sculpteur se décelait dans les traits de la courtisane qui semblait promettre au génie la récompense de l'amour. Tout auprès de *Phryné*, on admirait la *Lionne sans langue*, symbole ingénieux de cette autre courtisane, qui mourut dans les tourments plutôt que de trahir Harmodius et Aristogiton. La statue du Désir, qui le faisait naître, celle de *Mars en repos* et de *Vesta assise*, immortalisaient dans ces lieux le talent de Scopas. Galérius, à tous ces monuments sans prix avait ajouté le *Taureau d'airain* que Périlus inventa pour Phalaris.

Le nouvel empereur habitait ce beau palais. Hiéroclès, son digne ministre, occupait un des portiques de la demeure du maître du monde. Les appartements du philosophe stoïque surpassaient en magnificence ceux même de Galérius. Sur les murs polis avec art étaient représentés des paysages charmants, de vastes forêts, de fraîches cascades. Les tableaux des plus grands maîtres ornaient des bains enchantés et des cabinets voluptueux: ici paraissait la *Junon lacinienne*: pour servir de modèles à ce chef-d'œuvre, les Agrigentins avaient jadis offert leurs filles nues aux regards de Zeuxis; là c'était la *Vénus* d'Apelles sortant de l'onde, digne de régner sur les dieux, ou d'être aimée d'Alexandre. On voyait mourir d'amour le Satyre de Protogène: l'habitant des bois expirait sur la mousse à l'entrée d'une grotte tapissée de lierre; sa main laissait échapper sa flûte, son thyrses était brisé, sa tasse renversée; et tel était l'artifice du peintre, qu'il avait su réunir ce que Vénus a de plus matériel dans la brute, et de plus céleste dans l'homme. Malheur à celui qui fit sortir les beaux-arts des temples de la Divinité, pour en décorer la demeure des mortels! Alors les œuvres sublimes du silence, de la méditation et du génie, devinrent les causes, les éléments, les témoins des plus grands crimes, ou des passions les plus honteuses.

Hiéroclès attendait la fille de Démodocus dans la plus belle salle de son palais. À l'une des extrémités de cette salle respirait l'*Apollon*, vainqueur du serpent ennemi de Latone; à l'extrémité opposée s'élevait le groupe de *Laocoon* et de ses fils, comme si le sage, au milieu de l'humanité de ses voluptés, n'avait pu se passer de l'image de l'humanité souffrante! La pourpre, l'or, le cristal, étincelaient de toutes parts. On entendait sans cesse le doux bruit des eaux et d'une musique lointaine. Les fleurs les plus rares de l'Asie embaumaient l'air, et des parfums exquis brûlaient dans des vases d'albâtre.

(XX, pp. 429-431)

Mais dans l'économie de la fiction des *Martyrs*, cette accumulation d'œuvres d'art n'a pas pour fonction, comme le Louvre de Vivant-Denon, de légitimer et de poétiser la puissance impériale: c'est un rassemblement de chefs-d'œuvre délocalisés, un théâtre de «Vanités» rassemblé par un orgueil possessif qui ne les comprend pas et qui les utilise comme autant de masques et d'alibis. Les chefs-d'œuvre réunis dans le palais de Galérius sont en effet les témoins indifférents d'une tentative de viol exercée sur Cymodocée par l'âme damnée de Galérius, Hiéroclès. La beauté rassemblée dans le Musée impérial est le décor d'une tyrannie que Galérius et Hiéroclès exercent avec férocité, et qui se nourrit du sang des chrétiens. Le collectionnisme, l'esthétique, la culture quand elles sont pliées au service du tyran, peuvent devenir l'odieux complice de ses exactions:

Alors les œuvres sublimes du silence, de la méditation et du génie, devinrent les causes, les éléments, les témoins des plus grands crimes, ou des passions les plus honteuses.

(*Ibid.*, pp. 430-431)

Chateaubriand n'a fait surgir toutes ces fresques splendides de la grandeur et de la puissance impériales qu'après avoir longuement préparé ses lecteurs à reconnaître, sous ces flatteuses apparences, un autre ordre de réalité, plus profond, plus intérieur, plus vrai, plus innocent, quoique moins attrayant pour leur naïf amour-propre français. C'est cet autre ordre caché, mais auquel le lecteur a été d'emblée introduit et initié, qui juge l'ordre officiel de l'Empire, qui lui donne son véritable sens, et qui prévient de s'en laisser duper même quand le poète semble lui prêter ses propres leurres. Cet autre ordre de réalité, inconnu des maîtres du monde, se déploie dans les *Martyrs* en plusieurs registres.

