

# Le poétique dans *L'Itinéraire* de Paris à Jerusalem

---

Judith WULF

Université Rennes 2

[j.wulf@free.fr](mailto:j.wulf@free.fr)

RÉSUMÉ: Parler du poétique dans un récit de voyage du début du XIX<sup>e</sup> siècle peut être considéré comme largement métaphorique. L'adieu aux Muses de *L'Itinéraire* qui fait écho à celui qu'annonçait la fin des *Martyrs* confirme cette réserve chez l'auteur lui-même. Mais en même temps la question du poétique est largement thématifiée dans *L'Itinéraire*. « Poète », « poème », « poésie », « poétique », « poétiquement », l'isotopie est trop largement représentée pour qu'on la néglige, inscrivant l'idée dans des environnements sémantiques qui en renouvellent à chaque fois la portée. Le poétique sera moins envisagé comme un donné générique que comme une dynamique de formation qui est en même temps un interprétant essentiel de l'ouvrage.

ABSTRACT: *Speaking of the "poetic" in an early XIX century travel narrative could be considered as a metaphor. "L'adieu aux Muses" in L'Itinéraire as at the end of Les Martyrs suggest the same kind of reservations by Chateaubriand himself. However, the question of "poetic" is well represented in L'Itinéraire. "poète", "poème", "poésie", "poétique", "poétiquement", the isotopy is too important to be disregarded and places the idea in different semantic frames that renew its significance. The poetic will be considered less as a generic given than as a forming dynamic and as an essential interpretant of the work.*

Parler du poétique dans un récit de voyage du début du XIX<sup>e</sup> siècle peut être considéré comme largement métaphorique<sup>1</sup>. L'adieu aux Muses de *L'Itinéraire* qui fait écho à celui qu'annonçait la fin des *Martyrs*<sup>2</sup> confirme cette réserve chez l'auteur lui-même. Pourtant, « la suite d'un poème ne peut être qu'un poème » écrit-il dans la préface de l'épopée chrétienne. Si *L'Itinéraire* est bien la « suite » de l'ouvrage de

1. Même si, comme le rappelle Jean-Claude Berchet, le voyage est « une forme libre, non codée, ouverte à toutes les expériences narratives » et en dépit de l'idée qu'il pourrait s'agir d'un « mixte (histoire/poésie) », la tradition du récit de voyage au moment où Chateaubriand écrit son *Itinéraire* est scientifique ou journalistique et s'inscrit dans une logique largement descriptive et impersonnelle (J.-C. Berchet, « Un voyage vers soi », *Poétique*, n° 53, février 1983, p. 92).
2. Livre XXIV.

1809, comme il est précisé en conclusion, il n'est pas possible d'évacuer la question aussi rapidement. D'ailleurs, et c'est là à mon sens un des intérêts de l'approche stylistique, le détail formel du texte ne coïncide pas toujours avec les déclarations les plus péremptoires. « Poète », « poème », « poésie », « poétique », « poétiquement », l'isotopie est trop largement représentée pour qu'on la néglige, inscrivant l'idée dans des environnements sémantiques qui en renouvellent à chaque fois la portée. De métaphorique, l'emploi devient fortement problématique dans *L'Itinéraire*, et ceci à un double niveau : en ce qu'elle permet de s'interroger sur la définition qu'on peut donner du poétique mais également en ce que cette interrogation même témoigne d'un passage progressif d'un paradigme poétique<sup>3</sup> à un paradigme esthétique. On le comprend, le poétique sera moins envisagé comme un donné générique que comme une dynamique de formation qui est en même temps un interprétant essentiel de l'ouvrage. Ceci implique un premier parti pris de méthode. Analyser l'idée de poétique de cette manière, c'est en effet renoncer à la question ontologique qui consiste à se demander ce que c'est. Loin de prétendre travailler sur un archétype figé, on l'utilisera comme universel de méthode, pour tenter de cerner un mode d'organisation, de définir un outil d'interprétation. Cela ne signifie pas pour autant que le poétique soit une notion vide dont l'unique rôle serait de servir de substitut à des notions au contenu plus riche. Aussi est-il nécessaire de préciser son fonctionnement, ce qui permettra de donner une base plus claire à l'analyse. On commencera par recenser les diverses manifestations du poétique dans la réception, l'intertexte et la nomination avant d'étudier plus précisément les fonctions de sa forme autonymique ; on cherchera enfin à en dégager la portée comme forme proprement contextuelle.

## L'emploi du mot « poétique » en question

### Une réception poétique

Même si ce terme revêt le plus souvent un caractère métaphorique, le terme *poétique* voire *poésie* appliqué à Chateaubriand est tellement systématique chez les critiques qu'il paraît indispensable de le prendre en compte, au moins à titre symptomatique. Qu'il s'agisse de Lamartine (« Le nom de M. de Chateaubriand fut une fascination pour nous, il remplit notre esprit d'un éblouissement d'images, et notre oreille d'un enivrement de musique qui nous donne le vertige de la poésie<sup>4</sup> »), ou Sainte-Beuve insistant sur l'« influence » notamment « poétique » d'un auteur dont la « vie [...] marcha comme un long poème » (« Littérairement, il n'y avait qu'une voix pour saluer le fondateur, parmi nous, de la poésie d'imagination<sup>5</sup> »), nombreux sont les critiques qui l'emploient.

