

Le Sourire de René

Comique, humour et ironie dans les récits de voyages de Chateaubriand

Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
Institut de littérature française
Université de Neuchâtel

Pour l'obtention du grade de docteur ès lettres

Par

Caroline Rosset

Acceptée sur proposition du jury :
Prof. Daniel Sangsue, directeur de thèse
Prof. Philippe Antoine, rapporteur
Prof. Jean-Marie Roulin, rapporteur
Prof. Juan Rigoli, rapporteur

Soutenue le 29 juin 2011

Université de Neuchâtel
2012

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Daniel Sangsue, directeur de thèse, professeur ordinaire à l'Institut de littérature française à l'Université de Neuchâtel ; M. Philippe Antoine, professeur au Département de Français de l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand ; M. Jean-Marie Roulin, professeur à l'Unité de recherche Littérature, Idéologies, Représentations de l'Université Jean-Monnet à Saint-Etienne ; M. Juan Rigoli, professeur au Département de langue et littérature françaises modernes à l'Université de Genève, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Caroline Rosset en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 29 juin 2011



par Le doyen
Laurent Tissot

Mots clés en français : Chateaubriand, récits de voyage, comique, humour, ironie, poétique, romantisme

Mots clés en anglais : Chateaubriand, travel stories, comedy, humour, irony, poetic, romanticism

Résumé : Cette thèse cherche à renouveler la lecture des Voyages de Chateaubriand et à montrer que leurs éléments comiques participent à la création d'une nouvelle forme de relation viatique, en accord avec la sensibilité romantique.

Après une mise au point théorique, la première partie de la recherche propose d'analyser les différentes sortes de comique dans les récits de voyage de Chateaubriand, en traçant le cheminement qui mène l'auteur de la satire à l'humour. La satire du voyageur illustre la tendance à la démystification qui caractérise l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* et offre une vision lucide et réaliste du monde, qui lui permet non seulement de prendre ses distances par rapport à la littérature idéalisante de sa bibliothèque de voyage, mais aussi de se rallier à l'idéal d'authenticité qui conditionne, à son époque encore, le récit viatique. Or, Chateaubriand rejette explicitement le comique satirique, qu'il attribue aux sarcasmes des philosophes et à leur incrédulité. Il lui préfère une forme plus positive et plus personnelle, qui le situe à l'origine du voyage romantique : l'autodérision dont il fait preuve sur les routes sert de contrepoint aux mises en scène de l'héroïsme du nomade et contrebalance l'orgueil du satiriste. Dès lors, on peut prétendre que le Chateaubriand pitre constitue une sorte d'auto-démystification du Chateaubriand héros, ainsi qu'une mise à distance ironique, une négation du sérieux de l'œuvre et une réorientation de l'entreprise viatique. Mais plus encore, la vision humoristique du monde ramène à la religion le voyageur perdu, errant à travers les déserts du Nouveau Monde comme de l'Ancien. En effet, c'est en voyant dans les caprices du sort et de la Nature la force créatrice de la Providence, que l'humoriste parvient à dépasser la déception du satiriste.

La deuxième partie de la réflexion propose une analyse de la poétique humoristique des récits de voyage chateaubrianesques. Métalepses, parabases, digressions, ou montage littéraire permettent à l'auteur de distinguer son œuvre viatique des relations sérieuses, par le biais desquelles le voyageur savant cherche à convaincre son lecteur de l'exactitude de ses observations. Conciliant fantaisie et réalisme et instaurant entre eux un constant va-et-vient, le récit humoristique trouve l'un de ses fondements dans la rupture d'illusions précédemment créées. Les Voyages de Chateaubriand oscillent constamment entre illusion et réalité, entre perception du réel et imagination. C'est le conflit entre ces deux modalités qui constitue la base de toute poétique humoristique. De ces observations découle une étude de la figure et de la double posture du Chateaubriand ironiste. Il faut en effet la dualité inconciliable entre le voyageur lucide et désenchanté et le poète emporté par son imagination pour que l'écriture se fasse humoristique et que l'auteur devienne ironiste. Dissimulation, réflexivité et décentrement, voire désengagement, permettent au voyageur de renouer avec la lignée tant convoitée des auteurs-créateurs, qui ont su s'affranchir d'une relation purement véridique pour lui préférer une vision plus poétique du monde. Chateaubriand fait donc de l'ironie un procédé littéraire destiné à mettre en évidence son indépendance et le pouvoir de sa fantaisie, par le biais de rapprochements inattendus, de brusques ruptures d'illusions et d'éclats bouffons, au sein de textes *a priori* sérieux.

La dernière partie de ce travail est consacrée aux moyens par lesquels le voyageur s'efforce de réenchanter le monde qu'il parcourt. L'importance que le voyageur accorde aux anecdotes piquantes, aux détails insignifiants (une fourmi, une palmette de fougère, etc.) et aux scènes de la nature qui favorisent l'imagination lui permet d'éclipser le monde objectif pour le remplacer par une vision intime des lieux visités. Ainsi commence, avec Chateaubriand, la prise de pouvoir de la littérature sur le monde réel, un monde qu'elle entend dépasser.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Daniel Sangsue, pour la précieuse aide qu'il m'a apportée tout au long de mes années de recherche. Ses conseils avisés, ses relectures fréquentes et toujours minutieuses, ses encouragements et sa disponibilité ont été essentiels dans la réalisation de ce travail.

Mes remerciements vont aussi aux Professeurs Philippe Antoine, Jean-Marie Roulin et Juan Rigoli, qui ont eu la gentillesse d'accepter de faire partie de mon jury de thèse et qui m'ont fait part de leurs suggestions et recommandations. Je suis particulièrement heureuse que ce travail ait été soumis à leur précieuse relecture.

Enfin, je suis reconnaissante envers tous ceux – amis, famille et collègues – qui m'ont entourée durant ces années et qui, par le biais de leurs discussions stimulantes ou simplement divertissantes, m'ont donné l'envie et le courage de terminer ce travail.

Que tous trouvent ici l'expression de ma sincère gratitude.

INTRODUCTION

A qui peut s'envoler, qu'importent les
souffrances de la terre (Chateaubriand,
Mémoires d'outre-tombe)

Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie! Ainsi disant, je marchois à grands pas, le visage enflammé, le vent sifflant dans ma chevelure, ne sentant ni pluie ni frimas, enchanté, tourmenté, et comme possédé par le démon de mon cœur¹.

Ces quelques lignes, certainement parmi les plus célèbres de Chateaubriand, ont fait de l'auteur de *René* le « sachem du romantisme », un écrivain visionnaire à l'origine d'une écriture qui met l'accent sur les épanchements du moi et qui fait de la mélancolie la condition *sine qua non* de la création poétique. Mais cette étrange filiation, dont il est le père involontaire, met quelque peu mal à l'aise l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, qui confie :

Mais, au surplus, si *René* n'existait pas, je ne l'écrirais plus ; s'il m'était possible de le détruire, je le détruirais. Une famille de René poètes et de René prosateurs a pullulé : on n'a plus entendu que des phrases lamentables et décousues ; il n'a plus été question que de vents et d'orages, que de maux inconnus livrés aux nuages et à la nuit. Il n'y a pas de grimaud sortant du collège qui n'ait rêvé être le plus malheureux des hommes ; de bambin qui à seize ans n'ait épuisé la vie, qui ne se soit cru tourmenté par son génie ; qui, dans l'abîme de ses pensées, ne se soit livré au *vague de ses passions*; qui n'ait frappé son front pâle et échevelé, et n'ait étonné les hommes stupéfaits d'un malheur dont il ne savait pas le nom, ni eux non plus².

On peut bien sûr interpréter cette réaction comme celle d'un auteur fier de son œuvre et agacé par les mauvaises imitations de ses successeurs. Mais on peut également

¹ Chateaubriand, *René*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, éd. Colin Smethurst, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 408.

² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. Jean-Claude Berchet, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Classiques Garnier, « La Pochothèque », 2003-2004, p. 641.

lire entre ces lignes la volonté de désavouer un fils illégitime qu'on veut lui attribuer à tort. En effet, si Chateaubriand est indubitablement l'un des écrivains qui introduit le romantisme en France, son rôle ne se résume pas simplement à l'invention de « la mélancolie moderne³ », contrairement à ce que pourraient penser les lecteurs de *René*. Dans cette optique, notre étude cherchera à mettre en évidence un pan relativement peu abordé de l'œuvre chateaubrianesque, qui contredit la grille de lecture prédominante : nous chercherons à montrer que Chateaubriand n'est pas dépourvu d'humour, qu'il parvient souvent à faire rire son lecteur et que, partant, le comique, en règle générale, joue un rôle tout aussi important (mais nettement moins évident) que la mélancolie chez l'instigateur du romantisme français.

Dans *L'Écriture comique*, Jean Sareil constate que l'étude du comique a longtemps été négligée par une critique littéraire soucieuse avant tout des informations biographiques, de l'histoire des sources et de l'histoire des idées. Souvent, l'aspect humoristique d'une œuvre restait confiné dans un chapitre détaché, destiné à prouver que le commentateur « n'avait pas ignoré ce problème de déformation, même si on n'avait pas eu le temps, la place, l'envie ou la capacité de lui trouver une solution⁴ ». Ces regrets ne sont cependant plus d'actualité, la critique s'étant largement penchée depuis plus d'un demi-siècle sur les différentes problématiques du comique chez de nombreux auteurs⁵ et même chez ceux à qui le rire semblait le plus étranger. Ainsi, Patrick Berthier a récemment consacré un article à la présence de l'humour dans *Corinne* de Madame de Staël⁶. Bien qu'il reconnaisse immédiatement que ce roman « prodigue plutôt des effets de larmes⁷ », notamment par le biais des pleurs de l'héroïne, il se propose d'analyser la propension comique du texte au travers d'un personnage secondaire, représentant typique de la France: le comte d'Erfeuil. Le critique en arrive alors à souligner l'importance de ce personnage et du ton plus léger qu'il autorise à Madame de Staël: « Le sourire que se permet l'auteur s'y infiltre [dans le roman] au

³ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, éd. D'aujourd'hui, 1978, p. 93.

⁴ Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 36.

⁵ Voir par exemple : Roland André Donzé, *Le Comique dans l'œuvre de Marcel Proust*, Neuchâtel, Paris, V. Attinger, 1955 ; Henri Baudin, *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973 ; Michel Autrand, *L'Humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978 ; Gilles Bonnet, *L'Écriture comique de J.-K. Huysmans*, Paris, Gallimard, 2004 ; Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

⁶ Patrick Berthier, « Mme de Staël humoriste ? Un aspect de la satire dans *Corinne* », dans *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme : hommage à Michel Crouzet*, sous la direction de Fabienne Bercegol, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

⁷ *Ibid.*, p. 425.

cœur même du tragique ; le ton léger devient, à la limite, garant de la gravité des enjeux⁸ ».

Si on connaît l'importance du comique chez les écrivains romantiques, les études critiques en littérature française se concentrent surtout sur les successeurs de Chateaubriand et de Madame de Staël, à savoir Victor Hugo, Théophile Gautier ou Stendhal⁹. L'auteur des *Mémoires*, trop longtemps assimilé à son personnage autobiographique, est resté en marge de cette tendance. Certes, il faut accorder à Sainte-Beuve le mérite d'avoir été le premier à apercevoir le côté plus léger et plus enjoué des textes de Chateaubriand¹⁰. Mais c'est surtout depuis le milieu du XXe siècle que l'importance du registre comique de l'écrivain est reconnue, même si cette tonalité n'est alors perçue que comme une contradiction stylistique, reflétant celles qui s'affrontent dans le cœur de l'auteur¹¹.

Néanmoins, les contributions de cette époque marquent un tournant décisif dans le cours des études chateaubriandistes, en tentant de mettre fin à toute une série de stéréotypes qui ternissaient l'image de l'auteur de *René*. Le mot d'ordre est donné : « Il faut donc en finir avec le Moi souverain, la satisfaction vaniteuse et ampoulée, les parallèles avantageux¹² ». Ce n'est cependant qu'avec la contribution de Richard Chadbourne que les enjeux idéologiques du comique de Chateaubriand seront véritablement analysés¹³. Chadbourne souligne en effet la nature affirmative et thérapeutique du rire chateaubrianesque, qu'il rapproche des festivités carnavalesques : « Son propre rire d'outre-tombe [...] est beaucoup plus proche de l'ancien rituel comique qui cherche à purger et à exorciser tout ce qui est obscur et mauvais dans la

⁸ *Ibid.*, p. 434.

⁹ Voir par exemple: Joë Friedemann, *Victor Hugo, un temps pour rire*, Saint-Genouph, Nizet, 2002; Maxime Prévost, *Rictus romantiques: politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002; *L'Esprit de Théophile Gautier: grotesque, humour, fantaisie*, Montpellier, Société Théophile Gautier, Université Paul Valéry, 2001; *Stendhal et le comique*, textes réunis et présentés par Daniel Sangsue, Grenoble, ELLUG, 1999 et Francesco Spandri, *L'Art de komiker*, Paris, Honoré Champion, 2003.

¹⁰ Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, t. I, Paris, Didier, 1846-1847, p. 33.

¹¹ Il s'agit en outre de contributions marginales publiées, le plus souvent, dans des revues académiques de province : Charles Chasse, « L'humour de Chateaubriand », *Nouvelle Revue de Bretagne*, mai-juin 1948 ; Robert Laulan, « La part de l'humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Bulletin de la société Chateaubriand*, 1, 1957 ; André Lebois, « L'humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Annales de Bretagne*, 75, 1968.

¹² André Lebois, « L'humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *loc. cit.*, p. 568.

¹³ Richard Chadbourne, « Laughter from beyond the tomb : a comic Chateaubriand », dans *Actes du Congrès de Wisconsin pour le 200^e anniversaire de la naissance de Chateaubriand*, éd. Richard Switzer, Genève, Droz, 1970.

mort comme dans la vie ¹⁴ ». Il est en outre intéressant de constater que toutes ces recherches sont centrées autour des *Mémoires d'outre-tombe*, un texte qui, par son ampleur, est plus susceptible d'abriter des registres variés.

Une nouvelle génération de chercheurs tente aujourd'hui d'expliquer ce surgissement inattendu du comique au sein d'une prose essentiellement mélancolique. Et la plupart des contributions sur le sujet consiste en des articles ponctuels qui proposent une relecture révolutionnaire d'une œuvre de l'Enchanteur ou de quelques épisodes sélectionnés. Juliette Hoffenberg revient sur le rôle démystificateur du burlesque dans l'*Itinéraire*, un registre qui permet à Chateaubriand de prendre ses distances avec les récits de ses prédécesseurs¹⁵ ; Philippe Berthier choisit d'étudier l'image symbolique du rire de la tête de mort, montrant que chez l'auteur des *Mémoires* le comique est intimement lié à la conscience de la vanité du monde¹⁶ ; Ivanna Rosi s'intéresse de son côté à l'importance de l'autodérision dans les *Mémoires* et met ainsi en évidence l'ambivalence du sujet dans cette autobiographie¹⁷ ; Jean Mourot et Michel Thélia étudient tous deux l'écriture polémique du vicomte, l'un s'intéressant à son style satirique¹⁸, l'autre revenant sur l'ironie du Chateaubriand journaliste¹⁹ ; Michel Thélia a été suivi par Philip Knee, qui a consacré un article à l'importance de l'ironie dans les *Mémoires d'outre-tombe*²⁰. Knee met en évidence la pensée dédoublée de Chateaubriand, qui « se veut critique de la réalité sociale en même temps qu'elle se reconnaît comme partie prenante de cette réalité²¹ ».

Finalement, il convient de citer le récent ouvrage de Fabio Vasarri sur la gravité du comique chez Chateaubriand, une contribution synthétique qui prouve l'importance

¹⁴ *Ibid.*, p. 117. (« His own *rire d'Outre-tombe* [...] is much more affirmative, much closer to the ancient comic ritual which seeks to purge or to exorcise all that is dark and evil in death as well as in life »). Ma traduction.

¹⁵ Juliette Hoffenberg, « L'*Itinéraire* à l'œuvre. Le burlesque et l'invention de l'autobiographie », [en ligne] URL <http://www.etudes-romantiques.org/juliette%20hoffenberg.pdf>.

¹⁶ Philippe Berthier, « Mémoires pour rire », dans *Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantième (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 1999.

¹⁷ Ivanna Rosi, « Autodérision et humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Le Statut du sujet dans le récit de mémoire, actes du colloque de Venise : 28-29 novembre 1997*, sous la direction de Lucia Omacini, Padova, Unipresse, 1998.

¹⁸ Jean Mourot, « Chateaubriand satirique ; quelques aspects de son style », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 21, mai 1969.

¹⁹ Michel Thélia, « L'ironie et Chateaubriand journaliste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 38, mai 1986.

²⁰ Philip Knee, « Mémoire et autorité: Chateaubriand ironiste », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38, spring-summer 2010, 3-4.

²¹ *Ibid.*, p. 147.

que les chateaubriandistes accordent désormais au contrepoint comique de l'œuvre²². Comme s'il s'agissait de réparer une erreur de jugement, comme s'il était désormais temps de reconnaître tout le potentiel humoristique des écrits chateaubrianesques, Fabio Vasarri tente de libérer l'œuvre de l'Enchanteur du malentendu dont elle fait l'objet :

Seule une connaissance très partielle de l'œuvre, transmise par l'école et limitée aux courts romans et aux premiers livres des *Mémoires* peut restreindre Chateaubriand dans les limites d'un lyrisme doloriste et mélancolique et d'une thématique du « mal du siècle »²³.

Tout en s'inscrivant dans cette tendance qui cherche à projeter un jour nouveau sur l'œuvre de Chateaubriand, notre étude tente de saisir les enjeux du comique dans ses récits de voyage. En effet, nous aurons l'occasion de le voir, l'écriture viatique est particulièrement propice au mélange des styles et permet à Chateaubriand d'introduire une tonalité humoristique dans ses textes, car, comme le souligne à juste titre Fabio Vasarri, « la manifestation du comique dans l'écriture sera inversement proportionnelle à la littérarité des textes (relation de voyages, essai politique, mémoires, biographie)²⁴ ». En d'autres termes, moins l'œuvre s'inscrit dans une tradition codifiée, plus elle est susceptible d'accueillir une variété de registres. Contrairement aux œuvres romanesques, qui constituent le pôle sérieux des écrits chateaubrianesques, et aux textes politiques, dont le comique se résume à des attaques satiriques et à de l'ironie voltairienne, les Voyages de l'Enchanteur constituent des parenthèses divertissantes aussi bien dans la vie de leur auteur que dans sa production littéraire. Notre recherche se démarque donc des études précédentes sur le comique chateaubrianesque, puisqu'elle compte mesurer l'importance de ce registre dans le seul genre viatique. Il ne s'agit pas d'un essai général, visant à montrer et à faire découvrir les enjeux du comique chez l'auteur de *René*, mais d'une étude plus spécifique, qui cherche à renouveler la lecture de ses Voyages et à montrer que les éléments comiques de ces textes participent à la création d'une nouvelle forme de relation viatique, en accord avec la sensibilité romantique.

²² Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, Taranto, Lisi, 2009.

²³ *Ibid.*, p. 54-55. (« Solo una conoscenza molto parziale dell'opera, trasmessa dalla scuola e limitata ai brevi romanzi e ai primi libri dei *Mémoires*, può costringerlo nei limiti di un lirismo dolente e melanconico e di una tematica del "mal du siècle" »). Ma traduction.

²⁴ *Ibid.*, p. 23. (« Il manifestarsi del comico nella scrittura sarà inversamente proporzionale alla letterarietà dei testi (relazione di viaggio, saggio politico, memorie, biografia) »). Ma traduction.

En plus des trois grands récits qui regroupent l'essentiel de l'écriture viatique de Chateaubriand (*l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le *Voyage en Amérique* et le *Voyage en Italie*), nous convoquerons les épisodes des *Mémoires d'outre-tombe* qui fonctionnent comme des récits de voyage intégrés dans la grande architecture autobiographique, notamment les différents périple que l'auteur accomplit en Suisse et la double ambassade à Prague, la seconde via Venise, narrés dans la quatrième partie. Un tel parti pris a pour avantage et pour inconvénient à la fois de ne pas distinguer les textes qui relèvent du récit de voyage au sens strict du terme, et qui en appelle donc aux critères de l'exactitude, de ceux qui s'inscrivent dans le genre autobiographique, et dont la nature référentielle dépend des critères de la sincérité. Or, comme nous aurons l'occasion de le voir, les Voyages de Chateaubriand tendent, au fil du temps, à se confondre avec des textes autobiographiques, les critères et les buts du nomade rencontrant finalement ceux du mémorialiste. Ce choix méthodologique, s'il peut être contesté, est le seul, à notre avis, qui permette de mettre en évidence l'évolution que l'auteur des *Mémoires* impose à ses récits de voyage.

Notons que les chapitres des *Mémoires* consacrés aux différentes ambassades du vicomte seront volontairement laissés de côté, le genre viatique impliquant, à notre sens, non pas un séjour à l'étranger, mais un déplacement, qui peut d'ailleurs très bien avoir lieu en France. A ce titre, les différents courts récits de périple réalisés dans l'espace national – rappelons que Chateaubriand avait eu le projet de rédiger un *Voyage en France* – seront convoqués occasionnellement dans ce travail pour appuyer certains points de notre analyse et pour en éclairer quelques enjeux. Il s'agit de courts textes, parfois imbriqués dans les *Mémoires*, tel que le « Voyage dans le midi de la France », qui se trouve dans la deuxième partie de l'autobiographie chateaubrianesque, et d'autres fois laissés à l'écart de l'œuvre posthume, tels que les *Cinq jours à Clermont*, publié pour la première fois en 1827 dans les *Œuvres complètes* ou *Le Mont-Blanc. Paysages de Montagnes*, paru dans le *Mercure de France* en 1806 pour la première fois, avant d'être repris dans les *Œuvres complètes*. Ces Voyages de moindre importance, tant à l'égard de l'œuvre littéraire que de la vie de Chateaubriand, ne sont pas suffisamment développés pour refléter une poétique comique ou humoristique. Seront également laissés de côté les pages des *Mémoires* qui reviennent sur le passage des Ardennes, puisqu'elles sont assimilées non pas à la carrière de voyageur de Chateaubriand, mais à sa carrière de soldat et correspondant, par conséquent, à un genre distinct.

En centrant notre recherche autour des œuvres de diction (par opposition aux œuvres de fiction²⁵), nous aurons non seulement la possibilité de mettre à jour l'importance du comique dans les textes autobiographiques de Chateaubriand, mais aussi de découvrir les enjeux idéologiques et esthétiques de ce registre spécifique. En effet, par le biais de cette production « qui met explicitement en jeu la personne privée et publique de l'auteur, ses actions, ses fonctions, ses opinions, ses expériences, ses connaissances livresques et autres, ses goûts, ses sentiments et ses passions²⁶ », nous chercherons à comprendre comment la tonalité humoristique permet à Chateaubriand à la fois de prendre position par rapport aux événements de son siècle et de mener une véritable révolution littéraire.

D'autre part, ce resserrement autour des récits de voyage nous permet de situer Chateaubriand au croisement de deux traditions : le voyage scientifique et érudit du XVIII^e siècle et le voyage plus libre, dit « romantique », qui marquera le XIX^e siècle. Or, le voyage romantique, s'il se définit tout d'abord par opposition au voyage savant, en prisant le recours à la subjectivité, ne tarde pas à se définir par opposition au voyage du touriste, marqué par la prévisibilité et l'ennui. Autrement dit, le voyage romantique se fait souvent humoristique²⁷.

Définir le voyage humoristico-romantique qu'inaugure Chateaubriand ne peut cependant se faire sans tenir compte des critères du voyage traditionnel, dont il prend sciemment le contrepied. Une telle méthode implique donc la création quelque peu artificielle d'un « monstre » à partir duquel ce nouveau genre littéraire s'émancipe et présuppose que l'on se situe dans une conception forcément romantique. En effet, comme le souligne Andreas Wetzel, « c'est précisément en fonction de cette question, en posant sa différence par rapport au classicisme, que le romantisme devient conscient de lui-même²⁸ ». En d'autres termes, le récit de voyage romantique réinvente le voyage classique, grâce auquel il parvient à développer ses propres spécificités. Par conséquent, le récit de voyage traditionnel est un genre défini *a posteriori*, ne correspondant à aucune production littéraire spécifique. Mais il est cependant bien réel dans l'esprit des nomades romantiques, qui s'en servent comme d'un repoussoir, grâce auquel ils créent

²⁵ Sur cette distinction, Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.

²⁶ Gérard Genette, « Chateaubriand et rien », dans *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 249-250.

²⁷ Voir Daniel Sangsue, « Le récit de voyage humoristique (XVII^e-XIX^e siècles) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 2001, 4.

²⁸ Andreas Wetzel, *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIX^e siècle*, Toronto, Paratexte, 1992.

leur propre façon de voyager et d'écrire le voyage. Notre objet d'étude n'est donc pas, en premier lieu, le non-conformisme du Chateaubriand voyageur, mais le voyage romantique qu'il inaugure et qui se définit précisément par une constante hésitation entre respect des traditions du voyage et transgression de cet héritage savant, entre érudition et amateurisme, gravité et bouffonnerie.

C'est donc dans une perspective romantique que nous aborderons le rôle du comique dans les récits de voyage chateaubrianesques. Notre analyse sera à la fois poétique et historique. En effet, nous nous intéresserons à l'évolution du genre viatique en nous interrogeant sur le rôle majeur qu'y joue Chateaubriand au début du XIX^e siècle aussi bien qu'à la fonction particulière de la forme humoristique du voyage, qui permet à l'auteur de l'*Itinéraire* de se distinguer de ses prédécesseurs savants. C'est donc par une lecture attentive des récits de voyage de Chateaubriand et par la tentative de les faire dialoguer, que nous chercherons à mettre en évidence les enjeux esthétiques et idéologiques du bouleversement humoristique imposé à l'écriture du voyage.

Sans être vraiment interdisciplinaire, notre approche ne compte pas limiter l'objet de notre recherche au pur domaine littéraire, car, chez l'Enchanteur, le littéraire est toujours imbriqué dans l'historique, le philosophique et le théologique. L'étude des procédés humoristiques dans les récits de voyage de Chateaubriand nous conduira donc non seulement à reconsidérer l'importance de l'écriture viatique dans sa production littéraire, mais aussi à nous interroger sur sa vision des événements historiques de son époque et sur le rôle particulier que joue sa foi retrouvée dans sa carrière d'écrivain romantique. Autrement dit, lire Chateaubriand à la lumière du comique n'est pas une entreprise destinée à simplifier la lecture de ses textes, mais plutôt une tentative de sonder les profondeurs d'une œuvre qui ne cesse de surprendre par sa richesse, tout en mettant en évidence la récurrence d'un registre longtemps resté méconnu.

Le premier objet de notre thèse sera de définir un cadre théorique du comique, qu, parvienne à faire ressortir les enjeux de l'humour chateaubrianesque. Tout d'abord, nous verrons que les tentatives de définition et de classification qui visent à structurer et à clarifier l'ensemble des procédés censés susciter rires ou sourires sont toujours contradictoires et rarement convaincantes. Par conséquent, vouloir définir notre propre théorie du comique dépasserait largement les limites de cette recherche. Pour ne pas nous perdre dans des tâtonnements, nous avons décidé de placer au centre de notre analyse une opposition qui a retenu l'attention unanime des théoriciens et qui distingue les procédés comiques mis au service de la morale, impliquant la supériorité du rieur, et

ceux à l'origine d'un comique libre de toute signification, qui présuppose l'inclusion du rieur. Alors que le rire satirique est essentiellement destructeur et exprime une fêlure entre réel et idéal, fracture intime et personnelle qui, au XIXe siècle, trouve son expression concrète et universelle dans la réalité de la Révolution, le rire « créatif » se veut thérapeutique et cherche les moyens de transformer une souffrance en plaisir.

Nous reviendrons ensuite sur les rapports ambigus que Chateaubriand entretient avec le rire, pour chercher à comprendre à quel point l'image mélancolique que l'auteur des *Mémoires* donne de lui-même est une construction artificielle destinée à coïncider avec le cliché du poète souffrant et tourmenté qu'il représente. Finalement, nous soulignerons le rôle crucial des récits de voyage dans l'intrusion du comique chez Chateaubriand. Se situant à une époque charnière dans l'histoire du récit viatique, l'Enchanteur brouille les pistes et fait de ses Voyages des textes qui cachent la fantaisie et l'excentricité de l'écrivain romantique derrière l'apparente bonne volonté du voyageur savant. Chateaubriand se définit donc entre tradition et contre-tradition, entre voyageur érudit et voyageur humoristique.

Dans un deuxième temps, nous analyserons les différentes sortes de comique dans les récits de voyage chateaubrianesques en nous intéressant tout d'abord au comique satirique de Chateaubriand qui, dans la veine des voyageurs du XVIIIe siècle, prend le dogmatisme oriental pour cible principale. A ce comique démystificateur, qui s'inscrit dans la tradition dix-huitiémiste, nous opposerons le comique « renversé », ou « romantique » qu'est l'humour. La vision humoristique du monde implique que le rieur rejoigne l'objet de son hilarité, qu'il s'inclue dans son rire. Or, Chateaubriand n'est pas seulement ce voyageur à l'esprit supérieur qui méprise le reste du monde du haut de son cheval : il lui arrive de s'endormir et de se retrouver brusquement à terre dans la peau d'un antihéros. Quiconque lit attentivement ses œuvres s'apercevra qu'elles ne sont pas exemptes d'autodérision. Nous nous demanderons alors comment cette brutale projection dans les arcanes d'un monde déboussolé permet au voyageur de transformer la force essentiellement destructrice du comique satirique en une force créative et récréative, celle de l'humour.

Finalement, nous interrogerons la poétique humoristique et ironique de Chateaubriand : quel rôle jouent vraiment ces épisodes humoristiques au sein de ses récits de voyage ? Y a-t-il une poétisation de l'humour, et, si oui, comment l'auteur s'y prend-il pour refléter l'ironie du sort et la puissance de la subjectivité divine à l'intérieur de son œuvre, afin de créer une écriture « romantique » ? De telles interrogations nous

incitent à soumettre nos textes aux théories de l'ironie romantique, qui se manifeste par la rupture de l'illusion narrative, permettant de mettre en évidence le caractère factice de l'art. A coup de parabases et d'éclats bouffons, le sérieux de l'œuvre s'effrite et laisse entrevoir la finitude du texte. Dans cette perspective, nous accorderons une importance toute particulière aux nombreuses ruptures d'illusion qui apparaissent plus ou moins clairement sous la plume de Chateaubriand, ruptures orchestrées par le conflit constant entre objectivité et subjectivité du récit. Nous tâcherons de montrer que la structure fragmentaire des œuvres étudiées, conjuguée aux discrets aveux d'artificialité, met en place la toute-puissance de la subjectivité créatrice.

L'ironiste romantique, caractérisé par son refus de choisir, par sa volonté de laisser toutes les portes ouvertes, nous semble être une figure de choix pour illustrer cet idéal de présence absente et d'objectivité subjective qui marque la prose d'un narrateur ne s'exprimant désormais plus que « d'outre-tombe ». Le projet de l'ironiste consiste à se livrer à une lecture inversée du monde et de la littérature, lecture par laquelle tous les signes sont bouleversés : ce qui désignait l'ordre et la connaissance indique désormais l'erreur, ce qui trahissait le chaos permet de pressentir la force unificatrice de la subjectivité auctoriale. Inversant les perspectives de la sorte, Chateaubriand fait de ses voyages autant d'hymnes à la liberté, non seulement à la liberté de penser, mais aussi à la liberté de créer.

PREMIER CHAPITRE :

LES THÉORIES DU COMIQUE

« Rien n'est sérieux en ce bas monde que
le rire » (Gustave Flaubert,
Correspondance)

LE PIÈGE DU COMIQUE

Typologies

Avant d'étudier en détail le fonctionnement et les implications du registre comique dans l'œuvre viatique de Chateaubriand, il convient de définir le plus clairement possible un cadre théorique qui puisse mettre au mieux en lumière la fonction essentielle de cette tonalité particulière. Or, vouloir esquisser une théorie précise du comique, c'est d'emblée se confronter à l'un des discours les plus flous et des moins convaincants qui soit, à tel point que Jean Fourastié, évoquant les constants tâtonnements des critiques qui cherchent d'une part à définir le rire et d'autre part à l'analyser, n'hésite pas à parler d' « échec des sciences humaines¹ ».

L'une des principales tentations des théoriciens fut d'établir une typologie du comique. Mais une telle démarche impliquerait, selon les termes de Philippe Hamon, de se fourvoyer dans un « piège terminologique² », tant sont nombreuses les catégories parmi lesquelles on a tenté de classifier les phénomènes humoristiques. On distingue généralement des nuances de tons et de registres, telles que le burlesque, le grotesque, l'héroïcomique, la satire, la blague, le cynisme, le sarcasme, l'humour noir ou rose,

¹ Jean Fourastié, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 7.

² Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur la forme de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 44.

etc. ; on subdivise chacune de ces nuances en comique de mots, de gestes, de situations ou de caractères, et on différencie encore un comique volontaire, « composition proposée au public par un artiste conscient³ », d'un comique subi, ou vécu⁴.

Une autre tâche herculéenne, et par conséquent impossible à réaliser dans les limites de cette recherche, serait de recenser les différents procédés auxquels recourt l'écriture comique, car, comme le souligne Jean Sareil, « les combinaisons sont innombrables et [...] elles reviennent toujours aux mêmes principes de vision double et d'ambiguïté⁵ ». L'impossibilité se conjugue alors avec une inutilité prévisible.

Nuances mal définies et trop souvent discutables, catégories incalculables et peu fiables et subdivisions encore plus problématiques, le comique peine à s'extraire du piège dans lequel il se prend. Citons comme exemple un débat qui fait date dans la critique et qui a généré des explications contradictoires, reposant la plupart du temps sur des nuances aussi subtiles que discutables : la place de l'ironie et celle de l'humour.

Jean Paul, dans son *Cours préparatoire d'esthétique*, ne fait pas de distinction précise entre l'humour et l'ironie, n'opposant jamais les deux termes et utilisant parfois l'un pour l'autre. Pour Bergson, les deux concepts sont proches – l'humour se présente sur le même plan que l'ironie et n'en constitue finalement qu'une variante – mais distincts :

Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est en feignant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour⁶.

Denise Jardon schématise la distinction que Bergson établit entre ironiste et humoriste de la manière suivante : L'ironiste dit A, pense –A et veut faire entendre –A ; l'humoriste dit A, pense –A et veut faire entendre A+X⁷. On observe que le détour ironique et le contournement humoristique utilisent tous deux un langage codé qui ne cherche pas à tromper, mais à communiquer différemment grâce à l'implicite. Denis

³ Robert Escarpit, *L'Humour*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 35.

⁴ C'est également la distinction que fait Freud lorsqu'il note : « L'esprit se fait, le comique se trouve » (*Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. Marie Bonaparte et M. Nathan, Paris, Librairie Gallimard, 1930, p. 210).

⁵ Jean Sareil, *L'Écriture comique*, éd. cit., p.119.

⁶ Henri Bergson, *Le Rire*, dans *Œuvres*, éd. André Robinet, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 447.

⁷ Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, A. de Boeck ; Paris, Gembloux, Duculot, 1988, p. 145.

Bertrand, qui consacre un article aux situations respectives de l'humour et de l'ironie, suit également la tradition bergsonienne, refusant d'affirmer l'hétérogénéité des deux phénomènes pour ne faire entre eux qu'une légère nuance :

L'ironie opère sur la logique des contraires. L'humour sur la logique des enchaînements. L'ironie joue sur les catégories sémantiques, alors que l'humour s'en prend fondamentalement à la syntaxe, c'est-à-dire à la logique des enchaînements⁸.

Gérard Genette accepte la distinction que Bergson fait entre humour et ironie, mais ajoute que « l'ironie fait porter l'antiphrase sur le jugement de fait, l'humour sur le jugement de valeur⁹ ». De cette façon, l'ironie renie la réalité en lui substituant un monde meilleur, tout en soulignant implicitement que ce monde est feint, et l'humour accepte la réalité et fait mine de l'apprécier, tout en soulignant implicitement que cette admiration est feinte. L'humour accepte la réalité, mais la traite de façon ludique ; il privilégie les figures de la litote et de l'hyperbole alors que l'ironie la renie et privilégie, de son côté, l'antiphrase. Cette distinction place l'humour dans la vaste sphère du comique, alors qu'elle fait de l'ironie un outil pouvant servir une intention comique mais pas nécessairement lié à ce genre. C'est également la position que défendent Sophie Duval et Marc Martinez qui font de l'ironie « le trope majeur de la satire¹⁰ », la reléguant au statut de figure rhétorique au service d'un genre littéraire.

Décider si l'ironie et l'humour doivent être étudiés sur le même plan (c'est-à-dire s'ils constituent tous deux différentes nuances d'énoncés comiques ou si ces deux notions correspondent à des réalités trop différentes pour être analysées de cette manière) relève du casse-tête. Il faudrait encore certainement déterminer de quelle ironie on parle précisément et, naturellement, de quel humour. Reste que ce débat est emblématique des problèmes inhérents à l'étude du comique, puisqu'il met en évidence la polysémie des concepts et la difficulté d'une éventuelle classification de ces notions abstraites.

⁸ Denis Bertrand, « Ironie et humour, le laboratoire du langage », *Der Fremdsprachliche Unterricht* XXV, 4, novembre 1991, p. 5.

⁹ Gérard Genette, « Mort de rire », dans *Figures V*, éd. cit., p. 197.

¹⁰ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire (littératures française et anglaise)*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 187.

Définitions

Chercher une formule capable de résumer tous les phénomènes susceptibles de susciter rire ou sourire est une tâche aussi ardue que d'établir une typologie exacte du comique. Dans les deux cas, on ne peut qu'être frappé des infimes nuances et des subtilités tout aussi minimes qui ne sont pas loin de constituer un registre comique à elles seules. Peut-on d'ailleurs vraiment définir, de manière aussi exhaustive que précise, la cause, la raison, de ce qui provoque en nous cette réaction physiologique que nous appelons le rire ? Ce n'est en tout cas pas l'avis de Gérard Genette, selon qui il n'existe pas de définition générique du comique, de formule « capable de déterminer en général et *a priori* les causes de l'effet comique¹¹ ». Toutes les définitions qui cherchent à saisir objectivement les causes du risible oblitérent complètement le caractère subjectif du phénomène, « un caractère que chacun éprouve tous les jours et que la plupart des théoriciens oublient tout aussi souvent¹² ». Est donc comique ce qui nous fait rire ; il faut accepter – et tenir compte de – cette dimension subjective qui conditionne tout travail critique sur le comique. Genette veut faire du comique une dimension esthétique, constatant que « le plaisir comique est, tout autant que l'émotion tragique, source de plaisir esthétique¹³ ».

Il est cependant possible de tracer deux tendances distinctes : les théories du sentiment de supériorité (sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir), exprimées par Aristote, Cicéron, Hobbes et Bergson, et les théories intellectualistes, soutenues par Kant, Schopenhauer, Dumont ou Fourastié qui maintiennent que le rieur s'amuse d'un décalage entre une représentation attendue et celle apparue inopinément¹⁴. Revenons brièvement sur le débat en résumant les thèses des théoriciens modernes.

Hobbes, qui illustre une conception du rire dominante depuis l'Antiquité, place le sentiment de supériorité du rieur au centre du phénomène et décrit le rire comme « un mouvement subit de vanité produit par une conception soudaine de quelque avantage personnel comparé à une faiblesse que nous remarquons actuellement dans les autres¹⁵ ». Cette définition est contestée par Henry Fielding qui avance un argument explicitement anti-hobbesien dans la préface de *Joseph Andrew*, en établissant une

¹¹ Gérard Genette, « Mort de rire », *loc. cit.*, p. 145.

¹² *Ibid.*, p. 146.

¹³ *Ibid.*, p. 180.

¹⁴ Éric Smadja, *Le Rire*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 29.

¹⁵ Thomas Hobbes, *De la nature humaine*, trad. Baron d'Holbach, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1971, p. 97.

distinction entre comique et burlesque, et en constatant que ce dernier « contribue davantage au rire exquis que n'importe quoi d'autre [et] ne le fait jamais en suscitant le mépris¹⁶ ». Le burlesque, selon Fielding, renverse et surprend les attentes en favorisant des juxtapositions inhabituelles. C'est également la position que défend Kant, pour qui le rire ne peut être provoqué que par l'entremise d'un élément absurde et se définit comme « un affect procédant de la manière d'une attente se trouvant soudain réduite à néant¹⁷ ». Le philosophe allemand décrit le rire comme une attente trompée, comme une démystification soudaine et une illusion brisée qui provoquent l'amusement plus que la tristesse. Voltaire, dans son *Dictionnaire philosophique*, réfute lui aussi l'explication de Hobbes, prétendant qu'un sentiment d'orgueil et de supériorité ne peut être légitimement considéré comme l'unique cause du rire :

La fierté ne fait pas rire ; un enfant qui rit de tout cœur ne s'abandonne point à ce plaisir parce qu'il se met au-dessus de ceux qui le font rire [...]. Quiconque rit éprouve une joie gaie dans ce moment-là, sans avoir un autre sentiment¹⁸.

Léon Dumont, dans son ouvrage sur les causes du rire, n'adhère par non plus à la définition hobbesienne, qui fait du rire un phénomène lié au sentiment d'orgueil : « On a pris pour la cause générale de tout rire ce qui n'est qu'une des sources du risible, et on a cru que tout rire était risée ou moquerie¹⁹ ». Pour Dumont, le rire est un phénomène bien plus spontané : « La qualité du bien ou du mal qui se trouve dans un objet est jugée, et non sentie, tandis que le risible se sent avant d'être jugé²⁰ ». Il propose alors une définition du risible qu'il estime susceptible d'englober toutes les situations et qui repose tout entière sur l'idée d'un renversement :

Tout objet à l'égard duquel l'esprit se trouve forcé d'affirmer et de nier en même temps la même chose ; c'est, en d'autres termes, ce qui détermine notre entendement à former simultanément deux rapports contradictoires²¹.

¹⁶ Cité par Quentin Skinner, « La philosophie et le rire », *Conférences Marc Bloch*, 2001 [en ligne], URL : [http : //cmb.ehess.fr/document54.html](http://cmb.ehess.fr/document54.html), p. 7.

¹⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995, p. 320.

¹⁸ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, dans *L'Atelier historique de la langue française* [Ressource électronique] : *l'histoire des mots du haut Moyen âge au XIXe siècle à travers les dictionnaires de référence*, Marsanne, Redon, 1999.

¹⁹ Léon Dumont, *Les Causes du rire*, Paris, Auguste Durand, 1862, p. 72.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²¹ *Ibid.*, p. 48.

En 1900, Bergson donne une nouvelle définition du rire, désormais célèbre, qui n'est pas exempte d'influence hobbesienne : *du mécanique plaqué sur du vivant*. Le risible, selon lui, c'est « une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne²² ». Le rire est alors une sanction sociale qui stigmatise la rigidité, synonyme d'une impossibilité à s'adapter. Freud, qui ne cache pas l'admiration qu'il voue à Bergson, décrit quant à lui le rire comme la transgression d'un interdit par un détour autorisé²³. Le trait d'esprit, concept qui retient particulièrement son attention, invite au principe de plaisir en contournant les lois sociales – le principe de réalité. Inconscient autant qu'éphémère, il permet de retrouver les libertés carnavalesques²⁴ et la permissivité absolue de ces fêtes.

En 1983, Fourastié renoue avec l'explication kantienne en préférant à la définition de Bergson une « formule parente » bien qu'assez éloignée : il substitue au *mécanique plaqué sur du vivant* l'idée de rupture de déterminisme : « on s'attend à une chose, une autre survient²⁵ ». Cette définition de Fourastié prétend rendre compte de toutes les formes du comique : elle explique la chute d'une histoire drôle, les situations comiques qui renversent l'ordre attendu, la prototypique chute (« la rupture est le trébuchement²⁶ ») ainsi que la poétique humoristique qui brise la logique de la trame narrative, subvertissant le déroulement linéaire de l'histoire.

On perçoit, au terme de ce débat philosophique brièvement esquissé, deux tendances dominantes : la première est de concevoir le rire comme le signe d'une domination, la seconde est d'en faire la conséquence d'un agencement perturbé. Dans le premier cas, le rire est sanction et dénonciation, dans le second, il n'est que simple constatation et sentiment d'impuissance. De cette distinction dans l'appréhension des phénomènes comiques découlent des jugements divers : alors que le rire compris comme la manifestation du sentiment de supériorité attise la méfiance, le rire comme acceptation amusée des caprices du monde est valorisé par ses défenseurs.

²² Henri Bergson, *Le Rire*, éd. cit., p. 391.

²³ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, éd. cit., *passim*.

²⁴ Sur le carnaval, voir ci-dessous, p. 32-34.

²⁵ Jean Fourastié, *Le Rire, suite*, éd. cit., p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

Entre moquerie et compassion

Le rire, de l'Antiquité à nos jours, est inséparable du soupçon qu'il inspire. D'Aristote à Cicéron, il est conçu comme un outil de dénigrement tout autant que comme une arme rhétorique. Poussant plus loin cette logique, le Moyen Âge et son radicalisme religieux n'hésitent pas à le reléguer jusque dans les confins du mal²⁷. Pourtant, la tradition aristotélicienne, qui définit le rire comme le propre de l'homme, et partant ce qui le distingue du monde animal, perdure parallèlement à cette condamnation morale. Le rire fait son chemin de croix pendant le Moyen Âge, allant de la répréhension et de la diabolisation à une libération contrôlée.

La conception aristotélicienne est plus fortement récupérée pendant les réjouissances carnavalesques de la Renaissance : le rire rabelaisien retentit librement sur les places des villes, revalorisé. Alors que les premières décennies du XVI^e siècle marquent un regain d'intérêt pour le rire, grâce notamment à Castiglione, Rabelais, Vivès et Érasme, la fin du siècle perpétue cet intérêt en développant une littérature médicale spécialisée : Laurent Joubert publie le *Traité du ris* en 1579 à Paris, traité suivi en Italie par les parutions en 1598 du *De Risu* de Celso Mancini et d'un ouvrage du même titre d'Antonio Lorenzini en 1603²⁸.

Le rire fait donc son entrée dans la modernité avec le soutien des humanistes comme des médecins. Les philosophes ne tardent pas à se joindre à l'enthousiasme général provoqué par la résurrection de ce phénomène physiologique trop longtemps condamné par l'église. Descartes, Hobbes et Spinoza consacrent chacun un certain nombre de réflexions à ce sujet. La contribution de Hobbes, qui met en avant le sentiment de supériorité, marque l'apparition du rire social et relance la constante alternance entre célébration et dénonciation du rire, c'est-à-dire entre enthousiasme par rapport à ses pouvoirs euphorisants et libérateurs et méfiance par rapport à sa tendance misanthropique et moralisante. Les philosophes des Lumières héritent à leur tour de ce débat important et font du rire l'un des enjeux capitaux de leur époque, si bien qu'il est de coutume de considérer le XVIII^e siècle comme celui du rire sous toutes ses formes : ironie, sarcasme, humour, etc.

Or, selon Bakhtine, les écrivains des Lumières étaient « moins que quiconque capables de comprendre et d'apprécier correctement Rabelais », puisqu'à cette époque

²⁷ Voir à ce sujet le roman d'Umberto Eco, *Le Nom de la rose*.

²⁸ Quentin Skinner, « La philosophie et le rire », *loc. cit.*, p. 1.

« le rire joyeux est devenu quelque chose de méprisé et de vil »²⁹. Si les philosophes du XVIII^e siècle savaient rire, ils ont opté pour un rire en totale opposition avec la joyeuse gaieté régénératrice du carnaval rabelaisien, rompant également avec le comique aristocratique des milieux mondains. Voltaire renoue alors avec le rire philosophique de Démocrite, ainsi qu'en témoigne une lettre que le philosophe adresse à d'Alembert : « Mon cher philosophe, somme totale, la philosophie de Démocrite est la seule bonne. Le seul parti raisonnable dans un siècle ridicule, c'est de rire de tout³⁰ ». Le rire voltairien, d'essence philosophique, est du côté de la raison et axé autour de la négation ; il est au service du rationalisme : le rire sarcastique du XVIII^e siècle philosophique représente une arme de combat et non pas un remède pour l'âme. Le ridicule devient alors un gage de vérité qui permet de dévoiler l'imposture, une arme contre l'obscurantisme et le fanatisme, un vecteur de démystification philosophique.

Cependant, malgré le rire voltairien qui se réclame de la philosophie de Démocrite, le siècle des Lumières réhabilite également Héraclite, figure de la compassion, de la sagesse et de la mélancolie. Commence alors l'ère de l'homme sensible, qui se lamente sur le sort de ses semblables au lieu de s'en moquer amèrement, si bien que l'Encyclopédie évince le personnage de Démocrite au profit de celui d'Héraclite³¹. C'est donc au XVIII^e siècle qu'il faut situer la nouvelle émergence de cette bipartition fondamentale entre une sagesse issue d'une position de supériorité, qui laisse retentir son rire sarcastique, et une sagesse compatissante et mélancolique, comme le souligne Anne Richardot :

Une des grandes tâches des Lumières va en effet consister à remodeler l'image du sage, en lui retirant ses traditionnels attributs d'homme supérieur pour lui prêter la sympathie apitoyée qui se doit désormais de le caractériser³².

Le siècle du rire et du sarcasme devient peu à peu celui des larmes et de la compassion. Il faut attendre la Révolution pour que les événements politiques fassent resurgir la figure enterrée vivante de Démocrite, remise au goût du siècle à venir³³. Cependant, on rêve désormais d'un rire plus démocratique et plus égalitaire ; on passe

²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. André Robel, Paris, Gallimard, 1998, p. 122.

³⁰ Cité par Anne Richardot, *Le Rire des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 57.

³¹ A ce sujet, voir Anne Richardot, « Portrait du philosophe en homme sensible », dans *Le Rire des Lumières*, éd. cit., p. 51-79.

³² *Ibid.*, p. 64.

³³ *Ibid.*, p. 69-70.

des « fêtes galantes aux fêtes de la Révolution³⁴ », remontant alors aux sources, aux réjouissances burlesques de la Renaissance ; on cherche à retrouver un mode festif qui cesserait d'être exclusif et « qui saurait inclure et réunir un peuple entier³⁵ ». Au cours du XVIIIe siècle, on passe donc inexorablement d'un climat de gaieté aristocratique à une désillusion grandissante, qu'on ne peut chasser qu'en réinstaurant les célébrations populaires de la Renaissance et en démocratisant le rire.

Rire et romantisme

À l'aube de l'ère révolutionnaire, le siècle des Lumières se tourne donc vers les éclats populaires sans que le problème du rire soit pour autant réglé, car, comme le souligne Anne Richardot, « si la satire est dénigrante, l'euphorie peut être dégradante³⁶ ». La recherche d'un compromis entre sarcasme et grotesque incombe donc au XVIIIe siècle. Pourtant, il semble que la solution à ce dilemme ne se trouve qu'au XIXe siècle, alors que l'humour romantique évince à la fois la moquerie railleuse et les excès de la fête populaire.

Cependant, le début du siècle, qui panse douloureusement les plaies de la Révolution, n'a pas le cœur à rire et renoue alors avec les épanchements sentimentaux d'Héraclite. Là où le sévère philosophe éclatait de rire, l'homme sensible répand ses larmes ; l'émotion remplace le raisonnement : de la *Nouvelle Héloïse* jusqu'à *René*, on pleure bien plus qu'on ne rit. Chateaubriand se place donc dans la lignée du XVIIIe siècle sensible et choisit dès son entrée sur la scène littéraire de s'affilier à la figure d'Héraclite plutôt que de rire avec Démocrite. René interrompt sa narration pour pleurer tant les souvenirs qu'il conte remuent ses anciennes blessures ; le lecteur ne peut que compatir à une telle effusion de larmes, à une si belle démonstration de douleur. Cependant, le sévère Père Souël qui l'écoute ne s'apitoie pas sur le sort de René : loin de joindre ses larmes à celles répandues par le héros désabusé, il condamne sans aucune concession cet « orage du cœur ».

Alors que Chactas fait preuve de compassion, le Père Souël dénonce la douleur narcissique du jeune Européen. Ces deux réactions antithétiques illustrent, d'une part, la tradition larmoyante et doloriste de la fin du XVIIIe siècle et, d'autre part, l'inflexibilité

³⁴ Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1987, p. 85.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁶ Anne Richardot, *Le Rire des Lumières*, éd. cit., p. 270.

du religieux. Son austérité contraste avec la sensibilité du Sachem et montre qu'un nouveau siècle a commencé : l'heure n'est plus aux larmes, mais à la foi. Même Chactas, le narrateur de la tragique histoire d'*Atala*, qui avait versé tant de larmes dans sa jeunesse, esquisse un sourire³⁷. Il se pourrait bien que *René*, récit reconnu depuis sa première apparition jusqu'à nos jours comme le texte fondateur de la mélancolie moderne, soit en fait l'œuvre qui cherche à clore la tradition larmoyante de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Si le conflit dix-huitiémiste qui oppose Démocrite à Héraclite repose sur un cas de conscience – rire moralisant et élitiste *versus* larmes compatissantes et altruistes – il en va de même pour le premier romantisme chrétien, bien que les paradigmes se formulent désormais différemment : larmes inutiles, égoïstes et incrédules *versus* sourire optimiste et altruiste, preuve de foi en Dieu. Démocrite peut être remis au goût du jour, mais non sans subir un certain nombre de transformations : non seulement son rire sarcastique et moqueur est remplacé par un sourire flottant, non dénué de toute tristesse, mais il n'est également plus l'être supérieur qui contemple son prochain et s'en moque ; il exprime une nouvelle forme de compassion.

Le sourire de Chactas semble être un compromis qui résout à la fois le conflit opposant Héraclite à Démocrite et le dilemme du rire révolutionnaire, qui se perd entre sarcasme dénigrant et euphorie dégradante. Il deviendra l'une des grandes voies du romantisme, ainsi que le constate Claude Millet : « La nouvelle alliance du poétique avec l'humour d'une part et avec le comique grotesque d'autre part relève [...] de la logique profonde du romantisme³⁸ ». Il existe donc, parallèlement au romantisme de la souffrance et de la mélancolie, un romantisme qui fait de l'humour et du grotesque deux éléments indispensables à son émancipation. A une époque où les écrivains luttent contre l'expansion du sérieux, le rire devient une arme d'opposition qui combat l'utilitarisme en célébrant du même coup l'inutile et le dérisoire. A ce titre, il s'oppose au pragmatisme du XIXe siècle comme à l'avènement de la bourgeoisie³⁹.

Le siècle de Chateaubriand redécouvre alors l'humour anglais en s'intéressant tout particulièrement aux textes de Shakespeare, dans lesquels on met à jour un mode

³⁷ « Le Sachem aveugle se prit à sourire ; et ce sourire de la bouche, qui ne se marioit plus à celui des yeux, avoit quelque chose de mystérieux et de céleste » (Chateaubriand, *René*, éd. cit., p. 424).

³⁸ Claude Millet, *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Libr. générale française, « Le Livre de poche », 2007, p. 257.

³⁹ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 93.

d'écriture jugé très percutant : le mélange des genres⁴⁰. Dans son *Essai sur la littérature anglaise*, Chateaubriand souligne d'ailleurs l'utilisation réaliste de la coexistence des registres :

Shakespeare fait un grand usage des contrastes ; il aime à mêler les divertissemens et les acclamations de la joie, à des pompes funèbres et à des cris de douleur. Que des musiciens appelés aux noces de Juliette arrivent précisément pour accompagner son cercueil ; qu'indifférens au deuil de la maison, ils se livrent à d'indécentes plaisanteries, et s'entretiennent des choses les plus étrangères à la catastrophe : qui ne reconnaît là toute la vie, qui ne sent toute l'amertume de ce tableau, et qui n'a pas été témoin de pareilles scènes ?⁴¹

En Allemagne, les philosophes réunis autour des frères Schlegel ont mis le *Witz* – concept intraduisible qui réfère à la faculté de concilier des contraires en faisant appel à son « esprit » – au centre de leur vision du monde. Caractéristique de la fragmentation romantique, le *Witz* est également vecteur de gaieté⁴². Aussi est-il défini par Schlegel comme « esprit de sociabilité absolue, ou génialité fragmentaire⁴³ ». Le *Witz* romantique théorisé par Schlegel, tout comme le sourire céleste de Chactas, a une valeur transcendante : c'est, selon les termes de Sébastien Rongier, la potentialisation de « la plénitude infinie de la création⁴⁴ », autrement dit une recherche d'absolu que la forme fragmentaire exprime en creux⁴⁵.

Si le *Witz* est, aux yeux des philosophes d'Iéna, l'essence même de la pensée romantique, c'est le grotesque qui permet à Hugo de distinguer « la littérature romantique de la littérature classique⁴⁶ ». Le terme « grotesque » est issu de la tradition ornementale : son étymon *grotto* signifie « image peinte dans les grottes » et fait référence aux décors datant de l'époque d'Auguste retrouvés dans les soubassements du palais de Néron lors d'excavations à la fin du XVe siècle. À l'aube de la Renaissance, ces ornements ont connu une réception toute particulière, puisqu'ils représentaient une

⁴⁰ À ce sujet, voir ci-dessus, chapitre 2, p. 66 - 68.

⁴¹ Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, dans *Œuvres complètes*, t. XXII, Paris, éd. Charles Gosselin, 1837, p. 249-250.

⁴² Ainsi que le stipule le dix-septième fragment de Friedrich Schlegel : « Rien n'est plus méprisable qu'un *Witz* triste » (cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 82).

⁴³ Cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *ibid.*, p. 82.

⁴⁴ Sébastien Rongier, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 53.

⁴⁵ Sur le *Witz* romantique, voir ci-dessous, p. 25.

⁴⁶ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, dans *Théâtre*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 417. C'est l'auteur qui souligne.

« rupture de l'art classique à l'intérieur même de l'Antiquité⁴⁷ ». Il reviendra cependant à Hugo de resituer cette notion dans le débat sur l'art moderne, sa célèbre préface de *Cromwell* représentant, aux yeux d'Elisheva Rosen, le « discours d'intronisation du grotesque⁴⁸ » dans le champ purement littéraire.

Le grotesque hugolien permet par contraste de dessiner le sublime : il met en avant les difformités du corps pour mieux pointer l'âme, tout comme le *Witz* de Schlegel dessine les courbes de l'absolu derrière le voile du fragmentaire : « Dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine⁴⁹ ». Le grotesque romantique, théorisé par Hugo, investira la prose de Gautier comme les vers de Baudelaire. Il fait écho au côté faible et satanique de l'homme ; c'est le rire tordu et l'expression diabolique, la douleur métamorphosée en rictus. Alors que le *Witz* romantique renvoie à une fantaisie créatrice euphorique, le grotesque hugolien trace le chemin du rire noir, défini par Joë Friedemann comme l'« atténuation provisoire de l'inacceptable⁵⁰ », qui envahira la littérature fin-de-siècle, devenant la pierre de touche de ce que Daniel Grojnowski appelle « l'esprit fumiste⁵¹ ».

Le rire noir et pervers devient chez Hugo « un phénomène obsédant⁵² », si bien que, selon Maxime Prévost, son œuvre peut être considérée comme symptomatique d'une époque « où il n'est plus possible de rire sans arrière pensée⁵³ ». Prévost subdivise le rire noir d'Hugo, distinguant d'une part le rire pervers – celui du bourreau, des monstres ou de Satan – et d'autre part le rire forcé – le rire de la victime ou du peuple – proche du sanglot⁵⁴. *L'Homme qui rit* constitue alors « le point culminant de toutes ces cogitations et variations hugoliennes sur le rictus⁵⁵ », tout comme « le sommet de la gaieté perverse⁵⁶ ». Le rire noir, celui qu'arbore insolemment Gwynplaine comme celui du public qui l'observe, est un rire satanique qui annonce la décadence. Ainsi Josiane,

⁴⁷ Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 6.

⁴⁸ Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991, p. 50.

⁴⁹ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, éd. cit., p. 420.

⁵⁰ Joë Friedemann, « De Melmoth à Gwynplaine : aspects du rire noir romantique », *Littératures* 22, 1990, p. 65.

⁵¹ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

⁵² Maxime Prévost, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, éd. cit., p. 14.

⁵³ *Ibid.* p. 16.

⁵⁴ Lors de son discours devant la chambre des Lords, Gwynplaine, jouant avec les antithèses, constate : « Je ris, cela veut dire : je pleure », *L'Homme qui rit* (II, VIII, 7), dans *Œuvres complètes, Romans* t. III, Paris Bouquins/Laffont, 1985, p. 744.

⁵⁵ Maxime Prévost, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, éd. cit., p. 23.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 299.

contemplant le visage de celui qu'elle désire comme amant, remarque : « Tu es la vision du grand rire infernal⁵⁷ ». « Apparence démentie par une essence⁵⁸ », le rire écorché sur le visage de Gwynplaine exprime, selon les termes du jeune homme mutilé, la « désolation universelle » : « Ce rire veut dire haine, silence contraint, rage, désespoir. Ce rire est un produit des tortures. Ce rire est un rire de force⁵⁹ ». Il s'agit d'un rire maudit sur lequel repose un énorme soupçon. Le grotesque hugolien se rapproche de plus en plus de la méchanceté et renoue avec les travers de la raillerie que le début du XIXe siècle avait cru évincer.

POUR UNE BIPARTITION DU COMIQUE

Scission

Le rire tel que l'on vient de le décrire, que ce soit en évoquant les définitions proposées par les théoriciens ou en résumant quelques perspectives historiques, est essentiellement contradictoire, tantôt valorisant et valorisé, tantôt méprisant et méprisé. Il a souvent été sanctionné comme l'expression d'une attitude à la fois narcissique et agressive, mais fut également parfois reconnu comme l'expression paisible d'une joie de vivre et d'un amusement à l'égard des surprises que nous réserve l'existence. Cette ambivalence a poussé de nombreux critiques à instaurer une bipartition au sein du registre comique, qui distinguerait des procédés mis au service de quelque sagesse de ceux à l'origine d'un comique libre de toute implication morale. Cette opposition trouve ses racines dans l'Antiquité. Elle permet, en effet, de différencier la satire juvénalienne, cause d'un rire grinçant et convulsif, de la satire horacienne, où le rire est instrument de liberté et plaide pour une clémence souriante⁶⁰.

Au XIXe siècle, cette bipartition du registre comique est plus largement approfondie et nombreux sont les auteurs qui ont l'intuition de ce phénomène ou qui vont jusqu'à élaborer une théorie en fonction de cette opposition qu'ils jugent fondamentale. Jean Paul ne propose pas de définitions claires pour les différentes

⁵⁷ Victor Hugo, *L'Homme qui rit* (II, VII, 4), éd. cit., p. 697.

⁵⁸ Joë Friedemann, « De Melmoth à Gwynplaine : aspects du rire noir romantique », *loc. cit.*, p. 76.

⁵⁹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit* (II, VIII, 7), éd. cit., p. 745.

⁶⁰ Voir Pascal Debailly, « Le rire satirique », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance* 56, 1994, p. 698-703.

dénominations du non-sérieux, mais il organise son argumentation autour de cette bipolarisation du comique, notant qu'il existe un rire qui « ligote par la morale » et un autre qui « libère par la poésie »⁶¹. Cette idée fait son chemin jusqu'à Hugo, qui écrit dans un poème intitulé « La vie aux champs » :

On parle, on cause, on rit surtout ; / - J'aime le rire - Non le rire ironique aux sarcasmes moqueurs, / - Mais le doux rire honnête ouvrant bouches et cœurs - / Qui monte en même temps des âmes et des perles⁶².

Stendhal, qui théorise à son tour le rire romantique dans *Racine et Shakespeare*, ne fait pas explicitement la différence entre deux sortes de comiques – il tend à placer, tout comme Hobbes, la totalité des effets comiques sous le patronage du sentiment de supériorité –, mais il en trace inconsciemment les contours en écrivant :

La comédie de *Molière* est trop imbibée de *satire* pour me donner souvent la sensation du *rire gai*, si je puis parler ainsi. J'aime à trouver, quand je vais me délasser au théâtre, une imagination folle qui me fasse rire comme un enfant⁶³.

C'est Baudelaire qui, en distinguant le comique significatif du comique absolu, pose finalement un label sur chacune des catégories pressenties par les écrivains romantiques : « J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif⁶⁴ ». Si le comique significatif n'est, aux yeux de Baudelaire, que simple imitation, le grotesque, ou comique absolu, est création, et, par conséquent « l'apanage des artistes supérieurs qui ont en eux la réceptivité suffisante de toute idée d'absolu⁶⁵ ». Il apparaît clairement, à la lumière de ces quelques témoignages, que les écrivains romantiques et postromantiques ont unanimement scindé le registre comique en deux, afin d'en distinguer une forme condamnable d'une forme hautement profitable. De cette manière, ils résolvent un problème délicat en stigmatisant une partie du comique, et en se débarrassant du même coup du lourd soupçon qui pèse sur ce registre.

⁶¹ Jean Paul (Frédéric Richter), *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, l'Âge d'homme, 1979, p. 119.

⁶² Victor Hugo, « La vie aux champs », *Les Contemplations* (I, 6, v. 42-45), dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 262.

⁶³ Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 289. C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁴ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1962, p. 254.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 255.

Au XXe siècle, les théoriciens reprennent cette bipartition à leur compte. Bakhtine distingue le grotesque libre, qui enfantera l'humour, du grotesque au service de l'abstrait, à l'origine d'un rire méprisant : « La nature positive de l'image est par conséquent subordonnée au but négatif de ridiculisation par le biais de la satire et de la condamnation morale⁶⁶ ». Quant à Pirandello, il différencie *constatation du contraire* et *sentiment du contraire*, « là réside la différence entre comique et humoristique⁶⁷ ».

Agressivité et conciliation

L'un des paradigmes permettant le mieux de distinguer les deux catégories du comique qui ont été mises à jour est l'utilisation agressive, ou au contraire conciliante, de ce registre, ainsi que le note Jean Emelina :

Il y a d'une part, un rire agressif, tendu, souvent prémédité, destiné à fustiger l'écart ou à renverser la norme : raillerie, ricanement, rire « voltairien » ou « méphistophélique ». Il y a d'autre part un « bon » rire, « sans méchanceté », qui repose toujours sur les phénomènes de l'écart et de la norme, mais qui relève du domaine de l'euphorie et du jeu⁶⁸.

Henri Morier, dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, utilise les expressions « ironie d'opposition » et « ironie de conciliation », la première se référant à l'ironie antiphrastique, telle qu'on la conçoit traditionnellement, la seconde renvoyant à l'humour⁶⁹.

L'agressivité et la force de contradiction du comique que Baudelaire appelle « significatif » ont très souvent été pointées du doigt par les auteurs romantiques, à commencer par Friedrich Schlegel qui, dans ses *Fragments critiques*, condamne fortement cette utilisation du comique en distinguant deux formes de *Witz*. La première peut être rapprochée de l'« esprit français », de la moquerie, de la dérision ou de la vengeance et est, par conséquent, dénoncée par le philosophe allemand : « Le *Witz* comme moyen de vengeance, écrit Schlegel, est aussi déshonorant que l'art comme

⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 73.

⁶⁷ Luigi Pirandello, « Essence, caractère et matière de l'humorisme », dans *Écrits sur le théâtre et la littérature*, trad. George Piroué, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 117.

⁶⁸ Jean Emelina, « Les grandes orientations du rire », dans *Rires et sourires littéraires*, textes réunis par Alain Faure, Nice, Université de Nice, 1994, p. 70-71.

⁶⁹ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 555 et p. 582.

moyen de chatouiller les sens⁷⁰ ». La seconde c'est le *Witz* romantique, qui procède par association des contraires, inversion des rapports et subversion des conventions⁷¹. Il y a donc, aux yeux de Friedrich Schlegel, comme dans l'esprit de la plupart des théoriciens du non-sérieux, un *Witz* destructeur et nocif et un *Witz* réconciliateur qui recèle une énergie créatrice.

En France, le code du ridicule de la société mondaine contribue à rapprocher le rire d'une attitude agressive et vengeresse, ainsi que le note Stendhal :

J'ai remarqué que, dans la société, c'est presque toujours d'un air méchant, et non pas d'un air gai, qu'une jolie femme dit d'une autre femme qui danse : Mon Dieu, qu'elle est ridicule ! Traduisez ridicule par odieuse⁷².

Au contraire, le comique que Baudelaire appelle « absolu » est quant à lui complètement dénué de toute visée agressive puisqu'il se veut gratuité totale. Dès lors, le pouvoir destructeur du comique « significatif » et sa force de ridiculisation et de dénigrement sont compensés par la nature créatrice du comique « absolu ». Joyeuse déconstruction du monde, régénérateur plus que révolutionnaire, le comique de conciliation s'exprime à travers nos libertés et nos joies ; il est porteur d'un absolu qui compense notre sentiment de finitude. Le rire se fait alors libération et révélation. Jean Emelina voit comme « essentielles à cette autre direction du rire, les notions capitales du monde inversé et du jeu⁷³ ». C'est donc le rire carnavalesque, le « grotesque libre », le « comique absolu », celui qui constate un agencement perturbé, et non pas celui qui s'amuse d'une distance hiérarchique, qui constitue le pôle valorisé du comique.

Inclusion et exclusion

Il ne faut cependant pas négliger les difficultés qui peuvent subvenir lorsqu'il s'agit de distinguer entre ces deux sortes de comique : s'il existe des cas très clairs d'ironie voltairienne ou de rire régénérateur, il existe tout autant de cas limites ou d'emplois inclassables. On peut également s'interroger sur la validité d'une telle partition en se demandant s'il existe bien un comique épuré de toute visée morale, de

⁷⁰ Cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, éd. cit., p. 87.

⁷¹ Sébastien Rongier, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, éd. cit., p.51.

⁷² Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. cit., p. 286.

⁷³ Jean Emelina, « Les grandes orientations du rire », *loc. cit.*, p. 62.

tout caractère « significatif », et si un tel comique peut effectivement se retrouver sous la plume d'écrivains, toujours partiellement engagés dans la situation de leur époque. Pourtant, il semble indéniable que cette bipartition du comique, si fortement ressentie par les critiques et les écrivains, constitue en quelque sorte le « plus grand dénominateur commun » des théories du rire et offre, par conséquent, le seul point d'appui fiable dans ces discours évasifs et flous. Une solution qui permettrait de résoudre ce dilemme, c'est-à-dire de différencier clairement les deux formes de comique, serait de choisir comme critère la position inclusive ou exclusive du rieur.

Stendhal, qui théorise un rire hobbesien, tout entier fondé sur le sentiment de supériorité, considère comme essentielle l'exclusion du rieur :

Il n'y a plus de *rire* si le désavantage de l'homme aux dépens duquel on prétendait nous égayer nous fait songer, dès le premier moment, que nous aussi nous pouvons rencontrer le malheur⁷⁴.

L'éviction de toute empathie est également caractéristique de l'ironie, qui, comme nous l'avons observé, peut être considérée comme le trope majeur du rire satirique, et dans laquelle le rieur se trouve en position forte, supérieure à sa victime.

Il faut à la moquerie une distance qui sépare le rieur de l'objet de son rire, sans quoi la raillerie joyeuse risquerait de se changer en amertume. Comme le constate Jean Emelina, la distance devient alors l'une des conditions essentielles de ce genre de comique : « Je ne puis rire du vécu, heureux ou malheureux, que si je ne m'en mêle pas, si je dresse une barrière mentale entre lui et moi⁷⁵ ». L'empathie est le propre du registre pathétique et de l'écriture tragique ; le poète comique se doit de prendre ses distances « puisqu'il représente l'idéal opposé de celui de la tragédie, c'est-à-dire le mauvais côté, ou du moins le côté faible de la nature humaine⁷⁶ ». Pour Bergson également, le rire est synonyme d'insensibilité :

⁷⁴ Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. cit., p. 22. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁵ Jean Emelina, *Le Comique, essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991, p. 29.

⁷⁶ August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, trad. Mme Necker de Saussure, Paris, Libr. internationale A. Lacroix et Verboeckhoven et Cie, 1865, p. 230.

Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion⁷⁷.

Le philosophe français ne prétend pas qu'un être impliqué ne puisse jamais rire ; il suggère plutôt qu'au moment précis où il rit, il s'éloigne un instant de ses émotions. De cette façon, le comique exige « quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur [et] s'adresse à l'intelligence pure⁷⁸ ». Au vu de ces quelques remarques, le rieur se dessine comme un être doué d'une froideur critique, à l'origine même de son sentiment de supériorité. Insensible au malheur qui l'entoure, il s'amuse de la folie du monde, convaincu qu'il est d'y échapper.

A l'opposé du rire satirique et moqueur qui repose sur l'ironie, existe, nous l'avons vu, un rire conciliateur, basé sur une vision ludique de l'existence. Ce rire-là, d'origine carnavalesque, projette le rieur au milieu de ses semblables. De visée plus globale, il inclut le monde entier et tourne en dérision l'universelle déraison du monde : « Le carnaval, écrit Mikhaïl Bakhtine, ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs⁷⁹ ». Ainsi donc, le rire carnavalesque et rabelaisien, en incluant le rieur, s'oppose au rire satirique et moral par lequel le rieur s'exclut de ses propres railleries.

Cette implication de soi dans l'affrontement contre l'absurdité du monde, cette perte de toute assurance et de tout repère, nous conduisent au cœur de l'humour. L'humoriste, tout comme le rieur carnavalesque, rejoint donc le monde dont il s'amuse, abandonnant l'estrade du haut de laquelle le satiriste contemple la société avec indifférence. Cette distinction apparaît clairement dans les portraits que dresse Jean Paul du voyageur satirique et du voyageur humoristique :

Le satiriste vulgaire peut bien au cours de ses voyages ou dans ses recensions attraper quelques vraies fautes de goût et autres maladresses, les clouer à son pilori et les bombarder de quelques boutades salées en guise d'œufs pourris ; mais l'humoriste aurait plutôt tendance à prendre la déraison universelle sous sa garde, et à mettre le sbire du pilori en prison, avec tous les spectateurs, car ce qui le préoccupe n'est pas la folie de tel ou tel citoyen, mais la folie humaine, c'est-à-dire l'universel⁸⁰.

⁷⁷ Henri Bergson, *Le Rire*, éd. cit., p. 388.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 389.

⁷⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 15.

⁸⁰ Jean Paul (Frédéric Richter), *Cours préparatoire d'esthétique*, éd. cit., p. 130.

En plus de l'inclusion du rieur, c'est l'objet du rire qui différencie l'humoriste du satiriste. La satire condamne un individu, ou un groupe d'individus, qu'elle juge ridicule ; l'humoriste ne condamne rien ni personne : il s'amuse du chaos infini dans lequel tous les êtres de débattent ; les aberrations du monde l'égayent ; il fait de l'absurdité de l'existence la source de son inspiration, et donc de la création artistique.

La bipartition que nous avons observée nous permettra de déterminer le rôle que les épisodes comiques des récits de voyage chateaubrianesques remplissent dans l'économie d'une poétique du désenchantement comme du réenchantement. Cherchons donc à déterminer plus précisément le mode de fonctionnement et la visée de chacune de ces deux catégories.

LE COMIQUE DESTRUCTEUR

D'Aristote à Hobbes

Les contributions des humanistes et des philosophes du XVII^e siècle, à commencer par Hobbes, devaient beaucoup aux analyses des auteurs de l'Antiquité, et n'étaient, par conséquent, pas aussi originales qu'ils le jugeaient. Les philosophes s'inspirent tout particulièrement des réflexions de Cicéron dans *De oratore*, alors que les auteurs d'ouvrages médicaux doivent beaucoup au rapport d'Hippocrate sur l'étrange maladie de Démocrite⁸¹. Les philosophes et les médecins de la Renaissance, qui font du rire un nouveau sujet de réflexion après la longue censure du Moyen Âge, « héritent de la culture rhétorique de la Rome antique⁸² », elle-même s'inscrivant dans la lignée des considérations aristotéliennes. La conception du rire comme expression de mépris et de dénigrement remonte donc à l'Antiquité et renaît sous la plume des humanistes, prenant une importance considérable au XVII^e siècle, en particulier par l'intermédiaire de la contribution hobbesienne.

Dans la Grèce antique, l'idée du sentiment de supériorité et de mépris transparait déjà sous la plume de Platon et d'Aristote. On lit d'ailleurs, dans la *Poétique* d'Aristote, que le comique « consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni

⁸¹ Pour plus de détails, voir Quentin Skinner, « La philosophie et le rire », *loc. cit.*, p. 5.

⁸² *Ibid.*, p. 9.

destruction⁸³ ». Cicéron, dans son *De oratore*, se rattache à l'analyse de son prédécesseur grec. Il reprend l'idée aristotélicienne selon laquelle le ridicule est intimement lié à un défaut physique, tout en reconnaissant le pouvoir rhétorique des plaisanteries sarcastiques, fussent-elles défensives ou offensives : « La plaisanterie [...] et les bons mots sont d'un agréable effet et souvent aussi d'un grand secours dans les plaidoiries⁸⁴ ». Aux yeux de l'orateur romain, les bienfaits du comique sont exclusivement d'ordre rhétorique : il permet de rendre l'auditoire bienveillant ; il crée une agréable surprise et, surtout, il embarrasse fortement l'adversaire et l'affaiblit⁸⁵. Finalement, le comique, tout en dénigrant autrui, permet au rieur de mettre en évidence sa supériorité et sa culture. Cependant, dans le discours qu'il prête à César, Cicéron insiste sur la modération nécessaire à tout rhéteur qui voudrait faire bon usage de la plaisanterie : « Être maître de sa langue et sobre de bons mots, telles sont les qualités qui distinguent l'orateur du bouffon⁸⁶ ». Un siècle plus tard, Quintilien développe encore la question du rire méprisant : à ses yeux, rire et dérision ne font qu'un (*ridere est deridere*) ; nous fait rire celui chez qui nous constatons une faiblesse qui nous rappelle notre force⁸⁷.

C'est donc l'idée d'une imperfection morale ou physique qui constitue la base de la conception du rire et du comique chez les Anciens. Instrument de mépris, arme politique bien plus que divertissement, le comique n'est jugé utile que dans la bouche d'un rhéteur où il servira à discréditer un adversaire méprisable ; apanage de l'orateur, il sert à fortifier sa propre position par le biais d'un affaiblissement de la position ennemie.

Hobbes, même s'il soutient l'originalité de sa définition du rire, ne fait que démarquer les théories des Anciens en affirmant que le rire découle impérativement d'un sentiment de supériorité et qu'il se résume au triomphe narcissique du rieur et à l'agression de l'objet risible. Une simple citation nous permettra de prouver à quel point elle est empreinte des discours de Cicéron et de Quintilien, qui estiment tous deux que le rire permet de rehausser son image par l'intermédiaire du dénigrement d'autrui :

L'on voit des hommes rire des faiblesses des autres, parce qu'ils s'imaginent que ces défauts d'autrui servent à mieux faire sortir leurs propres avantages [...]. En

⁸³ Aristote, *Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 49.

⁸⁴ Cicéron, *De oratore*, t. II, trad. Edmond Courbeaud, Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 96.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁷ Voir Quintilien, « Du rire » dans *Institution oratoire*, livre VI, Chap. 3.

effet, n'est-ce pas pour nous confirmer dans la bonne opinion de nous-mêmes que de comparer nos avantages avec les faiblesses ou les absurdités des autres⁸⁸.

D'Aristote à Hobbes, le rire est conçu comme l'expression d'un sentiment de supériorité qui implique que le rieur s'exclue de son rire⁸⁹. Cette conception ne tient absolument pas compte des cas d'autodérision qui sont à la base de la vision humoristique du monde. Le philosophe est amené à porter un jugement négatif sur le rire, qu'il conçoit comme l'expression d'une vanité qui s'affirme aux dépens des autres : « Il y a de la vaine gloire et c'est une marque de peu de mérite que de regarder le défaut d'un autre comme un objet de triomphe pour soi-même⁹⁰ ».

Satire et but moral

Si le comique satirique procède essentiellement par le dénigrement de l'objet risible, il implique une technique du rabaissement qui s'appuie nécessairement sur une écriture du burlesque. Comme le notent Sophie Duval et Marc Martinez, « le renversement de la grandeur, de la solennité et de l'héroïsme dans un monde trivial est le meilleur moyen d'obtenir le nivellement chez le satiriste⁹¹ ». La satire, comme arme de combat et comme outil de redressement moral, passe donc par une mise à plat des valeurs, par une déconstruction de la grandeur. Si elle conserve le pouvoir d'affirmer des valeurs positives, ce n'est que de manière détournée. Il en va de même pour l'ironie⁹², trope principal du genre satirique, comme en témoigne la parenté qu'établit Michel Autrand entre ces deux concepts :

[...] L'ironie a partie liée avec la satire dont se sépare si nettement l'humour, partie liée aussi avec l'appartenance à un groupe social et l'acceptation de ce qui y est la vérité et l'idéal⁹³.

⁸⁸ Thomas Hobbes, *De la nature humaine*, éd. cit., p. 97.

⁸⁹ Hobbes écrit : « Nous ne sommes point tentés de rire lorsque nous sommes nous-mêmes les objets de la plaisanterie », (*Ibid.*).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁹¹ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire (littératures française et anglaise)*, éd. cit., p. 200.

⁹² Lorsque nous utilisons le terme « ironie », nous faisons référence à l'ironie rhétorique, ou ironie d'opposition, qui consiste à dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre.

⁹³ Michel Autrand, « Humour et ironie », dans *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme : hommage à Michel Crouzet*, éd. cit., p. 422.

A grand renfort d'énoncés ironiques, le discours satirique est donc éminemment moral. Instrument de répréhension, ce rire recense les folies et les absurdités de notre monde afin de les corriger. Sous le couvert d'une forme destructrice et amusante, l'entreprise satirique est extrêmement sérieuse et édifiante. Mikhaïl Bakhtine constate que le grotesque au service de la morale, qui s'oppose au grotesque libre, permet de « transformer les images en une espèce d'appendice divertissant des sermons abstraits et moralisateurs⁹⁴ ». Le comique satirique constituerait donc une alternative aux durs sermons de l'Église, tel que celui du Père Souël, qui réprimande sévèrement l'exubérance de René et de son « vague des passions ».

Cette forme satirique du comique est familière à l'esprit français, grâce notamment à l'influence des philosophes des Lumières (dont le comique est toujours « significatif »), qui firent de la satire l'une des armes majeures de leur combat contre l'absolutisme. Aussi Baudelaire confirme-t-il : « En France, pays de pensée et de démonstrations claires, où l'art vise naturellement et directement à l'utilité, le comique est généralement significatif⁹⁵ ». Outil de propagande sous la plume des philosophes du XVIIIe siècle, arme rhétorique dès les joutes oratoires de l'Antiquité, la satire n'est finalement qu'adjacente à la sphère du comique et sert également le parti du pamphlet et de la polémique : même si elle a fréquemment recours au comique, elle reste avant tout une parole de combat.

LE COMIQUE CRÉATEUR

Carnaval

Les festivités carnaavalesques, qui chamboulent l'ordre établi pendant une période définie, sont à l'origine d'un comique régénérateur particulièrement en vogue pendant la Renaissance. Il s'agit de résurgences païennes intimement liées au « socle populaire des sociétés locales⁹⁶ ». Ces cérémonies comptent beaucoup de sources présumées dont la plus ancienne serait la fête babylonienne des Sacées, pendant laquelle l'ordre hiérarchique était subverti l'espace de cinq jours. Les festivités du nouvel an

⁹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 73.

⁹⁵ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres œuvres critiques*, éd. cit., p. 256.

⁹⁶ Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1995, p. 13.

babylonien, en plus de représenter l'envers de la société, illustrent également un moment charnière entre mort et renaissance, où l'année précédente est achevée et où l'année à venir n'a pas encore commencé. D'autres rites akkadiens sont centrés autour d'une subversion des rapports sociaux, tel celui qui veut que le roi soit remplacé par un paysan pendant qu'un danger menace le pays ; une fois la menace écartée, tout rentre dans l'ordre : le souverain reprend sa place et le pauvre homme qui avait profité de ses privilèges est mis à mort⁹⁷. Les saturnales romaines, et plus tard les calendes, s'inscrivent dans la lignée de ce genre de festivités. Le carnaval médiéval est immédiatement issu de ces rites antiques.

Le carnaval et ses pratiques de subversion donnent naissance au *topos* littéraire du *mundus inversus*, véritable carnavalisation du réel. Ainsi que le remarque Jean Emelina, « ce n'est plus le comique de la litote ou de l'hyperbole, de la discontinuité ou de la répétition [...], c'est l' "autre monde", une reconstitution du réel par le retournement de celui-ci⁹⁸ ». Bakhtine constate de son côté que la langue carnavalesque, caractéristique de ce comique subversif, « est marquée par la logique originale des choses " à l'envers ", " au contraire ", des permutations constantes du haut et du bas⁹⁹ ». Un autre paradigme fondamental du rire carnavalesque, tout comme des festivités, est sa nature éphémère. Comme le souligne Jean Emelina, « le jeu, pour demeurer un jeu, doit rester une parenthèse. Carnaval toute l'année n'est plus carnaval¹⁰⁰ ». Ce rire procède donc par « démystification passagère des valeurs¹⁰¹ » ; il n'est toléré par l'Église que parce que la liberté qu'il offre est passagère et contrôlée. Le monde inversé fait immédiatement intervenir le monde redressé ; l'inversion exaltée exalte à son tour l'ordre rétabli. Les festivités carnavalesques, tout comme le *topos* du *mundus inversus*, sont donc essentiellement ambiguës : le rire qui résonne à ces occasions « nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois¹⁰² ». Prenant sa source dans les célébrations d'une période qui se trouve aux confluent de la mort et de la vie, « l'image grotesque

⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁸ Jean Emelina, *Le Comique, essai d'interprétation générale*, éd. cit., p. 158.

⁹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 19.

¹⁰⁰ Jean Emelina, « Les grandes orientations du rire », *loc. cit.*, p. 71.

¹⁰¹ Joë Friedemann, « Le rire dans *Notre-Dame de Paris* : de la fête des fous à la damnation », *Humoresques*, 9, 1998, p. 66.

¹⁰² Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 20.

caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir¹⁰³ ».

Outre sa brièveté et son ambiguïté, le comique carnavalesque se caractérise par sa nature englobante et généralisante : il inclut la totalité de l'univers et n'est en aucun cas ciblé sur un individu : « le monde entier paraît risible dans sa joyeuse relativité¹⁰⁴ ». Autrement dit, tout ce qui semblait garantir le sens de l'existence et l'ordre de la société est remis en question. Une fois les dogmes de la Vérité relativisés, la folie du monde est révélée et le comique subversif devient le meilleur moyen d'en rendre compte.

Alors que le rire satirique n'est que pure négation et permet de stigmatiser une conduite morale qui s'oppose aux valeurs défendues par le satiriste, le rire carnavalesque est universel : il vise le monde entier, y compris le rieur. De plus, nullement méprisant, il est générateur de nouveauté ; il est libérateur et créateur. C'est pourquoi ce rire subversif, une fois épuré de ses travers dégradants, sera un outil bienvenu dans la réforme littéraire que propose le romantisme.

Atténuation

Le rire rabelaisien qui trouve son origine dans les festivités carnavalesques et qui symbolise la joyeuse déconstruction des codes, renaît plusieurs siècles plus tard sous la plume des auteurs romantiques, avec un sens néanmoins radicalement nouveau. En effet, à l'époque préromantique et au début du romantisme, le grotesque sert « à exprimer une vision du monde subjective et individuelle, très éloignée de la vision populaire et carnavalesque des siècles précédents¹⁰⁵ ». Ainsi donc, la redécouverte du grotesque par l'époque romantique marque également sa mise à mort en tant qu'expression d'une culture populaire. Le rire carnavalesque de Rabelais se mue sous la plume des auteurs du XIXe siècle en « comique romantique », que Jean Paul désigne simplement par « humour »¹⁰⁶, comme l'explique Mikhaïl Bakhtine :

A la différence du grotesque du Moyen Age et de la Renaissance, directement lié à la culture populaire et empreint d'un caractère universel et public, le grotesque

¹⁰³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁶ Jean Paul (Frédéric Richter), *Cours préparatoire d'esthétique*, éd. cit., p. 129.

romantique est un grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, avec la conscience aigüe de son isolement¹⁰⁷.

Cette individualisation du carnaval, telle qu'elle a lieu dès les débuts du romantisme, a deux conséquences notables : tout d'abord, le comique qui en découle est épuré d'un certain nombre de vulgarités propres à la culture populaire, ensuite, l'illusion créée par cette « fête à l'envers » ne se déroule désormais plus que dans l'esprit d'un seul homme. Autrement dit, les vérités retournées sont livrées à la subjectivité d'un unique témoin, qui peut agir en toute liberté sur la réalité extérieure.

Atténué et épuré – voire diminué et presque attristé – par plusieurs siècles de silence, le grotesque retrouve une nouvelle vie à l'époque romantique, ainsi qu'un nouvel emploi, que Mikhaïl Bakhtine résume de la façon suivante :

Le grotesque romantique est un phénomène considérable dans la littérature mondiale. Il constituait dans une certaine mesure une réaction contre les éléments de l'époque classique et du XVIII^e siècle responsables d'une limitation et du sérieux unilatéral de ses courants : rationalisme sentencieux étroit, autoritarisme de l'État et de la logique formelle, aspiration à tout ce qui est prêt, achevé et univoque, didactisme et utilitarisme des philosophes des lumières, optimisme naïf ou banal, etc. Le romantisme grotesque rejetait tout cela et s'appuyait avant tout sur les traditions de la Renaissance, essentiellement Shakespeare et Cervantès, qu'on redécouvrait et à la lumière desquels on interprétait le grotesque du Moyen Âge¹⁰⁸.

Directement issu des traditions médiévale et renaissante, le questionnement des dogmes rationalistes prend naturellement une forme comique dans l'écriture romantique. C'est en effet grâce à l'intrusion du grotesque, qui, selon les termes de Mikhaïl Bakhtine, « offre la possibilité d'un monde totalement autre, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie¹⁰⁹ », que les écrivains romantiques, Victor Hugo en tête, vont chercher à franchir les limites d'un monde ordonné et immuable.

Le grotesque romantique se donne des objectifs quelque peu similaires à ceux de son prédécesseur, bien qu'il faille ajouter une nuance de taille : ainsi que le souligne Mikhaïl Bakhtine, « sa force *libératrice* est glorifiée, mais aucune allusion n'est faite à sa force *régénératrice*, et c'est la raison pour laquelle il perd son ton joyeux et gai¹¹⁰ ».

¹⁰⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 47.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁰ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

Telle est donc la faiblesse de ce nouveau rire qui, une fois tiré de ses cendres, ne trouve plus en lui les ressources de son ancêtre : s'il permet de libérer les esprits du joug de la science et de la raison, il ne parvient pas à recréer un monde nouveau. C'est désormais le travail de l'auteur, affranchi lui aussi d'un certain nombre d'entraves qui étouffaient sa faculté créatrice.

Une autre caractéristique qui distingue le grotesque romantique de son ancêtre rabelaisien est l'atténuation de l'aspect comique, qui ne survit que faiblement et sous sa forme minimale : le sous-rire, voire l'ombre du sourire¹¹¹. Aux éclats de rire qui retentissaient librement sur les places publiques lors des fêtes populaires succède donc le sourire légèrement triste qui flotte sur les lèvres de la génération romantique, quasiment imperceptible, mais néanmoins décisif. Lié au sublime, et donc mis à l'écart de la nature diabolique du rire, le sourire renvoie à « l'image chrétienne du paradis comme joie éternelle¹¹² » ; c'est, comme nous l'avons vu, le sourire de Chactas à la fin de *René*¹¹³, signe de réconciliation entre l'homme et Dieu, non pas explosion à la suite d'une surprise, mais simple « re-connaissance d'initié¹¹⁴ ». Naturellement valorisé par les romantiques, le sourire est logiquement préféré au rire par l'auteur des *Mémoires*, qui remarque : « L'enfant manque même de la plus belle des grâces, le sourire : il rit, et ne sourit pas¹¹⁵ ».

Humour

Sitôt ressuscité à l'aube du XIXe siècle, le comique subversif, issu des festivités carnavalesques, donne naissance à l'humour, que Mikhaïl Bakhtine appelle « grotesque romantique ». Or il n'existe pas, de prime abord, une définition fixe qui permette de cerner parfaitement ce concept problématique. Un rapide tour d'horizon des définitions proposées par quelques dictionnaires achèvera de nous en convaincre.

Littré fait de l'humour une spécificité anglaise en le définissant comme un « mot anglais qui signifie gaieté d'imagination, veine comique¹¹⁶ ». Le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* le conçoit quant à lui comme une « gaieté pleine d'accent et

¹¹¹ Le mot sourire est en effet formé du préfix *sub-*, qui marque l'atténuation. Étymologiquement, *subridere* signifie « rire de façon atténuée ».

¹¹² Quentin Skinner, « La philosophie et le rire », *loc. cit.*, p. 3.

¹¹³ Voir ci-dessus, p. 20.

¹¹⁴ Selon une formule de Jean Emelina, « Les grandes orientations du rire », *loc. cit.*, p. 57.

¹¹⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 868.

¹¹⁶ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956.

d'originalité », « une tournure d'esprit très originale et à peu près particulière aux Anglais », « tantôt une gaieté sérieuse et flegmatique, tantôt une raillerie pleine d'amertume mais cachée sous la forme du panégyrique, tantôt une mélancolie qui tourne au sourire ironique ». Devant un tel éventail de nuances, le dictionnaire préfère renvoyer le lecteur aux exemples pratiques plutôt que de tenter de déterminer l'humour par une formule précise : c'est surtout en lisant Sterne, Steele, Macaulay, Charles Lamb, Butler, Thackeray ou Dickens qu'on se fera une idée précise de ce concept si vague. Au vu d'une telle liste, le lecteur est en droit de se demander si l'humour est exclusivement anglais. Non, répond le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* : « l'humour [...] se trouve parfaitement, quoi qu'on en ait dit, chez bon nombre d'écrivains français, mais aucun ne s'en est fait un genre spécial »¹¹⁷. Le *Trésor de la langue française*, pour sa part, définit l'humour comme une « forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité »¹¹⁸, ne faisant plus allusion à la contribution des insulaires. C'est encore cette formule qui sert à définir l'humour aujourd'hui, si l'on en croit *Le Petit Robert*, qui en fait « une forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites »¹¹⁹. On constate, après ce bref survol, que le XXe siècle s'est chargé de trouver une formule à un concept que le XIXe siècle ne définissait que très vaguement, évinçant du même coup l'importance de l'influence anglaise.

Afin de mieux expliquer l'évolution sémantique de ce terme, une définition diachronique de l'humour permet seule d'en faire apparaître toutes les subtilités¹²⁰. Étymologiquement, le terme « humour » vient du latin *humor*, *humoris* qui avait pour sens « humidité », « élément liquide », « liquide, en général », « humeur » (du corps humain). L'ancienne médecine l'utilise dès 1175 au sens de « liquide organique du corps humain ». Le dosage des quatre humeurs (bile, atrabile, flegme et sang) était supposé déterminer le tempérament. Par extension, *humeur* prend alors le sens d'« ensemble des tendances dominantes qui forment le caractère » dès le XVe siècle. De là vient le sens d'« ensemble des tendances spontanées » (opposé à *raison*, *volonté*). De l'idée de « spontanéité », on passe à celle de « fantaisie », si bien qu'au XVIIe

¹¹⁷ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1890.

¹¹⁸ *Trésor de la langue française*, B. Quemada, (dir.), Paris, Centre national de la recherche scientifique, Klincksieck, Gallimard, 1971-1994.

¹¹⁹ *Le Nouveau Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2007.

¹²⁰ Selon les articles « humeur » et « humour », *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I. dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, 1992, p. 982-983.

siècle, employé seul, *humeur* signifie « disposition à la plaisanterie » et « mauvaise humeur ». Les deux emplois antinomiques ne coexistent pas : l'anglais reprend au français le sens de « disposition à la gaieté », qui devient *humour*, le français *humeur* ne conservant que celui de « disposition à l'irritation ». En anglais, le sens évolue pour désigner, dans le courant du XVIIIe siècle, la faculté de présenter la réalité de manière à en montrer les aspects insolites et plaisants, avec une attitude empreinte de détachement. En français, le sens propre de l'anglais est utilisé dès la fin du XIXe siècle et, bien que la notion soit adoptée en France, elle reste considérée comme une spécialité anglaise.

Si l'humour doit beaucoup de son acception moderne à l'évolution que les Anglais lui ont fait subir, c'est avant tout à l'œuvre de Shakespeare qu'il en est redevable. Alors que son contemporain Ben Jonson popularisait ce concept par le biais de sa pièce *Every Man in his Humour* – où il illustre sa doctrine selon laquelle un individu présentant une trop grande concentration d'une des quatre humeurs est forcément excentrique et constitue, par conséquent, un personnage comique –, la conception shakespearienne marque un tournant important dans la destinée de l'humour. C'est ce qu'explique Louis Cazamian :

Shakespeare tint la théorie pour acquise mais secondaire, et alla plus loin. Suivant l'instinct de son génie, il pressentit la notion moderne de l'humour [...], et esquissa cette notion dans plusieurs passages de son œuvre¹²¹.

L'une des caractéristiques majeures de l'humour moderne est que, tout comme le comique subversif du *mundus inversus*, il inclut le rieur dans la folie du monde ; l'humoriste devient un acteur sur la scène de l'immense théâtre de l'existence et partage le sort de ceux dont il s'amuse :

Il n'existe pas pour lui de déraison individuelle ni d'individus déraisonnables, mais seulement la déraison et un monde insensé ; à la différence du plaisantin vulgaire et de ses coups de bec, l'humoriste ne met jamais en avant une folie individuelle¹²².

Non seulement l'humoriste se contente de constater la déraison universelle et ne condamne pas une conduite individuelle, mais il s'adapte à cette folie qui innervent son

¹²¹ Louis Cazamian, *L'Humour de Shakespeare*, Paris, Aubier Éd. Mouton, 1945, p. 223. Pour plus de détail sur l'influence de l'humour shakespearien sur la génération romantique, voir ci-dessous, chapitre 2, p.66-70.

¹²² Jean Paul (Frédéric Richter), *Cours préparatoire d'esthétique*, éd. cit., p. 129.

monde. Ainsi, selon Michel Autrand, alors que l'ironie est l'outil principal du satiriste, l'auto-ironie – ou l'ironie « sur soi » - représente « une des possibilités de l'humour » et « salue l'absurdité du monde »¹²³. L'humoriste pousse la logique du satiriste et de l'ironiste jusque dans leurs derniers retranchements, acceptant et assumant les contradictions que l'un et l'autre ne faisaient que dénoncer.

Cependant, le rire de l'humoriste est fortement atténué, à tel point que l'humour est souvent décrit en termes d'oxymore (optimisme triste ou pessimisme gai¹²⁴). Cette union des contraires est ressentie comme une spécificité essentielle de l'humour moderne, ainsi qu'en témoigne Madame de Staël : « Il y a de la morosité, je dirais presque de la tristesse dans cette gaieté¹²⁵ ». Venu tout droit d'Angleterre, loin des milieux mondains qui ont vu naître le comique moliéresque, l'humour est issu de l'alliance des climats sévères du Nord et du *spleen* qui ravage le cœur des insulaires¹²⁶ ; il est par conséquent sans lien de parenté avec l'« esprit français », signe de distinction dans un univers mondain qui exalte la sociabilité. L'humour devient donc la capacité de rire de son malheur : une lucidité qui ne mène pas au pessimisme mais qui conduit à la dérision. Robert Escarpit le définit comme « une plaisanterie cachée sous l'air triste¹²⁷ », faisant ainsi de l'humour l'union de la mélancolie anglaise et de la gaieté française.

Le rire noir, tel que le « rire de force » que Gwynplaine arbore dans *L'Homme qui rit*, se présente alors comme l'exacte antithèse de l'humour : le jeune homme ne rit qu'en surface¹²⁸ ; son rire est un masque grotesque appliqué sur son visage « par ordre du roi ». Maxime Prévost remarque que sans cette intervention du souverain, « Gwynplaine eût été mélancolique¹²⁹ ». Alors que la surface souriante de Gwynplaine cache une grande souffrance, l'humoriste dissimule son amusement derrière un masque de tristesse. A ce propos, Joë Friedemann constate qu'« il n'est peut-être pas de héros hugolien moins doué d'humour que Gwynplaine¹³⁰ ». De plus, alors que l'humour se démarque du grotesque carnavalesque comme le sourire se distingue du rire,

¹²³ Michel Autrand, « Humour et ironie », *loc. cit.*, p. 420-421.

¹²⁴ Robert Escarpit, *L'Humour*, éd. cit., p. 23.

¹²⁵ Madame de Staël, *De la littérature*, éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 1991, p. 233.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 229.

¹²⁷ Robert Escarpit, *L'Humour*, éd. cit., p. 28.

¹²⁸ « C'est en riant que Gwynplaine faisait rire. Et pourtant, il ne riait pas. Sa face riait, sa pensée non » (*L'Homme qui rit* (II, II, 1), éd. cit., p. 532).

¹²⁹ Maxime Prévost, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, éd. cit., p. 306.

¹³⁰ Joë Friedemann, « De Melmoth à Gwynplaine : aspects du rire noir romantique », *loc. cit.*, p. 76.

Gwynplaine renoue avec les formes dégradantes des festivités médiévales, remplaçant la joie de ces célébrations par l'amertume qui le ronge : « Il ne souriait pas [...] mais il riait ; parfois fréquemment même ; d'un rire amer. Il y a du consentement dans le sourire, tandis que le rire est refus¹³¹ ».

A l'inverse du rire de Gwynplaine, directement issu de quelque abîme diabolique, l'humour est une forme de comique supérieur aux visées résolument célestes. Humour et sublime partagent les mêmes ambitions tout en utilisant des moyens inverses. Aussi l'humour est-il à la fois sublime inversé et « comique romantique¹³² ». Si cette forme de comique, étrange mélange entre mélancolie et joie de vivre, a tant séduit la génération romantique, c'est qu'elle s'apparente à une vision de l'infini dans le fini, de l'éternité dans la ponctualité, du monde dans l'individu.

¹³¹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit* (I, I, 4), éd. cit., p. 364.

¹³² Jean Paul (Frédéric Richter), *Cours préparatoire d'esthétique*, éd. cit., p. 129.

DEUXIÈME CHAPITRE :

CHATEAUBRIAND ET LE COMIQUE : UNE RELATION AMBIGUË

« Je ne sais rire que des lèvres »
(Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*)

MYTHE PERSONNEL

Dans *L'Homme des Mémoires d'outre-tombe*, Henri Guillemin s'applique à montrer comment Chateaubriand s'est construit au travers de ses textes, entre fables et réalité. Cherchant à démasquer, derrière l'imposture, la réelle nature de l'Enchanteur, il se livre à un vaste exercice de démystification, remettant en doute toute une série de faits et de déclarations. On peut reprocher à Henri Guillemin son implacable sévérité envers celui pour lequel il professe cependant son attachement et son admiration, mais on ne peut nier la valeur d'une telle démarche. En effet, Chateaubriand, l'ambassadeur, le poète comme le voyageur, est avant tout un homme se cachant derrière l'épaisseur d'un mythe qu'il s'est lui-même créé. Il convient donc de traiter la problématique du sérieux et de son contraire chez Chateaubriand en termes d'*ethos*, à savoir de posture – impliquant, pour l'auteur des *Mémoires*, tristesse, gravité et orgueil – et d'effets visés chez le lecteur.

Les récits de voyage de Chateaubriand sont des œuvres autobiographiques et référentielles, qui revendiquent également une dimension savante¹. Quant aux expériences viatiques relatées dans les *Mémoires d'outre-tombe*, en particulier le récit de la double ambassade à Prague, elles participent au projet autobiographique et

¹ Sur le récit de voyage et ses impératifs, voir ci-dessous, chapitre 3, p. 90-93.

reposent également sur l'authenticité et la fiabilité de l'écrivain. Il est donc normal que leur auteur et narrateur se présente comme un homme grave et peu enclin à la plaisanterie. Le sérieux n'est en effet pas seulement le résultat d'une poétique spécifique, c'est aussi, et surtout, l'attribut d'un langage objectif qui « se présente comme un discours vérifiable et crédible, comme un "pacte de créance", souscrit entre un auteur et un lecteur² ». C'est donc le propre de tout discours qui cherche à convaincre et, partant, du discours politique comme du discours religieux. C'est par conséquent la forme que prend naturellement l'écriture chateaubrianesque, elle-même tout empreinte de politique et de religion. Or, en plus de l'impératif de sérieux qui commande aux œuvres référentielles, la tristesse et la mélancolie sont très souvent les attributs de l'autobiographe, puisqu'elles constituent à la fois un motif d'écriture³ et un moyen d'émouvoir le lecteur et de s'assurer ainsi de sa sympathie et de son adhésion.

Il faut donc tenir compte des *ethè* de l'auteur, que Roland Barthes définit comme les « traits de caractère que l'auditeur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont des airs⁴ ». *L'ethos* se superpose donc à l'information référentielle, à la logique du récit et cherche à provoquer l'empathie et la compassion du lecteur : « Pendant qu'il parle et déroule le protocole des preuves logiques, l'orateur doit également dire sans cesse : suivez-moi, estimez-moi et aimez-moi⁵ ». Afin de mieux comprendre la pose sérieuse que Chateaubriand adopte, il faut donc s'intéresser au discours que l'auteur tient sur lui-même et aux réactions du lectorat. L'analyse de la tonalité sérieuse de sa prose fera l'objet d'un développement ultérieur.