Le premier de ces registres, c'est l'univers virgilien des bergers d'Arcadie et de la poésie lyrique grecque. C'est un univers païen, aussi païen que celui de la romanité impériale, mais d'un paganisme innocent et indemne de la volonté de puissance qui corrompt à Rome le centre de l'Empire. Sa temporalité n'est pas le présent, mais la mémoire, son mode d'être n'est pas l'action, mais la contemplation. C'est en Arcadie qu'est né le héros chrétien Eudore, et c'est là que son père Lasthénès vit en riche fer-

mier. C'est dans la Messénie voisine qu'Eudore rencontre, dans les premières scènes de l'épopée, le prêtre païen Démodocus, descendant d'Homère, et sa fille Cymodocée, prêtresse des Muses, qui habitent un temple consacré au poète de l'*Odyssée* et aux Muses. Il les emmène avec lui chez son père, en Arcadie.

L'Arcadie et la Messénie sont très éloignées de Rome et du centre de la puissance impériale. Elles sont tapies dans une Grèce déchu de sa puissance et devenue une obscure province oubliée de l'Empire, vivant paisiblement d'anciennes habitudes patriarcales et de nobles souvenirs. Le portrait que fait Chateaubriand de Cymodocée et de son père, de la religion lyrique dont ils sont les héritiers fidèles, résume ce que l'Antiquité païenne avait pu contenir d'humanité pensive et pure, à laquelle Fénelon, dans son *Télémaque*, avait lui-même rendu un admirable hommage. Mais ces deux figures sont de merveilleux archaïsmes, des survivances d'un âge d'or en voie d'extinction. Ils suffisent pourtant à faire sentir que, même dans l'univers païen, s'est déjà manifestée l'antithèse entre le spirituel et le temporel, entre le sentiment du divin et l'idolâtrie, entre la vraie beauté qui est intérieure et qui tient de la mémoire, et la parade de beauté et de grandeur dont se voilent les hommes de pouvoir et de sang.

De ce registre arcadien, le lecteur des *Martyrs* passe rapidement au registre proprement chrétien et communautaire de l'ordre spirituel. Avec Eudore, Cymodocée et Démodocus, il parvient chez Lasthénès, le père d'Eudore, riche fermier converti au christianisme. Il assiste avec eux, dans un paysage encore tout imprégné des monuments et des statues du culte païen, aux fêtes de la moisson célébrées avec sa domesticité, par une famille chrétienne. Purifiées de tout rite de fertilité, ces fêtes se résument à un banquet frugal précédé par une prière commune de gratitude adressée à Dieu. Ces tableaux de la communauté chrétienne d'Arcadie seront complétés plus tard par ceux que Chateaubriand va consacrer à la communauté chrétienne de Jérusalem, groupée autour de la mère de Constantin, Hélène, qui recueille Cymodocée fuyant les violences d'Hiérocès.

Chez Lasthénès, étrangers mais non pas hostiles, le prêtre d'Homère et la prêtresse des Muses assistent à une prière chrétienne en commun. Ici, dans ces campagnes tranquilles, loin de

Rome, parmi les laboureurs et les bergers, la coexistence, peut-être même la fusion prochaine, entre le plus pur du paganisme et la foi biblique et chrétienne, semblent non seulement possibles, mais naturelles. En filigrane de ces scènes de vie pastorale christianisée, se lève le souvenir des *Quatre saisons* de Nicolas Poussin:

On s'assemble aussitôt dans une cour entourée de granges et des étables des troupeaux. Quelques ruches d'abeilles y répandaient une agréable odeur mêlée au parfum du lait des génisses qui revenaient des pâturages. Au milieu de cette cour, on voyait un puits dont les deux poteaux, couverts de lierre, étaient surmontés de deux aloès qui croissaient dans les corbeilles. Un noyer, planté par l'aïeule de Lasthénès, couvrait le puits de son ombre. Lasthénès, la tête nue, et le visage tourné vers l'orient, se plaça debout sous l'arbre domestique. Les bergers et les moissonneurs se mirent à genoux sur du chaume nouveau, autour de leur maître. Le père de famille prononça à haute voix cette prière, qui fut répétée par ses enfants et par ses serviteurs:

'Seigneur, daignez visiter cette demeure pendant la nuit, et en écarter les vains songes. Nous allons quitter les vêtements du jour, couvrez-nous de la robe d'innocence et d'immortalité que nous avons perdue par la désobéissance de nos premiers pères. Lorsque nous serons endormis dans le sépulcre, ô Seigneur, faites que nos âmes reposent avec vous dans le ciel!'