3. Au sens d'un paradigme fondé sur une poétique.

4. Lamartine, *Souvenirs et portraits* cité par Bruneau dans F. Brunot, *Histoire de la langue française*, t. XII [Charles Bruneau], Paris, Armand Colin, 1968, p. 96.

5. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Paris, Didier, 1955, p. 10 et 11.

Il convient certes de pointer les nombreux modalisateurs qui accompagnent, chez les contemporains de Chateaubriand, l'emploi du qualificatif *poétique*. L'association entre prose et poésie qui de nos jours apparaît comme valorisante ne l'est pas forcément à l'époque. La poétique classique insiste sur la séparation entre les deux, Chateaubriand revient longuement sur cette question, qu'il sait délicate, dans la préface des *Martyrs* et la critique évalue son œuvre notamment en fonction de sa retenue face à la tentation du poétique. Par exemple Fontanes :

[...] Jusqu'ici on avait reproché au style de M. de Chateaubriand des couleurs trop poétiques, des figures trop hardies, des tours peu naturels, des expressions et des alliances de mots un peu extraordinaires. Je n'examinerai point si ces reproches étaient fondés [...]. Ce qu'il y a de certain, c'est que de pareils défauts eussent été beaucoup plus déplacés et infiniment plus sensibles dans la relation d'un voyage; le goût de M. de Chateaubriand les a évités avec soin, et son talent flexible s'est prêté avec une heureuse facilité au nouveau ton qu'il devait prendre <sup>6</sup>. (Fontanes, 13 avril 1811)

Plus précisément, l'écriture de Chateaubriand apparaît comme un bon exemple de la distinction entre poème en prose et prose poétique qui est, selon la formule de Sainte-Beuve dans ses *Leçons sur Chateaubriand*, « une extrémité de la prose » <sup>7</sup>.

Mais de manière générale dans la sensibilité des contemporains, le poétique est toujours en creux dans l'écriture de Chateaubriand, qu'ils voient comme un modèle de cette alliance <sup>8</sup>. Pour cela, Chateaubriand trouve dans le *Télémaque* de Fénelon sa principale source d'inspiration <sup>9</sup>. Ce récit qu'il présente comme un poème de manière insistante dans sa préface des *Martyrs*, auquel il fait constamment référence et qui médiatise très souvent l'intertexte homérique, est l'une des plus fameuses sources de ce rapprochement entre prose et poésie qui a permis à certains prosateurs de l'âge classique d'être reconnus pour des qualités de sensibilité jusque là réservées aux vers mais que le public ne reconnaissait plus toujours dans une versification souvent très technique <sup>10</sup>. Dans la même veine Bernardin de Saint Pierre et Rousseau comptent aux nombres des références de *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* <sup>11</sup>.

6. *Mercure de France*, 13 avril 1811.

7. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, X<sup>e</sup> leçon, t. I, Paris, Garnier, 1948, p. 244.

8. « [...] nous convenons que la prose élevée, choisie, ornée d'harmonieuses périodes, consacrée à de grandes images ou à de riants tableaux de la nature, est susceptible de présenter les plus belles fleurs de la poésie, bien qu'elle ne soit nullement un poème. » écrit Denne Baron ; et de citer « *Les Martyrs*, ce bouquet de poésie formé des fleurs du Liban, de l'Hymète, de Lucrétile et des frais bocages de la Gaule » [*Dictionnaire de la conversation*, 2<sup>e</sup> éd., t. XIV, p. 664 a].

9. Dans la préface des *Martyrs*, il revendique pour ce récit l'appellation de poème.

10. Le carcan des règles établies par Malherbe et consolidées par Boileau ne laisse pas la place à certains auteurs d'exprimer leur sensibilité; leur intérêt se déplace donc vers le roman, où se développe une prose poétique, rapidement reconnue par les contemporains.

11. On peut y ajouter dans une moindre mesure, la poésie descriptive de l'abbé Delille, très en vogue à la veille de la restauration et que Chateaubriand cite.

C'est à l'occasion des descriptions de paysage qu'on rencontre les traces les plus fréquentes de ce qui peut être considéré comme des marqueurs de «langue poétique<sup>12</sup>». On peut citer notamment les procédés reposant sur la substantivation («l'empire des tempêtes<sup>13</sup>»), la multiplication des épithètes, l'alliance de mots substantif adjectif («les nuages brisés<sup>14</sup>»), le pluriel poétique («les solitudes de l'Acadie<sup>15</sup>») ou au contraire le singulier collectif («la vigne et l'olivier»), l'emploi de substantifs attribués sans déterminant («[...] dont les songes sont enfants des vents et des tempêtes<sup>16</sup>»).