La pose

Malgré son incontestable réussite littéraire et politique, Chateaubriand se voit – et cherche à être vu – comme un être souffrant d'une tristesse presque génétique, d'une mélancolie qui ne laisse aucun répit au dégoût du monde. Ce noir autoportrait qu'il décline dans son œuvre consacrera sa réputation future : Théophile Gautier en fait

² Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur la forme de l'écriture oblique*, éd. cit., p. 60.

³ Selon Jean-Philippe Miraux, « la recherche d'un bonheur perdu, la nostalgie d'un temps liée à la tonalité élégiaque sont autant de motivation intimes de l'écriture du moi » (*L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 39).

⁴ Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 146. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ *Ibid.*

« l'inventeur de la mélancolie moderne⁶ » et le comte de Lautréamont un « mohican mélancolique⁷ ». Il faut bien admettre que l'auteur des *Mémoires* a tout fait pour donner de lui l'image d'un être rongé par la tristesse, fuyant les mondanités pour se complaire dans sa solitude. Fabienne Bercegol perçoit, chez cet écorché vif, un tempérament réservé et, surtout, « un fond de tristesse, un penchant au spleen qui paralyse le rire⁸ ».

A la base du mythe de la tristesse, que Chateaubriand développe d'un bout à l'autre de son œuvre, se trouve l'image d'une naissance forcément placée sous les plus sombres auspices :

Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails ; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil, le frère infortuné qui me donna un nom que j'ai presque toujours traîné dans le malheur. Le Ciel sembla réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées⁹.

A la lecture de ce passage, le comte de Marcellus constate avec plaisir que « nul écrivain n'a porté plus loin que M. de Chateaubriand le charme de la mélancolie¹⁰ ». Le souvenir imaginé d'une telle naissance porte en effet les germes d'une généalogie des larmes, que l'auteur des *Mémoires* poursuivra tout au long de son autobiographie.

Si cette naissance presque cauchemardesque, au cœur d'une tempête qui secoue les rives bretonnes, pose les jalons d'une vie placée sous le sceau de la tristesse¹¹, l'enfance et l'adolescence du chevalier contribuent également à l'avènement d'un être profondément mélancolique. Chateaubriand se remémore l'extrême sévérité de l'éducation qu'il reçut de ses parents, et en retire une explication – que nous serions tentée de qualifier de psychanalytique – de cette propension à la tristesse qui marque son caractère :

⁶ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, éd. cit., p. 93.

⁷ Le comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Poésies I*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 268.

⁸ Fabienne Bercegol, « Chateaubriand et l'art de la conversation », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre – décembre 1998, p. 1100.

⁹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 128.

¹⁰ Le comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, Paris, Michel Lévy, 1859, p. 10.

¹¹ Chateaubriand écrit plus loin : « Je suis malheureusement né : les blessures qu'on me fait ne se ferment jamais » (*Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 152).

J'ignore si la dure éducation que je reçus est bonne en principe, mais elle fut adoptée de mes proches sans dessein et par une suite naturelle de leur humeur. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elle a rendu mes idées moins semblables à celles des autres hommes ; ce qu'il y a de plus sûr encore, c'est qu'elle a imprimé à mes sentiments un caractère de mélancolie née chez moi de l'habitude de souffrir à l'âge de la faiblesse, de l'imprévoyance et de la joie¹².

Cependant que la naissance et l'éducation du jeune chevalier de Chateaubriand peuvent nous permettre de déterminer les causes mythiques de son caractère peu jovial, c'est au cœur de l'adolescence que se perçoivent les premiers symptômes, alors que René s'immerge dans ses rêveries, protégé et isolé par la nature qui borde le château familial :

C'est dans les bois de Combourg que je suis devenu ce que je suis, que j'ai commencé à sentir la première atteinte de cet ennui que j'ai traîné toute ma vie, de cette tristesse qui a fait mon tourment et ma félicité¹³.

Kathleen O'Flaherty remarque que l'enfance et la jeunesse de Chateaubriand, en particulier ces deux ans de délire et d'oisiveté que l'auteur des *Mémoires* dépeint ici, « étaient propres à plonger n'importe qui dans la détresse et à préparer le terrain pour un état d'esprit assez semblable à celui qui causa la névrose de Lucie¹⁴ ». C'est l'automne, plus que toute autre saison, qui réveille chez le jeune homme cette mélancolie de l'adolescence, mal de vivre qui deviendra, au fil des ans, la signature de l'Enchanteur. Aussi, se remémorant les deux années passées à Combourg, qui ont certainement joué un rôle décisif dans sa carrière littéraire, Chateaubriand écrit-il : « Plus la saison était triste, plus elle était en rapport avec moi¹⁵ ».

Si le début de la vie de Chateaubriand semble favorable à l'émergence d'un caractère sombre et désespéré, la suite de son existence ne se détourne pas des malheurs de sa jeunesse, à tel point que sa vie entière est placée sous le signe d'une tristesse récurrente, motif qui résonne à travers toute son œuvre. En Amérique, alors que l'aventurier et le poète se confrontent, Chateaubriand ressent encore l'étrange tristesse qui le caractérise. Une fois qu'il s'est affublé des vêtements des sauvages, renonçant momentanément à la civilisation qu'il vient de quitter, il note : « Toutes les âmes n'ont

¹² *Ibid.*, t. I, p. 150.

¹³ *Ibid.*, p. 223.

¹⁴ Kathleen O'Flaherty, *Pessimisme de Chateaubriand, résonances et limites*, Paris, Académie européenne du livre, 1989, p. 238.

¹⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 213.

pas une égale aptitude au bonheur, comme toutes les terres ne portent pas également des moissons¹⁶ ». Ainsi donc, même aussi loin des bois de Combourg, où il ressentit pour la première fois les symptômes de ce mal qui le ronge, malgré l'océan qui le sépare de ces souvenirs, Chateaubriand ne parvient pas à se débarrasser de son mal de vivre et se conçoit comme une terre peu fertile, sur laquelle le bonheur ne fleurit que trop rarement. A la fin de son périple américain, les sombres idées de l'aventurier ne s'éclaircissent pas et, peu avant qu'il apprenne la fuite du roi dans les journaux, il perçoit toujours son existence comme un poids à traîner : « Tout me lasse : je remorque avec peine mon ennui avec mes jours, et je vais partout bâillant ma vie¹⁷ ». La gravité du personnage et la pesanteur de ses jours s'opposent drastiquement à la légèreté de cœur que présuppose l'inclinaison au comique.

Suivent les tourments révolutionnaires et les années d'exil, qui plongent Chateaubriand dans la période la plus noire de son existence. Ce dernier justifie d'ailleurs le pessimisme de l'*Essai sur les révolutions* par la tristesse qui rongait son cœur à cette époque-là et par sa faiblesse physique, qui le faisait déjà penser à la mort :

L'amertume des réflexions répandues dans l'*Essai* n'étonnera donc pas : c'est sous le coup d'un arrêt de mort, entre la sentence et l'exécution, que j'ai composé cet ouvrage. Un écrivain qui croyait toucher au terme, dans le dénuement de son exil, ne pouvait guère promener des regards riants sur le monde¹⁸.

Sous ces auspices débute la vie active de Chateaubriand. Comme l'explique Kathleen O'Flaherty, tous les paramètres semblent alors réunis pour faire de cette existence l'image même de la tristesse :

A son retour en France, il a presque trente-deux ans : il a eu une enfance et une adolescence assez malheureuses, et huit années de pauvreté et d'humiliation. Comment sa conception de la vie pouvait-elle être souriante ?¹⁹

Aussi, lors de sa première charge diplomatique, Chateaubriand écrit-il de Rome à son ami Joseph Joubert : « Le chagrin est mon élément : je ne me retrouve que quand je suis malheureux²⁰ ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 366.

¹⁷ *Ibid.*, p. 410.

¹⁸ *Ibid.*, p. 507.

¹⁹ Kathleen O'Flaherty, *Pessimisme de Chateaubriand, résonances et limites*, éd. cit., p. 239.

²⁰ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 696-697.

De l'évocation d'une naissance en pleine tempête jusqu'aux dernières pages des *Mémoires d'outre-tombe*, la vie de Chateaubriand est un véritable hymne à la tristesse, qui se présente comme le « reflet normal de ses expériences²¹ ». Alors qu'il s'apprête à mettre un terme à sa carrière diplomatique, en partant pour une mission officieuse à Prague au service d'une monarchie déchue, l'auteur des *Mémoires* s'excuse de la noirceur de ses idées et de la tristesse qui contaminent son style, et résume en quelques lignes l'histoire de sa mélancolie :

Je dois demander pardon à mes amis de l'amertume de quelques-unes de mes pensées. Je ne sais rire que des lèvres ; j'ai le *spleen*, tristesse physique, véritable maladie ; quiconque a lu ces *Mémoires* a vu quel a été mon sort. Je n'étais pas à une nagée du sein de ma mère, que déjà les tourments m'avaient assailli. J'ai erré de naufrage en naufrage ; je sens une malédiction sur ma vie, poids trop pesant pour cette cahute de roseaux. Que ceux que j'aime ne se croient donc pas reniés ; qu'ils m'excusent, qu'ils laissent passer ma fièvre : entre ces accès, mon cœur est tout à eux²².

On imagine aisément, au vu de ces quelques considérations, que Chateaubriand ne rit pas facilement. Sa nature tourmentée et la force de ses passions le situent aux antipodes des qualités requises par l'esprit comique. Souvenons-nous que pour Bergson le rire est nécessairement accompagné d'une « anesthésie » des sentiments ; il écrit d'ailleurs :

Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion²³.

Comment un être aussi agité que Chateaubriand pourrait-il être cette « surface bien calme » ? Le simple terme de surface s'éloigne de l'introspection à laquelle il se livre tout au long de sa vie.

A la tristesse qui rythme son existence, il faut ajouter le sentiment d'orgueil, qui semble également tenir l'auteur des *Mémoires* à l'écart de toute tentation humoristique. Du haut de son mètre soixante-deux, Chateaubriand voit l'existence de haut ; il se conçoit comme une âme d'élite, presque naturellement prédisposée au sublime²⁴. La

²¹ Kathleen O'Flaherty, *Pessimisme de Chateaubriand, résonances et limites*, éd. cit., p. 240.

²² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 657.

²³ Henri Bergson, *Le Rire*, éd. cit., p. 388.

²⁴ Pierre Glaudes, « " Une idée fixe qui vient du ciel " : le sublime dans les *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Chateaubriand mémorialiste : colloque du cent-cinquantenaire (1848-1998)*, éd. cit., p. 67.

postérité, par l'intermédiaire de Julien Gracq, a fixé la légende en lui choisissant pour totem l'emblème de la vanité : le paon²⁵. Pourtant, Chateaubriand semble vouloir indiquer à ses lecteurs que sa réputation est avant tout fondée sur un malentendu. Il écrit d'ailleurs dans ses *Mémoires* : « La plupart des hommes ont le défaut de se trop compter ; j'ai le défaut de ne me pas compter assez²⁶ ». Cette affirmation de la part d'un homme qui a toujours tenté de s'élever au-dessus de la masse, qui a passé sa vie à chercher la reconnaissance publique et qui frémit de joie à chaque fois qu'un événement lui rapporte un peu de gloire a de quoi surprendre le lecteur et semble avant tout une preuve de mauvaise foi.

L'une de ses principales manifestations d'orgueil n'est autre que le parallèle qu'il s'applique à tirer entre Napoléon et lui-même, rapprochement sous forme de querelle, qui devient un véritable leitmotiv dans l'ensemble de son œuvre. Comparant et opposant, au fil de nombreuses pages, son destin à celui de l'Empereur, Chateaubriand se décrit implicitement à la fois comme le pendant littéraire du Bonaparte militaire, et comme celui qui a su éviter les pièges dans lesquels Napoléon est malencontreusement tombé. Le début du XIXe siècle se présente alors, aux yeux de l'auteur des *Mémoires*, comme l'affrontement de deux hommes au sommet du monde : l'un soumet les peuples par la force de ses armées, l'autre se distingue par l'intelligence de sa plume. Tous deux s'estiment et se respectent autant qu'ils se détestent, comme en témoigne Chateaubriand, au terme du long parallèle qu'il vient de tracer : « Mon admiration pour Bonaparte a toujours été grande et sincère²⁷ ».

Mais quelle secrète raison est à l'origine de cette véritable obsession, qui conduit l'auteur des *Mémoires* à consacrer de si nombreuses pages au règne de l'Empereur déchu ? Il semble que la réponse la plus probable à cette question nous soit donnée par le comte de Marcellus, qui, commentant les livres sur Napoléon, résume fort bien la nature et les buts de cette comparaison :

Il plaçait ainsi en regard de sa propre vie, cette autre vie qui a rempli presque à elle seule les annales de son temps, comme si, par une secrète satisfaction d'amour propre, il continuait de la sorte la fiction du parallèle qui le tenait sans cesse éveillé²⁸.

²⁵ Julien Gracq, « Le Grand Paon », dans *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.

²⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1195.

²⁷ *Ibid.*, p. 1068.

²⁸ Le comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 193.

Pour rendre le rapprochement encore plus plausible, l'une des plus célèbres mystifications de Chateaubriand fut de faire naître Napoléon la même année que lui, alors que ce dernier était d'un an son cadet. Selon l'auteur des *Mémoires*, le problème inhérent à la date de naissance de l'Empereur s'explique par le fait que ce dernier se serait rajeuni d'une année, « afin de se trouver Français²⁹ ». On imagine cependant facilement que cette manipulation n'est pas là pour corriger une erreur de l'histoire, mais plutôt afin de contribuer à forger le portrait héroïque de Chateaubriand, homme pétri d'orgueil et de rêves de grandeur, qui ne trouve l'équivalent de sa gloire que dans la figure de celui qui conquiert le monde.

Or, l'année de naissance de Napoléon n'est pas la seule falsification qui permet à Chateaubriand de se présenter au public comme un héros de son temps, restaurateur du catholicisme et fidèle défenseur de la monarchie légitime. Au nombre de ses actes héroïques qui ont vraisemblablement été exagérés ou présentés sous un jour particulièrement favorable à ce dernier, Henri Guillemin mentionne son retour d'Amérique pour sauver le roi fait prisonnier, sa reconversion religieuse due à l'annonce de la mort de sa sœur Julie et de sa mère, sa démission des affaires sous l'Empire à cause de l'exécution du Duc d'Enghien ainsi que l'ensemble de sa querelle avec l'Empereur, interprétée par le critique comme « une réaction face à l'indifférence que lui témoignait Napoléon³⁰ ». Aux yeux de Guillemin, Chateaubriand a toujours justifié ses changements brutaux de position grâce aux événements majeurs qui ont marqué sa vie et l'histoire de son siècle, cachant ainsi les véritables raisons – orgueil, intérêt – à l'origine de ces choix ; il se voue à un culte du paraître, et son arrivisme comme son hypocrisie n'ont pas d'autres buts que de renforcer encore son amour-propre. Si ce jugement mérite d'être nuancé, il n'en reste pas moins que, toute sa vie, Chateaubriand rêve de gloire et de grandeur, et que ce rêve s'imprime dans les pages de son œuvre.

Tout comme la tristesse qui marque de son sceau la vie de l'écrivain, la vanité dont fait preuve le Grand Paon est ennemie du rire. En effet, si l'on en croit Jean Paul, « les orgueilleux qui comparent tout à eux-mêmes rient moins³¹ ». Cette remarque du philosophe allemand met à jour la parenté entre orgueil et esprit de sérieux, car être orgueilleux n'est rien d'autre que de se prendre au sérieux. Rendre son côté

²⁹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 863. 1769 marque la réunion de la Corse à la France.

³⁰ Henri Guillemin, *L'Homme des « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Gallimard, 1965, p. 114.

³¹ Jean Paul (Frédéric Richter), *Cours préparatoire d'esthétique*, éd. cit., p. 123.

humoristique à Chateaubriand implique donc obligatoirement lui restituer son humilité et, par conséquent, déconstruire cette image sérieuse que l'auteur des *Mémoires* se donne, et donne au monde. En effet, la passion, la mélancolie et la vanité de Chateaubriand, ainsi que sa nature profondément impliquée, semblent drastiquement opposées au détachement que requiert le comique. Une telle conception de l'existence conduit nécessairement à un style sérieux, aux antipodes de quelque distance ironique. Déchirants ou exaltants, tous les événements sont vécus et décrits avec passion par un je-narrant qui ressent pleinement les vicissitudes de l'existence.

Effets

La tristesse et l'orgueil qui innervent la vie de Chateaubriand trouvent un écho dans les témoignages de ses contemporains, à commencer par le comte de Marcellus qui, s'il se délecte des passages mélancoliques des *Mémoires d'outre-tombe*, ressent tout différemment les épisodes plus joyeux, qu'il n'hésite pas à condamner, s'exclamant : « comme la gaieté sied mal à M. de Chateaubriand !³² ». De la même façon, la description que Sainte-Beuve fait de sa mélancolie et de sa tristesse correspond parfaitement à l'image du malheur qu'il s'est efforcé de faire transparaître au fil de ses *Mémoires* :

[Chateaubriand] est déjà de cette génération [...] qui sera sérieuse et grave à dix-neuf ans, qui n'aura pas la plaisanterie légère (il n'aura plus tard que ses colères, que l'ironie sanglante) ; il mène et introduit dans la vie cette nouvelle jeunesse, triste par tempérament et par choix, et un peu collet-monté au saillir de l'enfance³³.

De son côté, Victor Hugo, qui voulait être dans sa jeunesse « Chateaubriand ou rien », reproche à son modèle ses attaques contre les nouvelles écoles littéraires, agressions qu'il met sur le compte d'une neurasthénie devenue chronique avec l'âge : « M. de Chateaubriand, écrit Hugo, vieillit par le caractère plus encore que par le talent. Le voilà qui devient bougon et hargneux³⁴ ». La vieillesse du vicomte ne serait donc pas plus réjouissante que ses années de jeunesse : l'âge le rend revêche et d'une compagnie

³² Le comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 11.

³³ Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire: cours professé à Liège en 1848-1849*, Paris, Garnier, 1948, p. 125-126.

³⁴ Victor Hugo, *Choses vues: souvenirs, journaux, cahiers*, t. I, éd. Hubert Juin, Paris, Gallimard, 1985, p. 149.

peu agréable. Et s'il rit encore à la fin de sa vie, c'est surtout par une supposée démente. Aussi Victor Hugo se souvient-il de l'avoir vu rentrer de l'enterrement de sa femme « en riant aux éclats³⁵ ».

Si la plupart des contemporains mettent en avant son implacable tristesse, Heinrich Heine souligne, pour sa part, le côté affecté de la posture romantique qu'adopte Chateaubriand, l'artificialité de sa mélancolie, et en relève l'aspect comique :

Le pathos de Chateaubriand a toujours pour moi quelque chose de comique ; à travers le glas lugubre de ses accents que l'on prend pour sublimes, j'entends toujours le tintement de noires clochettes de son bonnet de fou. Seulement, à la longue, la mélancolie artificielle, les sottises d'outre-tombe, les pensées de mort affectées, deviennent aussi déplaisantes que monotones³⁶.

Revenant sur la mort du duc d'Orléans, fils aîné du roi Louis-Philippe, Heine ironise :

Peut-être, au moment que la douleur la plus vraie et la plus fière remplit le peuple français [...], le deuil officiel se tient déjà quelques oignons devant le nez pour pleurnicher [...]. Peut-être déjà à cette heure, Chateaubriand enfourche son Pégase mélancolique, sa Rossinante ailée, et débite une condoléance sonore à la reine³⁷.

Barbey D'Aurevilly ne perçoit pas non plus les raisons objectives de la tristesse chateaubrianesque. Il compare alors la vie de l'auteur des *Mémoires* et celle de Vauvenargues, écrivain qui, selon lui, « prélude aux tristesses des Renés du XIXe siècle » :

Comparer sa tristesse aux tristesses de Chateaubriand, qui eut tout, la beauté, la santé, la noblesse, le succès, la gloire de bonne heure, une femme qu'il aimait et qu'il n'aimait pas (deux profils, il était adoré et il était tranquille), toutes les bonnes fortunes, et la grande, la fortune de l'ambition, des millions, des décorations, la vieillesse idolâtrée, l'ensevelissement par de saintes femmes et à qui une Anglaise disait dans le salon de Mme Récamier en le regardant, dans une fête qu'il donnait à Rome: « Vous êtes bien malheureux, M. de Chateaubriand. » Vauvenargues, lui, meurt pauvre, jeune défiguré, ambitieux et n'ayant jamais traîné que son [...] dans la crotte, criblé de petites dettes, grandes comme des trous de crible, espèce de Job d'un stoïcisme vain, - qui manqua jusqu'à de

³⁵ *Ibid.*, t. II, p. 214.

³⁶ Heinrich Heine, *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, prés. Ephraïm Harpaz, Genève, Slatkine, 1979, p. 71-72.

³⁷ *Ibid.*, p. 264-265.

³⁸ Lacune du texte.

fumier. [...] Le plus malheureux, après tout, c'est peut-être Chateaubriand que toute cette merveilleuse destinée de désennuyait pas³⁹.

Alors que le caractère peu jovial de Chateaubriand trouve un écho dans la postérité, c'est avant tout l'orgueil du personnage qui marqua ses proches comme ses successeurs, un orgueil souvent ressenti comme la preuve d'un profond égoïsme. Joseph Joubert, son meilleur ami, écrit en 1803 à Molé : « Il n'écrit que pour les autres et ne vit que pour lui. Il ne songe point à être approuvé, mais à se contenter⁴⁰ ». Mathieu Molé ne conçoit pas différemment les défauts de leur ami commun et, souhaitant que Chateaubriand et sa femme s'établissent quelque temps chez lui, il note dans une lettre à Joubert : « Persuadez-lui encore que sa dignité n'exige point qu'il fasse son entrée avec beaucoup de pompe et que deux places dans la diligence ou un cabriolet sont tout ce qu'il lui faut⁴¹ ».

Fidèle ennemie de Chateaubriand, la comtesse de Boigne n'a pas de mots assez durs pour condamner la vanité du vicomte ; commentant la relation de l'Enchanteur avec Juliette Récamier, elle écrit dans ses *Mémoires* : « Je crois qu'il l'aime autant qu'il peut aimer quelque chose, car elle cherche à se faire *lui* autant que possible⁴² ». Plus loin, elle redouble son attaque : « Monsieur de Chateaubriand n'a aucune faiblesse pour le genre humain ; il ne s'est jamais occupé que de lui-même et de se faire un piédestal d'où il puisse dominer sur son siècle⁴³ ».

Bien qu'elle apprécie le talent littéraire de l'Enchanteur, la comtesse de Boigne refuse de céder à l'enthousiasme général des femmes de son entourage :

Quoique j'aie été dans des relations assez constantes avec Monsieur de Chateaubriand, je n'ai point été enrôlée dans la compagnie de ses *madames*, comme les appelait Madame de Chateaubriand, et je ne suis jamais arrivée à l'intimité, car il n'y admet que les véritables admiratrices⁴⁴.

³⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Omnia*, Paris, Grasset, 2008, p. 104-105.

⁴⁰ Joseph Joubert, *Correspondance générale*, t. I, éd. Rémy Tessonneau, Bordeaux, William Blake & Co, 1996-1997, p. 25.

⁴¹ *Ibid.*, t. II, p. 13.

⁴² La comtesse de Boigne, *Mémoires*, éd. Henri Rossi, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 288. C'est l'auteur qui souligne.

⁴³ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 343.

Nous pouvons donc compter sur l'objectivité du regard admirateur autant que critique de la comtesse, qui estime que l'orgueil excessif de Chateaubriand découle indubitablement de ses prétentions politiques :

S'il s'était borné à être auteur, ainsi que sa nature si éminemment artiste l'y poussait, à part quelques amertumes nées des critiques de ses ouvrages, on aurait connu de lui que ses bonnes et aimables tendances. Mais l'ambition d'être homme d'État l'a entraîné dans d'autres régions où ses prétentions mal accueillies ont développé en lui une foule de mauvaises passions et jeté sur son style des flots de bile qui rendront la plupart de ses écrits illisibles lorsque le tems lui aura préparé des lecteurs impartiaux⁴⁵.

Si le sévère jugement de Madame de Boigne ainsi que ses très dures prévisions ne résistent pas à l'épreuve du temps, il faut néanmoins reconnaître que cette dernière a su percevoir comme essentielle la dualité de l'auteur des *Mémoires*. Chateaubriand lui-même insiste sur la double vie qu'il a menée, conjuguant les charges diplomatiques, qui impliquent une immersion dans le monde, et sa vie d'artiste, qui rime pour lui avec solitude et indépendance.

Quiconque chercherait à établir une liste exhaustive des reproches adressés à Chateaubriand au sujet de son *ego* disproportionné irait au devant d'une tâche bien ardue. Au nombre de ses détracteurs, citons encore Stendhal, qui épingle l'égoïsme de l'auteur des *Mémoires* dans les premières pages de sa propre autobiographie :

Je et Moi, ce serait au talent près, comme M. de Chateaubriand, ce roi des égotistes. *De je mis avec moi tu fais la récidive* (Molière, *Femmes savantes*, acte II, sc. IV, v. 483). Je me dis ces vers à chaque fois que je lis une de ses pages⁴⁶.

Finalement, mentionnons Mérimée, qui considérait Chateaubriand comme « l'homme le plus égoïste du siècle⁴⁷ ». Ce dernier a donc laissé de lui l'image d'un être aussi triste qu'imbu de sa propre personne et, par conséquent, peu enclin au rire, une image qui trouve son origine dans son œuvre, mais qui rayonne bien plus largement, jusqu'aux limites de son siècle, et même au-delà.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁶ Stendhal, *Vie d'Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, t. II, éd. V. de Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 533-534.

⁴⁷ Cité par José Cabanis, *Chateaubriand qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 33.

ÉCRITURE DU SÉRIEUX

Le grand style

Méditant sur la postérité du Tasse et de l'Arioste, Chateaubriand constate :

Le sérieux convient à la tombe : on abandonne l'homme qui a ri pour l'homme qui a pleuré. Pendant la vie le bonheur peut avoir son mérite ; après la mort il perd son prix : aux yeux de l'avenir il n'y a de beau que les existences malheureuses⁴⁸.

L'auteur de ces lignes ne déroge pas à la loi qu'il édicte : c'est bien l'image d'un homme triste que les générations qui lui succèdent gardent du chancre de la mélancolie. Mais au-delà d'une existence malheureuse, dont nous avons examiné le motif récurrent, figure également une écriture du sérieux, qui permet à l'écrivain de rêver à une gloire semblable à celle du Tasse.

Il existe chez Chateaubriand une prédilection pour les moments sombres de l'existence, un attachement au malheur, qui met souvent les rares bonheurs de la vie dans l'ombre d'une poésie à la fois pathétique et pompeuse. La lecture de ses textes arrache donc plus facilement des larmes que des sourires, comme s'en souvient la comtesse de Boigne :

Je me rappelle une lecture des *Abencérages*, faite chez Madame de Ségur. Il lisait de la voix la plus touchante et la plus émue, avec cette foi qu'il a pour tout ce qui émane de lui. Il entraînait dans les sentiments de ses personnages au point que les larmes tombaient sur le papier ; nous avons partagé cette vive impression et j'étais véritablement sous le charme⁴⁹.

La prose émouvante de l'Enchanteur doit être prise au sérieux : elle provoque l'empathie des lecteurs ou des auditeurs et leur permet d'adhérer pleinement aux souffrances des personnages, à l'inverse du récit humoristique, qui instaure une distance sécurisante et qui autorise le rire.

A ce titre, les infractions au sérieux que Chateaubriand commet parfois sont susceptibles d'être mal interprétées, comme le joyeux épisode de l'île de Zéa, où le voyageur s'était plu à décrire fort grotesquement un repas de noce partagé avec la

⁴⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 878.

⁴⁹ La comtesse de Boigne, *Mémoires*, éd. cit., p. 342.

famille Pengalo. Le 13 août 1816, l'auteur de l'*Itinéraire* reçoit une lettre du fils de cette même famille, désapprouvant le portrait que le pèlerin a dressé de ses hôtes dans son récit :

Votre séjour, parmi nous, écrit Monsieur Pengalo, a été si court, que nous ne méritons pas, à beaucoup près, les éloges que Votre Excellence a faits de notre hospitalité, et de la manière trop familière avec laquelle nous vous avons reçu⁵⁰.

Désabusé, Chateaubriand écrit dans ses *Mémoires* : « Toutes les fois qu'un peu de gaieté me vient sur les lèvres, j'en suis puni comme d'une faute⁵¹ ». On peut cependant comprendre l'indignation avec laquelle la famille Pengalo (dont Chateaubriand avait d'ailleurs écorché le patronyme) a reçu le compte rendu de la visite que l'illustre écrivain, d'habitude si sérieux, leur a faite. Les rares moments de gaieté qui viennent au cœur – et sous la plume – de Chateaubriand sont donc susceptibles d'être mal compris par son lectorat.

Tout comme la comtesse de Boigne, le comte de Marcellus est également charmé par le côté grandiloquent de la prose chateaubrianesque. Dès son plus jeune âge, il se souvient d'avoir été séduit par les « images hardies et mélancoliques⁵² » que traçait la plume de l'Enchanteur. Sensible aux « grands mots sonores qui semblaient [...] s'emparer fièrement du sol littéraire et éclipser la sage simplicité du dix-septième, comme la spirituelle légèreté du dix-huitième⁵³ », le comte ne cache pas l'admiration qu'il voue à l'auteur des *Mémoires*.

Pourtant, la nature parfois pompeuse de l'écriture chateaubrianesque compte également un certain nombre de détracteurs. Marcellus lui-même se prend parfois à sanctionner « une surabondance de poésie », « l'abus de coloris », le néologisme et l'enflure qui se glissent sous la plume de l'auteur des *Mémoires* et qui surchargent « de grâces affectées sa simplicité primitive »⁵⁴. La polémique qui s'attache aux audaces stylistiques de Chateaubriand éclate dès la publication d'*Atala*. L'abbé Morellet et Marie-Joseph Chénier se déchaînent contre cet étrange récit, condamnant l'asianisme et l'enflure de sa langue. On connaît la suite de l'histoire : pour montrer à quel point l'aventure d'*Atala* est peu vraisemblable, l'abbé Morellet demande à sa servante de

⁵⁰ Cité par Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 817.

⁵¹ *Ibid.*, p. 818.

⁵² Le comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. VII.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p.55.

s'asseoir sur ses genoux et cherche à saisir les pieds de la jeune femme entre ses mains, tout comme Chactas réchauffait les membres tremblants de froid de la belle Indienne. Il n'y parvient pas. Agacé par l'audace de ce court récit, il rédige un pamphlet ayant pour titre *Observations critiques sur le roman intitulé Atala*, qui se donne pour ambition de relever toutes les aberrations de cette œuvre, aussi bien sur un plan formel que sémantique.

Mais celui qui a le plus dénoncé les outrances stylistiques de l'Enchanteur n'est autre que Stendhal, dont la relation peu amicale qu'il entretient avec Chateaubriand prend, selon Philippe Berthier, la forme d'un véritable « topos de l'histoire littéraire⁵⁵ ». Si rien ne prouve que Chateaubriand ait un jour lu une page de Stendhal, ce dernier connaissait parfaitement l'œuvre de celui qu'il surnommait le « grand lama » et s'en était fait – de l'écrivain comme de l'homme – un parfait repoussoir⁵⁶. Ce qui irrite tout particulièrement Stendhal, c'est l'« enflure » du style chateaubrianesque, sa propension à l'exagération ainsi que son habileté à majorer les événements par le biais de sa plume. Alors que l'« enflure » permet l'émancipation de la vanité, elle cause la perte de la pureté et de la simplicité du style. Aussi Beyle écrit-il dans *Racine et Shakespeare* que « l'emphase est contraire au génie de la langue⁵⁷ ». Et dans une lettre du 28 octobre 1840, il rappelle à Balzac qu'à dix-sept ans, il a failli se « battre en duel pour *la cime indéterminée des forêts*⁵⁸ de M. de Chateaubriand, qui comptait beaucoup d'admirateurs au 6e dragon⁵⁹ ».

Stendhal reproche donc à Chateaubriand de céder au baroque, de créer une façade tape-à-l'œil qui ne sert qu'à masquer le vide. Paradant dans les plus grandes ambassades, le Grand Paon a su ressusciter l'un des emblèmes du XVIIe siècle, symbole de vanité et de fausse brillance. Sa prose, aussi belle semble-t-elle, sonne faux aux oreilles de Stendhal, qui, pourtant, n'est pas insensible aux charmes de

⁵⁵ Philippe Berthier, *Stendhal et Chateaubriand, essai sur les ambiguïtés d'une antipathie*, Genève, Droz, p. 21.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

⁵⁷ Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. cit., p. 89.

⁵⁸ « La lune brilloit au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendoit sur la cime indéterminée des forêts » (Chateaubriand, *Atala*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, éd. Fabienne Bercegol, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 89).

⁵⁹ Stendhal, *Correspondance générale*, t. VI, éd. V. Del Litto, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 410. Dans cette lettre, Stendhal réagit à une critique de Balzac sur *La Chartreuse de Parme* parue dans la *Revue parisienne*. Il défend la clarté de son style qu'il oppose au ton déclamatoire des fripons « emphatiques et éloquents ». Déjà en 1830, le premier chapitre du *Rouge et le Noir* qui s'ouvre sur une description des Verrières et de « ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges » peut être lu comme le contrepied volontaire des cimes chateaubrianesques.

l'enchantement chateaubrianesque. Mais, afin de ne pas sombrer à son tour dans les travers qu'il condamne, il met au point

un réflexe prophylactique : l'auto-ironie, destinée à faire chuter dans une raillerie salubre, à ramener à de saines proportions, avec ce qui sied de distance amusée, les élans pourtant profondément sincères d'une sensibilité dont le premier mouvement est toujours de faire entendre sa musique⁶⁰.

En établissant une distance critique et comique entre son rival et lui, Stendhal se place du côté de la légèreté et relègue l'auteur des *Mémoires* dans les confins d'un sérieux excessif, que l'orgueil du personnage et l'enflure de sa prose ne font que confirmer.

L'écriture chateaubrianesque semble donc en parfaite adéquation avec la nature de son auteur : tristesse et vanité se reflètent dans une poétique de l'emphase et de la démesure, qui définit le premier style romantique. Dans cette optique, Balzac, qui distingue la littérature des idées et celle des images – distinction qui correspond à celle des classiques et des romantiques – souligne que les représentants de l'école des idées, parmi lesquels il cite Stendhal comme « l'un des maîtres les plus distingués », « ont je ne sais quoi d'ironique et de narquois dans la manière avec laquelle ils exposent les faits ». Au contraire, ceux qui appartiennent à la littérature des images, tels que Hugo, Lamartine et Chateaubriand, « ont peu le sens du comique »⁶¹.

Dans *L'Ironie littéraire*, Philippe Hamon constate que « si l'ironie est du côté de la légèreté, de la distanciation, le sérieux est du côté du lourd, du pondéré, du grave⁶² » ; il va jusqu'à remarquer que le sérieux a sans doute « un ton, un rythme, un phrasé et un tempo particulier, liés à une phraséologie volontiers "pompeuse" »⁶³. C'est bien là ce que constate Stendhal, quand il reproche à son aîné la grandiloquence de son style et la lourdeur de ses phrases. Bref, Stendhal condamne Chateaubriand pour son excès de sérieux, un sérieux qui confère parfois une atmosphère irrespirable à l'œuvre. Notons pourtant que Chateaubriand n'exclut pas la coexistence d'une tonalité pompeuse et de la simplicité stylistique. Il écrit d'ailleurs dans la préface à la première édition d'*Atala* : « Je ne dissimule point que j'ai cherché l'extrême simplicité de fonds et de style, la

⁶⁰ Philippe Berthier, *Stendhal et Chateaubriand, essai sur les ambiguïtés d'une antipathie*, éd. cit., p. 192.

⁶¹ Honoré de Balzac, *Étude sur la Chartreuse de Parme de Monsieur Beyle*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1989, p. 19-20.

⁶² Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire: essai sur forme de l'écriture oblique*, éd. cit., p. 59.

⁶³ *Ibid.*

partie descriptive exceptée ; encore est-il vrai, que dans la description même, il est une manière d'être à-la-fois pompeux et simple⁶⁴ ».

Le discours religieux

L'apologie du christianisme est, sous un jour autant politique qu'idéologique, la grande affaire de Chateaubriand : restaurer un catholicisme déchu, tombé sous les attaques des philosophes incrédules, reste son but ultime. En 1802, la publication du *Génie du christianisme*, réparation faite aux outrages de l'*Essai sur les révolutions*, consacre sa carrière littéraire et politique. Or, aux yeux de Chateaubriand, le sentiment religieux, en plus d'être un sujet sérieux qui proscriit tout traitement humoristique, est intimement lié à la tristesse, aussi bien sur un plan ontologique que philologique. C'est en effet la mélancolie résultant de sa finitude qui conduit l'homme à Dieu⁶⁵ et, plus spécifiquement chez l'auteur des *Mémoires*, les larmes versées à l'annonce de la mort de sa mère et de sa sœur Julie. Ces événements tragiques, conséquence d'une Révolution impie et meurtrière, conduisent le jeune auteur à la rédaction du *Génie du christianisme*, comme en témoigne la formule, désormais célèbre, qui justifie sa reconversion : « J'ai pleuré et j'ai cru⁶⁶ ».

Par ailleurs, véhicule d'un message fondamental, d'un enseignement sur le sens de la vie comme de la mort, la Bible condamne évidemment le rire, peu compatible avec l'importance de ses préceptes. Pour Matthieu Liouville, la religion et le rire constituent d'ailleurs « les deux versants d'une opposition traditionnelle⁶⁷ ». Joie de vivre et réjouissance ne sont en effet guère les mots d'ordre de la parole divine, à en croire le livre de l'Ecclésiaste : « Je me suis dit "voyons ce que valent les joies de la vie, découvrons ce qu'est le bonheur. " Eh bien, cela aussi est illusoire ! Le rire est stupide et la joie ne mène à rien⁶⁸ », et plus loin, « La douleur est préférable au rire, elle attriste le visage, mais elle rend le cœur meilleur⁶⁹ » ou encore : « Le rire de l'insensé est comme

⁶⁴ Chateaubriand, *Atala*, éd. cit., p. 208.

⁶⁵ A ce sujet, voir Georges Minois, *Histoire du mal de vivre : de la mélancolie à la dépression*, Paris, Éd. de la Martinière, 2003, p. 269-296.

⁶⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. I, p. 554.

⁶⁷ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 211.

⁶⁸ L'Ecclésiaste II : 1-2.

⁶⁹ L'Ecclésiaste, VII : 3.

le crépitement des épines sous une marmite ; il n'a aucun sens⁷⁰ ». Dans le Nouveau Testament, la condamnation du rire et des rieurs perdure ; la Bible promet la joie à ceux qui pleurent, – « Heureux, vous qui pleurez maintenant, car vous rirez⁷¹ » – encouragement suivi d'une menace syllogistique – « Malheur à vous qui riez maintenant, car vous serez dans la tristesse et vous pleurerez⁷² ». De plus, si l'on sait que Jésus a pleuré⁷³, on ignore s'il a jamais ri⁷⁴.

Les Pères de l'Église, Jean Chrysostome en tête, s'appuient sur ces paroles bibliques pour condamner un rire contraire à la dignité et au contrôle de soi et dont l'origine est forcément satanique. En effet, comme le rappelle Georges Minois, le rire n'avait aucune place dans le monde parfait du jardin d'Eden. Il faut attendre qu'Adam et Ève mordent au fruit défendu pour qu'il apparaisse : « Le rire est lié à l'imperfection, à la corruption, au fait que les créatures soient déchues, qu'elles ne coïncident plus avec leur modèle, avec leur essence idéale⁷⁵ ».

Aux yeux de la religion, le rire est très souvent ressenti comme une force destructrice qui s'apparente à une convulsion satanique ; il se situe aux antipodes de la sagesse et de l'intelligence. Par conséquent, les Pères de l'Église regrettent que l'homme rie de ses imperfections plutôt que d'en pleurer : « au lieu de pleurer de notre déchéance, ce qui serait une marque de repentir, nous rions de nos faiblesses, et c'est là notre perte⁷⁶ ». Finalement, d'Abraham et Sarah qui rient lorsque Dieu leur annonce la naissance prochaine de leur enfant aux philosophes athéniens qui éclatent de rire lorsque Paul leur parle de la résurrection, le rire est considéré comme la marque du doute, comme un signe de scepticisme qui s'oppose à la foi chrétienne.

Cependant, à la condamnation du rire démoniaque, il faut opposer la vision fénelonienne de la gaieté de bon aloi. C'est ainsi que, dans les *Natchez*, alors que Chactas est reçu par le théologien, ce dernier s'adresse au sauvage « avec un léger sourire⁷⁷ », non pas signe de corruption ou de scepticisme, mais reflet extérieur des qualités morales du chrétien. Si le rire est le plus souvent condamné par l'Église, le sourire de Fénelon, que Chateaubriand met en scène dans son épopée américaine, est

⁷⁰ L'Ecclésiaste, VII : 6.

⁷¹ Luc, VI : 21.

⁷² Luc, VI : 25.

⁷³ « Quand Jésus fut près de la ville, il pleura sur elle » (Luc, XIX : 41).

⁷⁴ Voir à ce sujet Bernard Sarrazin, « Jésus n'a jamais ri. Histoire d'un lieu commun », *Recherches de science religieuse*, avril-juin 1994, t. 82, 2.

⁷⁵ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 96.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Chateaubriand, *Les Natchez*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, p. 270.

emblématique de la religion charitable et tolérante prônée par l'auteur du *Génie* et peut, à ce titre être rapproché du sourire que Chactas lui-même arbore à la fin de *René*⁷⁸.

Cependant, au XIX^e siècle, les relations entre l'Église et le rire ne s'améliorent pas, si bien que Georges Minois remarque :

Dans l'Église catholique en particulier, les visages n'ont jamais été plus renfrognés. Les portraits et photographies d'évêques et de prêtres sont éloquents : c'est à qui présentera le visage le plus sévère, à qui portera le regard le plus dur sur le monde qui, l'entoure. L'Église, cernée, critiquée, confrontée à la montée des sciences et de l'athéisme, se raidit, se crispe sur ses valeurs, et répond au monde moderne pas l'anathème⁷⁹.

Consacrant sa dernière œuvre au janséniste Rancé, fondateur de l'ordre de la Trappe, qui se serait écrié, citant la Bible, « Malheur à vous qui riez ! », Chateaubriand semble avoir fait le choix du même rigorisme moral que son protagoniste et s'aligne sur la gravité de l'Église de son siècle.

La conception du rire comme une manifestation démoniaque va fortement influencer les écrivains de la fin du dix-neuvième siècle : Les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam comme la prose de J-K. Huysmans ou d'Alphonse Allais foisonnent de ce mélange de diabolisme et d'humour. Mais c'est avant tout Baudelaire qui, dans son essai *De L'Essence du rire*, théorise cette vision extrêmement négative : « Le rire est généralement l'apanage des fous, [...] il implique toujours plus ou moins d'ignorance et de faiblesse⁸⁰ ». Cette constatation s'explique par la présomption que le rire résulte de la Chute, conséquence de la tentation de l'homme par le diable : « Il est certain [...], écrit Baudelaire, que le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale⁸¹ ». Ainsi donc, selon la conception baudelairienne, le rire n'est en aucun cas lié à la joie. Celle-ci touche l'âme et vient de Dieu, alors que celui-là déforme le corps et vient du diable. Le visage de l'homme joyeux reste simple et uni, se fend parfois d'un sourire divin, mais ne subit jamais l'horrible déformation que provoque le rire.

Religion et rire ne font donc pas bon ménage et Chateaubriand, qui consacre sa carrière littéraire à la restauration du catholicisme dès sa rentrée d'exil, se doit d'opter pour un style grave, à l'image de la parole divine. Tristesse et sérieux deviennent alors,

⁷⁸ Voir ci-dessus, chapitre 1, p. 20.

⁷⁹ Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, éd. cit., p. 457.

⁸⁰ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres œuvres critiques*, éd. cit., p. 245.

⁸¹ *Ibid.*

à la fois comme attributs du discours religieux et comme conséquences de la personnalité de l'auteur, les principales caractéristiques de l'écriture chateaubrianesque, celles justement que lui reproche Stendhal.

Parodies

Peu enclin au comique, Chateaubriand semble également difficilement capable de faire rire – si ce n'est malgré lui – à tel point que les textes extrêmement sérieux de cet auteur à la fois si triste et si orgueilleux paraissent n'offrir de possibles égalements que par le biais de la parodie. Les extravagances stylistiques autant que la gravité de l'œuvre chateaubrianesque en font d'ailleurs une cible particulièrement privilégiée des imitateurs satiriques. En effet, l'arrière-garde dix-huitiémiste, ne pouvant pas comprendre sa poétique religieuse, adopte une attitude moqueuse à l'égard des libertés prises par l'auteur d'*Atala*. Sainte-Beuve distingue d'ailleurs très clairement une arrière-garde philosophique caustique d'une avant-garde romantique sérieuse, cible des railleries de la première, lorsqu'il commente la réception d'*Atala* en France :

Quand son premier ouvrage, *Atala*, parut en France, les élèves, les fils de Voltaire, Chénier⁸² en tête, partirent d'un éclat de rire, mais le reste de la France ne comprit pas ce rire, et la société, déjà sérieuse par le malheur, fut pour celui qui ne riait pas⁸³.

Le rapide succès d'*Atala* consacrant d'emblée le roman comme une « grande œuvre »⁸⁴, les parodies ne se font pas attendre : le 3 août 1801, on joue *Ah ! là ! là !* au Théâtre des Variétés ; la même année, paraît un texte satirique anonyme, attribué à Cadet de Gassicourt mais vraisemblablement écrit par Louis-Julien Breton : *Alala ou les habitants du désert*, une œuvre jugée « assez représentative de cette production épigrammatique »⁸⁵.

⁸² M.-J. Chénier publie une critique satirique d'*Atala* dans son ouvrage *Tableau historique de l'état des progrès de la littérature française depuis 1789*.

⁸³ Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, éd. cit., p. 123.

⁸⁴ Daniel Sangsue remarque que les parodistes jettent généralement leur dévolu sur les « grandes œuvres », qui correspondent « aux œuvres reconnues, célèbres etc. » (*La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 109).

⁸⁵ Pierre Christophorov, « Une parodie d'"Atala" », dans *Onze études sur l'esprit de la satire*, éd. Horst Baaden, Paris, J.-M. Place, cop., 1978, p. 138.

Mais les différentes contrefaçons, qui attestent aussi bien du succès de l'œuvre que des polémiques qu'elle soulève, ne se cantonnent pas à l'année qui suit la parution de ce court roman : en 1818, Scribe publie *Chactas et Atala*, « une parodie assez réussie du style de l'Enchanteur⁸⁶ », selon Sarga Moussa. Quatre ans après la discrète sortie de *l'Essai sur les Révolution*, Chateaubriand fait enfin parler de lui, et peut légitimement proclamer : « C'est de la publication d'*Atala* que date le bruit que j'ai fait dans ce monde⁸⁷ ». En effet, la réécriture parodique, si elle remplit le rôle de « dégradation » d'une œuvre originale, contribue également à consacrer la célébrité de cette dernière, à tel point que Daniel Sangsue n'exclut pas qu'elle fonctionne également comme « une admiration détournée, un hommage qui ne veut s'avouer comme tel⁸⁸ ».

En 1811, la publication de *l'Itinéraire* donne également lieu à des imitations parodiques : *l'Itinéraire de Pantin au mont Calvaire en passant par la rue Mouffetard, le Faubourg St-Marceau, le Faubourg St-Jacques, le Faubourg St-Germain, les Quais, les Champs-Élysées, le Bois de Boulogne, Neuilly, Suresne, et en revenant par Saint-Cloud, Boulogne, Auteuil, Chaillot, etc./ ou Lettres inédites de Chactas à Atala, ouvrage écrit en style brillant et traduit pour la première fois du bas-breton sur la neuvième édition* par M. Chateauterne, derrière lequel se cache René Périn, texte composé de 27 lettres de Chactas adressées à Atala, et *l'Itinéraire de Lutèce au mont Valérien, en suivant le fleuve Séquanien et en revenant par le mont des Martyrs*, par Cadet de Gassicourt. Les deux parodistes ne tournent pas seulement en dérision le contenu du récit viatique de Chateaubriand, ils en critiquent également la forme : les phrases maladroites de l'auteur sont parfois reprises hors contexte pour mieux illustrer le manque de discernement de l'Enchanteur. Ces parodies, malgré leur forme comique, ont donc une visée sérieuse : Périn et Gassicourt ressentent l'écriture chateaubrianesque comme une menace pour la littérature ; ils se montrent craintifs devant le génie d'innovation dont fait preuve l'auteur de *l'Itinéraire* et condamnent les excès d'orgueil et les audaces stylistiques auxquels il se laisse aller⁸⁹.

Finalement, *Les Mémoires d'outre tombe* sont parodiés par Musset, qui rédige un texte intitulé *Mémoires d'outre-cuidance*, en 1849, une réécriture satirique publiée dans

⁸⁶ Sarga Moussa, « Atala au théâtre », *Bulletin de la société Chateaubriand*, 38, 1995, p. 24.

⁸⁷ Chateaubriand, *Mémoire d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 622.

⁸⁸ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, éd. cit., p. 106.

⁸⁹ Pour plus de détails sur ces deux parodies de *l'Itinéraire*, voir Catriona Seth, « Chateaubriand détourné. Les parodies de René Périn et de Cadet de Gassicourt », dans *Chateaubriand historien et voyageur : colloque, Paris 8 et 9 décembre 1998*, textes réunis par Pierre Riberette, La Vallée-aux-loups, Société Chateaubriand, 1999.

la *Minerve française*, le premier décembre 1919, et qui tourne en dérision l'orgueil excessif du Grand Paon, se moquant spécifiquement du parallèle que les *Mémoires* établissent entre Napoléon et leur auteur.

L'objectif principal de la parodie est difficilement déterminable : entre « admiration détournée », transformation humoristique ou dénonciation moqueuse, l'ambiguïté persiste, si bien que Daniel Sangsue la définit comme une « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier⁹⁰ ». Il en découle logiquement qu'on ne parodie pas une œuvre qui possède déjà intrinsèquement l'une de ces trois qualités. De cette manière, si les récits de Chateaubriand éveillent à ce point l'intérêt des parodistes, c'est bien en raison de la gravité qui en émane, une gravité qui ne demande qu'à être déconstruite pour être amusante. Le succès de ces parodies constitue, par conséquent, une preuve supplémentaire de l'extrême sérieux de l'écriture chateaubrianesque.

LA PLACE DU RIRE

La tristesse et l'orgueil du Grand Paon, qui, en contaminant l'écriture, débouchent sur le sérieux quasi unilatéral de l'œuvre, constituent l'objet majoritaire des études chateaubriandistes et perpétuent ainsi le mythe que l'auteur s'est lui-même efforcé de créer. Se cantonner à une telle image serait pourtant omettre tout un pan de la personnalité et de l'écriture chateaubrianesque, ainsi que le constate Kathleen O'Flaherty, qui, dédiant son étude au pessimisme de l'auteur des *Mémoires*, n'oblitére pas les limites d'une telle approche :

Aux "orages désirés", au "vague des passions", on sacrifiait l'observateur, sceptique, certes, mais perspicace de la société. On oubliait l'homme politique, l'historien, celui qui avait et qui gardait des amis, qui se divertissait et divertissait les autres, le polémiste qui avait aussi le sens de l'humour⁹¹.

Pour comprendre Chateaubriand, il est indispensable de tenir compte de la multiplicité stylistique de l'œuvre comme de la complexité de l'homme. Faire de l'auteur des

⁹⁰ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, éd. cit., p.104.

⁹¹ Kathleen O'Flaherty, *Pessimisme de Chateaubriand, résonances et limites*, éd. cit., p. 12.

Mémoires un simple dépressif suicidaire, morose et taciturne, aux textes empreints de sa triste personnalité, serait négliger une part importante de sa prose.

Commentant la relation ambiguë qui lie Chateaubriand à Stendhal, Philippe Berthier remarque lui aussi que, si le mode sur lequel la personnalité de l'auteur des *Mémoires* s'exprime et s'appréhende le mieux reste le mineur, il existe bien, cependant, « un Chateaubriand humoristique, et humoriste de soi, qui s'amuse avec les autres, des autres et de lui-même⁹² ». S'il faut admettre, avec Katheleen O'Flaherty et Philippe Berthier, que la tonalité dominante de l'œuvre chateaubrianesque est bien celle d'un pessimisme qui se joue en mineur, il n'en demeure pas moins que le côté humoristique de l'auteur comme de sa prose revêt une importance non négligeable, dont ont témoigné plusieurs de ses contemporains et dont témoigne encore la critique⁹³.

Si Chateaubriand a construit son propre mythe du sérieux et si celui-ci a été repris par nombre de ses proches, des opinions plus nuancées s'inscrivent à l'encontre de cette dominante, contribuant à dresser un portrait plus léger de l'auteur des *Mémoires*. Tocqueville se souvient d'un Chateaubriand « très gai, plein de verve et d'entrain, racontant des histoires comiques et jouant des charades » ; Frénilly se remémore un « bon enfant, naïf et gai, prenant à tout, riant et jouant à des riens » ; quant à M. de Neuville, il prétend n'avoir jamais connu « de visage plus souriant, plus franc dans son rire que celui de M. de Chateaubriand »⁹⁴. De son côté, le comte de Marcellus se rappelle volontiers la bonne humeur qui s'emparait du vicomte lorsque ce dernier observait des kangourous : « Nous en avons beaucoup ri en 1822, M. de Chateaubriand et moi, de leurs gambades. Je ne l'ai jamais vu tant rire⁹⁵ ».

A ces observations, s'ajoutent les remarques de Joubert qui, témoignant de l'amitié que se vouent Molé et Chateaubriand, écrit à Madame de Vintimille : « je puis vous assurer qu'ils rient aux éclats, comme des fous, et qu'ils ne parlent pas trop comme des gens sages. C'est qu'apparemment ils extravaguent de joie⁹⁶ ». Il faudrait d'ailleurs certainement laisser la parole à son meilleur ami pour saisir la personnalité du vicomte dans toute sa complexité. Joubert le décrit comme un « être aimable et un peu mêlé⁹⁷ » :

⁹² Philippe Berthier, *Stendhal et Chateaubriand, essai sur les ambiguïtés d'une antipathie*, éd. cit., p. 281-282.

⁹³ Voir ci-dessus, introduction, p. 4-5.

⁹⁴ Cités par José Cabanis, *Chateaubriand qui êtes-vous ?*, éd. cit., p. 152-153. Voir aussi les témoignages recensés par Fabio Vasarri dans son ouvrage *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p. 64-89.

⁹⁵ Le comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 120.

⁹⁶ Joseph Joubert, *Correspondance générale*, t. II, éd. cit., p. 79.

⁹⁷ *Ibid.*, t. III, p. 12.

C'est un enfant quand il est gai, un grand homme quand il est grave, un gnome sombre et un peu noir lorsqu'il est de mauvaise humeur. Il résulte de toutes ces compositions l'homme du monde le plus aisé à vivre, à conserver, à louer, à gronder, à critiquer, à apaiser et à fâcher⁹⁸.

Humour et mélancolie

Pour avoir créé René et fait résonner au travers de tout son siècle les accents de cette âme désespérée, Chateaubriand est certainement l'un des fils les plus légitimes de la grande tradition mélancolique, qui, depuis Aristote, a engendré toute une famille de poètes bénéficiant de la créativité qu'offre à l'élus cette maladie particulière⁹⁹. Or, si on considère que l'humour est à l'origine une forme d'excentricité causée par la prédominance d'un des quatre fluides organiques – servant ainsi d'hyperonyme à toute maladie provoquée par une mauvaise répartition des humeurs – la mélancolie, excès de bile noire, serait alors une forme d'humour, mais d'*humour souffrant*.

Parallèlement, on ne peut pas être humoriste sans connaître une disproportion d'humeur, en particulier de bile noire, qui mène inévitablement à l'excentrisme. Même s'il n'en fait pas une condition suffisante pour engendrer le génie humoristique d'un artiste, Pirandello admet :

Une mélancolie innée et héréditaire, de tristes vicissitudes, une amère expérience de la vie, ou encore un pessimisme et un scepticisme acquis par l'étude et la méditation sur les heurs et malheurs de l'existence humaine, sur le destin des hommes, etc., peuvent déterminer indubitablement cette disproportion d'âme singulière qu'on appelle humoristique¹⁰⁰.

Derrière le portrait que fait Pirandello de l'humoriste semble se dessiner la silhouette de Chateaubriand : l'auteur des *Mémoires*, nous avons eu l'occasion d'en parler, se plaît à disserter sur son penchant mélancolique ; il a traversé les affres de la Révolution et l'enfer de la Terreur, perdant la gloire de son nom et une partie de sa famille. De plus, il a su donner à son malheur personnel une visée universelle par son extrême conscience

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Sur la mélancolie voir *Mélancolies : de l'Antiquité au XXe siècle*, éd. Yves Hersant, Paris, Robert Laffont, 2005 ; Giorgio Agamben, *Stanze : Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Yves Hersant, Paris, Rivages, 1998 ; Paul Bénichou, *L'École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval*, Paris, Gallimard, 1992 ; Erwin Panofsky et Raymond Klibansky, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989 ; Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

¹⁰⁰ Luigi Pirandello, « Essence, caractère et matière de l'humorisme », *loc. cit.*, p. 126.

de la fragilité des empires et de la fatalité qui brise les destins des nations comme des individus. Finalement, les lectures de Rousseau et les méditations dans les bois de Combours viennent compléter ce portrait psychologique qui fait de Chateaubriand, selon les critères de Luigi Pirandello, un homme prédisposé à l'humour.

L'humoriste et le mélancolique partagent une même lucidité et cultivent tous deux cette « absence au monde », étrange mélange de souffrance et de créativité. C'est certainement la voie qui fut la plus profitable à la génération romantique : une disposition litigieuse où rires et larmes se rejoignent et coopèrent. Dans cette optique, Léon Dumont définit l'humour comme « la mélancolie d'une âme supérieure à qui il arrive de plaisanter¹⁰¹ » et insiste sur l'importance de l'« humour triste » : « Quand on observe qu'un homme a de l'*humour*, c'est ordinairement de l'*humour* triste qu'on veut parler [...]. C'est dans ce sens que le mot *humour* joue un si grand rôle dans les théories romantiques¹⁰² ». Il constate alors que « l'alliance de la mélancolie avec la plaisanterie n'est étonnante que pour ceux qui considèrent le rire comme étant exclusivement le signe de la joie¹⁰³ ».

Mais plus qu'un état d'esprit similaire, l'humour semble être à la mélancolie l'un des seuls recours possibles. De cette manière, Hippocrate, Galien puis Joubert ont tous trois perçu le rire de Démocrite non comme un symptôme de folie, mais comme le seul moyen qu'avait le philosophe pour lutter efficacement contre sa mélancolie et préserver ainsi sa santé mentale. Il semblerait, selon les médecins, que le rire permette de purger le corps des excès de bile noire qui l'empoisonne. L'humour serait alors l'antidote ultime, mis à disposition du patient par Dieu lui-même, pour lutter contre la mélancolie. On peut donc prétendre, avec Freud, qu'un humoriste est un mélancolique qui se soigne. En effet, le psychanalyste définit l'humour comme « un moyen de défense contre la douleur », résultat d'un surinvestissement du surmoi pour protéger le moi souffrant¹⁰⁴. De cette manière, si la douleur physique et morale apparaît à Freud comme le principal obstacle au comique, l'humour permet au malade « d'atteindre au plaisir en dépit des affects pénibles qui devraient le troubler¹⁰⁵ ».

A ce stade de l'analyse, il convient de préciser que si la célèbre mélancolie chateaubrianesque peut être interprétée comme une posture que l'auteur adopte, elle

¹⁰¹ Léon Dumont, *Les Causes du rire*, éd. cit., p. 118.

¹⁰² *Ibid.*, p. 117.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁴ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, éd. cit., p. 279.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 266-267.

n'en demeure pas moins un trait de son caractère et de sa personnalité. En exagérant sa tristesse et en forçant le trait, l'auteur des *Mémoires* force l'adhésion du public et inaugure une poésie doloriste et quelque peu larmoyante. Mais, parallèlement, il développe, par le biais de l'humour, une véritable thérapie littéraire pour se libérer de cette pénible inclination au spleen.

L'influence shakespearienne

Si l'humour n'est pas inconciliable avec la mélancolie, les deux dispositions partageant certaines similarités et pouvant même fonctionner comme une paire complémentaire, le comique n'est également pas exclu de l'écriture sérieuse. En effet, le dix-neuvième siècle romantique se montre favorable au mélange des genres, et cela même avant Hugo et sa préface de *Cromwell*. En 1808 August Wilhelm Schlegel constate que si l'ancienne comédie n'était autre qu'une vaste farce et ne laissait aucune place à l'esprit sérieux, la nouvelle comédie se présente quant à elle comme « un mélange de sérieux et d'enjouement¹⁰⁶ ». De la même manière, alors que le comique ne se conçoit que sur un fond de gravité, l'écriture tragique et sérieuse adopte parfois une tonalité comique et inclut quelques épisodes ou personnages humoristiques. A la Renaissance, Shakespeare avait exploité à merveille cette poétique du mélange, à tel point que toute classification le concernant demeure impossible, ainsi que l'illustrent les hésitations de Chateaubriand : « Quel est le véritable homme de Shakespeare le tragique, ou de Shakespeare le joyeux vivant ? Tous deux sont vrais ; ils se lient ensemble au moyen des mystérieux rapports de la nature¹⁰⁷ ».

C'est en effet l'immense influence qu'eut Shakespeare au début du romantisme, et sur Chateaubriand en particulier, qui poussa les auteurs les plus sérieux à ne pas négliger l'esthétique du mélange des genres. Au siècle d'Elisabeth, la rhétorique se répand dans la poésie et dans les drames, occasionnant une profusion de jeux de mots, qui chamboulent l'unilatéralité de l'œuvre¹⁰⁸. Mais, plus que le génie de cette époque, c'est surtout une perception particulière du monde qui permit à Shakespeare d'ébaucher cette poétique hybride et de devenir ainsi, plusieurs siècles plus tard, l'un des grands

¹⁰⁶ August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, éd. cit., p. 263.

¹⁰⁷ Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, éd. cit., p. 314.

¹⁰⁸ Voir à ce sujet Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 52.

modèles du romantisme. Louis Cazamian explique l'intrusion du comique dans les drames shakespeariens de la façon suivante :

L'humour de Shakespeare est [...] l'émanation d'un esprit pleinement conscient des contradictions infinies des choses, et prêt à les accepter telles qu'elles sont, tout en souriant discrètement de leur mille incongruités vis-à-vis de notre désir, ou les unes des autres. Sourire, de ce point de vue, est plus sage que pleurer¹⁰⁹.

L'émergence du comique chez Shakespeare découle donc d'un souci de totalité, d'un besoin de rendre compte de la nature essentiellement contradictoire des hommes et du monde et de l'imbrication chaotique des éléments qui les forment.

Un passage-clé des *Mémoires d'outre-tombe*, dans lequel Chateaubriand décrit l'exil de Louis XVIII à Gand lors des Cent Jours, prouve que les préoccupations shakespeariennes ne lui sont pas étrangères. Justifiant les détails *a priori* insignifiants qui jalonnent cet épisode, il écrit :

Les *Mémoires* ont l'avantage de présenter l'un et l'autre côté du tissu : sous ce rapport, ils peignent mieux l'humanité complète en exposant, comme les tragédies de Shakespeare, les scènes basses et hautes. Il y a partout une chaumière auprès d'un palais, un homme qui pleure auprès d'un homme qui rit, un chiffonnier qui porte sa hotte auprès d'un roi qui perd son trône¹¹⁰.

Il ne fait alors aucun doute, aux yeux de Richard Chadbourne, que l'ambition de Chateaubriand « était aussi bien d'être un poète comique que tragique », et que « son modèle n'était rien de moins que Shakespeare¹¹¹ ». Un peu plus loin, il note encore :

C'était l'ampleur de la vision shakespearienne qui intéressait Chateaubriand, et celui qui l'imagine se détourner du défi du vaste ne le connaît pas très bien¹¹².

L'influence de Shakespeare sur les romantiques n'est certes plus à prouver. Mais ce qui importe ici, c'est que, avant Stendhal et Hugo, Chateaubriand a su reconnaître le

¹⁰⁹ Louis Cazamian, *L'Humour de Shakespeare*, éd. cit., p. 216.

¹¹⁰ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1165.

¹¹¹ Richard M. Chadbourne, « Laughter from beyond the tomb : a comic Chateaubriand », *loc. cit.*, p. 118. (« His ambition was to be a comic as well as a tragic poet »). Ma traduction.

¹¹² *Ibid.* (« It was the vastness of the Shakespearian vision that appealed to Chateaubriand and anyone who imagines him turning away from the challenge of the vast does not know him very well »). Ma traduction.

potentiel de la multiplicité stylistique du dramaturge anglais, à une époque où la littérature cherche à s'extraire des règles du classicisme.

L'œuvre de Shakespeare fait découvrir à Chateaubriand la valeur de l'interférence des esthétiques néoclassiques et réalistes, tout en lui suggérant que le comique est dépendant du tragique, qui lui est, par essence, supérieur : un auteur tragique peut faire rire, mais un auteur comique est incapable d'éveiller de grands sentiments¹¹³. Suivant le chemin que l'auteur d'*Hamlet* a tracé, l'Enchanteur ne peut – dans la révolution culturelle qu'il entreprend – se passer du registre comique. Il convient donc de se pencher à présent sur l'existence de cette tonalité particulière dans les textes chateaubrianesques.

L'importance du comique

Si Pierre Brunel observe que « le romantisme est abusivement assimilé à la conscience et peut-être au goût du malheur, à la désespérance et confondu, esthétiquement, avec le mélodrame qui, en fait, le précède¹¹⁴ », le même constat peut être fait à propos du grand instigateur de cette école. En effet, son lectorat s'est laissé assourdir par les pleurs de René, goûtant plus aux malheurs du héros qu'il n'accorde d'importance aux moyens mis en œuvre pour y remédier. Certes, l'écriture chateaubrianesque se nourrit des ruptures de l'Histoire et trouve son origine dans les errances de la classe aristocratique sacrifiée pour l'avènement d'une bourgeoisie naissante. Mais cette poétique de la fêlure ne va pas sans une lutte pour la réunification ; ce chant de tristesse est inséparable de son contre-chant d'espoir, les larmes de René du rire de Chateaubriand.

Même si la critique s'est davantage penchée sur la nature triste et pessimiste de l'auteur des *Mémoires*, le pan plus souriant de son œuvre n'a pas échappé aux chateaubriandistes. Pour Kathleen O'Flaherty, l'aspect divertissant de sa prose « révèle l'équilibre évident et trop souvent ignoré, dans le caractère de Chateaubriand¹¹⁵ ». Plus loin, elle reconnaît que « l'humour reste un élément non négligeable de l'œuvre [et que] plusieurs passages démontrent un sens du ridicule peu commun¹¹⁶ ». Philippe

¹¹³ Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p. 37-42.

¹¹⁴ Pierre Brunel, « Introduction », dans *Romantismes européens et romantisme français*, sous la direction de Pierre Brunel, Montpellier, Éd. Espaces 34, 2000, p. 15.

¹¹⁵ Kathleen O'Flaherty, *Pessimisme de Chateaubriand, résonances et limites*, éd. cit., p. 100.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 222.

Berthier, pour sa part, met à jour, dans la prose de l'Enchanteur, « un " pli " comique ou drolatique [...] beaucoup plus profond qu'on ne pourrait d'abord le penser, et sans doute même constitutif¹¹⁷ ». Il relève à quel point Chateaubriand « prend plaisir à mettre en scène des épisodes humoristiques dont il valorise le potentiel avec un doigté très sûr et une grande palette d'effets¹¹⁸ ».

Les critiques qui se sont exprimés à propos du registre comique chez Chateaubriand ont unanimement prisé sa discrète présence comme une ressource essentielle à la lisibilité de ses textes, ainsi qu'en témoigne l'opinion d'André Lebois : « Cet ouvrage énorme eût été illisible sans ces salutaires ruptures de ton, "soupapes de sûreté". Elles le sauvent de la monotonie du style soutenu¹¹⁹ ». De son côté, Philippe Antoine estime que la mise en scène de personnages grotesques dans les récits viatiques de Chateaubriand « permet à son récit de respirer quelques fois¹²⁰ ». Finalement, citons encore Fabienne Bercegol, qui ne conçoit pas différemment le rôle essentiel de ces épisodes plus légers :

Évitant les écueils, il [Chateaubriand] a su tirer parti du pittoresque et du plaisant de l'anecdote pour donner à son récit ce caractère enjoué, parfois franchement comique, que l'on néglige trop¹²¹.

Telle est en effet la vertu du comique qui a, selon Léon Dumont, la capacité de ranimer l'attention fatiguée, de faire oublier la lassitude en rompant la monotonie et en ramenant l'esprit du lecteur vers la matière principale¹²². Ainsi, pour Dumont, « la plaisanterie n'a de valeur que dans la bouche des gens sérieux¹²³ ». Or, aux yeux de Matthieu Liouville, cette dernière remarque est la preuve que « non seulement le rire participe du sérieux, comme élément d'une stratégie de communication du message, mais aussi que le rire est une rupture de cet état de sérieux¹²⁴ ».

Les anecdotes amusantes qui parsèment ses textes jouent donc un rôle prééminent dans l'esthétique de l'Enchanteur. Jean-Paul Clément remarque à ce sujet que

¹¹⁷ Philippe Berthier, « Mémoires pour rire », *loc. cit.*, p. 152.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 155.

¹¹⁹ André Lebois, « L'humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *loc. cit.*, p. 561.

¹²⁰ Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2006, p. 72.

¹²¹ Fabienne Bercegol, « Poétique de l'anecdote », dans *Chateaubriand mémorialiste*, éd. cit., p. 232.

¹²² Léon Dumont, *Les Causes du rire*, éd. cit., p. 132.

¹²³ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁴ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 121.

« Chateaubriand place à côté de l'abandon les puissances réparatrices de l'art¹²⁵ », et le biographe de citer comme exemple la description que l'auteur du *Voyage en Italie* fait du Colisée, insinuant que, dans ses textes, les épisodes comiques jouent le rôle de palmiers dans le désert :

Du haut des massifs de l'architecture, j'apercevois, entre les ruines du côté droit de l'édifice, le jardin du palais des Césars, avec un palmier qui semble être placé tout exprès sur ces débris pour les peintres et les poètes¹²⁶.

Respirations bienvenues qui rompent avec la gravité de la trame principale, ces épisodes plaisants trouvent un autre reflet dans un passage de l'*Itinéraire*. En longeant le Jourdain, Chateaubriand est escorté par des Bethléémistes afin de se prémunir contre les attaques des Bédouins. Une fois le camp établi pour passer la nuit, le voyageur raconte :

Nos Bethléémistes avaient marché avec beaucoup de prudence dans la campagne, et ils ne craignirent point d'allumer un feu qui pouvait bien plus aisément les trahir. L'un d'eux se servit d'un moyen singulier pour faire prendre le bois : il enfourcha le bûcher et s'abaissa sur le feu ; sa tunique s'enfla par la fumée ; alors il se releva brusquement ; l'air aspiré par cette espèce de pompe, fit sortir du foyer une flamme brillante¹²⁷.

Après une journée de tension et de peur, craignant à tout moment d'être attaqués par des Bédouins sauvages, Chateaubriand et sa troupe peuvent enfin goûter un moment de calme et, surtout, d'insouciance, comme en témoigne le feu allumé à l'encontre de toute sagesse et de toute prudence. Il est temps de se détendre, de prendre du bon temps et d'oublier la gravité de la situation. Parallèlement, l'Arabe-soufflet est l'une de ces étincelles de bonheur et de détente que l'auteur offre à ses lecteurs, et ce n'est certes pas un hasard si de la tunique du Béthléémiste sort « une flamme brillante ».

¹²⁵ Jean-Paul Clément, *Chateaubriand : biographie morale et intellectuelle*, Paris, Flammarion, 1998, p. 141.

¹²⁶ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, dans *Œuvres complètes*, t. VI-VII, texte établi, présenté et annoté par Philippe Antoine, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 702-703. On trouve dans l'*Itinéraire* une observation similaire. Chateaubriand, ayant décrit le couvent de Saint-Saba, rajoute : « Je ne dois point oublier un palmier qui croît dans un mur sur une des terrasses du couvent ; je suis persuadé que tous les voyageurs le remarqueront comme moi : il faut être environné d'une stérilité aussi affreuse pour sentir le prix d'une touffe de verdure » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2005, p. 314).

¹²⁷ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 318.

Véritables bouffées d'oxygène au sein d'une prose généralement dévolue au sublime, les passages comiques constituent donc une ressource essentielle contre un sérieux parfois prépondérant. L'auteur de l'*Abencérage* reconnaît d'ailleurs le pouvoir séducteur du mélange des genres, dont il prête les qualités à la danse envoûtante de Blanca : « La musique espagnole, composée de soupirs, de mouvements vifs, de refrains tristes, de chants subtilement arrêtés, offre un singulier mélange de gaieté et de mélancolie¹²⁸ ». Ainsi donc, Chateaubriand a su faire de ses textes le miroir de cette musique, favorisant les ruptures de ton, de rythme et de registre. Esquissant les contours d'une danse espagnole, la prose de l'Enchanteur a su séduire son siècle comme la prestation de Blanca toucha le cœur d'Aben-Hamet.

Comique et récit de voyage

Si Chateaubriand sait rire et si son œuvre n'est pas dénuée d'épisodes comiques, c'est tout particulièrement dans son écriture viatique que ce registre spécifique est mis à l'honneur, et ceci pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il est avéré que les voyages ont une influence positive sur l'état d'esprit de l'auteur des *Mémoires*. C'est du moins ce que semble indiquer une lettre de Madame de Chateaubriand adressée à Madame Joubert en novembre 1819, dans laquelle on peut lire : « Je voudrais qu'il se présentât encore quelque but agréable de voyage qui pût le divertir un peu de ses tristes souvenirs¹²⁹ ». De son côté, Sainte-Beuve estime « que c'est en voyageant qu'il devait faire bon surtout de rencontrer M. de Chateaubriand¹³⁰ ».

De plus, le voyage satirique, bien que généralement fictif, était particulièrement en vogue au XVIIIe siècle, en raison de la valeur didactique qu'implique tout déplacement. En effet, le voyage permettait aux philosophes des Lumières de porter un regard à la fois neutre et distant et, par conséquent, doué d'un pouvoir démystificateur. La mode vestimentaire, la langue, les habitudes et les valeurs des pays visités, perçues par des yeux étrangers, sont prétextes à rire : plus rien n'est stable ; plus rien ne résiste dans cette mise à l'épreuve réciproque des cultures. Il faut dire que l'esthétique de la rupture et du morcellement, qui caractérise le genre comique, trouve dans le récit de

¹²⁸ Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, éd. Arlette Michel, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 483.

¹²⁹ Joseph Joubert, *Correspondance générale*, t. III, éd. cit., p. 75.

¹³⁰ Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, t. II, éd. cit., p. 61.

voyage une forme qui lui correspond parfaitement. De cette manière, comme le remarquent Sophie Duval et Marc Martinez,

la solution la plus simple pour lier en une intrigue une suite d'épisodes consiste à tracer un déplacement dans l'espace : nombre de fictions satiriques recourent au schéma de la promenade ou du voyage¹³¹.

Il n'y a donc rien de surprenant à ce que Chateaubriand ait en tête des modèles de ces fictions satiriques au moment d'entreprendre ses périples effectifs. L'auteur de *l'Itinéraire* n'est d'ailleurs pas insensible aux changements brutaux d'atmosphère que favorisent les voyages. Arrivé à Zéa en provenance de la Grèce, le voyageur français est reçu par le vice-consul, qui l'invite au repas de noce de l'une de ses filles. Chateaubriand remarque alors : « Je passai donc des ruines du temple de Sunium à un festin. C'est une singulière destinée que celle du voyageur !¹³² » Plus loin il note encore : « Ce passage subit du silence des ruines au bruit d'un mariage était étrange¹³³ ». La transition entre les ruines et le repas de noce marque bien le passage entre deux extrêmes : la nudité et la stérilité des ruines s'opposent à l'abondance du festin, les reliquats en creux du passé contrastent avec la plénitude du moment présent et, finalement, la gravité, le sérieux et la tristesse qui émanent des pierres cèdent à la frivolité et à la joie du banquet. Si voyager est bien une manière de concilier les contraires, le récit viatique est donc un genre propice aux ruptures de ton et de registre. En effet, la coprésence de registres divers est justifiée par le voyage lui-même, car, comme le remarque Philippe Antoine, « le mélange des styles n'est [...] qu'une des conséquences du mélange des thèmes¹³⁴ ».

Finalement, l'écriture viatique permet à Chateaubriand de s'émanciper des bienséances classiques, qui transparaissent encore sous la plume des écrivains du XVIII^e siècle. On estimait alors que, malgré les propriétés éclairantes d'une observation minutieuse du monde, des limites devaient encore être imposées, toute vérité n'étant pas forcément bonne à dire. Le récit de voyage, au contraire, promeut une vision exhaustive, qui rend compte de la totalité des découvertes et des sentiments de l'écrivain-voyageur. Très souvent des scientifiques en charge d'une mission officielle,

¹³¹ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire (littératures française et anglaise)*, éd. cit., p. 232.

¹³² Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 227.

¹³³ *Ibid.*, p. 229.

¹³⁴ Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand : contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Honoré Champion, Genève ; Diff. Slatkine, 1997, p. 40.

les voyageurs ne lésinent pas sur les détails et ne rechignent pas à décrire précisément leurs repas, leurs vêtements, leur équipement, etc.

Or, dès la parution d'*Atala*, Chateaubriand s'inscrit dans la tradition classique, prenant explicitement position contre les détails réalistes et épinglant Diderot et sa vieille robe de chambre : « Avec ce mot de *nature*, écrit-il, on a tout perdu. De-là les détails fastidieux de mille romans où l'on décrit jusqu'au bonnet de nuit, et à la robe de chambre¹³⁵ ». Se présentant comme un défenseur de la pureté artistique et cherchant à éviter soigneusement toute forme de dégradation littéraire, Chateaubriand note dans la préface de son premier roman : « Peignons la nature, mais la belle nature : l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres¹³⁶ ». En novembre 1803, alors qu'il forme pour la première fois le projet d'une autobiographie, Chateaubriand, stigmatisant le modèle rousseauiste, écrit à Joubert :

Ce ne seront point des confessions pénibles pour mes amis : si je suis quelque chose dans l'avenir, mes amis y auront un nom aussi beau que respectable. Je n'entreprendrai pas non plus la postérité du détail de mes faiblesses ; je ne dirai de moi que ce qui est convenable à ma dignité d'homme et, j'ose le dire, à l'élévation de mon cœur. Il ne faut présenter au monde que ce qui est beau ; ce n'est pas mentir à Dieu que de ne découvrir de sa vie que ce qui peut porter nos pareils à des sentiments nobles et généreux [...]. Que gagnerait la société à la reproduction de ces plaies que l'on retrouve partout ? On ne manque pas d'exemples, quand on veut triompher de la pauvre nature humaine¹³⁷.

On peut légitimement considérer la pudeur (ou frilosité) de Chateaubriand comme un résidu de classicisme contraire à la modernité prônée par Hugo dans la préface de *Cromwell*.

Cependant, au fil des pages de l'Enchanteur, les bonnes résolutions du jeune auteur sont peu à peu sacrifiées au profit d'une esthétique du mélange stylistique, qui sait aussi faire place au comique. Emporté par l'élan de son siècle, Chateaubriand perd ses principes d'unité : la mélancolie de René se teinte d'humour alors que le grotesque

¹³⁵ Chateaubriand, *Atala*, éd. cit., p. 210.

¹³⁶ *Ibid.* Sur l'idéal esthétique de la « nature corrigée », voir Fabienne Bercegol, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2009, p. 82-92.

¹³⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 712. C'est, comme le remarque Jean-Claude Berchet, lors de la rédaction de la préface des *Mémoires de ma vie*, en 1809, soit juste avant la rédaction de l'*Itinéraire*, que le vicomte renoue avec le modèle rousseauiste de l'autobiographie. Confronté à l'isolement de la vallée-aux-loups, Chateaubriand est, « amené à valoriser une démarche introspective » (Jean-Claude Berchet, « *Les Mémoires d'outre-tombe* : "une autobiographie symbolique" », dans *Le Moi, l'histoire*, (1789-1848), textes réunis par Damien Zanone, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 53). Les exigences d'authenticité et de sincérité remplacent alors l'esthétique classique du beau idéal, qui, comme le rappelle Jean-Claude Berchet, « se voulait en art de choisir – ou de cacher » (*ibid.*).

envahit progressivement l'espace immaculé d'une nature idéalisée. D'*Atala* aux dernières pages des *Mémoires*¹³⁸, le changement est remarquable, et il semble bien que Chateaubriand ait découvert l'attrait de la multiplicité et du croisement des registres avec l'écriture viatique.

La forme même du récit de voyage invite donc l'écrivain à une esthétique du mélange chère aux romantiques, d'où le succès de la littérature viatique à cette époque. En effet, dans la société révolutionnée du début du XIXe siècle, l'écrivain doit s'adapter à l'hybridité de son lectorat et se voit dans l'obligation d'adopter une pluralité stylistique, en mesure de toucher toutes les classes sociales. Or, comme le constate Jean-Claude Berchet, « ce caractère hybride est plus facile à développer dans la littérature de voyage¹³⁹ ». Et Chateaubriand n'est pas insensible aux ressources qu'offre l'écriture viatique, dont les détails, parfois grotesques, s'inscrivent dans les contraintes réalistes du genre¹⁴⁰. On peut donc prétendre, avec Jean-Claude Berchet, qu'« il aura fallu [...] attendre la forme narrative plus libre du récit de voyage pour voir Chateaubriand céder enfin à un instinct comique ou satirique¹⁴¹ ».

« L'esthétique grotesque »

La présence massive des allusions faites au corps et à ses besoins, imposée par les impératifs du genre viatique, place la présence physique du narrateur au centre des récits de voyage chateaubrianesques. Or, dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, relation d'un pèlerinage au tombeau du Christ et donc d'un voyage essentiellement spirituel, la présence corporelle du voyageur a de quoi surprendre le lecteur, puisqu'elle inscrit dans ce contexte le « principe de la vie matérielle et corporelle [qui inclue] les images du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels et de la vie sexuelle¹⁴² ». Par conséquent, les « orages désirés », les évocations poétiques des

¹³⁸ On peut citer, comme le fait Fabienne Bercegol dans son étude sur les portraits dans les *Mémoires d'outre-tombe*, l'importance du grotesque et de la caricature dans la plus grande œuvre du vicomte. Fabienne Bercegol constate à ce titre que « loin d'être banni de la littérature ou d'être un tant soit peu embelli, le monstre dans les *Mémoires d'outre-tombe* attire le regard et sollicite l'imagination, qui ne fait que mettre en avant sa laideur » (Fabienne Bercegol, *La Poétique de Chateaubriand : le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Honoré Champion ; Genève, Diff. Slatkine, 1997, p. 217).

¹³⁹ Jean-Claude Berchet, « Introduction », *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 25.

¹⁴⁰ Voir Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p. 50-51. Sur le traitement du détail réaliste par Chateaubriand, voir ci-dessous, chapitre 8, p. 294.

¹⁴¹ Jean-Claude Berchet, « Introduction », *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 28.

¹⁴² Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 27.

paysages traversés, la quête spirituelle, côtoient dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le « réalisme grotesque¹⁴³ ». Les nombreuses allusions faites aux besoins physiques du voyageur participent alors de l'aspect comique de l'*Itinéraire*, comme en témoigne l'une des maximes de Bergson : « *Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause*¹⁴⁴ ».

Assimilé au corps, au laid et au difforme, le grotesque est caractéristique de la comédie. Le sublime, au contraire, associé à l'âme, à Dieu, à l'harmonie et la beauté, s'exprime dans la tragédie. On comprend que l'esthétique du grotesque ait été bannie pendant la période classique tout entière dévolue à la recherche du beau idéal. Chateaubriand lui-même ne lui fait aucune place dans ses premiers textes, à tel point que Balzac s'interroge dans *Falthurne* : « mange-t-on dans *René* ?¹⁴⁵ ». Il faut donc attendre la publication de l'*Itinéraire* pour que le grotesque trouve sa place dans les textes de Chateaubriand.

Souvent, le corps est une entrave à la mission spirituelle ; il force le voyageur à s'arrêter, pour manger ou dormir. Ce sont donc avant tout les besoins et les faiblesses du corps que les récits de voyage chateaubrianesques mettent en évidence. La fatigue, tout d'abord, est l'une des principales causes qui obligent le pèlerin à interrompre sa marche. Aussi, s'arrêtant dans un kan aux environs de Tripolizza, ce dernier regrette-t-il : « La fatigue et la faim nous obligèrent à rester dans ce sale gîte plus longtemps que je ne l'aurais voulu¹⁴⁶ ». Puis, après avoir passé sa journée à visiter Athènes en compagnie du consul Fauvel, Chateaubriand se retire dans ses appartements « accablé de fatigue¹⁴⁷ ». Finalement, en Terre Sainte, le voyageur lutte en vain contre l'envie de dormir, souhaitant continuer de contempler la mer : « ce fut à regret que je m'arrachai au spectacle de cette mer, qui réveille tant de souvenirs ; mais il fallut céder au sommeil¹⁴⁸ ».

Outre la fatigue, la maladie rappelle au nomade la présence de son enveloppe corporelle. Retardée par des marais à proximité d'Argos, la troupe de voyageurs ne

¹⁴³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁴ Henri Bergson, *Le Rire*, éd. cit., p. 411. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁴⁵ Honoré de Balzac, *Falthurne : manuscrit de l'abbé Savonati*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, José Corti, 1950, p. LIII.

¹⁴⁶ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 112.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 284.

parvient pas à rejoindre la ville avant la tombée de la nuit et trouve refuge dans une ferme :

[...] Nous passâmes le reste de la nuit [...] sur un fumier de brebis, lieu le moins sale et le moins humide que nous pûmes trouver. Je serais en droit de faire une querelle à Hercule, qui n'a pas bien tué l'Hydre de Lerne : car je gagnai dans ce lieu malsain une fièvre qui ne me quitta tout à fait qu'en Egypte¹⁴⁹.

Puis, s'apprêtant à quitter la Grèce, Chateaubriand doit patienter à Keratia et se rend à la montagne pour chasser : « c'était en plein midi ; j'attrapai un coup de soleil sur une main et une partie de la tête¹⁵⁰ ». La fièvre s'empare alors du voyageur :

Si j'ai jamais eu un moment de désespoir dans ma vie, je crois que ce fut celui où, saisi d'une fièvre violente, je sentis que mes idées se brouillaient, et que je tombais dans le délire : mon impatience redoubla mon mal. Me voir tout à coup arrêté dans mon voyage par un accident ! La fièvre me retenir à Kératia, dans un endroit inconnu, dans la cabane d'un Albanais !¹⁵¹

Le mal s'empire, si bien qu'il se met à fredonner des chansons de Henri IV devant Joseph aussi surpris que désolé. Ici, le corps du voyageur occupe une telle place qu'il compromet clairement le bon déroulement du périple.

A la fatigue et à la maladie, il faut finalement ajouter la faim : la description des repas, de la plus frugale sustentation au plus copieux festin, occupe une place de choix dans le récit du voyage en Orient. Jean-Claude Bonnet, qui consacre un article au thème alimentaire dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, remarque que les fréquentes scènes de repas dans le récit « met[tent] en lumière la stratification complexe du texte, c'est-à-dire le parti pris de varier les tons et les registres en agrandissant considérablement le clavier¹⁵² ». Dès lors, à Balzac qui, raillant l'idéalisation des héros romantiques, se demandait si l'on mangeait dans *René*, on peut du moins répondre qu'on se sustente dans l'*Itinéraire*¹⁵³.

Notons que les préoccupations gastronomiques sont caractéristiques du récit de voyage humoristique¹⁵⁴ et qu'elles tendent parfois à reléguer au second plan les

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 207.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 208.

¹⁵² Jean-Claude Bonnet, « Le voyageur à table », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Manucius, p. 284.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 286.

¹⁵⁴ Sur les caractéristiques du récit de voyage humoristique voir ci-dessus, chapitre 3, p. 90 - 100.

curiosités touristiques. C'est tout particulièrement le cas du *Voyage* de Chapelle et Bachaumont, où les auteurs mettent immédiatement leur lecteur au parfum en les entretenant de leur problème de digestion : « Vous ne croirez pas aisément que des estomacs aussi bons que les nôtres aient eu de la peine à digérer deux perdrix froides ; voilà pourtant, en vérité, la chose comme elle est¹⁵⁵ ». A Blois, les deux voyageurs sont invités à un repas donné par la Présidente Le Bailleul. Or, si les narrateurs refusent de décrire la ville, ils parlent en détails de la salle à manger : « Son couvert était le plus propre du monde ; il ne souffrait pas sur la nappe une seule miette de pain. Des verres bien rincés [...] brillaient sans nombre sur le buffet & la glace était tout autour en abondance¹⁵⁶ ». Arrivés à Castille, Chapelle et Bachaumont sont reçus chez le sénéchal d'Armagnac, où ils s'« empiff[r]ent quatre jours avec le Président de Marmiesse¹⁵⁷ ». Ils prennent ensuite le chemin de Toulouse où le Président leur fait voir « jusqu'où peut aller la splendeur et la magnificence¹⁵⁸ » pendant un repas dont la description s'étend sur six quatrains.

Fatigue, voire épuisement, faim, soif et maladie sont autant de manifestations du corps mis à l'épreuve. Or, si l'importance faite tantôt au corps souffrant tantôt au corps soulagé permet d'ancrer le récit viatique dans la réalité, elle participe également à l'inclination comique de la narration, qui s'affranchit des règles de la tragédie, tout entière dévolue aux souffrances de l'âme¹⁵⁹, pour mettre l'accent sur les préoccupations physiques du voyageur. Selon A. W. Schlegel, le conflit entre des éléments moraux et corporels est un signe distinctif de la comédie :

L'idéal sérieux est la réunion des deux natures de l'homme, ou plutôt la transfusion harmonieuse de l'être sensuel dans l'être moral [...]. L'idéal comique offre l'unité opposée, l'harmonie s'y trouve dans l'asservissement de la nature morale à la nature matérielle, le principe animal est celui qui doit dominer : la raison et l'intelligence n'y sont présentées que comme les esclaves volontaires des sens¹⁶⁰.

¹⁵⁵ Chapelle et Bachaumont, *Voyage*, dans *Œuvres de Chapelle et Bachaumont*, Paris, P. Jannet, 1854, p. 3.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Selon Henri Bergson, « les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas. Même, autant que possible, ils ne s'assoient pas » (*Le Rire*, éd. cit., p. 412).

¹⁶⁰ A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, éd. cit., p. 230.

Bergson, de son côté, parle de l'âme « *taquinée* par les besoins du corps, qui interrompt la marche de l'âme avec *son obstination de machine*¹⁶¹ ». Il semble alors évident que si Chateaubriand est à maintes reprises retardé par son corps dans sa progression vers Jérusalem, les besoins physiques, sans cesse rappelés au voyageur, fonctionnent comme une entrave à la quête spirituelle.

Ce corps auquel Chateaubriand accorde une telle importance dans son premier récit de voyage devient même autonome lors de son voyage à Prague conté dans la dernière partie des *Mémoires d'outre-tombe* et se mue alors en un véritable compagnon de voyage, certes encombrant, qui suit comme une ombre l'ambassadeur légitimiste sur les routes :

Jadis j'étais fort lié avec mon corps ; je lui conseillais de vivre sagement, afin de se montrer tout gaillard et tout ravigoté dans une quarantaine d'années. Il se moquait des sermons de mon âme, s'obstinant à se divertir et n'aurait pas donné deux patards pour être un jour ce qu'on appelle *un homme bien conservé*. [...] Je suis donc obligé de le prendre tel qu'il est maintenant : je le menai promener le 22 au sud-est du village. Nous suivîmes parmi les molières un petit courant d'eau qui mettait en mouvement des usines¹⁶².

Finalement, si le corps est le contrepoids comique de l'âme, une analogie peut facilement faire des vêtements, eux aussi enveloppe matérielle, un attribut au service du rire¹⁶³. Or les vêtements et autres déguisements occupent, au même titre que le physique du voyageur, une place de choix dans les récits viatiques de Chateaubriand. Outre les accoutrements ridicules des drogmans¹⁶⁴, il convient de mentionner quelques unes des nombreuses allusions que Chateaubriand fait à son costume ou à ses déguisements de voyageur. Ayant demandé une audience auprès de l'aga de Kircagach, le voyageur s'y rend « complètement armé, botté, éperonné¹⁶⁵ » et un fouet à la main, refusant, malgré la demande des gardes de se départir de ses attributs. Plus loin, l'auteur de l'*Itinéraire* s'amuse des déguisements dont sa troupe s'affuble pour se rendre à Jérusalem¹⁶⁶ alors qu'en Amérique, l'aventurier évoque son « accoutrement de sauvage¹⁶⁷ ».

Premier récit viatique publié par l'Enchanteur, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* marque incontestablement une rupture dans la production chateaubrianesque.

¹⁶¹ Henri Bergson, *Le Rire*, éd. cit., p. 411. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 692.

¹⁶³ Voir Henri Bergson, *Le Rire*, éd. cit., p. 405-406.

¹⁶⁴ Voir chapitre 4, p. 148.

¹⁶⁵ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 246.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 298.

¹⁶⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 362.

Contemporain et commentateur de l'auteur, Alexandre Vinet¹⁶⁸ n'a pas été insensible à cette réorientation générique. Il écrit à propos de ce récit :

Aucun des sujets traités par M. de Chateaubriand ne l'avait mis ou ne l'avait trouvé dans une position aussi simple, aussi dégagée de tout élément conventionnel, que celle qu'il prend dans l'*Itinéraire*¹⁶⁹.

Relevant d'emblée la nature peu commune de ce récit viatique, qui se donne, par sa forme, la possibilité d'échapper au carcan des conventions littéraires, Vinet note également que le style qui sous-tend cet ouvrage d'un genre nouveau s'éloigne de la pesante mélancolie qui imprégnait jusqu'alors les créations chateaubrianesques:

Le langage toujours noble, souvent poétique, se permet cette fois l'élégante familiarité, le fin sourire, et ce que dans le monde on appelle exclusivement l'*esprit*. La pompe en quelque sorte officielle du *Génie du christianisme* fait place dans l'*Itinéraire* à une simplicité pleine de distinction¹⁷⁰.

L'*Itinéraire*, bénéficiant de la forme extrêmement libre du récit de voyage, inaugure un nouveau registre au sein de la prose chateaubrianesque et impose un revirement de ton qui s'avère salutaire. En effet, il semble que la publication de l'*Itinéraire* soit le résultat immédiat du cuisant échec des *Martyrs*¹⁷¹ ; le récit de voyage remplace donc l'épopée dans le cœur du lectorat et constitue une sorte de plaidoyer en faveur de l'ouvrage mal aimé, car l'œuvre homérique, qui devait projeter l'apologie chrétienne du *Génie* dans le champ de la littérature, n'est pas parvenue à convaincre le public. Pour Alain Vaillant, ce revers est à la base d'une réorientation dans la carrière littéraire de Chateaubriand, qui suspend momentanément son adieu aux Muses afin de trouver un style plus à même de séduire ce lectorat récalcitrant¹⁷². On peut donc considérer l'*Itinéraire* comme une deuxième tentative, cherchant encore une fois à « communiquer la conviction intellectuelle et l'émotion esthétique que les *Martyrs* n'ont pas su faire partager¹⁷³ ». Dans cette optique, Fabio Vasarri constate que le mélange stylistique consacré par le premier récit viatique chateaubrianesque est motivé

¹⁶⁸ Les textes critiques de Vinet sur Chateaubriand ont été réunis après sa mort en 1847 et publiés en 1911. Certains ont cependant été publiés de son vivant dans *Le Semeur*.

¹⁶⁹ Alexandre Vinet, *Chateaubriand*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 213.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 214.

¹⁷¹ A ce sujet, voir Alain Vaillant, « Chateaubriand et ses adieux à la littérature », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007, 3.

¹⁷² *Ibid.*, p. 579.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 580.

par une véritable stratégie commerciale : « Après l'échec des *Martyrs*, Chateaubriand expérimente un style presque opposé¹⁷⁴ ». Grâce à la liberté acquise par la forme de la littérature viatique, la publication de l'*Itinéraire* est une réussite : l'œuvre est bien reçue par le public et son auteur la considère comme son plus grand succès¹⁷⁵.

Il découle de ces observations que si les textes de l'*Enchanteur* ne sont pas dénués de petites touches humoristiques, l'écriture viatique a largement contribué à l'avènement du registre comique au sein de la prose chateaubrianesque. Une étude plus approfondie de ses récits de voyage nous permettra de mieux cibler la manière dont le comique s'est peu à peu immiscé dans cette œuvre, reprenant à son compte des idées jusqu'alors exprimées dans un registre bien différent.

¹⁷⁴ Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p. 122. (« Dopo il fiasco dei *Martyrs*, Chateaubriand sperimenta uno stile quasi opposto »). Ma traduction.

¹⁷⁵ Voir Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 158.

TROISIÈME CHAPITRE :

LES RÉCITS DE VOYAGE DE CHATEAUBRIAND OU L'INVENTION D'UN GENRE

« Voyage ! grand mot, il me rappelle ma vie entière » (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*)

LES VOYAGES DE CHATEAUBRIAND

Né à Saint Malo, où la mer s'ouvre sur l'infini, Chateaubriand a rêvé d'évasion dès son enfance. A Venise, en route vers sa dernière ambassade, le vicomte constate encore : « Je ne puis regarder un vaisseau sans mourir d'envie de m'en aller : si j'étais libre, le premier navire cinglant aux Indes aurait des chances de m'emporter¹ ». Les voyages entrepris plus tôt – par le jeune homme indécis, l'écrivain ou l'ambassadeur – représentent une véritable compensation aux tristes vicissitudes de l'existence sédentaire ; l'instabilité caractéristique de l'auteur des *Mémoires* semble trouver son remède dans l'existence nomade. Dès lors, des périples d'envergure – telles que l'aventure en Amérique ou l'épopée orientale – aux petites excursions de quelques jours dans les Alpes, en passant par les ambassades étrangères (Rome, Berlin, Londres ou encore Prague), Chateaubriand a consacré près de dix ans à ses voyages.

Mais plus qu'un style de vie en adéquation avec sa personnalité, les nombreux voyages accomplis constituent « une source inépuisable d'inspiration et de poésie² ». En

¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 846.

² Amédée Outrey, « Le voyageur », dans *Chateaubriand, le livre du centenaire*, Paris, Flammarion, 1949, p. 37.

parcourant les routes, Chateaubriand a non seulement découvert le monde de son siècle, mais il a également trouvé le chemin qui mène à la littérature. Il semble en effet évident que, chez l'Enchanteur, l'écriture dépend en grande partie du voyage. Les œuvres de Chateaubriand peuvent d'ailleurs, pour la plupart, être rattachées à ses deux principaux périple : *l'Essai sur les Révolutions*, *Atala*, *René*, le *Génie du christianisme*, *Les Natchez* et le *Voyage en Amérique* sont issus de son excursion dans le Nouveau Monde, alors que le *Dernier Abencérage*, *Les Martyrs* et *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* sont redevables au voyage en Orient. Il est donc certain que, pour Chateaubriand, un écrivain est avant tout un voyageur.

Un Breton en Amérique

Chateaubriand entreprend son premier voyage d'envergure le 8 avril 1791. Il embarque sur le *Saint-Pierre*, un navire français qui doit le conduire en Amérique. Il est difficile de cerner précisément les raisons qui ont poussé le jeune chevalier à quitter son pays pour s'enfoncer dans les déserts américains. L'auteur des *Mémoires* présente comme décisif l'instant où il aperçut, au cœur de la Révolution, des têtes décapitées qu'on promenait sur des piques :

Ces têtes, et d'autres que je rencontrai bientôt après, changèrent mes dispositions politiques ; j'eus horreur des festins de cannibales, et l'idée de quitter la France pour quelque pays lointain germa dans mon esprit³.

La fuite en Amérique est donc intimement liée à la reconversion politique de Chateaubriand, désormais déchiré entre les idéaux révolutionnaires auxquels il avait cru et la fidélité qu'il voue à sa classe, fidélité ravivée par les violentes dérives commises au nom de la République.

A l'époque des Lumières, l'Amérique reflétait toutes les frustrations et tous les rêves des philosophes. Entre une vision perverse et une représentation édénique de l'Outre-Atlantique, le XVIII^e siècle se déchire. Mais c'est finalement l'image d'un paradis politico-social qui l'emporte dans l'imaginaire du siècle philosophique. Yves Moreau explique la fascination de l'Europe à l'égard de l'Amérique en insistant sur la situation « hors histoire » du Nouveau Monde :

³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 292.

Elle est pour les occidentaux le support de la contestation de leur propre histoire individuelle ou collective ; respectueuse en tout des droits de la nature, elle leur offre l'image d'une unité morale, sociale et politique par rapport à laquelle la société française apparaît empêtrée dans ses incohérences, ses artifices et ses contradictions⁴.

Aux yeux de Chateaubriand, soudainement déçu de la tournure des événements dans son pays, l'Amérique en vient à représenter le rêve évanoui, ce que la France aurait pu devenir, si les idéaux révolutionnaires d'égalité et de liberté ne s'étaient pas englués dans le sang. A cette époque déjà, le Nouveau Monde n'est plus le lieu de tous les espoirs, mais celui du regret et de la nostalgie. Vision antérieure à la Chute, qui coûta le bonheur à l'homme civilisé, les déserts américains deviennent le reflet d'une société idéale, si bien que le voyage entrepris dans ces forêts est définitivement orienté vers une vision naturelle du monde, qui contraste avec l'hypocrisie de l'Europe civilisée. C'est donc encore empreint d'idéaux rousseauistes que Chateaubriand traverse l'Atlantique à 23 ans.

Yves Moreau écrit plus loin : « L'Amérique de l'Indien et du colon a été pour l'homme occidental, déchiré et malheureux, l'occasion de concrétiser ses rêves d'unité, de réconciliation avec lui-même et avec le monde⁵ ». C'est particulièrement vrai concernant Chateaubriand qui, tout comme René, s'enfuit en Amérique pour y soigner son mal de vivre. Déchiré par les événements qui secouent son pays, le jeune chevalier part rechercher l'unité perdue là où les philosophes avaient rêvé l'utopie, maintenant en train de s'écrouler. A l'image du premier, tous les voyages de Chateaubriand peuvent être compris comme une tentative de réconciliation avec le monde : cherchant à l'extérieur le remède du mal qui le tourmente à l'intérieur, il fait de ses voyages autant d'introspections et de méditations, parfois teintées de réflexions politiques.

Le 9 juillet 1791, Chateaubriand débarque à Baltimore. Ayant officiellement justifié son périple par la recherche d'un passage au Nord du continent, l'aventurier se rend à Albany où il rencontre M. Swift, un trafiquant en pelleterie censé lui donner des indications pour la suite de son voyage. L'entretien ne se déroule pas comme Chateaubriand l'avait prévu ; bien que ce dernier ne veuille pas l'admettre immédiatement, les mises en garde du trafiquant découragent très vite l'aventurier :

⁴ Yves Moreau, « De la Hontan à Chateaubriand : l'Amérique ou l'exigence utopique de l'unité », dans *L'Amérique des Lumières : partie littéraire du colloque du bicentenaire de l'indépendance américaine*, Genève, Droz, 1977, p. 1.

⁵ *Ibid.*, p. 2.

Après m'avoir entendu, relate Chateaubriand, M. Swift me fit des objections très-raisonnables : il me dit que je ne pouvois pas entreprendre de prime-abord, seul, sans secours, sans appui, sans recommandation pour les postes anglois, américains, espagnols, où je serois forcé de passer, un voyage de cette importance ; que quand j'aurois le bonheur de traverser sans accident tant de solitudes, j'arriverois à des régions glacées où je périrois de froid ou de faim. Il me conseilla de commencer par m'acclimater en faisant une première course dans l'intérieur de l'Amérique, d'apprendre le sioux, l'iroquois et l'esquimaux, de vivre quelque temps parmi les coureurs de bois canadiens et les agents de la compagnie de la baie d'Hudson⁶.

Refroidi par la description de M. Swift, Chateaubriand abandonne rapidement ses projets initiaux au profit d'une errance dans le Nord des États-Unis, un circuit dont critiques et détracteurs ont en vain cherché à définir l'itinéraire précis⁷. Ce périple américain prend fin de façon prématurée alors que Chateaubriand apprend la fuite du roi dans un journal : « Je crus entendre la voix de l'honneur, et j'abandonnai mes projets⁸ ».

Ambition doublement avortée, l'aventure américaine laisse pourtant un goût de nostalgie dans la bouche du vicomte, qui 25 ans plus tard revient sur le charme étrange de ce premier voyage:

Pourquoi les solitudes de l'Érié et de l'Ontario se présentent-elles aujourd'hui avec plus de charme à ma pensée, que le brillant spectacle du Bosphore ? C'est qu'à l'époque de mon voyage aux États-Unis, j'étois plein d'illusion : les troubles de la France commençoient en même temps que commençoit ma vie ; rien n'étoit achevé en moi ni dans mon pays⁹.