Quand cela fut fait, on entra dans la maison où se préparait le repas de l'hospitalité. Un homme et une femme parurent, portant deux grands vases d'airain pleins d'une eau échauffée par la flamme. Le serviteur lava les pieds de Démodocus; la servante, ceux de la fille de Démodocus; et, après les avoir oints d'une huile de parfums d'un grand prix, elle les essuya avec un lin blanc.

(II, p. 129)

À l'occasion de ce banquet, Eudore fait le récit de sa vie à sa propre famille chrétienne et aux hôtes païens qu'il a ramenés avec lui. Chateaubriand a donné à son héros chrétien les dons et l'inspiration poétiques que l'*Odyssée* accordait au poète Démodocos, dans l'épisode d'Ulysse chez les Phéaciens, et que l'*Énéide* prêtait à Énée dans l'épisode de Carthage. Au cours de ce récit, Eudore raconte son ascension sociale dans la société romaine. Ses succès l'ont fait céder aux séductions de l'ambition



et du luxe, et ils l'ont éloigné de la foi et des mœurs chrétiennes. Il est devenu ce qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle on appelait un «libertin».

Le lecteur découvre alors dans le récit même d'Eudore, un troisième registre du spirituel: le registre chrétien *sacerdotal*. Le narreteur, devenu objet de scandale public parmi ses correligionnaires, raconte comment l'évêque de Rome et son clergé ont lancé sur lui les foudres de l'excommunication, dans les catacombes où ils se tiennent hors de la vue des autorités de l'Empire:

J'étais allé chez Marcellin; je sonne à la grille du cimetière: les deux battants de la grille se séparent et s'écartent l'un de l'autre en gémissant sur leurs gonds. J'aperçois le pontife debout, à l'entrée de la chapelle ouverte. Il tenait à la main un livre redoutable, image du livre scellé des sept sceaux que l'Agneau seul peut briser. Des diacres, des prêtres, des évêques, en silence, immobiles, étaient rangés sur les tombeaux environnants, comme des justes ressuscités pour assister au jugement de Dieu. Les yeux de Marcellin lançaient des flammes. Ce n'était plus le bon pasteur qui rapporte au bercail la brebis égarée, c'était Moïse dénonçant la sentence mortelle à l'infidèle adorateur du veau d'or; c'était Jésus-Christ chassant les profanateurs du temple. Je veux avancer; un exorciste me ferme le chemin. Au même moment, les évêques étendent le bras, et lèvent la main contre moi, en détournant la tête; alors le pontife, d'une voix terrible:

'Qu'il soit anathème celui qui souille par ses mœurs la pureté du nom Chrétien! Qu'il soit anathème celui qui n'approche plus de l'autel du vrai Dieu! Qu'il soit anathème celui qui voit avec indifférence l'abomination de l'idolâtrie!'

Tous les évêques s'écrient:

'Anathème!'

Aussitôt Marcellin entre dans l'église: la porte sainte est fermée devant moi. La foule des élus se disperse, en évitant ma rencontre; je parle, on ne me répond pas: on me fuit comme un homme attaqué d'un mal contagieux. Ainsi qu'Adam banni du paradis terrestre, je me trouve seul dans un monde couvert de ronces et d'épines, et maudit à cause de ma chute.