L'imitation de structures syntaxiques de la poésie antique comme l'utilisation de l'adjectif à la place d'une construction adverbiale est également caractéristique: «Les étoiles qui se montrent fugitives entre les nuages brisés<sup>17</sup> [...]»

On peut y ajouter des procédés rythmiques qui ont fait le succès de la prose poétique de Fénelon. Supprimant l'appareil grammatical pour préférer la continuité de l'effet poétique, la phrase adopte souvent comme principe la liberté de la parataxe. Ce dispositif témoigne de la prédominance de l'impression poétique sur l'architecture logique ou chronologique, dans un fondu enchaîné qui superpose une image ou une scène nouvelle sur la précédente, non encore effacée, et qui parfois même saute une étape intermédiaire entre deux images. Comme dans le *Télémaque*, le jeu sur l'adverbe *déjà* substituée à l'enchaînement chronologique la superposition poétique des lignes temporelles. C'est le cas par exemple au moment où le voyageur quitte le cap Sunium: l'adverbe *déjà* faisant concurrence à l'adverbe *encore* dans le même segment syntaxique<sup>18</sup>.

Il faut cependant préciser que, pour une grande part, l'originalité de ces descriptions réside dans leur adaptation et que ce qui fonde leur caractère poétique est essentiellement dû au filtre intertextuel qui les informe.

## Formes intertextuelles du poétique

Parmi les formes du poétique dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, citations et références constituent en effet une part importante. L'une des particularités de ce texte est son recours constant, souvent sur des segments très étendus, à des extraits

12. On trouve au XIX<sup>e</sup> siècle des dictionnaires comme celui de Carpentier ou celui de Planche, chargés d'en rendre compte. Bruneau y consacre plusieurs chapitres (F. Brunot, *Histoire de la langue française*, t. XII [Charles Bruneau], Paris, Armand Colin, 1968, Première partie, livre IV «La langue de la poésie» et deuxième partie, chapitre VII «Dictionnaires de la langue oratoire et poétique»).

13. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard (Folio), 2005, p. 77. Toutes les références concernant *L'itinéraire* renvoient à cette édition.

14. p. 483.

15. p. 105.

16. p. 485.

17. p. 483.

18. p. 222-223.

de poèmes. Toutes les catégories poétiques qu'on distingue à l'époque sont représentées<sup>19</sup> :

La poésie épique constitue naturellement la veine la plus importante. Il est fait référence aux grandes épopées antiques comme *L'Iliade*, *L'Odyssée* ou encore *L'Enéide*, à Lucain ou à Stace, mais également à des œuvres plus récentes, par exemple Le Tasse ou Milton dont Chateaubriand a traduit *Le Paradis perdu* lors de son exil en Angleterre.

Les références à Orphée, Sapho ou Alcée, notamment, montrent que Chateaubriand ne laisse pas complètement de côté la poésie lyrique. À côté de la mise en vedette de l'histoire comme sujet principal, elles témoignent de l'intérêt pour le *moi* qui se développe comme un flux secondaire tout au long de *L'itinéraire*<sup>20</sup>.

Concernant la poésie dramatique, on trouve des références fréquentes à Racine, Sophocle et Euripide.

Plus intéressante est la référence à la poésie didactique. L'un des principaux représentants de cette veine dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* est certainement Lucrèce. Nombreux sont en effet les passages qui renvoient à son œuvre, en citant les vers les plus musicaux. Ces exemples sont surtout empruntés à des passages qui visent à décrire la nature. Mais dans le cadre d'un récit dont l'une des principales ambitions est de réfléchir sur des questions aussi vastes que la religion, la société ou l'histoire, ces références répétées à l'un des exemples les plus réussis de poésie didactique suggèrent une réflexion sur la portée du poétique dans une œuvre à ambition théorique. À côté du *topos* de *l'utile dulci* qui veut que le « poète voyageur » comme Chateaubriand se nomme lui-même dans *L'itinéraire*, doit intéresser le lecteur, on peut voir une réflexion sur la portée existentielle et subjective du poétique.

Au-delà du caractère érudit ou ornemental, l'utilisation de l'intertexte poétique s'inscrit dans une relation sémiotique complexe. On voit bien ici la portée exemplificatoire de la relation intertextuelle poétique dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*. L'exemple intertextuel n'y est pas donné comme signe d'un seul énoncé mais comme

19. Je rappelle que la triade générique classique (s'appuyant sur la triade aristotélicienne tragédie, épopée, comédie) se divise en dramatique, épique et lyrique, à la différence de la schématisation poésie, théâtre, roman qu'on connaît au XX<sup>e</sup> siècle. La définition de la poésie telle qu'on peut par exemple la trouver dans la 5<sup>e</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1798) réserve la poésie aux formes versifiées et distingue plusieurs sous-catégories : « On donne différentes épithètes à la poésie, selon les différentes manières dont les Poètes traitent les sujets sur lesquels ils travaillent. On appelle *Poésie lyrique*, Celle des Odes et des Poèmes faits pour être mis en chant; *Poésie dramatique*, Celle des Tragédies, Comédies et autres pièces que l'on représente sur le théâtre; *Poésie épique*, Celle qui regarde le Poème épique; et *Poésie didactique*, Celle qui a pour objet quelque enseignement mis en vers. On appelle *Poésie burlesque*, Celle qui traite son sujet d'une manière burlesque. » À partir de cette édition, on trouve également la précision suivante : « On dit d'un ouvrage en prose qui tient du caractère et de l'élévation poétiques, qu'*Il y a de la poésie dans ses idées, dans son style. Platon, Isaïe, sont pleins de la plus haute poésie.* »

