



PROJECT MUSE®

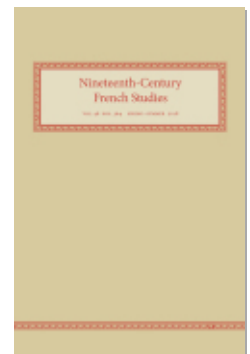
Le Sourire de Marie-Antoinette: La mort en surimpression
dans *Mémoires d'outre-tombe*

Dominique Jullien

Nineteenth-Century French Studies, Volume 46, Numbers 3 & 4, Spring-Summer
2018, pp. 324-341 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/ncf.2018.0002>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/692201>

Le Sourire de Marie-Antoinette

La mort en surimpression dans *Mémoires d'outre-tombe*

DOMINIQUE JULLIEN

In book five of the *Mémoires d'outre-tombe* Chateaubriand recalls Marie-Antoinette, superimposing the memory of her smile with that of her skull exhumed in 1815. Starting with this hallucinatory overlay (smiling woman / grimacing skull) this article discusses the kinship between Chateaubriand's writing of memory and the various optical techniques popular at the time, including daguerreotypes, dioramas, waxworks, fantasmagorias, ghost photography, stereoscopy, double exposures, etc. Focusing mainly on the memoir's female portraits, I show that, while they are obviously indebted to the venerable tradition of the *vanitas*, they also owe something to modern illusionistic spectacles, and I explore the affinity between the techniques of image mobility and memory phenomena, which were naturally troped in terms of the new optical inventions. (In French)

Dans un épisode célèbre du livre cinq des *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand évoque sa rencontre avec Marie-Antoinette et le souvenir de son sourire, avec, en surimpression macabre, l'image de son crâne reconnu lors des exhumations de 1815:

Elle me fit, en me jetant un regard avec un sourire, ce salut gracieux qu'elle m'avait déjà fait le jour de ma présentation. Je n'oublierai jamais ce regard qui devait s'éteindre sitôt. Marie-Antoinette, en souriant, dessina si bien la forme de sa bouche, que le souvenir de ce sourire (chose effroyable!) me fit reconnaître la mâchoire de la fille des rois, quand on découvrit la tête de l'infortunée dans les exhumations de 1815. (I: 287–88)

Cette scène hallucinatoire servira de point de départ à une analyse portant sur la manière dont l'écriture du souvenir s'apparente chez Chateaubriand aux diverses techniques optiques en vogue à l'époque: diorama, panorama, daguerréotype, lanterne magique, figures de cire et autres fantasmagories.¹ La dette de l'imaginaire historique du siècle envers les techniques optiques a fait l'objet de travaux bien connus (Bann 54–57, et surtout Samuels 5–7 et 18–62). Par ailleurs, de nombreux critiques se sont penchés sur le modèle photographique de

l'écriture réaliste.² Le propos ici s'axe plutôt sur la mémoire autobiographique, en particulier les évocations de femmes. À partir d'exemples concrets où se succèdent dans le même espace des images contrastées d'un même sujet (lumière/ombre, jeunesse/vieillesse, vie/mort, etc.), il s'agira d'illustrer, d'une part, les affinités profondes (quoique rarement explicitées) entre les techniques modernes de mobilité de l'image et les phénomènes de mémoire, pour lesquels les inventions optiques sont appelées à servir de métaphore. On verra, d'autre part, la manière dont le grand discours de la *vanitas mundi* est traversé par le discours beaucoup moins solennel de l'illusionnisme des spectacles populaires, qui inscrivent dans les moments les plus sérieux du texte un dialogue ambigu avec les espaces emblématiques de la modernité.

CHANGEMENTS À VUE

La scène du sourire de Marie-Antoinette offre une vision fantasmagorique de temporalités différentes en surimpression dans le même espace, espace du souvenir et espace de la page: la reine en 1789 avant la tourmente révolutionnaire; ses restes exhumés en 1815; le Paris de 1821, date de rédaction de la scène. L'image de la reine au sommet de sa beauté et de sa gloire, passant dans la galerie avec ses deux enfants (dont l'un ne lui survivra que de peu), tisse un réseau de références iconographiques. Chateaubriand s'est certainement souvenu des portraits d'Elisabeth Vigée Le Brun, par exemple du dernier, le grand portrait officiel de 1787, exposé au salon de Mars à Versailles jusqu'en 1789, qui montre Marie-Antoinette entourée de ses enfants.³ D'autres portraits par Vigée Le Brun, moins formels, mettent en valeur la grâce et le naturel de la jeune femme plutôt que la majesté de la souveraine.⁴ Ce qui distingue les portraits féminins de Vigée Le Brun, y compris ses nombreux autoportraits, c'est justement l'attitude spontanée des modèles, qui sourient en montrant souvent leurs dents, contrairement aux normes de bienséance et d'esthétique en vigueur à l'époque.⁵ Dans le récit de Chateaubriand, le gros plan "textuel" sur la bouche de la reine permet le passage à l'image de la mâchoire exhumée vingt-cinq ans plus tard. C'est également le détail qui transforme le souvenir en "vanité," en méditation sur la fragilité des choses et la labilité du temps. Le contraste dramatique entre la jeune femme et le squelette, entre la vie et la mort, entre la gloire et la chute, entre le passé et le présent, ainsi que la figure symbolique du crâne, appartiennent au bagage traditionnel du discours et de l'iconographie de la Vanité (Sève 32; Verlet, *Les Vanités*). Ce crâne s'inscrit aussi dans le contexte historique spécifique de la violence révolutionnaire: ce n'est pas seulement le crâne abstrait des vanités qui exhorte à la méditation, c'est une tête qu'on a coupée, et qui anticipe les têtes de Foulon et de Bertier au chapitre suivant (1: 292). Le crâne souriant de la reine prend place parmi les autres têtes coupées qui sont au centre de la réflexion historique de Chateaubriand, comme