(IV, pp. 170-171)

Chateaubriand n'a pas hésité à montrer, après son visage de douceur, le visage terrible que peut prendre le christianisme ca-

tholique romain: le spirituel sacerdotal se pourvoit lui aussi d'un pouvoir, et d'un pouvoir qui juge. Ce pouvoir du pape Marcellin est à l'image du Dieu d'amour, qui sait être aussi un Dieu de crainte. Il est le représentant de Dieu sur la terre, administrant les sacrements, enseignant la doctrine aux fidèles, excommuniant les hérétiques et les pécheurs endurcis hors de la communauté ecclésiale et il tient tête aux pouvoirs temporels. Ce pouvoir ecclésiastique n'exerce pas son autorité et il n'exécute pas ses sentences par la force, comme les pouvoirs temporels, mais par le verbe et par le rite. Armes d'un pouvoir tout spirituel, les foudres de l'excommunication qui frappent Eudore ne lèsent pas son corps comme le feront les persécutions du pouvoir temporel impérial: mais elles impriment au fond de lui-même une brûlure de remords plus douloureuse et plus durable que toutes les morsures des fauves. Le travail en profondeur de ce remords ne va plus cesser de le tourmenter, jusqu'à l'heure de son repentir et de sa seconde conversion. Comme il y a une poésie de la politique, il y a donc une éloquence terrible du Sacerdoce, qui agit en profondeur sur l'âme des laïcs. Chateaubriand l'a déjà évoquée dans *Atala* (le P. Aubry) et dans *René* (le P. Souël).

En suivant le déroulement du récit d'Eudore, le lecteur des *Martyrs* accède enfin au quatrième registre du spirituel, celui qui le touche de plus près, celui dont il participe directement: c'est celui de l'intériorité chrétienne de l'individu laïc, c'est son «connais-toi toi-même», c'est l'inquiétude de son cœur avec les oscillations de houle qui l'éloignent de la foi, mais qui peuvent aussi l'y ramener. C'est ce registre du *bivium* intime et individuel qui intéresse davantage le poète, et c'est sur ce registre qu'il s'adresse avant tout à son lecteur, le «semblable», le «frère» d'Eudore. Il se trouve que c'est aussi le registre qui retient le plus l'attention de Dieu lui-même. De préférence aux saints et aux grands, le Ciel a choisi, pour le sacrifice qui changera le cours du monde, deux «victimes» Eudore et Cymodocée, deux «particuliers» sans qualités (I, p. 106).

Eudore est le «fils de Lasthénès», un Grec converti au christianisme. Une brillante carrière militaire dans les armées romaines a porté ce jeune chrétien, ami de saint Jérôme et de saint Augustin, ami aussi du futur empereur Constantin, au rang de gouverneur de province. Ces fonctions ne lui auraient valu

cependant qu'un rang modeste au palmarès de l'Histoire, s'il s'en était tenu à ce *cursus honorum* païen.

Mais Eudore qui, tout chrétien qu'il est, a quelque peu réussi parmi les «grandeurs d'établissement» de la Rome païenne, n'en reste pas moins chrétien au fond de lui-même. Un chrétien tiède, tourmenté et tenté, mais un chrétien. Sa position dans l'armée et à la cour impériale ont fait de lui, malgré lui, et même après son excommunication, le représentant dans l'univers officiel de l'Empire, du peuple et du clergé chrétiens, qui vivent dans l'ombre et dans les lointains. Depuis les hauteurs du Ciel et les profondeurs de l'Enfer, on a les yeux fixés sur ce jeune homme apparemment sans importance, ce «particulier» parmi tout d'autres, mais dans le cœur duquel se joue invisiblement la partie essentielle, la bataille plus décisive que toutes les batailles aux frontières de l'Empire, ou que toutes les intrigues à la cour de Dioclétien: selon qu'Eudore restera semi-païen, ou bien rentrera dans la communauté chrétienne, le sort du monde changera de face. De sa liberté, de son choix libre, dépend l'avenir de la religion du Christ.

Chateaubriand a choisi pour sa part de faire voir l'Histoire du point de vue de l'ombre, et non du point de vue des lumières de l'Etat. A l'intersection de l'ombre et de ces lumières, il a placé Eudore. Ce n'est pas dans la volonté de puissance des maîtres visibles du monde, ce n'est pas non plus dans la sainteté professionnelle des évêques et pontifes chrétiens, c'est dans le cœur inquiet d'Eudore, chrétien profane, et agité par le «vague des passions», que se joue le destin de l'Empire, de l'Église romaine, de l'Europe. Sa décision commande l'histoire du salut.

