

## L'Orient par l'oreille

J'entendais les aboiements du chien de la Laconie, et le bruit du vent de l'Élide : comment aurais-je pu dormir?

Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*<sup>1</sup>

Quand l'ange ouvrit le septième sceau, il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure.

Apocalypse de Jean, 8<sup>2</sup>

La critique s'intéresse depuis longtemps à la dimension visuelle de l'orientalisme littéraire et pictural, s'accordant ainsi à l'intérêt que suscite depuis quelques décennies la notion de paysage. C'est bien de paysage que je voudrais parler ici, mais de « *paysage sonore* », selon une formule et une approche popularisées par Alain Corbin<sup>3</sup> et Jean-Pierre Gutton<sup>4</sup>.

Le paysage, au sens visuel du terme, est une portion d'espace découpé et organisé par le regard, que le sujet investit de valeurs esthétiques mais aussi émotionnelles, affectives, idéologiques, philosophiques ; il permet de raccorder le sensible et l'intellectuel, et son appréhension s'inscrit aussi bien dans une Histoire, une culture, que dans une subjectivité individuelle et artistique. La culture occidentale accorde depuis le XIX<sup>e</sup> siècle un privilège à la vue, considérée comme le sens qui organise de manière privilégiée notre rapport au monde ; il n'est donc pas étonnant que le paysage, en littérature et en peinture, ait occupé une place essentielle, et que la critique s'en soit beaucoup préoccupée. Le sort du paysage sonore a été moins heureux. Pourtant, comme le rappelle Jean-Pierre Gutton, toutes les activités de l'homme, l'ensemble de son vécu, sont liés à un paysage sonore et le nourrissent<sup>5</sup>. Rien de surprenant donc à ce que, comme le dit Richard Murray-Schafer, les « empreintes sonores » caractérisent les membres d'une communauté<sup>6</sup>, ce qui signifie qu'elles constituent aussi un système de normes qui va déterminer l'appréhension et l'interprétation par le sujet des univers sonores, proches ou lointains. On ne s'étonnera pas non plus que le paysage sonore fonctionne, dans la subjectivité individuelle ou à l'échelle d'un groupe, dans la sphère artistique comme dans celle de l'idéologie, à l'instar du

---

1. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Gallimard, coll. Folio classique, 2005, p. 91. Toutes les références, désormais dans le texte, renvoient à cette édition.

2. Trad. TOB. On se rappelle qu'il s'agit de la citation inaugurale du *Septième Sceau* d'Ingmar Bergman (1956).

3. Alain Corbin, *Les Cloches de la terre*, Albin Michel, 1994, rééd. Flammarion, coll. Champs, 2000.

4. Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstruction du paysage sonore*, PUF, coll. Le nœud gordien, 2000.

5. Ajoutons qu'au sein de celui-ci, la musique constitue dans toutes les sociétés une expression artistique majeure.

6. Richard Murray-Schafer, *Le Paysage sonore*, Jean-Claude Lattès, coll. Musiques et musiciens, 1979 ; cité par Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire*, op. cit., p. 6.

paysage visuel, et autorise ou dynamise un système de projection équivalent à celui de son homologue visuel, avec lequel d'ailleurs il se combine volontiers<sup>7</sup>.

Le paysage sonore, dit encore Jean-Pierre Gutton, est un fait de civilisation<sup>8</sup>, lentement construit, et on peut en inférer que celui qui rencontre une culture autre en est intuitivement conscient, et de ce fait va être tenté de lui reconnaître une signification, une valeur testimoniale particulière, de voir en lui une expression privilégiée de cet univers étranger dans lequel il voyage. Les récits de voyages en Orient abondent de notations en ce sens : clochettes au cou des chameaux, cri du chameau, psalmodie du Coran, chant du muezzin, youyou des femmes, cris des marchands, bruit des altercations, sonorités gutturales de la langue arabe retiennent l'attention des auteurs. Chateaubriand, dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, tire de l'exploitation du paysage sonore oriental des ressources expressives considérables bien que souvent paradoxales. Au demeurant, ce n'est pas seulement par l'oreille que Chateaubriand appréhende l'univers sonore oriental, c'est aussi par la bouche si l'on peut dire : cet Orient est animé et habité par la parole des grands poètes et des grands orateurs de l'Antiquité, par la présence obsessionnelle de la parole de Dieu ; au silence de la désolation née du despotisme, qui risque de les recouvrir, Chateaubriand oppose aussi une autre parole, celle de l'écrivain, seule à même de les ranimer par son lyrisme. Je tenterai donc d'étudier les réseaux métaphoriques, latents ou explicites, qui, dans l'écriture du paysage sonore oriental, peuvent conduire le lecteur de l'obsession politico-métaphysique (le despotisme et la mort) à la célébration de la parole.

L'Orient de Chateaubriand est accablé par deux malédictions (qui n'en font qu'une) : celle du despotisme turc, et celle du « principe mahométan ». Victime de cette double malédiction par la disgrâce de la domination ottomane, la Grèce, patrie native de la poésie et de la liberté, est dévastée, sa population est esclavagisée par les Turcs ; la Terre Sainte, lieu d'une Révélation qui introduit aux yeux de Chateaubriand une coupure radicale dans l'histoire de l'Humanité<sup>9</sup>, est pour la même raison en proie à la « désolation ». Partons de la représentation, justement célèbre, du centre originel de ce mal absolu qu'est le despotisme musulman – Constantinople, évoquée au cours d'une description (p. 255-260), que Jean-Claude Berchet qualifie à bon droit d'« ahurissante » (note 1 de la p. 258) et dont il importe de voir qu'elle remplit parfaitement son rôle : incarner ce centre originel en poétisant le Mal.

---

7. Jusque dans la belle formule synesthésique de la lettre de Flaubert à Louis Bouilhet (9 avril 1851), où il parle à propos de ses rêveries orientales des « tintamarres de la couleur ».

8. Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire*, op. cit., p. 105-106.

9. « J'allais descendre sur la terre des prodiges, aux sources de la plus étonnante poésie, aux lieux où, même humainement parlant, s'est passé le plus grand événement qui ait jamais changé la face du monde, je veux dire la venue du Messie » (p. 277).

Ce texte magnifique ne ménage pas les effets, qui sont d'abord visuels :

Constantinople, et surtout la côte d'Asie, étaient noyées dans le brouillard ; les cyprès et les minarets que j'apercevais à travers cette vapeur, présentaient l'aspect d'une forêt dépouillée. [...] le vent [...] se leva et balaya [...] la brume répandue sur le tableau. [...] ce fut le coup de baguette d'un génie. Devant moi le canal de la mer Noire serpentait entre des collines riantes, ainsi qu'un fleuve superbe [...]. [...] la verdure des arbres, les couleurs des maisons blanches et rouges ; la mer qui étendait sous ces objets sa nappe bleue, et le ciel qui déroulait au-dessus un autre champ d'azur : voilà ce que j'admiraïs. On n'exagère point, quand on dit que Constantinople offre le plus beau point de vue de l'univers (p. 256-257).

Le « brouillard » dématérialise le paysage et ouvre la voie à sa poétisation par une image verticalisante (mâts et minarets) qui pourrait se prêter à une rêverie euphorique que ne déparerait pas la référence au « coup de baguette d'un génie » faisant apparaître un paysage dans lequel on identifie sans peine les ingrédients du pittoresque : eau qui serpente, couleurs (vert, blanc, rouge, bleu) qui s'harmonisent ; le double miroir de la mer et du ciel amorce la sublimation du paysage dans l'abstraction elle aussi euphorique du bleu, et l'hyperbole finale consolide le tout par un jugement esthétique définitif.