aussi de l'imaginaire des contes fantastiques qui vont bientôt déferler sur la scène littéraire. On songe par exemple aux *Mille et Un Fantômes* d'Alexandre Dumas, où une chaîne de têtes coupées, dont celles charmantes de Marie-Antoinette et de Charlotte Corday, relie les récits entre eux à la manière de Schéhérazade.⁶

Les sujets "gothiques" sont également la spécialité des fantasmagories, dont les foules raffolent à Paris comme à Londres, où Chateaubriand est ambassadeur après avoir été réfugié politique. Grâce à une technique inspirée de la lanterne magique, des métamorphoses macabres et terrifiantes donnent à voir dans le même espace, par exemple les Trois Grâces ou Louis XVI se transformant en squelettes.⁷ Carlyle, inversement, décrira la Révolution française comme une fantasmagorie: "New quick-changing phantasms, which shift like magic-lantern figures; more spectral than ever!" (cité dans Castle 26).

L'inspiration gothique de ces attractions populaires se superpose au discours du moraliste sur les changements du monde, la fuite du temps, l'instabilité de la fortune, de la beauté. Dans la surimpression de la reine souriante et du crâne ricanant se laissent lire, en surimpression également, la solennité du mémorialiste et du prédicateur, et la grimace du montreur de fantasmagories. Les "effets spéciaux" du texte de Chateaubriand, dont la scène de Marie-Antoinette constitue une sorte de prototype, sont un produit hybride, comme on va le voir: les techniques optiques renouvellent la vision du réel et du souvenir et redonnent une actualité spectaculaire à la vieille tradition de la *vanitas mundi*.

"ENTREZ, MESSIEURS-DAMES, C'EST TOUT COMME À VERSAILLES!"⁸

Si les spectacles illusionnistes restent des références implicites dans les *Mémoires d'outre-tombe*, qui ne parlent guère des magiciens du spectacle alors en vogue (Barker, Robertson, Fulton ou Daguerre), Chateaubriand mentionne cependant le Suisse Philippe Curtius (1737-94), dont le salon de cire, ancêtre de Madame Tussaud's à Londres et du musée Grévin à Paris, était une attraction extrêmement populaire au confluent des deux siècles. Atala, en son temps, y avait pris place: "Atala devint si populaire qu'elle alla grossir, avec la Brinvilliers, la collection de Curtius" (I: 622). Napoléon, ramené en 1840 de son tombeau de Sainte-Hélène, n'y échappera pas non plus. Voici la scène amère de cette cérémonie sans grandeur:

Privé de son catafalque de rochers, Napoléon est venu s'ensevelir dans les immondices de Paris. Au lieu de vaisseaux qui saluaient le nouvel Hercule, consumé sur le mont Ceta, les blanchisseuses de Vaugirard rôderont à l'entour avec des invalides inconnus à la grande armée. Pour préluder à cette impuissance, de petits hommes n'ont pu rien imaginer de mieux qu'un salon de Curtius en plein vent. (I: 1258)

Le transfert des restes de Napoléon constitue, aux yeux de Chateaubriand, une faute de décorum, un intolérable avilissement du défunt. Un monument solitaire au milieu de l'océan aurait convenu bien mieux à sa stature mythique (et aurait fait un bien meilleur pendant au tombeau sublime que Chateaubriand rêve pour sa propre dépouille). La référence à Curtius, à première vue incongrue, est pourtant révélatrice. Si l'une de ses attractions principales était, au Palais-Royal, les répliques grandeur nature des célébrités de la Cour dans leur habitat naturel, entourés d'objets rares et précieux et baignant dans un éclairage brillant qui redoublait pour les spectateurs l'illusion de voir "tout comme à Versailles," l'autre attraction non moins populaire était, Boulevard du Temple, le musée des horreurs, où étaient exposés les grands criminels de l'histoire—parmi lesquels la Brinvilliers mentionnée plus haut en compagnie d'Atala—qui donnaient des frissons au peuple de la capitale.⁹ Plus tard, à Londres, en 1802, la nièce de Curtius, Marie Tussaud, ouvrit un second salon, qui exposait des scènes de la Révolution française, avec victimes et bourreaux moulés au naturel sur les modèles vivants ou morts.¹⁰

Dans lequel de ces deux salons Chateaubriand entend-il placer Napoléon? parmi les rois ou les scélérats? Sous l'indignation de surface (contre la dégradation subie par la dépouille de l'empereur) se lit en filigrane l'insinuation que la dignité impériale cache le grand criminel. Les détails sur l'état de conservation du cadavre, cités d'après le rapport de l'abbé Coquereau, sont exploités autant pour leur intensité visuelle que pour leur impact moral. Napoléon, dont les ongles ont poussé après sa mort comme "pour déchirer [. . .] ce qui restait de liberté au monde" (1: 1257), n'est peut-être pas aussi déplacé dans le salon de Curtius qu'on pourrait le croire. Comme il lui reste trois dents, par une ultime surimpression, il ressemble désormais à sa victime, le duc d'Enghien qu'il a fait assassiner crapuleusement dans le fossé de Vincennes: "Napoléon, si bien conservé, était arrivé tout juste à ces trois dents que les balles avaient laissées à la mâchoire du duc d'Enghien" (1: 1257). Les exhibitions macabres dont s'enchantait la plèbe ont aussi leur vérité. Dénoncé d'un côté, le musée des horreurs est récupéré de l'autre.