20. Sa mise au second plan témoigne d'une conception classique de la poésie : « Après un retournement, pour les modernes la poésie lyrique représente la poéticité suprême par son exclusion de la narration, alors que pour les classiques, elle était suspecte parce qu'elle échappait au récit, à la *mimésis* » (A. Compagnon, *Théorie de la littérature, la notion de genre*, <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>).

signe d'une classe d'énoncés et, au-delà de l'occurrence précise, c'est l'ensemble du poétique comme dispositif ou comme principe qui est pointé.

Il y a ainsi clairement un fonctionnement matriciel de l'énoncé intertextuel poétique. En fonction de leur répétition et de leur mode d'insertion (substitution à une description d'un extrait de plusieurs pages<sup>21</sup>, utilisation du partitif ou du générique à côté du possessif ou du démonstratif<sup>22</sup>, utilisation de l'article défini « le poète » en situation exophorique<sup>23</sup>) certaines citations passent alors du statut d'exemple à celui de paradigme du poétique.

## Le poétique comme nomination

Le poétique ne se manifeste pas seulement comme trace dans la réception critique ou comme citation ; il est également très présent comme mot. Cette insistance sur la nomination<sup>24</sup> n'est pas anodine ; elle engage un certain point de vue dans lequel le poétique sera envisagé comme objet du discours. Outre l'emploi de ce terme dans le cadre d'une séquence introductive à un intertexte poétique, je m'attarderai sur les cas de pointage ou d'extraction qui lui confèrent un statut définitionnel : parler de tel ou tel poète ou de tel ou tel poème est en effet souvent pour Chateaubriand l'occasion de gloses qui révèlent en filigrane sa conception de la poésie.

Au fil du texte, le substantif « poème » ou un équivalent métaphorique commute avec fiction<sup>25</sup>, par exemple dans la structure périphrastique « fiction des poètes » :

Sa belle imagination, touchée des fictions des poètes, aimait à chercher les restes du palais de Didon. Le désenchantement que l'âge amène et le vide qui suit les plaisirs. (p. 463)

Ou dans la structure en chiasme :

L'histoire prend alors son rang parmi les Muses, et la fiction devient aussi grave que la vérité. (p. 393)

Il peut également s'en distinguer dans une structure énumérative, qui l'exclut comme reformulation : « comme à l'ordinaire, la fable et la poésie<sup>26</sup> » (vs la fable ou poésie).

21. Par exemple, face à la « plaine de Troie », l'écho de « la muse d'Euripide » qui « prolongea les scènes de deuil sur ces rivages tragiques » p. 264-265.

22. Initie un mouvement d'actualisation générique « Voilà de la grande, de la haute poésie » (à propos du Tasse, p. 433) vs « son poème » (Milton, p. 357).

23. Le texte de *L'itinéraire* en présente différents degrés, depuis le cas où la proximité d'un nom propre en contexte va dans le sens d'une spécification anaphorique jusqu'au cas où l'exophore mémorielle sert de point d'appui à un mouvement vers l'emblématique.

24. Sur la portée esthétique de la nomination et plus précisément de la toponymie, voir J.-C. Berchet « Chateaubriand et le paysage classique », *Atti del colloquio Chateaubriand*, Rome, Accademia dei Lincei, 1969.

25. « Bientôt s'engage le terrible combat de Tancrede et de Clorinde, fiction la plus pathétique qui soit jamais sortie du cerveau d'un poète » (p. 430-431).

26. p. 151.

L'adjectif *poétique* ou l'emploi généralisant du substantif *poète* sont associés à divers prédicats qui en précisent le contenu sémantique, la plupart alternant entre l'association du poétique et du merveilleux « quelque chose de poétique et de merveilleux <sup>27</sup> » ou au contraire du poétique et du souci de vérité « tous les poètes épiques ont été des hommes très instruits <sup>28</sup> ».

Ils peuvent également entrer dans un dispositif contrastif avec d'autres caractérisants: (poésie épique = merveilleux vs calcul) comme dans l'exemple:

Le temps de ces expéditions est le temps héroïque de notre histoire; c'est celui qui a donné naissance à notre poésie épique. Tout ce qui répand du merveilleux sur une nation ne doit point être méprisé par cette nation même. On voudrait en vain se le dissimuler, il y a quelque chose dans notre cœur qui nous fait aimer la gloire; l'homme ne se compose pas absolument de calculs positifs pour son bien et pour son mal: ce serait trop le ravalier; c'est en entretenant les Romains de l'éternité de leur ville qu'on les a menés à la conquête du monde et qu'on leur a fait laisser dans l'histoire un nom éternel. (p. 373)

On remarque que la plupart de ces exemples de nomination du poétique relèvent de ce que J. Authier-Revuz appelle « modalisation autonymique <sup>29</sup> » dans la mesure où, pour la citer, il y a à la fois dire de X et retour sur ce dire faisant intervenir, d'une manière ou d'une autre, l'autonyme X' <sup>30</sup>.