Mais comme le sait le lecteur qui a suivi Chateaubriand jusque sur les bords du Nil, « [i]l n'est point de beaux pays sans l'indépendance ; le ciel le plus serein est odieux si l'on est enchaîné sur terre » (p. 461). C'est ce que montre la suite du texte, qui dans le même temps bascule brutalement du côté du paysage sonore, comme pour souligner par le passage d'une isotopie sensorielle à une autre la chute dans l'abjection déshumanisante du despotisme :

Comme on ne marche guère qu'en babouches, qu'on n'entend *point de bruits* de carrosses et de charrettes, qu'il n'y a *point de cloches*, *ni presque point de métiers à marteau*, *le silence est continu*. Vous voyez autour de vous une *foule muette* qui semble vouloir passer sans être aperçue, et qui a toujours l'air de se dérober aux regards du maître. Vous arrivez sans cesse d'un bazar à un cimetière, comme si les Turcs n'étaient là que pour acheter, vendre et mourir. [...] Aucun signe de joie, aucune apparence de bonheur ne se montre à vos yeux : ce qu'on voit n'est pas un peuple, mais un troupeau qu'un iman [*siz*] conduit et qu'un janissaire égorge. Il n'y a d'autre plaisir que la débauche, d'autre peine que la mort. *Les tristes sons d'une mandoline* sortent quelquefois d'un café, et vous apercevez d'infâmes enfants qui exécutent des danses honteuses devant des espèces de singes assis en rond sur de petites tables [...] (p. 257-258 ; je souligne).

Le début du texte semble n'imposer que des notations sonores réalistes : si le « silence est continu », c'est parce qu'on n'utilise ni chaussures, ni véhicules à roues, ni marteau. Mais il faut s'arrêter à un premier signal, si j'ose dire : la mention de l'absence des cloches. Le lecteur d'Alain Corbin connaît l'importance des cloches : elles rythment l'existence du chrétien (à l'échelle de la journée ou de l'année) et l'inscrivent dans un territoire familier défini par l'expansion de leur sonnerie ; ceci explique qu'elles cristallisent une affectivité assez intense. Que les cloches ne

sonnent pas à Constantinople, capitale d'un empire musulman, il n'y a pas là de quoi s'étonner, cela va sans dire – or, Chateaubriand tient à le préciser. Il ne s'agit pas seulement de manifester, comme il le fait volontiers, son attachement aux cloches<sup>10</sup>. Cette absence dit l'étrangeté radicale de Constantinople, sa vocation au Mal. On ne comprend bien le silence qui pèse sur Constantinople que si l'on mesure l'importance et l'intensité de la « cosmisation du message [chrétien] » (Alain Corbin) dont sont chargées ces cloches, et donc le sens de leur absence, qui en définitive pourrait bien être l'absence du principe de vie attaché au christianisme. Les cloches apparaissent en deux autres endroits du récit : les derniers sons entendus par le voyageur au moment où il quitte Venise, avant d'affronter les tempêtes, sont les sonneries des cloches des couvents (p. 77). Et surtout, les cloches sont associées à l'apparition miraculeuse de l'île de Chio (il ne s'agit plus de tout de « talisman » néfaste ici) :

je me crus transporté dans le pays des fées [dit Chateaubriand, évoquant sa surprise au réveil] : [j'avais] devant moi une ville charmante, dominée par des monts dont les arêtes étaient recouvertes d'oliviers, de palmiers, de lentisques et de térébinthes. Une foule de Grecs, de Francs et de Turcs étaient répandus sur les quais, *et l'on entendait le son des cloches* (p. 232 ; je souligne).

Le « silence continu » qui règne à Constantinople atteste donc que la périodique « recharge sacrée de l'espace ambiant » (dont parle Alphonse Dupront<sup>11</sup>), qui assure la circulation symbolique du principe de vie chrétien, ne peut se produire ici. Au contraire, cette « foule muette » est en deçà de la vie humaine elle-même, et la double malédiction (le despotisme et l'islam), qui fait de l'homme un animal, en est cause : « ce qu'on voit n'est pas un peuple, mais un troupeau qu'un iman conduit et qu'un janissaire égorge », et les spectateurs des danses d'enfant ne sont guère que des « espèces de singes »<sup>12</sup>. Ces hommes muets ne sont par ailleurs guère plus que des ombres, et aspirent à l'être pour échapper au regard du maître (p. 258) ; mais « les yeux du

---

10. Jean-Pierre Gutton (*Bruits et sons dans notre histoire, op. cit.*, p. 114) cite le *Génie du christianisme* (IV, I, 1, « Des cloches ») : « Laissons donc les cloches rassembler les fidèles, car la voix de l'homme n'est pas assez pure pour convoyer au pied des autels le repentir, l'innocence et le malheur. » Alain Corbin commente ce chapitre (*Les Cloches de la terre, op. cit.*, p. 270).

11. Cité par Alain Corbin, *ibid.*, p. 100.

12. Une notation qu'on trouve pendant le séjour à Jérusalem illustre à nouveau les ressources expressives accablantes de la dégradation de l'homme en animal, et c'est encore dans le cadre d'un paysage sonore lui-même accablant (p. 448) : « dans un coin à l'écart, le boucher arabe égorge quelque bête suspendue par les pieds à un mur en ruine : à l'air hagard et féroce de cet homme, à ses bras ensanglantés, vous croiriez plutôt qu'il vient de tuer son semblable, que d'immoler un agneau. » Le glissement se fait cette fois de l'animal à l'homme, mais le sens est toujours le même : l'univers arabo-musulman est hanté par le meurtre, qui en est l'horizon et qui parachève la dégradation de l'homme inscrite dans les principes de cet univers. Il n'est pas surprenant, en fonction d'une logique proche de celle du rêve ou plutôt du cauchemar, que dans ce passage, Chateaubriand associe encore le silence et le meurtre, et glisse dans le même temps du boucher au janissaire. En effet, voici la suite immédiate : « Pour tout bruit dans la cité déicide, on entend par intervalles le galop de la cavale du désert : c'est le janissaire qui apporte la tête du Bédouin, ou qui va piller le Fellah ». Les « intervalles » de ce galop sinistre rythment la pulsation de mort de cet univers, tout comme la cloche rythme l'expansion du principe de vie dans l'univers chrétien.

despote attirent les esclaves, comme les regards du serpent fascinent les oiseaux dont il fait sa proie », et dans cette nouvelle image zoomorphe déshumanisante, le serpent a sans doute quelque lien avec celui qui dans la Genèse perd le couple originel (avec tous ces descendants) : le despotisme est bien une malédiction.

Pour éclairer le lien qui unit silence et despotisme, faisons un détour par le célèbre ouvrage d'Alain Grosrichard, *Structures du sérail*<sup>13</sup>, qui évoque le personnage du « muet », membre d'une terrifiante légion silencieuse de bourreaux qui étranglent avec un fil de soie dans les dédales du sérail ceux qui ont déplu au Sultan. Le silence du sérail, ce « capitole de la servitude », pour reprendre les termes de Chateaubriand, est celui d'un lieu habité par des êtres déshumanisés, et les exécuteurs muets sont la figure cauchemardesque d'un régime politique dans lequel la mise à mort est (et doit être) la forme la plus caractéristique de l'intervention du despote. Ils incarnent cet arbitraire violent, imprévisible, qui ignore les valeurs de la rationalité discursive, du débat judiciaire et de l'exigence de justice<sup>14</sup>. Leur corps mutilé est l'atroce emblème de la politique inhumaine et régressive du despote, qui vit retranché en deçà de tout discours de justification et dénude ainsi la violence essentielle de son régime, dont les serviteurs les plus zélés sont ceux (muets et eunuques) qu'il a soustraits à l'humanité en les mutilant.