Eudore a été séduit par le luxe et les plaisirs faciles de la haute société romaine où il est introduit et goûté. On peut dire de ce «libertin» qu'il est l'archétype des ambitieux tourmentés de Balzac et de Stendhal. Chrétien en rupture de communauté, et même excommunié, Eudore est tout à la fois un voyageur, un touriste, un séducteur, un arriviste, un poète à succès *moderne*. De retour en Grèce, il est sensible à la beauté chaste et douce de Cymodocée, fille mélodieuse de Démodocus, le descendant d'Homère; tandis qu'il était gouverneur de l'Armorique, il s'est laissé violemment tenter par une extraordinaire prêtres-

se celte, Velléda; une sauvage folie charnelle qui l'a jetée dans les bras de cette magnifique sorcière. Ce soldat a connu les périls de la guerre autant que les aventures du cœur et les plaisirs des sens, il a été le prisonnier et l'esclave des Francs dans la forêt hercynienne. À bien des égards, c'est un double grec, au III<sup>ème</sup> siècle de notre ère, de Chateaubriand lui-même, comme lui solitaire, imaginaire, érotique, et mélancolique. Une grande partie de l'épopée des *Martyrs* est consacrée au récit autobiographique qu'Eudore fait devant sa famille et celle de Cymodocée. Ce récit, une confession publique par laquelle le jeune chrétien s'éclaircit à ses propres yeux, est un homologue des *Mémoires* que Chateaubriand lui-même a commencé d'écrire quelques années plus tôt, en 1803, à Rome.

Quand Galérius arrache à Dioclétien l'édit de persécution contre les chrétiens, le moment arrive où Eudore fait son choix. Il tranche dans ses tentations et son inquiétude, il réintègre la communauté chrétienne décimée par le déchaînement de la violence impériale. Ce choix sacrificiel contrebalance la force déployée par Galérius contre les chrétiens sans défense, il fait pencher dans l'autre sens le sort du monde.

La confession orale d'Eudore devient alors acte et témoignage, le témoignage le conduit au martyr. La maturation de sa parole intérieure l'a rendu capable d'un acte, d'un acte libre: cet acte libre, qui est abandon et sacrifice, est d'autant plus méritoire et merveilleux qu'il va contre toute attente: il renverse le déterminisme historique de l'ambition, de l'amour-propre, de l'amour de la vie, il amorce le retournement de la faiblesse de l'Église chrétienne en autorité et en force. Le martyr d'Eudore et de Cymodocée, dans le Cirque Maxime de Rome est le point de départ mystique du retour de Constantin à Rome, et de la conversion de l'Empire au christianisme.

La scène finale des *Martyrs* se déroule dans le Cirque de Vespasien, où la communauté chrétienne de Rome, évêques en tête, est livrée aux bêtes devant un public païen de cent mille spectateurs, en présence de l'Empereur Galérius. Eudore est maintenant au premier rang des martyrs. La timide Cymodocée, s'arrachant à son père, l'a rejoint dans le Cirque. Dans les bras d'Eudore, elle voit se jeter sur eux un tigre: «Comme Cymodocée, toujours pressée dans les bras de son époux, ouvrait sur lui

des yeux pleins d'amour et de frayeur, elle aperçoit la tête sanglante du tigre auprès de la tête d'Eudore». C'est tout ce qui sera dit de l'horrible supplice. Cymodocée meurt d'épouvante au moment où Eudore est déchiqueté.

Les époux martyrs avaient à peine reçu la palme que l'on aperçut au milieu des airs une croix de lumière, semblable à ce Labarum qui fit triompher Constantin; la foudre gronda sur le Vatican, colline alors déserte, mais souvent visitée par un Esprit inconnu; l'amphithéâtre fut ébranlé jusque dans ses fondements; toutes les statues des idoles tombèrent, et l'on entendit, comme autrefois à Jérusalem, une voix qui disait: 'Les dieux s'en vont'.

(XXIV, pp. 498-499)

En quelques lignes, aussi rapides que celles par lesquelles Stendhal conclura *La Chartreuse de Parme*, Chateaubriand évoque alors l'arrivée de Constantin converti aux portes de Rome, sa victoire sur Maxence:

Les légions des Gaules, jadis conduites à la victoire par Eudore, entourent le monument funèbre de leur ancien général [dressé sur les ordres de Constantin dans la même catacombe où autrefois Eudore avait été excommunié par le pape Marcellin]. Sur la tombe des jeunes martyrs Constantin reçoit la couronne d'Auguste, et sur cette même tombe il proclame la religion chrétienne religion de l'Empire.