CINÉMA-VANITÉ

La scène du cimetière Saint-Christophe de Venise offre à première vue un exemple-type d'écriture baroque (Verlet, "Images de la décomposition" 366). L'imagerie macabre de la mort, cette "folie du voir"¹¹ qui rassemble des ossements et des crânes à différents stades de putréfaction, accompagnés de lézards, de fleurs et de papillons, offre la contrepartie textuelle d'une vanité flamande où la mort s'exhibe dans la vie:

Auprès de ce trou gisent des ossements bêchés dans le sol comme des racines, à mesure que l'on défriche des tombes nouvelles: les uns, les plus anciens, sont blancs et secs; les autres, récemment déterrés, sont jaunes et humides. Des lézards courent parmi ces débris, se glissent entre les dents, à travers les yeux et les narines, sortent par la bouche et les oreilles des têtes, leurs demeures ou leurs nids. Trois ou quatre papillons voltigeaient sur des fleurs de mauves entrelacées aux ossements, image de l'âme sous ce ciel qui tient de celui où fut inventée l'histoire de Psyché. Un crâne avait encore quelques cheveux de la couleur des miens. Pauvre vieux gondolier! as-tu du moins conduit ta barque mieux que je n'ai conduit la mienne? (2: 847)

Dans ce texte qui dit la jouissance de la mort,¹² ne manque pas même la référence shakespearienne qui accompagne de manière presque obligée la méditation sur la mort.¹³ L'apostrophe au "pauvre vieux gondolier," réinvention vénitienne de Charon conduisant la barque des morts, reprend bien sûr le célèbre monologue d'Hamlet devant le crâne du "pauvre Yorick."¹⁴ Pourtant, dans la riche galerie des cimetières chateaubrianesques, le cimetière Saint-Christophe se distingue par sa virtualité presque cinématographique. La mobilité fantasmagorique—lézards, papillons—marie la gravité du *memento mori* à l'illusionnisme du spectacle populaire. L'espace séculaire de la mort se double de l'espace moderne de la peinture animée.

La mobilité des images est précisément la formule du diorama, invention de Daguerre (1821) au même titre que le daguerréotype (rendu public en 1839); celui-ci est l'ancêtre de la photographie, celui-là, du cinéma (Gernsheim 43). Si Chateaubriand ne parle pas de Daguerre dans ses *Mémoires*,¹⁵ il est très probable qu'il connaît les spectacles optiques, au moins depuis son exil à Londres.¹⁶ Le premier panorama, œuvre de Robert Baxter, s'établit dans cette ville en 1792; le succès est tel que bientôt des panoramas s'ouvrent dans de nombreuses autres capitales. Les scènes représentent souvent des vues urbaines, ou des événements propres à susciter l'émotion patriotique, comme des batailles. Napoléon lui-même honorera de sa visite un des panoramas parisiens à sa gloire.¹⁷

Le diorama de Daguerre triomphe à Paris avant de s'établir à Londres en 1823, grâce aux efforts de Charles Bouton, son associé, et de Charles Arrowsmith, son beau-frère (Gernsheim 22–23). Cette double installation¹⁸ correspond exactement à la période de l'ambassade de Londres: Chateaubriand est sûrement "très au fait des spectacles fondés sur les illusions d'optique, *panoramas, dioramas*, dont la vogue immense a trouvé en Balzac un spirituel témoin" (Soler 146). Pendant près de vingt ans la popularité égale, voire surpasse celle des panoramas, entraînant l'ouverture de dioramas dans la plupart des grandes villes européennes, ainsi que la multiplication des imitations diverses (Gernsheim 44–47).

Peintre de théâtre de formation, particulièrement habile aux effets d'éclairage, Daguerre transpose dans un spectacle à grande échelle les procédés illusionnistes qui s'étaient développés depuis le dix-huitième siècle—double peinture, jeux de miroirs et rétroéclairage. Il améliore les inventions de ses prédécesseurs: le *diaphanorama* du Suisse Franz Niklaus König (1765–1832) qui utilisait un papier transparent et une double source d'éclairage,¹⁹ l'*eidophysikon* de Philip de Louthembourg (1740–1812) qui employait comme le diorama une toile peinte recto verso,²⁰ entre autres inventions d'une époque fertile en découvertes dans le domaine de l'optique.²¹

Si le diorama devient le favori, c'est grâce à la mobilité des images, "tour de force qui consiste à introduire du mouvement dans la peinture même" (Le Gall 6). Le diorama crée des effets spéciaux cinématographiques avant la lettre: changements lumineux (passage du jour à la nuit, par exemple), changements de saison, etc. On s'enchant de la beauté des effets obtenus, et encore plus de l'apparente magie qui fait bouger les feuilles des arbres, couler l'eau des ruisseaux, scintiller les étoiles (Gernsheim 16–19; Thompson 55–56).