Le peuple d'ombres que forme cette « foule muette » de Constantinople incarne en fait une double obsession dans *l'Itinéraire*. L'une est politique bien sûr, nous venons d'en parler, et on pourrait en citer diverses variantes. Par exemple à Alexandrie, ville elle aussi inhumainement silencieuse, comme victime (encore !) d'un « talisman », et « ce talisman, c'est le despotisme » (p. 460) : Chateaubriand retourne là un stéréotype attaché à l'exotisme onirique et plaisant du conte oriental pour évoquer la malédiction politico-religieuse que constitue un régime pervers accusé de pétrifier les êtres et le monde. Par ailleurs, lorsque cet univers échappe au silence, c'est pour témoigner de la même morbidité, par exemple lorsqu'il est question, à propos des promenades de notre voyageur dans la campagne d'Alexandrie,

13. Alain Grosrichard, *Structure du sérail*, Éditions du Seuil, 1979.

14. Il est amusant de constater que Chateaubriand, grand pourfendeur des philosophes des Lumières, réactive une vision de Constantinople qui leur doit beaucoup. Dans le dernier chapitre de *Candide* déjà, Constantinople est une ville silencieuse, ou en tout cas dans laquelle on ne parle ni ne raisonne : quand on « étrangl[e] deux vizirs [...] et le muphti », le narrateur précise très ironiquement que la nouvelle fait « partout grand bruit pendant quelques heures » ; c'est dire, si l'on file cette métaphore lexicalisée, que le silence de la terreur et de l'indifférence (consubstantielle à la déshumanisation des êtres soumis au despotisme et donc interdits de citoyenneté) vont très vite reprendre leur empire. Par ailleurs, le patriarche cultivateur qui inspire à Candide sa prétendue leçon (« il faut cultiver notre jardin ») revendique hautement son ignorance des « affaires publiques », refuse de parler de celles-ci, et suggère que ce silence, cette surdité et cette cécité sont la condition *sine qua non* de sa prospérité, voire tout simplement de sa survie physique. Quant au « derviche » que veut interroger Pangloss, avec qui celui-ci veut « raisonner un peu », et qui lui demande : « Que faut-il [...] faire ? », il répond : « Te taire ! ». On voit donc que le paysage sonore de Constantinople, avec ses résonances politiques accablantes, s'est constitué bien avant Chateaubriand, et que sa lecture attentive aurait dû interdire la banalisation d'un certain nombre d'âneries au sujet de la prétendue leçon de sagesse que trouverait (et dispenserait) Candide à Constantinople, puisque « cultiver son jardin » signifie aussi jouer le jeu dégradant du despotisme...

[d']une espèce de grillon [qui] *faisait entendre sa voix grêle et importune* : il rappelait péniblement à la mémoire le foyer du laboureur, dans cette solitude où jamais une fumée champêtre ne vous appelle à la tente de l'Arabe. [...] L'œil ne rencontre [...] que du sable, des eaux et l'éternelle colonne de Pompée (p. 479 ; je souligne).

Dans les récits de voyage, les productions sonores des animaux participent souvent du pittoresque et s'intègrent dans un paysage sonore spécifique, « *civilisation[ne]* » dirait Jean-Pierre Gutton, puisqu'il implique à la fois l'animal lui-même<sup>15</sup>, des éléments sonores (cris des hommes et des animaux), souvent des pratiques anthropologiques, sociales ou économiques spécifiques, et une plus-value esthétique attachée aux dimensions sensibles de l'ensemble, voire aux représentations culturelles qui s'y rattachent<sup>16</sup>. Dans le cas qui nous occupe, l'animal n'est pas *a priori* particulièrement exotique, mais son chant pourrait néanmoins aisément introduire cette plus-value esthétique. Or, il suscite au contraire une impression désagréable qui naît d'une étrange logique antithétique<sup>17</sup> : que peut valoir le chant des animaux là où les hommes sont écrasés par le despotisme, ce qui est d'autant plus sensible qu'un mot, celui de « foyer », permet au contraire d'évoquer allusivement une intimité riche de bruits familiers et le réconfort de la présence humaine ? Mais en fait, cette présence elle-même change de sens dans l'univers du despotisme qui ne se contente pas d'écraser les hommes mais les pervertit, au point de transformer le sens de leur présence dans le paysage sonore :

nous *entendîmes des voix d'hommes* dans le bocage. Malheureusement, la voix de l'homme qui vous rassure partout et que vous aimeriez entendre au bord du Jourdain, est précisément ce qui vous alarme dans ces déserts (p. 327 ; je souligne).

La valeur dysphorique du paysage sonore de la campagne d'Alexandrie est renforcée par les caractéristiques du paysage visuel, dans lequel le sable et l'eau conjuguent la stérilité et l'absence de forme, tandis qu'à l'inverse la verticalité de la colonne de Pompée devient obsédante,

---

15. Chateaubriand, au moment de passer en Asie, au sortir de la Grèce, parle de ces animaux qu'il va rencontrer sur ce nouveau continent (p. 240) ; à Smyrne, réconfortante oasis de civilisation dans un désert de barbarie, il reconnaît pourtant qu'il a hâte de partir pour voir des chameaux et entendre le cri de leur cornac (p. 238).

16. La caravane de chameaux est un exemple parfaitement topologique, puisqu'il implique un animal indigène, une pratique viatique et commerciale, divers éléments visuels et sonores, et divers discours d'escorte produits par la culture locale. Fromentin donne de ceux-ci un exemple intéressant, du point de vue qui nous intéresse dans cette étude, en rapportant, dans *Un été dans le Sahara*, que le cri lamentable du chameau pendant qu'on le charge signifie : « Mets-moi des coussins, pour que je ne me blesse pas » (*Œuvres complètes*, éd. Guy Sagnes, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 34).

17. Comme c'était le cas pour le chant d'un autre grillon, dans la clause de la première partie, associé à un paysage sonore dysphorique : « notre oreille était encore frappée du bouillonnement des vagues au pied du roc, du murmure des vents dans les genévriers, et du chant des grillons qui habitent seuls aujourd'hui les ruines du temple : ce furent les derniers bruits que j'entendis sur la terre de Grèce » (p. 223). La présence envahissante de l'animal, qui dit le vide d'hommes, est aussi soulignée par le grouillement muet de « millions de lézards » (hyperbole pleine de sens) lors de la visite de Sparte (p. 133).

« importune » elle aussi, et, ainsi tournée en dérision, perd la noblesse qui s'attache habituellement au monument antique. On retrouve cette même convergence :

Le ciel fut toujours couvert pendant mon séjour à Alexandrie, la mer sombre et orageuse. Je m'endormais et me réveillais au *gémissement continu des flots*<sup>18</sup>. J'aurais pu m'appliquer les réflexions d'Eudore [dans les *Martyrs*] [...] « *Le triste murmure de la mer* est le premier son qui ait frappé mon oreille, en venant à la vie. À combien de rivages n'ai-je pas vu depuis se briser les mêmes flots que je contemple ici ? [...] Quel sera le terme de mes pèlerinages ? » (p. 480 ; je souligne).

Alain Corbin, dans *Le Territoire du vide*<sup>19</sup>, a magnifiquement commenté la manière dont le spectacle, visuel et auditif, de la mer génère au XIX<sup>e</sup> siècle des rêveries, est associé à diverses postures émotionnelles et intellectuelles. On n'est donc pas surpris que le « gémissement » des flots thématise les humeurs noires de notre voyageur parcourant l'Orient despotique. On ne s'étonnera pas non plus que cette humeur soit amplifiée et diluée à la fois dans une auto-citation qui l'infléchit vers une perspective plus métaphysique et plus existentielle, dont l'horizon est probablement la vieille image chrétienne de l'*homo viator*, laquelle permet de se libérer de l'obsession du despotisme qui envahit le paysage sonore oriental, pour rallier une deuxième obsession. On trouve, dans un article de Bernard Degout, une lettre de Chateaubriand antérieure de quatre années à son périple oriental, dans laquelle il évoque l'importance des cimetières et de sépultures, qui conduisent l'homme à méditer sur son néant et à prendre conscience que « notre vie [n'est que] le songe d'une ombre<sup>20</sup> ». Bernard Degout cite parallèlement un passage de l'*Itinéraire*, dans lequel Chateaubriand compare les tombeaux des sauvages américains et ceux des pharaons, semblant enfermer ainsi toute son existence de voyageur entre deux types de sépultures, et suggérer que sa vie n'a été qu'un voyage de l'un à l'autre (p. 469). Sans doute peut-on dire que, au-delà de la figure du despotisme, le silence qui pèse sur l'Orient dit cette obsession non seulement de la mort mais d'un étiolement du monde et des êtres<sup>21</sup>, d'une dissipation de la substance, physique et spirituelle, de l'existence. C'est en ce sens aussi que l'*Itinéraire* est, selon

---

18. P. 231, Chateaubriand se gausse de l'écart entre la représentation poétique des Cyclades, notamment chez Bernardin, et du désir de Rousseau d'y être exilé : « *Je doute qu'il eût désiré longtemps continuer ses promenades au bruit du vent et de la mer, le long d'une côte inhabitée* ». Comme on le voit, c'est en mettant l'accent sur le paysage sonore qu'il défait une vision mystificatrice à laquelle il reproche en définitive (mais cela n'est pas dit – est-il nécessaire d'ailleurs de le dire ?) de faire l'impasse sur l'Histoire, c'est-à-dire en l'occurrence sur la vocation stérilisante du despotisme, qui finit par semer le deuil dans la nature elle-même, un deuil que le bruit de la mer, selon la logique obsessionnelle et hallucinatoire qui transparait souvent dans le traitement des paysages sonores de l'*Itinéraire*. Bien sûr, cette démystification ne vaut pas pour une dénonciation de la littérature et de la poésie : elle rappelle seulement qu'on ne doit pas tirer argument du caractère sublime de la poésie pour oublier les malheurs des hommes (voir p. 214).

19. Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage (1750-1840)*, Aubier, coll. Historiques, 1988.

20. Bernard Degout, « Le monument et la gloire », dans *Chateaubriand en Orient*, catalogue de l'exposition, Maison de Chateaubriand, 2006, p. 242.

21. Voir le motif implicite des ombres qu'on peut lire derrière l'évocation de la foule muette et spectrale de Constantinople.

l'heureuse formule de Jean-Claude Berchet, un « voyage vers soi<sup>22</sup> ». Dans le même temps, l'Orient, par la conjugaison de l'obsession politique et de l'obsession métaphysique, devient le lieu d'une révélation qui, même si (surtout si !) elle est indissociable de la Révélation chrétienne<sup>23</sup>, ne peut être qu'effroyablement ironique : celle de l'omniprésence, sous une forme ou sous une autre, de la mort. En réintégrant le paysage sonore marin et ses valeurs morbides dans la sphère de la littérature, Chateaubriand nous rappelle la vocation transcendante de la littérature et de la parole, illustrant ainsi une tension qui structure l'ensemble du récit<sup>24</sup>.

Le despotisme « éteint toute joie », ce qui prouve qu'il est incompatible avec le principe d'expansion vitale de l'être et sa propension au bonheur (p. 460-461) ; « il n'y a d'autre plaisir que la débauche », dit Chateaubriand dans son évocation de Constantinople, et ceux qui s'y livrent sont les « pâles adorateurs » du despote, figures cette fois d'une dévitalisation morale qui résulte de l'absence de boussole éthique dans cet univers (p. 258). La démesure règne non seulement dans les plaisirs mais dans les châtiments : il n'y a pas non plus « d'autre peine que la mort ». Quant à la musique, elle n'est plus que « sons tristes », non pas qu'elle soit portée par un lyrisme douloureux et poétique, mais parce que cette « triste[sse] » est ici morale, par recharge étymologique : c'est celle des « sons » qui accompagnent une débauche pédophile ; ce qui est « honteu[x] » et « infâme » ne saurait s'accommoder que de cette tristesse-là.

Ce n'est évidemment pas l'instrument (la mandoline) qui est en cause, mais les musiciens, comme le prouve la confrontation avec l'évocation de la ferveur des pèlerins et de leur musique sur le bateau :

*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 ! (p. 261 ; je souligne).*

On voit que la simple profération du nom a une efficacité magique (en l'occurrence, elle permet de transcender la diversité des langues, ce qui constitue un vigoureux symbole de l'universalisme chrétien), et que la musique est le digne accompagnement de cette profération et des prières. *L'Itinéraire* recèle diverses allusions à la musique sacrée : il est question de l'orgue de l'église de Bethléem, sur lequel on joue « les airs les plus doux et les plus tendres des meilleurs compositeurs italiens », qui charment « l'arabe chrétien », venu « communier à l'autel des mages »

---

22. Jean-Claude Berchet, « De Paris à Jérusalem ou le voyage vers soi », *Poétique*, n° 53, 1983, p. 91-108.

23. Jusque dans le paysage sonore qui les prend en charge toutes les deux.

24. Voir *infra*.



(p. 307) ; à Jérusalem, le Saint-Sépulcre offre un paysage sonore dont la richesse est à la hauteur de celle du monde chrétien :

l'orgue du Religieux latin, les cymbales du prêtre abyssin, la voix du caloyer grec, la prière du Solitaire arménien, l'espèce de plainte du moine cophte, frappent tour à tour ou tout à la fois votre oreille ; vous ne savez d'où partent ces concerts [...] (p. 350-351).

Ce concert des Églises, dans sa diversité qu'harmonise la phrase, dit l'universelle beauté du message chrétien, sa capacité à embellir le monde, spirituellement et esthétiquement, d'une beauté dont l'origine sublime reste mystérieuse : « vous ne savez d'où partent ces concerts. »

À l'inverse, l'indigence musicale des Turcs est pleine de sens, comme permet de le comprendre, indirectement et en empruntant les voies de l'homologie synesthésique, cette référence au paysage visuel : « J'ai toujours noté que les Turcs étaient assez indifférents sur la beauté des lieux » (p. 109). Or, leur capitale « offre le plus beau point de vue de l'univers » (p. 257). La conclusion est assez claire : les Turcs sont d'indignes usurpateurs, qui ne méritent pas ce site merveilleux. C'est là naturellement une manière poétique d'administrer une autre leçon : cette délégitimation des Turcs sur le plan esthétique, qu'il s'agisse de leur relation avec le paysage sonore ou avec le paysage visuel, est une manière de les délégitimer sur le plan politique : que font-ils à Constantinople<sup>25</sup>, héritière, comme son nom l'indique, de l'Empire byzantin, c'est-à-dire de Rome, et du christianisme, de la beauté et de la liberté ?

Si à Constantinople les bourreaux sont muets, les victimes, nous l'avons vu, le sont aussi, car « le despotisme [...] ne permet pas même un cri à la douleur » (p. 460). On comprend donc pourquoi règne le silence en Orient, par exemple à Alexandrie :

Eh ! *Quel bruit pourrait-il s'élever* d'une ville dont un tiers au moins est abandonné, dont l'autre tiers est consacré aux sépulcres, et dont le tiers animé, au milieu de ces deux extrémités mortes, est une espèce de tronc palpitant qui n'a pas même la force de secouer ses chaînes entre des ruines et des tombeaux (*ibid.* ; je souligne).

La prolifération du champ lexical de la mort (« *sépulcres* », « *mortes* », « *tombeaux* ») associée aux deux métaphores anatomiques (« *extrémités* » et « *tronc* ») est éloquente ; l'ensemble de ce réseau symbolique, bien servi par son caractère pour ainsi dire hallucinatoire, précise le statut fantomatique de l'Orient despotique. On peut vérifier le surinvestissement axiologique dont ce réseau fait l'objet en soulignant l'importance de son équivalent antithétique, fondé sur la

---

25. Qu'ils appellent Istanbul. Cette substitution onomastique suffirait sans doute aux yeux de Chateaubriand pour manifester l'usurpation dont se sont rendus coupables les Turcs.

symbolique vitaliste du cri, qui apparaît dans la Préface de 1826. Chateaubriand y explique que son récit « a pris par les événements du jour [la guerre d'indépendance grecque] un intérêt d'une espèce nouvelle », car il décrit le terrain d'une « guerre sacrée » (p. 69). Ce dernier adjectif pèse lourd chez Chateaubriand, et, en l'occurrence, il n'est pas hasardé puisqu'il s'agit de « savoir si Sparte et Athènes renaîtront » (*ibid.*), mais aussi si le principe chrétien, qui signifie conscience et liberté<sup>26</sup>, triomphera du principe musulman, qui signifie abrutissement et despotisme. Cet enjeu, Chateaubriand va l'exprimer en entrelaçant images visuelles et images sonores :

Une politique immorale s'applaudit d'un succès passager : elle se croit fine, adroite, habile ; elle écoute avec un mépris ironique *le cri de la conscience et les conseils de la probité*. Mais tandis qu'elle marche, et qu'elle se dit triomphante, elle se sent tout à coup arrêtée par les voiles dans lesquels elle s'enveloppait ; elle tourne la tête et se trouve face à face avec une révolution vengeresse qui l'a *silencieusement suivie*. Vous ne voulez pas serrer la main suppliante de la Grèce. Eh bien ! Sa main mourante vous marquera d'une tâche de sang, afin que l'avenir vous reconnaisse et vous punisse.