(XXIV, p. 499)

L'essentiel a déjà eu lieu. Tout ce qui vient ensuite, et qui relève de l'Histoire événementielle, va de soi. En réalité, c'est bien le sacrifice d'Eudore, salué par des signes miraculeux semblables à ceux qui accompagnèrent le sacrifice du Christ, qui a rendu possible la victoire du nouvel Empereur chrétien, c'est bien cet acte tout intérieur qui a déterminé l'événement historique immense du passage de l'Empire païen à l'Empire chrétien. Constantin lui-même est relégué par le poète épique chrétien au second plan, comme un simple figurant d'*auto sacramental*.

L'ascension intérieure d'Eudore, dans les *Martyrs*, est la réflexion symbolique de l'itinéraire de Chateaubriand lui-même, et de la maturation de sa parole depuis son arrivée en France

en 1801, et après la publication d'*Atala*. Comme Eudore, l'auteur des *Martyrs* a connu de mystérieuses amours d'adolescence en Bretagne, et il a eu des liaisons nombreuses dans la capitale du Consulat et de l'Empire: comme Eudore, il a combattu dans les Ardennes, comme Eudore il a évolué dans les parages de la cour impériale, et il a obtenu des faveurs du Premier Consul et de sa famille. Comme Eudore, il a néanmoins fait son choix. L'article frémissant qu'il a publié en 1807 dans le *Mercure de France*, et qui défiait par la seule force de la parole publiquement proférée tout l'édifice de l'État napoléonien («Tacite est déjà né dans l'Empire»), a été pour lui l'équivalent du sacrifice d'Eudore, se jetant lui-même de son propre mouvement dans le cirque pour affronter le martyr avec ses frères chrétiens. Il a cessé de collaborer avec le régime du tyran, il a pris tous les risques de la résistance, il a fait son choix et il a affirmé publiquement sa liberté moderne et chrétienne.

En dernière analyse, *Les Martyrs* sont une puissante métaphore de la littérature moderne telle que Chateaubriand en est venu à la concevoir et à l'assumer: un pouvoir spirituel laïc, capable de tenir tête au pouvoir politique, et de créer des événements spirituels d'une portée plus profonde que les actes et les victoires du pouvoir temporel. Ce pouvoir spirituel laïc est même capable de suppléer, protéger, relayer le pouvoir spirituel sacerdotal. Mais il ne se confond pas avec celui-ci. Tous deux tirent leur origine du même génie du christianisme, tous deux affirment la préséance du spirituel sur le temporel, du verbe sur la force, de la douceur sur la violence. Mais le sacerdoce chrétien de la littérature, tel que l'exerce l'auteur du *Génie*, ne fait pas, comme le sacerdoce ecclésiastique, l'économie de la chair, de l'inquiétude, de l'erreur, de l'errance. Il ne parle pas à partir d'une position d'autorité donnée par avance. Il conquiert la force persuasive de sa parole en l'exposant à toutes les postulations humaines contradictoires dont la tradition littéraire porte avec elle la mémoire; c'est cette liberté humainement choisie et conquise qui confère à sa poésie son pouvoir singulier sur l'intériorité du public, en d'autres termes, de chacun de ses lecteurs.

Le *Génie du christianisme* avait dessiné la topologie de la littérature, telle que la religion des Modernes l'a postulée. Les

*Martyrs* dessinent symboliquement le magistère singulier de l'écrivain moderne, tant vis-à-vis du pouvoir politique que du pouvoir sacerdotal: un magistère à la fois plus humain, plus fragile, plus ambigu, mais plus poignant et persuasif que les deux autres, puisqu'il doit tirer de lui-même son efficacité à travers la forêt d'épreuves et de passions qu'il partage avec tous les hommes. L'écrivain moderne répète à sa manière le cheminement des apôtres et des premiers chrétiens avant que l'Eglise ne devienne institution sacerdotale: il «imite le Christ». Le magistère dont il se pourvoit est plus sacré que le pouvoir politique, car à la différence de celui-ci, il touche le fond de tous les cœurs, et il est plus politique que le pouvoir sacerdotal, car à la différence de celui-là, il doit se convertir lui-même avant de convertir un public de lecteurs à la religion de la fidélité et de la mémoire.

MARC FUMAROLI  
De l'Académie française