Le "double effet," mis au point vers 1834, permet la projection par rétroéclairage de deux tableaux distincts peints sur une toile transparente, perfectionnant encore l'illusion de mouvement.²² Rendant compte de la *Messe de Minuit à Saint-Étienne du Mont* (1834), qui montrait l'église vide, puis pleine de fidèles, la revue *L'Artiste* s'enthousiasme de cette magie qui donne à voir "sur une toile immobile la mobilité d'un drame, l'apparition soudaine et la disparition des personnages" (Le Gall 38).

Daguerre appellera ces nouveaux pouvoirs kinétiques de l'image "décomposition des formes," en l'absence d'une terminologie qui n'existera qu'à partir de l'invention du cinéma (Le Gall 35). Rien d'étonnant à ce que le public réagisse par la fascination, ravissement et terreur mêlés, qui s'attache aux spectacles de magie. Le vocabulaire de la magie devient un lieu commun des comptes rendus journalistiques.²³ Baudelaire dira plus tard sa nostalgie de la "magie énorme" des dioramas.²⁴

Tout au long du siècle, les discours du diorama, de la fantasmagorie, des images mobiles et de la magie s'entre-tissent. Certes le diorama, héritier de la peinture de paysage, se distingue tant socialement que culturellement du genre plus populaire de la fantasmagorie, par son prix, relativement élevé,²⁵ et par ses sujets, généralement poétiques et mélancoliques (des lieux touristiques réputés, des paysages de montagne, beaucoup d'églises gothiques, conformes aux goûts romantiques du public²⁶). Cependant, la mobilité "magique" de ses images le prédispose aux spectacles dramatiques ou terrifiants, et ainsi il rejoint parfois la fantasmagorie. Un des triomphes de Daguerre, en 1839, fut justement *L'Avalanche de la vallée du Goldau*, donnant à voir le village alpin avant et après la catastrophe

de 1806 qui fit 449 victimes; à Londres, en 1848, le diorama de Diosse montrant une éruption de l'Etna détruisant tout sur son passage eut un succès comparable (Gernsheim 36, 41).

Ces techniques sont bientôt rejointes par la photographie, qui partage avec le diorama et la fantasmagorie une affinité pour le surnaturel. Si la photographie est d'abord utilisée comme un instrument scientifique et documentaire permettant une fidélité absolue au réel,²⁷ elle est bientôt mise au service de la rêverie et de l'imaginaire: la double exposition, la surimpression, la photographie fantôme sont l'envers fantasmagorique de la photographie réaliste.²⁸ L'association entre image photographique et mort s'impose très tôt, à la fois parce que la photographie apparaît comme l'art de fixer le temps, et aussi parce que le daguerréotype, imprimé sur une plaque de cuivre argenté, révèle en négatif une image-fantôme, double de l'autre, qui semble flotter et disparaître lorsqu'on l'incline selon un certain angle.²⁹ Le discours sur la photographie va bientôt rencontrer les thèmes du spectral, de l'absence, du deuil (Warner 156). L'association avec la mort est encore confirmée par "l'isotopie des mécanismes de la photographie et de l'échafaud": le terme de "guillotine" désigne dans les appareils photographiques du dix-neuvième siècle l'obturateur du mécanisme; de même, le bourreau chargé de placer la tête du condamné dans la fenêtre est appelé dans l'argot des prisons le "photographe" (Arasse 167-74; Buchet-Rogers 35).

Si la fantasmagorie réveille les morts (Warner 149), le daguerréotype—"miroir magique" selon Jules Janin (cité par Thwaites 122)—fait apparaître les spectres. Au carrefour de toutes ces techniques optiques et des rêveries métaphoriques qu'elles suscitent, on retrouve donc toujours la mort et les fantômes.³⁰ L'écriture du souvenir chez Chateaubriand, où les morts semblent revenir, les images s'animer, prélude au genre fantastique, qui conquiert le monde littéraire au cours des mêmes années et repose principalement, comme l'a montré Ernst Jentsch, sur le brouillage des frontières entre animé et inanimé.³¹

PEINTURE ANIMÉE, MÉMOIRE ET FANTASTIQUE

C'est sous le double signe de la fantasmagorie et du fantastique que se place la visite de Chateaubriand à la princesse Mocenigo, qu'il avait connue jeune femme et qu'il retrouve à présent, vieillie comme lui, dans son palais de Venise. La scène joue sur le va-et-vient complexe entre la femme et le tableau, espace d'une inversion fantastique entre animé et inanimé:

Mme Mocenigo vit retranchée dans un tout petit coin de son Louvre dont la vastitude la submerge, et dont le désert gagne chaque jour sur la partie habitée [. . .] Son portrait (le portrait de Mme Mocenigo) peint dans sa jeunesse (titre primordial et authentique de sa beauté) était attaché

au mur devant elle: quelquefois une *Vue de Venise* dans son premier éclat, par Canaletto, fait pendant d'une *Vue de Venise* défaillante par Bonington.