Lorsque je parcourus la Grèce, elle était triste, mais paisible : *le silence de la servitude régnait sur ses monuments détruits* ; la liberté n'avait pas encore fait entendre *le cri de sa renaissance* du fond du tombeau d'Harmodius et d'Aristogiton ; et les *hurlements des esclaves noirs de l'Abyssinie n'avaient point encore répondu à ce cri*. Le jour, je n'entendais que la *longue chanson* de mon pauvre guide [...]. *Les ruines de Sparte se taisaient* autour de moi (p. 70 ; je souligne).

On relève une charge hallucinatoire comparable à celle que nous avons précédemment repérée, mais renforcée par le tressage du registre sonore avec le registre visuel et coulée dans le moule solennel et emphatique de l'allégorie<sup>27</sup>, avec ses références culturelles (Lady Mac Beth, Harmodius et Aristogiton). Surtout, nous trouvons ici le pendant symétrique du paysage sonore du despotisme, avec notamment ce motif du « cri de la conscience », opposé, de manière dramatique, à la surdité et à la cécité morales, et le recyclage à contresens de l'image – implicite, nous l'avons vu, dans les représentations du despotisme (p. 257) – du spectre : l'Europe cynique des politiques est suivie par le spectre vengeur de la guerre de libération grecque qu'ils laissent agoniser.

Le deuxième temps du texte est recentré sur le paysage sonore, littéral et allégorique, de la Grèce visitée par Chateaubriand. Le silence signifie la servitude et la mort de l'esprit de la Grèce antique, comme le précise l'allusion à ses « monuments détruits ». Le « cri de la conscience », c'est au contraire la réintégration pleine et entière de la Grèce dans l'histoire téléologique de la liberté. La « renaissance » se manifeste par le « cri » de la « liberté », et est immédiatement allégorisée par

26. Tels étaient, selon Chateaubriand, les enjeux des Croisades, dont cette guerre de libération grecque est naturellement l'héritière, elle qui pourrait reprendre à son compte cette image des « cris de tant de victimes égorgées en Orient » (p. 372), celles par exemple des *Massacres de Scio* illustrés par Delacroix en 1822.

27. Comme ce conflit en généra tant ; voir le catalogue de l'exposition *La Grèce en révolte. Delacroix et les peintres français (1815-1848)*, Réunion des Musées nationaux, 1996.

ses deux héros archétypiques. Enfin, ce cri est relayé par les « hurlements des esclaves noirs d'Abyssinie », qui donnent une valeur universelle à cette lutte et l'associent au combat anti-esclavagiste qui caractérisera le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. Pour opérer ce télescopage, Chateaubriand joue de toute l'ampleur du spectre sémantique du terme esclavage (de la domination politique à la réduction de la personne humaine à l'état de bien monnayable), et permet ainsi au lecteur de comprendre pourquoi il s'agit d'une « guerre sacrée » : le sort de l'humanité s'y joue à travers celui de la Liberté – se joue donc en Orient, pour la seconde fois, puisque la venue du Christ en Palestine a déjà cassé en deux l'Histoire du monde et des hommes.

La dernière phrase de l'extrait nous ramène au voyage de Chateaubriand : pour sa part, il n'a pu entendre que la « longue chanson de [son] pauvre guide ». Quelle différence entre les cris de la liberté et cette chanson, ou plutôt quelle est la logique qui conduit dans le texte de ceux-là à celle-ci ? C'est celle de la symbolique d'un paysage sonore, bien sûr. La chanson du guide n'est pas sans valeur : le peuple grec a continué à chanter, il a préservé une sorte d'âme universelle, celle des peuples justement, car Chateaubriand a retrouvé dans cette chanson des motifs qui l'ont conduit à se demander s'il ne fallait pas y voir une influence française<sup>29</sup> ou vénitienne, ou une survivance antique (p. 104). C'est donc soit l'Occident défenseur de l'héritage chrétien et de la liberté, adversaire malheureux, pendant les Croisades, de l'Orient despotique, ou bien un modeste témoignage de la culture populaire grecque antique, qui a permis à ce peuple de survivre et de préserver cette humble beauté de la chanson populaire qui berce le voyageur dans ce monde menacé par le silence.

Mais cette chanson n'est qu'une survivance, pour un peuple qui se survit difficilement. Elle n'est pas à la hauteur du patrimoine historique grec, totalement exceptionnel. Or, ce patrimoine a sombré dans l'oubli et le silence : « [L]a gloire même était muette », dit Chateaubriand à propos de son voyage (p. 69) ; « [P]artout le silence, l'abandon et l'oubli », dit-il à propos de Modon (p. 87). Les ruines de Sparte elles-mêmes sont muettes, et le voyageur hurle en vain « Léonidas ! » (p. 130), ce nom n'éveille aucun écho. En revanche, la confusion des langues qui règne lors de la première tentative d'identification du site, fournit une image sonore de la terrible déperdition de sens et du grotesque caractéristiques du monde moderne :

*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*

---

28. L'allusion (obscur) comporte-t-elle une résonance plus spécifique ? Je l'ignore.

29. De même, à l'occasion d'un mariage chez le vice-consul de Zéa, la jeune mariée chante une version grecque de « Ah ! vous dirai-je maman ... », dont la note de Jean-Claude Berchet nous dit qu'il s'agit d'un « air populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle sur lequel Mozart a composé de célèbres variations » (p. 229).

Taygète étaient derrière nous, la Laconie à nos pieds, et le plus beau ciel sur notre tête (p. 124 ; je souligne).

Quelle dérision ! Cette perte de sens, liée à l'engloutissement du monde antique, s'inscrit aussi dans la matière sonore de la langue :

Cette géographie turque est fort obscure dans les voyageurs : chacun ayant suivi l'orthographe que lui dictait son oreille, on a encore une peine infinie à faire la concordance des noms anciens et des noms modernes dans l'Anatolie (p. 249).

Elle est enfin sanctionnée par le rétrécissement de l'Histoire et sa traduction dans la disparition de la magie des noms glorieux, maintes fois évoquée : « le golfe de Lépante [est le] seul nom moderne qui, dans la Grèce, rivalise de beauté avec les noms antiques ».

Or, la profération du nom est de l'ordre du rituel magico-poétique associé à la thématique du « souvenir » (p. 262 et 349 notamment), c'est-à-dire d'une mémoire culturelle dont la préservation et la réactivation sont essentielles, permettent une innutrition pas seulement culturelle mais spirituelle : il faut revivifier le monde des Anciens et leur parole, et cela passe par de tels actes de profération rituelle. Ceux-ci rapprochent un peu plus la sacralité attachée à ces souvenirs et celle qui caractérise la Terre Sainte et son Livre<sup>30</sup>. Ceci apparaît, par exemple, lorsque Chateaubriand écrit :

Mon guide en me montrant ces arbres *me les nommait* Parissos. Un ancien habitant de la Messénie m'aurait autrefois conté l'histoire entière du jeune homme d'Amyclée, dont le Messénien d'aujourd'hui n'a retenu que *la moitié du nom* : mais *ce nom, tout défiguré qu'il est, prononcé sur les lieux*, à la vue d'un cyprès et des sommets du Taygète, me fit un plaisir que les poètes comprendront<sup>31</sup> (p. 94 ; je souligne).

C'est ce que Chateaubriand appelle l'« illusion des noms » (p. 458) ou la « magie de la gloire » attachée à des noms :

Quelle est donc la magie de la gloire ? Un voyageur va traverser un fleuve qui n'a rien de remarquable : *on lui dit que ce fleuve se nomme Sousonghirli* ; il passe et continue sa route ; mais *si quelqu'un lui crie : c'est le Granique !* il recule, ouvre des yeux étonnés, demeure les regards attachés sur le cours de l'eau, comme si cette eau avait un pouvoir magique, ou *comme si quelque voix extraordinaire se faisait entendre sur la rive*. Et c'est un seul homme [Alexandre] qui immortalise ainsi un petit fleuve dans un désert (p. 251 ; je souligne) !