Ce monde que l'auteur découvre outre Atlantique, avec un état d'esprit rousseauiste et un enthousiasme de jeune homme, représente le dernier refuge d'une unité menacée, d'une harmonie prête à plonger dans le chaos. Le voyageur en Orient, qui convoque fréquemment en palimpseste le souvenir du périple américain, devra quant à lui faire face à la grande déchirure de l'histoire : « Quinze ou seize ans plus tard, écrit Chateaubriand, après mon second voyage, la révolution s'étoit déjà écoulée : je ne

⁶ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, dans *Œuvres complètes*, t. VI-VII, texte établi, présenté et annoté par Henri Rossi, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 165-166.

⁷ Sur les recherches du véritable itinéraire de Chateaubriand en Amérique, voir Raymond Lebègue, « Réalités et résultats du voyage de Chateaubriand en Amérique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1968, 6. Lebègue y avoue : « un seul fait est certain : l'immense voyage que Chateaubriand comptait faire jusqu'aux rives du Pacifique et de l'océan Glacial s'arrêta, en direction de l'Ouest, au lac Erié [...]. Pour tout le reste nous sommes dans un brouillard que rien de pourra dissiper » (p. 917).

⁸ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 402.

⁹ *Ibid.*, p. 403.

me berçois plus de chimères¹⁰ ». A la fois immense désillusion et dernier reflet d'un paradis sur le point de se perdre, l'Amérique reste pour l'écrivain un souvenir équivoque, toujours prêt à resurgir sous sa plume.

Au temps de Bonaparte : l'Italie et l'Orient

Nommé le 4 mai 1803 secrétaire à l'ambassade de Rome sous les ordres du Cardinal Fesch (l'oncle de Napoléon), Chateaubriand quitte la France pour l'Italie, où il souhaite continuer d'œuvrer en faveur de la restauration du catholicisme. Après avoir servi sa religion par le biais de sa plume, l'auteur du *Génie du christianisme* espère bien exercer son influence sur le plan politique. Il est évident que Chateaubriand aspirait à bien plus qu'un poste de secrétaire d'ambassade. Il cherche alors rapidement à s'imposer en prenant des décisions qui ne relèvent pas de sa charge. Remis à sa place, le jeune diplomate se laisse aller à la désillusion et aux regrets.

A la déconvenue professionnelle, il faut encore ajouter la mort de Pauline de Beaumont, qui, atteinte de phtisie, vint finir ses jours à Rome, où elle s'éteignit dans les bras de Chateaubriand le 4 novembre 1803. Le drame personnel acheva de ternir ce séjour, qui était déjà un échec. Touché dans son amour propre et dans l'amour qu'il vouait à sa compagne, le secrétaire d'ambassade se laisse gagner par la tristesse. L'auteur des *Mémoires* va jusqu'à affirmer qu'il ne s'est rendu en Italie que pour tenter de sauver la vie de sa jeune maîtresse, à qui les médecins avaient recommandé le climat du Sud : « Moi allant à Rome, elle se résoudrait à passer les Alpes : je me sacrifiai à l'espoir de la sauver¹¹ ». Le premier poste diplomatique accepté par Chateaubriand prend donc, sous la plume de l'auteur des *Mémoires*, la forme d'un sacrifice inutile.

La vie romaine de Chateaubriand, commencée sous le signe des hommages et de la gloire, se transforme ainsi rapidement en un véritable calvaire. Il faut attendre la première déconvenue professionnelle pour que la griserie du succès cède à une profonde dysphorie. Le 24 août 1803, le diplomate confie déjà à Chênedollé : « C'est votre bonne étoile qui vous a empêché de venir ici. Figurez-vous que ma vie est un enfer¹² ». Et plus loin : « Je ne vous parlerai pas de Rome. Je suis si malheureux que je n'y vois rien¹³ ».

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 675-676.

¹² Chateaubriand, *Correspondance générale*, t. I, éd. Béatrix d'Andlau, Pierre Riberette et Agnès Kettler, Paris, Gallimard, 1977-, p. 252.

¹³ *Ibid.*

Après la mort de Pauline de Beaumont, les plaintes de Chateaubriand deviennent une supplique ; il écrit à Fontanes, le 21 décembre 1803 : « Mais pour Dieu, qu'on me délivre vite de Rome ; je me meurs ici¹⁴ ».

L'esprit du diplomate désabusé n'est dès lors occupé que par une seule pensée : finir son mandat d'une année à Rome, visiter la Grèce et Constantinople, afin d'avoir vu toutes les ruines de l'Europe, et revenir en France pour s'enterrer définitivement en province. La retraite et le sédentarisme tant souhaités devraient donc marquer l'achèvement du projet viatique et venir ainsi couronner une expérience nomade qui aurait livré tous ses secrets :

Là, écrit Chateaubriand, [...] je mettrai un terme à tant de voyages, de sottises et d'erreurs, en m'ensevelissant dans quelque hutte, sur le coteau de Marly. J'aurai vu alors tout ce qu'un honnête homme peut à peu près désirer de voir, les déserts américains, les ruines de Rome et de la Grèce, les commencements des mœurs orientales ou asiatiques¹⁵.

Chaumière ou grenier obscur, jardin potager et vie en autarcie loin de toute société, telles sont les consolations s'offrant à l'esprit du diplomate qui souffre à Rome. Et pourtant, par une étrange contradiction, plus Chateaubriand aspire à la stabilité, plus les routes se déploient devant lui. C'est donc dans les brumes de la tristesse romaine que naît le projet du voyage en Orient, une aventure que Chateaubriand accomplira trois ans plus tard.

En janvier 1804, le Cardinal accorde douze jours de congé à son secrétaire d'ambassade, pour qu'il puisse quitter Rome et visiter Naples. Le Sud de l'Italie que Chateaubriand parcourt n'est pas le même pays que découvrira Stendhal. La nation des arts et de l'amour pour les romantiques est encore à ses yeux celle des morts, des civilisations éteintes et des ruines délabrées. Les villes de Pompéi et d'Herculanum, récemment sorties de leurs cendres, ainsi que la présence menaçante du Vésuve, au creux duquel René écrit ses pages mélancoliques, conviennent particulièrement bien aux dispositions d'âme du jeune diplomate en congé.

Si Maurice Regard estime que les notes de Chateaubriand ne peuvent servir de guide à ses lecteurs, c'est que ce court voyage « est avant tout un admirable chant de

¹⁴ *Ibid.*, p. 294.

¹⁵ *Ibid.*, p. 255.

tristesse¹⁶ ». Les paysages désolés des régions qu'il parcourt servent de miroirs au chagrin du voyageur, à l'échec professionnel comme à la perte de l'être aimé. Chateaubriand reconnaît lui-même que la tristesse qui l'accable est contraire aux sentiments d'insouciance et de bonheur qui caractérisent habituellement l'état d'esprit des voyageurs : « Je suis peut-être le premier étranger qui ait fait la course de Tivoli, dans une disposition d'âme qu'on ne porte guère en voyage¹⁷ ». De retour à Rome, il quitte le Saint-Siège sans regret pour rejoindre Paris, le 21 janvier 1804. Le voyage en Italie, marqué par le sceau du malheur, constitue une expérience exceptionnellement douloureuse dans la carrière viatique de Chateaubriand.

En juillet 1806, l'écrivain entreprend le voyage en Orient qu'il avait ébauché en Italie. Quittant sa femme à Venise, d'où il s'embarque pour la Grèce, il met les voiles pour un périple de onze mois autour de la Méditerranée, dans l'espoir de capturer quelques paysages qui agrémenteraient la rédaction des *Martyrs*. Contrastant avec la nature sauvage de sa première aventure, le voyage oriental prend la forme d'un pèlerinage aux sources de la civilisation et conduit Chateaubriand jusqu'au tombeau du Christ à Jérusalem, étape qu'il ne mentionnait pas dans son projet initial esquissé en Italie. Cette réorientation du voyage oriental semble décisive, puisqu'elle change un but négatif – visiter ce qui reste à voir sur terre avant de s'enfermer dans une retraite – en une vision largement plus optimiste : partir en croisade à Jérusalem. L'épopée orientale, entrevue au cœur du désespoir romain, devient alors la compensation de l'échec cuisant du secrétaire à la Légation de Rome.

Malgré la déception qui guette tout voyageur d'imagination, forcé de confronter les images qu'il s'était faites à la réalité présente sous ses yeux, Chateaubriand aborde ce voyage avec un état d'esprit tout différent de la mélancolie morbide qui affectait son cœur à Rome. Il faut dire qu'en quittant Venise, le pèlerin nourrissait le secret espoir de rencontrer Natalie de Noailles, lorsqu'il reviendrait par l'Espagne. Au souvenir de Pauline de Beaumont, qui amplifiait la tristesse du paysage italien, fait place l'impatience de retrouver Natalie, qui réenchante à sa manière les stériles pays d'Orient, livrés à la cruauté de l'occupant turc. Au terme de son voyage, après avoir passé par la Grèce, l'Asie mineure, la Judée, l'Égypte, Carthage et Tunis, Chateaubriand accoste à

¹⁶ Maurice Regard, « Introduction », Chateaubriand, *Voyage en Italie*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 1421.

¹⁷ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 641.

Algésiras et retrouve Natalie à Grenade, le 12 avril 1807. Après un séjour d'un mois en Espagne aux côtés de sa maîtresse, il se remet en route et rejoint Paris le 5 juin.

La dernière ambassade

Au terme de sa carrière politique, à laquelle il mit fin à grand scandale lors de l'accession au pouvoir de Louis-Philippe d'Orléans, Chateaubriand se prépare à reprendre sa vie de voyageur et d'écrivain :

Retourné à mes instincts primitifs, je redeviens libre et voyageur ; j'achève ma course comme je la commençai. Le cercle de mes jours, qui se ferme, me ramène au point du départ. Sur la route, que j'ai jadis parcourue conscrit insouciant, je vais cheminer vétéran expérimenté, cartouche de congé dans mon shako, chevron du temps sur le bras, havresac rempli d'années sur le dos¹⁸.

Ainsi donc, la carrière de voyageur de Chateaubriand encercle et détermine ses carrières littéraire et politique. Revenu de la gloire de l'écrivain comme de celle de l'ambassadeur, Chateaubriand reprend tout naturellement la route. La métaphore filée qui jalonne ce passage (conscrit, vétéran, cartouche, shako, chevron, havresac) lui permet d'exprimer un retour à la première partie de sa vie : sa carrière de soldat et de voyageur.

Malgré une escapade en Suisse (Bâle, Lugano, Lucerne, Zürich, Genève et Coppet), où il cherche un dernier havre pour terminer la rédaction de ses *Mémoires*, ce sont surtout les deux voyages entrepris à Prague en 1833, au service des Bourbons, qui marqueront sa seconde carrière de voyageur. Chateaubriand est tout d'abord envoyé à Prague par la duchesse de Berry, qui, quelques jours avant son accouchement, cherche à faire reconnaître son mariage par Charles X, à garder son titre de princesse et à obtenir l'éducation de son fils, Henri V. L'ambassadeur légitimiste, qui a immédiatement pris la route muni d'un vieux passeport sans signalement et uniquement valable pour l'Italie et la Suisse, ne parvient pourtant pas à convaincre le vieux roi exilé ; la duchesse le rappelle alors à Venise, où elle lui demande de l'accompagner jusqu'au Hradschin. Chateaubriand atteint seul le refuge des Bourbons et s'entretient une dernière fois avec Charles X avant de rentrer définitivement en France.

¹⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 491.

La vie nomade de René se clôt donc sur ce double échec diplomatique, tentative infructueuse de remise au pouvoir de la monarchie légitime. Mais si l'ambassadeur est déçu, le voyageur ressent pleinement le charme de ce périple irréel au cœur des paysages austro-hongrois, reflétant l'aridité et le dénuement de la vie de celui qui s'avance vers la mort. « Élégiacque plutôt que profondément pessimiste¹⁹ », ce dernier voyage, qui lui permet de redécouvrir Venise et de s'enfoncer ensuite dans les terres barbares de l'Est européen, clôt symboliquement l'existence palpitante de Chateaubriand, puisque là prend fin la trame narrative de ses *Mémoires*.

Des voyages aux récits de voyage

L'Amérique, l'Italie, les excursions alpestres, l'Orient, la Suisse, Venise et Prague, tous les voyages accomplis par Chateaubriand s'inscrivent dans son œuvre, soit sous la forme de récits de voyage autonomes, soit au sein des *Mémoires d'outre-tombe*.

Premier récit viatique de l'Enchanteur, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* est rédigé de 1809 à 1810 et comprend également des notes prises sur le terrain. Le *Voyage en Amérique* et le *Voyage en Italie* ont été tous deux publiés entre 1826 et 1827, pour venir agrémenter les *Œuvres Complètes*. Ces deux récits sont principalement faits de fragments rédigés sur le vif (journaux de voyage, lettres), retouchés à l'occasion de leur publication. Finalement, le voyage en Suisse et les deux excursions à Prague, qui forment une grande partie du quatrième tome des *Mémoires d'outre-tombe*, sont rédigés simultanément et immédiatement incorporés au texte en création.

Récit d'un périple accompli en 1791-1792, le *Voyage en Amérique*, publié en 1826, présente le plus long décalage entre voyage et écriture. Lors de son excursion dans le Nouveau Monde, Chateaubriand couvre des pages de notes. L'ensemble de ces impressions est connu sous le nom du « manuscrit américain ». Or l'immense masse de matériaux dont Chateaubriand s'inspire pour de nombreuses descriptions dans l'*Essai*, le *Génie*, *Atala* et *René* a été quasiment intégralement produite en Angleterre, le manuscrit original ayant été presque entièrement perdu au cours de sa carrière militaire. Amédée Outrey rappelle qu'une majeure partie de ce « manuscrit américain réécrit » est resté en Angleterre, soigneusement calfeutré dans une grande malle pendant dix-sept

¹⁹ Kathleen O'Flaherty, *Pessimisme de Chateaubriand, résonances et limites*, éd. cit., p. 233.

ans²⁰. Il semble que Chateaubriand, ne voulant pas trop s'encombrer lors de son départ d'Angleterre, ait confié le dossier américain à sa logeuse pour ne le récupérer qu'en 1817, lorsque la situation politique fut enfin favorable. Il a donc fallu attendre que le vicomte rentre en possession de ses notes pour qu'il puisse écrire son *Voyage en Amérique*, tâche à laquelle il s'adonne dès 1822.

Il est surtout important de constater que les trois principaux ouvrages viatiques de Chateaubriand – l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le *Voyage en Amérique* et le *Voyage en Italie* – allient une narration simultanée aux événements vécus à une rédaction parfois longuement repoussée. Impressions authentiques et travail d'écrivain se conjuguent donc dans ces trois récits de voyage.

Si les voyages occupent une place importante dans l'existence de Chateaubriand, ils jouent également un rôle majeur au sein de son œuvre littéraire. En effet, premier jet d'écriture autobiographique, ces récits ouvrent la voie aux *Mémoires d'outre-tombe*, grâce à toute une série d'expérimentations et d'innovations. Pour mieux en saisir l'importance, il convient tout d'abord de revenir brièvement sur l'évolution du genre viatique.

DU VOYAGE SAVANT AU VOYAGE HUMORISTIQUE

*Tradition et contre-tradition*²¹

Avant la réorientation que le XIX^e siècle fait subir au genre viatique, les récits de voyage étaient généralement destinés à l'instruction de leurs lecteurs, qui se donnaient les moyens, par l'intermédiaire de ces textes, d'avoir accès aux connaissances particulières que le Grand Tour réservait à ses privilégiés adeptes. Les récits viatiques appartiennent donc à un genre didactique et informatif et constituent, par conséquent, des textes référentiels mis à l'écart de la poétique²². Condensant et entremêlant les

²⁰ Amédée Outrey, « Le voyageur », *loc. cit.*, p. 38-39.

²¹ Par convention, nous utilisons le terme « traditionnel » pour désigner un récit de voyage informatif et objectif, qui s'oppose aux impressions subjectives des voyageurs romantiques. A ce sujet, voir notre introduction, p. 7.

²² Christine Montalbetti, « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflit de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle », dans *Miroirs des textes. Récits de voyage et intertextualité*, études réunies par Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa, Nice, publ. de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, p. 3.

sciences – botanique, géographie, histoire, archéologie, architecture, anthropologie et ethnographie –, le récit de voyage savant offre à ses lecteurs une vaste connaissance du monde qui les entoure. Dans cette perspective, bien que la relation soit faite à la première personne, toute trace de subjectivité doit être soigneusement éliminée. Les impressions personnelles du « je » préfacier sont sacrifiées au profit des descriptions du paysage, de la nature ou des monuments. Ces œuvres viatiques s'inscrivent dans un souci d'objectivité absolue, condition *sine qua non* à la transmission d'informations fiables.

Avant d'entreprendre un périple, tout voyageur lit consciencieusement un certain nombre de relations faites par ses prédécesseurs. Il peut ainsi non seulement profiter du savoir de ses devanciers, mais aussi confronter les informations livresques à la réalité qui s'offre à ses yeux. Chateaubriand ne fait pas exception à la règle : il a minutieusement préparé ses voyages par de très nombreuses lectures de relations savantes. Avant son départ en Amérique, il parcourt les pages de l'*Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost ou de l'*Histoire et description générale de la Nouvelle France* du Père Pierre-François-Xavier de Charlevoix et s'inspire, entre autres, des récits d'explorations de Jonathan Carver²³ et de Giacomo Costantino Beltrami. Son départ en Orient est également préparé par de nombreuses lectures, parmi lesquelles il convient de citer en premier lieu le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, par l'abbé Bathélémy, immense fresque historique construite sur plus de 30 ans, qui se propose de retracer la géographie et l'histoire de la Grèce antique, sans omettre la description minutieuse de diverses villes ainsi que leurs principaux sites. Les observations de l'archéologue britannique Richard Chandler, chargé d'étudier les monuments antiques en Grèce, comme le *Voyage pittoresque en Grèce* publié en 1782 par Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier, ainsi que le *Voyage de Dalmatie, de Grèce et du Levant* de George Wheler et Jacob Spon offrent à Chateaubriand des sources d'érudition importantes pour son voyage en Grèce. Citons encore les recherches de Richard Pococke sur Jérusalem ainsi que la *Relation d'un voyage au Levant* du botaniste

²³ Au moment de rédiger son *Voyage en Amérique*, Chateaubriand joint aux notes de Carver les observations de l'explorateur canadien Alexander Mackenzie. Carver et Mackenzie ont tous deux cherché le passage au Nord-Ouest du continent américain. Carver fut le premier à s'aventurer à l'ouest du Mississippi, alors que Mackenzie découvrit le fleuve auquel il donna son nom. Carver publia en 1778 un ouvrage majeur dans l'histoire de l'exploration du continent américain sous le titre *Travel Through the Interior Parts of North America in the Years 1766, 1767 and 1768* et Mackenzie publia de son côté ses *Voyages from Montreal, on the River St. Laurence : through the continent of North America, to the frozen and pacific oceans ; in the years 1789 and 1793. With a preliminary account of the rise, progress, and present state of the fur trade of the country* en 1814.

français Joseph Pitton Tournefort, envoyé par Louis XIV en Grèce et en Asie mineure, qui étudie aussi bien l'archéologie, la géographie et l'ethnologie que les sciences naturelles. Tous ces voyageurs et explorateurs, dont les écrits alimentent la prose viatique de Chateaubriand, sont des représentants du voyage savant, tel qu'il se concevait traditionnellement jusqu'au début du XIX^e siècle.

Or, au sein de ce type de voyage, Friedrich Wolfzettel distingue le voyage savant (ou érudit) du voyage éclairé²⁴. Le premier est dicté par les goûts mondains de son public : jamais vraiment spécialisé, il se soumet à l'idéal du *placere et docere*. Il s'agit avant tout d'un type de voyage qui se donne comme ambition d'élargir les connaissances de son lecteur en convoquant une multitude de textes :

Genre éminemment intertextuel, le récit de voyage du type savant, loin de se contenter de l'actualité des choses vues, doit montrer que l'auteur connaît l'histoire du genre, qu'il a lu et mis à profit les informations fournies par ses prédécesseurs et qu'il reste en dialogue avec eux²⁵.

Le second est caractéristique des voyages entrepris sous l'égide des Lumières. Il prône l'importance d'un long séjour dans chaque endroit visité : « c'est là semble-t-il la formule même du voyage éclairé – type de voyage qui tend, à la limite, à occulter les aspects dynamiques et fortuits pour se transformer en enquête comparée²⁶ ». Récit spécialisé et fortement objectif, le voyage éclairé s'oppose drastiquement à l'émergence du « voyage sentimental », réduisant la subjectivité du voyageur à la fonction de « porte-parole d'une perspective éclairée²⁷ ». Mais plus qu'un récit scientifiquement supérieur au voyage érudit, le voyage éclairé se veut démystificateur :

Le voyage modèle des Lumières semble être caractérisé par l'esprit indépendant du voyageur qui, désireux de prendre ses distances vis-à-vis des superstitions et préjugés, prétend « voir du neuf », sans s'en remettre à la tradition humaniste et au jugement d'autrui. On dirait une subjectivité [...] aussi éloignée que possible de l'esprit enthousiaste des voyageurs sentimentaux²⁸.

La distinction entre voyageur savant et voyageur éclairé est également établie par Adrien Pasquali, sous la forme d'une des « querelles d'intention » qui jalonne l'histoire

²⁴ Friedrich Wolfzettel, *Le Discours du voyageur: pour une histoire littéraire du récit de voyage en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 266-276.

²⁵ *Ibid.*, p. 192.

²⁶ *Ibid.*, p. 266-267.

²⁷ *Ibid.*, p. 267.

²⁸ *Ibid.*, p. 270.

des récits de voyage : c'est le conflit qui oppose le voyageur véritable à « l'érudit en chambre » : « l'expérience vs la connaissance livresque ; la parole directe, vraie, vs la parole rapportée, de la citation au plagiat ; le témoin vs le manipulateur, le faussaire²⁹ ». A l'importance des sources succèdent donc l'intérêt scientifique et la véracité des informations rapportées. L'observation directe prime sur les renseignements de seconde main : malgré ses abondantes lectures, le voyageur éclairé se veut un témoin immédiat de la réalité.

Dans cette perspective, la sobriété et la transparence de la rédaction s'imposent plus encore que pour le voyage érudit. En effet, comme l'indique Jean-Marie Goulemot, le souci de vérité inhérent à la philosophie des Lumières « trouve son équivalent dans la volonté manifeste en littérature de faire vrai. Il faut non seulement dire le vrai, mais faire comme si la fiction qui permet de le dire n'en était pas une³⁰ ». Les artifices littéraires et autres effets de style sont donc proscrits de toute relation viatique de type éclairé, faisant place à une écriture épurée, destinée à retransmettre fidèlement le monde extérieur.

Cependant, avant le XIXe siècle, il existait déjà d'autres manières de voyager. Dans son article sur le récit de voyage humoristique, Daniel Sangsue montre l'existence d'une contre-tradition qu'il est tenté de faire débiter avec Montaigne. En effet, les déplacements de Montaigne sont gouvernés par le plaisir et l'esprit satirique qui sous-tend son écriture est caractéristique des voyages humoristiques. L'auteur du *Journal de voyage en Italie* livre à ses lecteurs des impressions de voyage, entretenant un rapport désinvolte aux paysages, aux sites et aux monuments. Pourtant, la tonalité de son récit de voyage restant très sérieuse, il ne peut être considéré comme le fondateur de la tradition humoristique³¹. Le « point de départ effectif³² » du récit viatique parodique sera alors le *Voyage* de Chappelle et Bachaumont, relation épistolaire rédigée en prosimètres en 1656 et publiée en 1663. On n'y trouve peu – voire pas – de description des villes et des paysages traversés, le refus de décrire étant l'un des *topoi* du récit de voyage humoristique. En revanche, les nombreux repas auxquels sont conviés les deux amis sont minutieusement détaillés. Daniel Sangsue insiste d'ailleurs sur l'importance capitale du détail nutritif, voire même digestif, dans ce premier récit humoristique.

²⁹ Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons : critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 31.

³⁰ Jean-Marie Goulemot, *La Littérature des Lumières*, Paris, Bordas, 1989, p. 130.

³¹ Daniel Sangsue, « Le récit de voyage humoristique (XVIIe-XIXe siècles) », *loc. cit.*, p. 1142-1143.

³² *Ibid.*, p. 1144.

Le *Voyage* de Chapelle et Bachaumont a été imité, entre autres, par La Fontaine dans sa *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, qui entretient elle-même plusieurs ressemblances avec le *Voyage de Languedoc et de Provence* de Lefranc de Pompignan³³. La Fontaine, dans son souci de respecter les goûts mondains, réfute d'emblée toute prétention savante. Dans les lettres (elles aussi en prosimètres) qu'il adresse à sa femme, le voyageur définit immédiatement le but de son récit et en souligne du même coup la nature cavalière :

Il pourra même arriver, si vous goûtez ce récit, que vous en goûtiez après de plus sérieux [...]. Hors le temps que vos bonnes amies vous donnent par charité, il n'y a que les romans qui vous divertissent [...]. Considérez, je vous prie, l'utilité que ce serait, si, en badinant, je vous avois accoutumée à l'histoire, soit des lieux, soit des personnes : vous auriez de quoi vous désennuyer toute votre vie, pourvu que ce soit sans intention de ne rien retenir, moins encore de rien citer³⁴.

La prise de distance de La Fontaine par rapport à la tradition savante se fait encore plus sensible lorsque, ayant promis à Madame de La Fontaine la description du château de Richelieu, il lui livre « sinon toute l'histoire de Richelieu, du moins quelques singularités ». Il explique son choix par l'attractivité des détails choisis : « Ce ne sont peut-être pas les plus remarquables ; mais que vous importe ? De l'humeur dont je vous connais, une galanterie sur ces matières vous plaira plus que tant d'observations savantes et curieuses ». Finalement, l'auteur de la *Relation d'un voyage de Paris en Limousin* clôt le sujet en avertissant ses lecteurs : « Ceux qui cherchent de ces observations savantes dans les lettres que je vous écris se tromperont fort »³⁵.

Toujours sous forme de lettres, mais adressées cette fois à des destinataires divers – ce qui explique et justifie leur pluralité stylistique – de Brossette relate son voyage en Italie dans les *Lettres familières*. L'auteur érudit de l'*Histoire des navigations aux Terres Australes* a tout d'abord refusé de publier ses *Lettres familières*, qu'il considérait en premier lieu comme « un divertissement, un jeu d'esprit élaboré après coup, pour amuser fort librement le cercle restreint de ses amitiés [...] »³⁶. Paolo Carile souligne que la publication de cet étrange récit de voyage avait en effet de quoi étonner le public,

³³ *Ibid.*, p. 1145-1146.

³⁴ Jean de La Fontaine, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin, en 1663*, dans *Œuvres diverses*, t. III, éd. C. Walckenaer, Bruxelles, Ode et Wodon, 1828 p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 83.

³⁶ Paolo Carile, « Parcours intertextuels : Mission et de Brossette en Italie », dans *Charles de Brossette et le voyage lettré au XVIIIe siècle*, textes rassemblés par Sylviane Leoni, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004, p. 47.

puisque les hautes fonctions occupées par de Brosses et « sa réputation d'érudit sérieux s'accordaient mal avec l'hypothèse de la publication d'un recueil de textes aussi enjoués³⁷ ».

Alors que l'*Histoire des navigations* constitue un ouvrage savant, les *Lettres familières*, qui consacrent la réputation d'écrivain-voyageur de de Brosses, se distinguent de la tradition encyclopédique par le biais notamment de « la mise en avant du moi, la narration riche en anecdotes et en propos plaisants [...], la variété des registres [et la] complicité avec les correspondants³⁸ ». A Venise, par exemple, l'auteur des *Lettres familières* se débarrasse de ses devoirs d'informateur sérieux en renvoyant son destinataire aux récits de Mission et d'Amelot, pour l'entretenir de sujets autrement plus croustillants : « Quant aux mœurs, vous aimeriez sûrement mieux que je vous entretenisse de cela que d'édifices et de peintures³⁹ ».

Bien que Friedrich Wolfzettel refuse de tracer explicitement un lien entre le voyage sentimental de la fin du XVIIIe siècle et le *Sentimental Journey* de Laurence Sterne, il faut bien admettre que l'auteur anglais est à l'origine du voyage humoristique romantique, puisqu'il œuvre en faveur du triomphe de la subjectivité naissante du voyageur. Daniel Roche constate à ce titre que le *Sentimental Journey* « date une rupture parmi les conventions admises [et] rompt avec le sérieux fondamental des voyageurs⁴⁰ ». Pour Roche, le voyageur sternien se définit par l'originalité de son périple, qui est vécu « moins comme spectacle ou comme réponse aux questions conventionnelles que comme expression authentique d'une personnalité⁴¹ ».

Genèse des récits de voyage romantique et humoristique

La naissance du voyage romantique, à laquelle contribue Chateaubriand, s'inscrit dans la contre-tradition du voyage humoristique. En effet, comme le constate Alain Guyot, ces deux types de voyage sont intimement liés, dans la mesure où ils cherchent tous deux à rompre avec la tradition du voyage éclairé :

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

³⁹ Charles De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie*, dans Yves Hersant, *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 17.

⁴⁰ Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 176.

⁴¹ *Ibid.*, p. 178.

La mission dont il [l'écrivain romantique] se charge semble d'autant plus redoutable que les progrès des Lumières avaient conduit à une réhabilitation d'un récit de voyage « sérieux », à caractère scientifique, voire encyclopédique, à l'opposé de l'écriture littéraire⁴².

Aussi remarque-t-il : « Les écrivains en voyage au temps du Romantisme passent beaucoup de temps à rire, et surtout à faire rire les lecteurs de leurs récits⁴³ ».

Or, si le voyage éclairé, forme extrême du voyage savant, triomphe à l'époque où la philosophie des Lumières gagne de l'ampleur, il semble naturel qu'après la Révolution – et surtout après les dérives de cette dernière –, qui sonne comme la conséquence désastreuse de l'utopie des philosophes, la tendance s'inverse et qu'une nouvelle forme de voyage détrône la tradition savante. Se détachant sciemment des modèles véhiculés par les siècles précédents, le récit de voyage romantique cherche, par conséquent, à « se définir *a contrario*⁴⁴ » en rejetant le rationalisme des philosophes. Les critères d'objectivité qui présidaient aux relations viatiques traditionnelles sont sacrifiés au profit d'une écriture de la subjectivité, pour ne pas dire de la sentimentalité. C'est ce glissement focal qui marque l'acte de naissance du voyage romantique, comme le résume Alain Guyot :

Ce qui désigne en propre le récit de voyage à l'orée du romantisme, c'est le remplacement d'une économie descriptive orientée vers l'objet au profit d'une économie narrative fondée sur le sujet⁴⁵.

Si, comme nous l'avons mentionné plus haut, les récits viatiques traditionnels étaient déjà rédigés à la première personne, le *moi* objectif du voyageur savant cède à un *moi* subjectif – défini par Friedrich Wolfzettel comme « un moi confidentiel, pathétique et solitaire⁴⁶ » – qui laisse ses impressions personnelles envahir l'espace des connaissances et des expériences scientifiques. Là où le voyageur traditionnel se vantait de son objectivité et de son impartialité, le nomade romantique ne cache pas ses impressions subjectives et ne craint plus d'émettre des jugements de valeur.

⁴² Alain Guyot, « (Dé)voy(ag)er : le rire de l'écrivain romantique en voyage, ou le genre subverti », *Recherches et travaux*, 67, 2005, p. 132.

⁴³ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁴ Jean-Claude Berchet, « La préface des récits de voyage au XIXe siècle », dans *Écrire le voyage*, textes réunis par György Tverdota, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 10.

⁴⁵ Alain Guyot et Roland Le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 12.

⁴⁶ Friedrich Wolfzettel, *Le Discours du voyageur: pour une histoire littéraire du récit de voyage en France*, éd. cit., p. 305.

Par conséquent, l'écriture neutre et peu sophistiquée du récit savant, qui visait la simplicité et la transparence, tend à être remplacée par un style littéraire et poétique, chargé de transmettre au lectorat les émotions du voyageur. L'évolution de l'écriture du voyage au XIXe siècle repose donc sur une double émancipation, ainsi que l'explique Jean-Claude Berchet :

Contre la prétention encyclopédique du « tableur raisonné », de la synthèse objective à la Volney, elle revendique le droit à un amateurisme qui semble le gage de la sincérité du narrateur. On refuse du même coup, sur le plan formel, les contraintes de genre, pour emprunter au roman la diversité de ses techniques narratives⁴⁷.

Berchet place donc sur le même plan – ou plutôt considère comme conséquences d'une même émancipation littéraire – l'inscription du regard subjectif, voire amateur, et la pluralité des procédés formels, qui inclut par conséquent le mélange des styles. Ces deux caractéristiques du voyage romantique permettent en effet de rompre avec le sérieux monocorde des récits viatiques traditionnels. Il apparaît alors qu'au début du XIXe siècle tout un faisceau d'éléments et d'indices permet de marquer la naissance du récit de voyage romantique.

Le périple humoristico-romantique trouve donc son fondement dans l'inscription de la subjectivité auctoriale à l'intérieur du récit viatique et réagit du même coup contre le rationalisme des philosophes. Dans cette optique, Daniel Sangsue constate que le voyage humoristique se définit contre les enjeux du voyage traditionnel⁴⁸ : « Le voyageur humoristique ne se déplace ni pour des raisons religieuses, ni pour la satisfaction d'un besoin de connaissance⁴⁹ ». Yorick, le protagoniste du *Voyage sentimental*, lance d'ailleurs le mot d'ordre qui permettra aux voyages humoristiques de se distinguer des entreprises scientifiques : « Nous devons *sentir* et non raisonner⁵⁰ ». La raison du voyageur, qui guidait les pas de ce dernier et qui devait en retour être enrichie par l'expérience viatique, est donc remplacée par un rapport plus sensuel à la

⁴⁷ Jean Claude Berchet, « Introduction », dans *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 11.

⁴⁸ Daniel Sangsue montre également que le voyage humoristique se développe contre tout ce que crée le tourisme. De cette façon, ce type de voyage constitue avant tout un renversement comique d'un code en vigueur, ce code variant en fonction des époques. Si les récits viatiques de Stendhal ou de Töpffer se définissent à l'encontre du tourisme de masse et de l'ennui qui en découle, les textes sternien et maistrien s'opposent de leur côté également à la tradition savante.

⁴⁹ Daniel Sangsue, « Le Récit de voyage humoristique (XVIIe-XIXe siècles) », *loc. cit.*, p. 1141.

⁵⁰ Laurence Sterne, *Voyage sentimental*, Paris, À l'enseigne du pot cassé, 1927, p. 168. C'est l'auteur qui souligne.

nature : le monde extérieur est ainsi intériorisé et transformé au gré des fantaisies de l'écrivain-voyageur.

Plus qu'une simple métamorphose, le voyage humoristique propose un véritable renversement parodique, voire ironique, des codes traditionnels. Dénigrant les destinations lointaines aux relents d'exotisme, les imitateurs de Sterne favorisent la proximité, à l'instar de Xavier de Maistre, qui se contente de parcourir sa chambre, alors que le voyage traditionnel privilégie « les grands centres de culture tels Rome ou Paris⁵¹ » : « Nous marcherons à petite journée, en riant le long du chemin des voyageurs qui ont vu Rome et Paris⁵² ». On retrouve alors chez de Maistre la tradition morale qui prône le voyage de l'âme et la stabilité du corps et qui voit le salut de l'homme dans l'immobilité et dans la claustration⁵³. L'auteur du *Voyage autour de ma chambre* parodie la tradition viatique pour mieux en dénoncer l'inutilité. Comme l'explique Daniel Roche, de Maistre condamne le mirage de l'exotisme et montre à son lecteur que « la vie intérieure et le rêve peuvent suffire à l'évasion⁵⁴ ».

Alors que chaque départ implique généralement une organisation rigoureuse, le voyageur humoristique se soumet volontairement aux hasards que lui dicte la route, se laisse séduire par l'imprévu, n'hésitant pas à infléchir son chemin, favorisant les détours, les trajectoires aléatoires et les zigzags⁵⁵, et se moque facilement de ceux qui planifient soigneusement leur itinéraire :

Mundungus, écrit Sterne, avec une immense fortune, fit le tour complet ; allant de Rome à Naples, de Naples à Venise, de Venise à Vienne, à Dresde, à Berlin sans avoir à citer une seule impression généreuse ni une anecdote intéressante ; mais il

⁵¹ Daniel Sangsue, « Le Récit de voyage humoristique (XVIIe-XIXe siècles) », *loc. cit.*, p. 1141.

⁵² Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, éd. Florence Lotterie, Paris, Flammarion, 2003, p. 44.

⁵³ Voir Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, éd. cit., p. 125.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁵ Daniel Sangsue, « Le Récit de voyage humoristique (XVIIe-XIXe siècles) », *loc. cit.*, p. 1142. On lit dans le *Voyage sentimental* : « Il est rare que j'aie à l'endroit pour lequel je me mets en route » ou encore : « Je suis gouverné par les circonstances, je ne puis les gouverner » (éd. cit., p. 130-131) et dans *Le Voyage autour de ma chambre* : « Je la [la chambre] traverserai souvent en long et en large, ou bien diagonalement, sans suivre de règle ou de méthode. – Je ferai même des zigzags, et je parcourrai toutes les lignes possibles en géométrie, si le besoin l'exige » et plus loin : « Lorsque je voyage dans ma chambre, je parcours rarement une ligne droite : je vais de ma table vers un tableau qui est placé dans un coin ; de là je pars obliquement pour aller à la porte ; mais, quoiqu'en partant mon intention soit bien de m'y rendre, si je rencontre mon fauteuil en chemin, je ne fais pas de façon et je m'arrange tout de suite » (éd. cit., p. 47-48).

avait voyagé droit devant lui, ne regardant ni à droite ni à gauche de peur que l'Amour ou la pitié ne le détournassent de sa route⁵⁶.

La marche et la démarche du voyageur humoristique se veulent donc libératrices autant que fantaisistes. Ce dernier, n'ayant aucune emprise sur son itinéraire, suivant sans opposition le chemin que le hasard lui trace, opte pour une esthétique du méandre, du détour et du zigzag, prouvant ainsi que voyageur comme écrivain humoristiques n'obéissent à aucune règle et ne prétendent à aucune maîtrise. Le narrateur du *Voyage autour de ma chambre* souligne d'ailleurs l'extrême spontanéité de son expérience :

Je n'aime pas les gens qui sont si forts les maîtres de leurs pas et de leurs idées, qui disent : « Aujourd'hui je ferai trois visites, j'écirai quatre lettres, je finirai cet ouvrage que j'ai commencé. » - Mon âme est tellement ouverte à toutes sortes d'idées, de goûts et de sentiments ; elle reçoit si avidement tout ce qui se présente !... - Et pourquoi refuserait-elle les jouissances qui sont éparses sur le chemin difficile de la vie ? Elles sont si rares, si clairsemées, qu'il faudrait être fou pour ne pas s'arrêter, se détourner même de son chemin pour toutes celle qui sont à notre portée⁵⁷

Finalement, au sérieux du voyage savant, l'humoriste en vadrouille préfère la joie de vivre et la bonne humeur. Aussi Yorick remarque-t-il : « Je plains l'homme qui peut voyager de Dan à Bersabée, et s'écrier : *Tout est stérile*. - Eh ! oui, sans doute et la terre entière l'est pour celui qui ne cultivera pas les fruits qu'elle offre⁵⁸ », et le narrateur du *Voyage autour de ma chambre* s'exclame-t-il : « Que tous les malheureux, les malades et les ennuyés de l'univers me suivent !⁵⁹ ».

Alors que les voyages de Sterne et de de Maistre renoncent à tout itinéraire préétabli – refusant du même coup la visite des grandes capitales européennes ou des pays exotiques – et s'affranchissent également du sérieux généralement inhérent à toute expérience viatique, la forme de leurs récits mime l'aléatoire de leurs trajectoires et le non-sérieux de leurs états d'esprit. A un nouveau type de voyage correspond logiquement un récit qui rompt également avec la tradition, refusant la linéarité attendue. Interruptions et digressions caractérisent cette nouvelle forme de récit viatique, qui cherche à déconditionner un lectorat astreint aux idées reçues. D'autre part, les récits humoristiques et sentimentaux se plient aux exigences du climat littéraire

⁵⁶ Laurence Sterne, *Voyage sentimental*, éd. cit., p. 49.

⁵⁷ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, éd. cit., p. 48.

⁵⁸ Laurence Sterne, *Voyage sentimental*, éd. cit., p. 48.

⁵⁹ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, éd. cit., p. 43.

mondain et substituent au pédantisme un ton enjoué et léger, qui n'hésite pas à se faire franchement comique ou satirique. Cette écriture propre aux voyages amusants permet aux écrivains de « diversifier les tons et les discours afin de soutenir l'intérêt de la lecture [et] à balancer un passage trop austère, trop dramatique ou trop sentimental⁶⁰ ». De cette façon, il semble évident que l'engouement pour les récits de voyage humoristiques intervient précisément au moment où le genre viatique fait son entrée dans le champ de la littérature et doit donc se soumettre aux exigences d'un public différent.

Ce renversement des codes permet au voyage humoristique d'inaugurer un art nouveau, dont les protagonistes de ces récits parodiques sont pleinement conscients, comme le constate le narrateur du *Voyage autour de ma chambre* :

Dans l'immense famille des hommes qui fourmillent sur la surface de la terre, il n'en est pas un – non pas un seul (j'entends de ceux qui habitent des chambres) – qui puisse après avoir lu ce livre, refuser son approbation à la nouvelle manière de voyager que j'introduis dans le monde⁶¹.

Quant à Yorick, il note simplement : « Mes voyages et mes observations seront d'une nature différente de ceux de tous mes prédécesseurs⁶² ». Soulignant le caractère novateur de l'expérience qu'il propose à son lecteur comme du périple qu'il entreprend, le voyageur humoristique se donne les moyens d'échapper à la rigueur qui fixait jusqu'alors la tradition et, partant, de s'attribuer une liberté inconnue jusqu'alors.

CHATEAUBRIAND VOYAGEUR : ENTRE VOLNEY ET STERNE

Il est évident que la période à laquelle Chateaubriand voyage marque un tournant dans l'évolution du genre viatique⁶³ et que ce dernier se trouve, par conséquent, confronté à un dilemme sur lequel repose le voyage littéraire et romantique. Ne voulant sacrifier ni l'objectivité scientifique de la relation, ni la forme artistique de la création, Chateaubriand remet en question l'identité générique du récit viatique. L'auteur des

⁶⁰ Alain Guyot, « (Dé)voy(ag)er : le rire de l'écrivain romantique en voyage, ou le genre subverti », *loc. cit.*, p. 133.

⁶¹ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, éd. cit., p. 42.

⁶² Laurence Sterne, *Voyage sentimental*, éd. cit., p. 22.

⁶³ Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, éd. cit., p. 147.

Mémoires d'outre-tombe occupe donc une position charnière entre tradition et innovation, qu'il convient d'examiner plus en détail. Notons cependant que l'œuvre viatique de Chateaubriand se déploie sur une longue période et que les notes du jeune aventurier qui rédige le manuscrit américain ou les pages du vieux mémorialiste qui chemine sur les routes de l'Europe de l'Est ne sont pas dictées par les mêmes impératifs.

Le Voyage en Amérique : la fiction avant la science

En 1803, Volney publie le *Tableau du climat et du sol des Etats-Unis d'Amérique*. Il y classe Chateaubriand, certes sans le nommer, parmi les « écrivains romanciers », qu'il traite « avec une ironie dédaigneuse⁶⁴ ». Il faut savoir qu'à cette époque Chateaubriand n'a publié à partir du manuscrit américain que les fictions d'*Atala* et de *René*, finalement incluses dans le *Génie du christianisme*, qui emprunte lui aussi quelques descriptions à ces notes. Il faut attendre la publication des *Œuvres Complètes* pour que le *Voyage en Amérique* soit enfin publié sous une forme savante.

Volney part pour les États-Unis quatre ans après Chateaubriand et y reste trois ans. Il a donc bien plus de temps pour donner au public des informations exactes et précises sur le Nouveau Monde. L'idéologue, fidèle disciple des Lumières, se moque de l'enthousiasme avec lequel Chateaubriand décrit le paradis américain et du portrait particulièrement fautif qu'il fait des sauvages acquis à la cause du christianisme, dans *Atala* et *René*. Publiant son ouvrage l'année où Chateaubriand se fait nommer à Rome, Volney ne peut s'empêcher de croire à la manœuvre politique et dénonce l'opportunisme du secrétaire d'ambassade :

Lorsque chez nous un auteur préconisé a fondé l'intérêt d'un roman récent sur la dévotion presque monacale d'une Sqwa, ou fille sauvagesse, il a manqué à la règle de la vraisemblance, de laquelle naît cet intérêt ; mais il n'a eu en vue que de plaire à un parti et d'arriver à un but, il a parfaitement réussi, et c'est particulièrement le cas de le dire : tous les chemins mènent à Rome⁶⁵.

Quand Chateaubriand publie son *Voyage en Amérique*, il ne cesse de prendre le contrepied de Volney, si bien qu'on ne peut nier que, 24 ans après la parution du *Tableau*, le *Voyage en Amérique* en constitue une contre-attaque, dans laquelle son

⁶⁴ Jean Gillet, « Chateaubriand, Volney et le sauvage américain », *Romantisme*, 36, 1982, p. 15.

⁶⁵ Volney, *Tableau du climat et du sol des Etats-Unis d'Amérique*, cité par Jean Gillet, *ibid.*, p. 16.

auteur va jusqu'à vanter les mérites de la poésie aux dépens de l'aventure scientifique qui avait tout d'abord motivé son périple. Les deux points de vue, exprimés respectivement par Chateaubriand et Volney, sont, aux yeux de Jean Gillet, « caractéristiques, en ce début de dix-neuvième siècle, de deux directions idéologiques qui vont traverser le siècle⁶⁶ ».

Or, si le *Voyage en Amérique* reste généralement fidèle à la tradition savante de la littérature de voyage, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* réoriente complètement l'écriture viatique de Chateaubriand Ainsi, selon Todorov,

le premier soumet les observations du voyageur à un dessein préconçu qu'elles sont appelées à vérifier, le second néglige le monde et se concentre sur le moi, dont il rapporte les impressions successives⁶⁷.

Le *Voyage en Amérique*, bien que publié en 1827 seulement, relève d'une forme et d'une ambition plus anciennes que l'*Itinéraire*. Adoptant l'aspect d'un récit encyclopédique, il se veut l'étude d'une réalité extérieure, sous un jour aussi bien anthropologique et ethnologique que naturaliste, géographique ou historique. Au contraire, le récit oriental se recentre sur le *moi* de l'écrivain, procédant à ce glissement focal qui détermine la naissance du voyage romantique.

Les préfaces de l'Itinéraire : inscription d'une tension

Todorov note que le récit de voyage, en tant que genre littéraire, a pour trait fondamental « une certaine tension (ou un certain équilibre) entre le sujet observateur et l'objet observé⁶⁸ ». De cette façon, « la limite d'un côté est la science ; de l'autre l'autobiographie⁶⁹ ». Autrement dit, le récit de voyage littéraire, que les romantiques inaugurent, se définit par cet étrange mélange de subjectivité et d'objectivité, ce va-et-vient constant que le texte effectue entre extériorité et intériorité. Or cette tension est tout particulièrement sensible dans les préfaces successives de l'*Itinéraire*, chargées de fixer le programme narratif d'un genre en devenir.

⁶⁶ Jean Gillet, « Chateaubriand, Volney et la sauvage américain », *loc. cit.*, p. 16.

⁶⁷ Tzvetan Todorov, *Les Morales de l'histoire*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle, 1991, p. 104.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 105.

Gérard Genette établit comme type de relation transtextuelle celle que « le texte proprement dit entretient avec [...] son paratexte⁷⁰ ». Si celui-ci comprend titres, sous-titres, intertitres, préfaces, avertissements, avant-propos, etc., la relation entre texte et paratexte constitue, selon Genette,

un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur – lieu en particulier de ce que l'on nomme, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat* (ou pacte) générique⁷¹.

Le paratexte des récits viatiques a donc pour mission de spécifier le genre duquel le texte se réclame et, par conséquent, d'en souligner la qualité fictionnelle ou, au contraire, référentielle. Il revient ainsi à la préface de situer l'orientation du récit, afin que le lecteur aborde le texte dans des dispositions favorables. Philippe Lejeune remarque d'ailleurs que le « pacte référentiel » se scelle « sur cette frange du texte imprimé, qui, en réalité, commande toute la lecture⁷² ».

Cependant, les préfaces ne peuvent être prises pour garantes de la sincérité absolue de l'auteur. En effet, si Gérard Genette note que le terme de « paratexte » doit être compris « au sens ambigu, voire hypocrite, qui fonctionne dans des adjectifs comme *parafiscal* ou *paramilitaire*⁷³ », et que Philippe Lejeune parle du « jeu ambigu des préfaces⁷⁴ », c'est que ces textes en marge du récit offrent malgré tout à l'auteur un espace de liberté propice aux manœuvres stratégiques. Autrement dit, la préface peut tout aussi bien servir à masquer les réelles intentions de l'écrivain qu'à déterminer l'orientation générique du texte. Parfois elle se permet de faire l'un et l'autre, inscrivant ainsi dans le paratexte la tension même qui structure l'ensemble du récit. C'est là ce que nous nous proposons d'observer dans les préfaces des différentes éditions de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*.

Lorsque Chateaubriand, à Rome, forme l'idée d'un voyage en Orient, il présente son projet comme relevant directement de l'idéologie des Lumières. Il écrit alors à Philibert Gueneau de Mussy :

⁷⁰ Gérard Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 45.

⁷³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, éd. cit., p. 9n.

⁷⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éd. cit., p. 45.

J'irai voir Athènes ; je m'enfermerai ensuite trois mois avec les moines du Mont Athos, pour parler un peu le grec. Je me rendrai à Constantinople, d'où je m'embarquerai pour la France. Je serai de retour à Paris pour l'hiver⁷⁵.

A la veille de son départ, le périple projeté est toujours considéré dans l'optique d'un voyage savant :

Cette dernière excursion, écrit Chateaubriand à Madame Talaru, était absolument nécessaire pour achever mon ouvrage, et encore plus pour compléter dans mon esprit une suite d'observations et de connaissances pour lesquelles j'ai déjà tant fait de sacrifices⁷⁶.

Pourtant, une fois l'Europe quittée, le dessein original est fortement modifié ; plus question de s'« enfermer » en Grèce : le voyageur traverse le pays en trois petites semaines. C'est désormais la ville sainte de Jérusalem qui représente le but ultime de ce périple. Témoins de cette réorientation, les préfaces successives de l'*Itinéraire* se plaisent à substituer « la course rapide d'un homme qui va voir le ciel, la terre et l'eau⁷⁷ » au séjour sédentaire et monacal initialement prévu. Chateaubriand se démarque alors des voyageurs savants, préférant la rapidité du déplacement et la superficialité du regard à la lenteur et à la rigueur du voyage éclairé :

Je n'ai point la prétention d'avoir connu des peuples chez lesquels je n'ai fait que passer. Un moment suffit au peintre de paysage pour crayonner un arbre, prendre une vue, dessiner une ruine ; mais les années entières sont trop courtes pour étudier les mœurs des hommes, et pour approfondir les sciences et des arts⁷⁸.

Les prétentions du voyageur sont immédiatement remplacées par l'ambition de l'écrivain. Dès la première préface de l'*Itinéraire*, Chateaubriand établit un hiatus entre son expérience viatique et celle de ses prédécesseurs. Ne se prétendant ni savant, ni même voyageur, c'est en tant que poète qu'il entreprend son périple oriental : « J'allais chercher des images ; voilà tout⁷⁹ ». En quête d'impressions pittoresques pour l'écriture des *Martyrs*, Chateaubriand désavoue l'expérience savante et lui substitue un mode de

⁷⁵ Chateaubriand, *Correspondance générale*, t. I, éd. cit., p. 255.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 388.

⁷⁷ Chateaubriand, « préface » de la troisième édition, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit, p. 64n.

⁷⁸ Chateaubriand, « préface » de la première édition, *ibid.*, p. 55.

⁷⁹ *Ibid.*

voyage qui caractérisera plus tard les déplacements du touriste⁸⁰. Jérusalem, ville symbole de l'inspiration poétique chrétienne détrône donc Athènes, fief incontesté des érudits.

Les préfaces de l'*Itinéraire* annoncent un programme de lecture qui s'éloigne sans conteste des conventions du genre viatique en place jusqu'alors. Une comparaison de cette dernière avec la préface de 1786 du *Voyage en Syrie* de Volney achèvera de nous en convaincre. Tout d'abord, chez Volney, le voyage est directement lié à une volonté d'étendre ses connaissances : « J'avais lu et entendu répéter que de tous les moyens d'orner l'esprit et de former un jugement, le plus efficace était de voyager : j'arrêtai le plan d'un voyage⁸¹ ». Là où Chateaubriand récolte des images et des impressions fugitives, l'idéologue étanche sa soif de découvertes. Ensuite, pour Volney, la rapidité qui caractérise le périple chateaubrianesque est peccable, car elle empêche le voyageur d'aiguiser toute son impartialité :

Sans le tems, l'on ne peut juger sainement : car le premier aspect des objets nouveaux nous étonne, et jette le désordre dans notre esprit ; il faut attendre que le premier tumulte soit calmé, et il faut revenir plus d'une fois à l'observation, pour s'assurer de sa justesse⁸².

Finalement, alors que Chateaubriand abandonne rapidement l'idée d'apprendre le grec, la maîtrise de l'idiome local est essentielle aux yeux de l'idéologue : « Sans la langue, écrit Volney, on ne saurait apprécier le génie et le caractère d'une nation : la traduction d'un interprète n'a jamais eu l'effet d'un entretien direct⁸³ ».

A la réorientation du voyage vient s'ajouter un débat sur la forme : marquant indubitablement un virage dans l'histoire de la littérature viatique, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* est défini par Chateaubriand comme un récit autobiographique plutôt que savant : « Je prie donc le lecteur de regarder cet Itinéraire moins comme un Voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie⁸⁴ ». Et plus loin, il ajoute encore : « Je

⁸⁰ Adrien Pasquali considère comme une opposition fondamentale celle qui distingue le voyageur du touriste : « La reconnaissance du monde vs le voyageur pressé ; l'échange, le dialogue entre les cultures vs le rapt, la dérobade » (*Le Tour des horizons : critique et récits de voyage*, éd. cit., p. 31). Sur cette opposition, voir également Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage : histoires de touristes*, Paris, Plon, 1991.

⁸¹ Volney, « préface de 1786 », *Voyage en Syrie*, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Fayard, 1998, p. 11.

⁸² *Ibid.*, p. 13.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁴ Chateaubriand, « Préface » de la première édition, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 55.

parle éternellement de moi⁸⁵ ». L'*Itinéraire* ne se contente donc pas seulement de proposer un mode de voyage différent de la tradition savante, il en modifie également la narration, centrant le récit autour du voyageur et délaissant ainsi le monde extérieur. Ce n'est alors plus le déplacement de l'aventurier qui structure l'ensemble du texte, mais le sujet « qui devient le premier garant de l'unité de l'œuvre⁸⁶ ».

Le changement de focalisation que propose le voyage en Orient substitue les sentiments du voyageur aux observations minutieuses du savant. Alain Vaillant remarque d'ailleurs une intéressante variante entre la préface de 1811 et celle de 1812. Dans la première, Chateaubriand présente son *Itinéraire* comme « les réflexions non littéraires qui lui sont venues en marge (ou comme en légende) des " images " poétiques qu'il gardait pour *Les Martyrs*⁸⁷ » : « Je n'ai pu voir Sparte, Athènes, Jérusalem, sans faire quelques réflexions⁸⁸ ». En 1812, le voyageur savant a cédé sa place au voyageur sentimental, « qui revient à ses foyers avec quelques images nouvelles dans la tête, et quelques sentiments de plus dans le cœur⁸⁹ ». Les réflexions du voyageur scientifique sont ainsi remplacées par les *sentiments* de l'écrivain romantique.

Cependant, l'importance qu'acquiert le voyageur-écrivain dans ce récit ne constitue pas pour autant une infraction à la nature référentielle de son discours. Au contraire, Philippe Lejeune constate :

Par opposition à toutes les formes de fictions, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification⁹⁰.

Par conséquent, la réorientation autobiographique que Chateaubriand impose à son voyage oriental ne semble en aucun cas compromettre la véracité de sa relation. Il s'agit d'une autre forme de récit référentiel, qui ne s'appuie plus sur des réalités objectives et scientifiques, mais qui en appelle à la franchise du témoignage. Aussi l'auteur de l'*Itinéraire* remarque-t-il : « J'aurai atteint le but que je me propose, si l'on sent d'un

⁸⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁶ Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand : contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 169.

⁸⁷ Alain Vaillant, « Chateaubriand et ses adieux à la littérature », *loc. cit.*, p. 574.

⁸⁸ Chateaubriand, « Préface » de la première édition, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 55.

⁸⁹ Chateaubriand, « Préface » de la troisième édition, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 64n.

⁹⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éd. cit., p. 36.

bout à l'autre de cet ouvrage une parfaite sincérité⁹¹ ». De l'exactitude que requiert le récit de voyage, on passe à la sincérité, qui est l'apanage de l'autobiographe. Cette loyauté dont se réclame Chateaubriand lui permet de ne pas rompre totalement avec la nature sérieuse⁹² du récit viatique. Il insiste :

Un voyageur est une espèce d'historien : son devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu dire ; il ne doit rien inventer, mais aussi il ne doit rien omettre ; et, quelles que soient ses opinions particulières, elles ne doivent jamais l'aveugler au point de taire ou de dénaturer la vérité⁹³.

Partant, l'*Itinéraire* doit être lu comme un texte référentiel. C'est du moins ce que le paratexte nous enjoint de faire. On lit d'ailleurs dans la préface de 1826 : « Rien ne le [L'*Itinéraire*] recommande au public que son exactitude ; c'est le livre de postes des ruines⁹⁴ ». Plus loin, Chateaubriand se réjouit de ce que des fragments de l'*Itinéraire* servent d'explication aux panoramas d'Athènes et de Jérusalem exposés à Paris. Il exulte :

Jamais voyageur ne fut mis à si rude épreuve : je ne pouvais pas m'attendre qu'on transportât Jérusalem et Athènes à Paris, pour me convaincre de mensonge ou de vérité. La confrontation avec les témoins m'a été favorable⁹⁵.

A côté de son orientation autobiographique, une autre caractéristique qui permet au récit romantique de se distinguer des relations savantes réside dans l'importance accordée à la qualité littéraire du texte⁹⁶. Dans cette optique, le voyageur romantique se trouve confronté à un dilemme que les préfaces de l'*Itinéraire* illustrent parfaitement : comment concilier les ambitions poétiques de l'écrivain à la mission informative du voyageur ? Alors que l'accent mis sur les réécritures successives du récit viatique souligne sa littérarité et donc presque inmanquablement sa nature fictionnelle, l'insistance sur le manque de qualité littéraire du texte cherche, au contraire, à asserter sa nature scientifique. Si, dans l'espoir de s'affilier à la tradition savante, Chateaubriand

⁹¹ Chateaubriand, « Préface » de la première édition, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 56.

⁹² Sur le discours sérieux, voir ci-dessus, chap. 2, p. 41-42.

⁹³ Chateaubriand, « Préface » de la première édition, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 56.

⁹⁴ Chateaubriand, « Préface de 1826 », *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 68.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁶ Voir ci-dessus, p. 90-93.

n'hésite pas à se disqualifier en tant qu'écrivain, allant jusqu'à prétendre que l'*Itinéraire* n'était pas destiné à la publication⁹⁷, il ne peut s'empêcher de nuancer son propos :

Toutefois je sais respecter le public, et l'on aurait tort de penser que je livre au jour un ouvrage qui ne m'a coûté ni soins, ni recherches, ni travail : on verra que j'ai scrupuleusement rempli mes devoirs d'écrivain⁹⁸.

Plus encore, en faisant de son périple oriental une recherche d'images pittoresques pour terminer la rédaction des *Martyrs*, Chateaubriand voyage d'abord en tant qu'écrivain. On peut donc prétendre avec Philippe Antoine que l'auteur de l'*Itinéraire* « décide et montre que c'est l'œuvre à venir qui motive et légitime son périple⁹⁹ ».

Dès la publication de sa première relation viatique, Chateaubriand entretient l'ambiguïté : voyageur et poète, il endosse deux fonctions distinctes et contradictoires. Cherchant à placer sa relation viatique sous les auspices d'une tradition en place depuis le XVI^e siècle conjugée à une posture innovante, l'auteur de l'*Itinéraire* dissimule ainsi l'audace de ce premier récit de voyage derrière un voile de bonnes intentions, destiné à le faire passer pour le bon élève qu'il n'est pas.

Les récits de voyage chateaubrianesques : le reflet d'une ambivalence

La tension mise en lumière dans les différentes préfaces de l'*Itinéraire*, et qui place ce récit sous le signe de l'indétermination générique, semble symptomatique de l'écriture viatique de Chateaubriand et se reflète, par conséquent, dans l'ensemble de ses récits de voyage. Les buts, l'itinéraire, et l'écriture du voyage relèvent ainsi à la fois de l'entreprise conventionnelle et de l'innovation romantique. Il convient à présent d'étudier cette ambivalence dans l'ensemble de son écriture viatique, en présentant tout

⁹⁷ On lit dans la préface de la première édition : « Si je disais que cet *Itinéraire* n'était point destiné à voir le jour, que je le donne au public à regret et comme malgré moi, je dirais la vérité, et vraisemblablement on ne me croirait pas » (Chateaubriand « Préface de la première édition », *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 55). Là encore, Chateaubriand prend le contre-pied de Volney, qui affirme avoir décidé de publier son voyage afin d'éveiller la curiosité et l'intérêt du public : « De retour en France après une absence de près de trois ans, j'ai cru que mes recherches pouvaient avoir quelques utilités, et je me suis décidé à publier quelques observations sur l'état présent de la Syrie et de l'Égypte » (Volney, *Voyage en Syrie*, éd. cit., p. 12).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 55-56. On lit aussi dans la préface de la troisième édition : « J'ai revu le style de cet *Itinéraire* avec une attention scrupuleuse, et j'ai, selon ma coutume, écouté les conseils de la critique » (éd. cit., p. 60).

⁹⁹ Philippe Antoine, « Qu'attend-on d'un récit de voyage ? L'*Itinéraire* et la presse de 1811 », [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document401.php>, p. 4.

d'abord l'inclination « traditionaliste » des différents récits, avant de mettre en évidence leur nature novatrice.

Malgré l'apparente modestie de celui qui ne cherche que des images, la dimension érudite reste prépondérante dans les récits de voyage chateaubrianesques, car, comme le remarque Philippe Antoine, l'auteur « prend au sérieux son rôle de savant [...] et son domaine de compétence est particulièrement étendu¹⁰⁰ ». De l'Amérique à la Grèce en passant par l'Italie et Prague, le voyage demeure, aux yeux de l'auteur de l'*Itinéraire*, « une entreprise totalisante qui doit rendre compte du réel dans sa diversité¹⁰¹ ». Et Chateaubriand, qui trahit à chacun de ses pas ses connaissances encyclopédiques, citant au fil des pages les ouvrages de ses prédécesseurs, dialoguant non seulement avec Homère et Ovide, mais également avec Volney et Chandler, se livre à un véritable travail de synthèse et se place ainsi dans la tradition érudite du voyage.

Cette propension savante des récits viatiques de Chateaubriand est tout particulièrement sensible dans le *Voyage en Amérique*, où seule une partie de l'œuvre est consacrée au voyage entrepris par l'auteur, le reste couvrant des domaines tels que les sciences naturelles et ce qui deviendra plus tard l'ethnologie et la sociologie. De plus, aux yeux d'Andreas Wetzel, le « tableau général de la science géographique » qui sert de préface au *Voyage en Amérique* prouve que Chateaubriand cherche à s'inscrire dans « la glorieuse entreprise collective de l'humanité (dans le sens le plus eurocentrique du terme) dont le but ultime serait la connaissance parfaite du monde¹⁰² », au cours de laquelle savants grecs, croisés, missionnaires et surtout naturalistes du XVIII^e siècle se sont relayés. Dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, les nombreuses digressions d'ordres archéologique ou historique confèrent également une dimension scientifique au récit, sans oublier la longue liste d'explorateurs et de leurs découvertes citée en guise d'introduction.

Mais il faut également souligner la fonction mémorielle et patrimoniale des voyages qu'entreprend Chateaubriand: en parcourant l'Italie et la Grèce, il renoue avec le souvenir des plus grandes civilisations européennes et accomplit donc un véritable périple dans le temps. Aux découvertes du savant, il faut donc ajouter l'importance du souvenir et la place prépondérante du passé, sans cesse rappelé au lecteur, par le biais d'innombrables digressions historiques.

¹⁰⁰ Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, éd. cit., p. 29-30.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰² Andreas Wetzel, *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIX^e siècle*, éd. cit., p. 72.

Si toute excursion d'envergure se définit traditionnellement par un but utile¹⁰³, les périple chateaubrianesques n'échappent pas à la règle. Premier de tous, le voyage en Amérique est motivé par la recherche d'un passage au Nord-Ouest du continent, projet que Chateaubriand et M. de Malesherbes avaient semble-t-il longuement préparé :

Nous lisions les divers récits des navigateurs et voyageurs anglais, hollandais, français, russes, suédois, danois ; nous nous enquérions des chemins à suivre par terre pour attaquer le rivage de la mer polaire ; nous devisions des difficultés à surmonter, des précautions à prendre contre la rigueur du climat, les assauts des bêtes et le manque de vivres¹⁰⁴.

Alors que découvertes et connaissances sont – partiellement du moins – à l'origine du périple américain, elles participent également à la motivation du voyage oriental. Aussi Chateaubriand note-t-il dans l'*Itinéraire* :

Au principal motif qui me faisait, après tant de courses, quitter de nouveau la France¹⁰⁵, se joignaient d'autres considérations : un voyage en Orient complétait le cercle des études que je m'étais toujours promis d'achever¹⁰⁶.

Fidèle à la tradition pédagogique du voyage, Chateaubriand cherche à rapporter des connaissances nouvelles, qui viendraient compléter les observations de ses prédécesseurs. Refusant « de faire, comme tant d'autres, un Voyage avec des Voyages¹⁰⁷ », il opte pour une démarche démystificatrice et éclairée qui s'inscrit dans la lignée du XVIII^e siècle. Mais l'*Itinéraire* se plaît surtout à mettre en scène une autre figure légitime du voyage traditionnel, le pèlerin en route vers le tombeau du Christ : « Je serai peut-être, écrit Chateaubriand, le dernier Français sorti de mon pays pour voyager en Terre-Sainte, avec les idées, le but et les sentiments d'un ancien pèlerin¹⁰⁸ ». Finalement, le voyage en Italie comme les deux excursions à Prague sont justifiés par un but professionnel : secrétaire d'ambassade au service de l'Empire ou diplomate voué à une cause perdue, Chateaubriand sillonne l'Europe, mandaté par des instances politiques.

¹⁰³ Voir à ce sujet : Sylvain Venayre, « Les figures du voyageurs dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand », [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document398.php>, p. 3.

¹⁰⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 309.

¹⁰⁵ La récolte d'impressions en vue de l'écriture des *Martyrs*.

¹⁰⁶ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 75.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 328.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 76. A ce sujet, voir Patrizio Tucci, « Un pieux voyageur », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, éd. cit.

Les voyages de Chateaubriand, orientés vers un besoin de connaissance et justifiés par un but légitime, demeurent des entreprises sérieuses à l'écart de la marginalité des périple humoristiques. Fidèle à la tradition du Grand Tour, Chateaubriand privilégie les centres d'intérêts de l'époque, jetant son dévolu sur des destinations courues par les érudits et visitant les monuments historiques vers lesquels affluent les voyageurs¹⁰⁹. Rome, Naples, Athènes, Constantinople, l'Orient et l'Amérique, toutes ces villes de culture et tous ces pays lointains qu'il traverse, sont soigneusement évités par les voyageurs humoristiques¹¹⁰. Ajoutons encore que si ces derniers répugnent à toute organisation rigoureuse, Chateaubriand, de son côté, suit souvent un itinéraire tracé, consciencieusement préparé, qui ne laisse place à aucune improvisation et qui ne se résout à aucun changement, comme en témoigne un passage de l'*Itinéraire* :

Nous arrangeâmes sur-le-champ toute la suite de mon voyage : j'avais résolu de me rendre à Constantinople par terre, afin d'y prendre des firmans, et de m'embarquer ensuite, avec les pèlerins grecs, par la Syrie ; mais je ne voulais pas suivre le chemin direct, et mon dessein était de visiter la plaine de Troie en traversant le mont Ida. Le neveu de M. Chaudeloz, qui venait de faire une course à Éphèse, me dit que les défilés du Gargare étaient infestés de voleurs, et occupés par des agas plus dangereux encore que les brigands. Comme je tenais à mon projet, on envoya chercher un guide qui devait avoir conduit un Anglais aux Dardanelles par la route que je voulais tenir¹¹¹.

Au but sérieux, s'ajoute donc la visite de lieux conventionnels et la fixité de la trajectoire. Chateaubriand semble alors exclu de la liberté que se donnent les voyageurs romantiques et humoristiques, si bien qu'il est tentant de considérer sa démarche comme l'anti-modèle de ces nomades excentriques et d'en faire une cible privilégiée de leurs moqueries. De ce point de vue, Odile Gannier constate que l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* « fait date à titre de compte rendu d'une réalité reconnaissable, tandis que Sterne fait date comme anti-voyage¹¹² », et que, par conséquent, « curieusement,

¹⁰⁹ A Alexandrie, Chateaubriand n'imagine pas quitter l'Égypte sans avoir aperçu, ne serait-ce que de loin, les Pyramides au bord du Nil : « Puisque j'étais en Égypte, je ne pouvais pas en sortir sans avoir au moins vu le Nil et les Pyramides » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 461).

¹¹⁰ Voir ci-dessus, p. 95-98.

¹¹¹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 235. Malgré toute sa ténacité, Chateaubriand sera finalement contraint de renoncer à son projet, son guide et son janissaire refusant d'emprunter ce dangereux itinéraire.

¹¹² Odile Gannier, « Le voyage selon Laurence Sterne et Chateaubriand : le héros et le bouffon (*Tristram Shandy*, *Voyage sentimental*, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*) », *Loxias* 15, 2006, p. 2.

l'œuvre de Sterne fonctionne comme une satire par anticipation de la façon de Chateaubriand¹¹³ ».

Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand établit un parallèle entre l'exactitude qui caractérise ses récits et le bon sens français hérité des philosophes des Lumières : « Mon exactitude tient à mon bon sens vulgaire ; je suis de la race des Celtes et des tortues, race pédestre ; non du sang des Tartares et des oiseaux, races pourvues de chevaux et d'ailes¹¹⁴ ». Ainsi donc, le mémorialiste n'hésite pas à choisir comme totem l'animal le moins poétique et le plus terre-à-terre qui soit, afin d'insister sur la nature référentielle de ses textes. L'objectivité qui caractérise ses relations viatiques devient un véritable leitmotiv sous la plume de l'auteur de l'*Itinéraire* : « Je suis comme le docteur Chandler, écrit Chateaubriand : je déteste les descriptions qui manquent de vérité, et quand un ruisseau est sans eau, je veux qu'on me le dise¹¹⁵ » ou encore : « J'ai un maudit amour de la vérité et une crainte de dire ce qui n'est pas, qui l'emportent en moi sur toute autre considération¹¹⁶ ». Plus tard, lors de son passage à Venise en 1833, l'ambassadeur légitimiste, toujours attentif à l'exactitude des descriptions qu'il livre aux lecteurs, n'hésite pas à modifier le tableau que Nodier fait du Lido, afin de le rendre plus fidèle à la réalité :

Le contraste que présentent les deux bords du Lido est bien peint par M. Nodier [...]. Il faut seulement aujourd'hui retrancher de cette description les *jolis vergers*, les *petites maisons simples, mais pittoresques*, et mettre à leur place quelques baraques, des plates-bandes de légumes et des taillis de roseaux croissant dans des eaux saumâtres¹¹⁷.

L'écriture informative de Chateaubriand voyageur, n'est donc nullement biaisée par des prétentions poétiques, mais au contraire presque dévaluée par l'impératif de vérité.

Cependant, les récits de voyage chateaubrianesques tendent à se distancer de la tradition, marquant une rupture décisive dans l'évolution du genre viatique. La rapidité du déplacement, déjà soulignée dans la préface de l'*Itinéraire*, constitue à cet égard l'une des principales dérogations au code en vigueur. En Italie, Chateaubriand peine à se souvenir de tout ce qu'il a vu en un jour, dévoilant ainsi la superficialité de ses visites, qui anticipe celle des touristes : « J'ai couru tout ce jour [...]. J'ai déjà vu le

¹¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 816.

¹¹⁵ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 188.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 238,n.

¹¹⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 1399.

Colysée, le Panthéon, la colonne Trajane, le château Saint-Ange, Saint-Pierre ; que sais-je ?¹¹⁸ ». L'empressement du voyageur romantique le met à l'abri des pesantes considérations des érudits et de l'ennui qui en découle immanquablement. De cette façon, commentant le séjour que Chateaubriand fit à Prague, Marie-Jeanne Durry constate :

Las que nous sommes des descriptions où les voyageurs ne feraient pas grâce d'un détail, c'est une pure joie que cette esquisse, ces notations qui restent, volontairement, décousues et fragmentaires, comme les impressions mêmes données, aux premiers contacts, par une ville inconnue¹¹⁹.

Reconnaissant dans le dernier voyage de l'auteur des *Mémoires* la même inclination au regard furtif et passager dont il se réclamait dans la préface de l'*Itinéraire*, Madame Durry montre que de sa première relation viatique à ses dernières errances, Chateaubriand a maintenu sa propre ligne, celle du récit de voyage romantique qui devait inaugurer la tradition des « impressions de voyage ». Spontanéité et sincérité remplacent dès lors l'observation scrupuleuse et minutieuse des lieux parcourus.

La rapidité et la superficialité du périple impliquent irrémédiablement un affaiblissement de sa valeur scientifique. Ainsi donc, Chateaubriand n'hésite pas à confesser ses lacunes et à se réclamer d'un certain amateurisme. En Amérique, il écrit à Malherbes : « Au surplus, je suis content de ce que je vois, et si le découvreur s'afflige, le poète s'applaudit. Je tâche de ramasser des plantes ; mais je ne m'y connais guère, et on se moquera de moi¹²⁰ », alors qu'en Orient il se livre à des conjectures archéologiques :

L'opinion de Chandler qui place ce temple à Panagia-Spiliotissa, est également très probable ; et elle a pour elle l'autorité d'une inscription. Mais M. Fauvel produit, en faveur de son sentiment, deux vieux myrtes et de jolis débris d'ordre ionique : cela répond à bien des objections. Voilà comment nous sommes, nous autres amateurs de l'antique : nous faisons preuve de tout¹²¹.

La rapidité et l'amateurisme du nomade romantique débouchent sur la flexibilité de l'itinéraire, qui se soumet aux envies subites du voyageur comme aux hasards de la route. Chateaubriand, bien qu'il feigne la préparation minutieuse de ses excursions, se

¹¹⁸ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 638.

¹¹⁹ Marie-Jeanne Durry, *La Vieillesse de Chateaubriand*, Genève, Slatkine, 1986, p. 135.

¹²⁰ Chateaubriand, *Correspondance générale*, t. I, éd. cit., p. 60.

¹²¹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 195.

montre sensible à la spontanéité et à la liberté qu'offre cette nouvelle forme de voyage. Se remémorant l'approche de son départ pour l'Amérique, il écrit : « Je brûlai de me jeter dans une entreprise pour laquelle je n'avais rien de préparé que mon imagination et mon courage¹²² ». En parfaite opposition avec la scène qui le présentait en train de deviser, avec Malhesherbes, des précautions à prendre, Chateaubriand part vers l'inconnu, anticipant avec enthousiasme les découvertes à venir. Après l'abandon rapide du dessein initial, Jean-Claude Berchet note que le jeune aventurier parcourt d'immenses distances dans une région encore mal cartographiée, et « conforme assez vite sa progression au hasard des circonstances et des rencontres¹²³ ». Chateaubriand passe donc d'un projet d'explorateur à un voyage libre de toute contrainte, qui emprunte alors une forme centrifuge¹²⁴.

Si les voyages chateaubriandesques tendent à diverger de la tradition savante, il en va de même pour ses récits, qui inaugurent une liberté inconnue jusqu'alors. L'impartialité et l'objectivité, dont l'auteur de l'*Itinéraire* semblait faire les principales caractéristiques de son récit, ne constituent pas, à vrai dire, les qualités premières du vicomte, qui confie lui-même à Marcellus : « Je ne me reconnais pas la première vertu requise pour bien écrire sur les faits modernes, l'impartialité : j'ai trop de passion pour rester jamais neutre¹²⁵ ». Le poète l'emporte donc souvent sur l'« espèce d'historien » que devait être le voyageur à cette époque-là. Pour preuve, alors que Chateaubriand justifie son périple américain par la recherche d'un passage au Nord du continent, il avoue dans ses *Mémoires* que ce motif était plus un prétexte pour conduire son imagination dans la vastitude du Nouveau Monde qu'un but en soi :

Une idée me dominait, l'idée de passer aux Etats-Unis : il fallait un but utile à mon voyage ; je me proposais de découvrir [...] le passage au nord-ouest de l'Amérique. Ce projet n'était pas dégagé de ma nature poétique [...]. Or, ne m'étant attaché à aucune femme, ma sylphide obsédait encore mon imagination. Je me faisais une félicité de réaliser avec elle mes courses fantastiques dans les forêts du Nouveau-monde¹²⁶.

¹²² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, p. 355.

¹²³ Jean-Claude Berchet, « note », *ibid.*, p. 507.

¹²⁴ Voir ci-dessous, chapitre 8, p. 282-285.

¹²⁵ Cité par Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 495.

¹²⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 309.

A ce titre, Yves Moreau constate que l'excursion américaine représente pour Chateaubriand le premier conflit entre voyageur traditionnel et voyageur romantique, c'est-à-dire entre

Un moi conquérant qui développe un projet héroïque conforme à cette curiosité encyclopédique et à cette passion des voyages du XVIII^e siècle [et] un moi contemplatif qui transmue la vie en poésie et s'exhausse soi-même en création littéraire¹²⁷.

Plus qu'un nouveau type de voyage, c'est donc la littérarité du genre que consacrent les récits chateaubrianesques. En effet, comme l'observe Philippe Antoine,

Il apparten[t] au XIX^e siècle, et en France à Chateaubriand, d'introduire la peinture de l'ailleurs – entendu ici comme un ailleurs non fictionnel – dans le champ littéraire qui est en train d'acquiescer son autonomie¹²⁸.

Si la science et la poésie se réclament à parts égales la motivation du premier voyage¹²⁹, c'est principalement – et presque uniquement – le but littéraire qui conduit Chateaubriand sur les routes de l'Orient, ainsi que le précise d'emblée l'*Itinéraire* :

J'avais arrêté le plan des Martyrs : la plupart des livres de cet ouvrage étaient ébauchés ; je ne crus pas devoir y mettre la dernière main avant d'avoir vu les pays où ma scène était placée¹³⁰.

Quant aux deux périple que le vieil ambassadeur entreprend à Prague, bien qu'ils se terminent sur un cuisant échec – Charles X, roi déchu mais fidèle à la rigueur de ses principes, rejette les supplications de la duchesse de Berry –, ils n'atteignent pas pour autant l'humeur du voyageur. Au contraire, Chateaubriand semble se féliciter de cette ambassade fantôme, de cette mission perdue d'avance, qui garde pour elle la nature poétique que n'ont pas les mandats officiels. Tout semble donc indiquer qu'il n'accepte

¹²⁷ Yves Moreau, « De la Hontan à Chateaubriand : l'Amérique ou l'exigence utopique de l'unité », *loc. cit.*, p. 10.

¹²⁸ Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand : contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 7-8.

¹²⁹ Chateaubriand écrit dans la préface de la première édition d'*Atala* : « J'étais encore très-jeune lorsque je conçus l'idée de faire l'épopée de l'homme de la nature, ou de peindre les mœurs des Sauvages, en les liant à quelque événement connu ». Il reconnaît plus loin : « Mais désirant en même temps donner un but utile à mon voyage, je formai le dessein de découvrir par terre le passage tant cherché, et sur lequel Cook même avoit laissé des doutes » (Chateaubriand, *Atala*, éd. cit., p. 205-206).

¹³⁰ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 75.

sa dernière ambassade que pour l'opportunité qu'elle lui offre d'ajouter quelques scènes à la fois pathétiques et poétiques aux *Mémoires*, en quête d'une fin à la hauteur de leur commencement.

Dans la lignée des voyageurs humoristiques, Chateaubriand se distancie de la tradition didactique et a conscience de créer un genre nouveau¹³¹. Il écrit ainsi dans la préface de 1826 de l'*Itinéraire* : « J'ai donc eu le très petit mérite d'ouvrir la carrière, et le très grand plaisir de voir qu'elle a été suivie après moi¹³² ». En effet, si le voyageur qui partait à cette époque fait de son récit « une séquelle de son voyage », Chateaubriand fait de l'écriture « la motivation même de son déplacement »¹³³. Par conséquent, le voyage romantique subvertit non seulement les codes de l'entreprise savante, mais inverse également le rapport de force entre périple et relation. Dans cette perspective, il est légitime de prétendre que les Voyages de Chateaubriand inaugurent bel et bien la littérarité du genre viatique, telle qu'elle se dessine à l'orée du romantisme.

Indécision et frustration

De l'excursion américaine au périple méditerranéen, Chateaubriand crée son propre code viatique, qui coïncide avec l'inscription de la subjectivité du voyageur et l'émergence de la figure auctoriale. Pourtant, comme nous avons pu le constater, il ne parvient pas à s'affranchir complètement de la tradition savante, et continue ainsi à plaider en faveur d'une objectivité scientifique, à laquelle il ne croit vraisemblablement pas lui-même. L'ambivalence que nous avons mise à jour, aussi bien dans la préface de l'*Itinéraire* que dans l'ensemble des récits de voyage chateaubrianesques, marque bien, selon Roland Le Huenen, « le changement venant affecter l'économie de la relation de voyage au début du Romantisme¹³⁴ ».

Alliant poésie et observation, Chateaubriand se forme une conception hybride de l'écriture viatique, qu'il définit entre rêverie fantaisiste et austérité érudite. Philippe Antoine note à ce sujet que « l'originalité première de l'*Itinéraire* réside [...] dans cette hésitation entre l'affleurement du moi et la persistance des notations

¹³¹ Voir ci-dessus, p. 100.

¹³² Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 68.

¹³³ Alain Guyot et Roland Le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, éd. cit., p. 226.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 228.

encyclopédiques¹³⁵ ». Occupant une position charnière dans l'histoire du genre viatique – position qu'il assume et inscrit dans ses textes – Chateaubriand inaugure la relation subjective, sans pour autant dénigrer la visée informative des voyages. Cette coprésence des tendances contradictoires lui permet de rompre avec le déterminisme et de remettre en question l'ordre qui préside à la conception savante du récit viatique

Tout se passe alors comme si Chateaubriand cherchait à s'assumer en tant qu'écrivain-voyageur, sans pour autant que l'époque à laquelle il accomplit ses périples le lui permette vraiment. Convaincu de mensonges et de multiples exagérations par ses lecteurs, l'auteur des *Mémoires* regrette de se voir contraint au prosaïsme : « Je voudrais être né artiste [...]. Ma vie a été misérablement accrochée aux buissons de ma route ; heureux si j'avais été l'oiseau libre qui chante et fait son nid dans ces buissons !¹³⁶ » A ce titre, il envie les auteurs reconnus, qui ont, eux, toute licence d'embellir la réalité. Ainsi, après avoir rencontré la Zanze dont Pellico se serait épris en prison, Chateaubriand écrit : « Telle est la puissance du talent : Pellico a prêté à sa consolatrice *bruttina* qui chassait si bien les mouches avec son éventail, un charme qu'elle n'a peut-être pas¹³⁷ ». Aussi épris soit-il de vérité, le voyageur ne peut renier le charme de la mystification littéraire.

Dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand revient plusieurs fois sur la frustration qui le gagne lorsqu'il se remémore les œuvres de ceux qui l'ont devancé dans ces pays. Arrivé aux portes de l'Adriatique, il exprime alors le regret de ne pas pouvoir concurrencer les illustres écrivains qui marquèrent ces lieux de leurs noms :

J'étais là sur les frontières de l'antiquité grecque, et aux confins de l'antiquité latine. Pythagore, Alcibiade, Scipion, César, Pompée, Cicéron, Auguste, Horace, Virgile, avaient traversé cette mer [...]. Et moi, voyageur obscur, passant sur la trace effacée des vaisseaux qui portèrent les grands hommes de la Grèce et de l'Italie, j'allais chercher les Muses dans leur patrie ; mais je ne suis pas Virgile, et les dieux n'habitent plus l'Olympe¹³⁸.

A Jérusalem, il envie Le Tasse qui, « par un privilège accordé aux poètes¹³⁹ », place le Sépulcre de la Vierge à l'intérieur de la ville, alors qu'il se trouve en réalité dans la vallée de Josaphat. Plus loin encore, alors qu'il atteint les ruines de Carthage, l'auteur

¹³⁵ Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand : contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 175.

¹³⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 205.

¹³⁷ *Ibid.*, t. II, p. 1380.

¹³⁸ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 80-81.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 427.

de l'*Itinéraire* se réjouit que, par un heureux anachronisme, Virgile ait permis à Didon de rencontrer Énée : « Tel est le privilège du génie, que les poétiques malheurs de Didon sont devenus une partie de la gloire de Carthage¹⁴⁰ ». Homère, Virgile, Le Tasse ou Pellico ont les prérogatives qu'accorde le génie : leurs mensonges parviennent à concurrencer l'histoire, au point de parfois la remplacer.

Récits d'un auteur qui cherche à imposer sa subjectivité poétique dans un domaine référentiel, les Voyages de Chateaubriand entretiennent un double discours, qui accueille aussi bien les indices principaux de la tradition encyclopédique que les signes renversés caractéristiques de l'entreprise romantique. La coprésence du code en vigueur et d'un modèle divergeant permet à l'innovation romantique de s'identifier *a contrario*, subvertissant la tradition savante en même temps que celle-ci lui sert de masque.

Un « voyageur à l'envers »

Découvrant Rome en 1803, Chateaubriand remarque : « J'avais commencé mes courses dans le sens contraire des autres voyageurs : les vieilles forêts de l'Amérique s'étaient offertes à moi avant les vieilles cités de l'Europe¹⁴¹ ». Plus tard, alors qu'il visite Argos, en compagnie de l'encombrant docteur d'Avramiotti¹⁴², et qu'il ne jette sur le théâtre en ruine qu'un regard superficiel et rapide, le médecin grec, agacé par le peu d'attention de son hôte, s'exclame : « Mais Monsieur, vous ne ressemblez pas aux autres voyageurs ; ils ne s'épargnent pas des fatigues, des dangers, des dépenses, pour une ruine¹⁴³ ». Finissant là où tous commencent et se contentant d'impressions fugitives quand tous se livrent à une observation minutieuse, Chateaubriand se démarque des voyageurs de son temps et constitue bien, selon la formule de Juan Rigoli, un

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 494.

¹⁴¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 680.

¹⁴² L'*Itinéraire* a été dans l'ensemble bien accueilli par la critique. Contrairement aux textes dérivés du manuscrit américain qui ont mis en cause la bonne foi de leur auteur, on a moins douté de l'Enchanteur concernant ses faits et gestes en Orient. Certains critiques ont quelque peu ironisé sur la prétendue découverte de Sparte, accusations dont Chateaubriand s'est défendu dans la préface de la seconde édition. Mais c'est sans compter la réaction tardive d'Avramiotti qui, encore fâché du peu d'intérêt que le vicomte lui a témoigné lors de sa visite, passe dix ans à amasser des notes avant de publier son pamphlet : *Quelques notes critiques du docteur Jean-Denis Avramiotti sur le voyage en Grèce qui forme la première partie de l'Itinéraire de Paris à Jérusalem de M. F.-A. de Chateaubriand, avec quelques observations sur les antiquités grecques*. Pour une approche plus détaillée du contenu de ce texte, voir Michel Jaeghere, *Le menteur magnifique : Chateaubriand en Grèce*, Paris, Belles Lettres, 2006. Le texte intégral des *Notes critiques*, traduit par Alice Poirier (1929) et annoté par J.-C. Berchet figure dans le *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 49, 2007.

¹⁴³ P. Garabed der Sahaghian, *Chateaubriand en Orient*, Venise, Imprimerie Arménienne, 1914, p. 127.

« voyageur à l'envers¹⁴⁴ ». Cette subversion du voyage trouve son expression principale dans le refus de réactions et de l'enchantement convenus à la vue de certains paysages. C'est donc surtout en l'appréhension personnelle d'un spectacle déjà observé par de nombreux témoins que consiste l'originalité du voyage chateaubrianesque.

En 1805, afin d'éloigner momentanément son mari de ses préoccupations politiques, Madame de Chateaubriand lui propose une excursion dans les Alpes. Le couple, accompagné de Pierre-Simon Ballanche, se rend en Auvergne, au Mont-Blanc et à la Grande Chartreuse. Contrairement à ses prédécesseurs, Chateaubriand est extrêmement déçu du spectacle et estime que les nombreux écrivains qui avaient parcouru cette région avant lui en avaient énormément exagéré les charmes. Loin des envolées lyriques et des hyperboles de ceux qui se sont laissés envoûter par la magie des sommets, le voyageur nous livre une vision neutre et froide du paysage alpestre :

Ceux qui ont aperçu des diamants, des topazes, des émeraudes dans les glaciers, sont plus heureux que moi : mon imagination n'a jamais pu découvrir ces trésors. Les neiges du bas du Glacier des Bois, mêlées à la poussière de granit, m'ont paru semblables à de la cendre ; on pourroit prendre la Mer de Glace, dans plusieurs endroits, pour des carrières de chaux et de plâtre ; ses crevasses seules offrent quelques teintes du prisme, et quand les couches de glace sont appuyées sur le roc, elles ressemblent à de gros verre de bouteille¹⁴⁵.

En Auvergne, le voyageur ne se montre guère plus enthousiaste à l'égard des montagnes et déclare s'être rendu au Puy-de-Dôme « par pure affaire de conscience¹⁴⁶ ». Et, bien entendu, il est déçu de la vue qui s'offre à lui depuis le sommet : « La perspective à vol d'oiseau est plate et vague ; l'objet se rapetisse dans la même proportion que l'espace s'étend¹⁴⁷ ».

En 1832, alors qu'il voyage dans les Alpes suisses, l'aversion que Chateaubriand voue aux montagnes n'a pas diminué et son souci de démystifier un spectacle qu'il juge décevant se fait encore plus incisif : « Au surplus, j'ai beau me battre le flanc pour arriver à l'exaltation alpine des écrivains de montagne, j'y perds ma peine¹⁴⁸ ». Condamnant les préjugés sur les bienfaits de l'altitude avec autant de véhémence et

¹⁴⁴ Juan Rigoli, *Le Voyageur à l'envers. Montagnes de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2005.

¹⁴⁵ Chateaubriand, *Le Mont-Blanc. Paysages de montagnes*, dans *Œuvres complètes*, t. VI-VII, texte établi, présent et annoté par Philippe Antoine, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 823-824.

¹⁴⁶ Chateaubriand, *Cinq jours à Clermont*, dans *Œuvres complètes*, t. VI-VII, texte établi, présenté et annoté par Philippe Antoine, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 801.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 613.

d'ironie que les philosophes des Lumières s'attelaient à combattre ceux de l'Église, l'auteur des *Mémoires* écrit plus loin :

Si pour devenir un homme robuste, un saint, un génie supérieur, il ne s'agissait que de planer sur les nuages, pourquoi tant de malades, de mécréants, et d'imbéciles ne se donnent-ils pas la peine de grimper au Simplon ? Il faut certes qu'ils soient bien obstinés à leurs infirmités¹⁴⁹.

De l'émerveillement que provoquent habituellement les montagnes, on passe à un rejet sans équivoque :

De ces trous surnommés vallées, où l'on ne voit goutte en plein midi ; de ces hauts paravents à l'ancre appelés montagnes ; de ces torrents qui beuglent avec les vaches de leurs bords ; de ces faces violâtres, de ces cous goitreux, de ces ventres d'hydropiques : foin !¹⁵⁰

Cette étrange réaction à l'endroit d'un des paysages les plus grandioses n'alla pas sans susciter quelques réactions. C'est, selon John Grand-Carteret et Luc Laval, la révélation que fait la montagne des vanités humaines qui serait à l'origine de l'antagonisme : l'orgueilleux Chateaubriand face à la plus grande montagne d'Europe, le géant des lettres face au géant de la nature¹⁵¹. Ainsi donc, la célébrité du Mont-Blanc et la majesté des Alpes en général attiseraient les jalousies du Grand Paon. Juan Rigoli note à ce sujet que « l'Empire du sublime ne fait que très peu de déçus, et il en est sans doute bien moins encore parmi eux qui fassent de leur déconvenue un motif d'orgueil¹⁵² ».

Mais plus qu'une simple expression de sa vanité, il semble que cette « contre-épreuve à l'esthétique "alpine" en vigueur¹⁵³ » soit pour l'auteur des *Mémoires* un moyen d'établir une distance critique avec la tradition rousseauiste de l'imaginaire positif du décor alpestre. Dans *Le Mont-Blanc*, Chateaubriand prend d'ailleurs explicitement position contre Rousseau :

Enfin, je suis bien malheureux, car je n'ai pu voir dans ces fameux chalets enchantés par l'imagination de J.-J. Rousseau, que des méchantes cabanes

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 614.

¹⁵⁰ *Ibid.*,

¹⁵¹ Voir Juan Rigoli, *Le Voyageur à l'envers. Montagnes de Chateaubriand*, éd. cit., p. 24.

¹⁵² *Ibid.*, p. 39.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 32.

remplies du fumier des troupeaux, de l'odeur des fromages et du lait fermenté ; je n'y ai trouvé pour habitants que de misérables montagnards qui se regardent comme en exil, et aspirent à descendre dans la vallée¹⁵⁴.

Dans cette optique, l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* se défend d'avoir cherché dans la condamnation des montagnes au profit d'un fidèle éloge de la mer un chemin qui lui aurait servi à se mettre en évidence ; il combat l'idée que la nature peu conventionnelle de ses goûts en matière de paysages soit dictée par un souci d'orgueil : « Mon opinion sur les paysages de montagnes fit dire que je cherchais à me singulariser ; il n'en était rien¹⁵⁵ ».

En prenant ses distances avec l'opinion prévalente, qui, depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, fait des sommets enneigés la source d'une vive admiration, Chateaubriand déconsidère les idées reçues et se livre à une déconstruction des réactions figées par l'usage, qui ne laissent plus de place à l'imagination du voyageur. Devant des exaltations stéréotypées, dictées par la tradition, l'Enchanteur se fait soudainement désenchanteur. De manière presque paradoxale, tout se passe comme si Chateaubriand faisait mine de brider son imagination – démystifiant ainsi un spectacle souvent embelli par les prédispositions positives des témoins – pour mieux la libérer au terme de cette épreuve. Refusant d'admirer ce que tous admirent, l'auteur des *Mémoires* trace son propre chemin vers l'enchantement. Il est donc légitime de prétendre que, malgré les apparences, Chateaubriand ne réfrène pas son imagination, mais, au contraire, la libère d'un joug, afin de la restaurer pleinement. C'est un imaginaire libre et individuel qui s'oppose désormais à un imaginaire collectif et conventionnel.

En montagne comme en Amérique ou en Orient, les voyages chateaubrianesques s'organisent autour d'une tension entre « assimilation des modèles et distance critique¹⁵⁶ », signalant à tout instant que l'auteur trace un chemin vers un nouveau type de relation viatique. Tantôt fidèle à la tradition informative du voyage, tantôt « voyageur à l'envers », élève indiscipliné et fantaisiste, Chateaubriand se situe à la croisée des genres et se présente comme l'un des principaux inventeurs du voyage romantique. Dans cette émancipation de l'imagination et de la sensibilité individuelle, dans cette subversion des rapports de force qui président encore au genre viatique, nous

¹⁵⁴ Chateaubriand, *Le Mont-Blanc. Paysages de montagnes*, éd. cit., p. 825-826.

¹⁵⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 774-775.

¹⁵⁶ Juan Rigoli, *Le Voyageur à l'envers. Montagnes de Chateaubriand*, éd. cit., p. 49.

nous proposons désormais d'observer le rôle spécifique que jouent les épisodes comiques.

QUATRIÈME CHAPITRE :

USAGE ET CONDAMNATION DU COMIQUE SATIRIQUE

La moquerie m'irait mal à moi l'homme
aux songes (Chateaubriand, *Mémoires
d'outre-tombe*)

POLÉMIQUES

Des premières pages de l'*Essai* aux dernières lignes des *Mémoires*, les textes de Chateaubriand laissent toujours transparaître un combat politique. C'est en effet bien souvent la main du politicien à la fois déçu, impuissant et désabusé qui tient la plume du romancier ou de l'écrivain-voyageur et qui en dicte l'ironie. Il n'est dès lors pas étonnant que l'esprit satirique, la raillerie et le sarcasme contaminent l'ensemble de la prose de l'Enchanteur. Gérard Genette fait d'ailleurs de l'ironie sarcastique « un des traits les plus marquants du style des *Mémoires*, et bien évidemment des textes polémiques¹ ».

Les nombreux textes polémiques publiés par Chateaubriand conduisent d'ailleurs Michel Thelia à s'intéresser spécifiquement à l'ironie du Chateaubriand journaliste². Il constate à ce sujet que « ce n'est guère qu'à partir de *La Monarchie selon la Charte*, en 1816, que l'ironie entre régulièrement dans l'arsenal polémique de Chateaubriand³ ». Basé sur une utilisation classique de l'ironie verbale⁴, ce pamphlet exprime

¹ Gérard Genette, « Chateaubriand et rien », *loc. cit.*, p. 308.

² Michel Thelia, « L'ironie et Chateaubriand journaliste », *loc. cit.*

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ L'ironie est communément décrite comme « une manière de se moquer (de qqun ou de qqch.) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre » (*Le Nouveau Petit Robert*, éd. cit.). Pierre Schoentjes, dans

indirectement – mais non moins puissamment – le désaccord de son auteur ainsi que le mépris qu’il éprouve à l’égard de ses adversaires.

Les articles polémiques, foisonnant de dérision et de sarcasme moqueur, restent aux yeux de leur auteur des textes importants dans l’ensemble de son œuvre. Pour preuve, il réunit certaines de ses chroniques parues entre 1818 et 1827 dans *Le Conservateur* et *Les Débats*, afin de les rassembler sous le titre de *Polémiques* à l’occasion de la publication de ses *Œuvres complètes*. Part non négligeable et non négligée de l’écriture chateaubrianesque, la controverse en devient presque une de ses principales caractéristiques : « La polémique est mon allure naturelle », confie-t-il, « il me faut toujours un adversaire, n’importe où »⁵.

Fruit de l’engagement politique de l’écrivain, le comique satirique, qui tend parfois à se confondre avec l’écriture pamphlétaire, n’est pas absent de ses récits de voyage. Au contraire, l’observation critique des coutumes politiques ou sociales des pays traversés offre au voyageur d’excellentes opportunités d’aiguiser son sarcasme, et à ses lecteurs quelques passages d’anthologie du genre satirique.

Critique du dogmatisme oriental

Dans la lignée des philosophes des Lumières, Chateaubriand met à profit l’extériorité inhérente aux voyages pour parfaire sa vision critique des pays qu’il traverse. Ne cherchant jamais à passer suffisamment de temps dans une région pour s’intégrer à la population locale et comprendre ses mœurs, il observe et décrit l’indigène sans aucun sentiment d’empathie et adopte ainsi une attitude philosophique⁶. A ce titre, notons que Chateaubriand utilise le même dispositif narratif qui préside aux *Lettres persanes* de Montesquieu⁷, lorsque, dans les *Natchez*, il fait venir Chactas à Paris. La

Poétique de l’ironie, préfère définir l’utilisation classique de la figure par la formule « la louange pour le blâme » (Paris, Seuil, 2001, p. 85).

⁵ Cité par Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 17.

⁶ Jean-Marie Goulemot constate qu’« il n’y a de philosophie possible que par constitution d’une extériorité » (*La Littérature des Lumières*, éd. cit., p. 120). Par conséquent, le schéma utilisé par les philosophes du XVIII^e siècle est souvent le même : « un étranger (Persan, Chinois, Indien, Turc...) débarque à la suite d’aventures et regarde avec étonnement et surprise les habitudes européennes. C’est le prétexte à une description, sans concession aux idées reçues, des structures sociales et politiques et des pratiques religieuses, morales et culturelles » (*ibid.*).

⁷ Chateaubriand était d’ailleurs un fervent admirateur de Montesquieu. Il gardait chez lui un buste du philosophe alors qu’il n’était nullement collectionneur. On trouve en outre de nombreuses citations de *L’Esprit des lois* dans le *Génie*, où le vicomte pardonne au philosophe les traits dirigés contre la religion chrétienne dans son œuvre de jeunesse, pour en faire « le véritable grand homme du XVIII^e siècle » (Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 870).

ville et la cour de Louis XIV sont alors décrites à l'aide de périphrases, qui illustrent parfaitement l'extériorité philosophique dont parle Jean-Marie Goulemot. Le sauvage décrit tout d'abord le spectacle que lui offre la capitale, établissant d'emblée un lien entre absolutisme et esclavagisme :

Nous fûmes étrangement surpris en entrant au grand village : les chemins étaient sales et étroits ; nous remarquâmes des huttes de commerce et des troupeaux de serfs comme dans le reste de la France⁸.

Puis, quelques pages plus loin, Chactas revient sur sa rencontre avec le roi à Versailles, et la description que le guerrier indien fait de cette entrevue s'inscrit parfaitement dans la lignée philosophique de la critique du pouvoir absolu :

Nous trouvâmes le Soleil assis comme un Génie, sur je ne sais quoi qu'on appelait un trône, et qui brillait de toutes parts. Il tenait en main un petit bâton avec lequel il jugeait les peuples⁹.

Cependant, lors de son voyage en Orient, Chateaubriand inverse le modèle dix-huitiémiste : au lieu de faire venir des étrangers en France à l'instar de Montesquieu, il se rend lui-même dans des pays éloignés afin d'en critiquer les institutions. L'étranger qui observe étonné les mœurs de l'Ancien Régime à l'époque des Lumières se retrouve transformé, mais toujours reconnaissable, sous les traits de l'Européen qui voyage chez les Turcs et qui décrit, avec la même naïveté feinte, la même innocence et le même bon sens qu'Usbek, Rica ou même Chactas la politique barbare de l'occupant ottoman.

Véritable symbole de la quête philosophique des Lumières, le voyage en Orient se mue, sous la plume de Chateaubriand, en une défense des institutions de son propre pays et, en particulier, de la religion catholique. C'est ainsi que, navigant vers le Caire en compagnie de quelques marchands turcs et albanais, l'auteur de l'*Itinéraire* se plaît à décrire la prière de ces deux peuples barbares :

Pendant ce temps-là nos marchands turcs descendaient à terre, s'asseyaient tranquillement sur leurs talons, tournaient le visage vers la Mecque, et faisaient, au milieu des champs, des espèces de culbutes religieuses. Nos Albanais, moitié Musulmans, moitié Chrétiens, criaient « Mahomet ! et Vierge Marie ! », tiraient un chapelet de leur poche, prononçaient en français des mots obscènes, avalaient

⁸ Chateaubriand, *Les Natchez*, éd. cit., p. 241.

⁹ *Ibid.*, p. 244.

de grandes cruches de vin, lâchaient des coups de fusil en l'air et marchaient sur le ventre des Chrétiens et des Musulmans¹⁰.

Cette vision dégradante, qui tourne en dérision les prières des Turcs et des Albanais, permet à Chateaubriand de procéder à une comparaison *in absentia* entre le ridicule de ces religions et la grandeur du catholicisme. Dénonçant un fanatisme grotesque, il montre à ses lecteurs ce que les cultes de l'Orient peuvent avoir d'avilissant. Contrairement aux philosophes du XVIIIe siècle, l'auteur de l'*Itinéraire* ne met nullement l'extériorité critique que permet le voyage au service de la raison : il s'en sert pour rehausser l'image du christianisme, une religion qu'il juge à la fois saine et poétique¹¹.

Outre l'Islam, c'est surtout le gouvernement ottoman que Chateaubriand ne cesse de railler pendant son périple oriental¹². Le despotisme de Selîm III tout comme la cruauté de ses soldats sont la cible d'une satire tendancieuse, dont Fabio Vasarri constate à juste titre qu'elle « se situe d'ailleurs à la frontière du comique¹³ ». La dénonciation de l'absolutisme du pouvoir oriental n'est pourtant pas une invention chateaubrianesque : reconnue depuis Aristote, l'image d'un Orient fait de despotisme et de servitude permettait déjà de mettre en valeur l'identité d'un peuple grec bien plus apte à la liberté. Plus proche de Chateaubriand, le *Voyage en Syrie et en Egypte* de Volney cherche à fournir les preuves scientifiques de la monstruosité de ce gouvernement. Dans cette perspective, Alain Grosrichard fait du despotisme asiatique « la référence obligée [...] de toute la philosophie politique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle¹⁴ » et souligne que c'est avant tout dans les relations des voyageurs en

¹⁰ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 464.