Toutefois Mme Mocenigo est encore belle, mais comme on l'est à l'ombre des années [. . .]. J'ai baisé respectueusement en me retirant la main de la fille des Doges; mais je regardais de côté cette autre belle main du portrait qui semblait se dessécher sous mes lèvres [. . .]. (2: 1381)

Un premier contraste oppose la vieille princesse à la jeune princesse du portrait: le double portrait (l'un pictural, l'autre textuel) se superpose au double paysage, où la première *veduta* par Canaletto représente Venise dans sa splendeur, au dix-huitième siècle, et la seconde, par le peintre romantique Richard Parkes Bonington (1802–28), une Venise délabrée. Le texte littéralise et rend plastique le terme de “ruines”: “Nous nous sommes pris à nous lamenter sur les ruines de Venise, pour éviter de parler des nôtres” (1: 1381). Ce premier fondu-enchaîné de diorama (le tableau éclatant de Canaletto faisant place au tableau mélancolique de Bonington), introduit l'inquiétante étrangeté d'un portrait qui s'anime. Comme dans “Le Portrait ovale” d'Edgar Poe ou *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, c'est le portrait qui est vivant, et le modèle spectral. La main se dessèche sous le baiser du mémorialiste au lieu de rajeunir: le regard “de côté” de cet anti-Pygmalion anime bien le tableau, mais c'est pour aussitôt rendre à la mort tant le portrait, “envahi par la figure de la mort,”³² que le modèle.

Dans le passage d'une *veduta* à une autre, d'un portrait de femme à un autre, l'écriture mime le double effet du diorama: la vie et la mort s'échangent dans cette résurrection funèbre.³³ Ce baiser donné, par main substituée, à un portrait plus vivant que son modèle comporte bien la suggestion nostalgique d'une séduction par-delà l'obstacle du temps. Le potentiel fantastique du texte s'appuie sur des phénomènes optiques: la littérature fantastique, écrit Max Milner, s'est développée “dans une atmosphère saturée d'optique” (254). La dette intermédiaire envers les spectacles fantasmagoriques demeure toutefois implicite: la visite de Chateaubriand à la princesse Mocenigo suppose non l'expérience vécue du conte fantastique mais l'ouverture d'un espace intérieur. Les tableaux de Canaletto et Bonington sont imaginaires, de même que le baiser déposé sur la main peinte du portrait; la scène entière baigne dans l'éclairage déréalisant du souvenir.

KALÉIDOSCOPE DES ÂGES DE LA VIE

Les portraits de femmes sont dans les *Mémoires d'outre-tombe* particulièrement sujets à ces changements à vue, qui marient thématique de la *vanitas* et procédés illusionnistes. La surimpression de deux états contraires—jeune femme et vieille femme—dans le même espace, du palais, de la page, du souvenir, se prête de manière idéale à une intériorisation de la fantasmagorie. Ces femmes

sont des fleurs; ces femmes sont des mortes: l'imaginaire floral si riche chez Chateaubriand³⁴ retrouve la tradition picturale des "Âges de la Vie" où la femme figure dans le même tableau à deux époques de sa vie. Mais la vision des femmes-fleurs est intériorisée dans l'espace du souvenir, devenu un écran où jouent les illusions optiques de la mémoire.

Au chapitre cinq du douzième livre, Chateaubriand, ambassadeur à Londres, évoque son premier séjour en Angleterre, pendant la Terreur. Le procédé de surimpression—le jeune homme famélique et le vieillard comblé d'honneurs—se répète très souvent dans les scènes londoniennes des *Mémoires*.³⁵ Ici, le souvenir prend la forme d'une image kaléidoscopique des *ladies* de Londres:

Quant à la haute société anglaise, chétif exilé, je n'en apercevais que les dehors. Lors des réceptions à la cour ou chez la princesse de Galles, passaient des ladies assises de côté dans des chaises à porteurs; leurs grands paniers sortaient par la porte de la chaise comme des devants d'autel. [...] Ces belles dames étaient les filles dont le duc de Guiche et le duc de Lauzun avaient adoré les mères; ces filles sont, en 1822, les mères et grand'mères des petites filles qui dansent chez moi aujourd'hui en robes courtes, au son du galoubet de Collinet, rapides générations de fleurs (I: 588).

La métaphore des "rapides générations de fleurs" relie l'ancien topos poétique de la femme-fleur (beauté vite fanée), ainsi que l'image picturale des âges de la vie (petite fille, mère, grand-mère), à l'enchantement moderne du kaléidoscope, dont la séduction tient à la fois à la mobilité des constellations qui se font et se défont sans fin, et au retour périodique des mêmes éléments formels et chromatiques. En outre, l'usage solitaire de l'instrument et le caractère hypnotique du jeu le prédisposent à servir de métaphore aux phénomènes mentaux, rêverie ou souvenir. Inventé par l'Écossais David Brewster en 1816, patenté dès 1817, instantanément populaire, le kaléidoscope, d'usage plutôt personnel que public, se fait en effet "instrument d'une féerie privée" (Milner 22). Dans le texte, une course incessante (passage des chaises à porteurs ou danses des petites filles) entraîne des reconfigurations d'éléments récurrents (jeunes femmes ou vieilles femmes, robes à paniers ou robes courtes). Les formes se recomposent, passant avec fluidité des dames du temps jadis aux fillettes d'aujourd'hui, et facilitant un passage continu entre espaces publics et privés (les rues et les salons), espaces de la mémoire, de l'imagination, et de la réalité (des ladies de 1793 dans leurs chaises à porteurs, aux dames adorées jadis par Guiche et Lauzun, et aux petites danseuses de 1822). Cette composition florale en mouvement perpétuel matérialise "le pouvoir qu'a l'esprit humain de projeter au-dedans de lui-même une scène où son désir se déploie sans rencontrer les obstacles" de la réalité (Milner 22).