---

30. Cette continuité du Verbe est explicitée par Chateaubriand quand il évoque le sublime de la douleur maternelle chez Homère, Virgile et Jérémie (p. 302 : « Ici la mère d'Astyanax et celle d'Euryale sont vaincues ; Homère et Virgile cèdent la palme de la douleur à Jérémie ») ou quand il dit : « Isaïe succède à Homère » (p. 283).

31. Dans la même veine, voir les « beaux vers » par lesquels Chateaubriand salue les montagnes, autre forme de profération (p. 93).

De manière récurrente, Chateaubriand oppose le silence mortifère de la Grèce moderne et la parole nourricière des anciens Grecs, envisagée à la fois dans sa teneur, mais aussi, suggestivement, dans sa matière sonore, ou au point de faire de cette parole un élément essentiel d'un paysage sonore<sup>32</sup>, ainsi que le suggère la comparaison « comme si quelque voix extraordinaire se faisait entendre sur la rive » ; un paysage que Chateaubriand, à défaut des Grecs modernes, qui en sont bien incapables, voudrait ressusciter<sup>33</sup>. La perturbation, opérée par notre voyageur, du paysage sonore morbide de la Grèce moderne, fonctionne comme la rupture d'un sortilège<sup>34</sup> :

Ainsi, après des siècles d'oubli, ce fleuve qui vit errer sur ses bords les Lacédémoniens illustrés par Plutarque, ce fleuve, dis-je, s'est peut-être réjoui dans son abandon *d'entendre retentir autour de ses rives les pas d'un obscur étranger* (p. 135 ; je souligne).

Mais cette promenade aura pour Chateaubriand lui-même un double écho. Le premier procède de la logique d'innutrition qui l'a conduit en Grèce :

C'était le 18 août 1806 [...] que je fis seul, le long de l'Eurotas, *cette promenade qui ne s'effacera jamais de ma mémoire*. Si je hais les mœurs de Spartiates, je ne méconnais point la grandeur d'un peuple libre, et je n'ai point foulé sans émotion sa noble poussière (*ibid.*, je souligne).

Le second est situé sur un autre plan : celui de la « magie de la gloire » (p. 251) et des noms, qui permet à l'écrivain Chateaubriand de s'incorporer, dans un futur indéfini (celui de la postérité) la renommée de Sparte, dont il a réveillé la mémoire. Le « bruit » de la « renommée » de Lacédémone, pour reprendre des termes récurrents dans l'*Itinéraire*, pourrait bien contribuer à la renommée de l'auteur de *René* : « j'aurai mêlé mon nom à celui de Sparte qui peut seule le sauver de l'oubli » (p. 138).

---

32. Voir *infra* l'allusion aux grands orateurs athéniens.

33. À l'inverse, la coloration qu'apportent la langue et la parole arabes dans le paysage sonore de Terre Sainte est éminemment déplaisante : « Rien n'annoncerait chez [les Arabes] le sauvage, s'ils avaient toujours la bouche fermée ; mais aussitôt qu'ils viennent à parler, on entend une langue bruyante et fortement aspirée ; on aperçoit de longues dents éblouissantes de blancheur, comme celles des chacals et des onces : différents en cela du Sauvage américain, dont la férocité est dans le regard, et l'expression humaine dans la bouche » (p. 330). La langue arabe, si rauque, est donc pour Chateaubriand phonétiquement blessante, et il lui oppose volontiers la suave parole évangélique (dans une traduction française) ou des fragments de la Vulgate (en latin donc). Par ailleurs, elle introduit une dysharmonie ontologiquement dépréciative entre « le regard humide et singulièrement doux » (*ibid.*) et cette langue, contradiction qui fait écho, en chiasme, à celle qui caractérise le Sauvage américain, autre exemple d'une humanité incomplète (Chateaubriand précise que l'Américain est l'homme « qui n'est point encore parvenu à l'état de civilisation », et l'Arabe « l'homme civilisé retombé dans l'état sauvage » (p. 334). À cette dysharmonie s'oppose l'harmonie qui domine en Grèce à la fois dans la nature, les écrits et l'architecture (p. 82-83) – et, bien sûr, même si Chateaubriand ne le dit pas ici, la langue.

34. Encore une affaire de talisman...

Les Grecs modernes, eux, ont de toute façon perdu ce prestigieux instrument qu'était la langue grecque, et il s'agit là de l'aboutissement d'un phénomène de dépossession, qu'il faut remettre en perspective :

Cette indifférence des Grecs touchant leur patrie est aussi déplorable qu'elle est honteuse<sup>35</sup> ; non seulement ils ne savent pas leur histoire, mais ils ignorent presque tous la langue qui fit leur gloire. [...] je marchai quelque temps le long de la mer qui baignait le tombeau de Thémistocle ; selon toutes les probabilités, j'étais dans ce moment le seul homme en Grèce qui se souvint de ce grand homme (p. 162-163).

Ce mutisme symbolique des Grecs est indissociable du mutisme de leur terre et du silence de leurs grands ancêtres, dont la mémoire est étouffée par le despotisme et la dégénérescence qu'il a provoquée :

*pour tout bruit, le cri des alcyons, et le murmure des vagues qui, se brisant dans le tombeau de Thémistocle, faisaient sortir un éternel gémissement de la demeure de l'éternel silence* (p. 193 ; je souligne).

Après la profération rituelle du nom, voici la célébration lyrique, avec son emphase et ses paradoxes, dont la musique solennelle est seule à la mesure du triste scandale.

Il existe un troisième mode de conjuration du despotisme, par reconstitution du paysage sonore et/ou verbal de la sublime Grèce et plus largement de l'Orient : la reconstitution sonore (voire l'hallucination), ou, à défaut, la déclamation ritualisée d'une parole sacralisée faisant surgir un autre Orient (grec ou biblique), permettent de faire reculer le spectre du despotisme.

La célébration du théâtre d'Athènes, de l'assemblée et de ses orateurs, illustre la première solution :

Du lieu où nous étions placés, nous aurions pu [...] dans les beaux jours d'Athènes, [...] *entendre éclater* au théâtre de Bacchus les douleurs d'Œdipe, de Philoctète et d'Hécube ; nous aurions pu *ouïr* les applaudissements des citoyens aux discours de Démosthène. Mais, hélas, *aucun son* ne frappait notre oreille. À peine quelques *cris*, échappés à une populace esclave<sup>36</sup>, sortaient par intervalle de ces murs qui retentirent si longtemps de la *voix d'un peuple libre* (p. 187 ; Je souligne).

La force de suggestion des paysages associés à la parole poétique antique reste entière, et Chateaubriand peut dire au pied de l'île de Calypso :

---

35. Dans la même perspective, qui fait de la relation à la langue l'étalon de la relation des Grecs à leur passé et à leur identité, Chateaubriand note : « les monuments grecs modernes ressemblent à la langue corrompue qu'on parle aujourd'hui à Sparte et à Athènes » (p. 212-213). Et, pour en rester au paysage sonore, on passe de la corruption à la dégénérescence lorsque Chateaubriand évoque « un instrument peu harmonieux [...] [qui] n'a retenu de la lyre antique que le nom et [...] est dégénéré comme ses maîtres » (p. 233). Le nom n'est plus ici ce qui garantit la pérennité d'une essence ou d'une valeur (celle de la gloire), mais le témoin dérisoire d'un passé et d'une déchéance.

36. Ces cris n'ont, bien entendu, rien à voir avec les « cris de révolte » des esclaves abyssins.

Il n'aurait [...] tenu qu'à moi *d'entendre Nausicaa folâtrer avec ses compagnes, ou Andromaque pleurer* au bord du faux Simoïs, *puisque j'entrevois* au loin [...] les montagnes de Schérie et de Buthrotum (p. 82 ; je souligne).