¹¹ Ce n'est que lors de sa traversée vers l'Amérique que Chateaubriand, encore empreint d'idéaux rousseauistes, se permet une satire de la religion catholique. Cet épisode, qui consiste en un curieux remaniement d'un chapitre de *l'Essai sur les révolutions*, n'apparaît pas dans le *Voyage en Amérique* et est exclu de l'édition définitive des *Mémoires*. Arrivé à proximité des Açores, le vaisseau est ancré au large de l'île Graziosa et l'équipage débarque dans une communauté monacale. L'amusement avec lequel Chateaubriand décrit l'impiété et l'ivrognerie des moines espagnols illustre bien l'esprit philosophique du jeune aristocrate qui vient d'embarquer pour l'Amérique, à la recherche non seulement d'un passage au Nord du continent, mais aussi du bon sauvage de Jean-Jacques Rousseau. Voir à ce sujet Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Maurice Levaillant et George Moulinier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 1057.

¹² A ce sujet, voir aussi Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p. 140-144.

¹³ Fabio Vasarri, « Du portrait comique à la statue du Rire », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, éd. cit., p. 238.

¹⁴ Alain Grosrichard, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique*, Paris, Seuil, 1979, p. 39.

Orient qu'on peut observer « ce dispositif despotique, qui, pour appartenir à l'imaginaire, n'en révèle pas moins le réel du pouvoir¹⁵ ».

La satire de la tyrannie orientale constitue une dimension importante de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Représentés comme les uniques responsables de la déchéance de la Grèce¹⁶, les Turcs – ou les Tartares, ainsi que Chateaubriand les nomme comme pour accentuer leur stigmatisation – deviennent les protagonistes de maintes saynètes moqueuses, qui parsèment ce récit viatique.

Suite à la publication de l'*Itinéraire*, Chateaubriand reçoit de nombreuses lettres de félicitations et parmi elles celle du cardinal Beausset, enthousiaste du portrait satirique que l'auteur dresse des cruels Tartares :

Que je vous salue, monsieur, d'avoir voué à la juste exécration de tous les siècles ce peuple stupide et féroce, qui fait, depuis douze cents ans, la désolation des plus belles contrées de la terre ! On sourit avec vous à l'espérance de le voir rentrer dans le désert d'où il est sorti¹⁷.

On sourit en effet à la lecture des nombreuses descriptions, teintées d'ironie, que Chateaubriand fait de ses rencontres avec les officiels turcs. En Grèce, par exemple, il se plaît à décrire la « justice expéditive¹⁸ » du pacha de Morée :

Il y avait, vers le mont Ithome, une troupe d'une cinquantaine de voleurs qui infestaient les chemins. Le pacha de Morée, Osman-Pacha, se transporta sur les lieux ; il fit cerner les villages où les voleurs avaient coutume de se cantonner. Il eût été trop long et trop ennuyeux pour un Turc de distinguer l'innocent du coupable : on assomma comme des bêtes fauves tout ce qui se trouva dans la battue du pacha. Les brigands périrent, il est vrai, mais avec trois cents paysans grecs qui n'étaient pour rien dans cette affaire¹⁹.

Si la route que le voyageur emprunte est réputée sûre, c'est que ceux qui devraient faire respecter l'ordre sont encore plus sanguinaires que les brigands qui semaient la peur. L'auteur de l'*Itinéraire* souligne ainsi l'absurdité de la justice ottomane, qui procède à

¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶ Gilles Veinstein, spécialiste de l'Orient, souligne l'aveuglement de Chateaubriand, selon qui « le passage de la Grèce antique à la Grèce moderne se fait d'un seul coup, sous la tyrannie de l'Empire ottoman » (« Chateaubriand et les Turcs », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, éd. cit., p. 54).

¹⁷ Cité par Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 842.

¹⁸ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 101. L'ironie antiphrastique est ici couplée d'un oxymore afin de rendre encore plus virulente la condamnation de ce dogmatisme sanguinaire.

¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

l'exécution sommaire de centaines de paysans innocents afin de garantir les voyageurs contre une cinquantaine de brigands.

Plus loin, arrivé aux abords de Corinthe, Chateaubriand présente son firman au pacha de la région, « un gros homme d'une figure calme et apathique²⁰ » qui l'invite à fumer la pipe et à boire un café :

Il examina mes armes, me fit remarquer les siennes, surtout une longue carabine qui portait, disait-il, fort loin. Les gardes aperçurent un paysan qui gravissait la montagne hors du chemin ; ils lui crièrent de descendre ; celui-ci n'entendit point la voix. Alors le commandant se leva avec effort, prit sa carabine, ajusta longtemps entre les sapins le paysan, et lui lâcha son coup de fusil. Le Turc revint, après cette expédition, se rasseoir sur sa natte, aussi tranquille, aussi bonhomme qu'auparavant. Le paysan descendit à la garde, blessé en toute apparence, car il pleurait et montrait son sang. On lui donna cinquante coups de bâton pour le guérir²¹.

Dans cette anecdote, qui mérite d'être entièrement rappelée, Chateaubriand entremêle avec virtuosité les observations et les attentes d'un Européen et les actions du pacha turc, mettant en évidence le fossé entre ces deux cultures. Surpris par le calme et l'apparente bonhomie du pacha, qui se révèle un froid exterminateur, capable de tirer sur un homme qui ne marche pas sur le chemin, le voyageur européen est forcé d'abandonner son bon sens. Il se livre alors à la peinture satirique d'un Orient gouverné par l'illogisme, où l'on tire sur un homme pour tester sa carabine et où on le frappe ensuite à coups de bâton non pas pour guérir ses plaies mais pour le faire taire. Plus tard au Caire, Chateaubriand, s'appêtant à prendre congé de son hôte, évoque à nouveau avec malice l'étrange décalage entre l'amabilité des Orientaux et leur goût pour la violence : « Avant de quitter le Caire, je fis présent à Abdallah d'un fusil de chasse à deux coups, de la manufacture de Lepage. Il me promit d'en faire usage à la première occasion²² ».

Critique du pouvoir napoléonien

Si la peinture moqueuse que Chateaubriand fait de la religion islamique a pour but de rehausser l'image du christianisme, son sarcasme à l'égard du dogmatisme oriental

²⁰ *Ibid.*, p. 154.

²¹ *Ibid.*, p. 154-155.

²² *Ibid.*, p. 474.

ne cherche pas à encenser le gouvernement français. Au contraire, cette critique particulièrement forte – voire exagérée – du pouvoir ottoman est un stratagème qui permet à l’auteur de l’*Itinéraire* de s’attaquer indirectement à la tyrannie napoléonienne, sans avoir à en affronter les conséquences. Le phénomène n’est d’ailleurs pas nouveau. Jean-Claude Berchet rappelle que le débat sur l’absolutisme oriental avait déjà été relancé au XVI^e siècle, alors que la France voyait son pouvoir se centraliser et devenir ainsi de plus en plus autoritaire²³. Dès lors, le mythe du despotisme oriental ne constitue plus un contraste valorisant pour les civilisations européennes, mais plutôt « un modèle de ce que *ne doit pas être* un gouvernement occidental²⁴ ». C’est donc de cette tradition, qui, du XVI^e au XVIII^e siècle se plaît à caricaturer les mœurs orientales pour critiquer impunément le pouvoir absolu, qu’est issu le portrait satirique que Chateaubriand dresse du dogmatisme ottoman.

Le sultan et ses pachas font office de leurres, sur lesquels on peut tirer de plein fouet. Par conséquent, l’image que Chateaubriand donne des Turcs est fautive, car falsifiée afin de mieux servir ses projets. Edward Saïd, qui s’intéresse à la déformation caricaturale que les voyageurs occidentaux font subir à l’Orient, estime que le pèlerin trouve en Asie « une scène en sympathie avec [ses] mythes, [ses] obsessions et [ses] exigences personnels²⁵ ». Il reproche à l’auteur de l’*Itinéraire* sa fantaisie cruelle à l’égard des Orientaux :

Chateaubriand apportait en Orient une lourde charge d’objectifs et de suppositions personnels, il les y déchargea et se mit à pousser ça et là gens, lieux et idées comme si rien ne pouvait résister à son impérieuse imagination²⁶.

Quant à l’historien Gilles Veinstein, il souhaite lui aussi corriger cette représentation erronée d’un Orient sauvage et cruel : « Il y a peu de rapport entre le despote dont Chateaubriand dresse le portrait à la fois simpliste et monstrueux et le sultan réel, tel qu’il apparaît aux historiens²⁷ ». Aux yeux de Veinstein, l’*Itinéraire* ne permet en aucun cas de comprendre la situation de l’Empire ottoman à cette époque tant ce récit viatique est idéologiquement marqué. Cependant, le critique regrette et

²³ Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand et le despotisme oriental », *Dix-huitième siècle*, 26, 1994, p. 392.

²⁴ *Ibid.* C’est l’auteur qui souligne.

²⁵ Edward Saïd, *L’Orientalisme. L’Orient créé par l’Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980, p. 197.

²⁶ *Ibid.*, p. 198.

²⁷ Gilles Veinstein, « Chateaubriand et les Turcs », *loc. cit.*, p. 59.

reconnaît à la fois : « Chateaubriand n'est certes pas le seul coupable dans cette affaire, mais son art incomparable le rend particulièrement pernicieux²⁸ ».

Il est normal que les critiques s'indignent de voir Chateaubriand mettre tout son talent au profit d'une représentation mensongère. Néanmoins, l'image que l'auteur de l'*Itinéraire* donne de ce régime monstrueux demeure un fantastique artifice littéraire au service de la liberté de penser, alors que le dernier Condé vient d'être brutalement assassiné afin d'intimider les foules²⁹. A son retour d'Orient, Chateaubriand s'était permis de critiquer frontalement l'Empereur³⁰ et, même s'il semble que les menaces de Bonaparte n'aient jamais été sérieuses, il se croit en danger. Retiré dans sa demeure de la Vallée-aux-loups, où il rédige l'*Itinéraire*, il se montre plus prudent et choisit l'attaque détournée et le détour ironique, afin d'atténuer les effets de l'accusation et de se mettre ainsi à l'abri de la tyrannie sanguinaire de l'Empereur. La critique satirique des institutions ottomanes a donc un double objectif : d'une part elle dénonce une religion et un pouvoir qui privent le peuple de sa liberté individuelle, d'autre part elle rehausse implicitement l'image du christianisme et écorche au passage l'absolutisme du pouvoir napoléonien. L'ironie détournée à des fins politiques sert le polémiste, qui, nous l'avons dit, ne s'efface jamais entièrement derrière le poète.

DÉMYSTIFICATIONS

Intertextualité

La satire de l'Orient ne constitue pas qu'une critique détournée du pouvoir napoléonien : c'est aussi – et peut-être surtout – l'illustration d'une propension à la démystification qui caractérise l'auteur des *Mémoires*. En effet, les voyages qu'il entreprend lui permettent de confronter ses lectures à la réalité et de dénoncer ainsi le hiatus qui existe entre elles. Dans cette optique, Christine Montalbetti estime que le « voyage comme lecture comparée », permet au texte de se défaire « des effets

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁹ Le 21 mars 1804, le duc d'Enghien est exécuté sur ordre napoléonien. Cet événement marque la rupture entre Chateaubriand et le pouvoir impérial.

³⁰ Dans un article paru dans le *Mercure de France* le 4 juillet 1807, Chateaubriand avait osé écrire : « C'est en vain que Néron prospère, Tacite est déjà né dans l'Empire », ce qui lui avait valu les foudres de Napoléon, dont Fontanes rapporte qu'il se serait exclamé : « Chateaubriand me prend-t-il pour un imbécile ? je le ferai sabrer sur les marches des Tuileries ! ».

modélisant de la bibliothèque »³¹. Nous ne reviendrons pas sur l'aversion que Chateaubriand voue aux montagnes et qui lui permet indubitablement de prendre ses distances par rapport à Jean-Jacques Rousseau³², mais nous nous efforcerons de montrer comment la satire des pays visités constitue un outil par le biais duquel l'auteur se détache volontairement de la tradition littéraire.

Présentant cette attitude démystificatrice comme un penchant naturel, Chateaubriand confie dans un chapitre des *Mémoires* intitulé « Défaut de mon caractère » :

Loin de m'entraîner, d'idéaliser les vérités applicables, mon imagination ravale les plus hauts événements, me déjoue moi-même ; le côté petit et ridicule des objets m'apparaît tout d'abord ; de grands génies ou de grandes choses, il n'en existe guère à mes yeux. Poli, laudatif, admiratif pour les suffisances qui se proclament intelligences supérieures, mon mépris caché rit et place sur tous ces visages enfumés d'encens des masques de Callot³³.

De la même manière, la mise en perspective d'un Orient idéalisé par les récits des voyageurs enthousiastes et de l'Orient qui s'offre réellement aux yeux de Chateaubriand présente un contraste saisissant, que sa peinture satirique traduit pleinement. Philippe Antoine constate à ce sujet que les épisodes comiques naissent fréquemment de l'opposition des faits et de la littérature. Il estime alors que « Chateaubriand est un Quichotte qui feindrait de se méprendre sur la réalité des choses pour sourire de cette confusion volontaire³⁴ ». Parti à la recherche des illusions, le voyageur se heurte à la réalité et ne peut qu'exprimer sa déception, résultant de l'incapacité de la littérature à compenser la stérilité du monde réel : « Je ne suis point un de ces intrépides admirateurs de l'antiquité qu'un vers d'Homère console de tout [...]. Les Muses n'ont alors sur moi aucun pouvoir, si ce n'est celle qui attire la pitié sur le malheur³⁵ ».

Très présente dans la prose viatique de Chateaubriand, l'intertextualité remplit donc principalement une fonction démystificatrice, qui permet à l'auteur de « procéder à une espèce d'expérimentation des textes³⁶ », faisant dialoguer savants, historiens et poètes. C'est donc principalement une quête de la vérité que l'intertextualité met en

³¹ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 180.

³² Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 118-121.

³³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 534.

³⁴ Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, éd. cit., p. 68.

³⁵ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 214.

³⁶ Samira M'rad-chaouachi, « L'ITINÉRAIRE de Paris à Jérusalem ou le plaisir de lire », *Versants*, 53-54, 2007, p. 105.

scène dans les récits de voyage chateaubrianesques : le grotesque de certains épisodes, ainsi que la confrontation des découvertes présentes avec celles des relations antérieures, ont pour but de rompre avec un enthousiasme convenu. Étonnante « poétique du désenchantement³⁷ », le burlesque fonctionne comme une mise à l'épreuve de la tradition littéraire – ou plutôt comme une véritable déconstruction d'un modèle asservissant. Le recours à l'intertextualité répond alors à un besoin bien différent que le désir d'*auctoritas* qui prévaut dans le discours savant, si bien qu'il convient de souligner l'usage ironique des citations comme mentions³⁸. S'il n'est pas question de parodie dans l'usage que Chateaubriand fait de l'intertextualité, on peut en revanche parler de dialogisme, « processus créateur qui consiste à accueillir les voix de l'autre dans le texte, avec toutes les gradations possibles³⁹ ». De la volonté de placer son texte sous l'égide autoritaire d'un prédécesseur à la citation irrévérencieuse, Chateaubriand instaure une forme de dialogue dans ses récits de voyage entre plusieurs voix, plusieurs époques, plusieurs points de vue.

Le comique satirique, essentiellement démystificateur et, par conséquent, incliné vers une vision réaliste et lucide du monde, permet à Chateaubriand non seulement de prendre ses distances par rapport à la littérature idéalisante de sa bibliothèque de voyage, mais aussi de se rallier à l'idéal d'authenticité qui conditionne, à son époque, le récit viatique⁴⁰. Les lectures préparatoires, si importantes dans l'optique d'un voyage érudit, sont sacrifiées au profit d'une observation directe du monde, dès que le voyageur arrive à destination. Il est donc intéressant de constater que le comique satirique, issu des philosophes des Lumières, est mis au service de la vérité (donc du sérieux) et nuit inmanquablement aux pouvoirs de l'imagination, puisqu'il s'oppose drastiquement à la fantaisie poétique.

³⁷ Juliette Hoffenberg, « L'*Itinéraire* à l'œuvre. Le burlesque et l'invention de l'autobiographie », éd.cit., p. 5.

³⁸ Jacques Dupont, « Sur l'"art de citer" dans la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1998, 1. Cette analyse s'appuie sur l'approche de Dan Sperber et Deirdre Wilson qui proposent de concevoir que « toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho : écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis (« Les ironies comme mentions », *Poétique* 36, 1978, p. 408).

³⁹ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 28.

⁴⁰ Voir chapitre 3, p. 90-93.

Contre les bons sauvages

Bien que l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* nous offre certainement le meilleur exemple de démystification satirique au sein de la prose viatique de Chateaubriand, le *Voyage en Italie*, le *Voyage en Amérique* et les *Mémoires d'outre-tombe* n'en sont pas pour autant exempts. Si les Turcs sont représentés comme des tyrans sanguinaires et sans pitié, qui ont soumis à l'esclavage des peuples autrefois prospères, le tableau reste le même où que le voyageur porte son regard : les beautés du passé, rendues célèbres par l'Histoire, sont occultées par la misère du présent ; tous les mythes qui enchantaient l'imagination du voyageur avant son départ disparaissent et cèdent leur place à une vision désabusée, ne parvenant pas à transcender la réalité et à redécouvrir la magie d'antan. Les nombreuses analogies, qui permettent de rapprocher des réalités hétérogènes, favorisent l'effet de rupture et rendent palpable l'inadéquation de la fable. Des déserts américains les plus retirés aux grandes villes européennes, Chateaubriand se livre à la destruction d'un imaginaire positif avec toute la détermination du polémiste. Où qu'il aille, le voyageur est déçu par le spectacle que lui offre le monde. Il exprime alors sa déception en grossissant le trait de ses descriptions, se posant ainsi en « moraliste amusé⁴¹ » et brisant à chaque pas la douce illusion des mirages exotiques. C'est d'ailleurs, selon Jean Mourot, cette dynamique déceptive qui gouverne l'imagerie satirique de Chateaubriand : cette volonté de « mettre à nu la réalité dérisoire, [d']opposer l'être au paraître⁴² ».

En Amérique, la déception est à la hauteur des espérances. Le jeune aristocrate qui avait fui les violences révolutionnaires, quittant le monde réel pour le monde rêvé, est confronté à un spectacle fort décevant, qui trouve son équivalent dans les amusantes comparaisons du maître d'équipage. Questionné par le jeune voyageur enthousiaste des découvertes à venir, le navigateur décrit le Nouveau Monde de façon très prosaïque :

Il m'expliquait tout cela par des comparaisons prises des choses que je connaissais : le palmier était un grand chou, la robe d'un Indien celle de ma grand'mère ; les chameaux ressemblaient à un âne bossu⁴³.

⁴¹ L'expression est empruntée à Philippe Antoine (*Les Récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 264).

⁴² Jean Mourot, « Chateaubriand satirique ; quelques aspects de son style », *loc. cit.*, p. 173.

⁴³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 326.

Ainsi donc, avant même d'avoir foulé la terre d'Amérique, Chateaubriand est confronté aux définitions burlesques du maître d'équipage. Les espèces enchanteresses, que devraient receler les parcelles les plus retirées de la terre, ou les costumes étonnants des tribus sauvages sont froidement comparés aux plus banales – voire aux plus dégradantes – des réalités européennes.

Une fois débarqué sur le continent américain, c'est au tour de Chateaubriand de s'adonner à la caricature, afin de déconstruire les mensonges sur lesquels est basée l'image paradisiaque du Nouveau Monde. Morceau d'anthologie du grotesque démystificateur, la rencontre avec M. Violet, expatrié français qui dirige une école de danse au plus profond des forêts américaines, dénonce l'avilissement des tribus sauvages au contact des Européens :

On sait déjà que j'eus le bonheur d'être reçu par un de mes compatriotes sur la frontière de la solitude, par ce M. Violet, maître de danse chez les Sauvages. On lui payoit ses leçons en peaux de castor et en jambons d'ours. « Au milieu d'une forêt, on voyoit une espèce de grange ; je trouvai dans cette grange une vingtaine de Sauvages, hommes et femmes, barbouillés comme des sorciers, le corps demi-nu, les oreilles découpées, des plumes de corbeau sur la tête et des anneaux passés dans les narines. Un petit François, poudré et frisé comme autrefois, habit vert-pomme, veste de droguet, jabot et manchettes de mousseline, râcloit un violon de poche, et faisoit danser Madelon Friquet à ces Iroquois. M. Violet, en me parlant des Indiens, me disoit toujours : *Ces messieurs sauvages et ces dames sauvagesses*. Il se louoit beaucoup de la légèreté de ses écoliers : en effet, je n'ai jamais vu faire de telles gambades. M. Violet, tenant son petit violon entre son menton et sa poitrine, accordoit l'instrument fatal ; il crioit en iroquois : *A vos places !* et toute la troupe sautoit comme une bande de démons »⁴⁴.

Comment mieux décrire la réunion comique du monde sauvage et du monde civilisé que par le biais de ce bal *déjanté* ? La symétrie entre la description des sauvages et du maître de danse est parfaite : à leur barbouillage de sorciers correspond la poudre du Français ; ils sont demi-nus et lui porte un habit vert-pomme ; ils sont ornés de plumes et d'anneaux et lui d'un jabot et de manchettes de mousseline. Cette scène surprend évidemment le jeune aventurier, qui conclut : « C'étoit une chose assez étrange pour un disciple de Rousseau, que cette introduction à la vie sauvage par un bal que donnoit à des Iroquois un ancien marmiton du général Rochambaut⁴⁵ ».

⁴⁴ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 167-168. Chateaubriand fait ici une autocitation de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Cet épisode est également repris dans les *Mémoires d'outre tombe*, preuve de l'importance que Chateaubriand lui accorde.

⁴⁵ *Ibid*, p. 169.

Le spectacle offert par l'école de danse de M. Violet est à la fois amusant et affligeant pour le jeune aventurier qui voit se changer, sous ses yeux, ses rêves de paradis terrestre en un bal grotesque, orchestré par un de ses compatriotes. Yves Moreau constate à ce sujet que

Chateaubriand marque l'aboutissement et dans une certaine mesure l'échec du discours philosophique et anthropologique par lequel les penseurs des Lumières, prenant appui sur une Amérique abstraite et quelque peu mythique, développent leur rêve d'unité, leur croyance en l'identité des êtres humains et élaborent des projets de société inspirés des modèles d'outre-Atlantique⁴⁶.

La quête de vérité, justement héritée des philosophes du XVIII^e siècle, se retourne donc contre l'utopie de ses créateurs. En dénonçant l'illusion façonnée par les penseurs acquis aux valeurs que semblait promettre le Nouveau Monde, Chateaubriand rompt avec l'idéologie des Lumières et commence dans ces mêmes bois une recherche bien différente.

Si, en Amérique, Chateaubriand déconstruit le mythe du bon sauvage, lors de son périple oriental, il s'applique également à contredire les clichés positifs véhiculés par une littérature idéalisante⁴⁷. Dans ce sens, *L'Itinéraire* s'oppose drastiquement aux *Martyrs*, œuvre qui exalte triomphalement la venue du christianisme. A l'épopée homérique et glorieuse fait donc pendant un récit de voyage, qui tient un discours inverse, bien qu'il en constitue le dossier : un « présent sans ruse⁴⁸ » remplace la reconstitution héroïque du passé, à tel point que Hans Peter Lund est tenté de comparer le « Voyage de la Grèce » à une vaine descente aux Enfers :

Le texte ne serait-il pas dans ses fondements le récit symbolique d'une descente aux Enfers, d'où l'auteur remonterait les mains vides ? La traversée du Péloponnèse ne serait-elle pas vécue par Chateaubriand (beaucoup de détails

⁴⁶ Yves Moreau, « De La Hontan à Chateaubriand : L'Amérique ou l'exigence utopique de l'unité », *loc. cit.*, p. 12.

⁴⁷ Au terme de son investigation sur le déroulement réel du voyage en Grèce de Chateaubriand, Michel de Jaeghere constate que ce périple a profondément déçu le pèlerin : « la Grèce ne ressemble guère à l'image qu'il s'en était faite en lisant *Télémaque* ou *Le Voyage du jeune Anacharsis* » (*Le menteur magnifique : Chateaubriand en Grèce*, éd. cit., p. 280).

⁴⁸ Pierre Barbéris, *Chateaubriand, une réaction au monde moderne*, Paris, Larousse, 1976, p. 178.

semblent l'indiquer) comme un passage à travers le royaume des morts, peuplé d'ombres, et qui ne lui réserve que des déceptions ?⁴⁹

Prenant ses distances avec l'ancienne gloire des pays du Levant, l'*Itinéraire* n'anticipe cependant nullement la séduction que l'Orient exercera sur les écrivains romantiques, si bien que Jean-Claude Berchet peut affirmer qu'« il serait vain de vouloir poursuivre, avec Chateaubriand, je ne sais quel "rêve oriental" au sens romantique du terme. Rien ne lui est plus opposé que les exotismes de bazars ou de harems⁵⁰ ».

Cherchant, tout comme en Amérique, à rendre compte d'une réalité sans fard, à exprimer un regard libre de tout préjugé, Chateaubriand se livre dans l'*Itinéraire* à une peinture des Orientaux explicitement liée à celle des sauvages du Nouveau Monde. Sur le bateau qui le conduit de Constantinople à Jaffa, alors que l'embarcation double le cap des Dardanelles, le voyageur français observe avec surprise les étranges manifestations de joie des matelots :

Tandis que je m'occupais des douleurs d'Hécube, les descendants des Grecs avaient encore l'air, sur notre vaisseau, de se réjouir de la mort de Priam. Deux matelots se mirent à danser sur le pont, au son d'une lyre et d'un tambourin : ils exécutaient une espèce de pantomime. Tantôt ils levaient les bras au ciel, tantôt ils appuyaient une de leurs mains sur le côté, étendant l'autre main comme un orateur qui prononce une harangue. Ils portaient ensuite cette même main au cœur, au front et aux yeux. Tout cela était entremêlé d'attitudes plus ou moins bizarres, sans caractère décidé, et assez semblables aux contorsions des Sauvages⁵¹.

Alors que le voyageur-écrivain sent son cœur se serrer au souvenir de la guerre de Troie, dont il observe l'emplacement depuis le large, la danse des pèlerins lui remémore la grotesque scène des Indiens plumés s'ébaudissant au son du violon de M. Violet. Pour le jeune aventurier qui rêve de rencontrer le bon sauvage de Rousseau comme pour l'écrivain reconnu qui croise avec émotion un site que la littérature antique a rendu célèbre, ces danses grotesques brisent les attentes et mettent un terme aux illusions, rendant le voyageur détrompé à une réalité décevante.

⁴⁹ Hans Peter Lund, « Le Voyage de la Grèce de Chateaubriand », dans « *L'Instinct voyageur* », *Creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, textes réunis par Filippo Martelluci, Padova, Unipress, 2001, p. 89.

⁵⁰ Jean-Claude Berchet, « Introduction », *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 10.

⁵¹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 266.

Les porcs et les révolutionnaires

En Italie, pays des arts et de la civilisation, le nivellement susceptible d'alimenter la satire est encore plus marqué : les souvenirs de l'Empire romain cohabitent avec une réalité bien moins glorieuse. Ainsi, visitant la *villa Adriana* à Tivoli, Chateaubriand débute par la découverte du théâtre :

Le fils de la fermière, petit garçon presque tout nu, âgé d'environ douze ans, m'a montré la loge et les chambres des acteurs. Sous les gradins destinés aux spectateurs, dans un endroit où l'on dépose les instruments de labourage, j'ai vu le torse d'un Hercule colossal, parmi des socs, des herses et des rateaux : les empires naissent de la charrue, et disparaissent sous la charrue⁵².

La proximité du monde des arts (théâtre et sculpture) et du monde de l'agriculture, soit de l'apogée et de la base de la civilisation, reflète la cyclicité destructrice du temps, au travers d'une ironie situationnelle. L'ironie est encore amplifiée par un bouleversement hiérarchique lorsque Chateaubriand remarque que « l'intérieur du théâtre sert de basse-cour et de jardin à la ferme ; il est planté de pruniers et de poiriers⁵³ ». L'art au service de l'agriculture illustre parfaitement la mise à plat des valeurs que provoque le temps, ainsi que la vanité des efforts humains.

Méditant sur la chute des empires et sur la décadence promise à toute civilisation, Chateaubriand en vient naturellement à songer aux récents événements qui ont secoué son pays. Il établit peut-être alors un parallèle discret entre les porcs de la ferme et les révolutionnaires français :

Un troupeau de porcs noirs fouilloit et bouleversoit le gazon qui recouvre les gradins du théâtre : pour ébranler les sièges des maîtres de la terre, la Providence n'avoit eu besoin que de faire croître quelques racines de fenouil entre les jointures de ces sièges, et de livrer l'ancienne enceinte de l'élégance romaine aux immondes animaux du fidèle Eumée⁵⁴.

En 1792, à son retour d'Amérique, Chateaubriand n'avait pas fait une peinture bien différente des réunions des clubs révolutionnaires, qui prenaient comme quartiers des églises détruites, dont les statues de saints brisées servaient dès lors de gradins :

⁵² Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 648.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

Des charpentes abattues, des bancs boiteux, des stalles démantibulées, des tronçons de saints roulés et poussés contre les murs, servaient de gradins aux spectateurs crottés, poudreux, soûls, suants, en carmagnole percée, la pique sur l'épaule ou les bras nus croisés⁵⁵.

Il est certes amusant d'observer qu'un cochon puisse faire tomber un trône, d'autant plus que toute la génération de Chateaubriand a vu son roi se faire couper la tête par les partisans de la Terreur. Partant, les porcs détruisant un théâtre romain illustrent, au-delà de l'ironie flagrante de cette situation, le sort de toute civilisation, inexorablement vouée à la destruction.

Le théâtre de la *villa Adriana* n'est pas l'unique exemple de ce genre d'ironie démystificatrice, qui met côte à côte la grandeur du passé et du triste reflet que lui offre le présent. Visitant, dans la même ville, le temple des Stoïciens, Chateaubriand se laisse aller à des réflexions similaires :

Le laboureur du patrimoine de Saint-Pierre fait aujourd'hui sécher sa moisson sur la caserne du légionnaire romain. Quand le peuple-roi et ses maîtres élevoient tant de monuments fastueux, ils ne se doutaient guère qu'ils bâtissoient les caves et les greniers d'un chevrier de la Sabine, ou d'un fermier d'Albano⁵⁶.

La loi de la charrue n'épargne pas non plus la mythologie antique, qui n'échappe donc pas à la mise à plat des valeurs : « J'ai gagné de là le temple de Pluton et de Proserpine [...]. Ce temple est maintenant la demeure d'un vigneron, je n'ai pu y pénétrer ; le maître comme le dieu n'y était pas⁵⁷ ».

Le voyage en Italie qu'entreprend Chateaubriand en 1804 devait le plonger au cœur de la civilisation européenne. Au lieu de cela, le jeune diplomate désillusionné, encore attristé par la mort de Pauline de Beaumont, ne perçoit qu'un pays déchu, où la gloire d'autrefois est ironiquement contrebalancée par le grotesque de la situation présente. En Italie comme en Orient, la grandeur du passé est soumise à la tyrannie du présent. Dans cet ancien empire si glorieux, le monde des arts, la puissance de l'armée romaine, la beauté de la mythologie, sont tous victimes de la cyclicité du temps, qui rapproche toujours le sommet de la base. Le regard que le secrétaire de légation porte sur ce pays reflète à la fois l'ironie de ce nivellement et la vanité des grandes civilisations, soumises à des lois destructrices bien plus fortes que les efforts humains.

⁵⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 447.

⁵⁶ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 651.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 654.

En 1833, alors qu'il visite Venise, l'ambassadeur déchu porte le même regard sur l'Italie que lors de son premier voyage : nulle part ailleurs les ravages du temps ne s'affichent si nettement ; la coprésence d'un passé glorieux et d'un présent décevant y est particulièrement sensible. « Venise commence à un clocher et finit à un café : à travers la succession des âges et des chefs-d'œuvre, elle va de la basilique de Saint-Marc à une guinguette⁵⁸ », note amèrement le mémorialiste qui se promène dans les rues de la cité des doges, accomplissant du même coup un voyage à travers le temps. Il faut dire que l'occupation autrichienne de Venise, en livrant la ville au pouvoir d'un peuple peu concerné par son histoire culturelle, n'est pas sans rappeler les préjudices de la domination ottomane en Grèce. Par conséquent, ayant anticipé les merveilles des fêtes du Lido, Chateaubriand se montre déçu du spectacle et se laisse aller, une fois de plus, à une description satirique, qui tourne en dérision l'envahisseur inopportun :

Je m'attendais à quelque chose de ces fiancés, de ces pommes et fleurs d'oranger, de ces bijoux transformés en riantes parures, de ces repas mêlés de chants et de Malvoisie, et je vis de lourds soldats autrichiens, en sarrau et en souliers gras, walsen ensemble, pipe contre pipe, moustache contre moustache⁵⁹.

Le vieil ambassadeur de la monarchie déchue, le jeune aventurier sur les traces de Rousseau, l'écrivain en pèlerinage, tous sont déçus par le spectacle qui s'offre à eux. D'Amérique en Orient, en passant par l'Italie, le schéma est partout le même : les attentes du voyageur, issues de ses nombreuses lectures préparatoires⁶⁰ sont contrariées par une réalité décevante, souvent dépeinte grotesquement par le satiriste qui s'empare alors de l'écrivain. Si le fréquent contraste entre les gloires du passé et la médiocrité du présent permet à l'écrivain-voyageur quelques descriptions cocasses, celles-ci se situent aux limites du comique, tant est grande la tristesse qui filtre au travers de ces épisodes déceptifs. Il convient donc d'esquisser un parallèle entre ce comique démystificateur, briseur de rêve et fidèle serviteur d'une réalité indemne de toute idéalisation, et l'inclination mélancolique de son auteur, véritable signature artistique de l'Enchanteur depuis la publication de *René*.

⁵⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 1394-1395.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1400.

⁶⁰ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 91-92.

LE CHEMIN DES VANITÉS

La réalité contre l'idéal

Si le décalage entre idéalisation littéraire et réalité présente offre une dynamique propice au comique satirique, il est également source de tristesse et de regret et signale ainsi la parenté qu'entretiennent le rire démystificateur et les larmes du voyageur. Ainsi lorsque Chateaubriand résume la dynamique du « vague des passions » dans le *Génie du christianisme*, il insiste sur le même hiatus entre illusion et réalité, entre condition et vocation, sur cette même rupture qui témoigne de l'évanescence et de l'inconsistance du songe : « L'imagination est riche, abondante et merveilleuse ; l'existence pauvre, sèche et désenchantée⁶¹ ».

Héraclite n'est jamais loin de Démocrite, comme le soulignent les observations du voyageur sur la science médicale des sauvages : malgré la haute estime qu'il accorde aux sociétés indigènes, vivant en parfaite harmonie avec la nature et ses lois, l'auteur du *Voyage en Amérique* est forcé de reconnaître que cette ignorance ne va pas sans son revers de médaille. Il se voit donc contraint, après avoir mentionné l'extraordinaire intuition des sauvages en matière de plantes médicinales, de dénoncer les nombreuses superstitions de ces esprits peu éclairés :

Nous avons vu le côté sérieux de la médecine des Sauvages, nous allons en voir le côté plaisant, le côté qu'auroit peint un Molière indien, si ce qui rappelle les infirmités morales et physiques de notre nature n'avoit quelque chose de triste⁶².

Le comique des épisodes satiriques mis en scène par le voyageur ne résiste donc pas à l'épreuve de la réflexion approfondie. C'est d'ailleurs également ce que constate Hugo dans la préface de *Cromwell* : « A force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes⁶³ ».

Si le rire satirique a, dans les récits de voyage de Chateaubriand, une fonction essentiellement démystificatrice qui permet à l'auteur de dénoncer une réalité peu conforme à l'idéal, cette même fonction peut être assumée par un regard mélancolique,

⁶¹ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 714.

⁶² Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 280.

⁶³ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, éd. cit., p. 427.

lui aussi dépendant de la nature destructrice du temps. Aussi l'auteur de l'*Itinéraire*, après avoir quitté une Grèce soumise aux tyrans ottomans, contemple-t-il mélancoliquement les Cyclades qu'il aperçoit du pont de son bateau :

Mais toutes ces îles si riantes autrefois, ou peut-être si embellies par l'imagination des poètes, n'offrent aujourd'hui que des côtes désolées et arides. Des tristes villages s'élèvent en pain de sucre sur des rochers ; ils sont dominés par des châteaux plus tristes encore, et quelquefois environnés d'une double ou triple enceinte de murailles : on y vit dans la frayeur perpétuelle des Turcs⁶⁴.

A l'inverse des poètes, dont l'imagination ardente parvient à transcender la triste réalité, Chateaubriand se représente comme un voyageur éclairé, dont la perception lucide s'exprime tantôt par la satire, tantôt par la mélancolie, toutes deux prenant essor dans ce fossé qu'a creusé le temps et qui sépare inexorablement l'idéal du réel.

Pour l'auteur chrétien, le divorce absolu du réel et de l'idéal est le résultat immédiat de la Chute. Dès leur désobéissance, Adam et Eve sont chassés d'Eden, domaine de l'unité harmonieuse, et découvrent sur terre l'angoissante réalité de la condition humaine⁶⁵. Le rire cynique du satiriste tout comme la souffrance du mélancolique ont donc pour origine la tentation de l'homme par le diable⁶⁶, la perte de l'unité édénique et le souvenir atavique de cet ancien paradis. Au XXe siècle, Sigmund Freud, qui définit la mélancolie comme un deuil raté, dont l'objet échappe à la conscience⁶⁷, fait lui aussi référence à cette absence d'idéal, à ce rêve en creux qui cisaille constamment l'âme de l'être humain. Le mélancolique, héritier des proscrits d'Eden, est un éternel vagabond, un pèlerin qui cherche la sortie dans le labyrinthe de l'existence humaine. Ainsi donc René, le héros tourmenté par son mal de vivre dont l'histoire est quasiment l'autobiographie de Chateaubriand, parcourt le monde, poussé par son « inconstance naturelle⁶⁸ ».

Les larmes d'Héraclite et le rire de Démocrite ne sont donc que deux réactions différentes face à une même découverte : la vanité de l'existence humaine et la toute-puissance des forces obscures qui président à sa perte. Il n'est dès lors pas étonnant que, dans les ruines de Sparte, Chateaubriand, qui a identifié la statue du rire grâce à son

⁶⁴ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 231.

⁶⁵ C'est là le sujet de *Paradise lost*, poème écrit en 1667 par Milton et que Chateaubriand traduit en français en 1836.

⁶⁶ Voir ci-dessus, chapitre 2, p. 59.

⁶⁷ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1968, p. 151-152.

⁶⁸ Chateaubriand, *René*, éd. cit., p. 397.

inscription, remarque: « L'autel du Rire subsistant seul au milieu de Sparte ensevelie offrirait un beau sujet de triomphe à la philosophie de Démocrite !⁶⁹ ». La vanité de l'existence, la fuite du temps et la destruction des grandes civilisations ont certes fait pleurer René en 1802, mais en 1806, Chateaubriand sait qu'il peut également en rire.

Pour l'auteur des *Mémoires* et son époque, le fossé qui sépare désormais l'idéal de la réalité trouve son illustration moderne dans la Révolution française, rupture décisive entre l'ancien et le nouveau monde. La France révolutionnée représentant, à ses yeux, un État vidé de ses valeurs⁷⁰, le présent étant irrémédiablement mis à l'écart du passé et de toutes ses promesses. 1789 devient donc la représentation concrète de cette brèche, « le site historique du partage⁷¹ », au moment où le romantisme se crée en France. Partant, commentant la nature décalée de la monarchie restaurée, Chateaubriand constate :

La race légitime, étrangère à la nation pendant vingt-trois années, était restée au jour et à la place où la Révolution l'avait prise, tandis que la nation avait marché dans le temps et l'espace. De là impossibilité de s'entendre et de se rejoindre ; religion, idées, intérêts, langage, terre et ciel, tout était différent pour le peuple et pour le Roi, parce qu'ils n'étaient plus au même point de la route, parce qu'ils étaient séparés par un quart de siècle équivalant à des siècles⁷².

L'abîme entre représentation idéalisée et vérité sans fard, que le voyageur observe en Orient, en Italie et en Amérique, rejoue donc invariablement le traumatisme de la Révolution. La mélancolie moderne découle de cette rupture, tout comme le rire amer du satiriste, amusé et attristé simultanément.

Danses de la mort et ambassade fantôme

Les deux voyages à Prague, déplacements qui illustrent la fin de l'influence politique de Chateaubriand et, par conséquent, son retrait du monde, marquent l'achèvement d'une carrière qui se termine dans l'amertume. Commentant son journal de Paris à Venise, l'auteur des *Mémoires* reconnaît :

⁶⁹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 138.

⁷⁰ Voir à ce sujet Robert Kopp, « " Les limbes inondés de la tristesse " : figures de la mélancolie de Chateaubriand à Sartre », dans *Mélancolie: génie et folie en Occident*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard, 2005, p. 328-329.

⁷¹ Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, p. 147.

⁷² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1131.

C'est, j'en conviens, une sorte de satire ambulante. Que voulez-vous ? tel est le reflet de ma destinée. C'est ce que me disent mes vieux ans qui s'en vont, et ma mémoire chargée de tant de mécomptes ; ce n'est même plus ce que voient mes yeux affaiblis ! Ah je ne voyageais pas ainsi en Orient !⁷³

Arrivé au terme de son périple terrestre, le voyageur ne se laisse plus guider par son objectivité ; c'est désormais la crainte de la mort qui modifie sa vision. A la volonté de démystification fait donc place la sombre satire d'une époque décevante.

A Bâle, Chateaubriand s'attarde devant les *Danses de la mort* d'Holbein, « ces joies de la tombe⁷⁴ », qui offrent à l'auteur une représentation plastique de l'esthétique shakespearienne, « génie mêlé de comique et de tragique⁷⁵ ». Ces peintures baroques entraînent l'auteur des *Mémoires* dans une méditation sur la grande ironie de la vie, à savoir l'anéantissement irrémédiable, et donc la vanité, des efforts humains. La mort, qui accueille toutes les âmes – même les plus ambitieuses – au terme de leur existence, ne peut être que moqueuse, ainsi que l'illustrent les représentations qu'en fait Holbein : « La Mort est variée à l'infini, mais toujours bouffonne à l'instar de la vie, qui n'est qu'une sérieuse pantalonnade⁷⁶ ».

Philippe Berthier, qui consacre un article au comique dans les *Mémoires d'outre-tombe*⁷⁷, estime que l'image matrice de cette œuvre pourrait être le rire de la tête de mort, symbole à la fois du ridicule et du tragique de la condition humaine. C'est en effet ce rire-là qui interpelle Chateaubriand à Bâle et dont il est forcé de reconnaître la pertinence :

Holbein a pu prendre l'idée de cette formidable gaieté dans la nature même : entrez dans un reliquaire, toutes les têtes de mort semblent ricaner parce qu'elles découvrent les dents ; c'est le rire sans les lèvres qui le bordent et qui forment le sourire. De quoi ricanent-elles ? du néant ou de la vie ?⁷⁸

Cette dernière interrogation montre bien la nature essentiellement paradoxale de ce rire funèbre, à la fois célébration et négation de la vie. C'est, comme l'explique Agnès Verlet, le changement de la représentation de la mort entre le Moyen Age et le XVI^e siècle qui est à l'origine de cette aporie : « si la mort médiévale se voulait terrifiante,

⁷³ Cité par le comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 472.

⁷⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 589.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 590.

⁷⁷ Philippe Berthier, « Mémoires pour rire », *loc. cit.*, p. 166.

⁷⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 590.

suscitant l'épouvante du Jugement dernier et l'horreur du châtime⁷⁹ment éternel, l'image macabre au XVIII^e siècle est un appel à la jouissance épicurienne de l'instant⁷⁹ ».

Pendant pictural de la dramaturgie shakespearienne, le squelette dansant dénonce la vanité de l'existence en même temps qu'il en célèbre les joies. Véritable mise en abyme de l'écriture chateaubrianesque⁸⁰, l'ambiguïté du rire macabre reflète les tensions qui s'établissent à l'intérieur de l'œuvre, entre une vision désabusée et mélancolique et un regard amusé et ironique. Ainsi donc, arrivé au terme de sa carrière politique, à la recherche d'un havre de paix pour terminer la rédaction de ses *Mémoires*, Chateaubriand se plaît à mettre en scène ce face-à-face avec une mort ricanante, sous le sceau de laquelle se dérouleront les deux voyages à Prague, qui prennent alors la forme d'une traversée *post-mortem*.

Le rire de la tête de mort est un motif récurrent des *Mémoires d'outre-tombe*. En effet, si la dernière mission politique de Chateaubriand est annoncée par les danses macabres d'Holbein, la carrière diplomatique du vicomte avait débuté sous les mêmes auspices : lors de la première année de la Restauration, Chateaubriand est nommé ambassadeur en Suède grâce à l'influence de Madame de Duras ; il assiste le 15 janvier 1815 à l'exhumation des restes de Louis XVI et de Marie Antoinette et reconnaît, au milieu des ossements, « la tête de la reine par le sourire que cette tête [lui] avait adressé à Versailles⁸¹ ». La cérémonie terminée, Chateaubriand se promène dans la basilique et médite sur la vanité de l'existence : « Dans votre éternel silence, ô tombeaux, si vous êtes des 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 ?⁸² ». Devant la tentation du néant, Chateaubriand ne peut qu'appeler sa religion au secours : « Fermons les yeux ; remplissons l'abîme désespéré de la vie par ces grandes et mystérieuses paroles du martyr : " Je suis chrétien "⁸³ ». Le rire macabre représente donc l'affirmation du néant ; c'est un faux dieu qui plaide en faveur de l'absurdité de l'existence humaine, une anti-religion qui exacerbe la mélancolie humaine. Seul le christianisme, par la promesse de sens qu'il donne à la vie, permet, aux yeux de l'auteur des *Mémoires*, de résister à l'attrait de ce ricanement nihiliste⁸⁴. Le rire satirique, démystificateur et dénonciateur, dont il a été question jusqu'ici, est certes l'apanage du voyageur désenchanté, mais il est

⁷⁹ Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2001, p. 266.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 275.

⁸¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1107.

⁸² *Ibid.*, p. 1109-1110.

⁸³ *Ibid.*, p. 1110.

⁸⁴ A ce sujet, voir ci-dessous, chapitre 5, p. 196-201.

aussi – et peut-être surtout – le propre de l'homme politique, car, comme le souligne Bernard Sève, il faut « être de complicité avec le monde pour en sentir tout le néant⁸⁵ ». Ce n'est donc pas le rire du poète, mais bien plutôt celui du ministre et du polémiste, qui dénoncent la vanité de la vie et qui choisissent comme image matrice le ricanement des morts.

Plus que tout autre voyage, les deux déplacements à Prague de 1833 sont emblématiques de cette vision désabusée du monde. Alors que Chateaubriand chemine vers le Hradschin, au service des Bourbons, dont il sert sans illusion les derniers intérêts, l'ambition du pouvoir est détrônée par le sentiment du néant. Mauvaise humeur et maussaderie conditionnent ses observations en route vers le nord-est, son esprit bougon étant encore renforcé par la conscience de sa propre vieillesse. Ce voyage entrepris à la fin de sa carrière – désormais officieuse – de diplomate devient alors le contrepoids burlesque des périples qu'il accomplit dans sa jeunesse.

Venise, où l'auteur des *Mémoires* séjourne en attendant la duchesse de Berry, représente parfaitement, aux yeux du vieillard, la décadence de son époque comme sa propre décrépitude. Confrontant les strates temporelles des civilisations et les différentes périodes de sa vie, l'ambassadeur de la légitimité ressent plus fortement que nulle part ailleurs la perte de sa grandeur et l'approche de la mort. De là découle certainement, ainsi que le constate Pierre Glaudes, « le regard ironique que pose Chateaubriand sur les mirages de cet univers périssable⁸⁶ ».

De Paris à Prague, en passant par Venise, le comique sarcastique et l'ironie mordante de l'auteur des *Mémoires* donnent à la dernière partie de son autobiographie une tonalité déceptive. « J'ai trop souffert dans ma longue existence pour conserver pur de tout mélange d'ironie et de dédain, même l'enthousiasme ou la fantaisie du voyageur⁸⁷ », confie Chateaubriand à Marcellus à propos de ses dernières errances. Il semble en effet que le fardeau des années pèse désormais de tout son poids sur les épaules affaiblies et alourdies du nomade vieilli, le contraignant à réfréner les élans de son imagination et le maintenant fermement à terre.

⁸⁵ Bernard Sève, « Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie », *Romantisme* 23, 1979, p. 32.

⁸⁶ Pierre Glaudes, « Fiat nox : Venise d'outre-tombe », dans *Chateaubriand : Paris – Prague – Venise*, textes réunis par Philippe Berthier, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 174. A ce sujet, voir ci-dessus, p. 139.

⁸⁷ Le comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 471.

RAILLERIES

Le serviteur et les drogmans

Toutes les occurrences du comique satirique chez Chateaubriand n'ont pas des implications politiques ou idéologiques. Parfois, le voyageur s'amuse simplement à tourner en dérision les travers de ses compagnons de route, offrant au lecteur une galerie de personnages grotesques, qui vient pondérer la gravité de ses pensées. Domestiques et drogmans jouent donc le rôle de bouffons destinés à contrebalancer les sombres méditations de leur maître. Dans cette optique, l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* met en scène trois personnages centraux : Julien, le domestique de Chateaubriand, Joseph, un drogman milanais qui accompagne le voyageur en Grèce et Jean, le successeur de Joseph en Asie mineure.

Alors que le voyageur vient de quitter Venise, Joseph Joubert, dans une lettre à Madame de Vintimille, commente la présence de Julien aux côtés du voyageur et ne se trompe pas quant au véritable rôle que ce dernier est appelé à jouer :

Par une bizarrerie dont assurément il rira pendant toute la route, il s'est avisé de l'habiller comme un icoglan [...]. Il a oublié les moustaches, ce qui sera la cause que le pauvre homme, qui a l'air fort doux et l'œil d'un menuisier honnête, tel qu'il l'avait toujours été, ne pourra faire peur à personne et fera rire tout le monde⁸⁸.

Contrairement aux interprètes, qui sont soigneusement présentés et décrits par l'auteur de l'*Itinéraire*, Julien est très peu caractérisé. Il devient alors, selon Philippe Berthier, « le stupide prototype de ses compatriotes qui transportent partout avec eux leur trousse de clichés nationaux, prodigieusement inintéressé par le spectacle de la différence et les saveurs de l'altérité⁸⁹ ». Préfigurant l'ère du tourisme de masse, le domestique illustre déjà, à sa façon, « l'idiote du voyage » (Didier Urbain). Ainsi, alors que la troupe de voyageurs se rend du Jourdain à Rihha (l'ancienne Jéricho) et évite une attaque de Bédouins en se faisant passer – tant bien que mal – pour des soldats chrétiens, le serviteur français ne semble pas se rendre compte qu'il a quitté sa patrie :

⁸⁸ Joseph Joubert, *Correspondance générale*, t. II, éd. cit., p. 82.

⁸⁹ Philippe Berthier, « Maître et serviteur ou le double registre du voyage », dans *Chateaubriand historien voyageur : colloque Paris, 8 et 9 décembre 1998*, éd. cit., p. 116.

Quant à Julien, il n'était jamais étonné ; le monde avait passé sous ses yeux sans qu'il l'eût regardé ; il se croyait toujours dans la rue Saint-Honoré, et me disait du plus grand sang-froid du monde, en menant son cheval au petit pas : « Monsieur, est-ce qu'il n'y a pas de police dans ce pays-ci pour réprimer ces gens-là ? »⁹⁰.

A Julien, qui accompagne le vicomte sur les routes de l'Orient, font pendant tous les domestiques dont Chateaubriand bénéficie des services lors de ses voyages. En effet, alors qu'il s'apprête à remplir sa première fonction diplomatique à Rome, le secrétaire de légation raconte, dans une lettre adressée à Chênedollé et à Joubert, son voyage d'Autun à Lyon, en compagnie de son domestique Auguste, le filleul de Madame de Beaumont :

Rien de remarquable jusqu'à Sens, où nous arrivons à onze heures. Seulement Auguste a demandé plusieurs fois d'un air capable, au postillon : « N'est-ce pas là Villeneuve-la-Guyarre ? N'est-ce pas là l'Écluse ? » etc., et il se trompait toujours. Mais il avait l'air de connaître le monde⁹¹.

Ignorance couplée d'une fausse impression de savoir, insensibilité aux découvertes des cultures étrangères et impossibilité de comprendre le monde extérieur aux frontières nationales, tels sont les attributs des domestiques du vicomte, reflets anticipés des touristes anglais, dont les voyageurs romantiques riront tant.

Outre le serviteur, janissaires et drogman sont également des figures récurrentes du burlesque dans les récits de voyage orientaux des écrivains romantiques. Si la présence des janissaires se fait assez discrète dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, les interprètes sont, au contraire, les protagonistes de nombreuses saynètes amusantes et divertissantes. Personnage extrêmement stéréotypé, le drogman – que Sarga Moussa définit comme un « être multiple et volage⁹² » – constitue un véritable type littéraire :

L'interprète se donne à voir comme une surface miroitante, séduisante mais trompeuse. Constamment préoccupé de l'effet qu'il produit sur son entourage, il incarne le monde du paraître et constitue à ce titre une forme dégradée⁹³.

⁹⁰ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 328.

⁹¹ Chateaubriand, *Correspondance générale*, éd. cit., t. I, p. 201.

⁹² Sarga Moussa, « Traduttore, traditore : la figure du drogman dans les récits de voyage du XIXe siècle », dans *Écrire le voyage*, éd. cit., p. 105.

⁹³ *Ibid.*

Les drogmans de l'*Itinéraire* s'inscrivent parfaitement dans cette tradition : Joseph et Jean semblent, en effet, les reflets des valets moliéresques. A ce titre, le premier portrait que Chateaubriand fait de son interprète est sans équivoque :

Joseph fermait la marche : ce Milanais était un petit homme blond, à gros ventre, le teint fleuri, l'air affable ; il était tout habillé de velours bleu ; deux longs pistolets d'arçon, passés dans une étroite ceinture, relevaient sa veste d'une manière si grotesque, que le janissaire ne pouvait jamais le regarder sans rire⁹⁴.

Constamment préoccupé par son apparence, le drogman cherche à s'accoutrer selon les coutumes locales, mais son ignorance en la matière le rend souvent parfaitement ridicule. Par exemple, alors que Joseph accompagne son maître à une réception donnée par le pacha de Tripolizza, le drogman, « qui disait se connaître aux pompes de l'Orient⁹⁵ », force Chateaubriand à revêtir un long manteau et se présente lui-même avec « un mouchoir rouge jeté sur son chapeau⁹⁶ ». Les gardes refusent de laisser passer l'interprète ainsi accoutré, pour le plus grand bonheur du voyageur amusé : « Il me donnait une telle envie de rire, que je ne pus jamais le réclamer sérieusement. La prétention au turban le perdit, et il ne vit que de loin les grandeurs où il avait aspiré⁹⁷ ». Cet épisode s'inscrit dans la parfaite lignée de la représentation traditionnelle du drogman, personnage caricatural, dont le destin se résume, selon Sarga Moussa, à « rêver de la gloire et [...] être toujours renvoyé à sa condition misérable⁹⁸ ».

Une autre caractéristique du drogman, qui contribue à en faire un personnage caricatural en venant compléter l'importance que ce dernier accorde à son apparence, est son insatiable appétit. Chateaubriand s'amuse ainsi à décrire son interprète milanais dévorer un saucisson devant les yeux horrifiés, mais envieux, du janissaire musulman⁹⁹. Peu intéressé par les grands sites de la Grèce, Joseph ne se préoccupe que de son paraître et de son confort. De ce fait, alors que la troupe de voyageurs s'approche d'Athènes, où le consul Fauvel les recevra, l'auteur de l'*Itinéraire* souligne la préférence du drogman pour les choses matérielles et son indifférence à l'égard des hauts lieux historiques du pays :

⁹⁴ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 91.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Sarga Moussa, *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 18.

⁹⁹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 114.

Joseph avait acheté un mouton pour notre souper ; il savait que nous arriverions le lendemain chez un consul de France. Sparte qu'il avait vue, et Athènes qu'il allait voir, ne lui importaient guère ; mais dans la joie où il était de toucher au terme de ses fatigues, il régala la maison de notre hôte¹⁰⁰.

Être purement concret, le drogman est aussi manipulateur. En effet, sa fonction d'interprète fait de lui un personnage double et, par conséquent, ambigu. Sarga Moussa le compare d'ailleurs au dieu Hermès, divinité à la fois protectrice et trompeuse, sous le signe de laquelle étaient placés les voleurs¹⁰¹. Assurant la communication entre Orient et Occident, il se montre souvent mystificateur, comme l'illustre l'épisode que rapporte Chateaubriand à propos de Jean, son interprète en Asie mineure :

C'était l'homme le plus mystérieux que j'aie jamais rencontré : deux petits yeux enfoncés dans la tête et comme cachés par un nez fort saillant, deux moustaches rouges, une habitude continuelle de sourire, quelque chose de souple dans le maintien, donneront d'abord une idée de sa personne. Quand il avait un mot à me dire, il commençait par s'avancer de côté, et, après avoir fait un long détour, il venait presque en rampant me chuchoter dans l'oreille la chose du monde la moins secrète. Aussitôt que je l'apercevais, je lui criais : « Marchez droit et parlez haut », conseil qu'on pourrait adresser à bien des gens. [...] Au moment des repas, il n'avait jamais d'appétit, tant il était au-dessus des besoins vulgaires : mais aussitôt que Julien avait achevé de dîner, ce pauvre Jean descendait dans la chaloupe où l'on tenait mes provisions, et, sous prétexte de mettre de l'ordre dans les paniers, il engloutissait des morceaux de jambon, dévorait une volaille, avalait une bouteille de vin, et tout cela avec une telle rapidité, qu'on ne voyait pas le mouvement de ses lèvres. Il revenait ensuite d'un air triste me demander si j'avais besoin de ses services. Je lui conseillais de ne pas se laisser aller au chagrin et de prendre un peu de nourriture, sans quoi il courait le risque de tomber malade. Le Grec me croyait sa dupe ; et cela me faisait tant de plaisir, que je le lui laissais croire¹⁰².

La supériorité du rieur

Au vu de ces quelques portraits satiriques, il ne fait aucun doute que Chateaubriand reconduit le dispositif conventionnel du héros accompagné d'un acolyte qui lui sert de contrepoids comique. La véritable fonction littéraire du drogman et du domestique consiste donc à faire office de repoussoir au voyageur, qui affiche ainsi sa supériorité par l'intermédiaire de ces êtres grotesques. C'est la raison pour laquelle, selon Philippe Berthier, l'auteur de *l'Itinéraire* « condescend à s'amuser de bon cœur de

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰¹ Sarga Moussa, « Traduttore, traditore : la figure du drogman dans les récits de voyage du XIXe siècle », *loc. cit.*, p. 107.

¹⁰² Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 267-268.

[leurs] pantalonades dont il sait que loin de compromettre sa dignité, elles la renforcent¹⁰³ ». Rejouant Don Quichotte et Sancho Panza, Chateaubriand et ses subalternes incarnent les deux pôles de l'échelle qui va du matérialisme à l'idéalisme.

Reflet parodique du voyageur héroïque, la mise en scène des compagnons de route du pèlerin trouve sa meilleure illustration dans la superposition et l'intégration du récit de Julien à celui de son maître, au sein des *Mémoires d'outre-tombe*. Présenté comme un document justificatif (« le petit manuscrit qu'il met à ma disposition servira de contrôle à ma narration : je serai Cook, il sera Clerke¹⁰⁴ »), le récit de Julien fonctionne en fait comme le reflet parodique de l'*Itinéraire*, dont les passages intercalés soulignent la pauvre qualité : « Afin de mettre dans un plus grand jour la manière dont on est frappé dans l'ordre de la société et la hiérarchie des intelligences, je mêlerai ma narration à celle de Julien¹⁰⁵ ». Les deux buts de cette juxtaposition textuelle sont donc clairement énoncés par l'auteur des *Mémoires* : d'une part le document de Julien témoigne de la véracité du récit chateaubrianesque, d'autre part, il offre un contrepoids comique à l'érudition de l'écrivain.

C'est pourtant le dernier point qui ressort plus fortement à la lecture de ce montage, ainsi qu'en témoigne l'opinion de Marcellus, aux yeux duquel le journal de Julien « est là comme une ombre au tableau » et qui estime « que pour faire ressortir les beautés de l'*Itinéraire*, on pouvait se passer de ce genre de repoussoir »¹⁰⁶. En effet, l'esprit terre-à-terre du domestique, qui « ne se perd pas [...] dans les nues¹⁰⁷ », et la nature aérienne de l'écrivain se mettent réciproquement en évidence. C'est ainsi que, arrivé à Jérusalem, but ultime de ce périple oriental, Chateaubriand commente l'apparent détachement de son serviteur à la vue de la ville sainte : « Julien n'est pas beaucoup frappé des Saints Lieux ; en vrai philosophe, il est sec¹⁰⁸ ».

Outre le regard prosaïque du domestique, c'est aussi son matérialisme qui est mis à jour dans ce montage littéraire, par le biais, entre autres, de ses préoccupations financières : alors que Julien et son maître viennent de quitter Tunis, le valet rebrousse chemin pour récupérer l'argent que son maître a négligemment oublié dans son

¹⁰³ Philippe Berthier, « Maître et serviteur ou le double registre du voyage », *loc. cit.*, p. 115.

¹⁰⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 794. Le capitaine Clerke participa aux trois expéditions de Cook dans le pacifique. Pour plus de détails, voir G. Cowley et L. Deacon, *In the wake of Captain Cook : the life and times of Captain Clerke, R.N. 1741-79*, Richard Kay Publications, 1997.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Le comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 177.

¹⁰⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 798.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 805.

secrétaire. « L'argent ne peut jamais me demeurer dans la cervelle¹⁰⁹ », constate alors le mémorialiste, impliquant que sa nature dissipée et poétique lui interdit de s'intéresser à ce genre de trivialité.

Autre document justificatif, figurant cette fois au sein de l'*Itinéraire*, le tableau récapitulatif des dépenses faites à Jérusalem s'inscrit dans une visée parfaitement similaire à l'incorporation du journal de Julien. Insistant sur le fait que les comptes sont donnés « avec les fautes d'orthographe du drogman Michel¹¹⁰ », Chateaubriand met en évidence l'incompétence rédactionnelle de son compagnon de route et montre simultanément que les préoccupations financières lui incombent. L'enchevêtrement de la prose de l'Enchanteur à celle de ses subalternes rehausse donc l'image de l'écrivain, en mettant côte à côte la parodie et l'hypotexte, et souligne du même coup la supériorité du voyageur par le biais du contraste valorisant que lui fournissent ces employés bouffons.

Joseph et Jean jouent un rôle guère différent de Julien dans l'*Itinéraire* : eux aussi servent de miroirs concaves, dans lesquels le voyageur se plaît à observer son reflet en creux. En effet, par sa nature essentiellement ambiguë, le drogman représente la parole fourbe et duplice, pour ne pas dire mensongère. Il est le maître du double jeu, un individu trompeur et mystificateur dont les attributs s'opposent à ceux de l'écrivain-voyageur, idéalement exempt des défauts de son interprète. Si le drogman se plaît à tromper son monde, l'auteur de l'*Itinéraire* se présente, au contraire, comme un scribe fidèle, dont la transparence du récit constitue un gage de vérité. En introduisant le *topos* du dupeur dupé, Chateaubriand « illustre la donnée fondamentale de la supériorité du rieur¹¹¹ » et plaide ainsi en faveur de sa sincérité. Tout comme la satire démystificatrice, la raillerie des compagnons de voyage s'inscrit donc dans la lignée du voyage traditionnel. En effet, toutes deux cherchent à mettre en évidence la véracité de la relation, l'une en prouvant que le voyageur n'est pas astreint aux idées reçues, l'autre en montrant qu'il est un homme savant, cultivé et digne de confiance.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 809.

¹¹⁰ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 416.

¹¹¹ Fabio Vasarri, « Du portrait comique à la statue du rire », *loc. cit.*, p. 233.

Amour- propre

Parallèlement à la représentation de ce qu'on peut appeler des antihéros du voyage sous les traits des drogmans et du domestique, l'écrivain-voyageur se plaît à mettre en scène ses propres exploits. Ainsi, lors de la traversée entre Constantinople et Jaffa, Chateaubriand sauve son embarcation en conseillant au pilote, qui ignore tout de sa position, de cingler à l'est : « Cet avis parut le meilleur, et nous mîmes la proue à l'est. Le 28, à cinq heures du matin, à notre grande joie, nous eûmes connaissance du cap de Gatte, dans l'île de Chypre¹¹² ». Puis, s'appropriant à débarquer en terre sainte, le voyageur s'applique à tracer des parallèles avantageux qui lui permettent de s'affilier aux plus illustres héros :

J'allais aborder à ces rives, que visitèrent comme moi Godefroy de Bouillon, Raimond de Saint-Gilles, Tancrede le Brave, Hugues le Grand, Richard Cœur-de-Lion, et ce saint Louis, dont les vertus furent admirées des Infidèles¹¹³.

Même s'il se demande, par fausse modestie, « obscur pèlerin, comment oserais-je fouler un sol consacré par tant de pèlerins illustres ?¹¹⁴ », l'auteur de l'*Itinéraire* se place dans la lignée de ces croisés qui firent la gloire de leur temps. Pour preuve, à peine rentré en France, il écrit à Madame de Pastoret :

Vous verrez par la date de ma lettre que je suis en France, et dans la patrie d'Henri IV¹¹⁵ ; cela convient assez à un *chevalier* qui arrive de la *Palestine*. J'ai été, Madame, au moment de ne plus vous revoir, de ne plus aller le matin vous conter longuement des choses qui vous ennuiant, et vous montrer des peines d'esprit et de cœur que vous écoutez avec tant d'indulgence. Les Arabes et la mer ont pensé vous faire justice¹¹⁶.

A ce titre, l'épisode le plus glorieux du voyage en Orient est sans conteste l'adoubement du chevalier Chateaubriand :

Mais, que l'on songe que j'étais à Jérusalem, dans l'église du Calvaire, à douze pas du tombeau de Jésus-Christ, à trente du tombeau de Godefroy de Bouillon ; que je venais de chausser l'éperon du libérateur du Saint-Sépulcre, de toucher

¹¹² Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 275.

¹¹³ *Ibid.*, p. 277.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Chateaubriand est alors à Pau.

¹¹⁶ Chateaubriand, *Correspondance générale*, t. I, éd. cit., p. 407.

cette longue et large épée de fer qu'avait maniée une main si noble et si loyale ; que l'on se rappelle ces circonstances, ma vie aventureuse, mes courses sur la terre et sur la mer, et l'on croira sans peine que je devais être ému. Cette cérémonie, au reste, ne pouvait être tout à fait vaine : j'étais français ; Godefroy de Bouillon était français : ses vieilles armes, en me touchant, m'avaient communiqué un nouvel amour pour la gloire et l'honneur de ma patrie. Je n'étais pas sans doute *sans reproche* ; mais tout Français peut se dire *sans peur*¹¹⁷.

Cette cérémonie marque l'apogée des tribulations du héros qui, touché par les armes de Godefroy de Bouillon, peut désormais légitimement s'inclure dans le lignage de l'illustre croisé. Ici s'achève le pèlerinage ; ici commence le voyage du retour, un retour qui passe par l'Egypte (pays auquel Chateaubriand n'accorde qu'une trentaine de pages), Tunis et Carthage (destinations qui serviront surtout de prétexte à l'auteur pour évoquer les exploits d'Annibal, de Scipion ou pour se souvenir de la mort de Saint Louis). Tout indique donc que la route du pèlerin s'arrête à Jérusalem, dans cette église où il est fait chevalier. Entretenant le mythe du croisé et exagérant les réels dangers de son périple, Chateaubriand donne de lui-même une image héroïque, réputation glanée aux dépens de ses subalternes.

A Jérusalem, l'agression du voyageur par deux spahis « ivres à tomber », alors qu'il regagne son hospice en compagnie du drogman Michel, illustre parfaitement le statut des deux protagonistes, mettant en perspective la réaction de l'interprète et celle de son maître. Alors que le drogman se met « à beugler », Chateaubriand maîtrise sans difficulté ses adversaires rendus vulnérables par leur alcoolémie :

Je me débarrassai des mains des spahis ; je sautai à la gorge de celui qui m'avait saisi par la tête : d'une main lui arrachant la barbe, et de l'autre l'étranglant contre le mur, je le fis devenir noir comme mon chapeau ; après quoi je le lâchai, lui ayant rendu jeu pour jeu et insulte pour insulte¹¹⁸.

A la passivité ridicule de l'interprète s'oppose la réactivité du héros, toujours prêt à défendre sa réputation, celle de son pays et de sa religion. La réaction du drogman sert ainsi à mettre en évidence le courage de son maître, en lui offrant un contrepoint grotesque.

¹¹⁷Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 445-446.

¹¹⁸*Ibid.*, p. 389.

CONDAMNATION DU COMIQUE SATIRIQUE

Autocensure

Le comique satirique, qu'il soit polémique ou simplement moqueur, illustre toujours la supériorité du rieur¹¹⁹. De la dénonciation virulente du dogmatisme ottoman aux mises en scène distrayantes de ses acolytes, Chateaubriand regarde le monde de haut, esquissant un sourire parfois amer, d'autres fois franchement amusé. Il se présente comme celui qui sait et celui qui peut. De plus, le héros du voyage est également un héros du récit, dont les connaissances sont fiables et la sincérité reconnue. A ce titre, sa relation peut être considérée comme véridique et, partant, elle s'inscrit dans la lignée des voyages scientifiques, malgré son manque évident d'observations savantes. Rire moqueur, rire supérieur, le comique satirique est un outil dont l'auteur de l'*Itinéraire* se sert pour mieux affirmer son talent de voyageur.

Bien que Chateaubriand reconnaisse son inclination pour un comique destructeur et polémique¹²⁰, il cherche cependant à la réfréner. Par conséquent, après s'être moqué des simagrées de Jean et avoir pris un plaisir plus qu'évident à se laisser aller à ses talents de caricaturiste, il tente de rectifier son sévère jugement et il se dédouane de ses responsabilités, en invoquant le goût de ses lecteurs pour le pittoresque et la couleur locale :

Malgré ces petits défauts, Jean était au fond un très honnête homme, et il méritait la confiance que ses maîtres lui accordaient. Au reste, je n'ai tracé ce portrait et quelques autres, que pour satisfaire au goût de ces lecteurs qui aiment à connaître les personnages avec lesquels on les fait vivre. Pour moi, si j'avais eu le talent de ces sortes de caricatures, j'aurais cherché soigneusement à l'étouffer ; tout ce qui fait grimacer la nature de l'homme me semble peu digne d'estime : on sent bien que je n'enveloppe pas dans cet arrêt la bonne plaisanterie, la raillerie fine, la grande ironie du style oratoire, et le haut comique¹²¹.

S'évertuant à distinguer plusieurs formes de comique, Chateaubriand condamne explicitement l'usage de la satire, à laquelle pourtant il ne peut s'empêcher de céder par

¹¹⁹ A ce sujet, voir ci-dessus, chapitre 1, p. 29-31.

¹²⁰ Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, il avoue céder parfois à « ce penchant ironique que j'ai toujours réprouvé en moi » (t. II, éd. cit., p. 31).

¹²¹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 268.

instant. Ainsi, se repentant du portrait épigrammatique qu'il a fait du nécromant Saint-Martin, il écrit dans ses *Mémoires* :

Cette moquerie que je repousse continuellement et qui me revient sans cesse, me met en souffrance ; car je hais l'esprit satirique comme étant l'esprit le plus petit, le plus commun et le plus facile de tous ; bien entendu je ne fais pas ici le procès à la haute comédie¹²².

Cette mise à l'écart volontaire – bien que difficile – du comique satirique n'est pas surprenante. En effet, le prophète du romantisme, qui prône l'originalité individuelle, peut difficilement sacrifier à un genre qui cherche à placer chaque être sous la bannière de la normalité et de la médiocrité. Si la raillerie s'efforce d'atténuer les différences pour créer les conditions du bonheur en société, elle fait du monde un fade agglomérat d'hommes et de femmes sans personnalité, une masse sans relief et sans contraste. Pour éviter les conflits, elle élimine les différences¹²³. Mais plus encore, aux yeux de Chateaubriand, la raillerie satirique est du côté de l'orgueil et s'oppose, par conséquent, à la charité chrétienne¹²⁴ :

Très-peu sensible à l'esprit, il m'est presque antipathique, bien que je ne sois pas une bête. Aucun défaut ne me choque, excepté la moquerie et la suffisance que j'ai grand'peine à ne pas morguer ; je trouve que les autres ont toujours sur moi une supériorité quelconque, et si je me sens par hasard un avantage, j'en suis tout embarrassé¹²⁵.

Pour Fabienne Bercegol, Chateaubriand conçoit donc la moquerie comme « une offense faite à Dieu dans la mesure où elle atteint l'homme dans sa dignité de créature de Dieu¹²⁶ ». Présomption d'orgueil et affront à l'individualité voulue par le Créateur, le rire moqueur et rectificateur devrait logiquement être exclu des pages de l'Enchanteur. Mais Chateaubriand, qui a goûté aux plaisirs procurés par le mépris, ne parvient pas toujours à museler son ricanement.

¹²² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 655.

¹²³ Nombreux sont les passages dans lesquels Chateaubriand affirme son dégoût de la vie mondaine et évoque sa préférence pour une solitude garante d'authenticité. Ainsi, alors qu'il se prépare à retracer sa carrière politique dans la troisième partie des *Mémoires*, le diplomate regrette de ne pas avoir eu la sagesse d'Alceste : « J'aurais dû rentrer dans mes déserts » (t. II, éd. cit., p. 14).

¹²⁴ Sur le rapport conflictuel entre rire et religion, voir ci-dessus, chapitre 2, p. 57-58.

¹²⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. I, p. 162.

¹²⁶ Fabienne Bercegol, « Chateaubriand et l'art de la conversation », *loc. cit.*, p. 1108.

Rejet du sarcasme philosophique

Si la raillerie moqueuse découle de l'idéal mondain de la vie en société et cherche à corriger une conduite jugée déraisonnable, la satire politique est quant à elle issue de la pensée philosophique. Or, à l'exception de Montesquieu, Chateaubriand tenait les Lumières pour responsables de la ridiculisation de la religion et, par conséquent, des dérives sanglantes de la Révolution. A ses yeux, Voltaire symbolise toute l'erreur du siècle précédent : « patriarche de l'incrédulité », il est l'instigateur principal de la vague d'impiété qui a déferlé sur la France. Si Chateaubriand admire le génie littéraire du philosophe, l'habileté et la force de conviction de sa rhétorique, il condamne de toute son âme le message au service duquel l'auteur de *Candide* a placé son génie. Plus globalement, c'est toute l'entreprise des philosophes des Lumières qu'il réprouve : « Quel fut l'esprit de cette secte ? la destruction. Détruire, voilà leur but ; détruire, leur argument. Que voulaient-ils mettre à la place des choses présentes ? Rien. [...] Quiconque renverse doit rétablir¹²⁷ ».

L'ironie voltairienne, outil principal de cette prose dévastatrice, est logiquement rejetée par Chateaubriand comme un moyen capable de détruire un monde mais impuissant à en proposer une alternative. Pressentant que le rire voltairien et le sarcasme byronien, qui en est l'héritier¹²⁸, sont à la fois les manifestations d'orgueil d'un esprit qui se croit supérieur et la propension à un nihilisme satanique, Chateaubriand cherche à en restreindre l'usage, non sans céder parfois à la tentation de cette arme rhétorique diablement efficace.

Le sarcasme hérité des philosophes du XVIIIe siècle est avant tout une arme polémique que l'auteur met volontiers au service de son idéal politique. Les épisodes satiriques qui visent à condamner le dogmatisme oriental doivent donc être interprétés comme autant de passages pamphlétaires, dissimulés sous le masque du récit de voyage. Mais lorsque ses moqueries sont exemptes de signification idéologique et qu'elles envahissent et contaminent l'espace de la relation viatique, Chateaubriand s'en excuse presque systématiquement.

A la moquerie blessante, à la caricature moqueuse et au style satirique, l'auteur de *l'Itinéraire* oppose cependant la raillerie fine, la grande ironie et la haute comédie. Sans

¹²⁷ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 359.

¹²⁸ Chateaubriand écrit à propos du poète anglais : « Quant à son *esprit*, il est sarcastique et varié, mais d'une nature qui agite et d'une influence funeste : l'écrivain avait bien lu Voltaire et il l'imité » (*Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 730).

rejeter le comique dans son ensemble, il distingue deux catégories, dont l'une est dangereuse et l'autre profitable¹²⁹ : s'il admire l'habileté rhétorique des politiciens, il regrette la nature destructrice de la satire ; s'il conçoit que la plaisanterie facétieuse soit indispensable aux rapports sociaux, il rejette le sarcasme moqueur susceptible de blesser son destinataire. A l'ironie destructrice des philosophes et au code du ridicule de la société mondaine, Chateaubriand préfère une forme de comique qui favorise l'authenticité et qui ne cède pas au nihilisme.

La « haute comédie », dont l'auteur des *Mémoires* prise l'usage, ne tourne pas en dérision l'excentricité de l'autre et ne creuse pas un vide dans lequel retentit le ricanement des crânes. Au contraire, elle affirme la présence d'une transcendance et le prix de la liberté individuelle. Véritable compensation aux offenses du rire satirique, l'humour du voyageur sert la poésie au détriment de la politique et offre un contrepoids nécessaire à la nature mélancolique du rire démystificateur. C'est de cette autre sorte de comique qu'il convient à présent d'étudier la présence dans la prose viatique de l'Enchanteur.

¹²⁹ A ce sujet, voir ci-dessus, chapitre 1, p. 23-29.

CINQUIÈME CHAPITRE:

L'HUMOUR DU VOYAGEUR ET L'ORIGINE DU VOYAGE ROMANTIQUE

« Vous recevrez quelques livres pour l'augmentation de votre bibliothèque ; mais que trouverez-vous de nouveau dans ces livres ? O Wolmar ! il ne vous manque que d'apprendre à lire dans celui de la nature pour être le plus sage des mortels ». (Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*)

CHANGEMENT DE PERCEPTION

Alors que le voyageur satirique contemple le monde d'en haut et use souvent de l'ironie pour souligner sa supériorité, l'humoriste, de son côté, ne prétend à aucune primauté. La raison et le savoir qui constituent les attributs du premier sont étrangers au second, qui préfère affirmer l'ignorance de son espèce face aux mystères qui l'entourent¹. La transition entre une conception satirique et humoristique du monde repose donc en premier lieu sur un changement de perception.

Jusqu'à présent nous nous sommes efforcée de mettre en évidence le regard moqueur, et quelque peu condescendant, que Chateaubriand porte sur les habitants des pays qu'il visite ou sur ses compagnons de route. Il arrive pourtant que le voyageur européen soit lui-même l'objet de moquerie, ou en tout cas d'étonnement. C'est le cas à Misitra, où, logeant dans la salle des étrangers, remplie de voyageurs musulmans, le pèlerin contemple un Turc en train de faire sa toilette:

¹ Pour plus de détails, voir ci-dessus, chapitre 1, p. 36-40.

Il se mira dans un morceau de glace brisée, peigna sa barbe, frisa ses moustaches, se frotta les joues pour les animer. Après avoir fait ainsi sa toilette, il partit en traînant majestueusement ses babouches, et en me jetant un regard dédaigneux².

Si le Turc ainsi caricaturé prête à sourire, la relativité de l'effet comique est pourtant mise en évidence par le regard altier que le Musulman lance au voyageur occidental. Qui est ridicule? et aux yeux de qui? Chateaubriand perçoit dans les yeux du Turc un mépris qui incite le lecteur à s'interroger : sur cette terre étrangère, loin des us et coutumes occidentaux, un voyageur européen soigneusement botté est-il moins ridicule qu'un Tartare qui traîne ses babouches? Le regard moqueur de l'Européen sur l'Oriental est contrebalancé par le regard méprisant de l'Oriental sur l'Européen. Ce double regard dédaigneux illustre brièvement la magie du voyage : l'interaction momentanée de deux cultures qui, tout en se dénigrant l'une l'autre, prennent conscience de la relativité du pittoresque comme du ridicule.

Un exemple plus frappant du même phénomène consiste en la rencontre que Chateaubriand fait d'un jeune Moraïte près du village de Saint-Paul:

Mon nouveau compagnon, [...] surveillait mes mouvements avec une extrême ingénuité. Il ne disait pas un mot, et me dévorait des yeux: il avançait la tête pour regarder jusque dans le vase de terre où je mangeais mon lait [...]. J'étais touché, je ne sais pourquoi, peut-être en me voyant, moi Barbare civilisé, l'objet de la curiosité d'un Grec devenu Barbare³.

Ici ni mépris ni dédain, mais un étonnement qui prouve encore une fois au voyageur que si les indigènes sont à ses yeux des objets de curiosité, il est pour eux aussi une source de surprise.

Il arrive d'ailleurs, à de rares occasions il faut bien l'avouer, que Chateaubriand se laisse enthousiasmer par le pittoresque des voyages et qu'il en fasse de cocasses descriptions⁴. A ce titre, le début du voyage de Naples, qui revient sur bigarrure des routes italiennes, offre un bel exemple de la posture d'observateur attentif et amusé qu'adopte parfois le voyageur et sur la réciprocité de cette curiosité:

Voici les personnages, les équipages, les choses et les objets que l'on rencontre pêle-mêle sur les routes de l'Italie : des Anglois et des Russes qui voyagent à grands frais dans de bonnes berlines, avec tous les usages et les préjugés de leurs

² Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 115.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ Philippe Antoine parle de « pittoresque bas » (Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 670, n.).

pays ; des familles italiennes qui passent dans de vieilles calèches pour se rendre économiquement aux *vendanges* ; des moines à pied, tirant par la bride une mule rétive chargée de reliques [...]. L'air de bienveillance est grand, mais grand est aussi l'air de curiosité ; on se suit des yeux tant qu'on peut se voir, comme si on vouloit se parler, et l'on ne se dit mot⁵.

Cet étrange défilé que le voyageur observe sur les routes qui le mènent à Naples et où s'entrecroisent les moyens de transports les plus divers et les plus folkloriques – grosses berlines, mule rétive, charrettes tirées par des bœufs, etc. – offre au voyage de Naples un incipit humoristique qui tranche avec la tonalité essentiellement mélancolique de la suite du récit. Ces rencontres atypiques et ces coups d'œil curieux qui s'échangent sur les routes sont symptomatiques d'un renversement de perception qui conduit le voyageur sur le chemin de l'humour. Il lui reste pourtant encore à quitter l'estrade de laquelle il contemple le monde, pour se joindre à ceux dont le satiriste se moquait.

La chute

Théologiquement considérée comme l'origine de la déchéance humaine et le terme du statut privilégié de notre espèce, début de tous les malheurs et de toutes les complications de l'humanité, la Chute est un trait tiré sur un passé idéal. Devenue depuis Bergson un véritable paradigme de la cause du rire⁶, elle est une invitation à observer le monde sous un angle inversé. Or la chute constitue un motif récurrent dans les récits de voyages chateaubrianesques : sans que ces scènes soient en elles-mêmes toujours humoristiques, elles marquent symboliquement un changement de statut du voyageur et inaugurent toute une série d'épisodes au cours desquels ce dernier ne joue plus le rôle du moralisateur, mais celui d'un antihéros aux prises avec son destin, se débattant dans un monde hostile qu'il ne maîtrise pas.

En chemin vers Tripolizza, Chateaubriand heurte, du haut de son cheval, une branche d'arbre :

Je frappai si rudement de la tête contre une branche de ces arbres, que je fus jeté à dix pas sans connaissance. Comme mon cheval continuait de galoper, mes

⁵ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 669-670.

⁶ « Un homme, qui courait dans la rue trébuche et tombe : les passants rient » (Henri Bergson, *Le Rire*, éd. cit., p. 389).

compagnons de voyage, qui me devançaient, ne s'aperçurent pas de ma chute : leurs cris, quand ils revinrent à moi, me tirèrent de mon évanouissement⁷.

Puis, plus loin, alors que la troupe de voyageurs fait route vers Constantinople, le voyageur s'endort sur sa monture : « Je fus saisi d'un accès de sommeil si violent, qu'il me fut impossible de le vaincre, et je tombai par-dessus la tête de mon cheval. J'aurais dû me rompre le cou ; j'en fus quitte pour une légère contusion⁸ ». Alors qu'un véritable héros est toujours en pleine possession de ses moyens et fait preuve d'une parfaite maîtrise de son environnement, l'antihéros, quant à lui, se laisse vaincre par une branche d'arbre ou par le sommeil.

Aux déconvenues du cavalier en Orient, il faut ajouter l'un des épisodes les plus célèbres de l'aventure américaine : la chute du Niagara. Absorbé par ce spectacle naturel qui provoque chez lui une méditation sur les événements en train de bouleverser son pays, Chateaubriand est pris d'un vertige presque suicidaire à la vue de la cataracte ; le voyageur, obnubilé par le vide, fait momentanément oublier l'aventurier conquérant :

Malgré les rugissements de la cataracte et l'abîme effrayant qui bouillonnait au-dessous de moi, je conservai ma tête et parvins à une quarantaine de pieds du fond. Mais ici le rocher lisse et vertical n'offrait plus ni racines ni fentes où pouvoir reposer mes pieds. Je demeurai suspendu par la main à toute ma longueur, ne pouvant ni remonter, ni descendre, sentant mes doigts s'ouvrir peu à peu de lassitude sous le poids de mon corps, et voyant la mort inévitable. [...] Mon guide, qui me regardait d'en-haut et auquel je fis signe, courut chercher quelques Sauvages qui, avec beaucoup de peine me remontèrent avec des cordes de bouleau et me transportèrent chez eux⁹.

Contraint de demander de l'aide par en bas, le voyageur intrépide prend soudainement une leçon d'humilité ; le guide, et même les sauvages, qui le regardent d'en haut, mettent en lumière la nouvelle posture du voyageur qui a chuté. François Raviez estime d'ailleurs que cet épisode peut être lu « comme une éclipse de la raison et de la

⁷ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 140. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand précise à ses lecteurs : « Je monte à cheval avec plus d'élégance que de solidité » (éd. cit., t. I, p. 176).

⁸ *Ibid.*, p. 244. Revenant sur cet incident dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand précise : « Non pas que Pégase bronchât, mais je dormais » (t. I, éd. cit., p. 796).

⁹ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 185-186. Cet épisode est repris dans les *Mémoires d'outre-tombe*.

volonté¹⁰ », soit comme la mise à l'écart temporaire des attributs principaux de l'explorateur scientifique.

L'importance du motif de la chute dans les récits de voyage chateaubrianesques n'est pas sans rappeler l'œuvre de Stendhal, qui recourt à la même image pour se moquer de ses héros et surtout de lui-même. Le passage du Grand-Saint-Bernard, par exemple, est jalonné par le thème de la chute. Stendhal se souvient du peu d'aisance qu'il avait à cheval et de la peur qui le tenaillait en parcourant ce chemin particulièrement dangereux : « Mon cheval faisait mine de tomber [...]. J'étais transpercé d'humidité¹¹ ». Nathalie Roelens, remarquant que « chez Stendhal, on tombe et on trébuche à tout bout de champ, que ce soit dans les romans et nouvelles ou dans les œuvres intimes¹² », se demande si le rire bergsonien qui sanctionne l'inattention se maintient dans le cas de l'autodérision. Constatant que de la défaillance d'un personnage à la mise en scène de sa propre chute, il y a chez Stendhal tout un cheminement allant de la raillerie à l'autodérision, qui amène inévitablement l'auteur à se scinder « entre un je moqueur et un individu moqué¹³ », elle en conclut que la chute participe à la superposition de l'égotisme et de l'autodérision¹⁴, du travestissement et de la sincérité¹⁵. En effet, si l'égotisme est associé au travestissement, à la volonté d'apparaître sous un jour meilleur, l'autodérision ramène à la sincérité : le voyageur qui chute relève son masque de bravoure et laisse apparaître la franchise de l'autobiographe.

Loin d'être minimisés ou passés sous silence, les épisodes au cours desquels Chateaubriand apparaît comme un antihéros jouissent d'un statut particulier. En effet, les chutes de cheval comme le vertige quasi suicidaire qui conduit le chevalier à frôler la mort en Amérique sont rappelés dans le résumé que l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* fait de ses voyages. Si ces accidents occupent une place aussi importante dans ses récits viatiques, c'est que le nouveau statut qu'ils donnent au voyageur conduit Chateaubriand sur le chemin de l'autodérision, permettant ainsi à l'auteur chrétien de se distancer de sa nature orgueilleuse.

En effet, dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand note que pour un chrétien « l'orgueil est le premier des vices, et l'humilité une des premières

¹⁰ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l' « Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, Neuilly, Atlande, 2007, p. 189.

¹¹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, éd. cit., p. 941.

¹² Nathalie Roelens, « Égotisme et autodérision chez Stendhal : " Je tombe donc je suis " », dans *Stendhal et le comique*, éd. cit., p. 108.

¹³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

vertus¹⁶». L'autodérision devient alors pour Chateaubriand un moyen de réfréner sa propension à l'orgueil. Dans cette optique, le motif de la chute prend toute son importance, puisqu'il permet au voyageur de découvrir le monde sous un angle nouveau : non plus depuis les cimes de la connaissance, mais depuis ce qui est, face à Dieu, la véritable place de l'homme. C'est ainsi qu'aux yeux de Laurent Jenny, la chute, ou autre trébuchement, a pour première fonction de bouleverser les rapports du haut et du bas, de nous arracher à toute assise pour mieux nous redisposer dans le monde¹⁷. Il note alors que ces accidents anodins prennent souvent dans les textes « une valeur d'élucidation » : « Il[s] réfracte[nt] de façon fulgurante une vérité pressentie et permet[tent] aussi de se resituer par rapport à elle »¹⁸.

Autodérision

La chute du voyageur est donc à l'origine de nombreuses scènes dans lesquelles Chateaubriand n'hésite pas à se moquer de lui-même et à tourner en dérision son orgueil et sa fierté. A Misitra, par exemple, il découvre dans la bibliothèque de l'archevêché une traduction en Grec de son *Atala* : « Ma petite gloriole d'auteur fut si satisfaite de se rencontrer auprès de la grande gloire de Lacédémone, que le portier de l'archevêché eut lieu de se louer de ma générosité : c'est une charité dont j'ai fait depuis pénitence¹⁹ ». Dans cette touchante confession, on perçoit à la fois la fierté qui saisit l'écrivain à la vue de son premier texte traduit en grec et la distance qu'il prend par rapport à celle-ci, en opposant sa « petite gloriole » à la « grande gloire » de Lacédémone. Plus loin, alors que Chateaubriand se sépare de son premier drogman, il compare son statut d'écrivain à celui d'Homère, non sans un pointe d'autodérision : « Puisque Homère avait eu pour hôte un armurier, à Néon-Tichos, je ne rougissais plus d'avoir eu pour interprète un marchand d'étain, à Smyrne. Plût au Ciel que la ressemblance fût en tout aussi complète, dussé-je acheter le génie d'Homère par tous les malheurs dont ce poète fut accablé !²⁰ ».

¹⁶ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 687.

¹⁷ Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 128.

²⁰ *Ibid.*, p. 242.

A Alexandrie, le voyageur a encore l'occasion de se sentir flatté dans son amour-propre, mais, à nouveau, l'orgueil de l'écrivain est balancé par l'auto-ironie dont fait preuve l'auteur de l'*Itinéraire* :

J'eus encore à Alexandrie une de ses petites jouissances d'amour-propre dont les auteurs sont si jaloux, et qui m'avait déjà rendu si fier à Sparte. Un riche Turc, voyageur et astronome, nommé Aly-Bey el Abassy, ayant entendu prononcer mon nom, prétendit connaître mes ouvrages. J'allais lui faire une visite avec le consul. Aussitôt qu'il m'aperçut, il s'écria : *Ah, mon cher Atala, et ma chère René !* Aly-Bey me parut digne, dans ce moment, de descendre du grand Saladin. Je suis même encore un peu persuadé que c'est le Turc le plus savant et la plus poli qui soit au monde, quoiqu'il ne connaisse pas bien le genre des noms en français²¹.

Non seulement Chateaubriand traite ici son orgueil avec humour, mais il est forcé de corriger les faits en ajoutant en note dans la troisième édition : « Voilà ce que c'est que la gloire ! on m'a dit que cet Aly-Bey était Espagnol de naissance, et qu'il occupait aujourd'hui une place en Espagne. Belle leçon pour ma vanité !²² »

Quittant les cimes brumeuses de la gloire pour revenir parmi ses semblables, Chateaubriand voyageur n'hésite pas à se mettre en scène comme homme parfois teinté de ridicule. Par exemple, il va jusqu'à se peindre en médecin moliéresque lorsqu'il est prié de venir guérir une jeune fille mourante à Mégare. Pris au dépourvu par le nouveau rôle qu'on veut lui donner, l'écrivain se contente de partager un camphre contre la peste avec la malade et de prier le Christ et la Vierge pour la survie de la jeune fille :

Je trouvai en sortant tout le village assemblé à la porte ; les femmes fondirent sur moi, en criant : crasi ! crasi ! (du vin ! du vin !) Elles voulaient me témoigner leur reconnaissance en me forçant à boire : ceci rendait mon rôle de médecin assez ridicule²³.

Sachant faire preuve d'autodérision, Chateaubriand n'hésite pas non plus à se montrer en proie à l'hilarité d'autrui. Pour illustration, le voyageur, qui avait quitté Jaffa, avec son escorte déguisée en pauvres pèlerins latins, se souvient des moqueries des gardes de Jérusalem à l'encontre de cette troupe de voyageurs étrangement vêtus : « Notre mince équipage et nos robes de pèlerins excitaient la risée des soldats²⁴ ».

²¹ *Ibid.*, p. 478-479.

²² *Ibid.*, n.

²³ *Ibid.*, p. 157-158.

²⁴ *Ibid.*, p. 298.

Le périple outre-Atlantique présente lui aussi des épisodes illustrant la redéfinition que le héros s'impose au cours de ses voyages. En effet, si l'aventure américaine est conçue comme l'entreprise d'un jeune explorateur ambitieux, l'auteur du *Voyage en Amérique* n'hésite pas à revenir sur quelques incidents qui mettent en évidence l'auto-ironie avec laquelle Chateaubriand considère le jeune homme imprudent qu'il était alors. Pendant la traversée de l'Atlantique, tout d'abord, le voyageur, fatigué par la chaleur, se jette à l'eau pour une baignade, suivi par plusieurs autres passagers. Le courant les entraîne loin de leur embarcation et des requins font leur apparition. Les membres de l'équipage tentent alors de venir en aide aux baigneurs inconscients :

Le vaisseau, gouvernant un peu, se rapprocha de moi ; je pus m'emparer du bout de la corde ; mais les compagnons de ma témérité s'étoient accrochés à cette corde ; et quand on nous attira au flanc du bâtiment, me trouvant à l'extrémité de la file, ils pesoient sur moi de tout leur poids. On nous repêcha ainsi un à un, ce qui fut long. Les roulis continuoient ; à chacun d'eux nous plongions de dix ou douze pieds dans la vague, ou nous étions suspendus en l'air à un même nombre de pieds, comme des poissons au bout d'une ligne²⁵.

L'image finale de ce passage, qui décrit Chateaubriand tantôt plongé sous l'eau, tantôt projeté dans l'air, comme un poisson pris au piège, met d'emblée l'aventurier qui rêve de découvrir le passage au Nord-Ouest du continent américain dans la peau d'un antihéros inconscient des dangers qui le guettent.

L'autodérision dont Chateaubriand fait preuve à l'égard de ses projets d'explorateur ne se limite pas à ce seul épisode. Débarqué sur sol américain, l'aventurier se rend à Philadelphie où il prétend avoir rencontré le général Washington:

Nous nous assîmes; je lui expliquai, tant bien que mal, le motif de mon voyage. Il me répondoit par monosyllabes françois ou anglois, et m'écoutoit avec une sorte d'étonnement. Je m'en aperçus, et je lui dis avec un peu de vivacité: « Mais il est moins difficile de découvrir le passage du nord-ouest que de créer un peuple comme vous l'avez fait. » *Well, well young man !* s'écria-t-il, en me tendant la main. Il m'invita à dîner pour le jour suivant, et nous nous quittâmes²⁶.

Le silence prolongé du général puis son exclamation finale résonnent comme une moquerie à l'égard des projets utopiques que ce jeune Français inexpérimenté est venu lui soumettre. Plus loin, il s'amuse lui-même de son inconscience : alors qu'il s'est

²⁵ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 150.

²⁶ *Ibid.*, p. 159.

entretenu avec M. Swift, trafiquant en pelleterie, Chateaubriand abandonne son projet initial²⁷ et l'auteur du *Voyage en Amérique* conclut : « Si je m'en étois cru, je serois parti pour aller tout droit au pôle, comme on va de Paris à Saint-Cloud²⁸ ».

La fin des Mémoires ou l'antivoyage

Si le voyage méditerranéen et le périple américain sont parfois pour l'écrivain l'occasion d'exprimer le peu de sérieux avec lequel il considère ses exploits de voyageur, c'est tout particulièrement dans la quatrième partie des *Mémoires*, alors que Chateaubriand entreprend deux voyages successifs à Prague, au service de la monarchie déchue, que l'autodérision est mise à l'honneur. Dans cette quatrième partie, l'auteur des *Mémoires* se représente comme un voyageur fatigué et déçu par les derniers bouleversements politiques en date. L'ultime ambassade du diplomate, aussi inutile soit-elle, représente la clausule poétique de sa carrière de voyageur, de sa carrière d'écrivain et de sa carrière de diplomate ; elle vient mettre un point final à chacune des différentes « vies » que retracent les trois premières parties des *Mémoires*. Or ces trois carrières se terminent de façon assez surprenante, non pas par une mission glorieuse qui viendrait couronner une existence exceptionnelle, mais par une ambassade grotesque qui rejoue parodiquement les grands moments de la vie du mémorialiste sur le mode mineur de l'auto-ironie.

Le voyageur, tout d'abord, ne part plus à l'aventure dans de lointaines contrées ; il erre désormais dans le cadre limité de l'Europe²⁹. Si ses voyages avaient auparavant des buts bien définis tels que le pèlerinage à Jérusalem ou la découverte d'un passage au Nord-Ouest du continent américain, l'objectif de la double mission à Prague est clairement chimérique, si bien que, aux yeux d'Ivanna Rosi, « l'Itinéraire de Paris à Prague [...] n'est [...] que la parodie, ou le revers des grands voyages de jeunesse³⁰ ». Et dans ce dernier voyage, tout est en effet ramené à une dimension moindre : Bâle est le reflet en creux d'Athènes³¹, alors que les chutes du Rhin, image de la seconde chute des Bourbons, reflètent ridiculement la cataracte du Niagara dans laquelle le jeune

²⁷ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 84.

²⁸ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 166.

²⁹ Daniel Sangsue rappelle que si le voyageur traditionnel explore souvent des pays lointains, le voyageur humoristique, de son côté, privilégie la proximité (« Le récit de voyage humoristique (XVIIe-XIXe siècles », *loc. cit.*, p. 1141).

³⁰ Ivanna Rosi, « Autodérision et humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *loc. cit.*, p. 62.

³¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, éd. cit., p. 144.

aventurier contemplait la fin de Louis XVI³². Finalement, si, dans l'imaginaire des récits de voyage, le passage de la frontière est bien souvent un moment symbolique, généralement associé à des difficultés, voire à des dangers³³, ce *topos* est lui aussi parodiquement remanié dans la dernière partie des *Mémoires d'outre-tombe*. Lorsque Chateaubriand passe la frontière helvétique, il est soumis à un étrange processus de décontamination (en raison du choléra qui sévit en France), dont il ne peut s'empêcher de s'amuser :

A l'entrée de Bâle, j'ai rencontré un vieux Suisse, douanier ; il m'a fait faire un *bedit garandaine d'in quart d'hire* ; on a descendu mon bagage dans une cave ; on a mis en mouvement je ne sais quoi qui imitait le bruit d'un métier à bas ; il s'est élevé une fumée de vinaigre, et, purifié ainsi de la contagion de la France, le bon Suisse m'a relâché³⁴.

L'écrivain, ensuite, n'hésite pas à tourner en dérision le poète romantique et inspiré qu'il représente aux yeux des Français de son époque. Sur la route qui le mène à Prague, l'ambassadeur des Bourbons s'amuse en effet à reconsidérer son talent littéraire. Et cela commence, comme souvent, par une comparaison entre l'œuvre d'un écrivain consacré (ici Pellico, comme auparavant Homère) et ses modestes prétentions littéraires, toujours soumises à l'épreuve du temps. Incarcéré pour suspicion de complot à l'encontre de Louis-Philippe, Chateaubriand revisite avec humour le mythe du poète emprisonné : à la préfecture de police il se décrit debout sur une table, tel la pythie de Delphes, recherchant sur ce trépied l'inspiration poétique ; puis, déplacé chez le préfet, M. Gisquet, il tâche de prendre « un air romantique³⁵ », afin d'attirer l'attention de Mademoiselle Gisquet. Mais voyant qu'un beau jeune homme lui vole la vedette, le vieil écrivain redescend vite de son nuage : « Je fermai ma fenêtre et j'abandonnai l'idée de laisser pousser ma moustache blanchie par le vent de l'adversité³⁶ ». Ainsi, alors que Chateaubriand évoquera longuement Pellico lors de son escapade vénitienne, il commence par se représenter lui-même comme le pendant grotesque de cet illustre écrivain qui fit de son séjour en prison l'origine d'une grande œuvre littéraire.

³² *Ibid.*, p. 221.

³³ Daniel Roche remarque que « dans les récits de voyage réels ou imaginaires », le passage de la frontière marque un temps d'arrêt : « Avec le contrôle, peut alors basculer le destin, car nul ne passe les frontières sans courir quelque risque ; c'est une épreuve, un danger, une transgression » (*Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, éd. cit., p. 365).

³⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 588-589.

³⁵ *Ibid.*, p. 579.

³⁶ *Ibid.*

Le nouveau créateur de sylphides n'est plus le jeune René des bois de Combourg³⁷ ; le vieillard emprisonné, désormais incapable d'éveiller l'intérêt des jeunes femmes a remplacé l'adolescent tourmenté qui rêvait sa muse aux abords du château familial. Le vieux poète, une fois libéré et rendu à la route, ne peut alors que s'amuser des regards aguicheurs que lui lance une vieille aubergiste de Hohlfeld : « La chambrière [...] sentait la pipe et l'eau-de-vie comme la gloire au bivouac ; elle me jetait une œillade agaçante et maligne : qu'il est doux d'être aimé au moment même où l'on n'avait plus d'espérance de l'être !³⁸ »

Plus généralement, c'est toute la gloire de l'écrivain romantique qui est remise en question dans cette ultime partie des *Mémoires*³⁹. En effet, l'épisode de son entrée en Bohême, tout d'abord refusée par un douanier à qui le nom de Chateaubriand n'est pas synonyme de laissez-passer, est emblématique de la gloire décadente de l'écrivain : « Comment ! mon nom, qui volait d'un pôle à l'autre, n'était pas venu aux oreilles d'un douanier dans les montagnes d'Haselbach !⁴⁰ ». Contraint de faire escale à Waldmünchen, Chateaubriand se réconforte en apprenant que le brasseur du village possède ses livres : « Le 23 au matin, le ciel mêla quelques douceurs à mes maux : Baptiste m'apprit que l'homme considérable du lieu, le brasseur de bière, avait trois filles, et possédait mes ouvrages rangés parmi ses cruchons⁴¹ ». Puis, alors que l'ambassadeur des causes perdues reprend, pour la seconde fois, la route de Prague et passe la nuit dans un relais de montagne, il s'enorgueillit à la vue de gravures représentant sa plus célèbre héroïne, malgré la nature ridicule de ces reproductions :

Sur sa tête de grandes plumes et autour de ses reins un jupon écourté et collant, à l'instar de mesdames les sauvagesses du théâtre de la Gaîté. La vanité fait argent de tout ; je me rengorgeais devant mes œuvres au fond de la Carinthie, comme le cardinal Mazarin devant les tableaux de sa galerie⁴².

La vanité du jeune écrivain, grisé par ses succès est donc convertie en ironie par l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*. Pour Laurence Richer, cette auto-ironie doit être interprétée comme le reflet de « l'incertitude qui ronge l'auteur, jamais sûr de sa

³⁷ Sur l'autodérision du séducteur, voir Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p. 136-139.

³⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 786.

³⁹ A ce sujet, voir aussi Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p.123-131.

⁴⁰ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd.cit., p. 684.

⁴¹ *Ibid.*, p. 694.