Si Londres est le lieu des spectacles illusionnistes, Rome est l'espace du *memento mori*, comme l'illustre le long passage halluciné du bal à la Villa

Médicis, au chapitre sept du trentième livre. Les fêtes à Rome “ont quelque chose de la poésie antique qui place la mort à côté des plaisirs” (2: 315). Dans un décor de panorama où “Rome tout entière” vient s’encadrer dans les jardins de la Villa Médicis, les festivités organisées par l’ambassadeur en l’honneur de la grande-duchesse Hélène sont bouleversées par une tempête qui renverse les tentes et oblige les invités à se réfugier à l’intérieur. Tout le texte joue sur le double sens de quelques mots-clefs qui suggèrent le temps perdu (rive, automne, printemps, soirées, lustres), pour transporter la fête dans les espaces intérieurs de la mémoire:

Borée, tout à coup descendu de la montagne, a déchiré la tente du festin, et s’est enfui avec des lambeaux de toile et de guirlandes, comme pour nous donner une image de tout ce que le temps a balayé sur cette rive. [...] Quel prestige pour tout homme qui n’eût pas compté son monceau d’années, et qui eût demandé des illusions au monde et à l’orage! J’ai bien de la peine à me souvenir de mon automne, quand, dans mes soirées, je vois passer devant moi ces femmes du printemps qui s’enfoncent parmi les fleurs, les concerts et les lustres de mes galeries successives [...]. (2: 315)

Le sens figuré, mis en continuité avec un sens propre, ne permet pas au lecteur de discerner avec certitude où commence l’un, où finit l’autre; le procédé rhétorique se fait l’équivalent verbal de l’impression de mobilité que produisait pour le spectateur de diorama le “double effet,” en l’absence de repères spatiaux qui lui auraient permis de départager le réel de l’illusoire. À la manière d’une image-fantôme qui redouble et retourne l’image du modèle dans un daguerréotype, le sens figuré vient hanter le sens littéral: les jardins de la Villa deviennent des bosquets élyséens, et les femmes, des ombres qui défilent dans la mémoire du poète. Aussi bien sont-elles déjà des mortes, ces descendantes “des Paula et des Cornélie” (2: 315), ces incarnations romaines de la Sylphide (2: 316), ces passantes éphémères qui glissent à travers cette “féerie” (2: 316) d’outre-tombe: “À quel désennui vont-elles? [...] Au bout de la route, elles tomberont dans ces sépulcres toujours ouverts ici, dans ces anciens sarcophages qui servent de bassins à des fontaines suspendues à des portiques; elles iront augmenter tant de poussières légères et charmantes.”³⁶

La métaphore optique—soit fantasmagorie terrifiante, soit, comme ici, féerie, version adoucie et élégiaque du monde spectral—sert à représenter les mécanismes de la pensée.

CONCLUSION: “THE MEMORY . . . SHIFTS ITS SCENERY
LIKE A DIORAMA” (GEORGE ELIOT)

Les *Mémoires d’outre-tombe*, quoique sans généralement l’énoncer de manière explicite, anticipent le mouvement d’emprunts mutuels, entre technologies

optiques et littérature, qui sera celui du siècle entier. D'une part, l'extraordinaire floraison d'inventions optiques depuis le dix-huitième siècle bouleverse l'expérience visuelle, menant au bout du siècle au cinéma, qui absorbe toutes ces inventions, mais aussi les rend toutes caduques.³⁷ D'autre part, la littérature et la philosophie s'approprient le vocabulaire des inventions d'optique au bénéfice de la vie mentale, au point que la fantasmagorie devient une métaphore dominante du romantisme, et la nature spectrale de la pensée un lieu commun philosophique et poétique.³⁸

La surimpression des images constitue chez Chateaubriand une métaphore structurante presque obsessionnelle: dès l'avant-propos s'énonce le projet d'une "mémoire-palimpseste,"³⁹ ou peut-être plus encore, d'une mémoire-panorama ou—diorama (Soler 146–49):

Ces *Mémoires* ont été composés à différentes dates et en différents pays. [...] Les formes changeantes de ma vie sont ainsi entrées les unes dans les autres [...]. Ma jeunesse pénétrant dans ma vieillesse, la gravité de mes années d'expérience attristant mes années légères, les rayons de mon soleil, depuis son aurore jusqu'à son couchant, se croisant et se confondant, ont produit dans mes récits une sorte de confusion, ou si l'on veut, une sorte d'unité indéfinissable; mon berceau a de ma tombe, ma tombe a de mon berceau: mes souffrances deviennent des plaisirs, mes plaisirs des douleurs, et je ne sais plus, en achevant de lire ces *Mémoires*, s'ils sont d'une tête brune ou chenue. (1: 111)

Dans "Amour et Vieillesse" également, le passage des souvenirs lumineux de la jeunesse à la pénombre de la vieillesse est mis en scène par le biais d'un changement d'éclairage:

Quand je m'éveille avant l'aurore, je me rappelle ces temps où je me levais pour écrire à la femme que j'avais quittée quelques heures auparavant. À peine y voyais-je assez pour tracer mes lettres à la lueur de l'aube [...].