Et encore, à Carthage :

Tel est le privilège du génie que les poétiques malheurs de Didon sont devenus une partie de la gloire de Carthage. *À la vue des ruines de cette cité, on cherche les flammes du bûcher funèbre ; on croit entendre les imprécations [de cette] femme abandonnée ; on admire ces puissants mensonges qui peuvent occuper l'imagination dans les lieux remplis des plus grands souvenirs de l'histoire. [...] de telles merveilles exprimées dans un merveilleux langage, ne peuvent plus être passées sous silence. L'histoire prend alors son rang parmi les Muses, et la fiction devient aussi grave que la vérité* (p. 484 ; je souligne).

Mais c'est à Jérusalem que le miracle de la résurrection poétique se produit, et il concerne l'œuvre d'un génie classique qui est l'héritier à la fois de la Terre Sainte et de la Grèce ; voici ce qui se produit lorsque Chateaubriand lit l'*Athalie* de Racine sur la tombe du roi Josaphat :

Il m'est impossible de dire ce que j'éprouvais. *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. 407-408 ; je souligne).

L'Orient est de part en part traversé par le sacré, et Chateaubriand, il ne s'en cache pas, aurait voulu être son prophète<sup>37</sup>, unifiant l'héritage grec et l'héritage chrétien.

Les références bibliques prolifèrent naturellement (et viennent nourrir le paysage sonore) à partir de la troisième partie (*Voyage de Rhodes, de Jafa, de Bethléem et de la mer Morte*), et dans les parties IV et V, consacrées à Jérusalem, la Cité Sainte. Celle-ci constitue la polarité symétrique de Constantinople, capitale du despotisme, à laquelle elle est d'ailleurs appariée par un syntagme qui figurait déjà dans la description de celle-ci (p. 257). C'est une « ville extraordinaire » :

Jérusalem [...] *dont le nom réveille le souvenir de tant de mystères, effraie l'imagination ; il semble que tout doive être extraordinaire dans cette ville extraordinaire* (p. 409 ; je souligne).

Comme le montre cet extrait, elle est d'emblée sous le signe de la magie du Nom et du Verbe, comme l'ensemble de la Terre Sainte, même si elle est devenue, à cause du despotisme,

---

37. Il fut au moins son « pèlerin », comme il le dit dès le troisième paragraphe de son récit.

une « cité désolée au milieu d'une solitude désolée<sup>38</sup> » (p. 314). Mais cette désolation et le silence qui l'accompagne font aussi partie du « tableau » de la Révélation, selon une dynamique que Chateaubriand lit dans l'imbrication du paysage visuel et du paysage sonore de la Terre Sainte, et qui conduit à opposer ce silence à celui né du despotisme<sup>39</sup> :

Quand on voyage dans la Judée, d'abord un grand ennui saisit le cœur ; mais lorsque, passant de solitude en solitude, l'espace s'étend sans borne devant vous, peu à peu l'ennui se dissipe, on éprouve une terreur secrète qui, loin d'abaisser l'âme, donne du courage et élève le génie. Des aspects extraordinaires décèlent de toutes parts une terre travaillée par des miracles : le soleil brûlant, l'aigle impétueux, le figuier stérile, toute la poésie, tous les tableaux de l'Écriture sont là. Chaque nom renferme un mystère : chaque grotte déclare l'avenir ; chaque sommet retentit des accents d'un prophète. Dieu même a parlé sur ces bords : les torrents desséchés, les rochers fendus, les tombeaux entrouverts attestent le prodige ; le désert paraît encore muet de terreur, et on dirait qu'il n'a osé rompre le silence depuis qu'il a entendu la voix de l'Éternel<sup>40</sup> (p. 317).

Chateaubriand recourt ici à une rhétorique du sublime, comme le montrent les deux occurrences du mot « terreur » ; cette rhétorique est associée à un *topos* destiné à montrer comment l'Esprit transcende la matière amorphe, comment l'ennui devient exaltation lorsque s'impose la présence de Dieu. Le propos n'est pas très original, contrairement à l'imbrication dans le second temps du texte du paysage visuel et du paysage sonore fantasmé à partir des références bibliques<sup>41</sup>. Dans ce paysage sonore, le Verbe divin, la Parole biblique véhiculent des suggestions sonores et auditives, renvoient à nouveau à une perspective qui est celle de la profération et de ses pouvoirs spécifiques : les noms sont déjà des « mystères<sup>42</sup> », « chaque grotte déclare l'avenir », allusion probable à la grotte de Jérémie (elle sera mentionnée p. 365), qui génère la mention collective de la voix des prophètes. Enfin, c'est la parole de Dieu lui-même qu'on lit dans ce paysage façonné par les prodiges, et qu'on entend (paradoxe à la mesure de la sublimité biblique) dans le silence du désert. Un silence, bien sûr, sans commune mesure avec celui imposé par le despotisme, puisqu'il ne dit plus l'accablement et l'humiliation de la nature et des hommes, mais la présence ineffable de Dieu, solennisée par la « terreur » que recèle ce paysage.

38. Chateaubriand sollicite ici un paradigme lexical qui est attaché à Jérusalem depuis les Lamentations de Jérémie (dans la trad. de Lemaître de Sacy). Flaubert dira plus rudement qu'on n'y trouve guère que « *des merdes et des ruines* ».

39. Leur coexistence, leur contiguïté, n'en est que plus frappante et plus dramatique, le court-circuit entre Constantinople et Jérusalem (elle aussi accablée par le silence despotique contre lequel s'élève pourtant la parole et la musique – voir *infra* la citation de la p. 448) n'en est que plus scandaleux.

40. Chateaubriand pense peut-être par exemple à l'Évangile de Luc (entrée de Jésus à Jérusalem, 38-40) : quelques Pharisiens, irrités par les louanges que la foule de ses disciples adresse au Christ, lui demandent de les faire taire ; il leur répond : « Je vous le dis : si eux se taisent, ce sont les pierres qui crieront » (trad. TOB).

41. Cette imbrication semble engendrée, textuellement, par le syntagme « tableaux de l'Écriture », pour peu que l'on restitue à chacun de ces deux termes sa dimensions sensibles (visuelle pour l'un, auditive pour l'autre – qui de ce fait glisse vers la Parole, ce qui n'a rien d'aberrant).

42. Est-il besoin de préciser que le terme revêt ici son acception chrétienne ?



Chateaubriand le disait déjà dans la première partie de son récit : quand l'homme vieillit, il doit peupler la nature « des souvenirs et des exemples de l'Histoire [et de la Bible] », il lui faut de « vieux déserts<sup>43</sup> » (p. 139-140) ; il en va différemment dans la jeunesse, qui préfère d'autres paysages sonores :

Je me rappelle encore le plaisir que j'avais autrefois à me reposer ainsi dans les bois de l'Amérique [...]. *J'écoutais le bruit du vent dans la solitude, le brame des daims et des cerfs, le mugissement d'une cataracte éloignée.* [...] *J'aimais jusqu'à la voix de l'Iroquois,* lorsqu'il élevait un cri au sein des forêts, et qu'à la clarté des étoiles, dans le silence de la nature, il semblait proclamer sa liberté sans borne. Tout cela plaît à vingt ans, parce que la vie se suffit pour ainsi dire à elle-même, et qu'il y a dans la première jeunesse quelque chose d'inquiet et de vague, qui nous porte incessamment aux chimères [...]; mais dans un âge plus mûr, l'esprit revient à des goûts plus solides (*ibid.*, je souligne).

On comprend mieux, *a contrario*, la valeur et la signification du paysage sonore de la Judée. On comprend mieux aussi la poussée hallucinatoire à laquelle est associée, plus largement, le paysage sonore de Terre Sainte : elle atteste le creusement de l'intériorité spirituelle de Chateaubriand face à un paysage et une terre surinvestis émotionnellement, et dont la perception est surmédiatisée par la référence biblique. C'est ainsi que pendant sa visite du Saint-Sépulcre, il s'attend à entendre parler la mort, qui, à la fameuse apostrophe de Jean (« Ô Mort, où est ta victoire ? ») répondrait « qu'elle était vaincue et enchaînée dans ce monument » (p. 350). La vallée de Josaphat, pour sa part, est habitée par « les Cantiques de deuil que David y composa, les Lamentations que Jérémie y fit entendre, [qui] la rendaient propre à la tristesse et à la paix des tombeaux » (p. 359), et surtout par l'attente du Jugement dernier et de la Résurrection, qui doivent se dérouler là ; ce scénario est ici associé à un paysage sonore sous le signe d'une antithèse dramatique :

À la tristesse de Jérusalem dont il ne sort aucun bruit ; à la solitude des montagnes où l'on n'aperçoit pas un être vivant ; au désordre de toutes ces tombes fracassées, brisées, demi-ouvertes, on dirait que la trompette du Jugement s'est déjà fait entendre, et que les morts vont se lever dans la vallée de Josaphat<sup>44</sup> (p. 360).