⁴² *Ibid.*, p. 916.

survie » et qui traite donc avec mépris son amour-propre. Elle rappelle que, dans les *Mémoires*, « de la vanité au ridicule, le chemin est court »⁴³. Cette inquiétude ironique, ce doute perpétuel quant à la pérennité de ses œuvres, conduit Chateaubriand à relativiser le succès immédiat. Traversant l'Europe au cœur d'une époque décadente, l'écrivain n'hésite plus à tirer un parallèle entre son œuvre et le gouvernement de la monarchie exilée :

Ces *Mémoires*, que je barbouille en courant, ne sont-ils pas mon *gouvernement* de l'*avis* de ma vanité *entendue* ? Ne crois-je pas très sérieusement parler à l'avenir, aussi peu à ma disposition que la France aux ordres de Charles X ?⁴⁴

Le politicien, finalement, s'amuse de l'inutilité de sa dernière mission⁴⁵. Fantôme d'ambassadeur évoluant sur une scène théâtrale plus que dans la vraie vie, l'homme politique qui influençait la marche du monde se retrouve projeté dans un univers fictif, dans un « véritable opéra bouffe⁴⁶ », où ses faits et gestes resteront sans conséquence pour la France de la Monarchie de Juillet, dont l'existence n'est pas infléchie par la pantomime qui se joue à Prague. L'ambassade fantôme de 1833 prend donc naturellement l'allure d'une comédie grotesque, d'une parodie des temps glorieux :

Nous ne ressemblions pas mal à une troupe ambulante des comédiens français jouant à Ferrare, par la permission de messieurs les magistrats de la ville, *la Princesse fugitive*, ou *la Mère persécutée*. Le théâtre présentait à droite la prison du Tasse, à gauche la maison de l'Arioste ; au fond le château [...]. Cette royauté sans royaume, ces émois d'une cour renfermée dans deux calèches errantes, laquelle avait le soir pour palais l'hôtel des Trois Couronnes ; ces conseils d'État tenus dans une chambre d'auberge, tout cela complétait la diversité des scènes de ma fortune. Je quittais dans les coulisses mon heaume de chevalier et je reprenais mon chapeau de paille⁴⁷.

Cette mise en scène théâtrale de la délégation légitimiste, placée sous le signe à la fois du Tasse et de l'Arioste, est celle d'une pièce tragi-comique, dans laquelle rires et larmes font bon ménage. Tout est déguisement et décors, mascarade et pantalonnade : la troupe de la légitimité n'est qu'un groupe de comédiens, une royauté d'ombres, de

⁴³ Laurence Richer, « L'écrivain gentilhomme, ou le statut de l'écrivain selon Chateaubriand », *Travaux de littérature*, XX, 2007, p. 145.

⁴⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 928.

⁴⁵ Sur l'autodérision de l'homme politique, voir Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p. 131-135.

⁴⁶ Jean-Claude Berchet, « Introduction », dans Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. LIX.

⁴⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 886-887.

maquillage et d'illusions, qui joue son rôle sur le théâtre du monde. Une fois sorti de scène, Chateaubriand, noble chevalier des causes perdues, revêt son chapeau de paille, symbole de la vanité de l'entreprise. Ainsi donc, comme l'explique Jean-Claude Berchet, cette théâtralisation de la vie publique « a pour conséquence de déréaliser tous les événements et révèle une impuissance à agir dans la réalité⁴⁸ ».

L'épopée tragico-bouffonne que Chateaubriand entreprend en Europe de l'Est est une mise en scène sans concessions de l'absurdité du monde et de l'inconstance de toute situation. L'ancien ambassadeur à Londres et à Berlin, celui qui avait été ministre des affaires étrangères et ministre plénipotentiaire au congrès de Vérone, n'hésite pas à se peindre désormais sous les traits d'un chien de cirque ou à se comparer à un dindon. En effet, au retour de son premier voyage, l'ambassadeur déchu aperçoit une troupe de chiens savants et ne peut s'empêcher de voir chez ces bêtes le reflet de sa propre obéissance :

Allez, mes amis, faites le tour de la terre comme moi, afin d'apprendre à connaître les peuples. Vous tenez tout aussi bien votre place dans le monde que moi ; vous valez bien les chiens de mon espèce. Présentez la patte à Diane, à Mirza, à Pax, chapeau sur l'oreille, épée au côté, la queue en trompette entre les deux basques de votre habit ; dansez pour un os ou pour un coup de pied, comme nous faisons nous autres hommes ; mais n'allez pas vous tromper en sautant pour le Roi !⁴⁹

Puis, alors qu'il est sur le point de rejoindre la ville refuge de la légitimité en exil et que la route se peuple de villageois, le mémorialiste évoque, avec malice, la présence de « dindons en cage se rendant à Prague comme moi pour la majorité de Henri V⁵⁰ ». Brave chien obéissant et dindon de la farce, Chateaubriand ne peut que sourire du rôle qu'il joue sur le « théâtre de la légitimité ».

Une fois sa première visite à Prague accomplie, il se rend à Carlsbad, où la Dauphine prend les eaux. En contemplant la source du Sprudel, la plus célèbre des fontaines de la ville, l'ambassadeur des Bourbons en exil y voit un reflet de sa propre condition et de la ridicule mission dont il s'est chargé : « L'eau du *Sprudel* cuit les œufs et sert à laver la vaisselle ; ce beau phénomène est entré au service des ménagères de Carlsbad : image du génie qui se dégrade en prêtant sa puissance à des œuvres viles⁵¹ ».

⁴⁸ Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand et le théâtre du monde », dans *Chateaubriand mémorialiste*, éd. cit., p. 319.

⁴⁹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 801.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 921.

⁵¹ *Ibid.*, p. 769.

Au terme de cette double ambassade, Chateaubriand achète un accordéon au maître de poste de Schlau et passe la nuit entière à remplir d'air ce nouvel instrument de musique, symbole à la fois de la vanité de la mission achevée et de l'amusement qui en découle : « Toute la nuit je fis jouer le soufflet, dont le son emportait pour moi le souvenir du monde⁵² ».

On connaît l'impact qu'eut le spectacle du Niagara – annonce de la catastrophe révolutionnaire et de la première chute de la dynastie bourbonnienne – sur le jeune aventurier, insensiblement happé par le vide. Le vieux diplomate ne pense plus au suicide ; il préfère s'amuser de la seconde chute de la monarchie légitime. En effet, dans de telles conditions, l'autodérision se révèle réparatrice et devient, pour le politicien déchu, la seule échappatoire :

Accablé par des pertes qui appartiennent à la condition humaine, causées par les infirmités de la vieillesse, entraîné par les désastres historiques, tels que la chute de la monarchie légitime, le moi ne peut trouver son salut que dans l'autodérision qui le place au-dessus de sa destinée⁵³.

La quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* semble donc dresser un bilan négatif des trois carrières que Chateaubriand a embrassées au cours de sa vie : le voyageur vagabonde dans une Europe décadente ; l'écrivain vieilli n'a plus la gloire ni la beauté de ses jeunes années ; le politique qui influençait la marche du monde ne sert à plus rien.

Or, le constat pessimiste du quatrième tome des *Mémoires*, s'il illustre le mépris de Chateaubriand à l'égard de cette nouvelle ère que s'ouvre devant lui – ou qui, plutôt, se ferme, car il approche désormais de la mort – ne doit pas pour autant être interprété comme la négation des trois premières parties de l'œuvre. Au contraire, comme le suggère Ivanna Rosi, l'autodérision permet à Chateaubriand de s'élever au-dessus de la satire de son temps, de prendre ses distances avec la catastrophe de son siècle et de regarder avec amusement, et même avec poésie, la dernière époque de sa vie. En sacrifiant le narcissisme, Chateaubriand se libère des fatalités qui les entraînent, lui et son siècle, vers une décadence annoncée.

⁵² *Ibid.*, p. 936.

⁵³ Ivanna Rosi, « Autodérision et humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *loc. cit.*, p. 59.

Redéfinition du héros

Ces quelques exemples, où Chateaubriand fait preuve d'autodérision, servent de contrepoint aux mises en scène de l'héroïsme du voyageur⁵⁴. De la même manière, l'humour de l'antihéros contrebalance l'orgueil du satiriste. Concevant parfaitement l'ambivalence du moi chateaubrianesque dans ses récits autobiographiques, Ivanna Rosi indique alors qu'« autodérision et humour interfèrent avec l'égotisme mythique du narrateur⁵⁵ ». Chateaubriand semble en effet se défaire du modèle napoléonien, qui constitue, à ses yeux, l'antithèse parfaite du héros touché par l'humilité. Lui qui se moque fréquemment de sa propre vanité prend d'ailleurs définitivement ses distances par rapport à la gloire napoléonienne, au terme du portrait qu'il trace de l'Empereur dans ses *Mémoires* : « Mais je n'ai rien adopté de cette créature fantastique composée de mensonges⁵⁶ ».

C'est donc une redéfinition du héros et du voyageur qui s'impose. Le voyageur éclairé, maître de la navigation, nouveau croisé et défenseur des valeurs françaises, masque un tout autre type de nomade : un jeune homme inconscient ou un vieillard inutile, un bouffon des routes, qui retourne contre lui-même l'ironie du satiriste. Les épisodes au cours desquels le voyageur use d'autodérision participent indubitablement à la volonté de mettre en lumière la conscience que Chateaubriand a de lui-même. Or, selon Robert Escarpit, c'est précisément dans « cette conscience naturelle, intuitive, mais lucide et délibérément souriante de son propre personnage caractériel au milieu d'autres personnages⁵⁷ » que résident les germes de l'humour. Ainsi donc, l'autodérision est une preuve d'auto-conscience et constitue alors les bases d'une vision humoristique du monde que le voyageur parcourt. Les exemples du Turc aux babouches et du jeune Moraïte curieux sont emblématiques de ce phénomène : le voyage en Orient ne représente plus seulement un moyen de connaître l'autre, il devient également une opportunité de se connaître soi-même et de se construire une identité par le biais du regard des autochtones ; naît alors la conscience d'être soi-même un spectacle. Bien plus tard, alors que Chateaubriand traverse les Pyrénées avec l'intention d'aller finir ses jours à Rome, il vit une étrange expérience, qui illustre parfaitement le regard humoristique que le diplomate vieilli porte désormais sur sa propre personne : « Un

⁵⁴ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 152-154.

⁵⁵ Ivanna Rosi, « Autodérision et humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *loc. cit.*, p. 49.

⁵⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1227.

⁵⁷ Robert Escarpit, *L'Humour*, éd. cit., p. 26.

jour, me promenant dans une église déserte, j'entendis des pas se traînant sur les dalles, comme ceux d'un vieillard qui cherchait sa tombe. Je regardai et n'aperçus personne ; c'était moi qui m'étais révélé à moi⁵⁸ ».

Chateaubriand se peint en héros comique : inconsistant, maladroit et ridicule ; il se rapproche du modèle du clown, perçu par Jean Starobinski comme une anti-mythologie qui vient contredire les grands modèles d'inspiration traditionnelle : il s'agit d'un « changement de héros » et d'un « allègre défi jeté à la notion même de héros⁵⁹ ». Le Chateaubriand pitre constituerait alors une sorte d'auto-démystification du Chateaubriand héros, ainsi qu'une mise à distance ironique, une négation du sérieux de l'œuvre et une réorientation de l'entreprise viatique.

Cette redéfinition du héros, ou plutôt cette superposition du héros traditionnel et du héros comique, permet à Chateaubriand de combiner dans une même œuvre les signes du voyage savant, basé sur l'objectivité sans faille et le sérieux de l'observateur, et ceux du voyage romantique, qui prend précisément le contrepied du premier. Cette cohabitation ne va pas sans ambiguïté, si bien que l'écrivain-voyageur est contraint de tenir un double discours⁶⁰. Mais plus encore, cette coexistence du héros et du bouffon permet au lecteur de saisir simultanément la mise en scène et sa démystification. Ce stratagème illustre bien le glissement de la subjectivité qui est à l'œuvre dans les récits viatiques de Chateaubriand: la sincérité du voyageur remplace désormais son objectivité⁶¹; on passe des critères du récit de voyage à ceux de l'autobiographie.

LE MUNDUS INVERSUS⁶²

Le carnaval et le désordre créateur

Revenu sur terre, le voyageur humoristique perçoit l'absurdité du monde et se plaît particulièrement à souligner l'arbitraire du réel. Il insiste alors sur tous les phénomènes qui relèvent du *topos* du *mundus inversus* et se livre à un comique de

⁵⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 347.

⁵⁹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 14.

⁶⁰ A ce sujet, voir ci-dessus, chapitre 3, p. 108-116.

⁶¹ Voir ci-dessus, chapitre 3, p.107.

⁶² Le *topos* du *mundus inversus* trouve ses origines dans les célébrations carnavalesques et renvoie à une constellation de pensées ou de pratiques liées à l'inversion et au retournement. A ce sujet, voir ci-dessus, chapitre 1, p. 32-34.

subversion. Or si le comique satirique avait pour effet premier de détruire les illusions du voyageur sans rien leur substituer, l'humour se veut régénérateur⁶³ ; il est traditionnellement assimilé aux fêtes carnavalesques, elles aussi symboles de renouveau.

Si les fêtes officielles valident « l'immutabilité et la pérennité des règles régissant le monde », les fêtes populaires sont emblématiques du changement et représentent « une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant ». Le carnaval représente, par conséquent, la fête du temps et des alternances, de même que la célébration de « l'avenir inachevé »⁶⁴. Il n'est donc guère étonnant que Chateaubriand, qui avait une si grande intuition du passage du temps et de la mutabilité des âges et qui voyait le monde comme un vaste chantier, chaotique, mais résolument tourné vers l'avenir, ait intégré une dimension carnavalesque à son œuvre et ait consacré l'auteur de *Pantagruel* comme l'un des principaux génies de la littérature française. Il faut en effet se rappeler que Chateaubriand ne récuse pas la filiation rabelaisienne, lui qui fait figurer ce dernier dans la prestigieuse liste des génies-mères qui clôt ses considérations sur Shakespeare :

Shakespeare est au nombre de cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et à l'aliment de la pensée ; ces génies-mères semblent avoir enfanté et allaité tous les autres. Homère a fécondé l'antiquité : Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile sont ses fils. Dante a engendré l'Italie moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse. Rabelais a créé les lettres françaises ; Montaigne, La Fontaine, Molière viennent de sa descendance. L'Angleterre est toute Shakespeare, et, jusque dans ces derniers temps, il a prêté sa langue à Byron, son dialogue à Walter Scott⁶⁵.

Dans son essai sur *Rabelais et la culture populaire*, Mikhaïl Bakhtine met d'ailleurs immédiatement l'accent sur la postérité romantique du rire rabelaisien : « les romantiques français, surtout Chateaubriand et Hugo, l'ont classé parmi les plus éminents génies de l'humanité de tous les temps et de tous les peuples⁶⁶ ».

Il est donc intéressant de constater que si le voyageur en Orient, qui recherche des images pour son épopée (ou le nouveau croisé qui se rend en pèlerinage à Jérusalem),

⁶³ Pour plus de détails, voir ci-dessus chapitre 1, p. 36-40.

⁶⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 18.

⁶⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 566.

⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 9.

fait logiquement de la ville sainte le centre de gravité de son périple méditerranéen, il n'accorde que cinq jours à ces lieux, alors qu'il célèbre le carnaval de Tunis pendant une vingtaine de jours, « allant de fête en fête et courant par les rues déguisé en Turc, avec une joyeuse bande d'officiers américains⁶⁷ ». Si le carnaval est le reflet inversé des fêtes officielles, c'est qu'il repose sur l'abolition des rapports hiérarchiques, alors que ces dernières ont pour but de souligner ces distinctions. Aussi Bakhtine remarque-t-il que, pendant les célébrations officielles, « chacun des personnages devait se produire muni de tous ses insignes, de ses titres, grades et états de service et occuper la place dévolue à son rang⁶⁸ ». Partant, alors que le pôle sérieux du voyage, que symbolise Jérusalem, représente l'envers des festivités de Tunis, il est également possible d'opposer les célébrations carnavalesques de l'Afrique du Nord à la cérémonie d'adoubement, pendant laquelle Chateaubriand est armé chevalier du Saint-Sépulcre avec toute la solennité de mise :

Le Gardien se revêtit de ses habits pontificaux ; on alluma les lampes et les cierges ; tous les Frères présents formèrent un cercle autour de moi, les bras croisés sur la poitrine. [...] On tira du trésor du Saint-Sépulcre les éperons et l'épée de Godefroy de Bouillon : deux Religieux debout, à mes côtés, tenaient les dépouilles vénérables. L'officiant récita les prières accoutumées, et me fit les questions d'usage. Ensuite il me chaussa les éperons, me frappa trois fois avec l'épée en me donnant l'accolade⁶⁹.

Ces deux événements illustrent bien la dualité du regard que le voyageur jette sur le monde : à la fois garant d'une tradition et d'une certaine stabilité (grandeur militaire de la France et effet civilisateur du christianisme) et porteur d'un changement à venir, Chateaubriand voyageur alterne une vision officielle et carnavalesque du monde, tantôt insistant sur les hiérarchies et s'adonnant à un comique satirique, tantôt remettant à plat le système de valeurs et n'hésitant pas à s'inclure dans son rire.

Si le rire carnavalesque est « dirigé contre toute supériorité⁷⁰ », l'une de ses principales manifestations consiste en la confusion des statuts hiérarchiques. Or les exemples de ce type sont légion dans les récits de voyage chateaubrianesques. Tout d'abord, alors que le jeune chevalier et son équipage font escale aux Açores, le

⁶⁷ Michel Jaeghere, *Le menteur magnifique: Chateaubriand en Grèce*, éd. cit., p. 13.

⁶⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 18.

⁶⁹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 445.

⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 21.

voyageur, son ami Tulloch et le capitaine du vaisseau débarquent sur l'île de Gracioza : « Toute l'île accourut. Quatre ou cinq alguazils, armés de piques rouillées, s'emparèrent de nous. L'uniforme de Sa Majesté m'attirant les honneurs, je passai pour l'homme important de la députation⁷¹ ». En Orient, c'est le phénomène inverse qui se produit : partis de Constantinople, après une longue et pénible traversée, Chateaubriand et son domestique accostent enfin en Terre Sainte ; le maître est alors pris pour un valet alors que Julien profite de tous les honneurs :

Les Arabes du rivage s'avancèrent dans l'eau jusqu'à la ceinture, afin de nous charger sur leurs épaules. Il se passa là une scène assez plaisante : mon domestique était vêtu d'une redingote blanchâtre ; le blanc étant la couleur de distinction chez les Arabes, ils jugèrent que mon domestique était le scheik. Ils se saisirent de lui, et l'emportèrent en triomphe malgré ses protestations, tandis que, grâce à mon habit bleu, je me sauvais obscurément sur le dos d'un mendiant déguenillé⁷².

Pour Philippe Berthier, la méprise des Arabes peut être assimilée aux Saturnales romaines, pendant lesquelles on sacrifie momentanément les fous et les gueux⁷³. Or cette confusion est d'autant plus amusante que Chateaubriand s'efforce constamment de se distancer de son valet, insistant sur le manque de culture de Julien et dévalorisant ce dernier dès que l'occasion se présente⁷⁴. Ainsi donc, la réception carnavalesque de Chateaubriand et de son domestique sur les côtes de Jaffa porte un coup décisif aux hiérarchies sociales, culturelles et intellectuelles, que le voyageur satiriste se plaisait à mettre en évidence. A cette scène, fait écho un épisode de la quatrième partie des *Mémoires*, dans lequel Hyacinthe porte le ruban de la Légion d'honneur, dont il est membre : « Cette décoration nous attirait des respects incroyables. N'ayant à ma boutonnière qu'une petite fleur, selon ma coutume, je passais, avant qu'on sût mon nom, pour un être mystérieux⁷⁵ ».

Puis, en 1815, alors que Chateaubriand et sa femme passent une nuit à Roye après avoir quitté Gand, c'est au tour de Cécile d'être élevée au dessus de son rang : « La maîtresse de l'auberge prit madame de Chateaubriand pour madame la Dauphine ; elle fut portée en triomphe dans une salle où il y avait une table mise de trente couverts⁷⁶ ».

⁷¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 331.

⁷² Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 280.

⁷³ Philippe Berthier, « Maître et serviteur ou le double registre du voyage », *loc. cit.*, p. 117.

⁷⁴ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 149-152.

⁷⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 671.

⁷⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1197.

Une fois encore, Chateaubriand s’amuse de ce genre de confusion et prouve par là qu’il n’est pas insensible à la mise à l’épreuve des codes sociaux que favorisent les voyages. Finalement, l’auteur des *Mémoires* se réjouit des plaisantes méprises – qu’il qualifie de « confusion comique » – de la foule qui les accueille, lui et la duchesse de Berry, à Ferrare :

Dans le trouble des esprits, les deux troupes se trompaient quelquefois de patron et de patronne : j’étais salué de *Votre Altesse Royale* et MADAME me raconta qu’on l’avait complimentée sur le *Génie du Christianisme* : nous échangeons nos renommées. La princesse était charmée d’avoir fait un ouvrage en quatre volumes, et moi j’étais fier d’avoir été pris pour la fille des rois⁷⁷.

L’interchangeabilité des renommées, des fonctions et des statuts révèle l’extrême mutabilité des valeurs et l’instabilité du monde dans lequel Chateaubriand évolue en cette première moitié de XIX^e siècle. Au fil de ses voyages – qu’il s’agisse de ses longs périple ou d’un court déplacement professionnel – l’écrivain porte une attention toute particulière à ces phénomènes subversifs.

L’antisystème

La meilleure façon de rendre compte de l’arbitraire du réel et de ses fantaisies consiste à mettre en lumière les ironies de situation, plus communément nommées ironies du sort. Ces dernières « implique[nt] un dénouement qui contredit l’attente⁷⁸ » et viennent donc bouleverser toute prévision. Elles se révèlent volontiers aux yeux des voyageurs, qui peuvent les observer à leur guise au cours de leurs déplacements. La Nature a en effet pour particularité de se plaire aux rapprochements les plus incongrus, comme le constate Albert Béguin : « elle ne se borne pas à se railler de nos sentiments, de tout ce que nous prenons au sérieux. Elle est également créatrice de formes saugrenues, de rapprochements imprévus, de voisinages cocasses⁷⁹ ».

Or Chateaubriand n’est pas insensible aux ironies du sort, qu’il perçoit comme autant de clins d’œil que lui fait le monde, dévoilant un nouvel ordre des choses qui échappe à la rationalité humaine. En traversant l’Orient et l’Amérique, le voyageur

⁷⁷ *Ibid.*, t. II, p. 882-883.

⁷⁸ Pierre Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, éd. cit., p. 23.

⁷⁹ Albert Béguin, *L’Âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1963, p. 207.

s'émervaille des coups du sort et des jeux de la fortune. Ainsi, en visitant Athènes, il s'amuse à la vue de la maison d'un ermite au sommet des deux colonnes de la Nouvelle Athènes :

Il est impossible de comprendre comment cette mesure a pu être bâtie sur le chapiteau de ces prodigieuses colonnes, dont la hauteur est peut-être de plus de soixante pieds. Ainsi ce vaste temple, auquel les Athéniens travaillèrent pendant sept siècles, que tous les rois de l'Asie voulurent achever, qu'Adrien, maître du monde, eut seul la gloire de finir, ce temple a succombé sous l'effort du temps, et la cellule d'un solitaire est demeurée debout sur ses débris ! Une misérable loge de plâtre est portée dans les airs par deux colonnes de marbre, comme si la fortune avait voulu exposer à tous les yeux, sur ce magnifique piédestal, un monument de ses triomphes et de ses caprices⁸⁰.

Les colonnes de marbre, noble création de l'Antiquité, qui soutiennent et élèvent une hutte de plâtre, simple construction d'un pauvre ermite, constituent une parfaite illustration de ce *mundus inversus* que traverse le voyageur lors de sa visite des hauts lieux de la civilisation humaine. Toujours à Athènes, Chateaubriand se plaît à souligner la marche hasardeuse du destin en contemplant la loge d'un moine à l'intérieur d'un temple grec : « Certainement ce n'est pas un des jeux les moins étonnants de la fortune, que d'avoir logé un capucin dans le monument choragique de Lysicrates⁸¹ ».

En Amérique, c'est une leçon de fatalisme que Chateaubriand reçoit des Indiens et qui charme le jeune aventurier en le forçant à se défaire de ses codes et de ses valeurs, de ses connaissances et de son raisonnement. En côtoyant les sauvages américains, Chateaubriand est en effet frappé par la confiance aveugle que ceux-ci ont en leurs manitous protecteurs. Aussi le jeune aventurier s'effraie-t-il en les voyant s'embarquer dans des nacelles d'écorce en pleine tempête : « Ils suspendent leurs Manitous à la poupe des canots, et s'élancent au milieu des tourbillons de neige, entre les vagues soulevées⁸² ». Cette image des sauvages, bravant la tourmente sous la seule protection de leurs dieux, n'est pas sans rappeler la description détaillée que Chateaubriand avait faite de l'étrange art de la navigation des Grecs dans l'*Itinéraire* :

C'est véritablement une chose surprenante que de voir naviguer des Grecs. Le pilote est assis, les jambes croisées, la pipe à la bouche : il tient la barre du gouvernail, laquelle, pour être de niveau avec la main qui la dirige, rase le plancher de la poupe. Devant ce pilote à demi couché, et qui n'a par conséquent

⁸⁰ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 189-190.

⁸¹ *Ibid.*, p. 200.

⁸² Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 187.

aucune force, est une boussole qu'il ne connaît point et qu'il ne regarde pas. À la moindre apparence de danger, on déploie sur le pont des cartes françaises ou italiennes ; tout l'équipage se couche à plat ventre, le capitaine à la tête ; on examine la carte, on en suit les dessins avec le doigt, on tâche de reconnaître l'endroit où l'on est, chacun donne son avis : on finit par ne rien entendre à tout ce grimoire des Francs ; on reploie la carte ; on amène les voiles, ou l'on fait vent arrière : alors on reprend la pipe et le chapelet ; on se recommande à la Providence, et l'on attend l'événement. Il y a tel bâtiment qui parcourt ainsi deux ou trois cents lieues hors de sa route, et qui aborde en Afrique au lieu d'arriver en Syrie ; mais tout cela n'empêche pas l'équipage de danse au premier rayon de soleil⁸³.

Dans le cas des sauvages américains comme dans celui des matelots grecs, l'image du bateau navigant sans contrôle est une métaphore typique de la nature aléatoire de la vie. Dans ce dernier passage, le capitaine est une représentation de l'être humain, qui, malgré les avancées scientifiques (cartes et boussoles), ne termine pas sa course où il l'aurait désiré. Les connaissances humaines, le progrès et la raison ne délivrent pas du hasard.

Dans ces conditions, mieux vaut faire confiance aux forces qui président à nos destinées, à l'instar des sauvages américains, qui, préservés des avancées scientifiques du monde occidental, se soumettent entièrement à la fortune et cultivent l'art du fatalisme. Ainsi, alors que Chateaubriand évoque les coutumes guerrières des Indiens, il précise que, la nuit, « le camp est mis sous la garde des Esprits⁸⁴ » :

Des Européens qui ont fait la guerre avec les Sauvages, étonnés de cette étrange confiance, demandoient à leur compagnons de natte s'ils n'étoient jamais surpris dans leurs campements : « Très-souvent, répondoient ceux-ci. – Ne feriez-vous pas mieux, dans ce cas, disoient les étrangers, de poser des sentinelles ? – Cela seroit fort bien, » répondoit le Sauvage en se tournant pour dormir. L'Indien se fait une vertu de son imprévoyance et de sa paresse, en se mettant sous la seule protection du ciel⁸⁵.

Ces sauvages du Nouveau Monde, qui s'embarquent sur des nacelles d'écorces au milieu des tempêtes et qui ne jugent pas utile de poster des sentinelles quand leurs camps sont déjà sous la protection de leurs divinités, peuvent paraître absurdes aux yeux d'un étranger occidental et civilisé. Pourtant, Chateaubriand, loin de s'en moquer, fait de ces habitants des déserts américains d'invraisemblables héros et des philosophes perspicaces à l'existence hautement poétique. L'aventurier parvient donc à surmonter sa

⁸³ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 272-273.

⁸⁴ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 313.

⁸⁵ *Ibid.*

première déception, illustrée par le bal grotesque des Indiens dansant au son du violon de M. Violet⁸⁶, et s'émerveille à la découverte des mœurs de ce peuple resté en marge des effets pervers de la civilisation occidentale, protégé du funeste désir de vouloir percer à jour tous les mystères de notre monde.

Contrairement aux héros modernes qui cherchent à maîtriser les éléments, les sauvages s'en remettent à leurs dieux protecteurs et acceptent la fatalité. Or, lors de son voyage en Orient, bien que Chateaubriand soit soigneusement armé et ne se déplace jamais sans escorte, il lui arrive aussi d'imiter les Indiens et de céder à l'inconscience poétique des héros du Nouveau Monde. En effet, alors que les sauvages s'endorment tranquillement sous la seule protection de leurs manitous, le voyageur en Orient, faisant route pour Constantinople, se couche paisiblement sur la natte d'un pestiféré, se fiant à un serviteur inconnu :

Le maître du lieu venait d'expirer. Il était étendu sur sa natte ; on l'en ôta bien vite pour me la donner : elle était encore tiède, et déjà tous les amis du mort avaient déserté la maison. Une espèce de valet qui restait seul, m'assura bien que son maître n'était pas mort de maladie contagieuse ; je fis donc déployer ma couverture sur la natte, je me couchai et m'endormis⁸⁷.

La confiance aveugle de Chateaubriand en une personne dont il ignore tout – la mention « une espèce de valet » montre bien que le voyageur ne connaît ni l'identité, ni la fonction exacte de celui qui lui garantit qu'il peut dormir sans danger sur la natte de son maître –, mais aux dires de laquelle il accepte de confier sa santé et même sa vie, répond au même principe que l'insouciance des sauvages : si celui qui s'était embarqué à Venise armé jusqu'aux dents et accompagné d'une voiture dangereusement chargée d'explosifs se couche maintenant où un homme malade vient d'expirer, c'est pour souligner sa soumission à la fatalité.

Contrairement aux peuples civilisés, dont la société fortement réglementée repose sur un système logique, les tribus indiennes fondent leur existence sur un antisystème qui contredit toutes les lois de la rationalité. Pour illustration, Chateaubriand évoque une étrange coutume indienne relative au baptême des enfants sauvages :

Quand on veut faire un grand honneur à l'enfant, on lui confère le nom le plus ancien dans sa famille : celui de son aïeule, par exemple. Dès ce moment l'enfant

⁸⁶ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 134.

⁸⁷ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 250-251.

occupe la place de la femme dont il a recueilli le nom ; on lui donne en lui parlant le degré de parenté que son nom fait revivre : ainsi un oncle peut saluer un neveu du titre de *grand'mère* ; coutume qui prêteroit au rire, si elle n'étoit infiniment touchante⁸⁸.

Si le voyageur s'émeut de ce qui ferait rire plusieurs observateurs extérieurs, c'est qu'il perçoit, dans cette rupture de logique, une continuité sentimentale, qui permet d'immortaliser les ancêtres en les liant à leurs descendants, et même en les identifiant à ceux-ci. Chateaubriand reconnaît dans cette pratique la reconstruction d'un tout, le parachèvement d'un cycle : une vision d'immortalité qui passe par une rupture de logique, par une entorse au raisonnement.

A cette étrange tradition, qui permet à un enfant de porter le nom de sa grand-mère, il faut ajouter la cérémonie du filet, inaugurant la pêche de l'esturgeon, pendant laquelle cet objet épouse deux jeunes filles désignées par six guerriers et six matrones : « À minuit, le jongleur donnait le signal de la retraite [...]. Le filet est invité, après tant d'exploits, à dormir dans les bras de ses deux épouses⁸⁹ ». Ainsi les différentes catégories qui régissent le système occidental sont absentes de l'antisystème des peuples de la nature : les petits-enfants ressuscitent leurs grands-parents et le filet, objet inanimé, épouse des jeunes filles de chair et de sang.

Le jeu et la vie réelle se mélangent aussi dans cette étrange civilisation, comme en témoigne la description que Chateaubriand fait d'une partie d'osselets : « L'anxiété est peinte sur les visages pendant la partie ; l'assemblée ne seroit pas plus émue s'il s'agissoit du sort de la nation⁹⁰ ». Enfin, le monde rêvé et le monde réel s'équivalent chez ces tribus primitives :

Les songes jouent un grand rôle dans la religion du Sauvage ; leur interprétation est une science et leurs illusions sont tenues pour des réalités. Chez les peuples civilisés, c'est souvent le contraire : les réalités sont des illusions⁹¹.

Bien que les coutumes des Indiens puissent paraître aussi illogiques qu'amusantes (voire aberrantes), Chateaubriand les considère comme la voie d'une réalité supérieure : alors que le rationalisme des occidentaux n'est qu'illusion, les rêves des sauvages sont science et réalité.

⁸⁸ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 254.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 266-267.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 271.

⁹¹ *Ibid.*, p. 323.

Les Indiens offrent au jeune aventurier, qui vient de renoncer à ses projets d'exploration scientifique, l'image d'un peuple soumis au sort, dont les coutumes ne sont finalement que le reflet de l'arbitraire de la Nature. La vie devient un jeu, une acceptation des caprices de la fortune ; les enfreintes à la rationalité projettent l'observateur européen dans un monde à l'envers, dans un antisystème qui le force à remettre en cause la logique occidentale. « Nous ne bâtissons pas ici de système, car Dieu nous préserve des systèmes⁹² » : tels seront les mots de Victor Hugo à l'aube du romantisme ; telle pourrait également être la pensée de l'explorateur parti à la recherche d'un passage au Nord-Ouest du continent et qui ne découvre que les étranges mœurs des tribus peuplant les forêts américaines.

A l'école des animaux

Si l'explorateur considère avec intérêt les mœurs poétiques des sauvages, le naturaliste s'enthousiasme de l'extraordinaire organisation des sociétés animales. En observant la nature et en lisant les œuvres de l'abbé Prévost, de Beltrami, de Charlevoix, de Bartram et de Carver, Chateaubriand ne peut s'empêcher de remettre en question la suprématie de la race humaine. Les crocodiles ont, par exemple, anticipé la philosophie de Platon :

Une femelle ne distingue point ses propres œufs des œufs d'une autre femelle ; elle prend sous sa garde toutes les couvées du soleil. N'est-il pas singulier de trouver chez des crocodiles les enfants communs de la république de Platon ?⁹³

Parti avec l'intention de faire progresser la science, l'aventurier perdu dans les immenses déserts du Nouveau Monde ne peut que constater les limites de la sagesse humaine : ce que l'homme croit issu de l'esprit du plus grand philosophe du monde se retrouve ironiquement au stade le plus primitif de la nature. Ces reptiles, provenant de l'ère mésozoïque, ont en effet adopté un modèle de société platonicienne bien avant que les hommes ne peuplent la terre.

⁹² Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, éd. cit., p. 417.

⁹³ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 226. On trouve une remarque similaire à propos des oiseaux dans l'*Itinéraire* : « La Providence, afin de confondre notre vanité, a permis que les animaux connussent avant l'homme la véritable étendue du séjour de l'homme ; et tel oiseau américain attirait peut-être l'attention d'Aristote dans les fleuves de la Grèce, lorsque le philosophe ne soupçonnait même pas l'existence d'un monde nouveau » (éd. cit., p. 98).

Outre la couvée des crocodiles, ce sont les constructions architecturales des castors qui frappent le naturaliste :

Quand on voit pour la première fois les ouvrages des castors, on ne peut s'empêcher d'admirer celui qui enseigna à une pauvre petite bête l'art des architectes de Babylone, et qui souvent envoie l'homme, si fier de son génie, à l'école d'un insecte⁹⁴.

En qualifiant les castors de « pauvres bêtes » et même d'« insectes », d'une part Chateaubriand souligne l'ironie du sort qui fait de ces rongeurs de grands architectes, d'autre part, il renvoie son lecteur à la Bible, où l'incroyable sagesse des petits animaux est décrite dans le livre des Proverbes⁹⁵. Plus que l'ironie du sort, c'est donc l'ironie de Dieu que mettent en lumière les étranges connaissances du règne animal. L'intervention divine est d'ailleurs fortement suggérée dans ce dernier passage. Partant, l'auteur du *Voyage en Amérique* s'inscrit dans la tradition apologétique et, plus particulièrement, dans la lignée des *Études de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre. Les réflexions de Saint-Pierre s'opposent en effet aux grands principes de la science puisqu'en insistant sur les beautés de la nature, il cherche à établir une relation plus esthétique que scientifique à la réalité extérieure⁹⁶. Une telle appréhension du monde a pour but de convaincre le lecteur de l'existence d'une intelligence supérieure, qui serait à l'origine de la création ; le melon, par exemple, aurait été divisé en tranches pour être mangé en famille.

Défait de ses prétentions scientifiques, Chateaubriand s'en remet à l'école de la Nature ; les castors prennent, sous sa plume, des caractéristiques humaines⁹⁷ et les

⁹⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁹⁵ Proverbes 30 : 24-28. En 1643, Thomas Browne reprend à son compte les mots de Salomon et écrit dans son *Religio Medici* : « En vérité, quelle personne raisonnable ne peut aller à l'école de la sagesse des abeilles, fourmis et araignées ? [...] Je ne pourrai jamais satisfaire ma méditation devant ces merveilles générales que sont le flux et le reflux de la mer, les crues du Nil et la rotation de l'aiguille aimantée vers le Nord [...] » (cité par Ernst. R. Curtius, *La Littérature européenne et la Moyen Âge latin*, t. II, éd. cit., p. 37).

⁹⁶ A ce sujet, voir Nathalie Vuillemin, *Les Beautés de la nature à l'épreuve de l'analyse : programmes scientifiques et tentations esthétiques dans l'histoire naturelle du XVIIIe siècle (1744-1805)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 277-316.

⁹⁷ Chateaubriand s'inspire de *L'Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost pour décrire l'organisation d'une cité de castors. Il est intéressant de voir de quelle façon l'auteur du *Voyage en Amérique* transforme le texte de Prévost : la « place marquée » des castors devient « une chambre tapissée » et les rongeurs sont désormais les « propriétaires » d'« appartements » en ville comme en campagne. Si les naturalistes s'étaient déjà enthousiasmés de l'intelligence des castors, leur anthropomorphisation est, dans ce cas précis, uniquement chateaubrianesque. Notons également que La Fontaine, dans son *Discours à Mme de la Sablière*, recourt lui aussi aux castors comme contre-exemple à la théorie des animaux-machines de Descartes. Tout comme Chateaubriand le fait pour les couvées de

animaux en général sont élevés au rang d'instructeur de notre race. Le voyageur reconnaît alors la sagesse des sauvages qui confient leur éducation à ces grands maîtres de la nature et qui respectent ainsi la volonté divine :

Tous les discours, toutes les chansons des Indiens, prouvent qu'ils s'associent aux animaux, qu'ils leur prêtent un caractère et un langage, qu'ils les regardent comme des instituteurs, comme des êtres doués d'une âme intelligente. L'Écriture offre souvent l'instinct des animaux en exemple à l'homme⁹⁸.

Les périples de Chateaubriand ne représentent donc pas que des entreprises visant à asserter la supériorité du voyageur : il arrive que les rôles soient échangés, que le maître soit pris pour le domestique ou que l'animal primitif se fasse mentor. L'expédition sérieuse, où la logique l'emporte et où les hiérarchies sont clairement établies, cohabite avec une perception humoristique du voyage, où tous les codes sont renversés et où la seule philosophie valable semble être celle des tribus sauvages, qui s'en remettent totalement à la fatalité. Tout comme le narrateur du *Voyage autour de ma chambre* prend « des leçons de philosophie et d'humanité de [s]on domestique et de [s]on chien⁹⁹ », Chateaubriand s'amuse à reconsidérer sa position.

Éloge du non savoir

Toutes les ironies de situation qu'il relève avec amusement lors de ses voyages fournissent à Chateaubriand sa meilleure arme contre la toute-puissance de la science positiviste : poussé dans ses ultimes retranchements, le réel trahit sa nature arbitraire et force l'observateur attentif à ce genre de phénomènes à reconsidérer la question du sens et, par conséquent, à relativiser le savoir. Le voyageur s'émerveille devant les incalculables conséquences de la fatalité, qui sont pour lui autant de preuves que l'incompréhensible existe, que la science humaine est limitée et que l'œuvre de Dieu résiste à notre rationalité.

crocodiles, La Fontaine compare la société solidaire des castors à la république de Platon. Dans son édition, Jean-Charles Darmon cite comme source la *Description géographique et historique des côtes de l'Amérique septentrionale* de N. Deny, parue en 1672.

⁹⁸ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 295.

⁹⁹ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, éd. cit., p. 97.

Aux yeux de Pirandello, Copernic, « qui démontra non la machine de l'univers à proprement parler, mais l'image orgueilleuse que nous nous en étions faite¹⁰⁰ », fut l'un des plus grands humoristes. Si cette découverte a contribué à relativiser le savoir humain, l'invention du télescope a donné le coup de grâce aux conceptions anthropocentristes : « Le télescope devint alors un terrible instrument qui réduit à zéro la terre et l'homme, toutes nos gloires et nos grandeurs¹⁰¹ ». Certes, Chateaubriand n'est ni Copernic, ni Galilée, pourtant lui aussi insiste sur les limites des connaissances humaines, que le siècle précédent avait crues sans bornes. Mais là où Copernic et Galilée mettent en péril la religion, en prouvant la vastitude de l'univers et la multiplicité des systèmes solaires, contredisant du même coup les enseignements de la Bible, Chateaubriand remet le catholicisme au goût du jour, en insistant sur les phénomènes qui échappent à notre entendement et en créant du même coup un espace de poésie, où la science n'a aucun droit.

Pour l'auteur du *Génie*, la curiosité intellectuelle des hommes, qui va de pair avec leur nature orgueilleuse, est la cause directe de la Chute :

Dieu a mis la science à sa portée : il ne pouvait la lui refuser, puisque l'homme était né intelligent et libre : mais il lui prédit que, s'il veut trop savoir, *la connaissance des choses* sera sa mort et celle de sa postérité. [...] L'homme tombe, et c'est le démon de l'orgueil qui cause sa chute¹⁰².

Si l'orgueil est la cause de la disgrâce de l'homme, les conséquences du renvoi d'Eden sont facilement perçues par qui prend le temps d'observer l'harmonie de la nature : « Il nous semble qu'on peut tirer de l'ordre de l'univers une preuve nouvelle de notre dégénération primitive¹⁰³ ». Ainsi, plus que de souligner l'extraordinaire organisation de certaines sociétés animales, le naturaliste met surtout en lumière l'ignorance et l'incapacité des hommes.

Outre le bannissement d'Eden, Dieu a également puni les prétentions vaniteuses de notre espèce par la création de différents idiomes : les descendants de Noé qui pensaient pouvoir élever une tour jusqu'au ciel ont vu leur plan contrecarré par la volonté de Dieu. Celui-ci multiplia les langues, afin que les ouvriers ne se comprennent

¹⁰⁰ Luigi Pirandello, « Essence, caractère et matière de l'humorisme », *loc. cit.*, p. 157.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 530.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 534.

plus et que leur travail ne puisse se poursuivre. Or, en Orient, Chateaubriand vit une expérience babélique, au moment où il cherche à localiser les ruines de Sparte :

Mon cicérone savait à peine quelques mots d'italien et d'anglais. Pour me faire mieux entendre de lui, j'essayais de méchantes phrases de grec moderne ; je barbouillais au crayon quelques mots de grec ancien ; je parlais italien et anglais, je mêlais du français à tout cela. Joseph voulait nous mettre d'accord, et il ne faisait qu'accroître la confusion ; le janissaire et le guide (espèce de Juif demi-nègre) donnaient leur avis en turc, et augmentaient le mal. Nous parlions tous à la fois, nous criions, nous gesticulions ; avec nos habits différents, nos langages et nos visages divers, nous avions l'air d'une assemblée de démons perchés au coucher du soleil sur la pointe de ces ruines. Les bois et les cascades du Taygète étaient derrière nous, la Laconie à nos pieds, et le plus beau ciel sur notre tête¹⁰⁴.

Pas moins de six langues différentes, anciennes et modernes, orientales et occidentales sont évoquées dans cet épisode qui illustre bien l'idée que si Dieu mit fin au chaos universel par son Verbe créateur, en donnant un nom à chaque chose¹⁰⁵, la vanité des hommes provoqua un retour à la confusion¹⁰⁶.

Pourtant, le comique de ce passage ne provient pas uniquement de la cacophonie des toutes ces voix discordantes : c'est surtout le contraste entre la description de cette « bande de démons » et l'harmonie du paysage qui rend cette scène amusante. Cette rupture montre bien à quel point les hommes sont vains et ridicules et à quel point la nature leur est supérieure dans son unité. C'est d'ailleurs un phénomène que l'auteur du *Génie du christianisme* avait déjà relevé en cherchant les preuves du péché originel : « Autant l'harmonie des qualités et des mouvements est visible dans le reste de la nature, autant leur désunion est frappante dans l'homme¹⁰⁷ ».

A la critique du savoir, qui va de pair avec la condamnation de l'orgueil humain, répond naturellement l'éloge du non savoir et le culte de l'ignorance. Ce n'est donc certainement pas un hasard, si, lors de sa courte escapade en Auvergne, Chateaubriand rappelle à son lecteur les expériences de Pascal, qui, au sommet du Puy-de-Dôme, cherchait à percevoir les secrets de la nature en s'intéressant à la pesanteur de l'air : « Pascal se fraya au moyen de la science le chemin à l'ignorance chrétienne¹⁰⁸ ».

¹⁰⁴ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 124.

¹⁰⁵ Genèse 11 : 1-9.

¹⁰⁶ A propos de cet épisode, voir Arnaud Bernadet, « L'orient de la langue », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, éd. cit., p. 309-323. Bernadet souligne que l'idée du mal, qui philtre au travers de ce passage, « donne au caractère statique et insoluble de l'épisode une résonance théologique avec laquelle converge la mention des "démons" » (p. 318).

¹⁰⁷ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 534.

¹⁰⁸ Chateaubriand, *Cinq jours à Clermont*, éd. cit., p. 802.

On a déjà vu que Chateaubriand se plaisait à se mettre en scène en amateur peu concerné par la science¹⁰⁹, se détachant ainsi de la tradition du voyage savant. Il faudrait rajouter que ses expéditions prennent parfois la forme d'un véritable désapprentissage. En effet, face aux coutumes sauvages ou aux constructions des castors, le jeune aventurier comprend que les connaissances du monde occidental sont vaines. Commence alors un long chemin non plus vers la science, mais vers la sagesse et la vérité divine : tous les phénomènes mystérieux qui résistent aux explications rationnelles signalent au voyageur un savoir supérieur.

Les récits viatiques de Chateaubriand prennent donc une orientation radicalement différente de ceux de ses prédécesseurs : « Le désir de savoir est remplacé par le désir de ne pas savoir¹¹⁰ ». Alors que le voyageur savant partait à la découverte du monde et observait minutieusement, à des fins heuristiques, chaque détail de la nature ou chaque pierre des monuments, le nomade romantique, loin de s'inscrire dans la tradition encyclopédique, sonde l'inconnu et révèle les mystères de l'univers. Dans cette optique, Matthieu Liouville constate que, à l'époque romantique, les figures du sage – voire du mage – et du bouffon se confondent, car « l'homme qui peut avoir accès à l'infini, qui comprend ce qui reste obscur aux autres hommes, est un mage ». Il souligne alors le rôle essentiel que joue l'humour dans cette nouvelle distribution des savoirs : « L'humour ouvrant désormais de telles portes, l'humoriste lui-même n'est autre qu'un mage »¹¹¹.

La prise de position de l'Enchanteur en faveur d'une approche plus poétique que scientifique du monde est d'ailleurs parfaitement exprimée dans le *Génie du christianisme* :

[...] Les écrivains modernes font usage d'une étroite philosophie qui va divisant et subdivisant toute chose, mesurant les sentiments au compas, soumettant l'âme au calcul, et réduisant l'univers, Dieu compris, à soustraction passagère du néant¹¹².

Au positivisme, qui réduit le monde aux dimensions des connaissances humaines, et qui bride ainsi l'imagination, Chateaubriand préfère les mystères de la religion, qui suggèrent un monde caché à nos sens, dont les facultés créatives peuvent seules pressentir les contours. Aussi à la question « à quelle science revient-on sans cesse ? »,

¹⁰⁹ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 113.

¹¹⁰ Jean-Claude Berchet, « La préface des récits de voyage au XIXe siècle », *loc. cit.*, p. 8.

¹¹¹ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 445.

¹¹² Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 871.

l'auteur du *Génie* répond-il : « à celle qui laisse toujours quelque chose à deviner, et qui fixe nos regards sur une perspective infinie »¹¹³.

C'est en déviant de sa route qui devait le mener vers le pôle que Chateaubriand découvre, dans les déserts américains, des vérités qui le mèneront à la poésie. Il n'est dès lors pas étonnant que la préface du *Voyage en Amérique* place l'aventure du jeune chevalier sous le signe de la découverte de Christophe Colomb, elle aussi le fruit d'un malentendu : « C'est en cherchant ces Antilles indiennes, ces Indes occidentales, que Colomb découvrit l'Amérique : une prodigieuse erreur enfanta une miraculeuse vérité¹¹⁴ ». Parti pour les Indes, Colomb découvre l'Amérique ; parti pour le pôle, Chateaubriand s'enfonce dans les forêts du Nouveau Monde et se convertit à l'écriture.

Au contact des sauvages américains, Chateaubriand apprend à se défier des connaissances scientifiques ; l'antisystème de ces tribus indiennes, basé sur leur totale soumission au sort et à l'arbitraire du réel, le libère d'un savoir trompeur. Ainsi, en observant la médecine naturelle pratiquée par ces tribus, le jeune aventurier constate que les guérisseurs indiens, parce qu'ils ne cherchent pas à comprendre le monde par eux-mêmes, mais qu'ils choisissent de s'en remettre aux enseignements des forces supérieures, parviennent à des résultats que les nombreuses études et les longues réflexions des savants européens ne peuvent égaler : « Les peuples simples, qui dédaignent moins que nous les indications de la Providence, sont moins sujets que nous à se tromper¹¹⁵ ». Dès lors, le voyageur parcourt le monde, toujours attentif aux phénomènes qui viennent ébranler l'ordre établi et qui remettent en cause les différentes catégories du système occidental. Appeler grand-mère son neveu, prendre un valet pour son maître, qualifier un castor de citoyen et s'étendre nonchalamment sur une natte contaminée n'est-il pas un moyen de rompre une chaîne logique, afin de substituer au raisonnement une loi différente, qui permettrait de mieux comprendre le monde ? Dans la lignée d'un Bernardin de Saint-Pierre, le Chateaubriand voyageur cherche à libérer la

¹¹³ *Ibid.*, p. 473.

¹¹⁴ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 102.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 275. Là encore, Chateaubriand rejoint Bernardin de Saint-Pierre, qui revient, dans ses *Études*, sur les étonnantes connaissances des bergers : « Je me promenois un jour au bois de Boulogne, en tenant dans ma main un marron d'Inde, lorsque j'aperçus une chèvre qui étoit à pâture. Je m'approchai d'elle, et je m'amusai à la caresser. Dès qu'elle eut vu le marron que je tenois entre mes doigts, elle le saisit, et le croqua sur le champ. L'enfant qui la conduisoit me dit que toutes les chèvres en mangeoient, ce qui leur faisoit venir beaucoup de lait. A quelque distance de là, je vis, dans l'allée des marronniers, qui conduit au château de Madrid, un troupeau de vaches uniquement occupées à chercher des marrons d'Inde, qu'elles mangeoient d'un grand appétit, sans lessive et sans saumure. Ainsi, nos méthodes savantes nous cachent les vérités naturelles, connues même des simples bergers » (*Études de la nature*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Déterville, 1804, t. I, p. 132-133).

nature des catégories élaborées par la rationalité humaine, afin de lui rendre tous ses mystères.

LE REBONDISSEMENT HUMORISTIQUE

Révolution : crise et bouleversement

Si le comique provient généralement d'une rupture de déterminisme, d'un dénouement qui contredit l'attente, on peut aisément substituer aux notions de déterminisme et d'ordre celles de rationalité et de bon sens¹¹⁶. Autrement dit, le comique remet en question le sens commun et la conception rationnelle des événements : à une logique intellectuelle issue du philosophisme du XVIIIe siècle, la subversion humoristique oppose le non-sens romantique, lui-même fruit d'une rupture historique : la Révolution. En effet, les lectures que la génération romantique a faites de la Révolution française ont permis la réadaptation de la vision carnavalesque du monde, puisque, comme le constate Mikhaïl Bakhtine, les festivités qui célèbrent le monde à l'envers, se sont toujours rattachées « à des périodes de crise, de bouleversement, dans la vie de la nature, de la société et de l'homme¹¹⁷ ».

En effet, même si les célébrations de la fin du XVIIIe siècle ne doivent pas être trop hâtivement associées à des fêtes carnavalesques, on peut parler, comme le fait Mona Ozouf, de « fêtes utopiennes », qui ont pour principale caractéristique de mettre « tous les hommes de niveau »¹¹⁸. Ces manifestations populaires rompent avec les fêtes monarchiques et religieuses, puisqu'elles suppriment les hiérarchies et permettent du même coup l'homogénéisation de la condition humaine. De plus, bien que les festivités révolutionnaires ne soient généralement pas carnavalesques, la tentation de la subversion et de la dérision existe, si bien que Mona Ozouf consacre un chapitre à « l'autre fête¹¹⁹ », qui se distingue du modèle idéal « par la place qu'elle consent à la

¹¹⁶ Jean Fourastié, *Le Rire, suite*, éd. cit., p. 30.

¹¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 17.

¹¹⁸ Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, p. 15.

¹¹⁹ L'auteur précise que ce genre de réjouissance eut principalement lieu dans le Sud-Ouest de la France, là où la tradition carnavalesque était la plus forte ou, en tout cas, en province, loin des fêtes sectionnaires parisiennes, qui sont, elles, très convenues. Ces célébrations étaient particulièrement en vogue en 1794 et

dérision¹²⁰ ». On exhibe des rois et des évêques montés à l'envers sur des ânes et des mannequins pitoyables qui occupent le centre de ces réjouissances. A ce titre, Mona Ozouf constate :

Les épisodes parodiques renvoient moins à l'innovation des masses révoltées qu'aux formes rituelles du carnaval : ils servent en réalité à dire adieu au vieux monde et à affirmer, sous une forme provocante ou menaçante, la loi du monde nouveau¹²¹.

Or, le ridicule est tout particulièrement provoqué par le recours au burlesque. Antoine de Baecque, qui s'intéresse justement à ce penchant de la Révolution pour la dérision, analyse l'essor de la caricature pendant cette période. Il note que cet art « élabore des portrait ridicules, construisant à travers eux le négatif de la nouvelle société telle qu'elle se rêve¹²² ». Parmi tous les dessins caricaturaux réunis par l'auteur, citons, en guise d'exemple, celui qui représente le roi Louis XVI sous la forme d'un cochon sortant d'un tonneau : Henri IV, qui arbore « tous les attributs d'une royauté respectée : l'armure et l'épée, la croix et le ruban, la collerette et la barbe¹²³ », découvre avec stupeur que son descendant est un cochon, le haut du corps ressortant d'un tonneau de vin, dont le robinet remplit un pot de chambre, et les pattes avant reposant sur de la paille. De Baecque note à propos de cette caricature :

Dans un exacte renversement, le « faire-croire » symbolique et légendaire qui entourait le roi et le maintenait, superbe, dans la sphère du sacré [...] se trouve brusquement subverti par des images grotesques dont deux pôles essentiels – le roi boit, le roi est sale comme un cochon – sont toujours mis en valeur¹²⁴.

Pendant les festivités carnavalesques tout comme au cours des événements révolutionnaires, on célèbre une « interruption provisoire de tout le système officiel, avec ses interdits et barrières hiérarchiques » et on rejoint, pour une durée éphémère, « le domaine de la liberté utopique »¹²⁵. Mais plus qu'un simple bouleversement festif

se déroulaient parallèlement aux « fêtes décentes, sans nulle trace d'inversion compensatrice » (*Ibid.*, p. 108-109).

¹²⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹²¹ *Ibid.*, p. 114.

¹²² Antoine de Baecque, *La Caricature révolutionnaire*, Presses du C.N.R.S., 1988, p. 21.

¹²³ *Ibid.*, p. 177.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 97.

des codes en vigueur, ces périodes de tumulte constituent également « des révélateurs importants de l'ironie de la condition humaine¹²⁶ ». La Révolution de 1789 a donc certainement constitué la plus grande ironie du sort que la France ait jamais connue, en procédant à un terrible renversement social : les classes jusqu'alors reléguées dans les bas-fonds de la société furent ramenées à la surface, alors que la noblesse fut privée de ses prérogatives et contrainte à l'exil.

Paradoxalement, le choc sismique de la Révolution, dont l'épicentre était bien évidemment Paris, a eu une résonance plus immédiate en Angleterre et en Allemagne qu'en France. Les poètes romantiques anglais, tels que Wordsworth et Coleridge, ainsi que les philosophes de l'idéalisme allemand, furent les premiers à ressentir l'importance de ces événements. Ainsi, dans le fragment 424 de *L'Athenaeum*, les romantiques d'Iéna reviennent sur les importantes conséquences de la Révolution française :

On peut [la] considérer comme le plus grand et le plus étonnant phénomène de l'histoire politique, comme un tremblement de terre quasi général, comme un immense raz de marée dans l'univers politique ; ou bien comme l'archétype des révolutions, comme la Révolution pure et simple. Ce sont les points de vue habituels. Mais on peut aussi la considérer comme le centre et la cime du caractère national français où viennent cumuler tous les paradoxes ; comme le grotesque le plus effrayant de l'époque, où ses plus profonds préjugés et ses plus violents pressentiments, mêlés en un horrible chaos, s'entretissent aussi bizarrement que possible pour former une monstrueuse tragi-comédie de l'humanité¹²⁷.

La Révolution française est donc perçue par les premiers romantiques comme une réactualisation du chaos précédant la création de l'univers par Dieu. Cette association se trouve également sous la plume de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, qui compare Mirabeau à un Satan miltonien¹²⁸. Le chaos, qui précède la naissance du monde, comme la Révolution, qui annonce une nouvelle ère, recèle toutes les énergies nécessaires à l'émergence d'un ordre nouveau. Il s'agit donc d'un état extrêmement stimulant, comme le constate Chateaubriand :

Les moments de crise produisent un redoublement de vie chez les hommes. Dans une société qui se dissout et se recompose, la lutte des deux génies, le choc du

¹²⁶ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, éd. cit., p. 69.

¹²⁷ Cité dans *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, éd. cit., p. 107-108.

¹²⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 297.

passé et de l'avenir, le mélange des mœurs anciennes et des mœurs nouvelles, forment une combinaison transitoire qui ne laisse pas un moment d'ennui¹²⁹.

Cependant, le *mundus inversus* issu de la Révolution n'est pas appelé à perdurer. En effet, les festivités carnavalesques, qui célèbrent les bouleversements hiérarchiques et l'inversion du monde, comme les révolutions qui les consacrent, sont toujours éphémères ; on assiste ensuite au « retour au monde à l'endroit », que le monde inversé ne parvient pas à éliminer, sous peine de devenir à son tour un nouveau monde à l'endroit et de substituer ses normes aux normes anciennes¹³⁰. L'avènement de Napoléon, dans un premier temps, puis la Restauration des Bourbons mettront donc fin à ce chaos en réinstaurant l'ordre usuel.

Chateaubriand ne partage pourtant pas une telle conception des événements, qui ferait des bouleversements révolutionnaires un simple interlude dans l'histoire de la monarchie. Pour lui, au contraire, la Révolution est le premier aperçu d'un nouvel ordre du monde ; les troubles de son temps sont annonciateurs d'un changement définitif, qui verra la République triompher, au nom de la liberté¹³¹. Par conséquent, l'auteur des *Mémoires* ressent l'ensemble de son siècle comme un gigantesque carnaval, où l'instabilité politique laisse pourtant entrevoir une stabilité lointaine.

A ce titre, l'image du fleuve, qui revient plusieurs fois sous sa plume, est emblématique de l'idée que Chateaubriand se fait de l'époque troublée dans laquelle il vit. Dans la « Préface testamentaire », datée de 1833, et qui forme, selon Jean-Claude Berchet, « le principal texte programmatique des *Mémoires d'outre-tombe*¹³² », l'auteur définit la nature charnière de sa vie et de son temps en recourant précisément à la métaphore du cours d'eau :

Je me suis rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves ;
j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où

¹²⁹ *Ibid.*, p. 302.

¹³⁰ Jean Emelina, « Les grandes orientations du rire », *loc. cit.*, p. 67.

¹³¹ Chateaubriand est en effet extrêmement lucide quant à la marche de son temps ; il sait pertinemment que l'avenir politique de la France se trouve dans la démocratie : « A Rome, écrit-il, le règne de l'homme fut substitué au règne de la loi : on passa de la république à l'empire ; notre révolution s'accomplit en sens contraire : on incline à passer de la royauté à la république, ou, pour ne spécifier aucune forme, à la démocratie » (*Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 1005).

¹³² Dans Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1537.

j'étais né, et nageant avec espérance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles¹³³.

Chateaubriand est donc bien ce « Janus, gardien du passé et scrutateur de l'avenir¹³⁴ », politicien au double visage, qui regarde simultanément la monarchie en train de dépérir et la République sur le point de paraître à l'horizon. Et, alors que le mémorialiste s'apprête à évoquer la Révolution française, c'est la voix de Moïse, ainsi que le suggère Jean-Pierre Richard¹³⁵, qu'on entend : « Passe maintenant, lecteur ; franchis le fleuve de sang qui sépare à jamais le vieux monde dont tu sors, du monde nouveau à l'entrée duquel tu mourras¹³⁶ ». Tout comme le prophète, Chateaubriand mène son peuple à la terre promise, sans qu'il puisse pour autant y pénétrer.

L'auteur des *Mémoires* se veut une figure de passage, une porte ouverte sur un avenir encore incertain, mais à propos duquel il est confiant. A ses yeux, l'inconsistance de la première moitié du XIXe siècle est le signe d'un élan régénérateur, la manifestation de Dieu, qui renverse l'ordre humain afin d'y substituer un ordre divin, où la liberté règnera à la place des souverains. On se souvient, par exemple, qu'au cours de sa visite de la *villa Adriana* à Tivoli, Chateaubriand observe les porcs qui labourent le gazon recouvrant les gradins de l'ancien théâtre, ce qui l'amène à penser aux événements qui viennent de traumatiser son pays¹³⁷. Or, si les porcs parviennent à ébranler les fondations du pouvoir, c'est parce que la Providence l'a bien voulu, elle qui n'a eu besoin que de « faire croître quelques racines de fenouil entre les jointures de ces sièges » pour « livrer l'ancienne enceinte de l'élégance romaine aux immondes animaux du fidèle Eumée »¹³⁸.

Il était courant, dans le milieu des émigrés, d'interpréter la Révolution non pas comme un soulèvement du peuple, mais plutôt comme l'œuvre de Dieu. Cette lecture des événements permettait à la noblesse en exil de « conférer une intelligibilité au traumatisme qu'[elle] vivait », en la représentant comme « une expiation voulue par un

¹³³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, p. 1541. Alors qu'il revient sur son voyage en Orient dans ses *Mémoires*, Chateaubriand souligne encore sa position charnière dans l'histoire de son siècle : « Je suis en quelque façon le dernier visiteur de l'empire turc dans ses vieilles mœurs. Les révolutions, qui partout ont immédiatement précédé ou suivi mes pas, se sont étendues sur la Grèce, la Syrie, l'Égypte. Un nouvel Orient va-t-il se former ? qu'en sortira-t-il ? » (*Ibid.*, p. 823). Ce questionnement reflète les préoccupations qui habitent le mémorialiste au sujet de son propre pays. Sans savoir vraiment ce qui sortira de ces temps troublés, Chateaubriand anticipe cependant l'émergence d'un monde nouveau.

¹³⁴ Jean-Paul Clément, « La fascination du politique », dans *Chateaubriand mémorialiste*, éd. cit., p. 289.

¹³⁵ Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, éd. cit., p. 147.

¹³⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 286.

¹³⁷ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 137-138.

¹³⁸ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 648.

Dieu de colère irrité par les fautes accumulées au XVIII^e siècle »¹³⁹. Chateaubriand est certes l'héritier de ce sentiment partagé par les contre-révolutionnaires, mais, comme le constate Bertrand Aureau, il refuse cependant de s'arrêter à l'idée pessimiste d'une vindicte divine :

Chateaubriand développe aussi [...] l'idée d'un plan providentiel progressiste tendant à façonner un avenir meilleur pour l'humanité : la doctrine de la perfectibilité s'associe à celle des vengeances divines, avec pour point d'articulation entre le thème des souffrances expiatoires et celui de l'instauration divine d'un nouvel ordre de choses, l'idée qu'un progrès des connaissances s'effectue par l'entremise des épreuves¹⁴⁰.

Partant, si l'auteur du *Génie* s'accorde avec la noblesse exilée en admettant que la religion conduit « à l'explication des faits les plus incompréhensibles de l'histoire¹⁴¹ », il compense le sentiment de rupture et de crainte qu'une telle mise à l'écart du passé éveille forcément, en ne doutant pas du bon déroulement des plans du Créateur : « Dieu n'écarte point la nuée du fond de laquelle il agit ; quand il permet de grands maux, c'est qu'il a de grands desseins¹⁴² ».

Il y a chez Chateaubriand un mélange de lucidité et d'espoir qui le force, au cœur des événements révolutionnaires, à entrevoir les plans de la Providence. Ainsi, selon le mémorialiste, l'homme n'est pas l'instigateur de tous ces tumultes ; il ne fut qu'un outil entre les mains de Dieu¹⁴³ :

J'ai bien peur toutefois que l'on ait pris pour des gens extraordinaires des brutes qui n'avaient pas d'autre valeur que celle d'une roue dans une machine. On confond la machine et les rouages : la machine était puissante, mais ce n'étaient pas les roues qui l'avaient faite. Qui donc l'avait inventée ? Dieu : il l'avait créée

¹³⁹ Bertrand Aureau, *Chateaubriand penseur de la Révolution*, Paris, Honoré Champion ; Genève, Diff. Slatkine, 2001, p. 179.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 215.

¹⁴¹ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 833.

¹⁴² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 365.

¹⁴³ Joseph de Maistre était l'un des principaux adeptes de cette vision des événements : il pensait que la Révolution française était une manifestation surnaturelle et satanique et non la conséquence d'actions humaines. A ses yeux, l'homme n'a été que le simple instrument des plans punitifs de la Providence : « ce ne sont point les hommes qui mènent la révolution, c'est la révolution qui emploie les hommes. On dit fort bien quand on dit qu'elle va toute seule. Cette phrase signifie que jamais la Divinité ne s'était montrée d'une manière si claire dans aucun événement humain » (*Considérations sur la France* (1796), dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 202. C'est l'auteur qui souligne).

aux fins de la nécessité qui viennent également de lui pour le résultat donné, à l'heure d'une société prévue¹⁴⁴.

Il peut sembler étonnant de faire des événements révolutionnaires le fruit de la volonté divine, alors que 1789 fut surtout l'aboutissement de la pensée athée des philosophes des Lumières. D'où la nécessité, pour Chateaubriand, de ne pas confondre « la machine et les rouages », donc l'origine du phénomène et sa manifestation. Alors que les artisans de la Terreur furent principalement athées, le catholicisme est, paradoxalement, la religion de la liberté et porte en lui les valeurs de la République :

Le christianisme est l'appréciation la plus philosophique et la plus rationnelle de Dieu et de la création ; il renferme les trois grandes lois de l'univers, la loi divine, la loi morale, la loi politique : la loi divine, unité de Dieu en trois personnes ; la loi morale, *charité* ; la loi politique, c'est-à-dire *liberté, égalité, fraternité*¹⁴⁵.

Si les hommes de 1789 n'ont pas su mener leur mission à bien, la puissante machine divine est en marche vers l'avenir ; la démocratie ne tardera pas à advenir, pour qui sait attendre son heure.

« *Le grain de sénevé* »

La perception humoristique du monde dépend avant tout de la foi en Dieu. En effet, comme le souligne Jean Fourastié, les ruptures de déterminisme qui président à l'humour n'en sont pas pour autant des conditions suffisantes, car elles peuvent aussi bien provoquer l'angoisse que le rire. Il faut donc que, malgré le bouleversement de la logique, un ordre transcendant soit garanti : « pour rire, si l'on rit, il faut voir (comprendre) une intention qui resitue une logique à cet absurde¹⁴⁶ ». Chez Chateaubriand, c'est la présence divine, les plans obscurs mais établis de la Providence, qui permettent au voyageur de rire des ironies du sort comme à l'homme politique d'envisager l'avenir avec confiance. Tout ce qui contredit la pensée rationnelle devient donc le signe de la présence divine. Cette mise à l'épreuve des théories anthropocentristes constitue l'une des pierres de touche du premier romantisme, comme l'explique Paul Bénichou : « Ce qui semble rationnellement illusoire est justement ce

¹⁴⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 950-591.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1021.

¹⁴⁶ Jean Fourastié, *Le Rire suite*, éd. cit., p. 28.

qui nous signale un besoin profond de vérité [...]. Au terme de cette perspective reparaît Dieu avec son privilège de mystères¹⁴⁷ ».

Au cours de ses nombreux périples à travers le monde, Chateaubriand établit dans sa littérature viatique une tension entre les formes imprévues de la nature, la surprise du réel, et le besoin d'en donner une explication¹⁴⁸. La présence d'une transcendance s'exprime dans l'apparente folie du réel et se détache en filigrane derrière les dérèglements de l'immanence. Telle est en tout cas la pensée du pèlerin, qui médite à Jérusalem sur la tiédeur de la foi religieuse de ses contemporains :

Qui sait si Dieu n'a point planté dans une aire inconnue le grain de sénévé qui doit multiplier dans les champs ? Peut-être cet espoir de salut est-il sous nos yeux sans que nous nous y arrêtions ? Peut-être nous paraît-il aussi absurde que ridicule ? Mais qui aurait jamais pu croire à la folie de la Croix ?¹⁴⁹

Cette méditation pascalienne, qui place la religion chrétienne du côté de la folie plutôt que de celui de la sagesse¹⁵⁰, permet au voyageur, venant d'atteindre le berceau du christianisme, d'interpréter de façon rassurante tous les épisodes subversifs – au cours desquels l'ordre cède au chaos – qu'il vient de vivre. Faire de la religion le principe de la folie, aussi étrange qu'une telle prise de position puisse sembler, est également un moyen de justifier le regain de foi au terme de la Terreur. Le monde absurde et cruel, créé à partir de 1789, a débouché sur une restauration durable du catholicisme, dont profita l'auteur du *Génie du christianisme*.

C'est en effet au cœur du chaos que la foi et la promesse de rédemption s'imposent à l'homme en péril. Pour le voyageur du début du XIXe siècle, c'est la mer déchaînée qu'il faut traverser à la voile, la tempête qui ramène les fonds marins à la surface en provoquant d'immenses houles, qui offrent la meilleure analogie avec les subversions révolutionnaires. Ainsi, en proie à une tempête au large des côtes croates, Chateaubriand observe le capitaine de son embarcation, qui se recueille devant l'image de la Sainte Vierge :

¹⁴⁷ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, dans *Romantismes français*, Paris, Gallimard 2004, vol. 1, p. 115.

¹⁴⁸ Jacques Dupont, « Les chemins de traverse ou le monde et ses surprises », dans *Le Voyage en orient de Chateaubriand*, éd. cit., p. 258-259.

¹⁴⁹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd., cit., p. 363.

¹⁵⁰ Voir Blaise Pascal, *Pensées* section VIII, 588. Pascal et Chateaubriand tirent tous deux cet enseignement de la Bible où on lit : « Voici ce que l'écriture déclare : " Je détruirai la sagesse des sages, je rejetterai le savoir des gens. " Alors, que peut encore dire le sage ? ou l'homme instruit ? Dieu a montré que la sagesse de ce monde est folie ! » (Corinthiens 1 : 19-20).

J'ai fait remarquer ailleurs combien il est touchant ce culte qui soumet l'empire des mers à une faible femme. Des marins à terre peuvent devenir des esprits forts comme tout le monde ; mais ce qui déconcerte la sagesse humaine, ce sont les périls : l'homme dans ce moment devient religieux ; et le flambeau de la philosophie le rassure moins au milieu de la tempête, que la lampe allumée devant la Madone¹⁵¹.

Quand l'homme comprend que son emprise sur le monde est réduite à son minimum, il est plus apte à pressentir la présence divine ; quand il ne maîtrise pas plus sa destinée qu'il ne dompte les éléments, il prend conscience des forces qui le régissent. « C'est toujours le même Dieu qui soulève les vents, et la même confiance en Dieu qui rassure les hommes¹⁵² » écrit le mémorialiste qui parcourt la Suisse, comme pour résumer l'enseignement de ses voyages. Si l'homme sans foi, qui ne croit pas aux plans célestes – aux voies impénétrables du Dieu créateur – ne peut échapper à l'absurdité du monde et à l'angoisse qui en découle, l'homme éclairé par la religion peut considérer sa fragile position avec humour et confiance.

Le regard humoristique que le voyageur antihéroïque porte sur le monde fou qu'il traverse débouche sur une connaissance renouvelée des lois de notre univers, qui, comme le note Jean-Paul Clément, « permet de remonter jusqu'à la source, jusqu'à Dieu¹⁵³ ». Le besoin de logique, la nécessité d'être rassuré quant au sens de l'existence, conduit l'homme confronté à l'arbitraire du réel à réasserter sa foi en une puissance inconnue et à réemprunter le chemin de la religion qu'il avait quitté au siècle précédent, se fiant aux espoirs illusoires nés de l'esprit philosophique. Le voyageur, témoin du monde et de la résistance de ce dernier à la rationalité humaine, se défait alors peu à peu de ses présomptions scientifiques pour célébrer, au fil de la route, l'inconsistance et l'ironie du réel.

En attribuant les causes des ironies du sort et des subversions historiques à la présence d'un Dieu créateur, Chateaubriand s'accorde avec les métaphores de la nature comme livre et de Dieu comme auteur. Cette image, originaire de l'« éloquence sacrée », a transité par les prédicateurs du Moyen Âge latin avant de se retrouver dans l'« usage banal »¹⁵⁴. Conrad de Megenberg fait passer cette métaphore dans le domaine profane au XIV^e siècle : dans son ouvrage majeur, *Das Buch der Natur*, il note que

¹⁵¹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 78.

¹⁵² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 596.

¹⁵³ Jean-Paul Clément, *Chateaubriand : biographie morale et intellectuelle*, éd. cit., p. 142.

¹⁵⁴ Ernst Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, t. II, éd. cit., p. 34.

Les objets sensibles doivent être considérés comme des livres, par lesquels Dieu, le grand Professeur de vérité nous parle. Dans une dispute, le non initié se montre supérieur au savant, car il tire son savoir, non des livres scolaires, mais des « livres de Dieu », que ce dernier a écrit « de son propre doigt »¹⁵⁵.

Aussi, quand Chateaubriand remarque que les sauvages ont des connaissances en herboristerie médicale qui surpassent celles des savants européens, se place-t-il dans cette même tradition et reconnaît-il que la science la plus aboutie ne pourra jamais nous en apprendre autant qu'une attention accrue portée au livre de la Nature.

Médecin humaniste suisse, Paracelse reprend cette comparaison au XVI^e siècle ; il voit la terre comme une bibliothèque « dans laquelle on tourne les pages avec les pieds » et qui doit, par conséquent, être lue « pérégrinement »¹⁵⁶. Dans cette optique, on comprend l'importance que revêtent les voyages pour celui qui souhaite parcourir les pages les plus importantes de l'ouvrage divin. Cette nouvelle sorte d'érudition, pour qui accepte la métaphore du monde comme livre, passe davantage par le voyage que par la lecture. Or, Chateaubriand, qui stipule, dans le *Génie du christianisme*, que « l'homme est la pensée manifestée de Dieu, et que l'univers est son imagination rendue sensible »¹⁵⁷ et qui note également dans ses *Mémoires* que « la création est la visibilité de Dieu »¹⁵⁸, se situe clairement parmi ceux qui perçoivent le monde comme le fruit d'une subjectivité créatrice et non pas comme un enchaînement rationnel de procédés explicables scientifiquement. La traversée de cet immense livre que Chateaubriand foule au cours de ses nombreux voyages représente donc l'étude la plus sérieuse des mystères de notre univers.

Cette nouvelle lecture du monde, née de l'observation de l'arbitraire du réel, lui ouvre des dimensions inconnues aux voyageurs savants ; à mesure que l'infini se dévoile derrière le fini, par le biais de ces clins d'œil malicieux que la Providence semble faire au voyageur attentif, le comique déceptif se mue en humour réparateur. L'humour, ou le comique romantique, est donc l'illustration inversée du sublime, le reflet en creux de la puissance divine qui s'imprime sur les pages de notre monde. La nouvelle sensibilité du voyageur romantique lui permet de pressentir la subjectivité

¹⁵⁵ Conrad de Megenberg, cité par Ernst Curtius, *ibid.*, p. 33-34.

¹⁵⁶ Paracelse, cité par Ernst Curtius, *ibid.*, p. 34.

¹⁵⁷ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 558.

¹⁵⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 1021. On lit d'ailleurs dans la Bible : « Depuis que Dieu a créé le monde, ses qualités invisibles, c'est-à-dire sa puissance éternelle et sa nature divine, se voient dans les œuvres qu'il a faites » (Romains 1 : 20) ou encore : « Par la foi, nous comprenons que l'univers a été créé par la parole de Dieu, de sorte que ce que l'on voit a été fait à partir de ce que l'on ne voit pas » (Hébreux XI : 3).

divine derrière les absurdités du réel, alors que le voyageur savant s'égare en recherchant les causes objectives de ces phénomènes.

La perception humoristique du monde permet non seulement de compenser la déception du voyageur moderne, mais aussi de combler les lacunes de la rationalité. Par ce renversement, par ce glissement vers la subjectivité, la nature apparaît désormais comme l'œuvre de Dieu et l'histoire humaine comme une pièce de théâtre mise en scène par le dramaturge divin. En effet, comme le souligne Bertrand Areau en analysant la lecture que Chateaubriand et ses contemporains font de la Révolution, « l'homme lui-même est ramené au rang de personnage, acteur d'une pièce qui n'est pas de lui et se joue à son insu¹⁵⁹ ». Ainsi, le *topos* du *theatrum mundi*, traditionnellement utilisé pour illustrer la vanité de l'existence, en réduisant l'être humain aux dimensions d'une marionnette, est fortement renouvelé au XIXe siècle :

Ce motif n'est évidemment pas étranger au grotesque populaire. Mais le romantisme y place au premier plan l'idée d'une force inhumaine, étrangère, qui régit les hommes et les transforme en marionnettes, idée que ne reconnaît nullement la culture comique populaire¹⁶⁰.

Les auteurs romantiques récupèrent donc ce *topos* afin d'illustrer à la fois la faiblesse de la volonté humaine et la présence d'une force supérieure qui nous échappe. Chez Chateaubriand la métaphore théâtrale est omniprésente : tantôt tragédie, tantôt comédie, l'existence mouvementée de l'écrivain est souvent analysée en termes de dramaturgie. Pour ne citer qu'un exemple, révélateur cependant, l'auteur des *Mémoires* décrit, dans sa « préface testamentaire », les différentes parties de sa vie comme les actes d'une pièce théâtrale : « Quand la mort baissera la toile entre moi et le monde, on trouvera que mon drame se divise en trois actes¹⁶¹ ».

Les ironies de situation, images d'un agencement perturbé, deviennent donc, aux yeux du voyageur romantique, les signes évidents de la présence d'un dramaturge. Or ces ironies peuvent être de deux sortes¹⁶² : « picturales », elles mettent en évidence les fantaisies de la nature ; « narratives », elles soulignent les caprices de l'auteur. Le motif

¹⁵⁹ Bertrand Areau, *Chateaubriand penseur de la Révolution*, éd. cit., p. 180.

¹⁶⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 50.

¹⁶¹ Chateaubriand, « Préface testamentaire », dans *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1540. Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article des Jean-Claude Berchet : « Chateaubriand et le théâtre du monde », *loc.cit.*

¹⁶² Cette bipartition est suggérée par Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, éd. cit., p.52.

du livre de la nature, combiné à celui du théâtre du monde, permet cependant de concilier ces deux types d'ironies : l'arbitraire du réel est désormais à la fois « ironie picturale » et « ironie narrative », fruit des caprices du Créateur. Si Chateaubriand reconnaît au « Dieu qui rit de tous [s]es songes¹⁶³ » un formidable talent d'ironiste¹⁶⁴, on comprend alors l'importance que le voyageur accorde aux phénomènes qui transgressent la logique.

La voie hors de l'absurde

L'humour s'élabore en deux phases distinctes, dont la première est essentiellement critique et intellectuelle. Robert Escarpit appelle cette première phase obligatoire « ironie »¹⁶⁵ : il s'agit, comme l'explique Denise Jardon, de « déceler dans le monde qui nous entoure l'ironie des situations que nous vivons quotidiennement¹⁶⁶ ». L'ironie, ou la naïveté feinte, selon Socrate, constituerait alors « l'attitude de base de l'humoriste¹⁶⁷ », une attitude caractéristique du voyageur, puisque ce dernier a toujours une vision plus ou moins absurde du pays qu'il visite. Or cette première étape doit impérativement faire place à une seconde phase, plus affective, qu'Escarpit qualifie de « rebondissement humoristique¹⁶⁸ », grâce à laquelle l'humour échappe à l'absurde. Le critique constate que ce deuxième temps

comporte essentiellement un acte de foi, de confiance ou tout du moins de solidarité affective envers l'humoriste et, à travers lui, envers l'ordre du monde que son ironie vient d'ébranler et qu'il a, seul, le pouvoir de rétablir¹⁶⁹.

C'est uniquement par le biais de ce rebond, de ce mouvement ascendant, que l'humour se distingue du comique satirique, qu'il en « corrige l'ironie destructrice par un clin d'œil complice¹⁷⁰ ». Par conséquent, l'humour repose sur un mouvement double ou, comme le suggère Charles Mauron, sur un renversement qui mène de l'angoisse au

¹⁶³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 878.

¹⁶⁴ *Ibid.*, t. I, p. 714.

¹⁶⁵ Robert Escarpit, *L'Humour*, éd. cit., p. 86.

¹⁶⁶ Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, éd. cit., p. 135.

¹⁶⁷ Robert Escarpit, *L'Humour*, éd. cit., p. 95.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 121.

rire¹⁷¹. A ces notions, Jean Emelina ajoute celle de « distance par rapport à [la] distance, [de] réflexion lucide et indulgente de sympathie vis-à-vis de l'objet du rire¹⁷² ». L'humour devient alors du comique satirique élevé à son exposant supérieur : rebondissement, renversement, réflexion, il est avant tout une réaction à l'encontre de la tendance destructrice de la satire.

Si l'humoriste a toute la lucidité du mélancolique, il n'en a donc pas le pessimisme. Bien que Chateaubriand ait une extrême conscience du fossé que le temps creuse irrémédiablement entre le réel et l'idéal, sa foi en Dieu le protège du défaitisme. Aussi son écriture se ravise-t-elle et autorise-t-elle ce clin d'œil complice, ce « rebondissement hors de l'absurde¹⁷³ ». Chateaubriand suit parfaitement l'itinéraire humoristique, qui conduit le voyageur du non-sens à la foi. En effet, le renversement humoristique permet à l'auteur des *Mémoires* de passer d'une vision effrayante à une vision rassurante des grands bouleversements politiques, de l'intuition d'un monde gouverné par l'absurde à celle d'un monde entre les mains toutes-puissantes de Dieu¹⁷⁴.

Plus précisément, l'humour de Chateaubriand esquisse un mouvement bidirectionnel. Il mène bien sûr de la terre au ciel, du scepticisme à la foi : « On est incrédule parce qu'on s'arrête à la surface de la matière : creusez la terre, vous trouverez le ciel¹⁷⁵ ». Fouiller, analyser, descendre au fond de l'homme et du monde pour y trouver non pas des éclaircissements mais les signes de la présence du Créateur, tel est le projet poétique du voyageur. Mais l'humour chateaubrianesque n'est pas seulement vertical : il est également orienté vers l'horizon, vers l'avenir. Méditant sur la colonisation américaine à la fin de son périple dans le Nouveau Monde, le jeune aventurier, déçu de la tournure que prennent les événements sur le continent américain, de la corruption du monde pur et sauvage par les hommes civilisés, ne se laisse pourtant pas gagner par le pessimisme et constate simplement : « Avant de planter des arbres, il faut les abattre, afin de labourer¹⁷⁶ ». Il faut à toute civilisation – au Nouveau Monde comme à l'ancien – ce degré zéro, cet anéantissement total, pour qu'une transition soit

¹⁷¹ Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, José Corti, 1970, p. 32.

¹⁷² Jean Emelina, *Le Comique, essai d'interprétation générale*, éd. cit., p. 31.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁴ Voir l'article d'Aurelio Principato, « Tourmente ou déluge : métaphores révolutionnaires chez Chateaubriand », dans *L'Événement climatique et ses représentations (XVIIe-XIXe siècles)*, Paris, Desjonquères, 2007.

¹⁷⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 1406.

¹⁷⁶ *Ibid.*, t. I, p. 418.

possible. L'écriture viatique de Chateaubriand, qui entreprend un véritable travail de sape pour mieux promettre un avenir, n'est pas étrangère à cette philosophie.

Cette double perception de l'écrivain, qui concilie vanité et espérance, est parfaitement illustrée par l'utilisation des deux types de comique que nous avons mis en évidence. La satire du voyageur est compensée par son humour ; les ironies de situation révèlent la présence d'une transcendance. Aussi la marche de Chateaubriand vers la foi – foi en Dieu et foi en l'avenir – suit-elle un rythme binaire : il faut tout d'abord « ressaisir ses rêves pour en réaliser la vacuité », pour ensuite « prendre de sa vie une vue d'ensemble afin de pouvoir, détaché des considérations événementielles, en apercevoir la signification providentielle »¹⁷⁷. Si toute la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* met en scène les vaines pérégrinations d'un ambassadeur voué à une cause perdue, elle reflète l'ensemble des voyages de leur auteur qui apparaissent, selon Marie Pinel, « comme une quête intuitive de la révélation que formule le chapitre "l'idée chrétienne est l'avenir du monde" ». Ses errances mènent alors Chateaubriand « de l'espérance vaine à l'espérance théologale, au-delà des vanités »¹⁷⁸.

Tous les voyages de Chateaubriand sont une tentative de réenchancement, une réaction par rapport à une perte : perte des prestiges aristocratiques et perte des repères, perte des utopies et du rêve exotique, perte de Pauline de Beaumont, perte des ambitions politiques. Par conséquent, l'écriture viatique de René est marquée par un double mouvement, qui correspond à la prise de conscience de la perte et à sa compensation. Comme l'explique Marc Fumaroli, bien que le voyageur témoigne de tout ce qui a été détruit, de la gloire évanouie des régions qu'il visite, il est aussi en mesure de pressentir « que cette destruction n'est pas vaine, et qu'elle conduit vers un sens indiscernable auquel il n'a jamais cessé de croire »¹⁷⁹. Expérience d'une coupure et expérience d'une promesse¹⁸⁰, naissance et perte, découverte et désillusion¹⁸¹ forment le programme des voyages de l'Enchanteur, dont découle une « poétique de la tension et de la rupture »¹⁸². Le regard, tantôt satirique, tantôt humoristique du voyageur mime cette duplicité de

¹⁷⁷ Marie Pinel, « Vanités et espérance dans la IV^e partie des *Mémoires d'outre-tombe* », *Dix-neuf/vingt. Revue de littérature moderne*, 1, mars 1996, p. 63.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁹ Marc Fumaroli cité par Christophe Penot dans *Chateaubriand aujourd'hui. Entretiens de Christophe Penot avec Jean-Paul Clément*, Saint-Malo, Éd. Cristel, 1998, p. 169.

¹⁸⁰ Pierre Barbéris, *Chateaubriand : une réaction au monde moderne*, éd. cit., p. 288.

¹⁸¹ Jean-Marie Roulin, « Venise, la dernière tentation de Chateaubriand », dans *Chateaubriand : Paris – Prague – Venise*, éd. cit., p. 151.

¹⁸² Marc Fumaroli, cité par Christophe Penot, dans *Chateaubriand aujourd'hui*, éd. cit., p. 158.

l'écriture, qui constate une perte en même temps qu'elle laisse entrevoir un avenir prometteur.

L'humour et le sentiment religieux

Si le rire satirique est l'expression de la Chute (dans la mesure où il représente la prise de conscience que le réel est désormais irrémédiablement séparé de l'idéal), le rire humoristique en est la réponse et le remède. L'humour réenchanteur du voyageur est donc, dans une perspective chrétienne, un complément indispensable à l'observation satirique : c'est lui qui ramène à Dieu cet homme perdu, errant à travers le monde, en lui faisant voir, derrière les caprices de la nature, la fantaisie du Créateur.

La fonction thérapeutique du rire n'est certes pas une découverte du romantisme. Chez les satiristes latins, on distinguait déjà la satire juvénalienne, où le rire grinçant et convulsif trahit une indignation et du mépris, de la satire horatienne, qui plaide pour une clémence souriante et où le rire « fait office de baume et comble la fissure entre l'objet décrit et le satiriste »¹⁸³. Dès l'Antiquité, le rire humoristique est donc un moyen de soigner les désillusions d'une époque en réinvestissant positivement le besoin d'utopie de la société.

Chez Chateaubriand, l'humour apparaît comme un remède que l'auteur se prescrit à lui-même pour lutter contre sa native mélancolie ainsi que contre son penchant satirique et nihiliste. Pour Yves Vadé, l'écriture « romantique » qu'inaugure l'Enchanteur s'apparente au « contre-chant d'une conscience historique malheureuse »¹⁸⁴. Au chant de René, empreint de souffrance et de mélancolie, à cette voix qui se plaint en observant le monde en ruine, aux sombres accents du voyageur désenchanté, lucide et réaliste, qui prend conscience de l'inéluctable perte du passé, répond donc un contre-chant plus léger et étrangement harmonieux : celui du voyageur humoristique, dont le rire régénérateur combat le spleen du satiriste. Finalement, comme le souligne André Lebois, l'humour constitue « l'ultime recours qui demeure aux sensibles, aux plus vulnérables, contre le mal de vivre »¹⁸⁵.

¹⁸³ Pascal Debailly, « Le rire satirique », *loc. cit.*, p. 701.

¹⁸⁴ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, p. 99.

¹⁸⁵ André Lebois, « L'humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *loc. cit.*, p. 569. Voir ci-dessus, chapitre 2, p. 65.

Or le rôle thérapeutique qu'exerce le rire sur les romantiques n'est pas sans rappeler un autre remède que Chateaubriand prescrit aux âmes souffrantes : la vie monacale. En effet, si l'humour du voyageur résonne comme le contre-chant de la mélancolie de René, la confiance d'Amélie, protégée du monde par les murs de son couvent, s'oppose également à l'instabilité de son frère livré au monde :

La simplicité de mes compagnes, la pureté de leurs vœux, la régularité de leur vie, tout répand du baume sur mes jours. Quand j'entends gronder les orages, et que l'oiseau de mer vient battre des ailes à ma fenêtre, moi, pauvre colombe du ciel, je songe au bonheur que j'ai eu de trouver un abri contre la tempête¹⁸⁶.

Ainsi, Chateaubriand donne dans *René* une image des couvents opposée à celle que Diderot avait peinte dans *La Religieuse* et que tout le XVIIIe siècle avait véhiculée, notamment pas le biais des romans gothiques. Là où pour les philosophes le retrait monacal conduit au dérèglement de l'être social, les murs deviennent protection et garantissent la tranquillité de l'âme pour l'écrivain romantique. Et pour rétablir le jugement de ses lecteurs, qui accordaient plus d'importance à l'invocation des orages désirés qu'à l'apologie des couvents, l'auteur de *René* précise dans sa préface :

Or, la nécessité des cloîtres pour certains malheurs de la vie, et pour ceux-là même qui sont les plus grands, la puissance d'une religion qui peut seule fermer les plaies que tous les baumes de la terre ne sauroient guérir, ne sont-elles pas invinciblement prouvées dans l'histoire de René ?¹⁸⁷

De ce fait, alors qu'Amélie trouve un abri entre les murs de son couvent, son frère est livré aux vents de l'adversité et parcourt le monde pliant sous le fardeau de sa mélancolie. Jamais il ne connaîtra la paix de l'âme et la sérénité.

Le spleenétique qui n'a pu se résoudre à emmurer sa vie, le voyageur inconstant qui erre à travers le monde, peut pourtant espérer un autre remède. Au cours de ses pérégrinations, Chateaubriand découvre ce qui a manqué à son héros de jeunesse : le pouvoir thérapeutique de l'humour, la puissance curative d'une prise de distance salvatrice. Or, comme nous l'avons mentionné, le rire régénérateur n'est possible que s'il repose sur l'existence d'une transcendance providentielle. L'humour ramène à Dieu celui qui s'est égaré dans la vastitude du monde ; il est la seconde chance qui s'offre au

¹⁸⁶ Chateaubriand, *René*, éd. cit., p. 421.

¹⁸⁷ Chateaubriand, « préface de René, édition 1805 », dans *Œuvres complètes*, t. XVI, éd. cit., p. 62.

mélancolique qui a refusé le couvent, une autre armure qui protège l'âme aussi efficacement que les parois du monastère.

René offre le reflet du jeune Chateaubriand qui a renoncé à entrer dans les ordres et qui prend conscience, dans les bois de Combourg, de son tempérament mélancolique. Or la conception chateaubrianesque de la religion et de ses bienfaits varie énormément entre l'époque de *René* et celle des *Mémoires* : de l'unique refuge des âmes blessées et souffrantes, du baume que les désenchantés appliquent sur leurs blessures, le sentiment religieux devient la voie du salut, le chemin de la liberté et de l'espérance retrouvée. « Autrefois c'est faute de croire en l'homme qu'il s'efforçait de croire en Dieu ; s'il croit en Dieu maintenant, c'est parce qu'il veut croire en l'homme¹⁸⁸ » résume Pierre Clarac, montrant ainsi qu'au fil des années et au fur et à mesure de ses œuvres la mélancolie de Chateaubriand se transforme en espoir. La religion n'est pas uniquement une parade contre les attaques du monde, c'est aussi la voie de la sérénité retrouvée. La foi en Dieu devient alors « le prolongement de sa foi en l'homme¹⁸⁹ ».

Or cette foi en Dieu et en l'homme, Chateaubriand l'a découverte au fil de ses voyages, comme l'affirme l'auteur du *Génie du christianisme* :

Ce n'est point dans une ménagerie où l'on tient en cage les secrets de Dieu, qu'on apprend à connaître la Sagesse divine : il faut l'avoir surprise, cette sagesse, dans les déserts, pour ne plus douter de son existence ; on ne revient point impie des royaumes de la solitude, *regna solitudinis* : malheur au voyageur qui aurait fait le tour du globe, et qui rentrerait athée sous le toit de ses pères¹⁹⁰.

Le sentiment religieux, à ses yeux, ne naît pas dans les lieux consacrés : il se révèle au voyageur dans les vastes étendues du monde, dans les déserts qu'il ne cesse de parcourir, en quête du moindre signe que la Providence serait susceptible de lui faire. Il découle de ces observations que la période romantique marque la réconciliation du rire et de la religion, un rire qui, comme le souligne Matthieu Liouville, « s'oppose moins au phénomène religieux qu'aux rigidités du dogme et du clergé¹⁹¹ ». Libéré d'une conception dogmatique de la religion, Chateaubriand ne cherche pas à démontrer mathématiquement l'importance de la foi, comme le faisait Pascal, il cherche à conduire son lecteur à sentir la présence divine en contemplant le monde.

¹⁸⁸ Pierre Clarac, *À la Recherche de Chateaubriand*, Paris, Nizet, 1975, p. 17.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹⁰ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 564.

¹⁹¹ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 218.

Le regard humoristique du voyageur, dans la mesure où il est révélateur de la présence de Dieu et où il garantit ainsi un sens à l'apparent désordre de notre monde, représente une alternative à la vie monacale : ressentir la présence du Créateur en contemplant les caprices de la nature permet à celui qui manque de vocation religieuse de se prémunir contre la mélancolie. Chateaubriand fait alors de ses nombreux périples un voyage vers la foi et vers la réconciliation. Lui qui a goûté au scepticisme des philosophes découvre, dans les forêts du Nouveau Monde comme sur les ruines des grandes villes de l'Antiquité, les signes qui le ramènent à la religion.

SIXIÈME CHAPITRE :

POUR UNE POÉTIQUE HUMORISTIQUE DU RECIT DE VOYAGE

Un mot me mène à un autre; je m'en vais
en Islande et aux Indes (Chateaubriand,
Mémoires d'outre-tombe)

LA RELIGION COMME POÉTIQUE

Rappelé au catholicisme, Chateaubriand cherche à corriger ses erreurs de jeunesse en rédigeant *Le Génie du christianisme*, dans lequel la coupable mélancolie de René doit être dénoncée. Or, l'auteur des *Mémoires* lie explicitement sa reconversion religieuse et l'adoption d'une nouvelle poétique :

Le *Génie du Christianisme* commence la révolution religieuse contre le philosophisme du dix-huitième siècle. Je préparais en même temps cette révolution qui menace notre langue, car il ne pouvait y avoir de renouvellement dans l'idée qu'il n'y eût innovation dans le style¹.

Pour Chateaubriand, la licence poétique que s'autorise le romantisme est indiscutablement dépendante de la restauration de la foi chrétienne. L'expérience religieuse devient la source de la création littéraire.

Dans un chapitre retranché des *Mémoires d'outre-tombe* intitulé « années de ma vie 1802 et 1803. Question relative au progrès futur des lettres », tout d'abord destiné à la conclusion de l'œuvre, il écrit :

¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. I, p. 853.

Les œuvres qui vivent et qui restent sont ces grandes compositions qui sont entendues partout où l'art n'est que le peintre de la nature et qui a fixé les traits de son modèle sur la toile par le miracle de ses études et de son travail².

L'attention que le voyageur porte à la nature l'emmène donc au-delà de la nature. Si celle-ci est la langue de Dieu, le fruit du Verbe divin, elle devient le modèle de toute création poétique. « Quiconque rejette les notions sublimes que la religion nous donne de la nature et de son auteur, se prive volontairement d'un moyen fécond d'images et de pensées³ » note l'auteur du *Génie*, montrant à ses lecteurs que son catholicisme a, selon les mots de Tzvetan Todorov, « une forte teinte esthétisante⁴ ».

Le christianisme, plutôt que d'être considéré sous un angle doctrinal, intéresse donc avant tout l'écrivain comme poétique :

Loin de flétrir l'imagination, en lui faisant tout toucher et tout connaître, il [le christianisme] a répandu le doute et les ombres sur les choses inutiles à nos fins ; supérieur en cela à cette imprudente philosophie, qui cherche trop à pénétrer la nature de l'homme et à trouver le fond partout⁵.

Contrairement à la science, le catholicisme laisse à notre monde une part de mystère favorable aux épanchements de l'imagination. Aussi l'auteur du *Génie* s'interroge-t-il : « En traitant le génie de cette religion, comment pourrions-nous oublier son influence sur les lettres et sur les arts ?⁶ ».

L'ouvrage de Chateaubriand prend ainsi le contrepied de *De la Littérature*, publié deux ans plus tôt⁷. Alors que Madame de Staël s'efforce de montrer comment les acquis révolutionnaires influencent positivement la littérature, Chateaubriand, au contraire, renie cet héritage et oppose l'esprit des philosophes au génie de l'auteur chrétien, prônant ainsi un retour à l'inspiration religieuse : « Sans religion on peut avoir de l'esprit ; mais il est difficile d'avoir du génie⁸ ». Loin de vouloir réduire le sacré au littéraire, Chateaubriand cherche plutôt à élever le littéraire à une dimension religieuse⁹.

² *Ibid.*, p. 1608.

³ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 831.

⁴ Tzvetan Todorov, *Les Morales de l'histoire*, éd. cit., p. 323.

⁵ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 688.

⁶ *Ibid.*, p. 627.

⁷ A ce sujet, voir Florence Lotterie, « Chateaubriand contre Madame de Staël », *Revue des sciences humaines*, 247, 1997.

⁸ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 833.

⁹ C'est ce que constate Jean-Claude Berchet dans son article « Le Sacré et la Gloire », dans Chateaubriand, *le génie du romantisme*, Magazine littéraire, 366, juin 1998, p. 55-56.

Retour donc à une conception religieuse, qui fait du livre de la nature une source d'inspiration comparable à la Bible, et qui est à l'origine des chefs-d'œuvre classiques. Qu'elle s'exprime par formes ou par mots, la parole divine doit commander à la création humaine. Or, si la décadence de la littérature au XVIII^e siècle est imputée par Voltaire aux changements politiques – le philosophe en fait la conséquence de la fin de la stabilité politique du XVII^e siècle comme du règne de Louis XIV, souverain favorable aux arts – elle résulte, selon Chateaubriand, de l'incrédulité du siècle des Lumières, qui a asséché les sources de la créativité poétique. Alors que pour Voltaire l'excellence poétique semble être contextuelle, pour Chateaubriand, « le génie peut resurgir en tout temps et en tout lieu, pourvu qu'il retrouve l'inspiration chrétienne¹⁰ ».

L'apologie du catholicisme est donc plus une tentative de renouer avec l'excellence poétique du XVII^e siècle qu'une volonté de reconverter le peuple français. Il ne faut pourtant pas interpréter faussement l'inspiration classique de Chateaubriand. Ce ne sont certes pas les règles formelles que l'auteur du *Génie* admire chez les classiques, mais bien « le *principe* de leur inspiration¹¹ », les ressources non altérées de l'imaginaire qui nourrissaient alors ces génies éclairés. « Un écrivain qui refuse de croire en un Dieu auteur de l'univers, et juge des hommes dont il a fait l'âme immortelle, bannit d'abord l'infini de ses ouvrages¹² » note l'auteur du *Génie*, montrant que le romantisme qu'il inaugure ne peut se passer du sentiment religieux, source de toute création qui a l'ambition de dépasser le monde sensible.

Or l'importance d'un retour à l'inspiration religieuse ne concerne pas seulement la littérature : le voyageur accorde une attention toute particulière à l'architecture des villes qu'il traverse, ne cachant pas sa préférence pour les monuments érigés par des peuples catholiques, aux dépens de ceux construits par les protestants ou les païens, comme en témoigne sa description de Philadelphie :

L'aspect de Philadelphie est monotone. En général, ce qui manque aux cités protestantes des États-Unis, ce sont les grandes œuvres de l'architecture : la Réformation jeune d'âge, qui ne sacrifie point à l'imagination, a rarement élevé ces dômes, ces nefs aériennes, ces tours jumelles dont l'antique religion catholique a couronné l'Europe¹³.

¹⁰ Emmanuelle Tabet, *Chateaubriand et le XVIII^e siècle: mémoire et création littéraire*, Paris, Honoré Champion ; Genève, Diff. Slatkine, 2002, p. 137.

¹¹ *Ibid.*, p. 392.

¹² Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 867.

¹³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. I, p. 347.

La religion seule permet à l'homme d'élever les plus beaux monuments, mais pas n'importe quelle religion : de façon un peu surprenante – et surtout assez mal justifiée par Chateaubriand lui-même – le catholicisme, de par son ancienneté, est l'unique source d'inspiration valable aux yeux l'auteur des *Mémoires*. Alors que le protestantisme américain n'inspire à ses architectes que de plates constructions, que le polythéisme des Grecs est responsable de la disparité des monuments du pays¹⁴, le catholicisme détermine la majesté et l'uniformité de l'art gothique : « On sent tout de suite que ce genre est à nous, qu'il est original, et né, pour ainsi dire, avec nos autels¹⁵ ». Pour Chateaubriand, la religion est donc intimement liée à l'imaginaire artistique : sans elle, pas d'architecture ni de poésie.

Si la création artistique est l'expression d'un sentiment religieux et si son rôle premier est de s'inspirer de la Nature, c'est bien la fantaisie et la liberté qui doivent primer sur les codes. Dans cette optique, l'auteur du *Génie* récuse les représentations mythologiques stéréotypées de la Nature dans la littérature antique, qui ont pour conséquences de « rapetisser » la création et « d'en bannir la vérité » :

On ne peut guère supposer que des hommes aussi sensibles que les anciens eussent manqué d'yeux pour voir la nature, et de talent pour la peindre, si quelque cause puissante ne les avait aveuglés. Or, cette cause était la mythologie, qui, peuplant l'univers d'élégants fantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude. Il a fallu que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leur rêverie [...]. Le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature¹⁶.

C'est donc à l'âme du chrétien que parle à la Nature, c'est à elle qu'elle confie ses mystères et sa poésie :

Il faut plaindre les anciens, qui n'avaient trouvé dans l'Océan que le palais de Neptune et la grotte de Protée ; il était dur de ne voir que les aventures des Tritons et des Néréides dans cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme, dans cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie, pour embrasser la nature et nous confondre avec son Auteur¹⁷.

¹⁴ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 181.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 719.

¹⁷ *Ibid.*, p. 721.

Une telle conception de l'art amène Chateaubriand à prendre ses distances par rapport aux clichés de la littérature et à soumettre ses observations à sa fantaisie d'auteur, libre désormais de faire de son récit le reflet des jeux de la Providence¹⁸.

Or le voyageur attentif aux ironies du sort, qui a célébré à Tunis le chaos régénérateur en participant aux festivités carnavalesques, et qui prône l'inspiration religieuse dans l'art, ne peut faire de ses récits viatiques des textes scientifiques et objectifs qui effacent la subjectivité et les caprices de l'auteur. Bien qu'ils renouent avec l'inspiration classique, les Voyages de Chateaubriand sont profondément empreints de la fantaisie de leur créateur et adoptent par moments une poétique excentrique¹⁹, voire humoristique, qui repose sur l'inscription de la subjectivité auctoriale. Tout comme le Dieu créateur se révèle au voyageur attentif, l'auteur imprime sa fantaisie dans les lignes de son texte.