Maintenant, quand je vois paraître le crépuscule et que, de la natte de ma couche, je promène mes regards sur les arbres de la forêt à travers ma fenêtre rustique, je me demande pourquoi le jour se lève pour moi [...]. (2: 1498)

Cette scénographie des images mémorielles est tellement consubstantielle à l'écriture des *Mémoires d'outre-tombe* que Chateaubriand en reformule l'analogie dans plusieurs de ses textes liminaires: ainsi l'introduction au livre trente-quatre réitère la promesse de "renouer les deux bouts de mon existence, de confondre des époques éloignées, de mêler des illusions d'âges divers" (2: 491). À l'"ubiquité fantasmée" du diorama qui fait voyager, immobile, dans l'espace,⁴⁰ Chateaubriand ajoute l'ubiquité d'un voyage dans le temps, dont la mise en mouvement repose sur le même procédé binaire qui préside aux changements lumineux du diorama:

un principe narratif efficace dans sa simplicité structure le passage d'un état à son contraire—aube/crépuscule, tombe/berceau, plaisirs/douleurs, aurore/couchant, cheveux bruns/cheveux blancs, vie/mort, etc. (Le Gall 42).

Chateaubriand a-t-il éprouvé un mépris mêlé de crainte pour tous ces spectacles illusionnistes, avec le sentiment d'une rivalité sans espoir entre l'artisanat poétique et "l'industrie naissante des *mass media*"?⁴¹ Il paraît plus juste de penser qu'il y a découvert une inspiration.⁴² En transposant dans l'écriture de la mémoire les procédés de Daguerre, il ouvre la trajectoire de "synergie" entre les pratiques optique et littéraire.⁴³ Bientôt, De Quincey placera sous le signe du daguerréotype sa méditation sur la mémoire et la mort, *Suspiria de Profundis* (cité par Warner 163); bientôt George Eliot, avant Proust, donnera, dans *Middlemarch*, ses lettres de noblesse à la métaphore optique: "The memory has as many moods as the temper, and shifts its scenery like a diorama."⁴⁴ Dans le grand mouvement d'absorption du monde spectral dans le monde intérieur, les *Mémoires d'outre-tombe* occupent une place d'avant-garde.

Parent de la fantasmagorie par sa manipulation illusionniste de la lumière, le diorama l'est aussi par sa prédilection pour les espaces rituels de la mort (S. Thomas 3). Cette architecture de la mort—toutes ces églises désaffectées, ces ruines gothiques dans l'ombre et le brouillard—satisfait certes une mode romantique, mais, plus profondément, elle correspond à une spatialisation de la mémoire (la célèbre comparaison freudienne de l'inconscient avec Rome n'est pas loin; voir Freud 16–20), ainsi qu'à sa sacralisation. Ces "temples de l'illusion optique"⁴⁵ que sont les dioramas ont fourni à l'Enchanteur une passerelle entre le vieil imaginaire religieux de la *vanitas* et du *memento mori*, et la nouvelle magie gothique des spectacles lumineux. Ils offrent un modèle de "décomposition des formes" qui laisse transparaître, dans la mémoire et dans l'écriture, sous le sourire de la reine le crâne grimaçant. Voir dans les *Mémoires d'outre-tombe* une "synthèse organique des contraires" (Berchet, "Les *Mémoires d'outre-tombe*" 68), accorder à Chateaubriand une stature de passeur dialectique, de grand maître des harmonies (Cavallin 954–55), suppose aussi de reconnaître la générosité créatrice qui lui permet d'absorber, dans la chair même d'une œuvre toute de réminiscence, de tradition et de nostalgie, les espaces, les techniques et la sensibilité de la modernité. Harmonisant la permanence de la mort avec la mobilité, le déracinement, l'instabilité perpétuelle du moi et du monde (Roulin, "François-René de Chateaubriand" 65–67), les *Mémoires d'outre-tombe* proposent la figure paradoxale d'un tombeau-diorama.