La trompette du Jugement dernier est pour ainsi dire le dernier mot, terrible, d'une foi qui s'exprime volontiers par le recours au chant et à la musique, comme nous l'avons vu. En attendant cette trompette impérieuse, le paysage sonore de Jérusalem est dominé, symboliquement en tout cas, par une musique qui en fait l'antithèse de Constantinople. Ceci se traduit par une page tout aussi « ahurissante » que celle consacrée à la capitale de l'Empire

---

43. Voir aussi, p. 276, la mention de la « terre antique, retentissante de la voix des siècles et des traditions de l'histoire ».

44. Voir, dans cette même veine, p. 320 l'évocation de la mer Morte : « Un bruit lugubre sortit de ce lac de mort, comme les clameurs étouffées du peuple abîmé dans ses eaux. »

ottoman ; au terme d'un premier paragraphe consacré à la description morbide d'une Jérusalem silencieuse, s'impose avec le second paragraphe, dans le cadre d'une rhétorique manichéenne qui structure les deux séries de notations sonores antinomiques, comme un pressentiment des chants de la Jérusalem céleste :

*Pour tout bruit dans la cité décide, on entend par intervalles le galop de la cavale du désert : c'est le janissaire qui apporte la tête du Bédouin ou qui va piller le Fellah.*

Au milieu de cette désolation extraordinaire, il faut s'arrêter un moment pour contempler des choses plus extraordinaires encore. Parmi les ruines de Jérusalem, deux espèces de peuples indépendants [les Chrétiens et les Juifs] trouvent dans leur foi de quoi surmonter tant d'horreurs et de misères. Là vivent des Religieux chrétiens que rien ne peut forcer à abandonner le tombeau de Jésus-Christ. [...] *Leurs cantiques retentissent jour et nuit autour du Saint-Sépulcre*<sup>45</sup> (p. 448 ; je souligne).

Comme à Constantinople, où « on attendait à chaque instant [à la suite d'une révolte] que le bruit du canon annonçât la chute de têtes proscrites » (p. 260), comme à Coron où « quelques coups de canon que le capitain-pacha faisait tirer de loin en loin contre les rochers des maniotes interrompaient seuls ces tristes bruits [le vent et la mer] par un bruit plus triste encore » (p. 97), le paysage sonore de Jérusalem est balisé par la brutalité meurtrière et spoliatrice du despotisme. Mais là les Chrétiens opposent à celle-ci non pas les « tristes sons d'une mandoline » rythmant la débauche (p. 258), mais les chants sacrés ininterrompus qui, mieux encore que la sonnerie intermittente de la cloche, assurent la pérennité symbolique du principe de vie chrétien. Dans cette antithèse constitutive de ce paysage sonore de Jérusalem, Chateaubriand rejoue la grande lutte (politique, idéologique, historique, métaphysique) du Bien et du Mal.

Au risque d'enfoncer des portes ouvertes, il faut peut-être dire un mot de la tentation, à laquelle se prête si bien *l'Itinéraire*, d'une lecture essentiellement idéologique. Montrer que le paysage sonore dans ce texte est riche de significations idéologiques, c'est mettre à profit la leçon de quelques pères fondateurs (Pierre Barbéris, Philippe Hamon) qui nous ont appris que l'idéologie ne se contentait pas de surdéterminer les contenus thématiques des textes, mais qu'elle irriguait l'ensemble du processus de l'écriture, et que son étude, menée de ce point de vue, était plus que nécessaire. Mais à l'inverse, ne voir que les (des) aboutissants idéologiques dans le texte, ce serait faire ce que l'on peut à juste titre reprocher à Edward Saïd<sup>46</sup> : oublier la dimension

45. Ce paragraphe pourrait bien faire écho à l'un des fragments que Pascal consacre dans les *Pensées* à Mahomet : « Mahomet s'est établi en tuant ; JÉSUS-CHRIST en faisant tuer les siens. Mahomet en défendant de lire ; JÉSUS-CHRIST en ordonnant de lire. Enfin cela est si contraire, que si Mahomet a pris la voie de réussir humainement, JÉSUS-CHRIST a pris celle de périr humainement. Et au lieu de conclure, que puisque Mahomet a réussi, JÉSUS-CHRIST a bien pu réussir ; il faut dire, que *puisque Mahomet a réussi, le christianisme devait périr, s'il n'eût été soutenu par une force toute divine* » (*Pensées*, éd. Brunschwig, fragment 780 ; je souligne).

46. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), trad. fr., Éditions du Seuil, 1980.

littéraire des textes. En l'occurrence, Chateaubriand ne fait pas mystère de ses ancrages idéologiques, et de la dimension polarisante, sur le plan idéologique, que revêt à ses yeux le couple Orient/Occident, illustrée par sa vision des Croisades et son complexe de Croisé<sup>47</sup>. Sa perception de l'Empire ottoman est manifestement caricaturale<sup>48</sup>. Mais le lecteur de *l'Itinéraire* ne saurait en rester là : il importe de prendre en compte la posture d'écriture, mélancolique et lyrique autant qu'idéologique, qui est celle de Chateaubriand dans ce texte, et d'y réintroduire des enjeux aussi bien métaphysiques qu'existentiels.

L'analyse du paysage sonore (souvent associée, on l'a vu, à celle du paysage visuel) se prête particulièrement bien à un travail de ce genre, et permet de mettre au jour l'ambition poétique de Chateaubriand dans ce texte, une ambition qui est souvent portée, jusqu'à l'hallucination, par ses deux grandes obsessions morbides, l'une politique, l'autre métaphysique. Dans la Préface de la première édition de *l'Itinéraire*, Chateaubriand affirme : « J'allais chercher des images, voilà tout » ; pendant son séjour à Athènes, il se réjouit : « Je pouvais à présent corriger mes tableaux, et donner à ma peinture de ces lieux célèbres [dans *Les Martyrs*] les couleurs locales » (p. 203). J'aimerais avoir convaincu le lecteur que ces « images », dans *l'Itinéraire*, sont peut-être plus volontiers, ou plus violemment, sonores que visuelles – comme si pour Chateaubriand le choc de la rencontre avec l'Orient s'était joué largement à travers ce sens plus intrusif qu'est l'ouïe, et surtout comme si le réseau métaphorique et symbolique unissant paysage sonore et parole sacrée – qu'elle soit « culturelle » ou religieuse – avait porté son écriture. Si tel est le cas, il faut ajouter que ce n'est pas à proprement parler vers la « couleur locale » du paysage sonore que s'est tourné notre auteur, si l'on entend, au-delà de cette formule, la perception aiguë et méditée de l'altérité, et on ne saurait en la matière le comparer à Nerval, Flaubert ou Fromentin. Est-il opportun de le reprocher à celui qui, en Orient, poursuivait, selon la formule de Jean-Claude Berchet, un « voyage vers soi » ?

Guy Barthélemy

---

47. Voir les implications de la clause du premier paragraphe de la Préface de 1826 : « Comme il n'y avait plus de chevaliers, il semblait qu'il n'y eût plus de Palestine. »

48. Il n'appartient pas à un commentateur littéraire d'aller beaucoup plus loin, même si la lecture d'autres récits de voyage à peu près contemporains livrent de cette entité géopolitique une vision sensiblement différente. Le lecteur pourra se faire une idée nuancée de la réalité historique en se référant à la somme élaborée sous la direction de Robert Mantran, *Histoire de l'Empire ottoman*, Fayard, 1989.