Dans les exemples cités, l'effet de pointage glisse bien souvent de l'occurrence vers le type, comme en témoignent les expressions généralisantes introductives ou contextuelles comme « tous les », « comme à l'ordinaire » ou le présent gnomique.

Qu'elles portent sur sa propre définition de la poésie ou sur celle d'un autre locuteur repoussée comme non adéquate, ces gloses, leur diversité et l'arrêt sur le mot qu'elles entraînent sont l'indice du statut problématique de la notion, dans la mesure où le commentaire qui accompagne la nomination de l'objet relève d'une non-coïncidence. Le locuteur se livre à un travail de diversification sémantique en produisant un paradigme de termes posés à la fois comme proches sémantiquement (puisque ce sont des nominations possibles) et non superposables. Un commentaire de ce type fait surgir, comme le remarque J. Authier-Revuz dans l'étude qu'elle a consacrée à ces gloses <sup>31</sup>, une propriété différentielle des signes convoqués qui est ici explicitée par le commentaire justificatif.

Ce que soulignent ces exemples, c'est que le poétique n'est ni occulté ni simplement thématiqué dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* mais fait l'objet d'un travail

27. p. 83.

28. p. 433.

29. *vs* emploi autonyme au sens strict, car l'opacification n'est pas complète.

30. « La configuration énonciative de la modalisation autonymique » est définie comme « mode complexe de dire, en dédoublement opacifiant, tel que la nomination du référent x s'effectue en faisant intervenir en quelque façon, l'autonyme X', homonyme du signe X » (J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, tome I, Paris, Larousse, 1995, p. 55).

31. J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi...*, tome II, p. 565-566.

qui l'inscrit au cœur de la démarche d'écriture. L'étude plus détaillée de ces formes autonymiques du poétique, notamment en ce qui concerne leur fonction, permettra de mieux dégager leur portée.

## Fonction des formes autonymiques du poétique

« Ces Mémoires, qui ne sont que la suite ou le commentaire de l'autre ouvrage » ; au statut de suite poétique vient s'ajouter celui de commentaire dans la fameuse phrase extraite de la conclusion de *L'Itinéraire*, ce qui souligne bien le caractère central du dispositif métatextuel dans l'économie d'ensemble d'un ouvrage que certains n'hésitent pas à qualifier « d'épopée métalittéraire<sup>32</sup> ». Sans entrer dans les détails de toutes les formes concernées, je souhaiterais m'attarder sur la forme autonymique du poétique afin d'en préciser les fonctions et d'en dégager la portée.

### Fonction cadrative

Comme on l'a vu plus haut, la première des fonctions de la forme autonymique du poétique est cadrative ; elle circonscrit la notion par un effet de pointage et d'extraction et en souligne le statut problématique. L'activité métadiscursive associée aux mots de la famille de « poétique » produit des énoncés à portée métalinguistique interrogeant le signifié « poésie » « poème » « poétique » etc.

Il n'est pas étonnant que cette fonction soit centrale dans le cadre d'un texte à vocation affichée de commentaire. Mais plus intéressant est l'effet d'ambiguïté qui résulte de l'association entre le contenu de signification induit par le sème « poétique » et la forme de l'énoncé qui insiste au contraire sur son statut argumentatif. On retrouve là l'hésitation pointée par de nombreux commentateurs à propos du statut du « je » dans *L'Itinéraire*.

Par l'emploi qui en est fait, la forme autonymique permet de proposer une version synthétique du poétique, tout en conservant à cette idée, qui n'est pas explicitement présentée comme telle, son statut problématique de notion en genèse.

En témoigne l'évolution de l'évaluation de cette question dans les différentes préfaces : la première sépare clairement les « images » qu'il a gardées pour *Les Martyrs* et les « réflexions » qu'il publie dans *L'Itinéraire*. L'énonciation poétique sera en revanche pleinement revendiquée dans la préface de 1826, sinon littéralement, du moins à travers l'orientation caractéristique d'un style qui fait une large part aux images, aux isotopies subjectives et aux figures de constructions recherchées.

Ce que pointe la forme même de la modalisation autonymique, c'est que la spécificité du poétique dans *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* est précisément fondée sur son agencement au réflexif. Au-delà du *topos* antique de l'adieu aux Muses, ce type

32. A. Vaillant, « Chateaubriand et ses adieux à la littérature », in *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand. Un « Voyage avec des Voyages »*, Journée d'études organisée par M.-È. Thérenty et S. Zékian, <http://www.fabula.org/colloques/document407.php>.



de forme fonde – de manière plus romantique que classique – le poétique comme synthèse disjonctive. En ce sens, l'adieu aux Muses que renouvelle la première préface de *L'itinéraire* doit être compris, dans un sens restreint, comme l'adieu à une poétique au sens traditionnel du terme tandis que la préface de 1826 serait tournée vers le projet d'une nouvelle conception du poétique.