MISES EN SCÈNE DE L'ÉCRIVAIN

Métalepses de l'auteur

La figure de la métalepse, par laquelle « un auteur est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait que raconter ou décrire²⁰ », souligne la présence du sujet et met en lumière le travail de l'écriture. Or Chateaubriand n'est pas seulement un voyageur qui relate ce qu'il observe, il est également – et les métalepses de l'auteur sont là pour nous le rappeler – un écrivain en quête d'inspiration. Figure transgressive²¹ qui permet à l'écrivain de remplacer momentanément le voyageur et d'affirmer du même coup le pouvoir qu'il a sur la trame narrative, la métalepse, constitue, selon Matthieu Liouville, « le déni le plus important apporté à l'illusion du poétique produit par le seul génie²² ».

¹⁸ Pour Friedrich Schlegel, « tous les jeux sacrés de l'art ne sont qu'imitations lointaines du jeu infini du monde » (cité par Alain Muzelle, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 61).

¹⁹ Voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique : Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987.

²⁰ Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 128.

²¹ Pour plus de détails sur la métalepse, voir Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

²² Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 415.

Nombreux sont les passages où l'auteur de l'*Itinéraire* se décrit en train de prendre des notes, de tracer des paysages, de griffonner du papier sur le pont d'un navire. A Misitra, par exemple, il profite « de la nuit pour écrire des notes²³ » ; à Sparte, alors que le janissaire se prépare à quitter le site, le garde est obligé de patienter : « Il vit bientôt, à son grand déplaisir, qu'il s'était trompé. Je me mis à écrire des notes et à prendre la vue des lieux : tout cela dura deux grandes heures [...] »²⁴. A Jérusalem, le dédoublement de l'écrivain-voyageur est encore plus sensible, alors que Chateaubriand se décrit « courant le jour et écrivant la nuit²⁵ ». Et lors de la longue traversée qui doit le mener à Tunis, l'écrivain éclipse encore une fois le pèlerin : « Pour occuper mon temps je copiais et mettais en ordre les notes de ce voyage et les descriptions des Martyrs²⁶ ».

Le *Voyage en Italie* représente lui aussi l'écrivain au travail. Alors que le secrétaire d'ambassade entretient Fontanes de son périple napolitain, il interrompt son récit pour en souligner la facture : « Quand je viens à regarder, mon cher ami, toutes les feuilles éparses sur ma table, je suis épouvanté de mon énorme fatras, et j'hésite à vous l'envoyer²⁷ ».

Le même procédé se retrouve dans les *Mémoires d'outre-tombe* alors que Chateaubriand voyage en Suisse, à la recherche d'un havre où il pourrait terminer la rédaction de ses *Mémoires*. Surpris par un orage « à quelques pas de la chapelle de Tell », il met en scène l'acte d'écriture : « Comme autrefois, en traversant l'Océan, les lacs de l'Amérique, les mers de la Grèce, de la Syrie, j'écris sur un papier inondé²⁸ ». Finalement, c'est au bord du lac Léman habité par la présence des illustres auteurs qui vécurent sur ces rivages que Chateaubriand, avant d'être rappelé aux tracasseries politiques de son temps, insiste une dernière fois sur l'élaboration du récit : « Maintenant j'écris cette page à minuit, tandis que tout repose autour de moi et qu'à travers ma fenêtre je vois briller quelques étoiles sur les Alpes²⁹ ».

En mettant en évidence le travail de l'écrivain, ces métalepses d'auteur permettent au récit de quitter le statut de documentaire pour se réclamer de l'œuvre littéraire. A ce titre, Philippe Antoine estime que « l'un des sujets centraux de l'*Itinéraire* est [...] la mise en intrigue de la figure de l'écrivain, qui se manifeste sur différents plans de la

²³ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 129.

²⁴ *Ibid.*, p. 136.

²⁵ *Ibid.*, p. 335.

²⁶ *Ibid.*, p. 483.

²⁷ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 712.

²⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 596-597.

²⁹ *Ibid.*, p. 633.

relation³⁰ ». En effet, en plus des scènes dans lesquelles Chateaubriand se représente dans l'acte d'écriture, il faut ajouter aux procédés qui lui permettent de souligner la littérarité de ses récits viatiques tout un lexique de l'artifice et de la création, qui prévaut dans ses descriptions. Un vocabulaire de l'écriture et de la peinture rappelle constamment au lecteur que le texte qu'il a sous les yeux n'est pas le simple compte rendu d'une réalité extérieure, mais qu'il est le fruit d'une création artistique, une véritable œuvre d'art. Débarrassé des impératifs didactiques du voyage, Chateaubriand aime à se faire peintre de paysages et de scènes pittoresques. Partant, ses descriptions prennent des allures de tableaux, comme l'évocation d'un cheik arabe contant une histoire à ses compagnons sur les rivages de la mer Morte :

Quelques têtes de chevaux qui s'avançaient au-dessus de la troupe, et qui se dessinaient dans l'ombre, achevaient de donner à ce tableau le caractère le plus pittoresque, surtout lorsqu'on y joignait un coin du paysage de la mer Morte et des montagnes de Judée³¹.

La représentation de l'écrivain et la mise en évidence de la facture du récit permettent au texte de quitter la sphère de la sérieuse retranscription du monde extérieur pour se réclamer de l'artifice créateur et de la fantaisie auctoriale. L'insistance avec laquelle Chateaubriand se plaît à souligner que c'est un auteur qui voyage, met inmanquablement ses textes à l'écart des considérations savantes et du souci d'objectivité qui caractérisent les relations des véritables explorateurs.

Parabases

Au niveau de la trame narrative, la mise en évidence de la facture du récit se traduit par de nombreuses parabases, figures dont Daniel Sangsue fait l'une des principales caractéristiques du récit excentrique³². Si les interventions métatextuelles du chœur étaient déjà l'apanage de la comédie antique³³, la fonction explicative de ces transgressions narratives est bien souvent remplacée par la simple volonté d'insister sur

³⁰ Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, éd. cit., p. 115.

³¹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 332.

³² Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, éd. cit., p. 84.

³³ Selon A.W. Schlegel, c'est précisément la propension à la parabase qui différencie la comédie ancienne de la tragédie : « Il faut convenir que la parabase est contraire à l'essence de toute fiction dramatique » (*Cours de littérature romantique*, éd. cit., p. 234).

la fabrication du texte et sur son contexte matériel³⁴. Contraire à toute narration sérieuse, qui cherche à faire disparaître auteur et lecteurs pour mieux créer l'impression d'un univers autonome, la parabase souligne le travail de l'écrivain, « met en relief l'illusion de fiction bien plus qu'elle ne la boulevers[e]³⁵ ».

Alors que les écrivains-voyageurs tendent parfois à minimiser le travail de réécriture à partir des notes prises sur le vif, afin de donner aux lecteurs un plus grand sentiment d'impartialité, Chateaubriand se plaît, au contraire, à mettre en lumière le travail littéraire à l'origine de l'œuvre, rappelant constamment à ses lecteurs que le voyageur est aussi – et surtout – un écrivain. Par conséquent, de nombreuses remarques témoignent des préoccupations de l'auteur, qui n'hésite pas à justifier ses choix ou à s'excuser auprès de son lecteur de l'inutilité de quelques descriptions. Revenant d'une digression sur les missions d'Athènes, l'auteur de l'*Itinéraire* la légitime : « On me pardonnera de m'être étendu sur ce sujet. Aucun voyageur avant moi, Spon excepté, n'a rendu justice à ces missions d'Athènes si intéressantes pour un Français³⁶ ». Plus loin, le commentaire métadiscursif véhicule au contraire le regret d'avoir dû brièvement évoquer la citadelle de Pergame, que Choiseul venait de décrire en détails :

Mais si jamais description fut superflue, c'est celle que je viens de faire. Il n'y a guère plus de cinq à six mois que M. de Choiseul a publié la suite de son voyage. Ce second volume, où l'on reconnaît les progrès d'un talent que le travail, le temps et le malheur ont perfectionné, donne les détails les plus exacts et les plus curieux sur les monuments de Pergame et sur l'histoire de ses princes³⁷.

La description de Jaffa et « l'aridité de ses détails » sont quant à elles justifiées par l'importance que la ville avait autrefois et par « celle qu'elle a acquise dans ces derniers temps »³⁸.

Dans le *Voyage en Amérique*, où le travail de réécriture est largement postérieur aux notes prises sur le terrain, Chateaubriand distingue les passages soigneusement revus de ceux au cours desquels l'écrivain s'efface derrière les impressions récoltées par l'aventurier : « Je laisse maintenant parler le manuscrit : je le donne tel que je le trouve, tantôt sous la forme d'un *récit*, tantôt sous celle d'un *journal*, quelquesfois en *lettres* ou

³⁴ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, éd. cit., p. 84.

³⁵ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cardot, Paris, Seuil, 1986, p. 139.

³⁶ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 202.

³⁷ *Ibid.*, p. 243-244.

³⁸ *Ibid.*, p. 290.

en simples *annotations*³⁹ ». Quant au *Voyage en Italie*, largement rédigé à partir des lettres écrites dans ces lieux, il garde lui aussi les traces de sa première composition : « J'ai seulement barbouillé au crayon sur un portefeuille le petit journal que je vous envoie⁴⁰ », note le jeune diplomate au terme de la première lettre à Joubert.

Non seulement Chateaubriand se sert de la parabase pour justifier – ou au contraire condamner – certaines de ses descriptions et mettre en évidence le travail de l'écrivain, mais il va parfois jusqu'à commenter son propre style, comme lorsqu'il s'amuse de la description d'une promenade en gondole dans la cité des Doges :

Nous côtoyâmes la nouvelle île formée par les Autrichiens, avec des gravois et des masses de vase ; c'est sur ce sol émergeant qu'on exerce les soldats étrangers oppresseurs de la liberté de Venise : Cybèle cachée dans le sein de son fils, Neptune n'en sort que pour le trahir. Je ne suis pas impunément de l'Académie, et je sais mon style classique⁴¹.

Les intrusions de l'auteur, que ce soit par le biais de la représentation de la facture du récit ou par celui des transgressions des niveaux narratifs, relèguent l'objet – le monde extérieur – au second plan. A ce titre, Philippe Hamon met en garde :

Trop apparaître dans son discours [...] risque donc, pour tout auteur réaliste, de trop afficher son texte comme « littéraire », comme une « construction », et donc de compromettre l'adhésion de son lecteur à un texte adhérent lui-même au réel et faisant semblant de s'effacer de façon transparente devant ce même réel⁴².

Partant, il semble inutile de préciser que Chateaubriand se soucie peu de l'illusion réaliste et du devoir d'objectivité qui sont ordinairement les principales préoccupations des voyageurs. Au contraire, il se plaît à souligner le rôle essentiel de la subjectivité au sein de ses récits de voyage, n'hésitant pas à faire de la création littéraire l'un des thèmes majeurs de ses ouvrages viatiques.

³⁹ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 169.

⁴⁰ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 624.

⁴¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 1390.

⁴² Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur la forme de l'écriture oblique*, éd. cit., p. 60-61.

Le montage littéraire

Outre les représentations de l'écrivain-voyageur et les ruptures d'illusions narratives, la mise en valeur du montage littéraire qui préside à la rédaction des Voyages de Chateaubriand contribue à souligner la littérarité du texte. L'intertextualité est un enjeu majeur de l'écriture chateaubrianesque, à tel point que Jean-Christophe Cavallin constate que « *L'ars poetica* [...] mise au point par Chateaubriand pour la composition de ses *Mémoires* [est] un inimitable *art de la compilation*⁴³ ». Or, si l'auteur inspiré d'*Atala* et de *René* devient le patient compilateur des *Mémoires*, c'est en partie en raison de ses œuvres viatiques, qui l'ont forcé à puiser dans d'autres ouvrages les connaissances qu'il n'a pu acquérir lors de ses courses rapides à travers le monde.

Comme on l'a vu précédemment, le rôle premier des références à la bibliothèque du voyageur est de compenser, tout en la soulignant, la déception du réel⁴⁴. Les champs de ruines deviennent autant de livres de pierre, où décrépitude du présent et richesse du passé se combinent. Mais en plus de cette fonction démystificatrice, le montage littéraire au sein des récits viatiques permet à Chateaubriand de convoquer dans ses propres textes une multitude d'auteurs prestigieux, parmi lesquels Homère, Virgile, Le Tasse et ses prédécesseurs directs : Volney, Chandler, Choiseul.

Il convient pourtant de distinguer l'usage de la citation référentielle (qui sert à renforcer l'autorité de l'écrivain) de la substitution pure et simple du récit, où l'auteur s'éclipse volontairement pour faire place aux mots d'un de ses pairs, comme, par exemple, lorsqu'il avertit ses lecteurs avant de décrire les Lieux-Saints : « Mais comme je n'ai point la prétention de refaire un tableau déjà très bien fait, je profiterai des travaux de mes devanciers, prenant soin seulement de les éclaircir par des observations⁴⁵ ».

Plus caractéristique encore, il arrive fréquemment que le voyageur renvoie son lecteur à sa bibliothèque pour y puiser les connaissances que ses récits occultent volontairement. Ce dernier procédé est très présent dans la prose viatique de Chateaubriand, qui n'hésite pas à réorienter son lecteur vers d'autres ouvrages, comme par exemple pour y trouver des renseignements sur les femmes d'Athènes : « Les lecteurs qui seraient curieux de connaître l'habillement, les mœurs et les usages des

⁴³ Jean-Christophe Cavallin, *Chateaubriand mosaïste : « Ulysse, Hermione, une Truie » : Lecture du « Journal de Paris à Prague »*, Vérone, Fiorini, cop., 2000, p. 105.

⁴⁴ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 130-132.

⁴⁵ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 336.

femmes turques, grecques et albanaises à Athènes, peuvent lire le vingt-sixième chapitre du *Voyage en Grèce* de Chandler⁴⁶ ». Les descriptions de l'île de Chio, de la ville de Smyrne ou même de Constantinople sont aussi quasi inexistantes. Arrivé en Egypte, le pèlerin renvoie le lecteur curieux aux ouvrages de Volney, Sicard, Norden, Pockoke, Shaw, Niebhur, Denon ou aux *Martyrs*⁴⁷. Le montage littéraire permettant de contourner le piège de la redite⁴⁸, il n'est pas rare de voir Chateaubriand s'effacer derrière ses prédécesseurs, refusant de décrire un lieu dont plusieurs voyageurs ont déjà rendu compte. L'auteur de l'*Itinéraire* a donc parfois recours au montage pour s'extraire d'une situation inconfortable, dont il fait part au lecteur lors de son arrivée à Jérusalem :

Ici j'éprouve un véritable embarras. Dois-je offrir la peinture exacte des Lieux-Saints ? Mais alors je ne puis que répéter ce que l'on a dit avant moi : jamais sujet ne fut peut-être moins connu des lecteurs modernes, et toutefois jamais sujet ne fut plus complètement épuisé⁴⁹.

Si en Orient Chateaubriand se présente inlassablement comme un voyageur marchant sur un chemin déjà trop tracé, n'ayant plus de secret à dévoiler, et se sert des textes antérieurs pour éviter la redite, en Amérique les ouvrages de ses prédécesseurs lui offrent surtout les sources savantes dans lesquelles le jeune aventurier, encore novice, puise ses informations. Ainsi, après avoir décrit les cours de l'Ohio et du Mississipi, le il dresse le tableau de quelques sites floridiens, qui doit beaucoup au voyage de Bartram. L'auteur du *Voyage en Amérique* précise alors « qu'il est presque impossible de séparer ce qui est de [lui] et ce qui est de Bartram⁵⁰ ». Il arrive aussi pourtant que le renvoi à d'autres œuvres permette d'éviter les redondances, comme lorsqu'il faut évoquer le sort des prisonniers de guerre : « Qu'il me soit permis de renvoyer les lecteurs à l'épisode d'*Atala* et aux *Natchez* pour le détail⁵¹ ».

Or, en plus de contourner efficacement le piège de la redite, ces renvois à d'autres œuvres rappellent le refus de description qui caractérise les voyages humoristiques⁵². Dans le *Voyage* de Chapelle et Bachaumont, par exemple, l'absence des descriptions est un véritable leitmotiv. Alors que les différentes villes-étapes de leur périple ne sont en

⁴⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 460-461.

⁴⁸ A ce sujet, voir Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, éd. cit., p. 54-60.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 336.

⁵⁰ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 218.

⁵¹ *Ibid.*, p. 321.

⁵² Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 93-95.

général présentées que par l'intermédiaire des repas qu'on y donne, la description de Marseille est omise en raison de la profusion de relations viatiques dont la ville a déjà fait l'objet : « Vous avez tant ouï parler de Marseille, que de vous en entretenir présentement ce serait répéter les mêmes choses & peut-être vous ennuyer⁵³ ». De Brosse n'hésite pas non plus à renvoyer son lecteur aux ouvrages de ses prédécesseurs et en particulier au *Nouveau voyage d'Italie* de Mission. Paolo Carile voit dans ce procédé un hommage couplé à une revendication :

L'hommage à Mission permet, tout à la fois, au voyageur de Brosse de combler les failles de son expérience et au narrateur de se dégager de la contrainte de tout décrire. En citant son prédécesseur, le parlementaire affirme ainsi son originalité. Alors que le *Nouveau voyage* est un guide qui vise à l'exhaustivité en signalant et décrivant tout ce qui est digne d'attention, les *Lettres familières* peuvent se dégager de cette sujétion par rapport au réel⁵⁴.

Une telle remarque peut également s'appliquer aux renvois quelque peu désinvoltes de Chateaubriand. En faisant mine de s'incliner devant l'excellent travail des voyageurs qui le précèdent, il indique au lecteur que son récit prend une orientation différente de celles de ses devanciers et se libère de l'impératif de description objective et exhaustive. Bien qu'il refuse de faire « comme tant d'autres, un Voyage avec des Voyages⁵⁵ », l'auteur de l'*Itinéraire* ne rechigne pas à convoquer de nombreux autres récits dans ses propres relations. Mais contrairement aux voyageurs érudits, qui cherchent à asseoir leur autorité par le biais des citations qu'ils font des ouvrages de leurs prédécesseurs, Chateaubriand tente, au contraire, de se défaire du joug de cette littérature de voyage et de la grille de lecture qu'elle semble imposer au voyageur. L'importante présence de l'intertextualité dans ses récits viatiques peut certes sembler paradoxale, mais il faut la comprendre dans un double mouvement, qui offre à Chateaubriand la possibilité d'appréhender le monde selon ses propres caprices d'auteur plutôt que selon les conventions définies par ses devanciers.

Citations, autocitations, collages, renvois participent au montage littéraire que Chateaubriand inaugure dans ses récits de voyage et qui constituera, par la suite, l'une des principales caractéristiques des *Mémoires d'outre-tombe*. Or, en évitant les redites, en se défaisant de l'impératif descriptif inhérent à la littérature viatique ou en comblant

⁵³ Chapelle et Bachaumont, *Voyage*, éd. cit., p. 46.

⁵⁴ Paolo Carile, « Parcours intertextuels : Mission et de Brosse en Italie », *loc. cit.*, p. 52.

⁵⁵ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 328.

les lacunes et en servant le désir d'*auctoritas* d'un discours qui se donne pour savant, ces infiltrations remplissent une fonction contradictoire : tout en contribuant au sentiment d'un discours objectif, elles trahissent également le travail de l'auteur, comme l'explique Roland le Huenen :

[la citation] rompt le contrat institué par la fiction et force le lecteur à tout instant à s'abstraire de l'objet de sa lecture pour le ramener à la perception de la chose lue. En un mot elle thématise l'activité de lecture en brisant l'illusion romanesque⁵⁶.

Il en va de même pour la note de bas de page, fréquemment utilisée par Chateaubriand au cours de ses réécritures, qui, comme le constate Anne-Gaëlle Weber, souligne la véracité du texte en même temps qu'elle en exhibe la nature poétique :

La note de bas de page est un instrument à double tranchant ; sous prétexte d'inscrire le récit dans le temps de la lecture contemporaine et de conférer ainsi au texte une valeur scientifique, elle désigne le texte comme le résultat d'une invention, d'une composition propre au domaine de la fiction⁵⁷.

Finalement, l'enchevêtrement des pages de Julien et de celles de son maître dans les chapitres des *Mémoires d'outre-tombe* qui reviennent sur le périple oriental a, comme le souligne François Raviez, un effet similaire : « La confrontation des pages du maître et du domestique rappelle ainsi le travail littéraire, la réécriture nécessaire du fait, l'entrelacs progressif des sens, en un mot la fabrication du texte⁵⁸ ». Le montage littéraire tel qu'il apparaît très clairement dans les récits viatiques de Chateaubriand est un mode d'écriture qui met en lumière le travail de l'auteur. Morceaux d'érudition, citations et autocitations, renvois et notes de bas de page soulignent l'artificialité du récit et dessinent en palimpseste la silhouette de l'artisan, lui permettant du même coup d'établir un rapport différent avec le monde extérieur.

⁵⁶ Alain Guyot et Roland Le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, éd. cit., p. 203.

⁵⁷ Anne-Gaëlle Weber, *A beau mentir qui vient de loin : savants, voyageurs et romanciers au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 216.

⁵⁸ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l'« Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, éd. cit., p. 125.

L'importance du lecteur

A l'inscription de l'auteur dans le récit correspond naturellement celle du lecteur, destinataire des commentaires métadiscursifs. A nouveau, Chateaubriand va à l'encontre des relations savantes qui, nullement intéressées par les goûts et les envies de leur lectorat, ne visent que l'enrichissement scientifique. Or, tout comme l'inscription du je-narrateur, la fabrication d'un « lecteur-personnage » figure, selon Daniel Sangsue, parmi les principales caractéristiques du récit excentrique, dont la distinction majeure est de mettre le lecteur au travail⁵⁹.

Le voyage romantique, en plus d'attirer l'attention du lecteur sur l'élaboration du récit et, partant, sur le travail littéraire qui le sous-tend, tient compte de l'attrait du public pour les anecdotes piquantes et les scènes pittoresques, allant même jusqu'à inscrire ses lecteurs – non pas des lecteurs anonymes et impersonnels, mais des lecteurs « envisagés dans leur diversité d'intérêt et d'émotion⁶⁰ » – dans le récit. La stratégie de lecture se conforme alors à la stratégie d'écriture, si bien que pour François Raviez, « lire Chateaubriand, c'est accepter ce jeu de personnage qui est l'âme de la narration⁶¹ ».

Certes, Chateaubriand ne va pas jusqu'à convier son lecteur à partager son déjeuner avec lui, comme le fait le narrateur du *Voyage autour de ma chambre* : « Du café, de la crème, une pyramide de pain grillé ! – Bon lecteur, déjeune avec moi⁶² ». Pourtant la présence du lecteur est un trait marquant de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, dont le récit veille à maintenir l'intérêt tout au long de la narration. A ce titre, il peut arriver que la trame narrative ne suive pas fidèlement la pérégrination du voyageur, mais qu'elle se soumette, au contraire, à un ordre dicté par la littérarité du texte. Aussi Chateaubriand s'excuse-t-il auprès de ses lecteurs d'avoir décrit Jaffa avant Jérusalem alors qu'il a visité la Ville Sainte après la ville portuaire⁶³. Cette inversion chronologique s'explique par le souhait qu'a l'auteur de garder le meilleur pour la fin, de manière à maintenir éveillée la curiosité de son lectorat.

⁵⁹ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, éd. cit., p. 101.

⁶⁰ Valérie Berty, *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 96.

⁶¹ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l'« Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, éd. cit., p. 17.

⁶² Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, éd. cit., p. 122.

⁶³ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 286.

Dans la même optique, l'auteur de l'*Itinéraire* passe sous silence les visites de peu d'intérêt telles que le puits de Néhémie ou les sépulcres des juges :

Je les visitai le soir du 9. Comme ils n'ont rien de remarquable, excepté les noms qu'ils portent, ce n'est pas la peine d'en entretenir le lecteur. Je viens donc à ces petits détails qui piquent la curiosité, en raison de la grandeur des lieux dont on parle⁶⁴.

Et, pour satisfaire la curiosité du public, Chateaubriand n'hésite pas, comme plus tard à Waldmünchen, à décrire l'intérieur de la chambre qu'il occupe au couvent des pères latins ou à livrer le tableau récapitulatif de ses dépenses en Terre Sainte. Négligent la description des monuments jugés peu intéressants pour rendre compte des détails exotiques de la vie quotidienne en Orient, l'auteur de l'*Itinéraire* rompt avec la tradition savante et accorde à son lecteur une place prépondérante dans son récit. Il renoue ainsi avec l'idéal mondain, qui, à l'instar des récits humoristiques de Jean de la Fontaine, de de Brosse ou de Chapelle et Bachaumont, rejette toute sorte de pédanterie afin de satisfaire le lectorat et de lui livrer un récit plaisant.

Véritable compagnon de route du voyageur, le lecteur est physiquement présent dans le récit, si bien que la description de certains sites prend des airs de visite guidée, pendant laquelle il est projeté sur les lieux de la narration et conduit par la main. Ainsi Chateaubriand invite son lecteur à contempler une dernière fois la Ville Sainte : « Maintenant que je vais quitter la Palestine, il faut que le lecteur se transporte avec moi hors des murailles de Jérusalem pour jeter un dernier regard sur cette ville extraordinaire⁶⁵ ». Puis, à Carthage, il le guide à travers les ruines :

Pour se retrouver dans ces ruines, il est nécessaire de suivre une marche méthodique. Je suppose donc que le lecteur parte avec moi du fort de la Goulette, lequel, comme on sait et comme je l'ai dit, est situé sur le canal par où le lac de Tunis se dégorge dans la mer⁶⁶.

Finalement, au terme du périple oriental, il est invité à rentrer en France en compagnie de l'auteur : « Je n'ai plus rien à dire aux lecteurs ; il est temps qu'ils rentrent avec moi dans notre commune patrie⁶⁷ ». Le lecteur-personnage est même supposé interrompre le

⁶⁴ *Ibid.*, p. 409.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 446.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 525.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 540.

narrateur pour lui faire part de son impatience et lui demander des informations supplémentaires :

Mais quand parlerez-vous de Sparte, me dira le lecteur ? Où sont les débris de cette ville ? Sont-ils renfermés dans Mistria ? N'en reste-t-il aucune trace ? Pourquoi courir à Amyclée avant d'avoir visité tous les coins de Lacédémone ? Vous contenterez-vous de nommer l'Eurotas sans en montrer le cours, sans en décrire les bords ? Quelle largeur a-t-il ? De quelle couleur sont ses eaux ? Où sont ses cygnes, ses roseaux, ses lauriers ?⁶⁸

Non seulement l'*Itinéraire* crée un lecteur-personnage dont la présence physique et les attentes sont inscrites dans le récit, mais il arrive aussi que l'auteur l'exhorte à ne pas lire un passage ennuyeux, procédé également recensé par Daniel Sangsue⁶⁹. C'est le cas de la longue introduction dans laquelle Chateaubriand fait le point sur les découvertes des voyageurs en Orient :

Cependant, je dois prévenir le lecteur que cette Introduction est d'une extrême aridité. Elle n'offre qu'une suite de dates et de faits dépouillés de tout ornement : on peut la passer sans inconvénients, pour éviter l'ennui attaché à ces espèces de Tables chronologiques⁷⁰.

Ce conseil n'est évidemment que rhétorique : il permet à l'auteur de distinguer le récit qui suit de l'ennuyeuse aridité des comptes rendus savants. Mais à ceux qui l'accusent d'exagérer ses exploits de voyageur, notamment sa prétendue découverte de Sparte, il répond : « Il est clair qu'on a pris à la lettre le conseil que je donne dans la Préface de la première édition, de ne point lire l'*Introduction à l'Itinéraire*⁷¹ ».

EXPRESSIONS DE L'ARBITRAIRE

Fragments

Si les signes de l'élaboration du texte sont présents dans les récits viatiques de Chateaubriand, et dans l'*Itinéraire* en particulier, la présence auctoriale est également

⁶⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁶⁹ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, éd. cit., p. 99.

⁷⁰ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 56.

⁷¹ *Ibid.*, p. 63.

rendue sensible par l'écriture fragmentaire, forme constitutive du romantisme, à tel point qu'elle en est même devenue – par le biais des célèbres *Fragments* de l'*Athenaeum* – « le genre du romantisme théorique⁷² ». Le fragment permet à l'écrivain romantique d'illustrer la nature accidentelle et arbitraire des voyages, de traduire les hasards de la route et l'imprévisibilité des rencontres, lui donnant alors l'occasion de « réévaluer le statut du récit de voyage (autant que ceux qui le voient et le recourent : discours épistolaire, autobiographie, journal, etc.)⁷³ ».

L'esthétique du fragment est généralement conçue comme l'expression d'un échec relatif à l'inachèvement de l'œuvre. Ainsi, Pour Pascal Quignard, qui fait débiter la querelle du livre fragmentaire et de l'irritation qu'elle suscite en 1668, date de la publication des *Caractères* de La Bruyère, « la reconnaissance du fragmentaire est peut-être une lucidité, mais elle est aussi une défaite⁷⁴ ». Cette conception tragique de l'écriture fragmentaire se poursuit jusqu'au XXe siècle et marque tout particulièrement l'œuvre de Blanchot, chez qui le fragment est « le lieu même du contradictoire, où le concept se retourne contre lui-même dans un mouvement d'affirmation et de négation⁷⁵ ». Refus de totalité, le fragment entretient un rapport évident avec le motif de la ruine et, par conséquent, avec l'écriture autobiographique, qui ne peut prétendre à la reconstruction intégrale du passé :

Le fragment fascine sans doute aussi par ce caractère un peu runiforme, dépressif. Il est ce qui s'est effondré et reste comme le vestige d'un deuil [...]. Morceaux où se lit quelque chose de séparé par la mort, par le temps, isolé, désolé pathétiquement dans la relique. Il convient plus que toute autre forme littéraire à la confession de soi, à la complaisance de soi, à la suffisance, au journal intime, au sentiment d'usure et d'antiquité d'une civilisation sans doute trop endurante ou du moins de toutes parts *blettie*, au refuge de plus en plus subjectif, abstrait, abandonné, à ce regard tendu vers les *bouts de reste*⁷⁶.

⁷² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature de romantisme allemand*, éd. cit., p. 58. Selon le fragment 206 de l'*Athenaeum*, « pareil à une petite œuvre d'art, le fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » (*Ibid.*, p. 126).

⁷³ Andreas Wetzel, *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIXe siècle*, éd. cit., p. 183.

⁷⁴ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Galilée, 2005, p. 366.

⁷⁵ Daniel Sangsue, « Fragment et totalité », dans *Le Grand Atlas Universalis des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 33.

⁷⁶ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, éd. cit., p. 50-51.

Par conséquent, plus le voyage relève d'une expérience subjective et d'une conception intimiste, plus l'écrivain-voyageur s'éloigne d'une écriture totalisante et opte pour une poétique fragmentaire.

Or, le motif de la ruine et de l'isolation temporelle, dont Pascal Quignard parle à propos de La Bruyère, revêt une importance toute particulière à l'époque où Chateaubriand voyage. En effet, comme l'explique Philippe Hamon, l'intérêt pour l'esthétique du fragment dans la première moitié du XIX^e siècle découle des récents événements politiques, qui marquèrent la naissance du romantisme :

Cette pensée s'enracine historiquement et esthétiquement avec le préromantisme [...] et avec le romantisme, et surtout après le bouleversement de la Révolution française. L'écroulement du monde ne pouvait que susciter la métaphore filée de la ruine, du débris, du fragment, de la poussière⁷⁷.

Si l'écriture fragmentaire réunit les écrivains romantiques au début du siècle, c'est qu'elle est emblématique de

l'écroulement politique et idéologique des esthétiques classiques qui mettaient l'unité de l'œuvre, le rapport harmonieux entre le tout et les parties, la cohérence, et la forte hiérarchie de ses parties constitutives et de ses registres [...] au centre de leurs préceptes⁷⁸.

Ainsi, le fragment instaure, à l'aube du romantisme, un nouveau pacte de lecture qui traduit une manière de penser le monde post-révolutionnaire. Soulignant non pas la brièveté, mais la cassure et la rupture, il remplit une fonction essentiellement métonymique : mettre l'accent sur la partie pour mieux désigner le tout ; l'incomplétude dessine en creux l'unité absente.

Cependant, à cette conception tragique du fragment, le début du XIX^e siècle oppose la fragmentation ironique, qui procède à la décomposition du pathos et du discours grave. Revenant sur la conception schlegelienne de l'écriture fragmentaire, Jankélévitch constate que le « morcelage » est une action spécifiquement ironique : « notre tactique est de pratiquer partout la disjonction des éléments, d'éviter à tout prix

⁷⁷ Philippe Hamon, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX^e siècle en particulier », dans *Théorie et pratique du fragment: actes du colloque international de la Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Venise 28-30 novembre 2002*, études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini, Genève, Slatkine, 2004, p. 79.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

que l'univers ne se fige derechef en chacune de ses parties⁷⁹ ». Alors que le discours continu relève du sérieux, l'humour et l'ironie s'expriment par le biais du fragmentaire ou, comme le suggère Jankélévitch, du *pizzicato* et du *staccato* :

Le staccato, hachant la mélodie, dissipe le nuage de pédale où s'enveloppaient les notes. Le staccato, en refusant de faire durer le son et de pérenniser la vibration d'un accord, réagit de manière humoresque contre cette tentation totalisante que nous appelons le Sérieux ; il pulvérise le legato toujours prêt à régénérer dans sa continuité pathétique, il humorise sur notre ferveur⁸⁰.

Par conséquent, tout comme l'incarnation du voyageur ou la mise en scène de l'écrivain, l'écriture fragmentaire participe de la poétique humoristique en mettant fin à la vision d'un monde unifié sous le sceau de la raison et du sérieux. C'est en effet la vision d'ensemble qui doit être considérée avec gravité et non les morceaux qui en sont issus :

Chaque moment, pris à part, est futile et ne mérite qu'une attention amusée, mais la totalité des moments successifs résiste à notre humour. Vivre demeure une grande affaire. Il n'y a plus que des anecdotes, mais la vie elle-même, qui en est formée, reste terriblement sérieuse⁸¹.

A priori, il peut paraître étrange d'assimiler celui qu'on qualifie d'Enchanteur « pour ses longues périodes bien architecturées⁸² » à l'écriture fragmentaire préconisée par les frères Schlegel. Cependant, il apparaît clairement que l'œuvre autobiographique de Chateaubriand, qui inclut ses récits de voyage et les *Mémoires d'outre-tombe*, n'échappe pas à l'idéal de rupture et de fragmentation. Sensible aux ressources d'un tel mode d'écriture, l'Enchanteur a su sacrifier son idéal de perfection, prouvant « son adhésion à la vision du monde romantique⁸³ ». Dans cette optique, la forme fragmentaire des récits de voyage de Chateaubriand doit bien plus à sa portée philosophique qu'à un attrait stylistique.

Le fragment en vient alors à représenter l'idée que l'auteur des *Mémoires* se fait du moment présent et de son époque : un espace-temps incomplet et isolé

⁷⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1979, p. 22.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

⁸² Wendelin A. Guentner, « Chateaubriand et la poétique du fragment », *Bulletin de la société Chateaubriand*, 27, 1984, p. 31.

⁸³ *Ibid.*, p. 35.

irrémédiablement séparé du passé⁸⁴. A ce titre, Jean-Marie Roulin met en rapport le traitement du fragment avec l'obsession chateaubrianesque du démembrement et sa volonté de trouver, grâce à son travail d'écrivain, l'harmonie dans le chaos : « L'œuvre est réponse à l'angoisse du démembrement ; composée de matériaux divers, elle n'en reste pas moins une unité⁸⁵ ». Finalement, aux yeux d'Emmanuelle Tabet, l'écriture composite se rapproche du style biblique et permet à l'auteur de s'affranchir d'une approche rationnelle du monde⁸⁶. Emancipation de la subjectivité auctoriale, appréhension de l'époque post-révolutionnaire et inspiration religieuse se rejoignent donc dans l'esthétique fragmentaire adoptée par l'auteur des *Mémoires*.

Philippe Antoine constate que dès l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand donne à ses récits de voyage la structure d'une mosaïque⁸⁷, dont la définition du *Littré* montre bien la ressemblance avec ses œuvres : « Ouvrage d'esprit composé de morceaux séparés, dont les sujets sont différents ». Comme si l'écriture répondait à la nature fragmentaire du voyage, dont la caractéristique principale est le brusque changement d'atmosphères, de lieux, de langues, de coutumes ou de climats, le récit viatique favorise les ruptures de tons et s'organise autour d'épisodes distincts et autonomes⁸⁸. La variété de registres renforce indiscutablement la nature composite du texte : anecdotes, citations référentielles, digressions savantes, rêveries ou méditations philosophiques s'enchevêtrent pour former ce récit hybride et discontinu. L'Enchanteur se fait compilateur : il « réunit, associe, empile et brasse les éléments les plus hétéroclites » jusqu'à faire de son œuvre un véritable « *puzzle in progress* »⁸⁹. Tout se passe comme si, confronté à l'arbitraire du monde qu'il parcourt, au chaos des principes, Chateaubriand ne pouvait ni ordonner ni unifier sa narration.

Morceau de civilisation détruite, souvenir isolé d'un passé glorieux, la ruine symbolise l'expérience de la discontinuité et relie l'*Itinéraire*, « livre de postes des ruines⁹⁰ » au *Voyage en Italie*, en grande partie composé de lettres et de fragments d'un journal de route. Si une partie du récit n'est que l'esquisse de lettres inachevées – « Les divers fragments qu'on vient de lire et qu'on va lire, devoient former le texte des autres

⁸⁴ Voir à ce sujet Jean-Marie Roulin, « Quand Calliope s'éclate. Eléments pour une poétique du fragmentaire au tournant des Lumières », dans *Théorie et pratique du fragment*, éd. cit., p. 105.

⁸⁵ Jean-Marie Roulin, « Venise, la dernière tentation de Chateaubriand », *loc. cit.*, p. 162.

⁸⁶ Emmanuelle Tabet, *Chateaubriand et le XVIII^e siècle : mémoire et création littéraire*, éd. cit., p. 86.

⁸⁷ Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, éd. cit., p. 20.

⁸⁸ Voir ci-dessus, chapitre 2, p. 71-72.

⁸⁹ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l'« Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, éd. cit., p. 55.

⁹⁰ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 68.

lettres⁹¹ » – celles qui furent terminées n'en restent pas moins morcelées. Ainsi, dans la troisième missive adressée à Joubert, le secrétaire de légation insiste sur la discontinuité de son texte : « Je ne sais si tous ces bouts de ligne finiront par faire une lettre⁹² » et la lettre à Fontanes est elle-même qualifiée de ruine : « Je vous envoie ce monceau de ruines, faites-en tout ce qu'il vous plaira⁹³ ». Des temples grecs aux ruines romaines, les monuments délabrés que le voyageur observe influencent l'écriture viatique, si bien que, comme le remarque Alain Guyot, le « monceau de ruines » adressé à Fontanes peut tout aussi bien référer aux monuments décrits qu'à la structure même de la lettre, « dont le caractère disparate rappellerait les glorieux débris visités au cours des voyages⁹⁴ ».

On peut penser, comme nous y invite Arnaud Tripet, que la publication tardive du *Voyage en Italie* tient au fait que Chateaubriand a finalement découvert des valeurs et des mérites qui lui échappaient auparavant : « ce que l'on pourrait appeler la force de l'irrégularité, et notamment la suggestion expressive de ce qui est fragmentaire⁹⁵ ». Arnaud Tripet va jusqu'à se demander si Chateaubriand aurait pu – dans l'intervalle – avoir pris connaissance des déclarations de Friedrich Schlegel ou si des lectures de Sterne ou de Diderot lui auraient fait découvrir « comment une écriture non-unifiée [...] pouvait favoriser une rhétorique du voyage, en mettant en relief l'émergence des nouveautés et la spontanéité nécessairement discontinue de l'âme du voyageur⁹⁶ ». Car là réside en effet l'enjeu de l'écriture fragmentaire dans les récits viatiques : adopter une rhétorique discontinue qui soit à même de mimer la nature aléatoire et souvent arbitraire des voyages, adopter un style qui traduise au mieux les brusques changements de décors que l'expérience nomade implique.

Cette poétique du fragment, qui marque tout particulièrement le *Voyage en Italie* de son empreinte, se retrouve massivement dans les *Mémoires d'outre-tombe* et spécifiquement dans la dernière partie où l'émiettement des valeurs et la dissolution de l'Histoire trouvent leur équivalent dans les « pages décousues, jetées pêle-mêle sur [l]a table et emportées par le vent⁹⁷ ». Les pérégrinations de l'ambassadeur de la légitimité déchu sont alors soumises à la discontinuité, mettant un terme à « la forme englobante

⁹¹ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 668, n.

⁹² *Ibid.*, p. 639.

⁹³ *Ibid.*, p. 717.

⁹⁴ Alain Guyot, « " Ce monceau de ruines... " : sens et fonction de la description dans " Lettre à M. Fontanes sur la campagne romaine " », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1998, 1, p. 89.

⁹⁵ Arnaud Tripet, « " Sur un sujet ancien... " Le Voyage en Italie », dans « *L'Instinct voyageur* » : *Creazione dell'io e scrittura del mundo in Chateaubriand*, éd. cit., p. 101.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 657.

du récit rétrospectif⁹⁸ ». Caractéristique majeure de l'écriture viatique de Chateaubriand, la forme fragmentaire remplit une fonction philosophique aussi bien qu'esthétique : elle met en évidence le fossé creusé par le temps, dénonçant l'isolement du présent, en même temps qu'elle souligne la discontinuité du voyage et sa nature aléatoire qui échappe à toute tentative de réunification sérieuse⁹⁹.

Digressions

A la poétique du fragment répond naturellement celle de la digression. Également révélatrice de l'arbitraire de la narration et puisant aussi ses sources dans le XVIII^e siècle de Sterne et de Diderot, la ligne narrative éclatée constitue selon Matthieu Liouville « la manifestation la plus visible et la plus répandue de l'intervention de l'humour au sein d'un récit pendant la période romantique¹⁰⁰ ». Or, tout comme les récits autobiographiques, les récits viatiques s'accommodent à la nature imprévisible de leur objet et adoptent bien souvent une structure à tiroir¹⁰¹. Le voyage est d'ailleurs pour Chateaubriand une digression à part entière, une escapade qui contraste singulièrement avec la vie contraignante du personnage politique, si bien que pour Marie-Jeanne Durry « cette vie qui s'astreint et se plaît à des horaires et à des fixités ne serait pas tolérable si, de temps à autre, elle n'était interrompue par quelque échappée¹⁰² ». Mimant le libre vagabondage du voyageur, le récit autorise souvent l'insertion d'un fragment étranger au cours de la narration, mais lié de quelque manière au génie du lieu¹⁰³.

Les périple en mer, qui s'effectuaient encore à la voile, sont particulièrement sujets au hasard et reflètent la nature aléatoire des voyages. Partant, dès la première traversée maritime, l'auteur de l'*Itinéraire* profite de l'arrêt de son embarcation au large des côtes de Corfou pour s'adonner à la rêverie :

⁹⁸ Jean-Claude Berchet, « notice », dans *Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 485.

⁹⁹ C'est ce que constate Matthieu Liouville lorsqu'il écrit : « L'œuvre ne prétend plus constituer une unité, elle tire au contraire sa réussite de sa dispersion affichée ; l'humour, en tant que principe d'éclatement textuel, se fait vecteur de cette nouvelle poétique. Il introduit dans le bloc-texte, dans son ancienne unité apparente, un jeu de composants susceptibles d'interagir et de créer la surprise » (*Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 407).

¹⁰⁰ Matthieu Liouville, *ibid.*, p. 390.

¹⁰¹ Béatrice Didier, « Voyage et Révolution dans les "Mémoires d'outre-tombe" », dans *Viaggio, scrittura, Rivoluzione*, textes réunis par Annarosa Poli, Emanuele Kanceff et Sabina Gola, Genève, Slatkine, 1992, p. 239.

¹⁰² Marie-Jeanne Durry, *La Vieillesse de Chateaubriand*, éd. cit., p. 455.

¹⁰³ Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, éd. cit., p. 26.

J'avais le temps de repasser dans mon esprit tous ces souvenirs, à la vue des rivages de Corfou, devant lesquels nous étions arrêtés par un calme profond. Le lecteur désire peut-être qu'un bon vent me porte en Grèce, et le débarrasse de mes digressions : c'est ce qui arriva le 7 au matin¹⁰⁴.

Plus loin, le voyageur en Orient interrompt le récit de sa visite de Jérusalem pour revenir sur l'histoire de la ville : « Le 8 octobre à cinq heures du matin, j'entrepris avec Ali-Aga et le drogman Michel la revue de l'intérieur de la ville. Il faut nous arrêter ici pour jeter un regard sur l'histoire de Jérusalem¹⁰⁵ ». Un commentaire érudit d'une quinzaine de pages retarde alors le compte rendu de la visite. Tantôt le rythme de la narration suit la progression hasardeuse d'un navire, soumise aux caprices d'Éole, tantôt la marche du voyageur se calque sur les impératifs de son récit.

Chateaubriand met à profit le genre très peu codifié des Voyages, à tel point que ses œuvres viatiques ne semblent obéir à aucune autre règle que le bon plaisir de l'auteur : « Nous étions convenus que je vous écrirais au hasard et sans suite tout ce que je penserois de l'Italie [...] ¹⁰⁶ » note le secrétaire de légation dans sa lettre à Fontanes. Si l'auteur ne se laisse guider par aucun code prédéfini, il ressort au lecteur, comme le remarque François Raviez, de se laisser mener en curieux plutôt qu'en inquisiteur¹⁰⁷.

Le double voyage à Prague, qui clôt la trame narrative des *Mémoires*, condense le phénomène, si bien que, pour Claudine Lacoste, il en découle le sentiment d'un foisonnement et d'une liberté totale : « Le texte s'accélère ou ralentit au rythme du déplacement ou au rythme du seul caprice du voyageur, de son humeur du moment, de la gravité de ses préoccupations personnelles ou politiques¹⁰⁸ ». A l'errance hasardeuse du diplomate déchu correspond naturellement une écriture elle-même vagabonde. « Un mot me mène à un autre¹⁰⁹ » écrit Chateaubriand en évoquant son arrivée à Carlsbad ; et, dans cette poétique de la dérive, l'intertextualité joue un rôle majeur, puisque les citations fournissent à l'auteur « les pivots des bifurcations, ou les relais à partir desquels le texte se relance¹¹⁰ ». L'emploi ludique de l'intertextualité s'oppose alors aux emplois référentiels qui caractérisent les récits savants.

¹⁰⁴ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 84-85.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 365.

¹⁰⁶ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 693.

¹⁰⁷ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l'« Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, éd. cit., p. 13.

¹⁰⁸ Claudine Lacoste, « Le regard du voyageur », dans *Chateaubriand. Les Mémoires d'outre-tombe*, 4^e partie, sous la direction de Jean-Claude Berchet, Paris, SEDES, 1990, p. 38.

¹⁰⁹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 771.

¹¹⁰ Jacques Dupont, « Sur l'"art de citer" dans la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* », *loc. cit.*, p. 66.

Avec ses œuvres viatiques, Chateaubriand inaugure une « structure ouverte » en fonction de laquelle tout l'art de la narration est de « s'égarer sans se perdre », en d'autres termes de reconnaître le caractère labyrinthique du réel, son aptitude à se dématérialiser parfois sous le poids des songes et des souvenirs¹¹¹. Cette structure ouverte, ou poétique de la « mémoire-palimpseste¹¹² », permet au nomade de mettre en relation différents lieux et différentes époques et de mettre en évidence les enchevêtrements géographiques et temporels que rendent possibles les voyages. De cette façon, les *Cinq jours à Clermont* sont, pour leur auteur, plus un prétexte pour se livrer à une longue chronique des événements passés qu'un véritable récit de voyage, si l'on fait exception du dernier tiers de ce court ouvrage. Or, en pleine digression historique, Chateaubriand cite Montaigne, comparant sa tendance à s'éparpiller au bavardage de l'essayiste : « *Pour finir ce notable commentaire, qui m'est échappé d'un flux de caquet*, comme parle Montaigne, je dirai que les deux lignées royales des d'Orléans et des Valois avoient peu de mœurs, mais qu'elles avoient du génie¹¹³ ».

De même, alors que l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* s'apprête à décrire son périple américain, immédiatement après avoir évoqué sa rencontre fictive avec le général Washington, il interrompt sa narration pour comparer la politique du président américain et le despotisme napoléonien :

Ercilla chantant et bataillant dans le Chili, s'arrête au milieu de son voyage pour raconter la mort de Didon ; moi, je m'arrête au début de ma course dans la Pensylvanie pour comparer Washington à Bonaparte. J'aurais pu ne m'occuper d'eux qu'à l'époque où je rencontrais Napoléon ; mais si je venais à toucher ma tombe avant d'avoir atteint dans ma chronique l'année 1814, on ne saurait donc rien de ce que j'aurais à dire des deux mandataires de la Providence¹¹⁴.

Les lieux, les époques, les personnages historiques se reflètent les uns les autres et offrent au voyageur attentif l'occasion de tisser un réseau de liens et de donner à son récit une épaisseur bien plus importante que celle d'une simple relation viatique.

¹¹¹ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l'« Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, éd. cit., p. 123. De son côté, Philippe Antoine distingue la structure de l'*Itinéraire* qui est régie par les déplacements du voyageur de celles du *Voyage en Amérique* et du *Voyage en Italie* qui « offrent l'image d'un récit qui se dilue, et dans lequel il est possible de se perdre » (*Les Récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 123).

¹¹² Michael Sheringham, « La Mémoire-palimpseste dans les *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Chateaubriand mémorialiste*, éd. cit.

¹¹³ Chateaubriand, *Cinq jours à Clermont*, éd. cit., p. 790.

¹¹⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 350-351.

Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, les chapitres intitulés « Incidences » permettent à l'autobiographe d'introduire des fragments qui interrompent la chronologie de la narration. Comme le constate Philippe Berthier, à l'exception de la digression sur le choléra, « les incidences sont peu ou prou liées aux vacances¹¹⁵ », comme si le récit événementiel mimait la pause que s'accorde le voyageur. Flânerie, vagabondage et rêverie favorisent ces « excroissances adventistes sur l'arbre du récit¹¹⁶ », dont on pourrait faire l'économie, mais qui participent néanmoins à cette « poétique du mixage¹¹⁷ » caractéristique des *Mémoires d'outre-tombe*.

LA RELATION FANTAISISTE

Subjectivité et non sérieux

La poétique humoristique, dont nous avons mis à jour un certain nombre d'éléments caractéristiques dans les récits de voyage chateaubrianesques, s'oppose diamétralement aux narrations dites « sérieuses ». En effet, là où le savant cherche à convaincre son lecteur de l'exactitude de sa relation et l'unifie sous le sceau de l'observation rigoureusement objective, le voyageur romantique soumet à son public un texte composite qui témoigne de l'aléatoire du monde. « A l'unité dramatique s'oppose la multiplicité comique¹¹⁸ » : tout l'effort du narrateur consiste alors à empêcher l'adhésion du lecteur, à interrompre constamment le récit événementiel afin de mettre en évidence la nature factice de l'œuvre et le caractère essentiellement littéraire du texte. Là réside, selon Käte Hamburger, l'une des principales origines de l'écriture humoristique :

C'est précisément en ces points où l'écrivain ne se soumet pas pleinement à la loi de la narration, ne s'abandonne pas tout entier à son récit, mais au contraire s'en

¹¹⁵ Philippe Berthier, « Incidences », dans *Chateaubriand, le tremblement du temps : colloque de Cerisy*, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 325.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 329.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Jean Sareil, *l'Écriture comique*, éd. cit., p. 45.

rend conscient, que l'humour [...] prend sa source ou, pour être plus exact, une de ses sources¹¹⁹.

Ainsi, la propension digressive, la composition fragmentaire et les fréquentes transgressions narratives s'opposent à la rigueur de la relation objective. A la composition ordonnée et réglée par les codes de la rhétorique s'opposent la décomposition, le désordre et le désaccord de l'humour¹²⁰, qui est à la fois la conscience du chaos et sa reproduction artistique.

S'il met à jour ses processus de création, le non sérieux n'en devient pas pour autant forcément un discours irréaliste. En effet, comme le constate Philippe Hamon, il cherche plutôt à saisir le réel « de biais¹²¹ », à le dire librement, sans règle, sans code, tel qu'on le perçoit et tel qu'on le ressent. Au sérieux, à ses normes et à ses lois, s'oppose donc « l'exercice de la fantaisie qui dénoue la trame préconçue des événements et de la pensée¹²² ». Chez Chateaubriand, l'écriture humoristique permet donc de dénoncer un savoir préconçu ou de contredire la tournure attendue des événements. Lorsque l'ambassadeur des Bourbons se met en route pour sa dernière mission, c'est son imagination qu'il invoque, afin qu'elle le sauve d'une réalité dont le dénouement est déjà connu ; le voyage, même s'il n'est plus que l'errance d'un vieillard, reste synonyme de fantaisie : « J'appellerai beaucoup de songes à mon secours, pour me défendre contre cette horde de vérités qui s'engendrent dans les vieux jours, comme des dragons se cachent dans des ruines¹²³ ».

Alors que le comique satirique a pour but premier de démystifier les lieux visités en introduisant le réalisme dans l'utopie, l'humour du voyageur introduit au contraire l'utopie dans le réalisme¹²⁴ en substituant les perceptions sensorielles par l'imagination. Cependant, pour que l'effet comique de l'humour se ressente, il importe que la réalité extérieure ne soit pas totalement absente du récit, mais qu'un va-et-vient entre observation rigoureuse du monde et rêverie subjective s'établisse, comme le constate Käte Hamburger : « Dans ce jeu de la narration historique et de la narration fictionnelle

¹¹⁹ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraire*, éd. cit., p. 146.

¹²⁰ Luigi Pirandello, « L'humour », dans *L'Humour et autres essais*, trad. François Rosso, Paris, Éd. Michel de Maule, 1988, p. 39.

¹²¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur la forme de l'écriture oblique*, éd. cit., p. 65.

¹²² Daniel Grojnowski, « Comique littéraire et théorie du rire », *Romantisme* 74, 1991, p. 10.

¹²³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 491.

¹²⁴ Selon une formule de Jean Fourastié, *Le Rire, suite*, éd. cit., p. 147.

[...], le style humoristique trouve, sinon son fondement idéologique, du moins une de ses possibilités d'expression stylistique les plus raffinées¹²⁵ ».

Tantôt vagabond libéré de ses charges politiques et voyageur à l'imagination féconde, tantôt fidèle observateur du monde extérieur et érudit respectueux de la tradition, Chateaubriand reconnaît volontiers la dualité qui le caractérise :

Dans l'existence intérieure et théorique, je suis l'homme de tous les songes ; dans l'existence extérieure et pratique, l'homme des réalités. Aventueux et ordonné, passionné et méthodique, il n'y a jamais eu d'être à la fois plus chimérique et plus positif que moi, de plus ardent et de plus glacé ; androgyne bizarre, pétri des sangs divers de ma mère et de mon père¹²⁶.

Fils d'un père sévère, dont les pas glaciaux résonnaient dans le château familial, et d'une mère aimante, Chateaubriand est aussi l'héritier de deux siècles antagonistes, un dix-huitième siècle philosophique, dont l'emblème est la raison, et un début de dix-neuvième siècle, qui se bat pour l'émancipation de ses chimères. Par conséquent, l'inspiration religieuse et le positivisme se combinent chez l'auteur des *Mémoires*, qui confie à ses lecteurs : « Si mon imagination était naturellement religieuse, mon esprit était sceptique¹²⁷ ».

L'inspiration religieuse permet donc à Chateaubriand de s'affranchir momentanément de son « bon sens vulgaire » et d'échapper au prosaïsme des tortues rampant à terre, car seule la foi en Dieu peut libérer momentanément l'esprit du mémorialiste de la réalité observée pendant ses courses à travers le monde : « La Religion, il est vrai, me ravit quelquefois dans ses bras ; mais quand elle me remet à terre, je chemine, appuyé sur mon bâton, me reposant aux bornes pour déjeuner de mon olive et de mon pain bis¹²⁸ ». Élevé aux nues par la religion et mené par les ailes des songes, puis redéposé à terre et livré aux préoccupations matérielles, Chateaubriand construit ses récits de voyage sur un rythme binaire, où perception du réel et rêveries se combinent : « Lorsqu'on regarde un paysage par une fenêtre, quoiqu'on rêve à autre chose, il entre pourtant dans la pensée un reflet de l'image que l'on a sous les yeux¹²⁹ ».

Cette ambivalence a souvent été soulignée par la critique, qui l'a mise en évidence dans plusieurs contextes. Paule Petitier évoque le « clivage du moi », correspondant aux

¹²⁵ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, éd. cit., p. 140.

¹²⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 534.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 1579.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 816.

¹²⁹ *Ibid.*, t. II, p. 667.

« deux rôles endossés tour à tour » par le voyageur de la dernière partie des *Mémoires*, à la fois ambassadeur et touriste¹³⁰. Pierre Glaudes revient quant à lui sur le conflit qui oppose « le détachement du vieillard revenu de tout, qui se prépare à mourir et l'éternel jeune homme, qui proteste au fond de lui de toute l'énergie de son désir¹³¹ ». Si cette scission est plus évidente dans la relation de la double ambassade, qui marque la séparation absolue du rêveur nostalgique et du vieil homme se rapprochant de la mort, de la jeunesse revisitée vivifiant l'esprit et de l'âge paralysant le corps, tous les voyages entrepris auparavant reposent sur ce clivage du moi, sur cette double conscience des choses rêvées et des choses vécues. A la fois savant attentif au réel et rêveur emporté par sa fantaisie, à la fois pèlerin héroïque et bouffon, à la fois voyageur et écrivain, Chateaubriand n'en finit pas de créer des songes et de les ramener à la réalité. De la satire démystifiante à l'humour mystique, le registre comique de l'Enchanteur mime ce double mouvement.

Selon Luigi Pirandello, la propension à l'éclatement du moi et la volonté de se présenter comme un personnage incohérent, sans cesse partagé entre les inclinaisons les plus contradictoires, constituent les critères essentiels du personnage humoristique :

Un poète épique [...] composera un caractère qu'il s'imposera de rendre cohérent en chacun de ses actes. L'humoriste, au contraire, fait exactement l'inverse : il décompose le caractère en ses éléments et tandis que l'un s'évertuait à rendre son héros cohérent en chacun de ses actes, l'autre se divertit à le représenter dans ses incongruités¹³².

Ainsi, la liberté du nomade opposée aux chaînes de l'homme politique¹³³, la rêverie du poète contredite par le positivisme du savant ou la jeunesse du cœur balancée par la vieillesse du corps forment les éléments antinomiques indispensables à la réflexion humoristique. Cette réflexion, définie par Pirandello comme « une sorte de petit démon qui démonte le mécanisme de chaque image, de chaque fantasme engendré par le sentiment¹³⁴ », repose sur un nécessaire dédoublement : « Tout sentiment, toute pensée,

¹³⁰ Paule Petitier, « Le discours touristique dans la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* », dans Chateaubriand. *Les Mémoires d'outre-tombe*, 4^e partie, éd. cit., p. 48.

¹³¹ Pierre Glaudes, « Fiat nox : Venise d'outre-tombe », *loc. cit.*, p. 183.

¹³² Luigi Pirandello, « Essence, caractère et matière de l'humorisme », *loc. cit.*, p. 159.

¹³³ Dans l'introduction de la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand, qui renoue avec la carrière de voyageur, note : « j'éprouve maintenant de la joie, forçat libéré que je suis des galères du monde et de la cour » (t. II, éd. cit., p. 490).

¹³⁴ Luigi Pirandello, « Essence, caractère et matière de l'humorisme », *loc. cit.*, p. 130-131.

tout élan, au moment même où ils jaillissent, se dédoublent, chez l'humoriste, en leur contraire¹³⁵ ».

Ce clivage de la subjectivité entre prosaïsme et poésie trouve chez Chateaubriand son expression la plus dramatisée dans l'opposition de sa vie d'écrivain-voyageur et de sa vie d'homme politique. En effet, alors que le voyageur romantique s'oppose au savant et revendique sa subjectivité, le voyageur de la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* s'oppose quant à lui au politicien et revendique également ses libres caprices. Paule Petitier constate que la carrière politique et la carrière de voyageur de Chateaubriand s'opposent et forment les deux niveaux incompatibles de cette quatrième partie¹³⁶. L'ambassadeur et le touriste, celui qui porte la responsabilité d'une importante mission et celui qui voyage par désœuvrement et curiosité, constituent les deux personnalités du Chateaubriand de l'ultime partie des *Mémoires*. Le voyage représente donc l'antithèse de la politique. Si celle-ci est synonyme de conventions, d'enfermement, celui-là n'est que liberté, non-conformité et rêverie, comme en témoigne l'épisode du dîner mondain donné par le comte Choteck :

Tandis que je m'efforçais d'être présent au repas, je ne pouvais m'empêcher de regarder les oiseaux et les nuages qui volaient au-dessus du festin ; passagers embarqués sur les brises et qui ont des relations secrètes avec mes destinées ; voyageurs, objets de mon envie et dont mes yeux ne peuvent suivre la course aérienne sans une sorte d'attendrissement. J'étais plus en société avec ces parasites errants dans le ciel qu'avec les convives assis auprès de moi sur la terre¹³⁷.

Plus loin, alors que le Chateaubriand attend la duchesse de Berry à Venise pour l'accompagner à Prague, il espère avoir le temps de faire un peu de tourisme avant l'arrivée de cette dernière et la reprise de sa mission, qu'il considère avec une certaine ironie :

M'étant mis en règle, je me résolus d'attendre patiemment la princesse : Satan m'envoya une tentation. Je désirai, par ses suggestions diaboliques, demeurer seul une quinzaine de jours à l'hôtel de l'Europe, au grand détriment de la monarchie

¹³⁵ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁶ Paule Petitier, « Le discours touristique dans la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* », *loc. cit.*, p. 48.

¹³⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 731-732.

légitime. Je souhaitai de mauvais chemins à l'auguste voyageuse sans songer que ma restauration du roi Henri V pourrait être retardée d'un *demi mois*¹³⁸.

Finalement, au moment de quitter l'Italie et de rejoindre Prague, le mémorialiste confie à ses lecteurs avoir « plus envie de revoir Zanze que Charles X¹³⁹ ».

Le voyage, dans cette ultime partie, est tout aussi bien celui de l'imagination poétique et de la créativité que celui du corps. Comme expression de liberté, il signifie avant tout que le poète doit être indépendant, que son imagination doit être en mouvement et que la réalité concrète, l'engagement politique, par exemple, menacent cette liberté.

Illusions et ruptures d'illusions

Le récit humoristique n'est jamais uniquement référentiel ni uniquement fantaisiste ; il concilie le réalisme et l'imagination, oscillant constamment entre ces deux pôles et incorporant délibérément une part de réalité dans la rêverie et une part de rêverie dans la réalité. Il s'agit d'une forme narrative hybride et ambivalente qui instaure un double jeu entre l'imaginaire et le référentiel. Dans cette optique, le *Voyage autour de ma chambre* offre un parfait exemple d'un récit viatique humoristique, puisque la fidèle description du mobilier alterne avec les digressions anecdotiques tout au long du récit¹⁴⁰. En effet, aux lecteurs tentés de classer un peu hâtivement le *Voyage autour de ma chambre* parmi les œuvres de pure imagination, Joseph de Maistre fait remarquer que « toutes les pages étincellent de réalité¹⁴¹ », défendant ainsi le côté référentiel du texte, sans lequel l'œuvre de son frère n'aurait pas d'intérêt.

L'alternance de la fantaisie et de la réalité tangible est tout particulièrement fondée sur la découverte métaphysique du système de *l'âme et de la bête*, dédoublement réflexif en accord avec la division platonicienne de l'âme et du corps, dont le narrateur rend compte dans deux chapitres : si l'âme, qui voyage ordinairement sans entrave dans les limbes de l'imagination, « est frappée par quelque spectacle inattendu, [elle] reprend

¹³⁸ *Ibid.*, p. 828.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 907.

¹⁴⁰ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, éd. cit., p. 177.

¹⁴¹ Joseph de Maistre, cité dans le « dossier » du *Voyage autour de ma chambre*, éd. cit., p. 148. C'est l'auteur qui souligne.

aussitôt sa place avec la vitesse de l'éclair¹⁴² ». Il suffit donc d'un petit accident de terrain pour que l'illusion se brise et que le physique reprenne ses droits sur le spirituel.

Or le système de l'âme et de la bête n'est pas absent des récits chateaubrianesques où l'enveloppe charnelle, dont nous avons déjà examiné l'importance¹⁴³, s'oppose continuellement aux rêveries du voyageur. Commentant le passage dans lequel Chateaubriand promène son corps vieilli¹⁴⁴, le comte de Marcellus, s'il est obligé de rappeler le peu d'estime que l'auteur des *Mémoires* accorde à « ces écrivains de fantaisie », ne peut pourtant s'empêcher d'y voir en palimpseste la découverte de l'auteur du *Voyage autour de ma chambre* : « Ceci rappelle tout à fait le système de " l'âme et de la bête " si ingénieusement développé par le comte Xavier de Maistre dans un de ses plus charmants chapitres du " Voyage autour de ma chambre " ¹⁴⁵ ».

Il faut bien avouer que les récits viatiques de Chateaubriand foisonnent d'épisodes qui mettent en scène des rêveries rapidement dissipées par un incident. En Amérique tout d'abord, alors que le jeune aventurier se laisse envahir par la frénésie d'une liberté nouvelle, il vient s'« énasier¹⁴⁶ » contre la porte du hangar où il découvre l'étrange bal orchestré par M. Violet¹⁴⁷. A la courte extase provoquée par la découverte d'un sentiment d'indépendance totale et primitive succède donc le navrant spectacle des sauvages corrompus, qui lui rappelle la réalité de son époque.

L'Itinéraire de Paris à Jérusalem, dont, selon Philippe Antoine, le charme premier résulte « des conflits qui se jouent entre l'omniprésence de la référence et le mouvement qui la nie¹⁴⁸ », offre des exemples similaires. Le premier récit viatique de Chateaubriand allie en effet rêverie et réalité, vérité et subjectivité et concilie écriture référentielle et écriture poétique. Par exemple, à Misitra, le pèlerin, logé chez son hôte turc Ibrahim-Bey, cherche le sommeil dans une pièce remplie de voyageurs et se perd dans des rêveries mélancoliques, inspirées par le clair de lune et le paysage exotique, dont il est tiré brutalement par l'agitation d'un vieux Turc insomniaque:

¹⁴² Xavier de Maistre, *ibid.*, p. 60.

¹⁴³ Voir ci-dessus, chapitre 2, p. 74-78.

¹⁴⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, éd. cit., p. 246.

¹⁴⁵ Le comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, éd. cit., p. 440.

¹⁴⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 361. De façon tout à fait intéressante, les événements ne se suivent pas de la même manière dans le *Voyage en Amérique*. Tout se passe donc comme si Chateaubriand transformait son récit dans les *Mémoires*, afin de mieux mettre en évidence le caractère démystificateur de sa rencontre avec M. Violet.

¹⁴⁷ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 134.

¹⁴⁸ Philippe Antoine, « L'Orient », dans *Chateaubriand et le génie du romantisme*, *Magazine littéraire*, juin 1998, 366, p. 44.

Une fenêtre, avec une grille en roseaux, s'ouvrait sur la vallée de la Laconie, où la lune répandait une clarté admirable. Appuyé sur le coude, je parcourais des yeux le ciel, la vallée, les sommets brillants et sombres du Taygète, selon qu'ils étaient dans l'ombre ou à la lumière. Je pouvais à peine me persuader que je respirais dans la patrie d'Hélène et de Ménélas. Je me laissai entraîner à ses réflexions que chacun peut faire, et moi plus qu'un autre, sur les vicissitudes des destinées humaines [...]. Un vieux Turc, homme, à ce qu'il paraissait, de grande considération, me tira de ces réflexions, pour me prouver, d'une manière encore plus sensible, que j'étais loin de mon pays. Il était couché à mes pieds sur le divan : il se tournait, il s'asseyait, il soupirait, il appelait ses esclaves, il les renvoyait ; il attendait le jour avec impatience¹⁴⁹.

Mais c'est surtout le spectacle « du pot au lait élevé aux proportions de la Grèce¹⁵⁰ » qui constitue certainement, dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, la meilleure illustration des rêveries soudainement interrompues par un accident de parcours. En quittant Athènes, Chateaubriand trouve, dans son imagination, les ressources pour faire renaître le passé de ses cendres et pour réenchâter un présent enfoui dans un amas de poussière. Mais, à nouveau, le rêve de grandeur se brise et met en lumière l'écart entre utopie et réalité :

Je me figurais qu'on m'avait donné l'Attique en souveraineté. Je faisais publier dans toute l'Europe, que quiconque était fatigué des révolutions et désirait trouver la paix, vînt se consoler sur les ruines d'Athènes où je promettais repos et sûreté ; j'ouvrais des chemins, je bâtissais des auberges, je préparais toutes sortes de commodités pour les voyageurs ; j'achetais un port sur le golfe de Lépante, afin de rendre la traversée d'Otrante à Athènes plus courte et plus facile. On sent bien que je ne négligeais pas les monuments : les chefs-d'œuvre de la citadelle étaient relevés sur leurs plans et d'après leurs ruines, la ville entourée de bons murs était à l'abri du pillage des Turcs. Je fondais une Université où les enfants de toute l'Europe venaient apprendre le grec littéral et le grec vulgaire. J'invitais les Hydriottes à s'établir au Pirée, et j'avais une marine. Les montagnes nues se couvraient de pins pour redonner des eaux à mes fleuves ; j'encourageais l'agriculture ; une foule des Suisses et d'Allemands se mêlait à mes Albanais ; chaque jour on faisait de nouvelles découvertes, et Athènes sortait du tombeau. En arrivant à Kératia, je sortis de mon songe, et je me retrouvai *Gros-Jean comme devant*¹⁵¹.

Bien que les premiers récits viatiques de Chateaubriand jouent volontiers sur les ruptures d'illusions, c'est surtout dans la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe*, alors que le diplomate entreprend son double voyage à Prague, que ce phénomène prend de l'ampleur. En effet, tous les anciens songes de l'ambassadeur vieilli rythment son

¹⁴⁹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 114.

¹⁵⁰ Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, t. II, éd. cit., p. 69.

¹⁵¹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 205-206.

dernier périple. Mais les rêves et les illusions du vieillard qui chemine au service d'une cause perdue sont dénoncés par le mémorialiste encore lucide, qui cherche à en illustrer la vacuité. Le chevalier servant de la monarchie légitime est sans cesse rappelé à sa véritable condition d'ambassadeur déchu. Ainsi en quittant Ulm :

Au lieu de la châtelaine opprimée que je me préparais à délivrer, je trouvai, au sortir de la ville, un vieux bonhomme ; il me demanda *six cruches* (kreutzer), haussant de la main gauche une lanterne au niveau de sa tête grise [...], ouvrant sa bouche comme la gueule d'un brochet pris à l'hameçon : Baptiste, mouillé et malade, ne s'en put tenir de rire¹⁵².

Le conte de fée est brutalement ramené à la réalité et le rire du valet, pourtant tremblant de froid à l'arrière de la voiture, atteste de l'effet comique que cette rupture provoque. Or ce n'est pas la seule fois que, au cours de cette double mission officieuse, Chateaubriand voit ses songes brisés par la plus matérielle des réalités : l'argent. En effet, sur le chemin qui le ramène en France, l'Enchanteur se laisse gagner par une douce rêverie¹⁵³ qui sera finalement interrompue par un douanier :

« Je te chanterai, ô canéphore des solennités romaines, jeune Charite nourrie d'ambrosie au giron de Vénus, sourire envoyé de l'Orient pour glisser sur ma vie ; violette oubliée au jardin d'Horace.....
.....
..... ». « *Mein Herr ? dix kreutzers pour la parrière.* » « Peste soit de toi avec tes cruches ! j'avais changé de ciel ! j'étais si en train ! »¹⁵⁴

L'élégie composée dans le plus pur style classique laisse place aux expressions familières, soulignant la rupture d'illusion et le changement de registre provoqué par le garde frontière allemand.

Outre la triviale réalité pécuniaire, c'est souvent l'arrivée à destination qui met fin à la rêverie. Le légitimiste en vacances à Venise voit en effet le flot des souvenirs de son départ en Orient s'interrompre lorsqu'il atteint l'hôtel :

¹⁵² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 671.

¹⁵³ Cette élégie que les critiques ont coutume d'appeler l'« invocation à Cynthie » a été rédigée à Rome en 1828. Chateaubriand a préféré la placer à la suite de son ambassade à Prague, sans doute pour mieux illustrer le vagabondage de l'imagination poétique qui parvient à faire resurgir le souvenir de la campagne romaine sur les tristes routes de l'Europe de l'Est.

¹⁵⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 780.

L'intervalle était immense entre ces rêveries et les vérités dans lesquelles je rentrais en me présentant à l'hôtel de la princesse de Bauffremont ; il me fallut sauter de 1806, dont le souvenir venait m'occuper, à 1833, là où je me trouvais en réalité¹⁵⁵.

De la liberté totale à l'aliénation d'un peuple sauvage, du rêve de grandeur et de pouvoir à la fable ridicule, de l'épopée chevaleresque à la mission inutile, de la rêverie mythologique à l'argent et des souvenirs d'un amour de jeunesse à une réalité moins glorieuse, les voyages de Chateaubriand oscillent constamment entre illusion et réalité, perception du réel et imagination. C'est le conflit entre ces deux modalités qui constitue la base de toute poétique humoristique.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 863.

SEPTIÈME CHAPITRE :

L'IRONISTE

L'ironie n'enlève rien au pathétique. Elle l'outre, au contraire (Gustave Flaubert, lettre du 9 octobre 1852)

DUALITÉ ET DISSIMULATION

Dédoublement

Avant la chute des Bourbons, alors qu'il rejoint Rome pour son dernier mandat officiel, Chateaubriand écrit : « J'allais à Rome chercher parmi les ruines mon autre moi-même, car il y a dans ma personne deux êtres distincts, et qui n'ont aucune communication l'un avec l'autre¹ ». Cette sorte de schizophrénie, dont Pirandello fait une condition nécessaire à la réflexion humoristique², est également perçue par Georges Lukacs comme la base de l'ironie romantique : elle constitue, à ses yeux, « le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit » et « signifie que le sujet normatif et créateur se dissocie en deux subjectivités »³.

Il faut donc une dualité inconciliable entre le poète souffrant et l'écrivain lucide, entre « l'homme de tous les songes » et « l'homme des réalités », pour que l'écriture puisse se faire humoristique et que l'auteur devienne ironiste. Alors, seulement, Chateaubriand peut revendiquer le statut d'artiste, que Baudelaire, dans son essai sur le rire, ne décerne « qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa

¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 171.

² Voir ci-dessus, chapitre 6, p. 236.

³ Georges Lukacs, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, 1968, p. 69.

double nature⁴ ». C'est précisément cette capacité à se dédoubler, à prendre conscience de sa propre subjectivité et à retourner son rire contre soi-même, qui permet à au voyageur de substituer à la satire destructrice un humour réconciliateur⁵. Dans cette optique, la chute, qui constituait aux yeux de Bergson l'un des éléments prototypiques du rire moqueur, devient, sous la plume de Chateaubriand, l'origine d'une réflexion humoristique. En effet, comme le constate Baudelaire, ce n'est généralement pas l'homme qui tombe qui rit, à moins qu'il n'ait acquis « la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*⁶ ».

Le clivage de la subjectivité qui s'observe chez Chateaubriand lui permet de prendre de la distance et d'offrir aux lecteurs deux voies contradictoires, l'une mélancolique et satirique, l'autre humoristique et ironique. Étant à la fois le vagabond spleenétique, le René qui erre plus qu'il ne voyage, et l'observateur amusé et lucide, le nomade contemple le monde tantôt avec les yeux embués de larmes, tantôt avec un léger sourire au coin des lèvres. Il semble alors qu'en créant le romantisme, Chateaubriand ait avant tout créé le regard ironique, en se posant dans ses œuvres autobiographiques comme un individu problématique. En effet, selon Richard Chadbourne, le mystérieux « Dieu qui rit de tous mes songes⁷ » est moins une divinité extérieure que « Chateaubriand lui-même, inspiré par la Muse comique⁸ ». L'auteur est donc capable de rire non seulement de lui-même, mais aussi de ses créations imaginaires et, par conséquent, de son œuvre poétique, à tel point que Philippe Berthier estime que « le sentiment de son propre ridicule [est] au cœur de son expérience et même de son projet⁹ ».

Là réside précisément le talent de l'ironiste qui consiste en une prise de distance par rapport à la distance mélancolique, comme l'explique Jean Starobinski : « L'ironie romantique se définit tout ensemble à partir de la situation mélancolique, et comme l'effet d'une réflexion renversée, d'une "double réflexion"¹⁰ ». Dans cette optique, l'ironiste se donne les moyens de dépasser sa mélancolie et d'en rire ; l'auteur des *Mémoires* prend irrémédiablement ses distances avec sa première création

⁴ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres œuvres critiques*, éd. cit., p. 263.

⁵ Voir ci-dessus, chapitre 5, p. 159-160.

⁶ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres œuvres critiques*, éd. cit., p. 251.

⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 878.

⁸ Richard Chadbourne, « Laughter from beyond the tomb : a comic Chateaubriand », *loc. cit.*, p. 121. (« Chateaubriand himself, inspired by the comic Muse within »). Ma traduction.

⁹ Philippe Berthier, « Mémoires pour rire », *loc. cit.*, p. 157.

¹⁰ Jean Starobinski, « Le rire de Démocrite, mélancolie et réflexion », *Bulletin de la société française de Philosophie*, janvier-mars 1989, 1, p. 15.

autobiographique, *René*. Pierre Schoentjes remarque de son côté qu' « Anatole France avait raison d'estimer que les martyrs manquent d'ironie¹¹ », car ceux qui savent prendre leur distance avec eux-mêmes parviennent également à se départir de leur douleur. N'est-il dès lors pas tentant de faire des *Martyrs* le pendant sérieux de l'*Itinéraire* et, par voie de corollaire, de faire du premier récit viatique de Chateaubriand le versant ironique de son œuvre ?

« Moyen par excellence de multiplier les points de vue¹² », l'ironie constitue un élément fondamental de l'œuvre viatique chateaubrianesque, qui hésite toujours entre témoignage objectif et poésie et qui se développe entre érudition et imagination, entre tradition et innovation. Tout au long de ses périples, le voyageur endosse plusieurs rôles : pèlerin mélancolique, aventurier enthousiaste, politicien désabusé, voyageur libre et heureux. Il est donc nécessaire d'aborder les Voyages de Chateaubriand comme des œuvres hybrides, qui offrent à leur lecteur une vision contrastée et multiple. A ce titre, il convient en premier lieu de mettre en évidence la double personnalité du voyageur en Orient, à la fois pèlerin héroïque, qui chemine sur les traces de ses nobles prédécesseurs, et amoureux impatient de retrouver sa maîtresse partie sur les côtes espagnoles.

Le pèlerin et l'amoureux

Nous avons déjà mentionné à quel point Chateaubriand réoriente son voyage en Orient entre le projet qu'il expose dans une lettre à Philibert Gueneau de Mussy en 1803 et le voyage qu'il entreprend trois ans plus tard¹³. Alors que le secrétaire de la Légation à Rome prévoyait de séjourner trois mois en compagnie monacale, l'écrivain qui met la voile en 1806 – alors en quête d'images pittoresques pour la rédaction des *Martyrs* – fait mine de substituer Jérusalem à Athènes. Il ne s'attarde pourtant guère en Judée, préférant s'accorder une escale d'un mois en Espagne que le récit de l'*Itinéraire* passe naturellement sous silence. Comment expliquer le brusque revirement entre le projet que Chateaubriand expose en 1803 et le voyage qu'il entreprend en 1806 ? Alors épris de Natalie de Noailles, qui séjourne en Espagne où elle a rejoint son frère, Chateaubriand façonne son voyage afin de « concilier les postulations

¹¹ Pierre Schoentjes, « Séduction de l'ironie », dans *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, études réunies par Mustapha Trabelsi, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 314.

¹² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, éd. cit., p. 106.

¹³ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 104-104.

contradictoires¹⁴ », soit le voyage d'étude et la quête sentimentale, masquant le stratagème derrière l'ombre de la Ville Sainte, tardivement introduite dans les plans du voyageur. En l'espace de trois ans, ce qui était un but est devenu un prétexte.

C'est donc en tant qu'écrivain en quête d'images pour la rédaction de son épopée chrétienne que Chateaubriand se présente dans l'*Itinéraire*, faisant progressivement émerger la figure du pèlerin et plaçant Jérusalem au centre de l'expédition, centre vers lequel convergent tous les différents moments de son parcours¹⁵. Sur les traces de Geoffroy de Bouillon, le voyageur en Orient se choisit un personnage de héros d'épopée, uniquement préoccupé par l'accomplissement d'une noble tâche et attaché à des valeurs pures¹⁶. Or si la Ville Sainte constitue le cœur du récit, elle ne correspond cependant nullement au but du périple, qui tend vers une tout autre destination : ce sont les rives espagnoles qui appellent le voyageur amoureux. Par conséquent, l'introduction tardive de Jérusalem dans le programme du voyage en Orient, qui permet à l'amant de Natalie de légitimer son périple, n'est qu'un leurre.

Ce dédoublement explique d'une part la dualité du récit de voyage lui-même¹⁷ et d'autre part l'étrange comportement de Chateaubriand, « à la fois le contemplateur des ruines et le voyageur pressé d'en finir avec son voyage¹⁸ ». L'expectative de retrouver sa maîtresse sur les côtes espagnoles et de visiter en sa compagnie le palais de l'Alhambra explique en effet le peu de zèle du voyageur en Orient et justifie en partie les reproches du docteur d'Avriamiotti¹⁹. Il semble d'ailleurs que plus le récit progresse, plus l'impatience du voyageur devienne sensible, si bien, que selon Jean-Marie Carré, « la modestie et la brièveté du [voyage en Egypte] attestent une certaine fatigue. [...] On sent [...] qu'il a hâte d'achever son ouvrage²⁰ ». C'est en effet peu dire que l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* se termine en queue de poisson : une fois la visite de Jérusalem et la cérémonie d'adoubement contées, Chateaubriand expédie rapidement son périple en Afrique du Nord ; Carthage et Tunis s'effacent totalement derrière le souvenir des guerres puniques et du suicide de Didon ou sont occultées par le récit de la mort de

¹⁴ Jean-Claude Berchet, « Introduction » dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 11.

¹⁵ Alain Guyot et Roland le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, éd. cit., p. 52.

¹⁶ Voir à ce sujet, Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, t. I, éd. cit., p. 277.

¹⁷ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 108-118.

¹⁸ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l'« Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, éd. cit., p. 44.

¹⁹ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 118.

²⁰ Jean-Marie Carré, *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, t. I, Genève, Slatkine Reprint, 2006, p. 182.

Saint Louis avant que l'auteur n'invite son lecteur à rentrer en France. Rien n'est dit du voyage du retour ni de l'escale espagnole.

Il a donc fallu attendre l'intervention de Sainte-Beuve, qui, en parfait polémiste un brin fouineur, a le premier rendu public un passage compromettant, ou du moins trop explicite, que l'autobiographe retranchera soigneusement de ses *Mémoires* en 1846, mais qu'il avait eu l'imprudence de lire en public :

Mais ai-je tout dit dans l'Itinéraire sur ce voyage commencé au port de Desdémone et d'Othello ? Allai-je au tombeau du Christ dans les dispositions du repentir ? une seule pensée m'absorbait, je comptais avec impatience les moments. Du bord de mon navire, les regards attachés sur l'étoile du soir, je lui demandais des vents pour cingler plus vite, de la gloire pour me faire aimer. J'espérais en trouver à Sparte, à Sion, à Memphis, à Carthage, et l'apporter à l'Alhambra. Comme le cœur me battait en abordant les côtes de l'Espagne. Aurait-on gardé mon souvenir ainsi que j'avais traversé mes épreuves ?²¹

Si la véritable cause du voyage en Orient est restée méconnue jusqu'aux lectures des *Mémoires* auprès du cercle de l'Abbaye-aux-bois, c'est en raison de l'extrême soin qu'a pris l'auteur de l'*Itinéraire* de la dissimuler derrière le prétexte du pèlerinage. Chateaubriand tâche en effet de ne laisser planer aucun doute quant à l'importance effective de la Ville Sainte dans son périple oriental. Tout au long du récit, il se représente enclin aux idées et aux sentiments des anciens pèlerins²². Parti à la recherche de l'inspiration chrétienne qu'il trouvera auprès du tombeau vide de Jérusalem, le voyageur oppose continuellement la poésie sacrée du christianisme à la cruauté barbare de l'occupant ottoman, contre laquelle il mène une véritable croisade littéraire.

Au lecteur qui douterait de l'authenticité de ce pèlerinage, Chateaubriand tente de prouver sa bonne foi. Par exemple, alors qu'il hésite à livrer au public la peinture des Saints Lieux, déjà tellement décrits par ses prédécesseurs, l'auteur de l'*Itinéraire* prétend ne pouvoir se résoudre à occulter cette partie de son voyage, qui devait en constituer le but ultime : « Dois-je omettre le tableau de ces lieux sacrés ? Mais ne sera-ce pas enlever la partie la plus essentielle de mon voyage et en faire disparaître ce qui en est la fin et le but ?²³ ». On ne peut pas être plus clair. Mieux encore, une fois le voyage en Terre Sainte achevé, Chateaubriand confie à ses lecteurs :

²¹ Chateaubriand cité par Sainte-Beuve, dans *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, t. I, éd. cit., p. 83.

²² Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 76.

²³ *Ibid.*, p. 336.

J'avoue que j'éprouvais un certain sentiment de plaisir, en pensant que je venais d'accomplir un pèlerinage que j'avais médité pendant si longtemps. J'espérais mettre bientôt fin à cette sainte aventure, dont la partie la plus hasardeuse me semblait achevée²⁴.

On n'ose imaginer la part d'ironie dans cet énoncé, où l'expression antiphrastique « sainte aventure » désigne la route parcourue par celui qui veut rejoindre sa maîtresse en Espagne.

En choisissant d'intituler son premier récit viatique *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris en passant par la Grèce et en revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*, Chateaubriand insiste encore une fois sur l'importance de la Ville Sainte, cachant derrière ce titre trompeur – ou ce « titre-écran » comme aime à l'appeler Jean-Claude Berchet²⁵ – le but non avoué de son voyage, relégué au statut d'une simple étape sur le chemin du retour. Au titre, il faut ajouter le rôle des préfaces successives, qui n'ont d'autre but que « de répondre aux soupçons qui pourraient peser sur la réalité de l'expérience²⁶ ». En d'autres termes, les textes liminaires servent de masques aux réelles intentions de l'auteur²⁷, tout comme le titre lui-même dissimule la principale destination du voyage. La mauvaise foi que Chateaubriand développe dans ses préfaces, dans ses notes et jusque dans le titre de l'ouvrage tient, comme le note François Raviez, « du génie ou du jeu²⁸ ». En effet, si un genre littéraire (ici le récit viatique) repose avant tout sur l'horizon d'attente du lectorat²⁹, l'*Itinéraire* fait mine de respecter les conventions, en masquant l'aventure sentimentale derrière le voile du récit de voyage savant et du pèlerinage religieux. Mais l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* ne remplit pourtant pas tout à fait le pacte que le paratexte scelle avec le lecteur ; de la préface au titre, l'auteur s'amuse à créer des attentes auxquelles le récit ne répond pas toujours : le périple oriental se définit comme un récit référentiel et le voyageur se représente en pèlerin, sans pour autant convaincre complètement le lectorat, capable de percevoir la tonalité ironique du texte, grâce aux indices dont l'auteur a parsemé son récit.

²⁴ *Ibid.*, p. 456.

²⁵ Jean-Claude Berchet, « Préface » dans Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 8.

²⁶ Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 14.

²⁷ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 102-108.

²⁸ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l'« Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, éd. cit., p. 55.

²⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

Masques

Rappelons que, dans ses *Caractères*, La Bruyère utilise les termes *dissimulation* et *dissimulé* pour traduire les notions d'*eirôneia* et d'*eirôn*³⁰. L'ironiste correspond alors à l'homme masqué, mais qui pourtant exhibe son masque, à l'acteur qui joue son rôle pour mieux affirmer qu'il ne s'agit que d'un rôle. Or non seulement Chateaubriand camoufle le voyage sentimental derrière le prétexte du pèlerinage, mais il cache également la gaieté de l'amoureux derrière un masque de mélancolie. A ce titre, les nombreuses plaintes que l'auteur de l'*Itinéraire* formule dans son récit à la vue de pays autrefois prospères et maintenant victimes du fléau ottoman sont accompagnées de lettres, dans lesquelles le voyageur fait part de sa tristesse. Depuis Constantinople, il écrit à Madame Talaru, le 13 septembre 1806 :

Me voilà dans le plus beau pays de monde, ma chère cousine, et je ne suis pas plus heureux [...]. Chère cousine, je vous en supplie, trouvez-moi quelque coin obscur auprès de vous, où je puisse enfin vivre en repos, et passer le reste de mes jours. Vous ne sauriez croire à quel point j'ai soif de retraite et de paix. Plus je vois le monde, moins je l'aime³¹.

Le même jour, il note dans une lettre à Mathieu Molé :

Le plus grand mal c'est que j'ai perdu bien des illusions. [...] Soyez plus sage que moi, mon cher ami ; ne quittez point votre patrie ; tâchez de surmonter cette inquiétude de cœur qui m'a poussé sur tant de rivages, pour me désenchanter sur une foule d'objets, et ne me laisser que l'ennui³².

Aux missives dysphoriques envoyées de Constantinople répond une lettre expédiée de Pau à Madame de Pastoret, le 11 mai 1807, dans laquelle Chateaubriand joue parfaitement le jeu du pèlerin fatigué et désabusé :

Je crois, Madame, que vous me trouverez un peu changé : dix mois de fatigues et de périls, la vue des plus grandes ruines de la terre, le soleil de l'Orient, le sérieux

³⁰ La Bruyère, *Les Caractères*, éd. R. Garapon, Paris, Garnier, 1962, p. 20-21.

³¹ Chateaubriand, *Correspondance générale*, t. I, éd. cit., p. 393.

³² *Ibid.*, p. 397.

des peuples que j'ai fréquentés, toutes ces causes ont pesé sur mon esprit, et je me sens naturellement plus grave et plus triste³³.

Malgré ces témoignages, le lecteur de l'*Itinéraire* peine à prendre totalement au sérieux la mélancolie du voyageur. En effet, peut-on oublier si facilement l'épisode où Chateaubriand, convié à un festin de noce dans une île des Cyclades, revient lui-même sur sa jovialité dissimulée derrière un masque de tristesse?

J'avais continué à prendre du quinquina trois fois par jour : la fièvre n'était point revenue ; mais j'étais resté très faible, et j'avais toujours une main et une joue noircies par le coup de soleil³⁴. J'étais donc un convive très gai de cœur, mais fort triste de figure³⁵.

Ce triste masque dont le pèlerin s'affuble tout au long du voyage semble se fissurer grâce à cette discrète confession. L'être s'affranchit momentanément du paraître et dévoile la bonne humeur du voyageur. Et, pendant le même festin, Chateaubriand se met à rêver :

Une idée me faisait rire : je me représentais mes amis occupés de moi en France ; je les voyais me suivre en pensée, s'exagérer mes fatigues, s'inquiéter de mes périls : ils auraient été bien surpris, s'ils m'eussent aperçu tout à coup, le visage à demi brûlé, assistant dans l'une des Cyclades à une noce de village, applaudissant aux chansons de mesdemoiselles Pengali, qui chantaient en grec : *Ah ! vous dirai-je maman, etc.*, tandis que M. Pengali poussait des cris, que les coqs s'égosillaient, et que les souvenirs d'Ioulis, d'Aristée, de Simonide étaient complètement effacés³⁶.

Le voyageur se dépeint, contre toute attente, comme un personnage d'une saynète bouffonne, riant de ses amis qui l'imaginent en train d'affronter divers périls ou d'étudier avec application les traces des civilisations antiques. Il est dès lors intéressant de constater que la lettre adressée de Pau à Madame de Pastoret semble destinée à alimenter la confusion. En effet, alors que le festoyeur des Cyclades pense à ses amis « s'exagérant [s]es fatigues, s'inquiétant de [s]es périls », dans sa lettre, Chateaubriand

³³ *Ibid.* P. 407-408. De façon tout à fait intéressante, Chateaubriand écrit le même jour à son ami Joseph Joubert : « Quel beau voyage ! Que je suis heureux de l'avoir fait » (p. 406). Tout se passe comme s'il se permettait d'être sincère envers son ami le plus proche tout en continuant de jouer le rôle du pèlerin affecté devant le reste du monde.

³⁴ Alors qu'il attendait le navire qui devait lui faire quitter la Grèce, Chateaubriand avait attrapé une insolation en chassant en plein soleil. Voir ci-dessus, chapitre 2, p. 76.

³⁵ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 229.

³⁶ *Ibid.*, p. 229.

évoque précisément ses « dix mois de fatigue et de périls ». Tout se passe comme si l'auteur de l'*Itinéraire* se plaisait à donner une fausse image de lui-même ou, du moins, une image contradictoire.

Il n'est d'ailleurs pas rare que Chateaubriand s'amuse du décalage entre l'homme triste, sévère et sérieux qu'il représente et l'homme joyeux et amusant qu'il cache sous ce masque. Aussi, arrêté à Waldmünchen sur la route qui doit le mener à Prague, le diplomate de la légitimité est-il saisi d'une réflexion fort similaire à celle de l'invité de la famille Pengalo :

Le long du ruisseau je pensais à mes amis, je m'attendrissais à leur souvenir, puis je me demandais ce qu'ils devaient dire de moi à Paris : « Est-il arrivé ? A-t-il vu la famille royale ? Reviendra-t-il bientôt ? » Et je délibérais si je n'enverrais pas Hyacinthe chercher du beurre frais et du pain bis, pour manger du cresson au bord d'une fontaine sous une cépée d'aunes³⁷.

Puis, alors qu'il traverse l'Allemagne pour rentrer en France, le souvenir de la confusion amusante d'une femme qui lui avait demandé de mener sa fille à Paris lui revient subitement à l'esprit :

La dame s'était figuré que l'auteur du *Génie du christianisme* était un vénérable abbé de Chateaubriand, vieux bonhomme grand et sec, prenant incessamment du tabac dans une énorme tabatière de fer blanc, et lequel se pouvait très bien se charger de conduire une innocente pensionnaire au Sacré-Cœur³⁸.

Le vieux diplomate se remémore du même coup l'idée que les Autrichiens se faisaient de lui à une certaine époque :

On racontait, à Vienne, il y a deux ou trois lustres, que je vivais tout seul dans une certaine vallée appelée la Vallée-aux-Loups. Ma maison était bâtie sur une île : lorsqu'on voulait me voir, il fallait sonner du cor au bord opposé de la rivière. (La rivière à Châtenay !) Alors je regardais par un trou : si la compagnie me plaisait (chose qui n'arrivait guère), je venais moi-même la chercher dans un petit bateau ; sinon, non. Le soir, je tirais mon canot à terre, et l'on n'entrait point dans mon île³⁹.

Il apparaît de façon évidente que le pèlerin mélancolique, l'ambassadeur chargé de remettre sur le trône la dynastie des Bourbons ou l'écrivain religieux ne sont que des

³⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t.II, éd. cit., p. 692.

³⁸ *Ibid.*, p. 792.

³⁹ *Ibid.*

masques derrière lesquels se cache un poète amoureux, un voyageur enthousiaste et un homme qui sait apprécier la vie sociale. Tout comme l'explorateur en Amérique dissimule dans son ombre le jeune homme épris de liberté et de poésie, l'épicurien se détache parfois de son double spleenétique.

L'auteur du « livre de postes des ruines » que doit être l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* renonce alors, sans hésitation, à la visite du site d'Ioulis pour partager la table des Pengalo : « Je sacrifiai sur-le-champ à M. Pengali les ruines d'Ioulis, où j'étais d'abord résolu d'aller, et je me déterminai, comme Ulysse, à prendre part au festin d'Aristonoüs⁴⁰ ». Puis, quittant l'Asie mineure pour rejoindre enfin la Judée, Chateaubriand fait de la joyeuse traversée qui conduit les fidèles en Terre Sainte une description aux antipodes de l'image d'un triste pèlerinage vers le tombeau salvateur :

On entendait de tous côtés le son des mandolines, des violons et des lyres. On chantait, on dansait, on riait, on priait. Tout le monde était dans la joie. On me disait : Jérusalem ! en me montrant le midi ; et je répondais : Jérusalem !⁴¹

Finalement, le voyage en Terre Sainte accompli, Chateaubriand traverse rapidement l'Égypte et s'arrête plus longuement à Tunis, où, une fois encore, le voyageur sacrifie les ruines aux festivités :

Je trouvai chez monsieur et madame Devoise l'hospitalité la plus généreuse et la société la plus aimable : ils eurent la bonté de me garder six semaines au sein de leur famille ; et je jouis enfin d'un repos dont j'avais un extrême besoin. On approchait du carnaval, et l'on ne songeait qu'à rire, en dépit des Maures. Les cendres de Didon et les ruines de Carthage entendaient le son d'un violon français. On ne s'embarrassait ni de Scipion, ni d'Annibal, ni de Marius, ni de Caton d'Utique, qu'on eût fait boire (car il aimait le vin) s'il se fût avisé de venir gourmander l'assemblée. Saint Louis seul eût été respecté en sa qualité de Français ; mais le bon et grand roi n'eût pas trouvé mauvais que ses sujets s'amussent dans le même lieu où il avait tant souffert⁴².

Le pèlerin dansant « sur les débris de Carthage⁴³ » est bien différent de l'aventurier fatigué et attristé que Chateaubriand décrit dans sa correspondance. Or s'il faut s'en remettre à un témoignage extérieur, c'est à celui de Natalie de Noailles qui écrit à sa cousine, Mme de Vintimille le 18 avril 1807 :

⁴⁰ Chateaubriand, *Itinéraire Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 227.

⁴¹ *Ibid.*, p. 261.

⁴² *Ibid.*, p. 489.

⁴³ *Ibid.*, p. 490.

Vous avez sûrement déjà en détail des nouvelles de M. de Chateaubriand, chère amie. Je veux pourtant vous en donner aussi. Il se porte fort bien, il est engraisé, un peu noir, mais aussi gai et aussi reposé que s'il n'avait rien fait⁴⁴.

Celui qui disait être rentré « plus grave et plus triste » d'Orient, revient donc en Europe engraisé et reposé.

Si dans le contemplateur des ruines sommeille un épicurien, la jeunesse et l'envie de vivre sont également toujours prêtes à se réveiller chez l'ambassadeur vieilli qui parcourt l'Europe au service d'une cause perdue. Venise, ville tombeau et ville spectrale, dont la décrépitude offre au mémorialiste un reflet de sa propre vieillesse, se révèle aussi ville de fête⁴⁵. Le diplomate déchu se plaît alors à recomposer une scène de Goldoni dans le quartier des pêcheurs⁴⁶ et n'hésite pas, à la vue des monuments délabrés de la cité des Doges, à rejeter la triste évocation du glorieux passé vénitien pour se concentrer sur les joies du moment : « Arrière toutes ces vieilleries de ma vie ! j'en deviendrai fou à force de ruines : parlons du présent⁴⁷ ». Festoyant à proximité des ruines d'Ioulis, dansant sur celles de Carthage ou cherchant à faire scintiller la beauté du présent dans la mourante Venise, Chateaubriand est aussi bien l'homme du *carpe diem* que celui du *memento mori*.

Double visage, double parole

A la Renaissance, le masque était considéré comme un motif complexe, trahissant « la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même », alors que le grotesque romantique en fait avant tout le signe de la tromperie et de la dissimulation⁴⁸. Il semble bien que le masque de tristesse dont s'affuble Chateaubriand voyageur tienne à la fois de la tradition carnavalesque et romantique : en mettant en évidence la nature factice de sa mélancolie, en permettant, par moment, la partielle scission du masque, l'écrivain-voyageur admet sa duplicité et révèle au lecteur que le sérieux de ses entreprises viatiques cache aussi une réalité bien différente.

⁴⁴ Cité par Michel de Jaeghere, dans *Le menteur magnifique : Chateaubriand en Grèce*, éd. cit., p. 290.

⁴⁵ Voir Bernard Masson, « Chateaubriand et le miroir de Venise », dans *Lectures de l'imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

⁴⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 1391-1392.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 833.

⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, éd. cit., p. 49.

Voyager n'est pas seulement traîner son spleen d'une ruine à l'autre, tel un fantôme qui hanterait les débris d'un passé glorieux mais révolu ; c'est aussi découvrir des pays et des cultures différentes, profiter de l'instant présent, boire et manger et, surtout, prendre le large, s'évader d'un quotidien fatigant, échapper à une femme peu aimée pour aller rejoindre, avec des airs de chevalier, sa maîtresse en Espagne. Jeux ou tromperies, les voyages de Chateaubriand sont avant tout des *compositions* humoristiques, qui ont la faculté de transmettre « ce clin d'œil complice que l'humoriste dissimul[e] derrière ses paupières baissées⁴⁹ ».

Au double visage du voyageur correspond naturellement un double discours qui s'oppose diamétralement au franc témoignage de l'explorateur savant. Si, comme nous l'avons montré précédemment, les tromperies du drogman mettent en valeur la sincérité du voyageur⁵⁰, la duplicité et la dissimulation dont fait preuve Chateaubriand en Orient font alors de l'écrivain-voyageur une figure voisine de l'interprète mystificateur. Il faut bien reconnaître que le drogman, homme naturellement dédoublé par la fonction qu'il remplit, est un personnage tout choisi pour représenter le double langage et la fourberie, qui contrebalancent, *a priori*, l'honnêteté et la loyauté de son maître. Mais, après avoir soulevé une partie du masque qui cache le visage amusé de Chateaubriand, ne peut-on pas déceler derrière le portrait à la fois drôle et piquant que l'auteur de l'*Itinéraire* fait de son drogman⁵¹ une sorte d'autoportrait ? Certes, il peut sembler saugrenu de vouloir prêter à celui qui corrige son interprète en lui criant « marchez droit et parlez haut » une démarche aussi sournoise. Et pourtant n'y a-t-il pas chez cet homme qui marche en zigzag et qui cache sous un visage triste un appétit sauvage un peu de Chateaubriand lui-même ? Loin de la fiabilité du récit éclairé, les œuvres viatiques de l'Enchanteur voisinent avec l'ironie, en instaurant un double jeu qui s'oppose à la transparence et à la franchise de la prose savante.

⁴⁹ Robert Escarpit, *L'Humour*, éd. cit., p. 28.

⁵⁰ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 151.

⁵¹ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 149.

UN NOUVEAU SOCRATE

Menteur et ironiste

Ce qui distingue sans doute Chateaubriand de son drogman, c'est l'intention de la dissimulation. En effet, il convient de ne pas faire l'amalgame entre tromperie et ironie, le niveau de vérité du récit reposant en premier lieu sur la visée du narrateur, qui peut chercher à faire partager sa conviction au lecteur ou chercher à l'induire en erreur. Comme le souligne Michel Mathieu-Colas, l'alternative ne concerne plus « la lucidité ou l'illusion, mais la sincérité ou l'authenticité, opposées au mensonge et à la falsification⁵² ». En d'autres termes, l'ironie est une arme rhétorique utilisée depuis l'Antiquité pour rallier l'opinion de l'auditoire ou du lectorat ; l'ironiste est, par conséquent, un homme sincère qui cherche à faire partager sa conviction. L'usage que l'écrivain-voyageur fait de l'ironie ne va donc pas à l'encontre de la sincérité et de l'authenticité dont il se réclame dans ses préfaces. Si certaines allégations relèvent sans conteste du mensonge (en particulier l'itinéraire que l'aventurier dit avoir suivi en Amérique, ainsi que sa rencontre avec le général Washington), la structure même des récits viatiques de Chateaubriand repose bien sur une opposition du sens révélé et du sens caché, plus caractéristique de l'ironie que de la tromperie.

Bien que menteur et ironiste aient recours à des procédés identiques – faire entendre l'inverse de ce qu'ils pensent – l'effet recherché est différent : alors que le menteur cherche à tout prix à être pris au sérieux, l'ironiste se démasque volontiers et s'efforce d'être reconnu ; son discours, bien que trompeur, est semé d'indices destinés à être déchiffrés par le lecteur. Relevant du jeu bien plus que de la tromperie, l'ironie se distingue du mensonge par « toute la capacité réflexive, qu'on a le droit d[e lui] attribuer⁵³ ». Ainsi donc, le succès de l'ironie dépend des possibilités de décodage offertes au lecteur. Il est alors évident que lorsque l'énonciateur et le destinataire partagent le même contexte, ce dernier fonctionne souvent comme indice révélateur des intentions ironiques du discours, comme pourraient également le faire un geste, un clin d'œil ou un léger sourire. Or l'écriture sépare toujours les deux actants, par le lieu et par le temps. Partant, comme le constate Philippe Hamon, « l'écrivain ironique devra

⁵² Michel Mathieu-Colas, « Récit et vérité », *Poétique* 80, 1989, p. 389.

⁵³ Beda Alleman, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique* 36, 1978, p. 388. Sur la nature essentiellement réflexive de l'ironie, voir ci-dessous, p. 261.

trouver les moyens pour compenser cette " perte "⁵⁴ ». Il faut donc que la contradiction soit inscrite dans le texte pour que le lecteur puisse correctement décoder les intentions ironiques de l'auteur. Et, très souvent, les signaux contradictoires sont placés « aux endroits et aux niveaux les plus " voyants "⁵⁵, c'est-à-dire dans le péritexte⁵⁶ ».