### Fonction exemplificatoire

Sans contester la primauté de la fonction métalinguistique de l'autonymie, on constate, d'après les exemples qui précèdent, combien le travail de définition se double d'une portée axiologique et d'un dispositif d'exemplification<sup>33</sup>. Ce lien indissociable qu'on retrouve dans tout dispositif lexical<sup>34</sup>, est souligné par des structures parfois acrobatiques :

[...] mais si Descartes et Newton eussent philosophiquement douté de ces merveilles, Racine et Milton ne les auraient pas poétiquement répétées. (p. 364)

La formulation contrastive, ici, a pour effet de faire bifurquer la valeur négative associée à la pratique poétique, en soulignant que ce type de définition n'est que relative en discours. En contexte de reformulation, l'autonymie du poétique a souvent comme objectif la constitution d'un paradigme d'expressions à valeur positive.

### Fonction interactive

La troisième fonction signifiante du traitement des formes autonymiques du poétique est la fonction interactive. La notion, indexée par la modalisation autonymique, s'inscrit dans un espace énonciatif qui englobe le lecteur, ainsi sollicité. Dans ce cadre, la genèse problématique de la notion ne se fait pas seulement en amont, dans l'écriture, mais dans l'espace même du texte. La non-coïncidence pointée par le statut autonymique voire le caractère bivocal des exemples inscrits dans des structures hétéroreformulatives mettent en scène ce phénomène. Loin d'être unifiés, les cas de figure informant ce caractère problématique de la situation d'énonciation sont multiples, témoignant d'un *continuum* dans lequel plusieurs types de relations sont envisagés : Dans le premier cas, il y a redéfinition par opposition à une *doxa* critiquée :

En voilà bien assez pour justifier ces pauvres poètes qui ont le sort de Cassandre : en vain ils chantent la vérité, personne ne les croit ; s'ils se contentaient de la dire, ils seraient peut-être plus heureux. (p. 189)

33. Sur cet aspect du métadiscursif voir F. Sitri, « L'autonymie dans la construction des objets de discours », *Actes du colloque Autonymie 5-7 octobre 2000*, établis par J. Authier-Revuz, S. Branca, M. Doury, G. Peitiot et S. Reboul-Touré, <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/theme4/sitri.pdf>.

34. Cf A. Rey et S. Delesalle, « Problèmes et conflits lexicographiques », *Langue française*, 43, 1979.

Dans le second, il y a tension : l'hétérogénéité engendrée par la reformulation est le lieu d'un compromis voire d'une compromission avec la parole de l'autre, témoignant de l'impossibilité de l'énonciateur à assumer la définition dans une parole pleine :

Chandler en fait pourtant une description assez poétique, quoiqu'il se moque des poètes et des peintres qui se sont avisés de donner des eaux à l'Ilissus. (p. 238)

Dans le troisième cas, il y a bien co-construction à proprement parler : l'expression « me fit un plaisir que les poètes comprendront » par exemple ne *reprend* pas une classe ou une manière de parler prédéfinie mais *invite* à une interprétation individuelle.

Cette portée particulière de la modalisation autonymique doit être mise en relation avec le fait que le référent problématique est une notion. On est dans le cadre d'une situation discursive dans laquelle la question a pour corrélat la construction d'un objet de connaissance<sup>35</sup>. Ayant généralement sa place dans le discours philosophique, ce dispositif trouve une portée originale dans cette épopée que suggère être *L'Itinéraire*. Mais comme on va le voir à présent, il est aussi symptomatique du statut transitionnel de la notion, envisagée au moment de son passage du paradigme poétique classique vers un paradigme esthétique.

## Le poétique, une forme contextuelle

Cette transition a plusieurs conséquences concernant le statut de la notion de poétique : elle passe du statut d'universel à celui de variable ; elle est à envisager dans un cadre non seulement générique mais plus largement contextuel, ce qui implique qu'elle fonctionne non plus comme règle *a priori* mais comme interprétant.

## Le poétique comme variable

L'époque à laquelle Chateaubriand écrit *L'Itinéraire* est une époque de transition où l'on passe d'un paradigme poétique à un paradigme esthétique. En témoigne par exemple l'article « poésie » dans la 5<sup>e</sup> édition du dictionnaire de l'Académie. Si le terme de poésie est encore réservé aux formes versifiées, il y est ajouté cette mention : « On dit d'un ouvrage en prose qui tient du caractère et de l'élévation poétiques, qu'*Il y a de la poésie dans ses idées, dans son style. Platon, Isaïe, sont pleins de la plus haute poésie.* » Alors que dans le système classique des genres, les différents modes reposaient sur des universaux pérennes, ils sont désormais soumis à une variation historique et, partant, à une certaine relativité.

35. C'est très courant dans le discours philosophique.

À la différence d'un Hugo qui prendra clairement position contre le principe normatif des poétiques classiques<sup>36</sup>, Chateaubriand, à l'époque de *L'itinéraire*, réaffirme son attachement à certaines règles classiques. Pourtant, comme on a pu le constater, l'une des principales modalités de la problématique du poétique dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* concerne son statut de variable : dans un environnement non institutionnellement poétique, l'indexation de la notion n'est pas l'occasion de proposer des modèles ou d'établir des principes mais bien le point de départ d'une réflexion sur sa diversité et son évolution. Le poétique tel qu'il est présenté dans *L'itinéraire* ne se situe pas hors de l'histoire, dans une typologie qui serait fondée sur des critères ontologiques.

La notion semble inscrite dès l'abord dans un entre-deux ou dans un mécanisme de va-et-vient. Dès l'article de juillet 1807 qu'il écrit pour le *Mercur*, le voyage est ainsi clairement affiché comme étant placé entre la poésie et l'histoire<sup>37</sup>. Ce que la métaphore de l'itinéraire semble organiser comme une transition orientée d'un point à un autre est donc à chercher dans un mouvement plus proche du zig-zag de la promenade : le générique, désormais dépendant d'une subjectivité, varie au gré de son environnement. Comme Rousseau avant lui qui parle de promeneur plutôt que de promenade, Chateaubriand décentre le principe générique depuis le récit de voyage vers le poète-voyageur<sup>38</sup>, suggérant par là même son conditionnement à un contexte.

## Le contexte

Or, au-delà de la métaphore spatiale, ce contexte est celui d'un chantier poétique, ouvert par les *Martyrs*. Si on ne peut contester au texte de *L'itinéraire* sa pleine autonomie par rapport à cet ouvrage, il garde du terreau commun qui est à leur origine certaines propriétés, à commencer par celles qui sont attachées au fait qu'il s'agit avant tout d'un projet proprement poétique. C'est sans doute ce qui explique que le va-et-vient entre histoire et poésie, à l'intérieur de *L'itinéraire* n'est pas équilibré et se fait bien souvent au profit du poétique. Comme le remarque François Brunet, si Chateaubriand « prend parfois la plume de l'historien, c'est pour l'abandonner dès que parle la voix d'un poète, qu'il s'agisse du Tasse, de Racine, ou de lui-même. En allant au bout de ce raisonnement, on est conduit à conclure que l'Histoire sert à mettre la poésie en valeur <sup>39</sup>».

36. Cf la formule célèbre de Hugo dans la préface de *Cromwell*: «[...] ne vaudrait-il pas toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique?» (Préface de *Cromwell* dans *Œuvres complètes*, J. Seebacher (dir.), vol *Critique*, Paris, Laffont (Bouquins), 1985, p. 31).

37. « Les voyages [...] tiennent à la fois de la poésie et de l'histoire », article sur le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, par M. Alexandre de Laborde, *Mercur de France*, 4 juillet 1807, t. XXIX, p. 7-21.

38. « Puisque je faisais le voyage d'un poète », p. 156.

39. F. Brunet, « Le traitement de l'Histoire dans *l'itinéraire de Paris à Jérusalem* » dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand. Un « Voyage avec des Voyages »...*, <http://www.fabula.org/colloques/document430.php>.

Cette manière de substituer le contextuel au générique dans sa définition du poétique s'inscrit par ailleurs dans une démarche axiologique qui vise à conserver les œuvres d'art dans leur environnement. Comme le rappelle Élodie Saliceto :

S'agissant des marbres de la collection de lord Elgin – décor sculpté du Parthénon en grande partie emporté de 1801 à 1805 puis exposé en 1814 à Londres –, Chateaubriand dénonce le saccage, comme il s'oppose dès le *Voyage en Italie* au concept de musée, qui isole les œuvres de leur écrin et de la lumière d'origine qui constitue le paysage par son harmonie d'ensemble<sup>40</sup>.

Sur ce modèle, nombreux sont les passages de *L'itinéraire* qui insistent sur le fait que la poésie d'une œuvre ne peut être comprise que si elle est appréciée dans le contexte géographique auquel elle appartient :

[...] il m'est impossible de dire ce que j'éprouvai. Je crus entendre les cantiques de Salomon et la voix des prophètes; l'antique Jérusalem se leva devant moi; les ombres de Joad, d'Athalie, de Josabeth sortirent du tombeau; il me sembla que je ne connaissais que depuis ce moment le génie de Racine. Quelle poésie, puisque je la trouvais digne du lieu où j'étais! (p. 407)

Même si Chateaubriand, au moment de *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* affiche des positions résolument classiques, on peut dire que les traces que laissent dans le texte sa sensibilité artistique conduisent plutôt à interpréter la décontextualisation qu'opère le générique à la manière du musée, sinon comme péjorative, du moins comme dysphorique.