Si le drogman Jean cherche vraisemblablement à tromper, Chateaubriand, de son côté, ironise son lecteur, cherchant non pas à lui cacher la réalité de ses voyages, mais bien à le faire accéder à une vérité supérieure, comme le formule Jankélévitch :

Si le trompeur éloigne le trompé du sens pneumatique et le laisse s'enfoncer dans la littérarité grammaticale, l'ironisé, au contraire, rebondit légèrement de gramma à pneuma ; sur le tremplin des chiffres, l'ironisé, comme un trapéziste, prend son élan pour atteindre l'intention ésotérique⁵⁷.

La dissimulation du Chateaubriand voyageur, tantôt derrière l'ambition de l'explorateur, tantôt derrière le bâton du pèlerin, a pour fonction ultime de dépasser le stade purement référentiel du récit viatique et de rendre le lecteur attentif aux jeux de la Fortune comme à ceux de l'auteur.

A l'instar de Socrate, qui poussait son interlocuteur à la réflexion et à la remise en cause de son savoir préconçu, Chateaubriand cherche, par le biais de l'ironie, à déconditionner un lectorat pris au piège du positivisme et des sciences exactes. Portant le masque du voyageur savant, du pèlerin ou de l'ambassadeur, Chateaubriand gagne la confiance de son lecteur qui le laisse sans crainte pénétrer dans son domaine. Il se plaît alors à mettre en lumière les limites de la connaissance humaine, en insistant sur la nature aléatoire de l'Histoire et sur la fantaisie du destin; sans aucun acte de violence contre un idéalisme en place, il se contente de remettre en question le système de pensée prévalant.

De l'ironie socratique à l'ironie romantique

A l'origine, l'ironie se trouve au centre de la maïeutique socratique, qui consiste à amener son interlocuteur à s'interroger sur les vérités qu'il tient pour certaines :

⁵⁴ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur la forme de l'écriture oblique*, éd. cit., p. 79.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁶ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 102-103.

⁵⁷ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, éd. cit., p. 67.

En suivant l'argumentation de son partenaire, [Socrate] le force à étaler tout son savoir. Plus il continue sur cette voie, plus le savoir de son partenaire, qui devrait s'amplifier, perd de sa consistance. Et nous assistons finalement à la destruction de ce prétendu savoir⁵⁸.

Or, aujourd'hui, en cherchant dans un dictionnaire la définition de l'ironie, on trouve bien souvent trois entrées : une définition étymologique qui remonte à l'utilisation socratique de l'ironie, caractérisée comme une ignorance feinte destinée à faire ressortir l'ignorance réelle de son interlocuteur, une définition rhétorique qui fait de l'ironie une figure par laquelle on dit quelque chose tout en cherchant à faire entendre l'inverse de ce que l'on dit et, finalement, une définition figurée qui revient sur l'ironie du sort, décrite comme un élément malheureux qui ressemble à une moquerie du destin. Ironie rhétorique et ironie du sort sont donc rattachées à leur étymologie socratique, à laquelle on reconnaît une double utilisation, permettant de distinguer son application dans les mots et dans les choses⁵⁹.

Cet éparpillement du concept de l'ironie montre bien sa nature versatile, elle qui, comme le constate Pierre Schoentjes, voyage mal « dans le temps comme dans l'espace⁶⁰ ». Si l'étymon grec *eirô* signifie « question faussement naïve », les sophistes réadaptent l'ironie pour en faire un art de la dissimulation, dont le latin *ironia* conserve le sens⁶¹. L'héritage socratique a donc été bouleversé et le concept bascule du champ de la philosophie à celui de la rhétorique⁶². Pourtant, parallèlement à son acception rhétorique, le XIXe siècle réintroduit l'ironie philosophique, notamment par l'intermédiaire de Friedrich Schlegel et de son groupe centré autour de la revue de l'*Athenaeum*. La contribution des théoriciens allemands, à l'aube du romantisme, permet donc à l'ironie de quitter le domaine de la rhétorique et de la polémique pour renouer avec la philosophie et la poésie :

Sans doute y a-t-il aussi une ironie rhétorique qui, employée avec retenue est remarquablement efficace, en polémique surtout ; toutefois, elle est à l'urbanité sublime de la muse socratique ce que l'éclat du plus brillant morceau d'orateur est

⁵⁸ Walter Biemel, « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand », *Revue philosophique du Louvain* 61, 1963, p. 628.

⁵⁹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, éd. cit., p. 21.

⁶⁰ Pierre Schoentjes, « Un supplément de liberté », dans *L'Ironie, le sourire de l'esprit, Autrement*, 25, sept. 1998, p. 119.

⁶¹ Sébastien Rongier, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, éd. cit., p. 17.

⁶² Au XVIIIe siècle, l'ironie est un trope qui consiste à faire entendre une vérité en exprimant son contraire. Fontanier et toute la tradition rhétorique va se charger de fixer cette définition qui, au XXe siècle sera récupérée par la tradition linguistique de Catherine Kerbrat-Orechionni, Laurent Perrin et la paire anglo-saxonne Dan Sperber et Deidre Wilson.

à une tragédie antique de haut style. Seule la poésie là encore peut s'élever à la hauteur de la philosophie ; elle ne prend pas appui, comme la rhétorique, sur de simples passages ironiques. Il y a des poèmes, anciens et modernes, qui exaltent de toutes parts et partout le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendante vit en eux⁶³.

Laissant délibérément de côté son utilisation moqueuse issue de la tradition rhétorique, les romantiques allemands récupèrent l'ironie socratique et l'intègrent à leurs propres réflexions philosophiques et à leurs considérations esthétiques.

Si les romantiques parviennent à réorienter l'ironie vers la philosophie, c'est qu'ils délaissent son usage rhétorique, pour renouer avec son application non dans les mots, mais dans les choses. Pirandello prête d'ailleurs à l'ironie romantique une parenté avec l'humour bien plus importante que celle qu'elle pourrait entretenir avec la destructrice ironie rhétorique⁶⁴. En effet, l'ironie romantique repose en premier lieu sur la perception d'un monde chaotique, qui permet aux poètes de renverser « les formes classiques ou canoniques par des rapprochements inédits et fulgurants⁶⁵ ». En prenant conscience des rapprochements saugrenus que se permet la Nature, les ironistes romantiques vont tenter d'intégrer le chaos dans l'art. Les ironies de situations qui trahissent le désordre de l'univers et favorisent « le détachement [et] la prise de conscience de l'absurdité du monde⁶⁶ », constituent donc les éléments à partir desquels les philosophes du début du XIXe siècle vont chercher à saisir l'absolu en intégrant l'ironie à leurs œuvres. Dès le début de l'époque romantique, l'ironie devient donc « un mode de pensée plutôt qu'un mode de discours⁶⁷ ».

Ce sont tout d'abord les romantiques allemands, aussi bien les prosateurs ou les poètes, tels que Novalis ou Schiller, que les philosophes rassemblés autour des frères Schlegel, qui pensent l'ironie romantique en cherchant à percevoir le monde non pas selon les catégories établies par le XVIIIe siècle, mais par la voie de la poésie. L'univers entier est perçu comme une œuvre d'art et ne peut donc être saisi que par un esprit poétique, capable de reconnaître les signes divins présents dans les divers éléments de notre monde.

⁶³ Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, éd. cit., p. 85-86.

⁶⁴ Luigi Pirandello, « L'humour », *loc. cit.*, p. 14.

⁶⁵ Sébastien Rongier, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, éd. cit., p. 48.

⁶⁶ René Bourgeois, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 31.

⁶⁷ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur la forme de l'écriture oblique*, éd. cit., p. 127.

Dérivant sans conteste de l'ironie socratique, l'ironie romantique se distingue cependant fortement de son ancêtre. En effet, alors que l'ironie socratique implique une vérité stable, l'ironie romantique est entièrement basée sur l'instabilité du monde comme du sujet. Selon Bertrand Vibert, le passage entre ces deux sortes d'ironie philosophique « se fait d'une " ignorance feinte ", qui présuppose le savoir, à une " naïveté feinte ", forme de lucidité qui n'entend nullement préjuger de la vérité⁶⁸ ». L'ironiste romantique se joue de la vie et se moque du sérieux du monde. Au savant, il substitue alors la figure du bouffon ou du clown, dont Jean Starobinski fait « l'un des meilleurs emblèmes possibles de la griserie propre à l'ironie romantique⁶⁹ ». L'œuvre elle-même s'affranchit du sérieux et de l'harmonie pour transmettre aux lecteurs cet étrange malaise, ce doute perpétuel propre aux époques instables, jusqu'à ce que, « saisis de vertige, ils prennent justement la plaisanterie au sérieux et le sérieux pour la plaisanterie⁷⁰ ».

Ni voyageur éclairé, ni drogman menteur, ni polémiste itinérant, Chateaubriand serait donc un ironiste romantique, capable d'autodérision comme d'autoparodie. Figures duplices, l'explorateur de l'Amérique, le voyageur en Orient, le politicien en Italie ou l'ambassadeur à Prague n'hésitent pas à jouer le jeu du monde et de la littérature. Pourtant, faire de Chateaubriand le précurseur de l'ironie romantique en France ne va pas de soi, si bien qu'une telle assimilation doit être maniée avec prudence. En effet, il faut attendre plusieurs décennies avant que la pensée des frères Schlegel soit accessible aux écrivains français et c'est, par conséquent, chez les « petits romantiques » que ce type d'ironie connaît son heure de gloire dans la littérature française. Les auteurs appartenant à la génération de Chateaubriand sont de leur côté considérés comme des écrivains trop passionnés, trop impliqués dans leur propre existence et trop militants pour prendre de la distance avec le monde ou avec leurs œuvres. Fabienne Bercegol revient d'ailleurs sur la « mise en scène pathétique de l'acte de la narration⁷¹ » dans *Atala* et *René*, qu'elle met en relation avec l'acte d'écriture des *Mémoires*. Dans un cas comme dans l'autre, elle exclut toute distance ironique ou humoristique qui séparerait les faits tragiques du temps de leur narration :

⁶⁸ Bertrand Vibert, « Romantisme et modernité : le problème de l'ironie », dans *Rires et sourires littéraires*, éd. cit., p. 181.

⁶⁹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, éd. cit., p. 40. C'est l'auteur qui souligne.

⁷⁰ Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, éd. cit., p. 94.

⁷¹ Fabienne Bercegol, *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, éd. cit., p. 311.

Dans ces récits comme dans les *Mémoires d'outre-tombe*, on ne note aucune hésitation dans la restitution d'un passé amoureux apparemment retrouvé dans son exactitude factuelle et dans sa plénitude émotionnelle⁷².

Malgré cela, il faut garder à l'esprit que des auteurs comme Diderot ou Xavier de Maistre intègrent une forme d'ironie romantique à leurs œuvres avant que cette dernière ne soit pensée par le groupe d'Iéna. Si Chateaubriand n'a certainement pas pu prendre connaissance des théories philosophiques de Friedrich Schlegel et de ses acolytes au début de sa carrière littéraire, il a non seulement partagé le même contexte politique qui a fait naître la réflexion sur l'ironie des romantiques allemands, mais il a surtout été un fervent admirateur de Schiller, dont les œuvres ont fortement influencé le groupe d'Iéna, par la place centrale que la liberté auctoriale y occupe.

Michel Thélia, qui a consacré un article à l'ironie du Chateaubriand journaliste, s'intéresse naturellement à l'arsenal rhétorique dont fait usage le politicien et le polémiste. Pourtant, il n'omet pas l'application plus poétique de l'ironie qui transparaît également dans les œuvres de l'instigateur du romantisme. En effet, l'ironie romantique, par le doute perpétuel qu'elle provoque, prend le contrepied de la philosophie des Lumières et de leur recherche « rationnelle et optimiste du progrès⁷³ ». Or Chateaubriand et ses émules se plaisent à mettre en scène un monde chaotique, gouverné par des forces qui échappent à la rationalité humaine, si bien que, comme le souligne Michel Thélia, « l'œuvre de Chateaubriand baigne dans [la] perplexité⁷⁴ ». L'incertitude et le doute qui filtrent au travers des pages du mémorialiste sont couplés à « la conscience ironique de la grandeur et de la vanité de l'écriture⁷⁵ » : l'héroïsme du pèlerin, de l'explorateur, du secrétaire de légation et défenseur de la religion catholique ou de l'ambassadeur vieilli, qui entreprend une nouvelle mission, n'est finalement qu'une création artistique, transcrite dans des ouvrages qui revêtent une tonalité ironique. Derrière le personnage de l'*alazôn*, voyageur héroïque qui se plaît à rabaisser ses compagnons de route pour mieux mettre en valeur son courage et son abnégation, se cache l'*eirôn*⁷⁶, bouffon itinérant dont le ridicule trompeur dissimule un savoir supérieur.

⁷² *Ibid.*, p. 312.

⁷³ Michel Thélia, « L'Ironie et Chateaubriand journaliste », *loc. cit.*, p. 73.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁶ L'*alazôn* (le vantard) et l'*eirôn* (le faux-naïf) sont souvent confrontés l'un à l'autre dans les comédies antiques. Généralement, la victoire revient à l'*eirôn*.

RÉFLEXIVITÉ

Une fois la duplicité des récits viatiques chateaubrianesques et l'ironie de leur auteur mises en lumière, il convient de revenir sur les détails textuels qui laissent filtrer le double jeu de l'ironiste et qui écartent par moments ces récits de la sphère savante et sérieuse. En effet, si l'écrivain-voyageur ne laissait pas à son lecteur la chance de percevoir l'ironie et de la décoder, il se rapprocherait de la figure trompeuse du drogman ; au contraire, les procédés autoréflexifs auxquels il a recours lui permettent de s'affranchir du soupçon de fraude et de faire de ses œuvres viatiques des récits qui s'accordent parfaitement avec l'idéologie romantique, l'ironie garantissant la liberté fantaisiste de l'artiste comme la toute-puissance de sa subjectivité créatrice.

Artificialité du récit

En analysant la poétique humoristique des récits de voyage de Chateaubriand, nous avons mis à jour un certain nombre de procédés qui lui permettent de souligner l'artificialité de ses œuvres⁷⁷. Résistant au récit en en brisant continuellement la linéarité, Chateaubriand maintient « la distance de l'œuvre au monde⁷⁸ ». Ses œuvres viatiques intègrent donc une forte dimension réflexive, prouvant qu'à ses yeux « il n'y a pas de regard sans écriture du regard⁷⁹ ». De l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* au récit de la double ambassade à Prague dans la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand propose à ses lecteurs non seulement une vision de l'ailleurs, mais aussi – et surtout – une appréhension de l'écriture. Renvoyant toujours à eux-mêmes, les récits de voyage chateaubrianesques renoncent au sérieux absolu, qui, selon René Bourgeois, « tend à se confondre avec la simple réalité⁸⁰ », pour revendiquer leur nature artistique.

Dans cette optique, les nombreuses intrusions de l'auteur que nous avons observées constituent les signes du « jeu avec l'œuvre » : moins qu'une représentation immédiate des pays traversés, le récit de voyage romantique, qui voit le jour sous la

⁷⁷ Voir ci-dessus, chapitre 6, p. 213-224.

⁷⁸ Bernard Sève, « Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie », *loc. cit.*, p. 39.

⁷⁹ Alain Guyot et Roland le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, éd. cit., p. 228.

⁸⁰ René Bourgeois, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, éd. cit., p. 7.

plume de Chateaubriand, est présenté comme une création artistique forcément relative et sujette à caution. La satire et l'humour dont il fait usage dans ses récits de voyage et qui infiltrent « des moments aussi sérieux que l'érudition ou la pratique citationnelle⁸¹ » sont alors la conséquence directe de sa double posture énonciative, à la fois voyageur savant et écrivain romantique. Soulignant l'artificialité de la création, l'ironie se traduit en effet par des saynètes bouffonnes au sein d'un lyrisme mélancolique, par des ruptures d'illusions souvent cocasses et par une attention accrue aux costumes et aux décors, à tel point que, selon René Bourgeois,

le signifié n'est plus nécessairement l'aboutissement du discours, que chaque sens compris directement, puis ironiquement et par détour, renvoie au signifiant pour lui donner la seule valeur possible, celle de l'acte esthétique⁸².

Or il n'est pas rare que Chateaubriand renvoie son lecteur au signifiant. A Rome, par exemple, l'ambassadeur, qui assiste à une fête donnée en son honneur par les pauvres femmes de Saint-Denis, ne décrit cette représentation que par le biais d'allusions faites au décor et aux costumes ; ce sont les acteurs et non pas les personnages de la pièce que Chateaubriand admire dans sa lettre adressée à Juliette Récamier ; c'est la mise en scène qui l'amuse et qui l'intéresse :

Figurez-vous un théâtre arrangé dans une espèce de sacristie qui avait une tribune sur l'église ; pour acteurs une douzaine de petites filles, depuis l'âge de huit jusqu'à quatorze ans, jouant les Macchabées. Elles s'étaient fait elles-mêmes leurs casques et leurs manteaux [...]. Elles étaient jolies incroyablement dans leurs parures de papier. Celle qui jouait le grand prêtre avait une grande barbe noire qui la charmait, mais qui la piquait, et qu'elle était obligée d'arranger continuellement avec une petite main blanche de treize ans⁸³.

Parallèlement, alors qu'il aborde la quatrième partie de ses *Mémoires*, Chateaubriand fait une analogie explicite entre son récit autobiographique et une pièce de théâtre, mettant l'accent sur la nature artificielle de ce qu'on aurait tort de considérer trop hâtivement comme une œuvre purement référentielle : « Le lecteur voit passer comme

⁸¹ Alain Guyot et Roland le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, éd. cit., p. 99.

⁸² René Bourgeois, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, éd. cit., p. 33.

⁸³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 260-261.

des ombres une foule de personnages dont il ne retient pas même le nom : figurants muets qui remplissent le fond de la scène⁸⁴ ».

Tout comme dans son œuvre autobiographique, il y a un rapport médiat dans les récits de voyage de Chateaubriand entre le monde extérieur et la représentation artistique qui en est faite. Aussi, peu après son arrivée à Rome, le jeune diplomate écrit-il à Louis de Fontanes le 29 juin 1803 : « A présent il faut que mes idées se soient un peu rassemblées, avant que je puisse vous tracer *l'ombre* de ce que je vois⁸⁵ ». Les textes de Chateaubriand sont donc comparables à des ombres, à des voiles qui cachent et qui remplacent le monde réel. Mais puisqu'un récit dissimulant hermétiquement la vérité serait forcément mensonger et trompeur, l'auteur s'efforce de laisser transparaître la réalité derrière la fiction, si bien que Philippe Antoine parle de textes « constamment troués⁸⁶ ».

Si la mise en scène de l'artifice a pour fonction de détromper le lecteur et de lui faire partager la lucidité de l'auteur, elle ne fut guère bien accueillie par certains contemporains du vicomte, à commencer par son ami Joseph Joubert. Ce dernier l'a mis en garde contre l'abus de citations référentielles qui risque de sacrifier la magie au profit de l'érudition : « On se fâchait autrefois de ce qu'à l'opéra on entendait le bruit du bâton qui battait la mesure. Que serait-il si on interrompait la musique pour lire quelque pièce justificative à l'appui de chaque air ?⁸⁷ ». Quant à Sainte-Beuve, il ne comprend pas les aveux de l'auteur des *Mémoires*, qui, revenant sur un épisode du *Génie* inspiré par les paysages américains, confesse :

Quand je peignis ce tableau dont vous pouvez revoir l'ensemble dans le *Génie du Christianisme*, mes sentiments religieux s'harmonisaient avec la scène ; mais, hélas ! quand j'y assistai en personne, le vieil homme était vivant en moi : ce n'était pas Dieu seul que je contemplais sur les flots dans la magnificence de ses œuvres. Je voyais une femme inconnue et les miracles de son sourire ; les beautés du ciel me semblaient écloses de son souffle ; j'aurais vendu l'éternité pour une de ses caresses⁸⁸.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 517.

⁸⁵ Chateaubriand, *Correspondance générale*, t. I, éd. cit., p. 229. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁶ Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 117.

⁸⁷ Joseph Joubert cité par Yves Vadé, dans *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, éd. cit., p. 97.

⁸⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 341. Sainte-Beuve note que, dans la première version, le mot « inconnue » manquait, ce qui pourrait signifier que Chateaubriand ne pense pas forcément à son imaginaire Sylphide, mais qu'il fait peut-être référence à une femme réelle qui aurait partagé son embarcation.

Sainte-Beuve condamne très violemment cette révélation qui détruit forcément l'illusion poétique :

Il est fâcheux vraiment de savoir ainsi le secret, de voir à nu le revers de la toile. Même là où on ne sait pas, on est tenté désormais d'agiter la tapisserie magnifique, et de dire : *Il y a du creux*. – Et c'est ce qu'on pourrait dire presque toujours, sans crainte de se tromper, aux plus magnifiques endroits des écrivains de ce temps-ci. Au contraire, jamais le *plein* des choses ne se sent mieux que quand on tient en main les grands écrits du siècle de Louis XIV⁸⁹.

Les remarques de Sainte-Beuve montrent bien que la réflexivité est l'une des bases du romantisme, qui s'oppose au sérieux de l'écriture classique. Le critique clôt sa douzième leçon en regrettant amèrement la nature ludique des œuvres de Chateaubriand et de ses contemporains :

Oh ! qu'il eût mieux valu encore faire comme le cygne : après le dernier chant mélodieux, disparaître et se taire, plutôt que de venir ainsi nous expliquer et nous déduire, dans une confidence elle-même incomplète, comme quoi il nous avait abusés en nous charmant ! Idéal et réalité, ce sont deux grandes choses. Mais si vous choisissez la part de l'idéal, ô Poète, qu'il ne nous apparaisse jamais factice. Si c'est la part de la réalité au contraire, que nous la sentions toute franche sous votre plume, et jamais sophistiquée⁹⁰.

Sans qu'il s'en rende compte, les reproches que Sainte-Beuve formule à l'égard de Chateaubriand font de l'auteur des *Mémoires* un ironiste romantique : un poète qui joue avec le réel et l'idéal, qui ne choisit ni l'un ni l'autre, mais qui établit entre eux un constant va-et-vient.

Tout comme dans le passage analysé ci-dessus, le voyage en Orient cache l'inspiration amoureuse derrière le dévouement religieux et, là encore, les aveux de Chateaubriand sont mal perçus par l'auteur des *Causeries du lundi*, qui constate : « Le côté faible, le côté creux de son inspiration nous est révélé⁹¹ ».

Il apparaît clairement que si Chateaubriand détruit volontiers le rapport référentiel au monde en soulignant fréquemment le travail de l'écrivain, il s'atèle également à saper les bases de l'illusion fictionnelle en en démasquant les ressorts. Qu'il s'agisse de ses ambitions de voyageur ou de son succès d'écrivain, l'auteur prend ses distances avec

⁸⁹ Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, t. I, éd. cit., p. 255. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, t. II, p. 60.

ses créations et signale constamment à son lecteur que tant le jeune explorateur, que l'archéologue érudit et que le pieux pèlerin doivent être considérés comme des compositions artistiques, comme des personnages dont l'identification avec leur auteur reste problématique.

Le poète philosophe

Chateaubriand adopte une double posture, qui correspond au jeu de l'ironiste. En effet, comme l'explique Pierre Schoentjes : « Il y a à la fois [chez l'ironiste] adhésion aux sentiments des personnages et mise à l'écart, il y a respect de la forme poétique et distanciation ironique par rapport à elle⁹² ». Jouant le rôle du pèlerin pour mieux s'en distancer par la suite et dissimulant la liberté du voyage humoristique derrière les stricts critères du périple savant, l'écrivain-voyageur joue avec les codes et prend du même coup ses distances de la sombre mélancolie de René.

Les procédés réflexifs permettent en effet à Chateaubriand d'établir entre son œuvre et lui-même une distance sécurisante qui lui permet d'envisager son personnage autobiographique comme une construction artistique. Si, comme l'explique Pirandello, l'ironie romantique consiste

à ne se fondre absolument jamais dans son œuvre, à ne point perdre, fût-ce dans le moment du pathétique, la conscience de l'irréalité de ses créations, à n'être pas le jouet des fantômes par lui-même évoqués, à sourire du lecteur qui se laissera prendre au jeu et aussi de lui-même qui consacre sa vie à jouer⁹³,

on comprend alors que le jeu de dissimulations et d'aveux discrets que l'Enchanteur met en place dans ses récits de voyage et dans ses *Mémoires* souligne la littérarité et l'artificialité de ses textes les plus référentiels.

De *René* aux *Mémoires d'outre-tombe* en passant par l'*Itinéraire*, le *Voyage en Amérique* ou le *Voyage en Italie*, Chateaubriand se plaît à mettre en scène les thèmes de la fugacité du temps et de la vanité des efforts humains. La mélancolie qui émane de ses textes a séduit toute sa génération, mais elle constitue un abîme dangereux pour l'apologiste chrétien, qui risquerait d'y perdre sa foi. Chateaubriand n'hésite donc pas à insister sur l'artificialité de ses créations, si bien que, comme le souligne Bernard Sève :

⁹² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, éd. cit., p. 118.

⁹³ Luigi Pirandello, « L'humour », *loc. cit.*, p. 15.

« Le style de Chateaubriand est distant du monde et distant de cette distance même : ce dernier mouvement définit *l'ironie*⁹⁴ ». Si les textes de l'Enchanteur renvoient constamment à leur propre conception, c'est pour tenir leur auteur à l'écart des affres de la mélancolie, pour le défaire des chaînes qui le lient à ses créations et lui permettre d'éprouver sa liberté.

Les récits viatiques de Chateaubriand épousent parfaitement la dualité de la poétique ironique : leur constant souci de réflexivité en fait à la fois des œuvres narratives et des critiques, des messages et des véhicules – l'auteur du *Voyage en Amérique* écrit d'ailleurs dans son introduction : « Ce voyage porte en soi son commentaire et son histoire⁹⁵ » – ; ce sont simultanément des récits de voyages et une réflexion sur le récit de voyage et sur son élaboration. L'auteur est à la fois poète et philosophe, à la fois dans et hors de son œuvre et répond ainsi aux souhaits des romantiques d'Iéna : « Tout art doit devenir science, et toute science doit devenir art ; poésie et philosophie doivent être réunies⁹⁶ ».

Aux antipodes de la distance ironique se trouve « l'adhésion intense au monde ou à soi-même⁹⁷ », celle qui pousse précisément Chateaubriand à ses excès de mélancolie ou d'amour-propre. En effet, l'adhésion à soi-même l'incite à prendre son rôle de voyageur au sérieux et à se complaire dans le dénigrement satirique ; l'adhésion au monde fait naître en lui des pensées graves et sérieuses et le mène inexorablement à de tristes réflexions sur l'évanescence de toute chose. La distance, au contraire, lui permet de s'adonner à l'autodérision et de considérer ironiquement la mélancolie de René.

Décentrement

Pour parvenir à l'harmonieuse synthèse à laquelle tend l'ironie, il est nécessaire de prendre du recul, de la distance : l'ironiste ne se trouve pas au centre des événements ; il se complaît dans la marginalité et n'hésite pas à s'absenter du monde. Le *Gorgias* de Platon commence *in medias res* par le retard de Socrate, qui ne partage guère l'enthousiasme général soulevé par une fête pendant laquelle Gorgias, un rhéteur sicilien, tient la place d'honneur. Le philosophe exprime son manque d'intérêt en

⁹⁴ Bernard Sève, « Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie », *loc. cit.*, p. 38.

⁹⁵ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 75.

⁹⁶ Cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, éd. cit., p. 23.

⁹⁷ Jean Emelina, *Le Comique, essai d'interprétation générale*, éd. cit., p. 32.

prenant le temps de flâner sur la place du marché, retardant son arrivée chez Calliclès⁹⁸. Il préfère critiquer ainsi indirectement Calliclès et les sophistes, plutôt que de leur faire opposition frontalement et de devoir se soumettre lui aussi à l'exercice rhétorique.

L'ironie socratique apparaît en premier lieu comme un combat indirect contre la violence rhétorique des sophistes : c'est le choix du philosophe qui cherche à conserver sa liberté. Mais plus qu'une attaque voilée, l'ironie en tant qu'affirmation de liberté est aussi et surtout excentricité. Et c'est précisément cette excentricité qui pousse Socrate à « quitter le centre des préoccupations mondaines. Plus exactement, elle le fait entrer dans la périphérie, une marge philosophique⁹⁹ ». Le lieu du retard, c'est-à-dire la place du marché, représente, selon l'analyse de Sébastien Rongier, « une forme émergente et métaphorique de l'atopie¹⁰⁰ ». Socrate occupe une position excentrée et critique qui lui permet d'affirmer – et de conserver – sa liberté de penser. Or lors de sa renaissance philosophique à l'aube du romantisme, l'ironie conserve comme paramètre essentiel cette marginalité socratique, qui s'exprime tant par le désengagement politique que par l'absence au monde.

Évoquer le désengagement politique quand on parle de Chateaubriand peut sembler paradoxal au vu de l'importante carrière diplomatique du vicomte. Mais si l'on s'intéresse au Chateaubriand voyageur, on découvre vite que le refus de prendre parti et la décision de prendre la route ne vont pas l'un sans l'autre¹⁰¹. Le périple outre-Atlantique, tout d'abord, est présenté par l'auteur du *Voyage en Amérique* comme le fruit de son désengagement politique :

Quand je quittai la France, au commencement de 1791, la révolution marchait à grands pas : les principes sur lesquels elle se fonde étoient les miens, mais je détestois les violences qui l'avoit déshonorée : c'étoit avec joie que j'allois chercher une indépendance plus conforme à mes goûts, plus sympathique à mon caractère¹⁰².

Plaçant d'emblée son premier voyage sous le signe de la liberté, par opposition au choix, Chateaubriand oppose la rêverie et la flânerie au combat politique. Revenant sur son premier voyage, le mémorialiste rend encore plus explicite le détachement politique

⁹⁸ Platon, *Gorgias*, Paris, Flammarion, 1987, p. 121.

⁹⁹ Sébastien Rongier, *De L'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, éd. cit., p. 25.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Même si, *a priori*, le double voyage à Prague est la conséquence de l'engagement légitimiste de Chateaubriand, la quatrième partie des *Mémoires* oppose sans cesse la liberté du voyageur aux chaînes de l'homme politique. Voir ci-dessus, chapitre 6, p. 236-238.

¹⁰² Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 142.

à son origine : « Je n'avais ni adopté ni rejeté les nouvelles opinions ; aussi peu disposé à les attaquer qu'à les servir, je ne voulus ni émigrer ni continuer la carrière militaire : je me retirai¹⁰³ ».

Dès lors, les *Mémoires d'outre-tombe* placent le voyage en Amérique sous le sceau du désengagement et de la liberté reconquise et insistent sur le peu d'implication du jeune explorateur, alors qu'une époque nouvelle était sur le point d'éclorre. Tout comme Socrate prend le temps de flâner sur la place du marché alors qu'il est attendu chez Calliclès, Chateaubriand erre dans les forêts du Nouveau Monde pendant que la Révolution transforme sa terre natale :

Au milieu de ces promenades et de ces études, j'étais souvent frappé de leur futilité. Quoi ! la Révolution, qui pesait déjà sur moi et me chassait dans les bois, ne m'inspirait rien de plus grave ? Quoi ! c'était pendant les heures du bouleversement de mon pays, que je m'occupais de descriptions et de plantes, de papillons et de fleurs ?¹⁰⁴

C'est finalement la nouvelle de la fuite du roi qui rappellera le vagabond à son devoir. Mais là encore, la scène met en lumière la marginalité du voyageur :

Tandis que les patates de mon souper ébouillaient sous ma garde, je m'amusais à lire à la lueur du feu, en baissant la tête, un journal anglais tombé à terre entre mes jambes : j'aperçus, écrits en grosses lettres, ces mots : *Flight of the king* (fuite du roi)¹⁰⁵.

Si le voyage en Amérique est une fuite face à la prise de décision et, corrélativement, de responsabilité que requiert la vie en France à cette époque, le voyage en Orient, outre le besoin de récolter des images pour les *Martyrs* et la joyeuse expectative de retrouver Natalie de Noailles, avait comme motivation la nécessité d'échapper au pouvoir tyrannique de l'Empereur. Selon Jean-Marie Carré, ce périple méditerranéen permet au voyageur « de distendre certains liens qui lui sont déjà trop lourds et de s'en aller tresser, au loin, d'autres qui lui paraissent doux et légers¹⁰⁶ ». On pense bien sûr tout de suite aux femmes, à l'envie d'échapper à Cécile pour partager un mois avec Natalie, mais on ne peut pas occulter Napoléon, dont Chateaubriand cherche à se distancer depuis l'assassinat du duc d'Enghien en 1804.

¹⁰³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 308.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 400.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 413.

¹⁰⁶ Jean-Marie Carré, *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, t. I, éd. cit., p. 168.

D'ailleurs, le mémorialiste ne se montre pas plus préoccupé du destin de l'Empereur qu'il ne s'était soucié de la Révolution pendant son périple américain. Exilé à Gand au côté de la monarchie légitime, le vicomte ne cache pas le peu d'importance du rôle qu'il joue dans les grands événements historiques de son siècle : « On pêche, dans les rivières de Gand, un poisson blanc fort délicat : nous allions, *tutti quanti*, manger ce bon poisson dans une guinguette, en attendant les batailles et la fin des empires¹⁰⁷ ». Finalement, lors du dernier affrontement dans les plaines de Waterloo, Chateaubriand prend encore une fois le parti de la promenade et n'entend que les échos du combat : « Cette grande bataille, encore sans nom, dont j'écoutais les échos au pied d'un peuplier, et dont une horloge de village venait de sonner les funérailles inconnues, était la bataille de Waterloo !¹⁰⁸ »

Témoin indirect de l'Histoire de son époque, Chateaubriand cultive l'art du non engagement et conserve ainsi sa liberté. Si pour Pierre Barbéris ce comportement constitue « le signe le plus net d'une impuissance historique profonde que l'on ne fait qu'aggraver en ne choisissant pas¹⁰⁹ », Pirandello voit quant à lui dans ce genre d'attitude la conséquence logique du dédoublement humoristique, que nous pourrions tout aussi bien appeler ironique :

Le propre de l'humoriste, en raison de l'activité particulière que la réflexion exerce en lui pour engendrer le sentiment du contraire, c'est de ne plus savoir quel parti adopter, c'est la perplexité, l'état d'irrésolution de la conscience¹¹⁰.

De la même manière, Jean Sareil constate que les écrivains comiques se tiennent volontairement éloignés des grands dénouements tragiques et qu'ils ne cherchent par à émouvoir le public, mais plutôt « à l'intéresser aux à-côtés de l'histoire¹¹¹ ». Dans ses *Mémoires* comme dans ses récits de voyage, Chateaubriand se présente comme le porte-parole de sa génération, comme un témoin privilégié de son siècle, sans pour autant se situer au cœur des grands événements. Jean-Claude Berchet remarque d'ailleurs que les dix-huit mois pendant lesquels le vicomte a rempli la fonction de ministre des affaires étrangères sont passés sous silence dans son autobiographie. Cette ellipse lui semble révélatrice « de la répugnance du mémorialiste à occuper comme tel le devant de la

¹⁰⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1142.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 1179.

¹⁰⁹ Pierre Barbéris, *Aux sources du réalisme : aristocrate et bourgeois : du texte à l'histoire*, Paris, Union générale d'édition, 1978, p. 394.

¹¹⁰ Luigi Pirandello, « Essence, caractère et matière de l'humorisme », *loc. cit.*, p. 141.

¹¹¹ Jean Sareil, *L'Écriture comique*, éd. cit., p. 104.

scène¹¹² ». Cette propension à l'excentricité et à l'invisibilité semble absolument naturelle pour l'auteur des *Mémoires* qui se situe lui-même « en dedans et à côté de [s]on siècle¹¹³ ».

Or, aux yeux de Chateaubriand, les voyages riment avec indépendance et liberté. Au contraire de l'homme politique, l'itinérant s'éloigne des grands événements et fuit les mondanités. Si, selon Jean-Claude Berchet, « le voyageur est celui qui est là sans être là, pour qui le monde est réductible à son apparence, entièrement spectaculaire¹¹⁴ », Chateaubriand fera de cette présence absente, de ce décentrement qu'autorise le voyage, la principale posture énonciative de la dernière partie des *Mémoires d'outre-tombe*, qui relate la double ambassade à Prague. C'est donc en se « fantômisant » et en se positionnant encore une fois hors du monde réel, que le diplomate déchu trouve la solution au choc historique que constitue l'avènement de la monarchie de Juillet. Dans l'introduction de cette quatrième partie, le mémorialiste se présente comme celui qui aurait pu disparaître avec son monde, mais qui survit à la chute des Bourbons. Témoin d'un autre temps, il devient inévitablement une figure de fantôme et place d'emblée la narration à venir sous le signe d'une mort hypothétique :

Si j'étais mort le 7 août de cette année, les dernières paroles de mon discours à la Chambre des pairs eussent été les dernières lignes de mon histoire ; ma catastrophe étant celle même d'un passé de douze siècles aurait agrandi ma mémoire. Mon drame eût magnifiquement fini¹¹⁵.

Fantôme hantant les marges de l'Histoire de son temps, Chateaubriand joue le jeu du monde sans en faire tout à fait partie. Cette distance à la fois mélancolique et ironique permet à Chateaubriand, selon les termes de José-Luiz Diaz, d'accomplir « doublement le romantisme, celui qui nous parle encore, en faisant que le " voyageur voilé " ait le sourire du fantôme¹¹⁶ ». Du rire de la tête de mort, principale matrice des *Mémoires d'outre-tombe* d'après Philippe Berthier¹¹⁷, au sourire du fantôme, Chateaubriand accomplit un long cheminement qui le mène loin du rire sarcastique et moqueur.

¹¹² Jean-Claude Berchet, « Les *Mémoires d'outre-tombe* : " une autobiographie symbolique " », *loc.cit.*, p. 64. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1540.

¹¹⁴ Jean-Claude Berchet, « De Paris à Jérusalem ou le voyage vers soi », *Poétique* 53, 1983, p. 98.

¹¹⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 489.

¹¹⁶ José-Luiz Diaz, « Le sourire du fantôme : le sacre romantique de l'écrivain selon la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* », dans Chateaubriand. *Les Mémoires d'outre-tombe*, 4^e partie, éd. cit., p. 98.

¹¹⁷ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 143.

Ainsi donc, c'est d'abord en voyageant que Chateaubriand découvre la position de force que lui permet le décentrement, en instaurant entre le cœur des événements et lui-même une distance géographique qui lui permet de conserver son indépendance ; puis c'est en se faisant fantôme que le mémorialiste parvient à figer cette marginalisation dans l'éternité et à mettre son œuvre à l'abri des critiques :

Je rougirais de me montrer entre Byron et Jean-Jacques, sans savoir ce que je serai dans la postérité, si ces *Mémoires* devaient paraître de mon vivant ; mais quand ils viendront en lumière j'aurai passé et pour jamais, ainsi que mes illustres devanciers, sur le rivage étranger ; mon ombre sera livrée au souffle de l'opinion, vain et léger comme le peu qui restera de mes cendres¹¹⁸.

En refusant le point de convergence vers lequel se tournent tous les regards, en se situant dans un ailleurs, Chateaubriand peut plus facilement porter un jugement d'ensemble sur son siècle. La marginalité permet en effet à l'ironiste d'occuper une position décentrée propice à la synthèse vers laquelle il tend toujours.

Synthèse

« L'ironie ne sert plus à connaître ni à découvrir l'essentiel sous de belles paroles, elle ne sert qu'à survoler le monde et à mépriser les distinctions concrètes¹¹⁹ ». Cette définition que donne Jankélévitch illustre parfaitement l'orientation que Chateaubriand donne à ses récits autobiographiques en les dotant d'une conscience ironique qui adopte « tour à tour une infinité de points de vue, en sorte qu'ils se corrigent mutuellement [et qu'ils] échappent ainsi à tous les centrismes unilatéraux¹²⁰ ». Cette vision démultipliée et aérienne s'oppose au sérieux et à la gravité qu'implique la fixité du regard. Elle contraste avec « l'attardement pathétique¹²¹ » qui caractérise les natures graves parmi lesquelles on a souvent tendance à placer l'auteur d'*Atala* et de *René*.

Le décentrement de l'ironiste ne va donc pas sans une tentative de réunification des contraires et un mépris de toutes les catégories par lesquelles le rationalisme se plaisait à structurer sa pensée. Chateaubriand, qui se présente dans ses *Mémoires*

¹¹⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 858.

¹¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, éd. cit., p. 19.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹²¹ *Ibid.*, p. 31.

comme un nageur entre deux rives¹²², configure son épopée autobiographique à partir du motif du voyageur dialectique, à savoir Noé, Moïse ou Énée, tous trois errant dans cet entre-temps, entre un monde qui n'est plus et un monde à venir¹²³. Cette situation intermédiaire, que l'auteur choisit comme lieu symbolique et marginal d'énonciation, lui permet de rêver à l'unification de l'héritage et des valeurs du passé et de la liberté moderne. Entre deux rives, c'est-à-dire géographiquement et temporellement en décalage, Chateaubriand se permet de croire en un système politique qui saurait réaliser l'harmonie des contraires : une république catholique ou une monarchie libérale.

Dans cette recherche effrénée de synthèse, le mémorialiste choisit finalement la seule posture énonciative lui permettant vraiment de se détacher du monde et de le survoler : l'outre-tombe, qui se découvre, selon John E. Jackson, « comme un lieu à partir duquel ressaisir la totalité d'une histoire¹²⁴ ». *Les Mémoires d'outre-tombe* tentent alors de présenter une vision exhaustive d'une époque par le biais d'une synthèse d'éléments contradictoires, autorisée par le décentrement du narrateur. L'unification des contraires et la réconciliation des différentes catégories constituent l'objectif majeur de l'ironiste romantique et le fondement de l'œuvre autobiographique de Chateaubriand. En effet, comme le souligne Jean-Claude Berchet, la « relation dialectique du fragment avec la totalité, qui consiste à reconstituer des ensembles avec des parties, caractérise la démarche intellectuelle de ce que l'on pourrait appeler la crise des Lumières¹²⁵ ».

Le désengagement politique de Chateaubriand, le choix de la marginalisation et de l'excentricité qui le pousse à voyager est caractéristique de l'ironiste romantique, qui, selon René Bourgeois, se définit « moins par son refus d'adhésion que par l'acceptation globale des contradictions de la société dans laquelle il vit¹²⁶ ». L'ironie est avant tout la liberté du choix ; en littérature elle s'exprime par le désir de l'écrivain de « dépasser les contradictions [des] différentes "écoles" qui imposent de sacrifier soit l'objet soit le

¹²² « Je me suis rencontré entre les deux siècles comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, et nageant avec espérance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles. » (Chateaubriand, « Préface testamentaire », dans *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 1541).

¹²³ Voir Jean-Christophe Cavallin, *Chateaubriand mosaïste* : « Ulysse, Hermione, une truie » : *Lecture du « Journal de Paris à Prague »*, éd. cit., p. 10.

¹²⁴ John E. Jackson, *Mémoire et subjectivité romantiques (Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner)*, Paris, José Corti, 1999, p. 53.

¹²⁵ Jean-Claude Berchet, « Introduction », dans Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 43.

¹²⁶ René Bourgeois, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, éd. cit., p. 48.

sujet, soit le monde soit le moi¹²⁷ ». On comprend alors l'apparente bipolarité des récits viatiques de Chateaubriand, qui hésitent toujours entre érudition savante et confession intime et qui instaurent un jeu perpétuel entre création et rupture d'illusions. Or un tel mode d'écriture implique que l'auteur adopte une position supérieure et décalée à la fois, qui lui permette de dépasser cette antinomie et d'imposer un discours mixte, où subjectivité et objectivité se combinent.

Né entre deux siècles et nageant entre deux rives, l'auteur des *Mémoires* ne cesse de rechercher, au travers de ses œuvres, une harmonieuse synthèse entre l'héritage du passé, mis brutalement à l'écart par la Révolution, et un présent orphelin de ses valeurs. La grande question à laquelle Chateaubriand veut répondre positivement est donc : « peut-on redonner vie à une mémoire brisée par les ruptures de l'Histoire ? Peut-on ressusciter le siècle passé sans renier le présent ?¹²⁸ ». Si l'auteur du *Génie* fait du catholicisme le lien qui doit unir la tradition classique et l'inspiration moderne et de la monarchie légitime la garante des valeurs du passé comme de la liberté à venir, la littérature remplit à ses yeux une fonction similaire : « relier les époques éloignées, assurer la médiation entre le passé et le futur¹²⁹ ». Après la traumatisante rupture de 1793, l'ironie romantique permet à Chateaubriand de continuer « à témoigner de la nostalgie des origines et de l'Unité¹³⁰ ». L'écriture ironique se plaît donc à accomplir « un incessant mouvement de navette¹³¹ », un va-et-vient constant entre les deux rives opposées, traversant sans répit le « fleuve de sang », afin d'en limiter l'hémorragie.

L'AUTEUR CRÉATEUR

La toute-puissance de la subjectivité auctoriale

Tout le talent du Chateaubriand voyageur consiste à permettre la coprésence des tendances les plus contradictoires grâce à l'émergence d'une subjectivité unificatrice, d'un « je » qui structure le récit sans pour autant nuire à sa diversité. Ainsi, comme le

¹²⁷ *Ibid.*, p. 247.

¹²⁸ Emmanuelle Tabet, *Chateaubriand et le XVIII^e siècle : mémoire et création littéraire*, éd. cit., p. 9.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁰ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, éd. cit., p. 101.

¹³¹ *Ibid.*, p. 122.

constate Philippe Antoine, « l'omniprésence du sujet est une réponse efficace à la menace d'éclatement qui pèse sur le genre¹³² ». La revendication d'une subjectivité créatrice, excentrée voire excentrique, permet à l'ironiste romantique de ressentir la fragmentation du présent comme la préfiguration d'une unification future et de voir en l'inachevé l'anticipation de cette promesse.

Au centre du récit de voyage romantique se trouve la prise de conscience de l'autonomie de la littérature, désormais perçue comme un art s'émancipant peu à peu de la sphère scientifique. Dans cette optique, la destruction constante de l'illusion artistique par les ironistes romantiques et les brutaux retours à la réalité servent « moins à subvertir l'illusion qu'à en créer une nouvelle¹³³ ». En effet, par le biais de l'ironie romantique, la littérature viatique prend conscience d'elle-même et se reconnaît le pouvoir non seulement d'être une illusion, mais également de la créer. Dès lors, les Voyages de Chateaubriand sont moins des comptes rendus objectifs de ses courses à travers le monde qu'une célébration du pouvoir créateur de l'écrivain romantique. Le jeu que l'écrivain joue avec son œuvre viatique ainsi que l'importance qu'il accorde à sa subjectivité (« Je parle éternellement de moi ») sont au cœur de la révolution littéraire que le romantisme accomplit grâce à l'ironie, comme l'explique Maurice Blanchot :

Le « je » du poète, voilà donc ce qui finalement importait seul, non plus l'œuvre poétique, mais l'activité, toujours supérieure à l'ouvrage réel, et seulement créatrice lorsqu'elle se sentait capable à la fois d'évoquer et de révoquer l'œuvre dans le jeu souverain de l'ironie¹³⁴.

En se détachant du monde extérieur et en en reniant le sérieux, l'ironie romantique se présente comme « une affirmation de la toute-puissance du sujet pensant¹³⁵ ». Par conséquent, le peu d'attention que le voyageur accorde aux ruines de la Grèce, l'abandon rapide de ses projets d'explorateur ou la rapidité avec laquelle il passe en revue les monuments de Rome lui permettent, en contrepartie, d'asseoir l'autorité de sa subjectivité et de la légitimer. Philippe Antoine voit dans cette réorientation que Chateaubriand impose à ses récits viatiques « une des caractéristiques d'un genre en train de se transformer » et, corrélativement, l'aveu de « la singularité du regard porté

¹³² Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 213.

¹³³ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique* 36, 1978, p. 467.

¹³⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1983, p. 524.

¹³⁵ René Bourgeois, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme Staël à Gérard de Nerval*, éd. cit., p. 25.

sur le monde, et donc [du] caractère relatif de l'expérience qui s'écrit »¹³⁶. L'entreprise viatique n'est plus centrée autour d'un point fixe et déterminé : elle s'émancipe à partir du point de vue fantaisiste et frivole d'un auteur créateur qui donne à sa subjectivité l'autorité que le savant accordait auparavant à ses sources.

Le voyageur romantique ne croit plus à la fidèle retranscription du monde extérieur et son ironie sert à mettre en évidence cette incapacité, comme le pressent Alain Guyot, pour qui « le recours au comique peut [...] se révéler un moyen de signaler l'impossibilité d'un rapport direct au monde¹³⁷ ». Par conséquent, si les récits de voyage savants cherchaient à offrir à leur lecteur une appréhension immédiate du monde, les Voyages romantiques substituent aux connaissances savantes l'observation médiate des pays visités par le biais des impressions, sentiments et émotions de leurs auteurs. « Chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger¹³⁸ » note l'auteur du *Voyage en Italie*, prouvant qu'à l'époque romantique le monde extérieur s'éclipse bien souvent derrière les paysages intérieurs.

Instigateur du voyage romantique, Chateaubriand ne fait pas que récolter des images, comme il le prétend dans la préface de l'*Itinéraire* : il substitue la production à la reproduction et transfigure ainsi une réalité extérieure souvent jugée décevante. Tel est l'avis de François Raviez, qui rappelle que « décrire n'est pas seulement transcrire, mais transcender le monde, le réinventer sur la page ». A ce titre, il constate que « l'*Itinéraire* est poétique, c'est-à-dire acte de création »¹³⁹. L'ironie romantique permet donc à Chateaubriand de se placer dans la lignée tant convoitée – et dont sa feinte modestie semblait le tenir éloigné – des auteurs créateurs qui, par leur talent unanimement reconnu, ont pu s'affranchir d'une relation purement véridique pour lui préférer une vision fantaisiste et forcément poétique, à savoir Homère, Virgile ou Le Tasse¹⁴⁰.

Prétendre que Chateaubriand s'émancipe totalement de la tradition du voyage objectif et de la relation référentielle serait évidemment aller trop loin, tant le modèle savant est prédominant à cette époque et tant est encore incertaine la voie qu'ouvre

¹³⁶ Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 12.

¹³⁷ Alain Guyot, « (Dé)voy(ag)er : le rire de l'écrivain romantique en voyage », *loc. cit.*, p. 135.

¹³⁸ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 647.

¹³⁹ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l'« Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, éd. cit., p. 27.

¹⁴⁰ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 116-121.

l'Enchanteur. On ne peut d'ailleurs faire abstraction de l'érudition du voyageur en Amérique comme du pèlerin en Orient. Pourtant même si Chateaubriand se plaît à citer – voire à plagier – assez largement ses prédécesseurs, il intègre cette érudition de seconde main à son projet poétique, si bien que, une fois encore, de l'aveu de Michel de Jaeghere, « il ne copie pas, il transfigure¹⁴¹ ».

Le voyage, parce qu'il consiste précisément en une « confrontation entre le réel et le mental¹⁴² », est donc l'occasion, grâce au pouvoir créateur du sujet pensant, de transcender le monde extérieur, qui, chez Chateaubriand, ne porte « que des traces de dégénérescence ou de mort¹⁴³ ». A ce titre, le récit viatique ouvre la voie aux *Mémoires d'outre-tombe*, en leur permettant à eux aussi d'enfreindre le pacte référentiel que présuppose le récit autobiographique et d'occuper ainsi, selon Michel de Jaeghere, « le cœur de la production romanesque¹⁴⁴ » de leur auteur. De l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* aux *Mémoires d'outre-tombe*, l'ironie romantique offre à Chateaubriand une alternative au monde fragmenté, mis à l'écart du passé et sans réelle promesse d'avenir, que le voyageur observe. Elle lui permet de ne pas fixer son regard sur une réalité objective et décevante, mais d'entrevoir, par le biais de la fantaisie auctoriale, le chemin du réenchantement.

Génériquement situés entre poésie personnelle et Histoire universelle, les récits autobiographiques de Chateaubriand semblent anticiper l'objectif formulé par Victor Hugo : « Le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'histoire ; créer s'il fait de la poésie¹⁴⁵ ». Faire ressurgir la magie de la Grèce antique de la poussière de ses ruines, faire revivre la gloire romaine ou faire des déserts américains non pas des terrains d'expérimentations scientifiques, mais le lieu symbolique d'une nouvelle liberté créatrice constituent donc les nouvelles missions que le voyageur s'assigne. Observateur minutieux de l'ironie créatrice de la Providence, théoricien d'un christianisme poétique qui doit servir de base à la révolution littéraire dont il pose les jalons, Chateaubriand s'accorde les prérogatives de son Dieu, qui jusqu'alors détenait seul le pouvoir de ressusciter et de créer.

L'ironie permet en effet d'attribuer à l'auteur le statut que l'Être Suprême occupe dans le monde, comme l'explique Pierre Schoentjes :

¹⁴¹ Michel de Jaeghere, *Le menteur magnifique: Chateaubriand en Grèce*, éd. cit., p. 33.

¹⁴² Claudine Lacoste, « Le regard du voyageur dans les *Mémoires d'outre-tombe* », loc. cit., p. 44.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁴ Michel de Jaeghere, *Le menteur magnifique: Chateaubriand en Grèce*, éd. cit., p. 10.

¹⁴⁵ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, éd. cit., p. 437.

La main de Dieu, cachée dans les cintres, tire les fils des marionnettes : c'est lui dont le caprice fait et défait les destinées humaines. Dans la mesure où il dispose de la même façon de ses personnages, le dieu dans l'œuvre, c'est l'auteur¹⁴⁶.

Coutumier des changements brutaux de fortunes, amusé par les multiples fantaisies de la Providence, Chateaubriand, qui recherche dans le christianisme une source d'inspiration poétique, place naturellement la toute-puissance de la subjectivité créatrice au centre de sa production littéraire. Et si l'apologiste du christianisme voit dans la nature des signes qui trahissent l'intervention divine, l'écrivain-voyageur parsème ses récits d'indices qui laissent deviner la présence de la subjectivité auctoriale.

En laissant constamment transparaître le je-créditeur, l'ironie romantique donne au texte un pouvoir similaire à celui de la nature : le déterminé renvoie à l'indéterminé ; le fini laisse deviner l'infini. Tout comme Dieu a constellé sa création des indices de sa présence, le récit ironique manifeste la subjectivité créatrice de son auteur. Le monde extérieur est alors perçu comme un voile devant être troué, comme une ombre qui dissimule la présence divine. Or l'ironie romantique consiste dans le besoin d'appliquer cette vision à la forme artistique et de voir le texte comme un masque – à la fois dissimulateur et révélateur – derrière lequel se cache l'auteur. Plus qu'un jeu avec l'œuvre, l'ironie devient donc un acte de foi : foi en l'existence de Dieu et foi en la fantaisie créatrice de l'auteur.

Un nouveau voyage

Le principal problème d'une relation objective est qu'elle n'autorise pas la multiplicité et la variabilité des points de vue et que, par conséquent, le sujet paraît vite épuisé. Ainsi, comme l'explique Jean-Claude Berchet, le voyageur du XIX^e siècle, qui succède à tant d'esprits éclairés, semble ne pouvoir que répéter ce qui a déjà été dit :

[Il] est par avance découragé de rivaliser avec ses prédécesseurs, du moins dans le domaine des informations. Il accepte au contraire, sans trop de souci, de passer pour un perpétuel épigone, qui arrive toujours trop tard, auquel il ne reste rien à dire ou à écrire de nouveau. Voué à vérifier, à reconnaître, à répéter, pourquoi perdrait-il son temps à vouloir augmenter une récolte déjà pléthorique¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, éd. cit., p. 202.

¹⁴⁷ Jean-Claude Berchet, « La Préface des récits de voyage au XIX^e siècle », *loc. cit.*, p. 8.

Telle est donc la situation des voyageurs à l'aube du XIX^e siècle, une situation délicate et problématique à laquelle est confronté Chateaubriand¹⁴⁸.

Dès lors, le recentrement du récit viatique autour de la subjectivité du voyageur est la solution que les écrivains romantiques, qui ont pris conscience de la stérilité d'une relation trop objective, proposent et que Chateaubriand inaugure. A Athènes, par exemple, le voyageur, qui vient de passer en revue tous les ouvrages scientifiques portant sur la ville, réoriente sa relation et fait de son expérience personnelle la source de son inspiration :

Sans faire de l'érudition aux dépens de mes prédécesseurs, je rendrai compte de mes courses et de mes sentiments à Athènes, jour par jour et heure par heure, selon le plan que j'ai suivi jusqu'ici. Encore une fois cet Itinéraire doit être regardé beaucoup moins comme un voyage que comme les Mémoires d'une année de ma vie¹⁴⁹.

Libérant l'imagination des écrivains-voyageurs qui lui succéderont, Chateaubriand pose les jalons d'une nouvelle tradition qui permettra à ses émules de s'affranchir des modèles savants et des grilles de lecture qu'ils fournissent, pour renouveler sans cesse l'expérience du voyage.

L'ironie romantique, parce qu'elle s'oppose à l'uniformité des points de vue et parce qu'elle exalte, au contraire, la libre fantaisie de la subjectivité de l'auteur, n'est « porteuse d'aucune valeur fixe » et est donc « inconciliable avec le dogmatisme »¹⁵⁰. On comprend alors que les voyages chateaubrianesques prennent la forme d'un désengagement : l'appartenance politique et la prise de position sont en effet un frein à la liberté totale que requiert l'ironie. Le périple oriental est sur ce point révélateur, puisque Chateaubriand fuit le pouvoir tyrannique de l'Empereur, un pouvoir qu'il avait certes appuyé avec la publication du *Génie du christianisme*, mais dont il perçoit la menace sur son intégrité et sur son indépendance. C'est donc paradoxalement muni des recommandations de Talleyrand, alors ministre des affaires étrangères, que le pèlerin part reconquérir sa liberté d'artiste.

La croisade que Chateaubriand mène en Orient contre le despotisme prend alors tout son sens : sur les traces de Saint Louis comme de Montesquieu, il mène un combat politico-religieux contre un pouvoir dogmatique qui n'est pas sans rappeler la tyrannie

¹⁴⁸ Voir ci-dessus, chapitre 6, p. 219.

¹⁴⁹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 169.

¹⁵⁰ Pierre Schoentjes, « Séduction de l'ironie », *loc. cit.*, p. 309-310.

napoléonienne¹⁵¹. Pour Jean-Claude Berchet, qu'il s'agisse de la tyrannie française ou du dogmatisme ottoman, ces régimes totalitaires éveillent chez Chateaubriand « une angoisse de perte de soi dans un système qui programme la dissolution de toute identité personnelle et la disparition même du sujet¹⁵² ». Si *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* doit être lu comme le récit d'un pèlerinage, c'est celui qui doit mener l'écrivain-voyageur non vers une révélation religieuse, mais vers une liberté totale qui lui garantit son indépendance.

On comprend alors la place centrale qu'occupe l'inspiration religieuse dans la poétique chateaubrianesque : au despotisme que soutient la politique islamique s'oppose, à ses yeux, la liberté que promet le christianisme, religion de laquelle seule peut découler une république viable¹⁵³. Or si le catholicisme est l'unique religion capable de donner naissance à un régime libéral, c'est qu'il favorise l'émancipation de l'individualité, comme l'explique Pierre Clarac : « Loin d'abaisser et d'humilier l'homme, il le grandit. Il confère un caractère sacré à ses facultés les plus hautes, à son intelligence, à sa raison, à son désir de connaître et de comprendre¹⁵⁴ ».

L'intuition du divin permet à Chateaubriand de s'émanciper pleinement et de remettre au goût du jour le pouvoir artistique du sujet pensant. C'est par la prise de conscience des moyens par lesquels le Créateur se manifeste, par une lecture minutieuse des signes de l'absolu et de l'infini qui s'impriment en creux dans notre monde fini, que l'écrivain romantique découvre tout le potentiel créatif de la subjectivité. Foi, liberté et progrès sont donc intimement liés dans l'esprit de Chateaubriand, qui fait de l'ironie un procédé littéraire destiné à mettre en exergue son indépendance et le pouvoir de sa fantaisie, par le biais de rapprochements inattendus, de brusques ruptures d'illusion, et d'éclats bouffons, au sein d'un texte *a priori* sérieux.

¹⁵¹ Voir ci-dessus, chapitre 4, p. 128-130.

¹⁵² Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand et le despotisme oriental », *loc. cit.*, p. 403.

¹⁵³ Au terme de ses *Mémoires*, Chateaubriand explique que le christianisme renferme « les trois grandes lois de l'univers, la loi divine, la loi morale, la loi politique [...], c'est-à-dire *liberté, égalité, fraternité* » (t. II, éd. cit., p. 1021). Le christianisme est donc une religion républicaine, et, en contrepartie, la république ne pourra exister que quand « la croyance intelligente de l'être infini et la morale universelle [seront] solidement établies » (*ibid.*). Pour Chateaubriand, la religion entre au XIX^e siècle dans sa phase politique, celle, précisément, qui doit mener la France à la démocratie.

¹⁵⁴ Pierre Clarac, *À la recherche de Chateaubriand*, éd. cit., p. 21.

HUITIÈME CHAPITRE :

LE VOYAGE RÉENCHANTÉ

J'ai laissé des songes partout où j'ai
traîné ma vie (Chateaubriand, *Mémoires*
d'outre-tombe)

CHATEAUBRIAND ET LE VOYAGE HUMORISTIQUE

L'ironie permet à Chateaubriand de dissimuler le rire du voyageur derrière les plaintes et les regrets de son personnage autobiographique. Or le rire, par son aptitude à remettre en question les normes établies, contrairement au raisonnement du voyageur savant, constitue, selon Jean Fourastié, le mode de pensée « le plus favorable à l'introduction dans le cerveau d'idées nouvelles, d'informations nouvelles¹ ». L'humour de Chateaubriand correspond donc au pôle novateur de sa prose ; il prend une part intégrante à la révolution littéraire qu'entreprend l'auteur des *Mémoires*. Mais les traits comiques de ses récits viatiques s'expliquent cependant peut-être moins par son ambition de libérer l'écriture des règles et des conventions du siècle précédent que par sa volonté de compenser une expérience décevante. En effet, si Chateaubriand introduit l'ironie dans ses récits de voyage, c'est que ce procédé constitue une étape nécessaire dans la tentative de réenchancement du voyageur qui cherche à dépasser sa déception grâce à son imagination de poète².

Or, si nous penchons à présent sur la remystification des voyages chateaubrianesques, il faut garder à l'esprit que cette dimension coexiste, dans les récits, avec des notations dysphoriques couplées à une volonté d'objectivité et d'exactitude.

¹ Jean Fourastié, *Le Rire, suite*, éd. cit., p. 163.

² Sur la poéticité des récits de voyage de Chateaubriand, voir ci-dessous, p. 302-305.

Cette dualité du voyage chateaubrianesque, dont nous avons suivi les motifs tout au long de cette étude, s'explique par le double mouvement qu'implique toute tentative de réenchantement. En effet, comme l'explique Pierre Schoentjes, l'ironie est une étape primordiale pour qui souhaite renouveler sa vision du monde :

Il aura [...] simultanément pour tâche de nier son objet – dans ce qu'il a de conventionnel – et de le recréer. Le recours à l'ironie permet de réaliser le premier moment, nécessaire pour accéder au second : la création originale, libérée des contraintes³.

Nier le monde dans ce qu'il a de conventionnel et le remplacer par une image idéalisée de la réalité, tel est le programme des voyages chateaubrianesques, telle est la vraie fonction de ses courses à travers le monde, l'explication de ce besoin de parcourir le globe. Ces périples amorcent alors la déconstruction des codes qui réglaient le genre viatique, afin de libérer pleinement l'imagination du poète.

Désacralisation du voyage

La fantaisie, dont se réclament les écrivains romantiques, est liée à l'imagination créatrice et au caprice. Par conséquent, elle implique des dispositions humorales favorables à son émancipation. En effet, l'humour – donc l'humeur – est avant tout, comme le rappelle Jankélévitch, « le caprice, l'illogisme et l'individualité en révolte contre les lois⁴ ». Or, Chateaubriand fait explicitement le lien entre ses dispositions humorales et sa façon de concevoir les voyages : « J'ai en moi une impossibilité d'obéir. Les voyages me tentaient, mais je sentais que je ne les aimerais que seul, en suivant ma volonté⁵ ». Cette intuition d'adolescent place le jeune chevalier, avant même qu'il n'embarque pour son premier périple, dans la catégorie des voyageurs humoristiques, dont le chemin n'est tracé que par les fantaisies. Le voyage, à ses yeux, ne se conçoit pas comme une quête de savoir, mais bien comme une mise en œuvre de son individualité et de sa liberté ; il représente l'expression de l'indépendance retrouvée et devient du même coup un véritable moment de bonheur.

³ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, éd. cit., p. 109.

⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, éd. cit., p. 131.

⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 190.

Même si Chateaubriand suit *a priori* un itinéraire tout tracé⁶, l'imprévisibilité constitue à ses yeux une caractéristique fondamentale de l'expérience viatique. Au terme de sa carrière d'ambassadeur officieux de la monarchie déchue, alors qu'il s'apprête à quitter Venise pour se rendre une dernière fois à Prague, l'ambassadeur légitimiste a pris conscience que les aléas de la route déterminaient bien souvent la trajectoire du voyageur romantique : « Toujours, quand je suis en route, vient un heurt qui me jette dans un autre chemin⁷ ». L'aléatoire joue donc un rôle important pour le Chateaubriand voyageur, qui, lors de son périple en Auvergne, parvient à un point de vue « en errant par la ville au hasard⁸ ». Or c'est précisément l'arrivée à ce promontoire qui réoriente le récit, le faisant passer d'une longue digression historique à une description du paysage.

A la rigueur du périple savant s'oppose donc le libre vagabondage du nomade romantique⁹, dont l'itinéraire n'est plus balisé par les curiosités touristiques, mais s'ouvre, au contraire, sur un espace de liberté. Le tombeau d'Achille, auquel le voyageur en Orient doit renoncer pour des raisons de sécurité, les ruines d'Ioulis et de Carthage, dont la visite est sacrifiée, et l'expédition au Nord du continent américain, que le jeune explorateur n'entreprend finalement pas, sont autant de destinations abandonnées au profit d'autres expériences.

Le chemin bien tracé auquel se soumet le voyageur sérieux s'oppose donc à la multitude de possibilités qui se présentent au voyageur libéré de toute contrainte. Dès son premier récit de voyage, Chateaubriand met en scène le vertige de liberté qui le saisit, en soulignant le contraste entre la marche grave et solennelle de son janissaire et sa propre trajectoire, bien plus capricieuse :

Mon nouveau garde était un petit homme maigre, fort marqué de petite vérole, parlant bas et avec mesure, et si plein de la dignité de son turban, qu'on l'eût pris pour un parvenu. Un aussi grave personnage ne se mettait au galop que lorsque l'importance de l'occasion l'exigeait ; par exemple, lorsqu'il apercevait quelque voyageur. L'irrévérence avec laquelle j'interrompais l'ordre de la marche, courant en avant, à droite et à gauche, partout où je croyais découvrir quelques vestiges d'antiquité, lui déplaisait fort, mais il n'osait se plaindre¹⁰.

⁶ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 111.

⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 864.

⁸ Chateaubriand, *Cinq jours à Clermont*, éd. cit., p. 799.

⁹ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 99.

¹⁰ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 102.

A la mesure et à la dignité du garde s'oppose donc l'irrévérence de l'homme libre, la course folle provoquée par le sentiment d'indépendance qui s'empare du voyageur. Celui qui ne semblait voyager qu'en ligne droite, selon un itinéraire soigneusement planifié, se met soudainement à décrire des zigzags, interrompant la sérieuse progression de la marche pour se laisser enfin guider par sa fantaisie.

Mais c'est surtout dans les déserts américains que le voyageur néophyte découvre l'euphorie provoquée par cette impression de liberté totale. En effet, dès son premier voyage, le Nouveau Monde révèle au jeune aventurier « le sentiment d'espace inséparable de la liberté¹¹ » ; l'auteur du *Voyage en Amérique* insiste d'ailleurs sur l'effet libérateur des vieilles forêts américaines qui s'étendent aussi loin que l'imagination du jeune homme au moment où il les découvre : « Liberté primitive, je te retrouve enfin ! Je passe comme cet oiseau qui vole devant moi, qui se dirige au hasard, et n'est embarrassé que du choix des ombrages¹² ». Et tout comme lors de son périple oriental, l'itinéraire prédéfini est vite sacrifié au profit d'une course erratique :

J'avois toujours dans la tête le premier plan de route que je m'étois tracé. M. Swift engagea à mon service un Hollandois qui parloit plusieurs dialectes indiens. J'achetai deux chevaux, et je me hâtai de quitter Albany. [...] Lorsqu'après avoir passé le Mohawk, je me trouvai dans des bois qui n'avoient jamais été abattus, je tombai dans une sorte d'ivresse [...] : « J'allois d'arbre en arbre, à droite et à gauche indifféremment, me disant en moi-même : Ici plus de chemin à suivre, plus de villes, plus d'étroites maisons, plus de présidents, de républiques, de rois..... Et pour essayer si j'étois enfin rétabli dans mes droits originels, je me livrais à mille actes de volonté qui faisoient enrager le grand Hollandois qui me servoit de guide, et qui dans son âme me croyoit fou¹³.

En quittant le trafiquant en pelleterie, et malgré les avertissements de ce dernier, l'aventurier n'a toujours pas l'intention de modifier ses projets. Il faut attendre l'entrée du voyageur dans les immenses forêts américaines pour que le besoin de liberté l'emporte sur le souci de savoir. Ainsi donc, le premier voyage qu'entreprend Chateaubriand met d'emblée l'accent sur l'abandon du projet scientifique au profit d'un libre vagabondage dans les bois du Nouveau Monde.

Ce vertige qui saisit le voyageur sur les chemins de l'Orient ou dans les forêts américaines est intimement lié aux épanchements de son imagination de poète. En effet,

¹¹ Jean-Paul Clément, *Chateaubriand : biographie morale et intellectuelle*, éd. cit., p. 168.

¹² Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 194.

¹³ *Ibid.*, p. 167.

le jeune adolescent de Combourg, qui ressentait pour la première fois le pouvoir de sa créativité, était sujet aux mêmes emportements :

Lorsque après un dîner silencieux où je n'avais osé ni parler, ni manger, je parvenais à m'échapper, mes transports étaient incroyables ; je ne pouvais descendre le perron d'une seule traite : je me serais précipité. J'étais obligé de m'asseoir sur une marche pour laisser se calmer mon agitation ; mais aussitôt que j'avais atteint la Cour Verte et les bois, je me mettais à courir, à sauter, à bondir, à fringuer¹⁴, à m'égayer jusqu'à ce que je tombasse épuisé de forces, palpitant, enivré de folâtreries et de liberté¹⁵.

Les voyages qu'entreprend Chateaubriand en Amérique et en Orient, mais aussi les plus petites expéditions qui lui permettent de parcourir l'Europe, apparaissent alors comme une continuation du bois de Combourg : un espace de liberté où les contraintes – d'un dîner de famille ou d'une expédition savante – sont rapidement oubliées au profit d'un sentiment d'indépendance. C'est donc sur les routes que Chateaubriand redécouvre les ressources d'une imagination sans entrave.

Liberté

A la servitude que requiert la vie en société, Chateaubriand oppose dès lors la liberté qu'implique la solitude :

Courez vous enfermer dans vos cités, allez vous soumettre à vos petites lois ; gagnez votre pain à la sueur de votre front, ou dévorez le pain du pauvre ; égorgez-vous pour un mot, pour un maître ; doutez de l'existence de Dieu, ou adorez-le sous des formes superstitieuses, moi j'irai errant dans mes solitudes ; pas un seul battement de mon cœur ne sera comprimé, pas une seule de mes pensées ne sera enchaînée ; je serai libre comme la nature¹⁶.

Or, ce sentiment d'indépendance totale, qu'il expérimente pour la première fois dans les bois de Combourg et qu'il redécouvre dans les forêts américaines, marque simultanément l'avènement de la liberté créatrice du poète en devenir. En effet, dès que le voyageur pénètre dans ces bois ancestraux, il y a décomposition du voyage traditionnel, éclatement de l'expérience savante. A l'itinéraire tout tracé qui devait le

¹⁴ Gambader.

¹⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 202.

¹⁶ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 194.

mener au pôle succède un foisonnement de possibilités, une multitude de chemins qui s'offre à l'esprit émerveillé du voyageur. Le joug intellectualiste et encyclopédique qui pesait sur les épaules de l'aventurier est brisé par l'avènement soudain de ce sentiment de volonté que le nomade s'amuse à mettre à l'épreuve.

Il apparaît clairement que, pour Chateaubriand, poésie et fantaisie sont intimement liées. « La parole », note Matthieu Liouville, « devient poétique en tant qu'elle est libérée¹⁷ » ; la parole du voyageur se mue alors en poésie lorsqu'elle parvient à s'émanciper du discours encyclopédique des périples savants, par le biais, notamment, de l'ironie, qui instaure une rupture équivalant à une prise de liberté. Cette dépendance de la poésie à la liberté constitue d'ailleurs le point d'orgue du discours prononcé par Chateaubriand lors de son intronisation à l'Institut, suite au succès de l'*Itinéraire* :

La liberté n'est-elle pas le plus grand des biens et le premier des besoins de l'homme ? Elle enflamme le génie, elle élève le cœur, elle est nécessaire à l'ami des muses autant que l'air qu'il respire. Les arts peuvent, jusqu'à un certain point, vivre dans la dépendance, parce qu'ils se servent d'une langue à part qui n'est pas entendue de la foule ; mais les lettres, qui parlent une langue universelle, languissent et meurent dans les fers¹⁸.

Synonymes d'absence de règles et de multitude d'opportunités, les périples de Chateaubriand constituent un excellent remède contre l'ennui qui le ronge dans sa vie quotidienne. L'enthousiasme et la joie qui saisissent le voyageur sont le fruit de cette sensation de liberté. Même si, au vu de sa correspondance, le pèlerin en Orient cultive l'image du voyageur spleenétique¹⁹, le pèlerin quitte l'Italie avec la gaieté d'un homme qui s'échappe de prison. En effet, avant son départ, il confie non sans humour à son ami Mathieu Molé le soin de son oraison funèbre et le charge, en cas de malheur, de récupérer en Angleterre les pages qu'il y avait laissées pendant son exil. Dans une lettre à Madame de Vintimille, Joseph Joubert précise :

Si vous me demandez de quelle humeur il était dominé lorsqu'il faisait ses prudentes et lugubres dispositions, je vous répondrai que quelques uns disaient qu'il était triste, mais que j'assure qu'il était gai. Il passa plus d'une heure avec moi et nous rîmes comme des fous²⁰.

¹⁷ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 410.

¹⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t.I, éd. cit., p. 847.

¹⁹ Voir ci-dessus, chapitre 7, p. 249-250.

²⁰ Joseph Joubert, *Correspondance générale*, t. II, éd. cit., p. 82.

Plus tard, malgré la déception du voyageur en Grèce, qui ne peut s'empêcher de comparer les résidus du présent avec la grandeur du passé, l'auteur de l'*Itinéraire* ne cache pas son enthousiasme au moment de découvrir Athènes : « Nous sortîmes précédés de nos gardes : le cœur me battait de joie, et j'étais honteux de me trouver si jeune²¹ ». Chateaubriand quitte ses sombres dispositions et montre que toute surprise et tout émerveillement ne sont pas absents de ses voyages. Au moment de traverser l'Asie mineure, le pèlerin souligne à nouveau son impatience en anticipant les expériences sur le point de s'offrir à lui :

Un monde étranger s'ouvrait devant moi : j'allais rencontrer des nations qui m'étaient inconnues, des mœurs diverses, des usages différents, d'autres animaux, d'autres plantes, un ciel nouveau, une nature nouvelle²².

Cette gaieté qui s'empare du voyageur est également thématifiée lorsque l'ancien diplomate, pensant avoir mis un terme définitif à sa carrière politique, quitte Paris pour se rendre à Rome, où il a décidé de finir ses jours. Dans cette heureuse perspective, il se rend tout d'abord à Cauterets, dans les Pyrénées, pour y prendre les eaux. Libéré du poids de l'engagement politique et rendu à son indépendance de voyageur, il écrit : « Tout mon voyage jusqu'aux Pyrénées fut une suite de rêves : je m'arrêtais quand je voulais ; je suivais sur ma route les chroniques du moyen âge que je retrouvais partout²³ ». Chateaubriand va jusqu'à confier à ses lecteurs : « Je faisais tous mes efforts pour être triste et je ne le pouvais²⁴ ». Partant, même si le mémorialiste voyage vers ce qu'il croit être sa ville tombeau, il ne peut contenir son euphorie pendant cette courte escapade.

Au final, c'est cette liberté, cette effervescence que permet le voyage, qui seule parvient à remplacer la mélancolie malade par une véritable joie de vivre. « La route m'ennuie », écrit le mémorialiste, « j'aime seulement le voyage à cause de l'indépendance qu'il me donne²⁵ ». L'oubli momentané des contraintes qui règlent sa vie est source de bonheur, et cette non-conformité ne trouve pas de meilleure illustration que dans les routes qu'emprunte le nomade. Or, si la bonne humeur qui s'empare du voyageur doit être comprise comme la conséquence de ce sentiment de liberté, le

²¹ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd.cit., p. 172-173.

²² *Ibid.*, p. 240.

²³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 346.

²⁴ *Ibid.*, p. 347-348.

²⁵ *Ibid.*, t. I, p. 816.

comique, qui fait sa place dans l'écriture chateaubrianesque par le biais du récit viatique²⁶, dépend lui aussi de l'absence de code régissant le genre. La désacralisation du voyage a donc comme effet direct la désacralisation du récit.

Par conséquent, la joie de vivre du voyageur n'est pas directement liée au spectacle qui s'offre à lui dans les différents pays qu'il visite, mais provient plutôt du sentiment d'indépendance que ressent le touriste libéré de ses obligations. Or cette étrange gaieté qui s'empare parfois du voyageur mélancolique s'imprime également dans ses récits comme la conséquence « d'une écriture débarrassée de contraintes génériques trop fortes²⁷ ». A la liberté du voyageur, à ses zigzags et à sa fantaisie, correspondent l'extravagance et l'excentricité de l'écrivain²⁸. La mission essentiellement informative du récit viatique est ainsi remplacée par une écriture discontinue qui guide le lecteur dans les méandres de l'imaginaire chateaubrianesque. Dans cette optique, Fabio Vasarri se risque à rapprocher les récits de voyage chateaubrianesque de la tradition du voyage humoristique, alors que la critique en fait plutôt un anti-modèle : « Le sens du jeu et le choix du caprice et comme principe guide de l'écriture inscrivent le texte dans l'ironie romantique, fondement du "récit de voyage humoristique"²⁹ ».

En définitive, la poétique humoristique des récits viatiques de Chateaubriand provient d'une prise de distance par rapport aux règles, qui définit précisément la réorientation générique inaugurée. L'excentricité du voyageur lutte contre les conventions d'un genre qui devrait lui aussi être libéré de toute codification et être soumis à l'humeur du moment. Les récits de voyage de Chateaubriand sont alors modulés par ses dispositions humorales : de l'euphorie de la liberté retrouvée par le jeune aventurier en Amérique à la tristesse du secrétaire de légation qui assiste à la mort de Pauline de Beaumont, de l'espoir de retrouver Natalie de Noailles à la déception du pèlerin témoin des ravages du despotisme oriental, il montre à son lecteur que la subjectivité du regard détermine l'observation du voyageur.

Le genre viatique, parce qu'il n'est pas sujet à une codification stricte, offre à Chateaubriand une forme d'écriture dans laquelle sa fantaisie créatrice trouve son fondement. En effet, selon Alain Guyot, « la manière dont il joue et se joue avec brio des contraintes du genre [...] montre qu'il a bien senti et compris les ressources internes

²⁶ Voir ci-dessus, chapitre 2, p. 71-74.

²⁷ Fabio Vasarri, « Du portait comique à la statue du Rire », *loc. cit.*, p. 228.

²⁸ Voir ci-dessus, chapitre 6.

²⁹ Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p. 93. Ma traduction.

que la forme viatique était susceptible de lui fournir³⁰ ». Il apparaît donc clairement que le récit de voyage est à l'origine d'une véritable révolution dans l'écriture chateaubrianesque et que ce genre offre à l'auteur des *Mémoires* un véritable terrain d'expérimentation en vue de l'élaboration d'une écriture nouvelle.

La désacralisation du voyage ne doit pourtant pas être comprise comme une dévalorisation de la littérature viatique, mais bien comme une étape qui doit conduire ce genre vers une nouvelle sacralisation. A ce titre, Matthieu Liouville constate que le rire de l'écrivain romantique n'est pas un rire sacrilège, mais un rire ambigu et nouveau, qui se situe « à l'exact point de rencontre de la sacralisation et de la désacralisation³¹ ». De son côté, Jean Starobinski signale que les bouffons romantiques « n'ont pas qu'un rôle de déconstruction des modèles anciens véhiculés par la tradition ; ils ne sont pas à proprement parler des anti-héros³² ». L'anti-voyageur que représente parfois Chateaubriand n'est donc pas une figure destinée à saper les bases du récit de voyage, mais plutôt un personnage dont la perception renouvelée permet au lecteur d'envisager un regard différent sur le monde, un regard fantaisiste qui porte en lui les germes du réenchantement.

Tout au long de sa carrière de voyageur, Chateaubriand lutte contre la déception en recourant à sa fantaisie et son imagination. Or, cette compensation du réel emprunte trois lignes directrices complémentaires³³, qui ont toutes pour mission de ramener le voyageur mélancolique sur le chemin de l'enchantement : l'intrusion des motifs carnavalesques³⁴, la prise de distance par rapport aux codes qui régissent la *dispositio* du récit³⁵ et, finalement, l'émancipation de la fantaisie comme imagination créatrice. Ce n'est qu'une fois libéré d'une conception rationaliste du monde, qui empêche toute contradiction, que le voyageur humoristique trouve en lui les ressources pour entreprendre un double voyage, au cours duquel la vision objective et attristée du voyageur est compensée – voire réenchantée – par l'appréhension subjective et parfois amusée du poète.

³⁰ Alain Guyot et Roland le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, éd. cit., p. 158.

³¹ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 219.

³² Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, éd. cit., p. 116.

³³ A ce sujet, voir Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisie : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008, p. 219.

³⁴ Voir ci-dessus, chapitre 5.

³⁵ Voir ci-dessus, chapitre 6.

Arabesques

« En moi commençait, avec l'école dite romantique, une révolution dans la littérature française³⁶ » note, en toute modestie, l'auteur des *Mémoires*. Persuadé d'être à l'origine d'une nouvelle façon de voir le monde et convaincu d'ouvrir la voie à tout un siècle, Chateaubriand tire un trait sur la littérature classique de l'époque qui l'a vu naître. Le récit de voyage, parce qu'il constitue précisément une sorte de vision du monde, est profondément remanié dans ses fondements : la rigueur de l'observation scientifique et la complète dissimulation de la subjectivité auctoriale font place à la fréquente inscription, dans la prose viatique, de la fantaisie et des caprices du voyageur, que les écrivains du début du XIXe siècle choisissent de symboliser par la figure de l'arabesque. Ligne courbe qui se présente comme « l'image de la poésie humoristique », elle illustre le refus des règles et devient, sous l'égide des premiers romantiques, la représentation de « la fusion du poétique et de l'humour »³⁷.

L'arabesque est issue de la tradition du grotesque³⁸ déjà associée à l'idée de foisonnement, de caprice et de liberté. C'est à cette tradition ornementale que fait référence Montaigne lorsqu'il rend compte de son parti pris esthétique dans ses *Essais*. Il rapproche en effet sa méthode d'écriture du travail d'un peintre de l'Antiquité, en plaçant son hommage à Étienne de la Béotie sous le signe de ces courbes capricieuses :

Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vide tout autour, il le remplit de grotesques : qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté³⁹.

Prouvant que la déstructuration et la non-linéarité sont sources de créativité artistique, le serpent symbolise la fantaisie et la liberté en opposition avec la ligne droite de la pensée rationnelle, de l'écriture conventionnelle et du voyage traditionnel. De Laurence Sterne, qui reproduit dans *Tristram Shandy* le moulinet tracé par le capitaine Trim, sorte

³⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 545.

³⁷ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 393-394.

³⁸ Voir ci-dessus, chapitre 1, p. 21-22.

³⁹ Montaigne, *Les Essais*, éd. Jean Céard, Paris, Libr. Générale française, la Pochotèque, 2001, livre I, chap. XXVII, p. 282. Aux yeux de Daniel Martin, cette entrée en matière met en évidence l'idée courante à la Renaissance de la « fraternité des arts : la peinture, la sculpture, l'architecture et la littérature ». Or tous ces arts sont forcément soumis aux aléas des caprices de leurs auteurs, puisqu'ils tombent « sous l'emprise de la mémoire » (Daniel Martin, *L'Architecture des Essais de Montaigne. Mémoire artificielle et mythologie*, Paris, Nizet, 1992, p.5).

d'arabesque qui caractérise l'homme libre⁴⁰, à Théophile Gautier qui invite les auteurs de son temps à opter pour « un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque, où, sans grand souci de pureté de lignes, le crayon s'égare en mille fantaisies baroques⁴¹ », la génération romantique fait de ce dessin fantaisiste la métaphore des aléas de l'écriture et de la non-conformité.

Cependant, pour les théoriciens allemands, l'arabesque devient surtout le symbole de l'ironie romantique. Bien que son introduction dans le domaine littéraire ne soit pas une invention schlegelienne⁴², le philosophe allemand lui donne une importance centrale dans son programme. En effet, derrière l'apparence légère et plaisante de ces formes capricieuses, l'école allemande perçoit un symbole primordial pour la révolution artistique qu'elle a l'intention d'entreprendre. C'est, selon Pierre Schoentjes, « la prolifération des motifs et des jeux de réflexions » qui a conduit Friedrich Schlegel à recourir à l'arabesque pour caractériser les principes de l'ironie romantique. Cette figure propre aux motifs de l'art oriental exprime également « la beauté complexe propre à l'ironie littéraire »⁴³.

Par conséquent, il est intéressant de constater qu'au cœur du récit de la rencontre d'Aben-Hamet et de Blanca, version romanesque des retrouvailles de Natalie de Noailles et de Chateaubriand⁴⁴, le chevalier maure et sa jeune amante espagnole se retrouvent précisément face à cette étrange figure, qui symbolise l'ironie :

[...] à travers les voûtes allongées des portiques, il [Aben-Hamet] aperçoit d'autres labyrinthes et de nouveaux enchantements. [...] Les murs, chargés d'arabesques, imitoient à la vue ces étoffes de l'Orient, que brode dans l'ennui du harem le caprice d'une femme d'esclave⁴⁵.

Alors que l'auteur de *l'Itinéraire* fait mine de partir en pèlerinage à Jérusalem, mais qu'il met en réalité les voiles en direction de l'Espagne, Aben-Hamet et Blanca admirent sur les murs de l'Alhambra les courbes sinueuses des arabesques, comparées par l'auteur aux fantaisies imaginatives d'une captive.

⁴⁰ Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*, trad. Guy Jouvét, Auch, Éd. Tristram, 2004, Livre IX, chap. IV, p. 840.

⁴¹ Théophile Gautier, « Postface » des *Grotesques*, éd. Cécile Rizza, Paris, Nizet, 1985, p. 452.

⁴² Voir à ce sujet : Alain Muzelle, *L'Arabesque, La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, éd. cit., p. 83-86.

⁴³ Pierre Schoentjes, *La Poétique de l'ironie*, éd. cit., p. 208-209.

⁴⁴ Voir ci-dessus, chapitre 7, p. 245-248.

⁴⁵ Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage*, éd. cit., p. 486.

Les voyages de Chateaubriand, qui sont à la fois une prise de conscience de la vanité du monde et une invitation à profiter des moments de joie, dessinent eux aussi les serpentins capricieux de l'ironie romantique. Pour Paule Petitier, la tentation de l'arabesque est portée à son paroxysme lorsque Chateaubriand décrit ses deux voyages à Prague, par le biais d'un récit à la fois parodique et ironique⁴⁶. L'auteur des *Mémoires* se donne ainsi les moyens de « subvertir le contenu idéologique du genre, et en particulier sa valorisation de l'espace national comme figure de l'ordre et symbole d'une légitimité nouvelle⁴⁷ ». Dans une plus large perspective, c'est toute l'écriture autobiographique de l'auteur des *Mémoires* qui peut être symbolisée par cet étrange motif, comme le suggère Marie Pinel, pour qui « l'arabesque seule [...] peut rendre compte poétiquement de ce difficile cheminement⁴⁸ ».

RÉENCHANTEMENTS

Anecdotes

Caractéristique du récit de voyage libéré de ses contraintes, l'anecdote occupe une place importante dans les œuvres viatiques de Chateaubriand. Petite excroissance greffée à la trame narrative, elle divertit souvent le lecteur par la légèreté de son contenu. Pour Philippe Antoine, la profusion d'anecdotes dans les récits de l'Enchanteur est symptomatique de la réorientation que les romantiques imposent à l'écriture du voyage à cette époque :

Ces endroits où le discours décroche permettent l'expression de tensions entre les caractéristiques contradictoires du texte de voyage, qui rompt définitivement le cordon ombilical avec les guides dont on pouvait penser jusqu'à présent qu'ils étaient ses concurrents directs⁴⁹.

Or, c'est précisément la présence de ces nombreuses anecdotes au sein de sa prose viatique qui permet à Chateaubriand d'insérer des éléments comiques dans ses

⁴⁶ Voir ci-dessus, chapitre 5, p.167-173.

⁴⁷ Paule Petitier, « Le Discours touristique dans la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe*, loc. cit., p.51.

⁴⁸ Marie Pinel, « Vanités et espérance dans la IV^e partie des *Mémoires d'outre-tombe* », loc. cit., p. 82.

⁴⁹ Philippe Antoine, *Les Récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, éd. cit., p. 169.

différents récits de voyage. En effet, comme le souligne Béatrice Didier, le comique est « davantage du registre de l'anecdote que du tissu même de l'autobiographie⁵⁰ ».

Si l'anecdote est mise à l'écart de la trame narrative et si, par conséquent, le comique est bien souvent confiné dans ces digressions propres aux voyageurs romantiques, il n'est pourtant pas réduit à la marginalité, car les récits autobiographiques de Chateaubriand sont des œuvres hétérogènes où tous les éléments sont à la fois décentrés et centraux. « Il m'est encore indifférent de deviser des choses les plus communes, ou de causer des sujets les plus relevés⁵¹ » note d'ailleurs l'auteur des *Mémoires*, par le biais d'une formule articulée sous la forme d'un chiasme qui alterne les registres. L'Histoire et l'anecdote s'entrecroisent donc constamment dans les Voyages de Chateaubriand ; elles s'offrent en miroir l'une à l'autre, se combinent et se complètent.

Appartenant au plaisant, l'anecdote peut certes paraître futile, mais elle constitue pourtant un élément significatif aux yeux de Chateaubriand, qui fait de ces récits piquants et amusants l'une des spécificités de ses œuvres autobiographiques. Elle sert en effet de contrepoids à l'écriture sérieuse, qui n'offre, de son côté, qu'un triste reflet des pays traversés. Fabienne Bercegol, qui consacre un article au rôle de ces récits marginaux dans les *Mémoires d'outre-tombe*, signale que « bien loin d'être un simple ornement, l'anecdote devient ainsi significative, dans la mesure où elle traduit cet effort du mémorialiste pour définir un ton et un style qui convienne à sa vision de l'histoire et de ses enjeux⁵² ».

Relevant de la contre-épopée, les anecdotes permettent à Chateaubriand de faire ressortir au grand jour les petits détails réenchanteurs, qui s'opposent aux grands centres d'intérêt des voyages traditionnels. L'auteur recourt alors à ces digressions amusantes « pour retrouver la séduction du monde et faire triompher les beautés de la vie⁵³ ». Et si le comique se loge spécifiquement dans ces excroissances du récit, qui correspondent elles-mêmes aux zigzags du voyageur humoristique, les détails à même de réenchanter le voyage se trouvent eux aussi bien souvent sur les bords de la route, confinés dans des espaces qui échappent aux regards des explorateurs savants. C'est à côté des chemins

⁵⁰ Béatrice Didier, « Comique, ironie et humour dans les écrits intimes », dans *Stendhal et le comique*, éd. cit., p. 106.

⁵¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 162.

⁵² Fabienne Bercegol, « Poétique de l'anecdote », *loc. cit.*, p. 227.

⁵³ *Ibid.*, p. 233.

qui charrient les voyageurs, c'est dans ses détours et ses excentricités, que Chateaubriand trouve les moyens de dépasser sa déception.

Le règne de l'insignifiant

Contrairement aux voyageurs attirés par les grands centres d'intérêt des pays qu'ils visitent, Chateaubriand cultive l'hypertrophie du détail et accorde une grande importance à des éléments *a priori* insignifiants. Pour Luigi Pirandello, cette attitude est caractéristique des humoristes et participe à la décomposition des modèles traditionnels :

D'où toute cette recherche de détails infimes et intimes qui peuvent paraître également vulgaires et triviaux si on les compare aux synthèses idéalisatrices de l'art en général, toute cette recherche de contrastes et de contradictions sur laquelle son œuvre se fonde aux antipodes de la cohérence dont les autres ont tant besoin⁵⁴.

Pourtant, l'auteur des *Mémoires* condamne très clairement l'hypertrophie du détail à des fins réalistes, en se livrant à un pastiche du style d'Auguste de Lafontaine. Arrêté plusieurs jours à Waldmünchen, il décrit minutieusement sa chambre pour « faire plaisir à l'école littéraire moderne » :

Sachez donc, arrière-neveux, que cette chambre était une chambre à l'italienne, murs nus, badigeonnés en blanc, sans boiseries ni tapisserie aucune, large plinthe ou bandeau coloré au bas, plafond avec un cercle à trois filets, corniche peinte en rosaces bleues avec une guirlande de feuilles de laurier chocolat, et au-dessous de la corniche, sur le mur, un rinceau à dessins rouges sur un fond vert américain [...] ⁵⁵.

Si le détail arrête l'attention du voyageur, ce n'est donc pas pour ancrer son récit dans la réalité matérielle, mais bien au contraire pour l'en faire sortir et le projeter dans l'espace de la rêverie.

⁵⁴ Luigi Pirandello, « Essence, caractère et matière de l'humorisme », *loc. cit.*, p. 162.

⁵⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit. p. 688. Xavier de Maistre se moque également de la profusion de détails réalistes donnés par les voyageurs ; il se propose alors de consacrer un chapitre à sa chienne : « Qu'on ne me reproche pas d'être proluxe dans les détails, c'est dans la manière des voyageurs. Lorsqu'on part pour monter sur le Mont-Blanc, lorsque l'on va visiter une large ouverture du tombeau d'Empédocle, on ne manque jamais de décrire exactement les moindres circonstances [...]. Sur ce principe, j'ai résolu de parler de ma chère Rosine, aimable animal que j'aime d'une véritable affection, et de lui consacrer un chapitre tout entier » (*Voyage autour de ma chambre*, éd. cit., p. 74).

Le regard du voyageur humoristique quitte alors le centre des préoccupations pour se fixer en marge ; on passe de l'éminent à l'infime, du public à l'intime et, du même coup, comme le constate Stendhal, du sublime au ridicule⁵⁶. Le voyage, parce qu'il éloigne Chateaubriand de la vie politique et publique, lui permet précisément de porter une attention accrue à l'insignifiant et au futile. Et le récit viatique, parce qu'il repose souvent sur une multitude de détails, visant tantôt à satisfaire la curiosité du lecteur, tantôt à renforcer l'objectivité de la relation, détourne l'écrivain de l'esthétique du sublime, dont se nourrissait le romantisme de René. Il n'est donc pas étonnant que les goûts du voyageur soient naturellement portés vers le menu et l'insignifiant, à partir desquels il « va tenter de reconstruire imaginativement sa vie⁵⁷ ».

Cette attirance pour l'insignifiant découle du renversement humoristique que Chateaubriand impose à ses voyages et participe au non sérieux de son entreprise. En effet, comme le remarque Matthieu Liouville, le récit humoristique « fait enfler le dérisoire, élevant ce que la tradition maintenait en bas⁵⁸ ». A ce propos, Jean-Claude Berchet se plaît à souligner l'incapacité de l'auteur des *Mémoires* à prendre le monde au sérieux jusqu'au bout :

En matière de religion, de morale, de politique, de littérature même, il a des idées précises, qu'il a toujours su défendre, avec habileté ou acharnement. On soupçonne presque toujours, néanmoins, qu'il ne leur accorde pas une importance excessive, et qu'il pourrait mettre une passion égale à contempler un nuage ou un caillou⁵⁹.

Proust, qui a lui aussi constaté cette étrange impartialité dans le traitement que Chateaubriand réserve aux graves événements comme aux détails futiles de son existence, en fait la principale caractéristique de la nature poétique de l'Enchanteur :

On sent bien ce que c'est qu'un poète, quelque chose de très spécial, puisque ce qu'il dit est toujours pareil, et il n'emprunte aucune grandeur, aucune originalité à aucune des choses qu'il raconte, et qui ne le changent pas, mais à ce que, tout à coup, qu'il s'agisse du Grand Condé ou d'une petite fleur cueillie à Chantilly, on sent sous sa plume une autre réalité, transparente sous la phrase, et dont la

⁵⁶ « Le langage noble abhorre les détails ; c'est par horreur instinctive de son plus grand ennemi : le ridicule » (Stendhal, *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, éd. cit., p. 323).

⁵⁷ Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, éd. cit., p. 48.

⁵⁸ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 400.

⁵⁹ Jean-Claude Berchet, « Préface », dans Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*, t. I, éd. cit., p. LXXVIII.

physionomie se marque sous les différents membres de la phrase, à leurs traits qui se correspondent⁶⁰.

Chateaubriand n'hésite pas à faire des détours – à tracer des zigzags – pour sortir des chemins tracés par les conventions et les traditions et pour trouver, loin des lieux qui drainent les foules, un espace personnel et intime. En Amérique, l'aventurier médite en observant le fleuve de l'Ohio et son cours capricieux ; il y voit l'image de sa propre trajectoire à travers le monde :

Et moi aussi, tel que les puissantes urnes des fleuves, j'ai répandu le petit cours de ma vie, tantôt d'un côté de la montagne, tantôt de l'autre ; capricieux dans mes erreurs, jamais malfaisant ; préférant les vallons pauvres aux riches plaines, m'arrêtant aux fleurs plutôt qu'aux palais⁶¹.

Préférant au roi sa fourmi⁶², Chateaubriand méprise parfois les grandes attractions touristiques pour fixer son attention sur des détails que les voyageurs traditionnels n'aperçoivent généralement même pas. A Zurich, par exemple, l'ambassadeur de la monarchie déchue fait le bilan de sa visite :

Rien de m'a plu [...] hors le souvenir de Lavater et de Gessner, les arbres d'une esplanade qui domine les lacs, le cours de la Limath, un vieux corbeau et un vieil orme ; j'aime mieux cela que tout le passé historique de Zurich, n'en déplaie même à la bataille historique de Zurich⁶³.

Et lorsque Alexandre Dumas visite Lucerne en compagnie de Chateaubriand, ce dernier accorde moins d'importance au lion de Lucerne, le monument le plus important de la ville selon ses propres dires, qu'aux canards du lac des quatre cantons. En effet, après avoir brièvement observé le monument dressé en mémoire des gardes suisses, l'auteur des *Mémoires* propose immédiatement à son jeune admirateur de se joindre à son activité favorite : « Maintenant, me dit M. de Chateaubriand, si vous avez vu tout ce que vous vouliez voir, allons donner à manger à mes poules⁶⁴ ». Dumas s'amuse alors de l'étonnant spectacle qui s'offre à ses yeux :

⁶⁰ Marcel Proust, « Chateaubriand », dans *Essais et articles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 652-653.

⁶¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 397.

⁶² *Ibid.*, t. II, p. 509.

⁶³ *Ibid.*, p. 620.

⁶⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage en Suisse*, t. II, Paris, François Maspero, 1982, p. 61.

M. de Chateaubriand tira de sa poche un morceau de pain qu'il y avait mis après le déjeuner, et commença de l'émietter dans le lac ; aussitôt une douzaine de poules d'eau sortirent de l'espèce d'île que formaient les roseaux, et vinrent en hâte se disputer le repas que leur préparait, à cette heure, la main qui avait écrit *le Génie du Christianisme*, *les Martyrs* et *le Dernier des Abencerrages*. Je regardai longtemps, sans rien dire, le singulier spectacle de cet homme penché sur le pont, les lèvres contractées par un sourire, mais les yeux tristes et graves⁶⁵.

Le détail que le nomade observe lors de ses périples est à la fois une dénonciation du vide et de la vanité qui l'entoure et l'expression de sa propre existence en tant que « relique pure du réel⁶⁶ ». Dans cette optique, parodie de la tradition et éloge de l'insignifiant se conjuguent pour mettre en lumière la fécondité du détail et la poésie de l'infime. Chez de Maistre, le détour humoristique, le mépris des conventions et l'éloge du futile aboutissent à une poétique de l'enchantement remarquablement proche de celle de Chateaubriand. En effet, alors que le narrateur du *Voyage autour de ma chambre* constate :

Le vol d'un insecte qui traverse les airs suffit pour me persuader ; et souvent l'aspect de la campagne, le parfum des airs, et je ne sais quel charme répandu autour de moi, élèvent tellement mes pensées, qu'une preuve invincible de l'immortalité entre avec violence dans mon âme et l'occupe tout entière⁶⁷,

l'auteur des *Mémoires* note, de son côté :

Je suis charmé de cette rigole déserte ; à la vue des Alpes, une palmette de fougère que je cueille me ravit ; le susurrement d'une vague parmi des cailloux me rend tout heureux ; un insecte imperceptible qui ne sera vu que de moi et qui s'enfonce sous une mousse, ainsi que dans une vaste solitude, occupe mes regards et me fait rêver⁶⁸.

Véritables passages secrets entre le monde extérieur et l'existence subjective, les petits détails auxquels les humoristes accordent de l'importance leur permettent de tracer un itinéraire singulier loin des lieux conventionnels du voyage. Au despotisme du grand, du majestueux, du glorieux et de l'éminent, Chateaubriand favorise le petit, l'insignifiant, le futile et l'humble :

⁶⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁶ Philippe Hamon, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier », *loc. cit.*, p. 85.

⁶⁷ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, éd. cit., p. 82.

⁶⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 509.

Dans la nature, hormis le ciel, l'océan et le soleil, ce ne sont pas les immenses objets dont je suis inspiré ; ils me donnent seulement une sensation de grandeur, qui jette ma petitesse éperdue et non consolée aux pieds de Dieu. Mais une fleur que je cueille, un courant d'eau qui se dérobe parmi les joncs, un oiseau qui va s'envolant et se reposant devant moi, m'entraînent à toutes sortes de rêves. Ne vaut-il pas mieux s'attendrir sans savoir pourquoi, que de chercher dans la vie des intérêts émoussés, refroidis par leur répétition et leur multitude ?⁶⁹

Tel est donc le *credo* du voyageur romantique et humoristique, qui cherche à échapper à la tyrannie de l'exactitude pour trouver, au détour des chemins qu'il emprunte, l'authenticité de ses émotions. Certes, Chateaubriand a visité le Colisée et le Parthénon; certes, il s'est ému devant les ruines des civilisations passées. Mais alors que de ces expériences découle le regard mélancolique – voire satirique – que le voyageur porte sur le monde, l'émotion suscitée par les petits détails qui jalonnent son chemin provoque l'euphorie du nomade libéré des contraintes, qui découvre tout le potentiel de son imagination.

La montagne et le volcan

A l'opposition entre la stérilité de l'éminent et la fécondité du petit, il faut associer l'éloge du volcan aux dépens de la montagne. En effet, si, aux yeux de l'Enchanteur, le pouvoir évocateur de l'infime est supérieur à celui du majestueux, le vide et le creux du volcan constituent eux aussi des concepts de prédilection, par opposition au plein et à l'autosuffisance de la montagne. A ce titre, le manque d'intérêt que Chateaubriand a témoigné à l'égard du Mont-Blanc et l'importance qu'il a accordée au Vésuve sont révélateurs⁷⁰. Cependant, si le Mont-Blanc rebute d'emblée le voyageur, le Vésuve ne le charme pas immédiatement. En effet, vu de loin, le volcan n'est qu'une montagne dont les versants obliques n'offrent aucune brèche à l'imagination du spectateur. Avant l'ascension, alors qu'il parcourt le livre d'or dans lequel les voyageurs ont noté leurs impressions, Chateaubriand remarque :

Dans ce livre, je n'ai pas trouvé une pensée qui méritât d'être retenue ; les François, avec ce bon goût naturel à leur nation, se sont contentés de mettre la date de leur passage, ou de faire l'éloge de l'hermite. Ce volcan n'a donc inspiré

⁶⁹ *Ibid.*, t. I, p. 666.

⁷⁰ A ce sujet, voir Juan Rigoli, *Le Voyageur à l'envers. Montagnes de Chateaubriand*, éd. cit.

rien de remarquable aux voyageurs ; cela me confirme dans une idée que j'ai depuis long-temps : les très-grands sujets, comme les très grands-objets, sont peu propres à faire naître les grandes pensées ; leur grandeur étant, pour ainsi dire, en évidence, tout ce qu'on ajoute au-delà du fait ne sert qu'à le rapetisser. Le *nascitur ridiculus mus* est vrai de toutes les montagnes⁷¹.