## Le poétique comme interprétant

En passant d'un statut générique à un statut contextuel, le poétique adopte le fonctionnement sémiotique d'un interprétant. L'itinéraire du poétique dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* est donc celui d'une formation esthétique au cours de laquelle Chateaubriand apprend à *voir* de manière poétique. Ce ne sont pas seulement les formes du poétique qui varient mais sa conception qui se renouvelle en fonction d'un *je* lui-même de moins en moins unifié au fur et à mesure du voyage. Si la recherche de stylèmes, entendus comme traits poétiques donnés, est encore possible dans la partie grecque qui entend résister avec les armes d'une esthétique néoclassique, cela devient de plus en plus difficile au fur et à mesure que l'unité – qu'elle soit géographique ou séquentielle – s'émiette. Dès la deuxième partie, comme en témoigne le titre, on est dans une logique de l'archipel et la vitesse de variation contextuelle augmente rapidement. C'est pourquoi la notion d'interprétant semble mieux adaptée pour décrire des formes qui possèdent une portée suffisante pour

40. É. Saliceto, « Le voyage de la Grèce, un nouveau retour à l'antique? » dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand. Un « Voyage avec des Voyages »...*, <http://www.fabula.org/colloques/document416.php>.

qu'on puisse considérer qu'elles permettent d'isoler un sens plus large impliquant l'interprétation de l'œuvre dans son entier.

On le comprend, et c'est là ce qui explique la difficulté d'isoler des formes de manière *a priori*, envisager le poétique comme interprétant conduit à le conditionner également à sa réception par un lecteur, réception qui comporte deux phases, l'identification et l'interprétation<sup>41</sup>. Contrairement à ce qui se passe dans un contexte où le poétique est génériquement institué par son inscription dans la classe « poésie », la forme poétique d'un texte en prose, *a fortiori* quand il s'agit d'un récit de voyage, doit d'abord être perçue comme telle mais surtout évaluée. Il s'agit finalement moins de se poser la question ontologique (est-ce que c'est du poétique) que de se demander quelle est la portée de ce travail poétique dans le cadre d'un texte qui n'appartient pas à ce genre.

La genèse de la notion ne se fait pas seulement au fil du parcours d'un je mais dans un espace de co-construction qui implique le lecteur<sup>42</sup>. C'est dans cet espace que prend forme et se reflète le poétique comme problème. L'interaction que constitue la situation d'énonciation élargie impliquant le lecteur fonctionne alors à la fois comme lieu, comme moyen et comme objet de l'acquisition, ce qui explique les constants glissements entre discours comme moyen et discours comme objet. Aussi faut-il être particulièrement attentif aux traces laissées dans les formes et structures linguistiques qui jalonnent le discours, dans la mesure où elles en permettent la lisibilité. Certaines sont privilégiées pour y accéder. On a vu l'importance des structures thématiques, intertextuelles et métalinguistiques, il faudrait également insister sur les marques énonciatives. Elles nous enseignent notamment que la posture interprétative envisagée pour le lecteur n'est pas forcément celle d'une implication sans faille qui serait le pendant réceptif du solipsisme de type lyrique. En témoigne, à l'occasion du carnaval de Tunis<sup>43</sup>, l'anecdote du « nouvel Orphée », rencontré en Amérique, qui faisait danser les sauvages. Insérée dans un passage qui entend démontrer le besoin de fête inhérent à la culture française, voire son caractère civilisateur, cette saynète propose de l'effet poétique une version impliquant à la fois une posture distanciée et impliquée et invite à rire de la situation décrite tout en la réaffirmant comme démonstration du caractère incontournable du dispositif poétique. Loin d'être antiphastique, le dispositif interprétatif se présente ainsi plutôt en ligne de fuite et il y a moins inversion des valeurs que variation continue de celles-ci ; aussi le lecteur se voit-il refuser la possibilité d'une certitude finale.

Au-delà de la métaphore qu'il y a à employer la notion de poétique à propos d'un texte comme *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, l'étude de la manière dont la notion est présentée dans l'ouvrage en révèle un état transitionnel, entre le paradigme classique qui fait de la poésie la seule littérature digne d'être codifiée et notre conception

41. Deux phases qui n'ont pas lieu d'être dans un contexte génériquement institué.

42. Les invitations se présentent souvent sous la forme d'un futur comme dans l'exemple suivant : « Je vais maintenant donner le siège de Jérusalem tiré de nos vieilles chroniques : les lecteurs pourront comparer le poème et l'histoire ». (p. 436)

43. p. 489-490.

qui l'a instituée comme genre, à côté du théâtre et du roman. En marge également de la triade romantique qui historicise l'épique, le dramatique et le lyrique, Chateaubriand s'inscrit dans une voie singulière qui, des traductions d'Homère au récit poétique en passant par le *Télémaque*, pense l'effet poétique sans détour par la schématisation générique. Ce faisant, il n'évade pas la question en cantonnant le poétique dans quelque chose d'irréductible à la connaissance mais en pointe au contraire, de manière problématique, ce que masque l'objectivisme générique, à savoir la nécessité de penser, conjointement, la variabilité du processus interprétatif.