Les grands sujets et les nobles créations de la nature ne pouvant qu'être rabaissés par l'art humain, le pouvoir transcendant du poète s'attache aux petites choses et au vide à combler. Il faut donc attendre que le voyageur descende dans le cratère du volcan pour que tout le potentiel de l'abysse lui soit révélé :

Mais la nature sait répandre des grâces jusque sur les objets les plus horribles. La lave en quelques endroits est peinte d'azur, d'outre-mer, de jaune et d'orangé. Des blocs de granit, tourmentés et tordus par l'action du feu, se sont recourbés à leurs extrémités, comme des palmes et des feuilles d'acanthé. La matière volcanique, refroidie sur les rocs vifs autour desquels elle a coulé, forme çà et là des rosaces, des girandoles, des rubans ; elle affecte aussi des figures de plantes et d'animaux, et imite les dessins variés que l'on découvre dans les agates. J'ai remarqué sur un rocher bleuâtre un cygne de lave blanche parfaitement modelé ; vous eussiez juré voir ce bel oiseau dormant sur une eau paisible, la tête cachée sous son aile, et son long cou allongé sur son dos comme un rouleau de soie⁷².

Bien que le cratère représente la mort et qu'il symbolise le cercueil où l'écrivain s'installe en prévision de celui depuis lequel il écrira ses *Mémoires*, c'est du fond du gouffre que jaillissent des explosions de formes et de couleurs. La lave est symbole de fusion et s'oppose aux cimes gelées des montagnes et à leur cristallisation. De cette manière, celui qui ne percevait pas les topazes que ses prédécesseurs voyaient briller sur les sommets de glaces⁷³, observe les plus beaux ornements architecturaux dans les dessins formés par la lave refroidie.

« Chateaubriand », écrit Juan Rigoli, « devient celui qui renaît là où tout se consume⁷⁴ ». Le Grand Paon se fait soudainement phénix ; et c'est du fond d'une tombe imaginaire qu'il est à même d'observer les détails qui le rendent à la vie. Le regard renversé que le voyageur porte sur le monde depuis la tombe qu'il s'est choisie est un regard ex-centré, qui substitue l'observation par l'imagination, exploitant du même coup toutes les ressources du signifiant.

⁷¹ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 679.

⁷² *Ibid.*, p. 682.

⁷³ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 118-121.

⁷⁴ Juan Rigoli, *Le Voyageur à l'envers. Montagnes de Chateaubriand*, éd. cit., p. 79.

Poésie lunaire

En évitant les objets qui concentrent l'attention des voyageurs pour la fixer sur des détails *a priori* insignifiants, Chateaubriand s'assigne la mission de réenchanter le monde qu'il traverse. La fonction informative du voyage traditionnel est donc remplacée par une nouvelle tâche : favoriser le glissement du regard vers la subjectivité pour faire du périple une expérience intime et esthétique. Or, ce regard inversé, qui fait d'une fleur ou d'un caillou des sujets plus dignes d'attention que le Mont-Blanc, trouve chez le voyageur sa meilleure illustration dans la lumière crépusculaire, qui efface peu à peu le spectacle objectif pour laisser place à l'appréhension subjective du paysage.

L'obscurité et la pénombre sont des éléments essentiels pour les voyageurs humoristiques, comme le souligne Sterne dans son *Voyage sentimental* :

L'homme qui dédaigne ou craint d'entrer dans un endroit sombre, peut être un digne et excellent homme, et propre à cent choses ; mais il ne fera jamais un bon voyageur sentimental. Je fais peu de cas de tout ce que je vois passer, en plein midi, dans de grandes et larges rues. La nature est timorée et n'aime pas agir devant témoin ; mais dans un de ces coins abandonnés, on voit quelques fois d'elle une seule courte scène qui vaut tous les sentiments d'une douzaine de pièces françaises réunies ensemble⁷⁵.

Contrairement aux voyageurs savants, dont les lumières percent à jour chaque secret des pays visités, les nomades romantiques préfèrent la nuit, qui « semble donner accès au mystère des choses visibles⁷⁶ ». Sans que l'existence du monde extérieur ne soit niée, la nuit permet la création d'un paysage intérieur. Or, si la lumière solaire correspond à l'observation directe du savant et du connaisseur, autrement dit de l'*alazôn*, le rayonnement lunaire, qui est par essence réflexive, suggère quant à lui le regard oblique de l'*eirôn*. Tandis que celui-là projette une lumière démystifiante sur un monde forcé de livrer ses secrets, celui-ci voile le faisceau de ses connaissances et suggère ainsi l'infinité du temps et de l'espace.

Jean-Claude Berchet souligne l'analogie qu'il y a entre « ce suspens universel et le néant originel de toute création⁷⁷ », parallèle qui pousse Chateaubriand à penser le crépuscule maritime comme une « toile préparée pour recevoir les futures créations de

⁷⁵ Laurence Sterne, *Voyage sentimental*, éd. cit., p. 176.

⁷⁶ Jean-Claude Berchet, « Chateaubriand, poète de la nuit », dans *Actes du congrès de Wisconsin pour le 200^e anniversaire de la naissance de Chateaubriand*, éd. cit., p. 45.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 47.

quelque grand peintre⁷⁸ ». Ainsi, même s'il refuse aux montagnes tout le prestige que ses prédécesseurs leur accordent, Chateaubriand est prêt à réviser son jugement une fois la nuit tombée :

Si les montagnes de nos climats peuvent justifier les éloges de leurs admirateurs, ce n'est que quand elles sont enveloppées dans la nuit dont elles épaississent le chaos : leurs angles, leurs ressauts, leurs saillies, leurs grandes lignes, leurs immenses ombres portées, augmentent d'effet de la clarté de la lune. Les astres les découpent et les gravent dans le ciel en pyramides, en cônes, en obélisques, en architecture d'albâtre, tantôt jetant sur elles un voile de gaz et les harmonisant par des nuances indéterminées, légèrement lavées de bleu ; tantôt les sculptant une à une et les séparant par des traits d'une grande correction⁷⁹.

Toile vierge destinée à accueillir la fantaisie créatrice de l'artiste, la nuit est également, aux yeux de l'écrivain, une partition sur laquelle le musicien écrit sa propre mélodie. En effet, alors qu'il évoque une nuit passée sous les étoiles en compagnie d'une famille d'autochtones lors de son aventure américaine, connue sous l'appellation de « nuit chez les Sauvages », l'auteur des *Mémoires* écrit :

C'est dans ces nuits que m'apparut une muse inconnue ; je recueillis quelques-uns de ses accents ; je les marquai sur mon livre, à la clarté des étoiles, comme un musicien vulgaire écrirait les notes que lui dicterait quelque grand maître des harmonies⁸⁰.

Il n'est dès lors pas étonnant que Chateaubriand avoue sa prédilection pour la lumière crépusculaire et qu'il trouve dans ces instants, où la nuit est sur le point d'éclipser le spectacle du monde, une poésie particulière : le voyageur détourne son regard des grands foyers lumineux et le dépose sur des bribes de paysages laissées dans l'oubli. A Rome, par exemple, il boude le feu au profit de la lune :

Tandis qu'on prétendoit me faire admirer un feu placé au haut du Vatican, je regardois l'effet de la lune sur le Tibre, sur ces maisons romaines, sur ces ruines qui pendent ici de toute part⁸¹.

La luminosité de l'astre lunaire ouvre des perspectives au poète que le jour avait au contraire tendance à lui fermer ; elle a un effet amplificateur que le mémorialiste lui

⁷⁸ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 589.

⁷⁹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 614.

⁸⁰ *Ibid.*, t. I, éd. cit., p. 374-375.

⁸¹ Chateaubriand, *Voyage en Italie*, éd. cit., p. 638.

reconnaît, alors que, en route pour Prague, il passe de nuit à Thabor : « Sa place, environnée d'arcades, me parut immense ; mais le clair de lune est menteur⁸² ». Le proverbe dit en effet que la lune est menteuse ; nous serions plutôt tentée de dire qu'elle est ironique⁸³.

LE VOYAGEUR-POÈTE

Prise de pouvoir

En cherchant à éclipser le monde objectif pour le remplacer par une vision intime des lieux visités, Chateaubriand réagit contre la réalité qu'il observe. Le poète prend le pouvoir sur le voyageur et on assiste alors, selon les termes d'Yves Vadé, à une « prise de possession par le langage⁸⁴ » qui inverse le rapport entre réalité et fiction : c'est désormais l'écriture qui compte ; la poésie se donne les moyens de remplacer le réel. Ce n'est plus l'observation minutieuse du voyageur qui l'emporte, mais l'imagination de l'écrivain. Sa fantaisie et son excentricité lui donnent en effet la possibilité de s'extraire du rapport imitatif qui le maintenait prisonnier du réel pour mettre à l'épreuve le potentiel de sa créativité. De la même manière, l'incapacité de l'homme politique à influencer la marche de son siècle comme il le souhaiterait est contrebalancée par le pouvoir que se donne l'écrivain-voyageur. Au sentiment angoissé de son impuissance politique qui le pousse à la satire⁸⁵, répond donc l'euphorie du voyageur qui éprouve sa liberté retrouvée, une liberté qui prend les formes de la poésie.

Aux figures du diplomate ou de l'explorateur succède donc celle de l'écrivain, la seule qui a su donner à Chateaubriand la possibilité de dépasser la déception du monde réel. Le *Voyage en Amérique* est d'ailleurs présenté par son auteur comme un véritable tournant dans le cours d'une carrière qui doit le mener des ambitions scientifiques, voire militaires, aux ambitions littéraires :

⁸² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 921.

⁸³ Sur la différence entre mensonge et ironie, voir ci-dessus, chapitre 7, p. 255-256.

⁸⁴ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, éd. cit., p. 110.

⁸⁵ Voir ci-dessus, chapitre 4. Voir aussi Juliette Hoffenberg, *L'Enchanteur malgré lui : poétique de Chateaubriand*, Paris, Gallimard, 1985, p. 109-141.

Parti pour être voyageur en Amérique, revenu pour être soldat en Europe, je ne fournis jusqu'au bout, ni l'une ni l'autre de ces carrières : un mauvais génie m'arracha le bâton et l'épée, et me mit la plume à la main⁸⁶.

L'échec de l'explorateur qui partait au pôle dans l'espoir d'y découvrir un passage maritime est compensé par le succès de l'auteur d'*Atala* et de *René* qui a trouvé dans les immenses forêts américaines – et dans le sentiment de liberté et d'indépendance qu'elles procurent – les ressources d'une inspiration nouvelle. Les trois livres des *Mémoires* consacrés au voyage dans le Nouveau Monde se terminent par un bilan clair :

Le 2 janvier 1792, je foulai de nouveau le sol natal qui devait encore fuir sous mes pas. J'amenais avec moi, non des esquimaux des régions polaires, mais deux sauvages d'une espèce inconnue : Chactas et Atala⁸⁷.

Si le périple scientifique fut un échec, l'objectif littéraire a, quant à lui, largement été atteint. En renonçant au pôle pour s'enfoncer dans les déserts américains, Chateaubriand découvre non pas une nouvelle façon de relier les océans, mais un nouveau genre littéraire. De façon tout à fait symbolique, il fait naître le romantisme français d'un échec scientifique, à plus de quinze mille kilomètres de la civilisation garante des traditions littéraires.

A l'échec de l'explorateur thématized dans le *Voyage en Amérique*, il faut ajouter celui de l'homme politique largement traité dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Tout comme à la fin de son périple dans le Nouveau Monde Chateaubriand met en évidence l'emprise du poète sur le naturaliste, le mémorialiste souligne, au terme de sa carrière de diplomate, le peu de valeur qu'il accorde à sa vie politique et l'importance qu'il donne à ses succès littéraires :

Plusieurs écrivains de nos jours ont la manie de dédaigner leur talent littéraire pour suivre leur talent politique, l'estimant fort au-dessus du premier. Grâce à Dieu, l'instinct contraire me domine [...] ⁸⁸.

Vasarri constate alors que Chateaubriand défend une position opposée aux valeurs de la société postrévolutionnaire, qui favorise l'engagement politique et condamne l'inutilité de la littérature⁸⁹.

⁸⁶ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, éd. cit., p. 403-404.

⁸⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 431.

⁸⁸ *Ibid.*, t. II, p. 327.

C'est surtout la quatrième partie des *Mémoires*, qui, en revenant sur l'ambassade officieuse de Chateaubriand, illustre l'ultime défaite de l'homme politique et le triomphe définitif de l'écrivain. Alors que le vieux diplomate part sur les routes de l'Europe sans aucun espoir de réussite, le mémorialiste se réjouit de trouver dans cette mission à la fois glorieuse et inutile un épilogue pour son œuvre. Bien que l'ambassadeur sache d'emblée qu'il ne parviendra pas à faire fléchir Charles X en exil, il part avec la certitude que cette mission saura profiter à l'auteur des *Mémoires*. L'écriture s'offre à l'aventurier et à l'homme politique comme une seconde chance, comme l'ultime possibilité de découvrir des terres inconnues et de faire changer les choses. En effet, lorsque Chateaubriand, ne croyant plus à la survie des Bourbons, imagine la capitulation de la monarchie en faveur de la République, faisant de Henri V le dernier roi français en même temps que l'instigateur légitime de la démocratie, il présente cette vision comme un roman plutôt que comme une pensée politique. Philip Knee note à ce sujet que le changement de registre met en évidence l'incapacité de l'homme politique contrebalancée par les pouvoirs de l'écrivain :

Pour répondre à cette situation politique impossible, Chateaubriand glisse constamment hors du réel vers l'imaginaire. Or c'est bien sur ce plan, non sur celui du discours intellectuel ou de l'action politique, que son ironie trouve sa mesure⁹⁰.

Explorateur contré, pèlerin déçu, homme politique inutile, Chateaubriand trouve les moyens de compenser ses échecs par le biais de la littérature, si bien que, pour Marie-Jeanne Durry, sa dernière victoire se trouve bien dans cette ambassade fantôme qu'il accomplit au service de la monarchie déchue :

Son triomphe ? Il est dans cette dernière partie des *Mémoires d'outre-tombe*, fourmillante, amère, vivace, voluptueuse et lyrique, où il raconte ses deux voyages en Bohême, dont le second *via Venise*⁹¹.

Finalement, de cette situation politique sans issue, de cette mission diplomatique qui n'a aucune chance d'aboutir, l'auteur des *Mémoires* y gagne « l'ironie d'un récit de l'histoire métamorphosée par l'invention littéraire⁹² ». En faisant de ses voyages des

⁸⁹ Fabio Vasarri, *Chateaubriand e la gravità del comico*, éd. cit., p. 135.

⁹⁰ Philip Knee, « Mémoire et autorité : Chateaubriand ironiste », *loc.cit.*, p. 153.

⁹¹ Marie-Jeanne Durry, *La Vieillesse de Chateaubriand*, éd. cit., p. 160.

⁹² Philip Knee, « Mémoire et autorité : Chateaubriand ironiste », *loc. cit.*, p. 153.

œuvres littéraires et des témoignages historiques, Chateaubriand donne un but à des errances que ni l'ambition savante ni l'engagement politique ne parvenaient à justifier.

L'infini intime

Remplaçant le monde extérieur par sa fantaisie subjective, Chateaubriand découvre un monde parallèle, dont l'inscription « compense la sinistrose politique⁹³ » ; non plus observateur minutieux ou fidèle imitateur, le voyageur devient poète. C'est dans les forêts du Nouveau Monde, continuation des bois de Combourg, que le voyageur découvre en lui cette faculté de créer des mondes. Or, c'est aussi, sans grande surprise, l'image de ces forêts que Claude Millet reprend pour expliquer la naissance de la conscience romantique :

L'artiste romantique n'imité pas, sinon la poésie de la nature, dont il retrouve à la fois hors de lui, dans le poème qu'elle lui offre à lire, et en lui, dans les profondeurs originelles de son moi, les principes fondamentaux pour faire croître son œuvre comme poussent, dans les immenses forêts américaines, les arbres, à l'infini⁹⁴.

L'observation du spectacle que la nature offre au poète se conjugue à l'introspection, pour, finalement, déboucher sur une œuvre autonome, qui ne doit plus rien au monde extérieur et à sa réalité.

Le récit objectif, solidement ancré dans la tradition littéraire du récit de voyage, est peu à peu sacrifié au profit d'une écriture qui n'entretient plus de rapport référentiel avec le spectacle du monde. La réalité devient alors, comme l'explique Philippe Antoine, un « simple prétexte à une exploration des mystères du moi et de son destin⁹⁵ ». Si Chateaubriand voyage tellement, si toute sa carrière – autant politique que littéraire – est structurée par ses déplacements, il ne faut pas en conclure trop hâtivement qu'il s'intéresse beaucoup à l'altérité. En effet, ce voyageur d'un genre particulier cherche moins à découvrir le monde qu'il ne cherche à découvrir le potentiel

⁹³ Gérard Gengembre, « Le Naufrage du monde moderne : écriture, histoire et politique dans la IV^e partie des *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Europe*, 71^{ème} année, 775-776, novembre-décembre 1993, p. 127.

⁹⁴ Claude Millet, *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France postévolutionnaire*, éd. cit., p. 203.

⁹⁵ Philippe Antoine, *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, éd. cit., p. 98.

créatif de sa subjectivité : toutes les routes qu'il emprunte sont autant de voyages vers soi⁹⁶.

Une fois que le nomade a définitivement quitté son bâton et laissé la place au vieillard à qui il incombe de conclure les *Mémoires d'outre-tombe*, celui-ci ne peut que souligner l'inutilité des voyages du corps et l'importance de ceux de l'imagination :

L'homme n'a pas besoin de voyager pour s'agrandir ; il porte avec lui l'immensité [...]. Si dans l'oubli profond de vous-même, dans votre immobilité, dans votre silence vous ne trouvez pas l'infini, il est inutile de vous égarer au rivage du Gange⁹⁷.

Telle est donc l'ultime découverte du Chateaubriand voyageur, une découverte qui représente la borne indiquant le repos du nomade, l'endroit où sa quête se termine, où son errance à travers le monde touche enfin à son terme. Revenu de ses contrées lointaines, Chateaubriand s'adonne au voyage en chambre et se rallie du même coup à l'idéal maistrien, qui fait du rêve le principal moyen d'évasion⁹⁸, anticipant du même coup sur le renoncement de des Esseintes, qui s'interroge dans *À Rebours* : « À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ?⁹⁹ ».

Or, si l'auteur des *Mémoires* en vient à valoriser la rêverie aux dépens du voyage effectif, c'est principalement grâce à l'insertion de l'humour, de l'ironie et du grotesque dans son œuvre. En effet, comme l'explique Mikhaïl Bakhtine, les résurgences carnavalesques à l'époque romantique ne sont pas étrangères à l'émancipation de l'imagination des artistes de cette époque :

Ce caractère *infini interne* de l'individu était étranger au grotesque du Moyen Age et de la Renaissance, mais sa découverte par les romantiques n'a été possible que grâce à l'emploi qu'ils ont fait de la méthode grotesque, de sa force capable d'affranchir de tout dogmatisme, de tout caractère achevé et limité. Dans un monde fermé, tout prêt, stable, où des frontières nettes et immuables sont tracées entre tous les phénomènes et valeurs, l'infini interne n'avait pu être révélé¹⁰⁰.

Sans le grotesque, qui, dans sa forme achevée, devient, au début du XIXe siècle, l'humour romantique, les ressources inépuisables de l'individualité et de la subjectivité

⁹⁶ Voir Jean-Claude Berchet, « De Paris à Jérusalem ou le voyage vers soi », *loc. cit.*

⁹⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 1012.

⁹⁸ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 98.

⁹⁹ Huysmans, *À Rebours*, éd. Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 2004, p. 171.

¹⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Restauration*, éd. cit., p. 53.

n'auraient pas pu être mises à jour. En d'autres termes, la conscience ironique a permis à Chateaubriand et à ses émules de s'affranchir des conventions et du joug de la raison, pour libérer leur fantaisie.

Le romantisme emprunte également au carnaval la subversion des rapports de force entre fiction et réalité. En effet, alors que, pendant le carnaval, « le jeu se transforme en vie même¹⁰¹ », l'écriture romantique bouleverse également les hiérarchies : c'est le monde issu de l'imagination du poète qui substitue, pendant le temps de la lecture, la réalité. L'auteur se donne ainsi la possibilité de remystifier le monde, de le réenchanter. Si le périple effectif n'apporte bien souvent que des désillusions, le souvenir retravaillé du voyage devient parfois lumineux, comme un témoin le mémorialiste qui songe à son pèlerinage oriental, plusieurs décennies plus tard :

Je vois aujourd'hui, dans ma mémoire, la Grèce comme un de ces cercles éclatants qu'on aperçoit quelquefois en fermant les yeux. Sur cette phosphorescence mystérieuse se dessinent des ruines d'une architecture fine et admirable, le tout rendu plus resplendissant encore par je ne sais quelle autre clarté des muses. Quand retrouverai-je le thym de l'Hymète, les lauriers-roses des bords de l'Eurotas ?¹⁰²

Le début du XIX^e siècle marque donc non seulement l'autonomisation de la littérature, mais aussi – et peut-être surtout – sa prise de pouvoir sur le monde objectif, un monde qu'elle entend dépasser. Tel est le but du voyageur romantique, l'endroit où son chemin s'arrête et où commence celui de l'écrivain.

Le monument funéraire

La tâche de l'écrivain, ce sera d'ériger une œuvre plus forte que le temps et capable de fixer le souvenir dans l'éternité. En effet, lors de ses voyages à travers le monde, Chateaubriand prend non seulement conscience de la fragilité des civilisations et de la vanité des efforts humains, mais il découvre également la puissance de l'Art, qui, seul, résiste au temps. Ses récits viatiques sont finalement intégrés dans la grande architecture des *Mémoires d'outre-tombe* et s'éloignent définitivement du projet

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰² Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 796.

scientifique pour se fondre dans l'entreprise autobiographique, participant du même coup à cette œuvre qui se donne pour ambition de traverser les siècles.

Au *topos* des vanités qui jalonne la route du voyageur, Chateaubriand oppose la conception néoclassique du monument funéraire comme symbole d'éternité, montrant par là que si l'existence humaine est inconsistante, la pérennité se trouve dans le tombeau. Dans la quatrième partie de ses *Mémoires*, il écrit d'ailleurs : « Vous qui aimez la gloire, soignez votre tombeau ; couchez-vous-y bien ; tâchez d'y faire bonne figure, car vous y resterez¹⁰³ ». Il apparaît clairement que si Chateaubriand conçoit la vie comme quelque chose d'essentiellement fugitif, il accorde beaucoup plus d'importance à la mort. Il n'est dès lors pas étonnant qu'une fois sa carrière de voyageur terminée, il consacre son temps à la rédaction de ses *Mémoires*, c'est-à-dire à la construction de son propre tombeau.

Chateaubriand trouve dans l'architecture monumentale une métaphore de l'écriture même, d'où la polysémie du mot « mémoire », à la fois monument funéraire et œuvre littéraire. C'est d'ailleurs face au tombeau qu'il a fait ériger en souvenir de Pauline de Beaumont qu'il a, pour la première fois, l'idée d'entreprendre la rédaction de son autobiographie. Les *Mémoires d'outre-tombe* doivent donc être considérés plus comme la réponse de l'écrivain que comme celle du chrétien à la menace du néant : contre les forces destructrices qui président à nos destinées, Chateaubriand invoque la puissance de l'Art. Dans cette optique, il faut revenir sur un épisode capital de l'*Itinéraire* : la découverte, de loin, des pyramides du Caire. Devant ces tombeaux gigantesques, qui s'élèvent vers le ciel pour défier le néant, le voyageur ne cache pas son admiration :

Je sais que la philosophie peut gémir ou sourire en songeant que le plus grand monument sorti de la main des hommes est un tombeau ; mais pourquoi ne voir dans la pyramide de Chéops, qu'un amas de pierres et un squelette ? Ce n'est point par le sentiment de son néant que l'homme a élevé un tel sépulcre, c'est par l'instinct de son immortalité : ce sépulcre n'est point la borne qui annonce la fin d'une carrière d'un jour, c'est la borne qui marque l'entrée d'une vie sans terme ; c'est une espèce de porte éternelle, bâtie sur les confins de l'éternité¹⁰⁴.

A la vanité et à l'impermanence de la vie terrestre, Chateaubriand oppose l'instinct de l'immortalité qui est apparue aux bâtisseurs des pyramides. De même, au

¹⁰³ *Ibid.*, t. II, éd. cit., p. 757.

¹⁰⁴ Chateaubriand, *Itinéraire des Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 467.

spectacle de la dégénérescence qu'il observe au cours de ses périples, il oppose le pouvoir de son écriture. Finalement, comme l'écrit François Raviez, « ses Mémoires seront sa pyramide¹⁰⁵ » ; ils seront l'image de la victoire de la création artistique sur le temps et sur la mort ou, selon les termes de Gérard Genette, ils constitueront « une revanche de la mémoire individuelle sur les défaillances de la mémoire collective et de l'Histoire, succession d'événements sourds et aveugles, qui ne cesse de s'effacer elle-même¹⁰⁶ ».

Chateaubriand concilie donc deux héritages qui pourraient sembler incompatibles : d'un côté, le sentiment chrétien de la vanité du monde, qui s'exprime par le motif des ruines et, de l'autre côté, la vision néoclassique de la sérénité du tombeau, de l'immortalité marmoréenne que l'Art confère à la vie¹⁰⁷. Marbre et poussière, éternité et décomposition structurent la double vision de l'écrivain-voyageur. D'un côté le vide et l'angoisse du néant, de l'autre le monument funéraire et ses promesses de pérennité : tout se passe comme si contre la peur du vide, contre la sensation d'un monde en train de se perdre, Chateaubriand invoquait la puissance de la littérature. En écrivant ses *Mémoires*, ce n'est pas tant son propre souvenir que l'écrivain cherche à transmettre à la postérité que celui de toute une époque – celle de la monarchie – en train de dépérir.

Or, à cette opposition entre cendres et marbre, il faut associer les sentiments contradictoires de tristesse et de joie ou, en d'autres termes, de larmes et de rires. En effet, imaginant un sépulcre qui combinerait la conception chrétienne et la conception classique de la mort, l'auteur des *Mémoires* suggère :

Qu'on place donc au monument d'un chrétien, d'un côté, les pleurs de la famille et les regrets des hommes ; de l'autre, le sourire de l'espérance et les joies célestes : un tel sépulcre, des deux bords duquel on verrait ainsi les scènes du temps et de l'éternité, serait admirable¹⁰⁸.

Tel est donc le tombeau rêvé par Chateaubriand: un monument funéraire qui montre simultanément les deux côtés opposés de l'existence humaine et qui les allie dans les curieuses courbes de l'ironie romantique. En effet, tout comme Montaigne comparait

¹⁰⁵ François Raviez, *Plus sur Chateaubriand : lire l' « Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, éd. cit., p. 48.

¹⁰⁶ Gérard Genette, « Chateaubriand et rien », *loc. cit.*, p. 263.

¹⁰⁷ A ce sujet, voir Agnès Verlet, *Les Vanités de Chateaubriand*, éd. cit.

¹⁰⁸ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 797.

son travail à celui d'un artiste qui orne de grotesques les voûtes de son tombeau¹⁰⁹, Chateaubriand décore d'arabesques son propre monument funéraire :

Lecteurs, supportez ces arabesques ; la main qui les dessina ne vous fera jamais d'autre mal ; elle est séchée. Souvenez-vous, quand vous les verrez, qu'ils ne sont que les capricieux enroulements tracés par un peintre à la voûte de son tombeau¹¹⁰.

L'image choisie par le mémorialiste – dans le sillage de l'essayiste – pour caractériser son écriture place son œuvre autobiographique sous le sceau de la réflexivité ironique, du libre caprice de la volonté auctoriale et des méandres de la mémoire. Il ne fait alors aucun doute que l'arabesque, symbole unificateur des premiers romantiques, constitue une clé de lecture importante pour mieux interpréter les textes de Chateaubriand.

Le passage des vanités du monde à l'espoir d'immortalité que se donne l'auteur des *Mémoires* marque également une modification dans les émotions du lecteur, comme le ressent Marcel Proust, pour qui ce revirement définit tout entier la poétique d'enchantement de Chateaubriand :

Tout d'un coup, parmi ces événements, ces idées, par le mystère de sa nature il a découvert cette poésie qu'il cherche uniquement, et voici que cette pensée qui devait nous attrister nous enchante et nous sentons non pas qu'il mourra, mais qu'il vit, qu'il est quelque chose de supérieur aux choses, aux événements, aux années, et nous sourions en pensant que ce quelque chose est le même que nous avons déjà aimé en lui. [...] Et quand Chateaubriand, tandis qu'il se lamente, donne son essor à cette personne merveilleuse et transcendante qu'il est, nous sourions, car, au moment même où il se dit anéanti, il s'évade, il vit d'une vie où on ne meurt point¹¹¹.

Derrière les lamentations et les larmes du personnage se cachent les sourires de l'auteur et du lecteur, qui ont tous deux la certitude de l'immortalité de l'Art. Il faut donc bien reconnaître que Chateaubriand n'est pas l'apôtre de la tristesse et du mal de vivre, mais qu'il est, au contraire, l'instigateur d'un nouvel espoir : celui de la pérennité de la créativité artistique.

Si le secrétaire d'ambassade pense déjà écrire les *Mémoires de ma vie* en 1803, c'est la découverte des pyramides qui marque l'acte de naissance des *Mémoires d'outre-*

¹⁰⁹ Voir ci-dessus, p. 290.

¹¹⁰ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 801.

¹¹¹ Marcel Proust, « Chateaubriand », *loc. cit.*, p. 652.

*tombe*¹¹². Au cours de ses périples, Chateaubriand découvre tour à tour les signes du néant et de l'éternité : confronté aux ruines des plus grandes civilisations et à la pérennité des pyramides, il ressent le besoin de laisser lui aussi une trace indélébile pour les siècles à venir. C'est par l'écriture de ses *Mémoires* qu'il y parviendra, une œuvre qui trouve ses fondements dans les voyages de l'Enchanteur et dans une écriture garante de la toute-puissance de la subjectivité créatrice.

¹¹² Le lien entre le voyage en Orient et le début de la rédaction des *Mémoires d'outre-tombe* est établi par Chateaubriand lui-même : « L'année 1811 fut la plus remarquable de ma carrière littéraire. Je publiai l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* [...] et je commençai d'écrire les *Mémoires* que j'achève aujourd'hui » (*Mémoires d'outre-tombe*, t. I, éd. cit., p. 840-841). L'auteur de l'*Itinéraire* avait d'ailleurs annoncé ce programme lors de ses « adieux aux Muses » : « Si le ciel m'accorde un repos que je n'ai jamais goûté, je tâcherai d'élever en silence un monument à ma patrie » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 542).

CONCLUSION

Tout ce qui est fixe est fatal
(Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*)

Cette thèse a tenté de dégager les enjeux de l'utilisation du registre comique dans les Voyages chateaubrianesques et, plus spécifiquement, dans sa participation à l'effort de littérisation du récit viatique, au début du XIXe siècle. Nous avons cherché à montrer que les procédés humoristiques et ironiques étaient à la base de l'autonomisation d'un genre *a priori* uniquement informatif, dans la mesure où ils permettent de rompre le rapport purement référentiel qui lie le voyageur au monde extérieur. C'est par le besoin de prendre ses distances avec le sérieux du XVIIIe siècle, avec son cynisme et son sarcasme, que Chateaubriand crée le voyage romantique ; c'est en brisant les chaînes qui le retiennent à la réalité, qui l'accrochent « aux buissons de sa vie¹ », que l'écrivain mélancolique trouve le chemin du réenchantement.

Comme le constate Matthieu Liouville, les formes sacralisées de la poésie romantique puisent leur force dans leur constant rapprochement avec « une poésie de l'échec ou du mineur² ». Il en va de même pour le récit viatique alors en quête d'indépendance : la parole sérieuse du savant est constamment balancée par l'intrusion d'un narrateur bouffon ou d'un auteur fantaisiste. L'ambiguïté que Chateaubriand développe tout au long de ses relations, les notations contradictoires entre entreprise sérieuses et parenthèse amusantes, situent ses Voyages à la croisée des genres et mettent en évidence leur tentative d'émancipation : derrière le discours transparent de l'explorateur se cachent les libres caprices de l'écrivain romantique et la parole duplice de l'ironiste ; derrière l'apparent respect des formes et de la tradition, l'auteur de *l'Itinéraire* laisse transparaître sa volonté de nouveauté et de créativité.

¹ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 117.

² Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, éd. cit., p. 509.

La lecture développée dans ce travail a donc tenté de mettre en évidence la complémentarité du pan triste et sérieux de l'œuvre chateaubrianesque et de son côté plus fantaisiste et humoristique. Aux lignes mélancoliques et empreintes de tristesse du plus grand écrivain du début du XIXe siècle, à sa volonté de figer une écriture parfaitement maîtrisée et architecturée dans les pages de son tombeau, à la voix sacralisée du « sachem du romantisme » qui s'adresse au lecteur d'une position d'outre-tombe inspirant forcément le respect, répond l'écriture amusante et fragmentaire du voyageur désœuvré, dont l'humour est le signe à la fois de l'échec et d'une prise de distance salvatrice.

Cet angle de lecture conduit aussi à repenser le statut des récits de voyage dans la production chateaubrianesque. Si le *Génie du christianisme*, *Atala* et *René* sont célèbres pour avoir posé les jalons du romantisme français, et si les *Mémoires d'outre-tombe* sont considérés comme l'ouvrage majeur de Chateaubriand, on tend à minimiser l'importance de ses relations viatiques. Or, ce travail a cherché à mettre en évidence le rôle fondamental que jouent les voyages tant dans la vie de leur auteur que dans l'évolution de sa création littéraire. En autorisant une poétique du mélange, le récit de voyage ouvre à Chateaubriand des horizons variés, qui lui permettent d'échapper à l'unilatérale mélancolie de René. C'est donc dans l'écriture du voyage, « sorte d'atelier des *Mémoires*³ », selon Roland le Huenen, dans son manque de structure et de codification, que l'auteur de l'*Itinéraire* trouve la liberté d'expérimenter l'alternance des registres.

Abordés à partir de leur propension au comique, les Voyages de Chateaubriand révèlent le souhait de leur auteur de renouveler sans cesse l'expérience nomade par le biais de la sensibilité, la rencontre entre le récit viatique et la littérature lui permettant de repenser son autorité. Et cette rencontre, si elle estompé évidemment les qualités scientifiques des relations, lui ouvre un nouvel avenir, puisque l'écriture du voyage dépend désormais de la subjectivité du nomade. Il faudrait dès lors se demander dans quelle mesure la poétique viatique de Chateaubriand a marqué l'ensemble du XIXe siècle et quel a été l'impact de ce réenchancement des voyages sur les écrivains romantiques qui le suivent.

Il semble pourtant, à première vue, que les successeurs de l'Enchanteur cherchent avant tout à se démarquer de leur devancier. L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, tout

³ Alain Guyot et Roland le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, éd. cit., p. 159.

particulièrement, est un modèle sans doute trop asservissant, si bien qu'on n'hésite pas à le rejeter en l'espace de quelques phrases, qui, bien que parfois élogieuses, montrent le besoin du voyageur de distinguer ses prétentions de celles de son illustre prédécesseur. Ainsi, dès les premières lignes de son *Voyage en Orient*, Lamartine rend hommage à l'*Itinéraire* de Chateaubriand, un hommage qui repose cependant sur une opposition et dont le but serait alors surtout d'indiquer immédiatement au lecteur toute la distance qui sépare les deux œuvres :

Ceci n'est pas un livre, ni un voyage : je n'ai jamais pensé à écrire l'un ou l'autre. Un livre, ou plutôt un poème sur l'Orient, M. de Chateaubriand l'a fait dans l'*Itinéraire* ; ce grand écrivain et ce grand poète n'a fait que passer sur cette terre de prodiges, mais il a imprimé pour toujours la trace du génie sur cette poudre que tant de siècles ont remuée. Il est allé à Jérusalem en pèlerin et en chevalier, la Bible, l'Evangile et les Croisades à la main. J'y ai passé seulement en poète et en philosophe ; j'en ai rapporté de profondes impressions dans mon cœur, de hauts et de terribles enseignements dans mon esprit⁴.

D'emblée, Lamartine fait de Chateaubriand un voyageur traditionnel et légitime en lui accordant le statut de pèlerin et en faisant de son périple une quête religieuse. Or le récit lamartinien prend en ce sens-là le parfait contre-pied de la relation chateaubrianesque : loin de dénoncer la cruauté de l'occupant turc, l'auteur du *Voyage en Orient* revient à maintes reprises sur la tolérance des Ottomans⁵. Il est cependant intéressant de constater que Lamartine, en cherchant à prendre ses distances avec le récit oriental de Chateaubriand, reproduit, dans les premières lignes de sa relation, exactement le même dispositif qui avait auparavant permis à l'auteur de l'*Itinéraire* de définir sa propre entreprise par rapport à celles de ses devanciers savants. En effet, Chateaubriand ne joue-t-il pas aussi la carte de la modestie à l'égard de ceux qui l'ont précédé, afin de mettre en valeur les qualités résolument nouvelles du Voyage qu'il propose, en 1811, au public français⁶ ?

De son côté, Nerval n'insiste pas sur les talents d'écrivain-voyageur de Chateaubriand. Dans sa lettre à M. B*****, publiée dans *Le Messager* du 18 septembre 1838, dont la seconde partie est consacrée à l'histoire des voyages, il constate que le XIXe siècle marque un tournant dans l'évolution du genre viatique, en concédant

⁴ Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, texte établi et présenté par Sarga Moussa, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 43.

⁵ A ce sujet, voir Sarga Moussa, « Introduction », dans Lamartine, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 17-18.

⁶ Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 104.

que « les *paysagistes* littéraires sont presque tous de notre siècle⁷ ». Or, s'il accorde ce statut à Chateaubriand et à Walter Scott, Nerval leur reproche de ne se servir de leurs impressions « que pour poser la scène de leurs vastes recompositions⁸ », de n'avoir donc voyagé que pour fixer sur leurs palettes les paysages de leurs œuvres à venir ou, en termes plus chateaubrianesques, de n'avoir fait que d'aller « chercher des images, voilà tout ».

Mais ne nous fions pas trop aux réserves de Nerval et Lamartine : les voyageurs du XIXe siècle doivent beaucoup à Chateaubriand, dont l'influence ne se résume pas à la nostalgie de celui qui, poussé par son inconstance, entreprend un périple dans le temps comme dans l'espace. L'auteur des *Mémoires* a surtout fait du voyage romantique l'aventure d'un réenchâtement, une tentative pour réconcilier le nomade avec le monde qu'il parcourt. On retrouve d'ailleurs chez Nerval la même propension initiale au regard démystificateur que chez Chateaubriand. Les pays visités ne correspondent pas à l'image que le voyageur s'en était faite avant de les parcourir : « C'est une impression douloureuse, à mesure qu'on va plus loin, de perdre, ville à ville et pays à pays, tout ce bel univers qu'on s'était créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves⁹ ». On croirait presque entendre l'écho de la voix du Chateaubriand vieillissant de la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* : « Ma mémoire oppose sans cesse mes voyages à mes voyages, montagnes à montagnes, fleuves à fleuves, forêts à forêts, et ma vie détruit ma vie¹⁰ ». A l'instar de Chateaubriand et de Nerval, les voyageurs romantiques sillonnent bien souvent les routes dans l'espoir d'y retrouver le bonheur d'un ancien voyage réel ou imaginaire. Hugo, par exemple, avait entrepris, en 1825, une excursion en Suisse au côté de sa fille Léopoldine et de sa femme, Adèle. A ce moment-là, le poète était plein d'illusions sur sa vie future et tous les autres voyages qu'il entreprend plus tard, ne sont finalement qu'une tentative de renouer avec le souvenir de cet heureux périple¹¹.

⁷ Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 455. C'est l'auteur qui souligne.

⁸ *Ibid.*

⁹ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 189.

¹⁰ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, éd. cit., p. 603.

¹¹ Hugo se remémore ce voyage dans la quatorzième lettre du *Rhin* : « Vous souvenez-vous, mon ami, du Rhône à la Valserine ? – nous l'avons vu ensemble en 1825, dans ce doux voyage de Suisse qui est l'un des souvenirs lumineux de ma vie » (*Le Rhin*, dans *Voyages*, présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 99).

Une telle quête est forcément tout d'abord personnelle et intime ; elle n'a donc pas comme ambition d'instruire le public ni même de l'intéresser. Par conséquent, la mise en question de la publication du récit et la dévaluation de son contenu sont des motifs récurrents dans les Voyages romantiques. On se souvient que Chateaubriand clamait dans la préface de *l'Itinéraire* ne pas avoir fait ce voyage pour l'écrire et qu'il définissait son ouvrage comme les « les réflexions non littéraires » qui lui étaient venues en marge de la rédaction des *Martyrs*. Dans la foulée, Lamartine confie au lecteur de son *Voyage en Orient* : « Les notes que j'ai consenties à donner ici au lecteur n'ont aucun de ces mérites. Je les livre à regret¹² ». Tout comme Chateaubriand et Lamartine, Nodier insiste, dans la préface de la *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, sur l'origine uniquement personnelle de ses notes de voyage, aucunement destinées à la publication et qui se retrouvent, presque par enchantement, entre les mains du lecteur : « Cependant, puisque mon journal est devenu une espèce d'ouvrage, et que le voilà livré aux chances d'une publicité pour lequel je ne l'avais pas fait [...]»¹³.

On se souvient aussi que si *l'Itinéraire* n'était pas censé avoir de valeur scientifique, il était néanmoins légitimé par la sincérité de son auteur, une sincérité qui transparaît justement au travers de son manque d'ambition. De la même manière, Nerval s'interroge au terme de son expédition :

Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard ? Ce désordre même est le garant de ma sincérité ; ce que j'ai écrit je l'ai vu, je l'ai senti. Ai-je eu tort de rapporter ainsi naïvement mille incidents minutieux, dédaignés d'ordinaire dans les voyages pittoresques ou scientifiques ?¹⁴

Ces questions rhétoriques qui closent le *Voyage en Orient* illustrent parfaitement le paradigme du voyage romantique, auquel Chateaubriand, suivant la tradition humoristique de Sterne, a indubitablement ouvert la voie : tout est impressions subjectives, fragments et hasards. Et la valeur de la relation viatique n'est pas à chercher dans les détails savants, ni dans les descriptions des paysages ; elle se trouve dans la dimension autobiographique du texte, qui se donne à lire comme un témoignage fidèle.

¹² Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 45.

¹³ Charles Nodier, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, texte établi et commenté par Georges Zaragoza, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 23.

¹⁴ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 791.

Pour illustration, Hugo prétend que les lettres qui forment le récit du *Rhin* n'ont de valeur « que leur sincérité¹⁵ ».

De fait, si en 1811, Chateaubriand avait demandé à ses lecteurs de considérer l'*Itinéraire* non pas comme un Voyage, mais comme « les mémoires d'une année de [s]a vie », ses successeurs vont encore plus loin dans leur volonté de centrer le récit viatique autour de son acteur, en franchissant le pas qui mène de l'autobiographie à la confidence. En effet, les voyageurs romantiques présentent le plus souvent leurs relations sous la forme de lettres ou d'un journal envoyés à un être proche : le *Voyage en Orient* de Nerval est adressé à un ami¹⁶, tout comme les lettres qui forment *Le Rhin* de Hugo¹⁷. Notons d'ailleurs que l'auteur d'*Aurélia* n'hésite pas qualifier la correspondance qui forme le texte de son Voyage de « lettre confidentielle¹⁸ ». Nodier, quant à lui, fait du premier chapitre de sa *Promenade* un envoi à sa femme restée au pays, ce qui place l'ensemble du texte sous le sceau de la confidence, alors même que la suite de l'ouvrage n'est pas présentée sous une forme épistolaire. N'oublions pas non plus les *Lettres d'un voyageur* de George Sand, qui, selon leur auteur, permettent une plus libre « expression des émotions personnelles¹⁹ ». Finalement, Lamartine pousse la logique encore plus loin que ses contemporains, en faisant de ses notes de voyage non pas un texte destiné à un seul destinataire, ami proche ou femme aimée, mais des observations dont le destin était d'être tenues secrètes : « Elles ne sont bonnes à rien qu'à mes souvenirs [...] ; elles n'étaient destinées qu'à moi seul²⁰ ». Aux grandes excursions dans des pays lointains et aux découvertes palpitantes qu'y font les voyageurs savants du XVIII^e siècle et qu'ils partagent fièrement avec un lectorat avide de connaissances et de nouveautés, font place des périple de moindre envergure et dont la relation n'a de valeur que celle de la confidence.

Dans *Les Nuits d'octobre*, Nerval confie à ses lecteurs : « Avec le temps, la passion pour les grands voyages s'éteint, à moins qu'on ait voyagé assez longtemps pour devenir étranger à sa patrie. Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer²¹ ». Or, on se souvient que les errances chateaubrianesques se

¹⁵ Victor Hugo, *Le Rhin*, éd. cit., p. 8.

¹⁶ À Théophile Dondey vraisemblablement.

¹⁷ Sur les possibles rapprochements entre *Le Rhin* de Hugo et le *Voyage en Orient* de Nerval, ainsi que sur leur influence réciproque, voir Jacques Bony, *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990, p. 207.

¹⁸ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 230.

¹⁹ George Sand, *Lettres d'un voyageur*, éd. Henri Bonnet, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 37.

²⁰ Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 45.

²¹ Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 313.

terminaient par l'aveu de l'inutilité du voyage effectif pour les êtres privés d'imagination et par l'assertion de la supériorité des voyages de l'âme sur ceux du corps²². On assiste donc, à l'époque romantique, à une transformation de l'objet du voyage : on passe de l'exotique, voire simplement du pittoresque, au familier qu'il faut redécouvrir, du lointain et de l'inconnu, au proche et à l'intime, qui recèlent eux aussi des secrets insoupçonnés.

On comprend dès lors qu'il ne soit plus question, à l'époque romantique, de Voyage au sens strict du terme. En effet, si Chateaubriand refusait, en 1811, d'accorder ce statut à son *Itinéraire*, il en va de même pour bon nombre de ses successeurs. Lamartine stipule dès les premières lignes de son *Voyage en Orient* : « Ceci n'est pas un livre ni un voyage²³ » ; Nodier avertit son public : « Je prie le lecteur de rejeter cette brochure s'il s'est promis de lire un voyage²⁴ » ; quant à Nerval, dans la lignée de Chateaubriand, il n'hésite pas à placer la littérature viatique parmi les écritures du *moi* : « L'intérêt des mémoires, des autobiographies, des voyages même, tient à ce que la vie de chaque homme devient ainsi un miroir où chacun peut s'étudier, dans une partie du moins de ses qualités et de ses défauts²⁵ ».

Finalement, la tendance autobiographique que Chateaubriand donnait déjà à son *Itinéraire* est poussée à la caricature par Stendhal. En effet, le narrateur des *Mémoires d'un touriste*, un marchand de fer itinérant, n'hésite pas à suspendre momentanément le cours de son récit pour donner à son lecteur des renseignements personnels, sous prétexte que le peu d'intérêt de sa relation ne peut être compensé que par la sympathie qu'il serait à même d'éveiller chez son lecteur :

Si j'avais à dire au lecteur quelque aventure d'un grand intérêt, peu lui importerait qui je sois ; mais je ne puis présenter que quelques petites remarques fort peu importantes, comme on sait, que quelques nuances plus ou moins vraies, et pour sympathiser un peu avec les assertions du *Touriste*, il faut savoir à quel homme on a affaire²⁶.

²² Voir ci-dessus, chapitre 8, p. 306.

²³ Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 43.

²⁴ Charles Nodier, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, éd. cit., p. 23.

²⁵ Gérard de Nerval, *Les Illuminés*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 1038.

²⁶ Stendhal, *Mémoire d'un touriste*, dans *Voyages en France*, textes établis et présentés par V. de Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 49. C'est l'auteur qui souligne.

Aux observations savantes des voyageurs traditionnels, qui justifient à elles seules le récit de leurs déplacements, font donc place des impressions fugitives et banales, qui n'ont d'intérêt que dans une perspective autobiographique.

Les précautions que prennent les écrivains-voyageurs du XIX^e siècle témoignent de la réorientation générique du récit viatique, qui passe d'une découverte du monde à une redécouverte du *moi*. Or, ce bouleversement se perçoit, à l'époque romantique, par un changement au niveau des titres choisis, puisque ces derniers ont pour but, au côté des mises en garde préfacières, d'orienter la lecture et la réception de l'œuvre : on passe alors des « voyages » et des « Itinéraires » aux « impressions » ou aux « souvenirs » de voyage.

Nerval rappelle d'ailleurs au destinataire de ses lettres :

Tu m'as fait promettre de t'envoyer de temps en temps les impressions *sentimentales* de mon voyage, qui t'intéressent plus, m'as-tu dis, qu'aucune description pittoresque. Je vais commencer. Sterne et Casanova me soient en aide pour te distraire²⁷.

En invoquant le patronage de Sterne et en faisant de son récit de voyage des « impressions sentimentales » réclamées par son lecteur, Nerval illustre les liens fondamentaux entre le Voyage romantique et la tradition humoristique. Tout comme Chateaubriand prend en compte les envies supposées de son lecteur²⁸, renouant du même coup avec la tradition mondaine du XVII^e siècle, ses successeurs font de leurs relations des œuvres qui ont comme premier objectif de plaire au public et de le divertir. Dans cette optique, la rapidité du voyage, qui était déjà une particularité des périples chateaubrianesques, devient, à une époque où chemins de fer et vapeur ont remplacé la voile et le cheval, le mot d'ordre des nomades romantiques : à Chateaubriand, qui fait de son *Itinéraire*, « la course rapide d'un homme qui va voir le ciel, la terre et l'eau », répond Nodier, dont la *Promenade* est présentée comme « les tablettes d'un homme qui passe rapidement dans un pays nouveau pour lui, et qui écrit ses sentiments plutôt que ses observations²⁹ ». Lamartine se sert également d'une formule voisine, faisant de son périple oriental « les plus fugitives et les plus superficielles impressions d'un voyageur qui marche sans s'arrêter ». Il précise : « C'est le regard écrit, c'est le coup d'œil d'un passager, assis sur son chameau ou sur le pont de son navire, qui voit fuir les paysages

²⁷ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 201. C'est l'auteur qui souligne.

²⁸ Voir ci-dessus, chapitre 6, p. 222-224.

²⁹ Charles Nodier, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, éd. cit., p. 23.

devant lui, et qui, pour s'en souvenir le lendemain, jette quelques coup de crayon sans couleur sur les pages de son journal »³⁰. Le récit de voyage, sous la plume de Chateaubriand comme sous celle de ses successeurs se veut avant tout impressionniste : recherche d'images, coups de crayon, paysages saisis furtivement lors d'une course rapide à travers le monde.

Or, la vélocité du voyageur est, nous l'avons vu, bien souvent liée à son dilettantisme et à sa désinvolture, par opposition à la minutie du voyageur savant et à son souci de rédiger un ouvrage didactique. Aussi Nodier note-t-il dans sa *Promenade* : « Nous ne prendrons pas le temps de nous appesantir sur les détails [...]. Nous n'avons pas, d'ailleurs, la prétention d'instruire. Notre ambition se borne à jouir de ce qui est beau ; notre esprit se borne à en causer³¹ ». Quant au marchand de fer des *Mémoires d'un touriste*, il s'excuse des quelques considérations sérieuses qui sont venues sous sa plume, promettant à son lecteur une suite plus distrayante : « Je demande pardon au lecteur de ces pages sérieuses, mais ce n'est qu'après les avoir écrites pour moi que j'ai compris le sol de la France. Je vais maintenant parler de la pluie et du beau temps³² ».

Les écrivains-voyageurs du XIXe siècle ont donc mis le récit viatique à l'écart des ambitions scientifiques. D'un recueil d'observations nouvelles et d'une accumulation de détails minutieux, savamment récoltés par des hommes de métier, on passe à une « causerie de route » entre amis, dont la publication semble involontaire. Dans la lignée de Chateaubriand, qui fait de ses voyages un genre mixte où les considérations sérieuses côtoient les détails réenchanteurs, les nomades romantiques ne craignent pas de juxtaposer l'insignifiant et l'incontournable, à l'instar, par exemple, de Hugo, selon qui les lettres du *Rhin* contiennent

L'épanchement quotidien, [...] le temps qu'il a fait aujourd'hui, la manière dont le soleil s'est couché hier, la belle soirée ou le matin pluvieux ; [...] l'enseigne de l'hôtellerie, l'aspect des villes, la forme qu'avait tel arbre du chemin, la causerie de la berline ou de l'impériale ; [...] un grand tombeau visité, un grand souvenir rencontré, un grand édifice exploré, cathédrale ou église de village [...] ³³.

A la rapidité et à la superficialité du voyage, il faut lier la spontanéité de l'écriture. Dans cette optique, la *Promenade* de Nodier est qualifiée de « journal que je trace en

³⁰ Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 46.

³¹ Charles Nodier, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, éd. cit., p. 27.

³² Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, éd. cit., p. 60.

³³ Victor Hugo, *Le Rhin*, éd. cit., p. 5.

courant³⁴ », une formule qui n'est pas sans rappeler « ces mémoires que je barbouille en courant » de Chateaubriand. C'est en effet dans la rapidité du mouvement que se crée l'écriture romantique, car c'est dans cette même rapidité que s'émancipe l'écriture du poète : « J'écris très rapidement, confie Nodier à sa femme, et tu sais que ma première pensée s'accoutre volontiers des lambeaux de la toilette des Muses³⁵ ».

Le voyage romantique étant essentiellement spontané, il se passe naturellement de tout itinéraire préétabli et de tout but prédéfini. Or, si Chateaubriand découvre, dans les forêts américaines, la poésie du libre vagabondage en déviant de la route qui devait le mener au pôle, il pose du même coup les jalons d'une nouvelle façon de voyager. Cette marche capricieuse est particulièrement thématifiée dans le *Voyage en Orient* de Nerval, où l'auteur se plaît à se mettre en scène marchant au hasard dans les rues, prenant des femmes en filature et se laissant guider par le plaisir et la curiosité. L'auteur d'*Aurélia* fuit en effet autant qu'il le peut les grands centres d'intérêt, cherchant lui aussi hors des sentiers battus la magie des voyages :

J'aime à dépendre un peu du hasard : l'exactitude numérotée des stations des chemins de fer, la précision des bateaux à vapeur arrivant à heure et à jour fixes, ne réjouissent guère un poète, ni un peintre, ni même un simple archéologue, ou collectionneur comme je suis³⁶.

Quant à Hugo, il présente d'emblée les lettres du *Rhin* comme le fruit d'une déambulation fortuite : « Tout en allant devant lui presque au hasard, il arriva sur les bords du Rhin³⁷ ». Il décrit ensuite son voyage comme « une promenade fantaisiste, qui [...] admet pleinement le hasard des auberges et des tables d'hôtes, et s'accommode aussi volontiers de la patache que de la chaise de poste, de la banquette des diligences que de la tente des bateaux à vapeur³⁸ ». Lamartine, de son côté, n'hésite pas à rompre avec les prétentions archéologiques de Chateaubriand et demande à son guide athénien – le consul d'Autriche en Grèce, M. Gropius, qui joue pour lui un rôle similaire à celui qu'avait joué Fauvel pour Chateaubriand – de lui faire grâce « de toutes les célébrités de convention, de toutes les beautés systématiques ». Il explique :

³⁴ *Ibid.*, p. 27. A la fin de son récit de voyage, Nodier en revient à sa formule initiale et rappelle à son lecteur qu'il vient de lire un « journal brusquement improvisé en passant d'une chaise de poste à un bateau » (*ibid.*, p. 137-138).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 182.

³⁷ Victor Hugo, *Le Rhin*, éd. cit., p. 3.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

Je ne veux voir que ce que Dieu ou l'homme ont fait de beau ; la beauté présente, réelle, palpable, parlante à l'œil et à l'âme, et non la beauté de lieu et d'époque : la beauté historique ou critique, – celle-là aux savants. – A nous, poètes, la beauté évidente et sensible³⁹.

Les voyageurs romantiques qui succèdent à Chateaubriand peuvent se garder de toute ambiguïté. Alors que ce dernier dissimule le voyage du poète derrière le voile du périple informatif, Lamartine et ses contemporains ne jouent plus de double jeu. Ils font de l'érudition et de l'archéologie les compétences des savants et de la sensibilité à la beauté des paysages et des monuments l'apanage des poètes, qu'ils représentent désormais sur les routes. Et tout comme pour Chateaubriand, ce sont les petits détails cueillis au détour des chemins, lors de leurs marches capricieuses, qui ouvrent les portes de leur imagination d'artiste. Aussi Dumas note-t-il, dès les premières lignes de ses impressions de voyages sur le Midi de la France :

Nous nous mêmes en route sans itinéraire arrêté, nous en remettant au hasard et à notre bonne fortune, du soin de nous conduire partout où il y aurait quelque chose à prendre, nous inquiétant peu des récoltes déjà faites par nos devanciers, certains que les hommes ne peuvent rentrer dans leurs granges tous les épis que Dieu sème, et convaincus qu'il n'y a pas de terre si bien moissonnée, qu'il n'y reste pour l'histoire, la poésie ou l'imagination, une dernière gerbe à y glaner⁴⁰.

Quant à Nerval, il rappelle l'importance que le capitaine Cook accordait au moindre détail et décide de calquer son récit sur le journal du navigateur :

Je prends le parti de te mander au hasard tout ce qui m'arrive, intéressant ou non, jour par jour si je le puis, à la manière du capitaine Cook, qui écrit avoir vu un tel jour un goëland ou un pingouin, tel autre jour n'avoir vu qu'un tronc d'arbre flottant ; ici la mer était claire, là bourbeuse. Mais, à travers ces signes vains, ces flots changeants, il rêvait des îles inconnues et parfumées, et finissait par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté⁴¹.

Fantaisistes et digressifs, les périples romantiques, bien qu'effectifs, n'en deviennent pas moins des voyages d'imagination, comme le suggère Hugo dans *Le Rhin* : « Le caprice de la pensée franchit les mers sans navire, les fleuves sans pont et les montagnes sans route⁴² ». Dans cette optique, Nerval inclut dans son récit des fables

³⁹ Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 117.

⁴⁰ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage. Midi de la France*, t. I, Paris, Michel Lévy, 1851, p. 1-2.

⁴¹ Gérard de Nerval, *Voyage en orient*, éd. cit., p. 201.

⁴² Victor Hugo, *Le Rhin*, éd. cit., p. 5.

qui se mêlent aux aventures du voyageur en Orient, brouillant ainsi les frontières entre conte et récit viatique. Maria Teresa Puleio souligne d'ailleurs que, chez les petits romantiques, il n'est pas rare que le voyage donne lieu non pas à une relation référentielle, mais à un conte fantastique⁴³. La visite de Pompéi, par exemple, est à l'origine d'*Arria Marcella*, nouvelle dans laquelle Théophile Gautier fait ressortir la cité et ses habitants de leurs cendres, alors qu'aucune mention de la ville n'est faite dans son *Voyage en Italie*. Comment mieux mettre en évidence le pouvoir réenchanteur du voyage romantique que par la résurrection d'une jeune pompéienne (tout vampire soit-elle), que par la transformation d'un buste calciné en corps sensuel ? La *Promenade* de Nodier, véritable pèlerinage littéraire sur les traces d'Ossian et de Walter Scott, sera également à l'origine de deux récits fantastiques majeurs : *Trilby*, *le lutin d'Argail* et *La Fée aux miettes*.

Or, depuis Rousseau, l'art de se laisser guider par sa fantaisie et de laisser son imagination et ses souvenirs s'émanciper porte un nom : la promenade, une trajectoire zigzagante, un voyage sans but ni objet. Parce qu'elle est hasardeuse et qu'elle conduit souvent son sujet loin des grands centres d'intérêt, elle s'oppose drastiquement au sublime. En effet, comme le constate Philippe Antoine, la promenade « ne représente presque jamais un personnage confronté au grandiose ou à l'exceptionnel⁴⁴ ». En complète opposition avec la notion d'« itinéraire », elle véhicule l'idée de libre flânerie, si chère aux voyageurs romantiques. A ce titre, Nerval commente le récit de sa visite de Constantinople : « Je n'ai pas entrepris de peindre Constantinople ; ses palais, ses mosquées, ses bains et ses rivages ont été tant de fois décrits ; j'ai voulu seulement donner l'idée d'une promenade à travers ses rues et ses places à l'époque des principales fêtes⁴⁵ ».

Mais c'est surtout Hugo, qui, dans la célèbre vingtième lettre du *Rhin* théorise l'art de la promenade en invoquant la muse pédestre, qui libère « l'imagination ailée » du marcheur :

Vous savez mon goût. Toutes les fois que je puis continuer un peu ma route à pied, c'est-à-dire convertir le voyage en promenade, je n'y manque pas. Rien

⁴³ Maria Teresa Puleio, « Voyage réel, voyage rêvé : les voyages " archéologiques " des petits romantiques », dans *Voyager en France au temps du romantisme*, textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 73-74.

⁴⁴ Philippe Antoine, « Une rhétorique de la spontanéité : le cas de la promenade », dans *Voyager en France au temps du romantisme*, éd. cit., p. 142.

⁴⁵ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 788.

n'est charmant, à mon sens, comme cette façon de voyager. – A pied ! – On s'appartient, on est libre, on est joyeux ; on est tout entier et sans partage aux incidents de la route. [...] On va et on rêve devant soi. La marche berce la rêverie ; la rêverie voile la fatigue. [...] On ne voyage pas, on erre⁴⁶.

La promenade, expression ultime du voyage romantique, trace bien souvent des courbes aléatoires et dessine alors, dans son sillage, le motif de l'arabesque, symbole d'une prise de liberté à l'égard des conventions. Aussi Hugo note-t-il dans *France et Belgique* :

Tu le vois, chère amie, je vais et je viens, je ne veux laisser échapper aucune de ces vieilles villes. Partout où il y a une cathédrale, un hôtel de ville ou un Rubens, j'accours. Cela me fait faire des zigzags sans fin. Mon voyage dessine à travers la Belgique une extravagante arabesque⁴⁷.

Comme on voit, les voyages de Lamartine, Nerval, Hugo, Nodier, Dumas ou Stendhal exploitent parfaitement la brèche que Chateaubriand a ouverte. Tout se passe en effet comme si l'auteur de *l'Itinéraire* avait libéré les voyageurs de son siècle. Il n'est désormais plus nécessaire de tenir de double discours ni de s'inventer des prétextes pour parcourir le monde avec ses chimères. Les successeurs de l'Enchanteur n'hésitent pas à revendiquer une nouvelle façon de prendre la route, en accord avec la sensibilité de la première moitié du XIXe siècle. Le récit de voyage romantique est sans conteste capricieux, fantaisiste et souvent humoristique.

Mais ne croyons pas que Hugo et ses contemporains ne fassent que reconduire, avec plus de conviction, le modèle chateaubrianesque du voyage, afin de distinguer définitivement le périple romantique des expéditions savantes. A l'ère des vapeurs et des chemins de fer, alors que les déplacements d'envergure se démocratisent, le tourisme de masse, souvent représenté dans les récits de voyageurs français par le biais d'une foule d'Anglais plus ou moins ennuyés, spleenétiques ou exubérants, devient le nouveau « monstre », dont il faut se démarquer. Dans cette optique, la présence obsédante des Anglais s'apparente, chez Nerval et ses contemporains, à la stigmatisation d'une nouvelle façon de voyager, contraire à l'idéal de flânerie et de rêverie du nomade romantique. A ce titre, l'auteur du *Voyage en Orient*, se demandant ce qu'il pourrait encore voir à Munich, après la visite de la Glyptothèque et de la Pinacothèque, écrit :

⁴⁶ Victor Hugo, *Le Rhin*, éd. cit., p. 135.

⁴⁷ Victor Hugo, *France et Belgique*, dans *Voyages*, éd. cit., p. 619-620.

Il y aurait encore, pour tout Anglais, à admirer six ministères avec ou sans colonnes, une maison d'éducation pour les filles nobles, la bibliothèque, plusieurs hospices ou casernes, une église romane, une autre byzantine, une autre Renaissance, une autre gothique⁴⁸.

Or, ce qui distingue particulièrement le voyageur du touriste, c'est l'enthousiasme du premier et l'ennui du second, comme en témoigne Victor Hugo :

Eh bien, ces arbres, ce peigne d'ombre dont vous rirez peut-être, ce roulier, cette route blanche, ce vieux pont, ces chaumes bas, tout cela m'égaie et me rit [...]. J'étais seul dans cette voiture à la [la vallée] regarder et à en jouir. Les voyageurs bâillaient horriblement⁴⁹.

C'est donc la jovialité du poète, sa capacité à s'émerveiller d'un spectacle que tant d'autres regardent sans voir, qui différencie sa vision du voyage de celle des moutons forcément ennuyés qui parcourent l'Europe en s'agglutinant autour de monuments cent fois vus et décrits. De plus, le voyage du touriste se conforme généralement à un itinéraire précis, qui s'oppose alors à la liberté du promeneur : « J'ai regardé avec compassion passer devant moi [...] la chaise de poste, cette chose étincelante et rapide qui contient je ne sais quels voyageurs lents, lourds, ennuyés et assoupis, cet éclair qui emporte des tortues⁵⁰ ». La légèreté du voyageur romantique ne s'oppose donc plus seulement à la gravité et au sérieux de l'explorateur savant⁵¹ ; mais aussi à la nature reptilienne des touristes.

Tout semble donc indiquer qu'en créant le voyage romantique et en démarquant son œuvre viatique de celles de ses devanciers, Chateaubriand montre la voie à ses successeurs, qui devront quant à eux se prémunir contre une autre sorte de menace : le regard prosaïque et convenu des touristes. Or, comme chez l'auteur de *l'Itinéraire*, le réenchancement du voyage passe, pour Lamartine et ses contemporains, par l'exploitation de la contre-tradition humoristique. Le caprice et la fantaisie l'emportent sur les circuits établis, le détail est transcendé par le poète alors que les grands sites sont soigneusement évités et, finalement, l'enthousiasme et la jovialité préviennent l'ennui et la mélancolie. Tout comme le rire permet à Chateaubriand se rompre avec la tonalité

⁴⁸ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 199.

⁴⁹ Victor Hugo, *Le Rhin*, p. 13.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁵¹ On se souvient que Chateaubriand utilise lui aussi l'image de la tortue, dont il fait l'attribut de sa race, afin de légitimer les prétentions informatives et référentielles de son autobiographie. Voir ci-dessus, chapitre 3, p. 112.

sérieuse de ses prédécesseurs, il donne à la génération suivante la possibilité de s'opposer aux spleenétiques Anglais, venus en vain chercher le soleil hors des brumes de leur île. La promenade romantique, parce qu'elle est redevable à la tradition humoristique, est propice aux épisodes comiques et aux anecdotes amusantes. A ce titre et en parfaite opposition avec *Atala* et *René* où les récits sont parfois interrompus par les larmes des narrateurs, Hugo suspend la rédaction de ses lettres à cause du fou rire qui le saisit : « Je partis d'un éclat de rire si violent que le livre de notes me tomba des mains⁵² ».

⁵² Victor Hugo, *Le Rhin*, éd. cit., p. 142.

BIBLIOGRAPHIE

Ne sont mentionnés dans cette bibliographie que les ouvrages cités dans notre recherche ainsi que ceux qui ont directement nourri notre réflexion.

SOURCES PRINCIPALES :

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2005

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Mémoires d'outre-tombe*, 2 vol., éd. Jean-Claude Berchet, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Classiques Garnier, « La pochothèque », 2003-2004

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Voyage en Amérique*, dans *Œuvres complètes*, t. VI-VII, texte établi, présenté et annoté par Henri Rossi, Paris, Honoré Champion, 2008

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Voyage en Italie*, dans *Œuvres complètes*, t. VI-VII, texte établi, présenté et annoté par Philippe Antoine, Paris, Honoré Champion, 2008

SOURCES SECONDAIRES

BALZAC (Honoré de), *Falthurne : manuscrit de l'abbé Savonati*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, José Corti, 1950

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE (Jacques-Henri), *Études de la nature*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Déterville, 1804

BROSSE (Charles de), *Lettres familières écrites d'Italie*, dans Yves Hersant, *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 1988

CHAPELLE (Charles-Emmanuel Lhuillier, dit) et BACHAUMONT (François le Coigneux de), *Voyage*, dans *Œuvres de Chapelle et Bachaumont*, Paris, P. Jannet, 1854

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Atala*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, éd. Fabienne Bercegol, Paris, Honoré Champion, 2008

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Cinq jours à Clermont*, dans *Œuvres complètes*, t. VI-VII, textes établis, présentés et annotés par Philippe Antoine, Paris, Honoré Champion, 2008

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Correspondance générale*, éd. Béatrix d'Andlau, Pierre Riberette et Agnès Kettler, Paris, Gallimard, 1977-

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Essai sur la littérature anglaise*, dans *Œuvres complètes*, t. XXII, Paris, Éd. Charles Gosselin, 1837

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Essai sur les révolutions*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Les Aventures du dernier Abencérage*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, éd. Arlette Michel, Paris, Honoré Champion, 2008

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Les Natchez*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969

CHATEAUBRIAND (François-René de), *René*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, éd. Colin Smethurst, Paris, Honoré Champion, 2008

CHATEAUBRIAND (François-René de), *Le Mont-Blanc. Paysages de montagnes*, dans *Œuvres complètes*, t. VI-VII, textes établis, présentés et annotés par Philippe Antoine, Paris, Honoré Champion, 2008

DUMAS (Alexandre), *Impressions de voyage. Midi de la France*, t. I, Paris, Michel Lévy, 1851

DUMAS (Alexandre), « Les poules de Chateaubriand », dans *Impressions de voyage en Suisse*, t. II, Paris, François Maspero, 1982

HUGO (Victor), *France et Belgique*, dans *Voyages*, présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 1987

HUGO (Victor), « La vie aux champs », *Les Contemplations*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967

HUGO (Victor), *Le Rhin*, dans *Voyages*, présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 1987

HUGO (Victor), *L'Homme qui rit*, dans *Œuvres complètes, Romans* t. III, Paris Bouquins/Laffont, 1985

HUYSMANS (Joris-Karl), *À Rebours*, éd. Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 2004

LA BRUYÈRE (Jean de), *Les Caractères*, éd. R. Garapon, Paris, Garnier, 1962

LA FONTAINE (Jean de), *Relation d'un voyage de Paris en Limousin, en 1663*, dans *Œuvres diverses*, t. III, éd. C. Walckenaer, Bruxelles, Ode et Wodon, 1828

LAMARTINE (Alphonse de), *Voyage en Orient*, texte établi et présenté par Sarga Moussa, Paris, Honoré Champion, 2000

MAISTRE (Joseph de), *Considérations sur la France (1796)*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2007

MAISTRE (Xavier de), *Voyage autour de ma chambre*, éd. Florence Lotterie, Paris, Flammarion, 2003

MONTAIGNE (Michel de), *Les Essais*, éd. Jean Céard, Paris, Libr. Générale Française, la Pochotèque, 2001

NERVAL (Gérard de), *Les Illuminés*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989

NERVAL (Gérard de), *Les Nuits d'octobre*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993

NERVAL (Gérard de), *Voyage en Orient*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984

NODIER (Charles), *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, texte établi et commenté par Georges Zaragoza, Paris, Honoré Champion, 2003

PLATON, *Gorgias*, Paris, Flammarion, 1987

SAND (George), *Lettres d'un Voyageur*, éd. Henri Bonnet, Paris, Garnier-Flammarion, 1971

STAËL (Germaine de), *De la littérature*, éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 1991

STENDHAL (Henri Beyle, dit), *Correspondance générale*, t. VI, éd. V. Del Litto, Paris, Honoré Champion, 1999

STENDHAL (Henri Beyle dit), *Mémoire d'un touriste*, dans *Voyages en France*, textes établis et présentés par V. de Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992

STENDHAL (Henri Beyle, dit), *Vie d'Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, t. II, éd. V. de Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982

STERNE (Laurence), *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*, trad. Guy Jouvét, Auch, Éd. Tristram, 2004

STERNE (Laurence), *Voyage sentimental*, Paris, À l'enseigne du pot cassé, 1927

VOLNEY (Constantin François Chasseboeuf, comte de), *Voyage en Syrie*, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Fayard, 1998

GÉNÉRALITÉS

AGAMBEN (Giorgio), *Stanze : Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Yves Hersant, Paris, Rivages, 1998

BALZAC (Honoré de), *Étude sur la Chartreuse de Parme de Monsieur Beyle*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1989

BARTHES (Roland), *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985

BÉGUIN (Albert), *L'Âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1963

BÉNICHOU (Paul), *L'École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval*, Paris, Gallimard, 1992

BÉNICHOU (Paul), *Le Sacre de l'écrivain*, dans *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 2004

BLANCHOT (Maurice), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1983

BRUNEL (Pierre), « Introduction », dans *Romantismes européens et romantisme français*, sous la direction de Pierre Brunel, Montpellier, Éd. Espaces 34, 2000

CURTIUS (Ernst Robert), *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1956

FREUD (Sigmund), « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968

GAUTIER (Théophile), *Histoire du romantisme*, Plan de la Tour, Éd. d'aujourd'hui, 1978

GENETTE (Gérard), *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

GOULEMOT (Jean-Marie), *La Littérature des Lumières*, Paris, Bordas, 1989

HAMBURGER (Käte), *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cardot, Paris, Seuil, 1986

HAMON (Philippe), « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier », dans *Théorie et pratique du fragment: actes du colloque international de la Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese*, Venise 28-30 novembre 2002, études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini, Genève, Slatkine, 2004

JACKSON (John E.), *Mémoire et subjectivité romantiques : (Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner)*, Paris, José Corti, 1999

JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978

JENNY (Laurent), *L'Expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997

LEJEUNE (Philippe), *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971

LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

LUKÁCS (Georges), *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, 1968

MARTIN (Daniel), *L'Architecture des Essais de Montaigne. Mémoire artificielle et mythologie*, Paris, Nizet, 1992

MATHIEU-COLAS (Michel), « Récit et vérité », *Poétique* 80, 1989

Mélancolies : de l'Antiquité au XXe siècle, éd. Yves Hersant, Paris, Robert Laffont, 2005

MILLET (Claude), *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Libr. générale française, « Le Livre de poche », 2007

MINOIS (Georges), *Histoire du mal de vivre : de la mélancolie à la dépression*, Paris, Éd. de la Martinière, 2003

MIRAUX (Jean-Philippe), *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009

PANOFSKY (Erwin) et KLIBANSKY (Raymond), *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989

QUIGNARD (Pascal), *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Galilée, 2005

SANGSUE (Daniel), « Fragment et totalité », dans *Le Grand Atlas Universalis des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990

SARAZZIN (Bernard), « Jésus n'a jamais ri. Histoire d'un lieu commun », *Recherches de science religieuse*, avril-juin 1994, t. 82, 2

STAROBINSKI (Jean), *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989

STAROBINSKI (Jean), *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1987

STAROBINSKI (Jean), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970

TODOROV (Tzvetan), *Les Morales de l'histoire*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle, 1991

VOLTAIRE (François-Marie Arouet, dit), *Dictionnaire philosophique*, dans *l'atelier historique de la langue française [Ressource électronique] : l'histoire des mots du haut Moyen âge au XIXe siècle à travers les dictionnaires de référence*, Marsanne, Redon, 1999

VUILLEMIN (Nathalie), *Les Beautés de la nature à l'épreuve de l'analyse : programmes scientifiques et tentations esthétiques dans l'histoire naturelle du XVIIIe siècle (1744-1805)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009

GÉNÉRALITÉS SUR CHATEAUBRIAND :

AUREAU (Bertrand), *Chateaubriand penseur de la Révolution*, Paris, Honoré Champion ; Genève, Diff. Slatkine, 2001

BARÉRI (Pierre), *Aux sources du réalisme : aristocrate et bourgeois : du texte à l'histoire*, Paris, Union générale d'édition, 1978

BARBÉRI (Pierre), *Chateaubriand : une réaction au monde moderne*, Paris, Larousse, 1976

BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Omnia*, Paris, Grasset, 2008

BERCEGOL (Fabienne), « Chateaubriand et l'art de la conversation », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre – décembre 1998, 6

BERCEGOL (Fabienne), *Chateaubriand : une poétique de la tentation*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2009

BERCEGOL (Fabienne), *La Poétique de Chateaubriand : le portrait dans les « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Honoré Champion ; Genève, Diff. Slatkine, 1997

BERCHET (Jean-Claude), « Chateaubriand et le théâtre du monde », dans *Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantième (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 1999

BERCHET (Jean-Claude), « Chateaubriand, poète de la nuit », dans *Actes du congrès de Wisconsin pour le 200^e anniversaire de la naissance de Chateaubriand*, éd. Richard Switzer, Genève, Droz, 1970

BERCHET (Jean-Claude), « Le Sacré et la Gloire », dans *Chateaubriand, le génie du romantisme*, *Magazine littéraire*, 366, juin 1998

BERCHET (Jean-Claude), « Les *Mémoires d'outre-tombe* : "une autobiographie symbolique" », dans *Le Moi, l'histoire, (1789-1848)*, textes réunis par Damien Zanone, Grenoble, ELLUG, 2005

BERTHIER (Philippe), « Incidences », dans *Chateaubriand, le tremblement du temps : colloque de Cerisy*, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994

BERTHIER (Philippe), *Stendhal et Chateaubriand, essai sur les ambiguïtés d'une antipathie*, Genève, Droz, 1987

BOIGNE (Adélaïde Charlotte Louise Éléonore, comtesse de), *Mémoires*, éd. Henri Rossi, Paris, Honoré Champion, 2007

CABANIS (José), *Chateaubriand qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1988

CAVALLIN (Jean-Christophe), *Chateaubriand mosaïste : « Ulysse, Hermione, une Truie » : Lecture du « Journal de Paris à Prague »*, Vérone, Fiorini, cop., 2000

Chateaubriand aujourd'hui. Entretiens de Christophe Penot avec Jean-Paul Clément, Saint-Malo, Éd. Cristel, 1998

Chateaubriand. Les Mémoires d'outre-tombe, 4^e partie, sous la direction de Jean-Claude Berchet, Paris, SEDES, 1990

Chateaubriand Mémorialiste, colloque du cent cinquantième (1848-1998), textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 1999

CLARAC (Pierre), *À la recherche de Chateaubriand*, Paris, Nizet, 1975

CLÉMENT (Jean-Paul), *Chateaubriand : biographie morale et intellectuelle*, Paris, Flammarion, 1998

CLÉMENT (Jean-Paul), « La fascination du politique », dans *Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantième (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 1999

DUPONT (Jacques), « Sur l'"art de citer" dans la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1998,1

DUPONT-CARMIGNANI (Françoise) et RAUCY (Paul), « Le commencement de la fin. Étude de l'introduction à la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* », *Littérature*, 119, septembre 2000

DURRY (Marie-Jeanne), *La Vieillesse de Chateaubriand*, Genève, Slatkine, 1986

GENETTE (Gérard), « Chateaubriand et rien », dans *Figures V*, Paris, Seuil, 2002

GENGEMBRE (Gérard), « Le naufrage du monde moderne : écriture, histoire et politique dans la IV^e partie des *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Europe*, 71^{ème} année, 775-776, novembre-décembre 1993

GLAUDES (Pierre), « " Une idée fixe qui vient du ciel " : le sublime dans les *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Chateaubriand mémorialiste : colloque du cent-cinquantième (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 1999

GRACQ (Julien), « Le Grand Paon », dans *Préférences*, Paris, José Corti, 1961

GUILLEMIN (Henri), *L'Homme des « Mémoires d'outre-tombe »*, Paris, Gallimard, 1965

GUENTNER (Wendelin), « Chateaubriand et la poétique du fragment », *Bulletin de la société Chateaubriand*, 27, 1984

HEINE (Heinrich), *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, prés. Ephraïm Harpaz, Genève, Slatkine, 1979

HOFFENBERG (Juliette), *L'Enchanteur malgré lui : poétique de Chateaubriand*, Paris, L'Harmattan, 1998

HUGO (Victor), *Choses vues: souvenirs, journaux, cahiers*, t. I, éd. Hubert Juin, Paris, Gallimard, 1985

JOUBERT (Joseph), *Correspondance générale*, éd. Rémy Tessonneau, Bordeaux, William Blake & Co, 1996-1997

KOPP (Robert), « " Les limbes inondés de la tristesse " : figures de la mélancolie de Chateaubriand à Sartre », dans *Mélancolie: génie et folie en Occident*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard, 2005

LOTTERIE (Florence), « Chateaubriand contre Madame de Staël », *Revue des sciences humaines*, 247, 1997

MARCELLUS (comte de), *Chateaubriand et son temps*, Paris, Michel Lévy, 1859

O'FLAHERTY (Kathleen), *Pessimisme de Chateaubriand, résonances et limites*, Paris, Académie européenne du livre, 1989

ORMESSON (Jean d'), *Album Chateaubriand*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988

PINEL (Marie), « Vanités et espérance dans la IV^e partie des *Mémoires d'outre-tombe* », *Dix-neuf/vingt. Revue de littérature moderne*, 1, mars 1996

PRINCIPATO (Aurelio), « Tourmente ou déluge : métaphores révolutionnaires chez Chateaubriand », dans *L'Événement climatique et ses représentations (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2007

PROUST (Marcel), « Chateaubriand », dans *Essais et articles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971

RICHARD (Jean-Pierre), *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967

RICHER (Laurence), « L'écrivain gentilhomme, ou le statut de l'écrivain selon Chateaubriand », *Travaux de littérature*, XX, 2007

ROULIN (Jean-Marie), « Quand Calliope s'éclate. Eléments pour une poétique du fragmentaire au tournant des Lumières », dans *Théorie et pratique du fragment: actes du colloque international de la Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Venise 28-30 novembre 2002*, études réunies par Lucia Omacini et Laura Este Bellini, Genève, Slatkine, 2004

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire : cours professé à Liège en 1848-1849*, Paris, Garnier, 1948

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *Portraits contemporains*, t. I, Paris, Didier, 1846-1847

SÈVE (Bernard), « Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie », *Romantisme*, 23, 1979

SHERINGHAM (Michael), «La mémoire-palimpseste dans les *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Chateaubriand mémorialiste*, colloque du cent cinquantième (1848-1998), textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 1999

TABET (Emmanuelle), *Chateaubriand et le XVIII^e siècle: mémoire et création littéraire*, Paris, Honoré Champion ; Genève, Diff. Slatkine, 2002

VADÉ (Yves), *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990

VAILLANT (Alain), « Chateaubriand et ses adieux à la littérature », *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre 2007, 3

VERLET (Agnès), *Les Vanités de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2001

VINET (Alexandre), *Chateaubriand*, Lausanne, L'Age d'homme, 1990

SUR LE COMIQUE ET LA POÉTIQUE HUMORISTIQUE

ALLEMAN (Beda), « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, 36, 1978

ARISTOTE, *Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980

AUTRAND (Michel), « Humour et ironie », dans *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme : hommage à Michel Crouzet*, sous la direction de Fabienne Bercegol, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006

BAECQUE (Antoine de), *La Caricature révolutionnaire*, Presses du C.N.R.S., 1988

BAKHTINE (Mikhaïl), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. André Robel, Paris, Gallimard, 1998

BAUDELAIRE (Charles), *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1962

BERGSON (Henri), *Le Rire*, dans *Œuvres*, éd. André Robinet, Paris, Presses universitaires de France, 1970

BERTHIER (Patrick), « Mme de Staël humoriste ? Un aspect de la satire dans Corinne », dans *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme : hommage à Michel Crouzet*, sous la direction de Fabienne Bercegol, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006

BERTRAND (Denis), « Ironie et humour, le laboratoire du langage », *Der Fremdsprachliche Unterricht* XXV, 4, novembre 1991

BIEMEL (Walter), « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand », *Revue philosophique du Louvain*, 61, 1963

BOURGEOIS (René), *L'Ironie romantique : spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974

CAZAMIAN (Louis), *L'Humour de Shakespeare*, Paris, Aubier Éd. Montaigne, 1945

CICÉRON, *De oratore*, t. II, trad. Edmond Courbeaud, Paris, Les Belles Lettres, 1927

DEBAILLY (Pascal), « Le rire satirique », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, 56, 1994

DIDIER (Béatrice), « Comique, ironie et humour dans les écrits intimes », dans *Stendhal et le comique*, textes réunis et présentés par Daniel Sangsue, Grenoble, ELLUG, 1999

DUMONT (Léon), *Les Causes du rire*, Paris, Auguste Durand, 1862

DUVAL (Sophie) et MARTINEZ (Marc), *La Satire (littératures française et anglaise)*, Paris, Armand Colin, 2000

EICHEL-LOJKINE (Patricia), *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002

EMELINA (Jean), *Le Comique, essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991

EMELINA (Jean), « Les grandes orientations du rire », dans *Rires et sourires littéraires*, textes réunis par Alain Faure, Nice, Université de Nice, 1994

ESCARPIT (Robert), *L'Humour*, Paris, Presses universitaires de France, 1960

FABRE (Daniel), *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1995

FOURASTIÉ (Jean), *Le Rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983

FREUD (Sigmund), *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. Marie Bonaparte et M. Nathan, Paris, Librairie Gallimard, 1930

FRIEDMANN (Joë), « De Melmoth à Gwynplaine : aspects du rire noir romantique », *Littératures*, 22, 1990

FRIEDMANN (Joë), « Le rire dans *Notre-Dame de Paris* : de la fête des fous à la damnation », *Humoresques*, 9, 1998

GAUTIER (Théophile), « Postface » des *Grotesques*, éd. Cécile Rizza, Paris, Nizet, 1985

GENETTE (Gérard), « Mort de rire », dans *Figures V*, Paris, Seuil, 2002

GROJNOWSKI (Daniel), *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997

GROJNOWSKI (Daniel), « Comique littéraire et théorie du rire », *Romantisme* 74, 1991

HAMON (Philippe), *L'Ironie littéraire : essai sur la forme de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996

HOBBS (Thomas), *De la nature humaine*, trad. Baron d'Holbach, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1971

HUGO (Victor), « Préface » de *Cromwell*, dans *Théâtre*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963

HUTCHEON (Linda), « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique* 36, 1978

IEHL (Dominique), *Le Grotesque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997

JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1979

JARDON (Denise), *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, A. de Boeck ; Paris-Gembloux, Duculot, 1988

KANT (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995

LACOUÉ-LABARTHE (Philippe) et NANCY (Jean-Luc), *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978

LIOUVILLE (Matthieu), *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, 2009

MAURON (Charles), *Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, José Corti, 1970

MINOIS (Georges), *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000

MUZELLE (Alain), *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006

OZOUF (Mona), *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976

PAUL (Jean) (Frédéric Richter), *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, l'Age d'homme, 1979

PIRANDELLO (Luigi), « Essence, caractère et matière de l'humorisme », dans *Écrits sur le théâtre et la littérature*, trad. George Piroué, Paris, Denoël/Gonthier, 1971

PIRANDELLO (Luigi), « L'humour », dans *L'Humour et autres essais*, trad. François Rosso, Paris, Éd. Michel de Maule, 1988

PRÉVOST (Maxime), *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002

RICHARDOT (Anne), *Le Rire des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002

ROELENS (Nathalie), « Égotisme et autodérision chez Stendhal : " Je tombe donc je suis " », dans *Stendhal et le comique*, textes réunis et présentés par Daniel Sangsue, Grenoble, ELLUG, 1999

RONGIER (Sébastien), *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007

ROSEN (Elisheva), *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991

SANGSUE (Daniel), *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007

SANGSUE (Daniel), *Le Récit excentrique : Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987

SAREIL (Jean), *L'Écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1984

SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001

SCHOENTJES (Pierre), « Séduction de l'ironie », dans *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, études réunies par Mustapha Trabelsi, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006

SCHOENTJES (Pierre), « Un supplément de liberté », dans *L'Ironie, le sourire de l'esprit, Autrement*, 25, septembre 1998

SCHLEGEL (August Wilhelm), *Cours de littérature dramatique*, trad. Mme Necker de Saussure, Paris, Libr. internationale A. Lacroix et Verboeckhoven et Cie, 1865

SKINNER (Quentin), « La philosophie et le rire », *Conférences Marc Bloch*, 2001, [en ligne], URL : [http : //cmb.ehess.fr/document54.html](http://cmb.ehess.fr/document54.html)

SMADJA (Éric), *Le Rire*, Paris, Presses universitaires de France, 1993

SPERBER (Dan) et WILSON (Deidre), « Les ironies comme mentions », *Poétique* 36, 1978

STAROBINSKI (Jean), « Le rire de Démocrite, mélancolie et réflexion », *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, janvier-mars 1989, 1

STENDHAL (Henri Beyle, dit), *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, éd. Michel Crouzet, Paris, Honoré Champion, 2006

VIBERT (Bertrand), « Romantisme et modernité : le problème de l'ironie », dans *Rires et sourires littéraires*, textes réunis par Alain Faure, Nice, Université de Nice, 1994

VOUILLOUX (Bernard), *Écritures de fantaisie : grotesques, arabesques, zigzags et serpents*, Paris, Hermann, 2008

SUR LE COMIQUE ET CHATEAUBRIAND :

BERCEGOL (Fabienne), « Poétique de l'anecdote », dans *Chateaubriand mémorialiste colloque du cent cinquantième (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 1999

BERTHIER (Philippe), « Mémoires pour rire », dans *Chateaubriand mémorialiste, colloque du cent cinquantième (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 1999

CHADBOURNE (Richard M.), « Laughter from beyond the tomb : a comic Chateaubriand », dans *Chateaubriand : Actes du congrès de Wisconsin pour le 200e anniversaire de la naissance de Chateaubriand*, éd. Richard Switzer, Genève, Droz, 1970

CHASSE (Charles), « L'humour de Chateaubriand », *Nouvelle Revue de Bretagne*, mai-juin 1948

CHRISTOPHOROV (Pierre), « Une parodie d' " Atala " », dans *Onze études sur l'esprit de la satire*, éd. Horst Baaden, Paris, J.-M. Place, cop., 1978

DIAZ (José-Luiz), « Le sourire du fantôme : le sacre romantique de l'écrivain selon la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Chateaubriand. Les Mémoires d'outre-tombe, 4e partie*, sous la direction de Jean-Claude Berchet, Paris, SEDES, 1990

HOFFENBERG (Juiliette), « L'*Itinéraire* à l'œuvre. Le burlesque et l'invention de l'autobiographie », [en ligne] URL [http// www.etudes-romantiques.org/juliette %20hoffenberg.pdf](http://www.etudes-romantiques.org/juliette%20hoffenberg.pdf)

KNEE (Philip), « Mémoire et autorité : Chateaubriand ironiste », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38, spring-summer 2010, 3-4

LAULAN (Robert), « La part de l'humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Bulletin de la société Chateaubriand*, 1, 1957

LEBOIS (André), « L'humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », *Annales de Bretagne*, 75, 1968

MOUROT (Jean), « Chateaubriand satirique ; quelques aspects de son style », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 21, mai 1969

MOUSSA (Sarga), « *Atala* au théâtre », *Bulletin de la société Chateaubriand*, 38, 1995

ROSI (Ivanna), « Autodérision et humour dans les *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Le Statut du sujet dans le récit de mémoire, actes du colloque de Venise : 28-29 novembre 1997*, sous la direction de Lucia Omacini, Padova, Unipresse, 1998

SETH (Catriona), « Chateaubriand détourné. Les parodies de René Périn et de Cadet de Gassicourt », dans *Chateaubriand historien et voyageur : colloque, Paris 8 et 9 décembre 1998*, textes réunis par Pierre Riberette, La Vallée-aux-loups, Société Chateaubriand, 1999

THÉLIA (Michel), « L'ironie et Chateaubriand journaliste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 38, mai 1986

VASARRI (Fabio), *Chateaubriand e la gravità del comico*, Taranto, Lisi, 2009

VASARRI (Fabio), « Du portrait comique à la statue du Rire », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Manucicus, 2006

SUR LE RÉCIT DE VOYAGE:

ANTOINE (Philippe), « Une rhétorique de la spontanéité : le cas de la promenade », dans *Voyager en France au temps du romantisme*, textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, ELLUG, 2003

BERCHET (Jean-Claude), « Introduction », dans *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985

BERCHET (Jean-Claude), « La préface des récits de voyage au XIXe siècle », dans *Écrire le voyage*, textes réunis par György Tverdota, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994

BERTY (Valérie), *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001

BONY (Jacques), *Le Récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990

CARILE (Paolo), « Parcours intertextuels : Mission et de Brosses en Italie », dans *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIIIe siècle*, textes rassemblés par Sylviane Leoni, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004

GROSRICHARD (Alain), *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique*, Paris, Seuil, 1979

GUYOT (Alain), « (Dé)voy(ag)er : le rire de l'écrivain romantique en voyage, ou le genre subverti », *Recherches et travaux*, 67, 2005

MONTALBETTI (Christine), « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque. Conflit de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIXe siècle », dans *Miroirs des textes. Récits de voyage et intertextualité*, études réunies par Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa, Nice, publ. de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998

MONTALBETTI (Christine), *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997

MOUSSA (Sarga), *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995

MOUSSA (Sarga), « Traduttore, traditore : la figure du drogman dans les récits de voyage du XIXe siècle », dans *Écrire le voyage*, textes réunis par György Tverdota, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994

PASQUALI (Adrien), *Le Tour des horizons : critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994

PULEIO (Maria Teresa), « Voyage réel, voyage rêvé : les voyages " archéologiques " des petits romantiques », dans *Voyager en France au temps du romantisme*, textes réunis et présentés par Alain Guyot et Chantal Massol, Grenoble, ELLUG, 2003

ROCHE (Daniel), *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003

SAÏD (Edward), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980

SANGSUE (Daniel), « Le récit de voyage humoristique (XVIIe-XIXe siècles) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 2001, 4. Repris dans *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007

URBAIN (Jean-Didier), *L'Idiot du voyage : histoires de touristes*, Paris, Plon, 1991

WEBER (Anne-Gaëlle), *A beau mentir qui vient de loin, savants, voyageurs et romanciers au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004

WETZEL (Andreas), *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIXe siècle*, Toronto, Paratexte, 1992

WOLFZETTEL (Friedrich), *Le Discours du voyageur : pour une histoire littéraire du récit de voyage en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1996

SUR LES RÉCITS DE VOYAGE DE CHATEAUBRIAND:

ANTOINE (Philippe), *Itinéraire de Paris à Jérusalem de François de Chateaubriand*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2006

ANTOINE (Philippe), *Les Récits de voyage de Chateaubriand : contribution à l'étude d'un genre*, Paris, Honoré Champion ; Genève, Diff. Slatkine, 1997

ANTOINE (Philippe), « L'Orient », dans *Chateaubriand et le génie du romantisme*, *Magazine littéraire*, juin 1998, 366

ANTOINE (Philippe), « Qu'attend-on d'un récit de voyage ? L'Itinéraire et la presse de 1811 », [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques/document401.php>

BERCHET (Jean-Claude), « Chateaubriand et le despotisme oriental », *Dix-huitième siècle*, 26, 1994

BERCHET (Jean-Claude), « De Paris à Jérusalem ou le voyage vers soi », *Poétique* 53, 1983

BERNADET (Arnaud), « L'orient de la langue », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Manucius, 2006

BERTHIER (Philippe), « Maître et serviteur ou le double registre du voyage », dans *Chateaubriand historien voyageur : colloque Paris, 8 et 9 décembre 1998*, Textes réunis par Pierre Riberette, La Vallées-aux-Loups, Société Chateaubriand, 1999

BONNET (Jean-Claude), « Le voyageur à table », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Manucicus, 2006

CARRÉ (Jean-Marie), *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, t. I, Genève, Slatkine Reprint, 2006

Chateaubriand historien et voyageur : colloque, Paris 8 et 9 décembre 1998, textes réunis par Pierre Riberette, La Vallée-aux-loups, Société Chateaubriand, 1999

Chateaubriand : Paris – Prague – Venise, textes réunis par Philippe Berthier, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001

DER-SAHAGHIAN (Gabared), *Chateaubriand en Orient*, Venise, Imprimerie Arménienne, 1914

DIDIER (Béatrice), « Voyage et Révolution dans les "Mémoires d'outre-tombe" », dans *Viaggio, scrittura, Rivoluzione*, textes réunis par Annarosa Poli, Emanuele Kanceff et Sabina Gola, Genève, Slatkine, 1992

DUPONT (Jacques), « Les chemins de traverse ou le monde et ses surprises », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Manucicus, 2006

GANNIER (Odile), « Le voyage selon Laurence Sterne et Chateaubriand : le héros et le bouffon (*Tristram Shandy*, *Voyage sentimental*, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*) », *Loxias*, 15, 2006

GILLET (Jean), « Chateaubriand, Volney et le sauvage américain », *Romantisme*, 36, 1982

GLAUDES (Pierre), « Fiat nox : Venise d'outre-tombe », dans *Chateaubriand : Paris – Prague – Venise*, textes réunis par Philippe Berthier, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001

GUYOT (Alain), « "Ce monceau de ruines..." : sens et fonction de la description dans "Lettre à M. Fontanes sur la campagne romaine" », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1998,1

GUYOT (Alain) et LE HUENEN (Roland), *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006

JAEGHERE (Michel), *Le Menteur magnifique : Chateaubriand en Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 2006

LACOSTE (Claudine), « Le regard du voyageur », dans *Chateaubriand. Les Mémoires d'outre-tombe, 4e partie*, sous la direction de Jean-Claude Berchet, Paris, SEDES, 1990

LEBÈGUE (Raymond), « Réalités et résultats du voyage de Chateaubriand en Amérique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1968, 6

Le Voyage en Orient de Chateaubriand, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Manucicus, 2006

« *L'Instinct voyageur* » : *creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, textes réunis par Filippo Martelluci, Padova, Unipress, 2001

LUND (Hans Peter), « Le Voyage de la Grèce de Chateaubriand », dans « *L'Instinct voyageur* » : *creazione dell'io e scrittura del mondo in Chateaubriand*, textes réunis par Filippo Martelluci, Padova, Unipress, 2001

MASSON (Bernard), « Chateaubriand et le miroir de Venise », dans *Lectures de l'imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1993

MOREAU (Yves), « De la Hontan à Chateaubriand : l'Amérique ou l'exigence utopique de l'unité », dans *L'Amérique des Lumières, partie littéraire du colloque du bicentenaire de l'indépendance américaine*, Genève, Droz, 1977

M'RAD-CHAOUACHI (Samira), « L'ITINÉRAIRE de Paris à Jérusalem ou le plaisir de lire », *Versants*, 53-54, 2007

OUTREY (Amédée), « Le voyageur », dans *Chateaubriand, le livre du centenaire*, Paris, Flammarion, 1949

PETITIER (Paule), « Le discours touristique dans la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* », dans *Chateaubriand. Les Mémoires d'outre-tombe, 4e partie*, sous la direction de Jean-Claude Berchet, Paris, SEDES, 1990

RAVIEZ (François), *Plus sur Chateaubriand : lire l'« Itinéraire » suivi de « vertige de Chateaubriand »*, Neuilly, Atlante, 2007

REGARD (Maurice), « Introduction », Chateaubriand, *Voyage en Italie*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969

RIGOLI (Juan), *Le Voyageur à l'envers. Montagnes de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2005

ROULIN (Jean-Marie), « Venise, la dernière tentation de Chateaubriand », dans *Chateaubriand : Paris – Prague – Venise*, textes réunis par Philippe Berthier, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001

TRIPET (Arnaud), « " Sur un sujet ancien... " le *Voyage en Italie* », dans « *L'Instinct voyageur* » : *creazione dell'io e scittura del mundo in Chateaubriand*, textes réunis par Filippo Martelluci, Padova, Unipress, 2001

TUCCI (Patrizio), « Un pieux voyageur », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Manucicus, 2006

VEINSTEIN (Gilles), « Chateaubriand et les Turcs », dans *Le Voyage en Orient de Chateaubriand*, textes rassemblés et présentés par Jean-Claude Berchet, Houilles, Manucicus, 2006

VENAYRE (Sylvain), « Les figures du voyageurs dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand », [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/colloques /document398.php>

USUELS :

Dictionnaire historique de la langue française, t. I. dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, 1992

FONTANIER (Pierre), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977

Le Nouveau Petit Robert, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2007

LAROUSSE (Pierre), *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1890

LITRÉ (Émile), *Dictionnaire de la langue française*, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1956

MORIER (Henri), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1975

Trésor de la langue française, sous la direction de B. Quemada, Paris, Centre national de la recherche scientifique, Klincksiek ; Gallimard, 1971-1994

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PREMIER CHAPITRE :	11
LES THÉORIES DU COMIQUE	11
<i>Le piège du comique</i>	11
Typologies	11
Définitions	14
Entre moquerie et compassion	17
Rire et romantisme	19
<i>Pour une bipartition du comique</i>	23
Scission	23
Agressivité et conciliation	25
Inclusion et exclusion	26
<i>Le comique destructeur</i>	29
D'Aristote à Hobbes	29
Satire et but moral	31
<i>Le comique créateur</i>	32
Carnaval	32
Atténuation	34
Humour	36
 DEUXIÈME CHAPITRE :	
 CHATEAUBRIAND ET LE COMIQUE : UNE RELATION AMBIGUË	41
<i>Mythe personnel</i>	41
La pose	42
Effets	49
<i>Écriture du sérieux</i>	53
Le grand style	53
Le discours religieux	57
Parodies	60
<i>La place du rire</i>	62
Humour et mélancolie	64
L'influence shakespearienne	66
L'importance du comique	68
Comique et récit de voyage	71
« L'esthétique grotesque »	74

TROISIÈME CHAPITRE :

LES RÉCITS DE VOYAGE DE CHATEAUBRIAND OU L'INVENTION D'UN GENRE	81
<i>Les voyages de Chateaubriand</i>	81
Un Breton en Amérique	82
Au temps de Bonaparte : l'Italie et l'Orient	85
La dernière ambassade	88
Des voyages aux récits de voyage	89
<i>Du voyage savant au voyage humoristique</i>	90
Tradition et contre-tradition	90
Genèse des récits de voyage romantique et humoristique	95
<i>Chateaubriand voyageur : entre Volney et Sterne</i>	100
Le Voyage en Amérique : la fiction avant la science	101
Les préfaces de l'Itinéraire : inscription d'une tension	102
Les récits de voyage chateaubrianesques : le reflet d'une ambivalence	108
Indécision et frustration	116
Un « voyageur à l'envers »	118

QUATRIÈME CHAPITRE :

USAGE ET CONDAMNATION DU COMIQUE SATIRIQUE	123
<i>Polémiques</i>	123
Critique du dogmatisme oriental	124
Critique du pouvoir napoléonien	128
<i>Démystifications</i>	130
Intertextualité	130
Contre les bons sauvages	133
Les porcs et les révolutionnaires	137
<i>Le chemin des vanités</i>	140
La réalité contre l'idéal	140
Danses de la mort et ambassade fantôme	142
<i>Railleries</i>	146
Le serviteur et les drogmans	146
La supériorité du rieur	149
Amour- propre	152
<i>Condamnation du comique satirique</i>	154
Autocensure	154
Rejet du sarcasme philosophique	156

CINQUIÈME CHAPITRE:

L'HUMOUR DU VOYAGEUR ET L'ORIGINE DU VOYAGE ROMANTIQUE	159
<i>Changement de perception</i>	159
La chute	161
Autodérision	164
La fin des Mémoires ou l'antivoyage	167
Redéfinition du héros	173
<i>Le mundus inversus</i>	174

Le carnaval et le désordre créateur	174
L'antisystème	178
A l'école des animaux	183
Éloge du non savoir	185
<i>Le rebondissement humoristique</i>	190
Révolution : crise et bouleversement	190
« Le grain de sénevé »	196
La voie hors de l'absurde	201
L'humour et le sentiment religieux	204
 SIXIÈME CHAPITRE :	
POUR UNE POÉTIQUE HUMORISTIQUE DU RECIT DE VOYAGE	209
<i>La religion comme poétique</i>	209
<i>Mises en scène de l'écrivain</i>	213
Métalepses de l'auteur	213
Parabases	215
Le montage littéraire	218
L'importance du lecteur	222
<i>Expressions de l'arbitraire</i>	224
Fragments	224
Digressions	230
<i>La relation fantaisiste</i>	233
Subjectivité et non sérieux	233
Illusions et ruptures d'illusions	238
 SEPTIÈME CHAPITRE :	
L'IRONISTE	243
<i>Dualité et dissimulation</i>	243
Dédoublément	243
Le pèlerin et l'amoureux	245
Masques	249
Double visage, double parole	253
<i>Un nouveau Socrate</i>	255
Menteur et ironiste	255
De l'ironie socratique à l'ironie romantique	256
<i>Réflexivité</i>	261
Artificialité du récit	261
Le poète philosophe	265
Décentrement	266
Synthèse	271
<i>L'auteur créateur</i>	273
La toute-puissance de la subjectivité auctoriale	273
Un nouveau voyage	277

HUITIÈME CHAPITRE :

LE VOYAGE RÉENCHANTÉ	281
<i>Chateaubriand et le voyage humoristique</i>	281
Désacralisation du voyage	282
Liberté	285
Arabesques	290
<i>Réenchantelements</i>	292
Anecdotes	292
Le règne de l'insignifiant	294
La montagne et le volcan	298
Poésie lunaire	300
<i>Le voyageur-poète</i>	302
Prise de pouvoir	302
L'infini intime	305
Le monument funéraire	307
 CONCLUSION	 313
 BIBLIOGRAPHIE	 329