Department of French and Italian
University of California at Santa Barbara

NOTES

1. Fantasmagorie: “art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d’optique” (Bescherelle, *Nouveau dictionnaire national*, 1887; cité par Milner 9).
2. Voir notamment Ortel et Hamon.
3. Vigée Le Brun, *Marie-Antoinette avec ses enfants*, 1787, Musée national du château de Versailles.
4. Ainsi *Marie-Antoinette “en gaulle”* (1783, Hessische Hausstiftung, Kronberg im Taunus) ou *Marie-Antoinette à la rose* (1783, collection Resnick).
5. Baillio 22. Sur la sensation causée par l’apparition du sourire “à pleines dents” dans les portraits de Vigée Lebrun et d’autres artistes du dix-huitième siècle, voir également C. Jones 1–3 et 128–36.
6. Sur l’amitié entre Dumas et Chateaubriand, voir Bassan 217–22.
7. Sur les perfectionnements techniques et le répertoire extravagant d’Etienne Gaspard Robertson (1763–1837) voir Warner 148–49 et Castle 31–38.
8. Mercier 2, 543 sur le salon de Curtius; cité par Graybill 3.
9. Les deux espaces furent bientôt réunis dans un même lieu, la gloire voisinant avec l’infamie (Pilbeam 17–18 et 25).
10. Sur la pratique des masques de cire par Marie Tussaud et la fortune des cabinets de cire en Angleterre, voir Warner 36–40 et Graybill 11–13.
11. L’expression renvoie au titre de l’ouvrage de Buci-Glucksmann.
12. Expression empruntée à Verlet, “Jouir” 181.
13. Sur “la posture philosophique du peintre de vanités” dans les *Mémoires d’outre-tombe*, voir Verlet, *Les Vanités* 17.
14. “Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy” (Shakespeare, *Hamlet*, Acte 1, scène 5). Inversement, une citation de la comédie shakespearienne *Le Conte d’hiver* figurait sur la page de couverture du catalogue de Madame Tussauds à Londres (Graybill 16).
15. Chateaubriand a rencontré Daguerre: ils reçoivent tous deux l’ordre du mérite du roi de Prusse le 11 novembre 1843 (*Athenaeum* 1010). On note que le journal annonce sur la même page l’ouverture d’un nouveau diorama à Londres, avec des vues de la cathédrale Notre-Dame de Paris et de Saint-Pierre de Rome. Par ailleurs, le journal consacre de nombreux articles à Daguerre et au daguerréotype.
16. “Il est très probable que Chateaubriand a vu l’une ou l’autre de ces ‘superproductions’ qui tenaient lieu de grands-messes à la naissante religion démocratique” (Fumaroli, *Chateaubriand* 344). Le texte de *l’Itinéraire de Paris à Jérusalem* servira d’accompagnement narratif au *Panorama de Jérusalem* par Prévost; voir Comment 85 et Vauloup 2.
17. Fumaroli, *Chateaubriand* 345; sur les panoramas et la propagande impériale voir aussi Samuels 46–47.

18. Les deux dioramas ouvrent avec les mêmes vues, la cathédrale de Cantorbéry et la vallée du Sarnen (Gernsheim 23).

19. Ses paysages romantiques, parmi lesquels un lac au clair de lune ou le sommet de la Jungfrau au coucher du soleil, furent exposés à Paris jusqu'en 1821 et admirés par Vigée Le Brun (Gernsheim 14).

20. Immensément populaire à Londres dans les années 1780, grandement admiré des peintres Sir Joshua Reynolds et Thomas Gainsborough, l'*Eidophysikon* de Louthembourg peut être considéré comme l'ancêtre de toutes ces techniques. Voir la description de sa tempête en mer (Gernsheim 43).

21. Sur ces diverses inventions optiques, diaphanorama, eidophysikon, polyorama, peintures transparentes de Carmontelle, etc., voir également Le Gall 10–18, Comment 33 et Warner 147–56.

22. Gernsheim 33 décrit en détail le procédé technique du double effet.

23. Le Gall 27, Gernsheim 14–41 citent maints extraits de ces articles où foisonnent les notations enthousiastes sur la magie du spectacle et l'évocation de Daguerre en magicien.

24. "Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une plus utile illusion," cité par Le Gall 90. Inversement, le cinéma a des racines profondes dans la magie: de nombreux magiciens incorporent à leurs numéros la dernière "magie" à la mode, ainsi Georges Méliès, un des premiers cinéastes, magicien de formation et héritier des féeries du siècle précédent (Frank 314, Singer Kovács 7–12, Barnouw 45–48).

25. Gernsheim 37–38 évoque les difficultés financières du diorama et la réticence de Daguerre à baisser le prix des billets; Pinson 48 décrit le public mêlé qu'attirait le diorama.

26. S. Thomas 5. Gernsheim donne en appendice la liste de tous les spectacles de diorama exposés à Paris et à Londres (182–86): à noter, l'importante proportion de scènes d'église. Voir Cantagrel 43–44 sur l'affinité entre paysage romantique, religion chrétienne et mélancolie.

27. Ainsi dans les récits de voyages: Guentner 176–77.

28. Warner 221–35; Manseau évoque le surnom de "black art" donné à la photographie, tant pour les taches noires qu'elle laisse aux mains des photographes que pour sa parenté avec les "dark arts" de la magie (5).

29. Thwaites 122. Voir sur la couverture du livre de Gernsheim le portrait de Daguerre surmonté de son fantôme en négatif.

30. Janin décrit le diorama comme l'œuvre d'un demiurge qui transforme magiquement "l'homme vivant en cadavre" (cité par Le Gall 94).

31. L'essai d'Ernst Anton Jentsch (1867–1919), sur l'inquiétante étrangeté (1906) est au point de départ de la théorie de Freud, publiée en 1919.

32. Voir l'analyse de cette scène dans Verlet, *Les Vanités* 208–09.

33. Quelques années plus tard, Gautier usera lui aussi de la métaphore du diorama pour rendre l'animation de Pompéi au clair de lune dans la nouvelle fantastique "Arria

Marcella,” qui met en scène une histoire d’amour entre un jeune homme du dix-neuvième siècle et une femme morte dans l’éruption de 79 (Gautier 185–86); l’animation des ruines prélude à la résurrection du fameux buste moulé dans la lave, que Chateaubriand aussi avait pu voir au cours d’un voyage en Italie (Roulin, “Chateaubriand” 77).

34. Sur l’imaginaire floral de Chateaubriand voir C. Thomas 299 ainsi que Verlet, *Les Vanités* 185.

35. Par exemple 1: 516 (où Chateaubriand évoque le futur ministre de 1822 jeûnant en 1793), ou encore 2: 92–93, où il développe le contraste entre le premier et le second séjour de Londres.

36. 2: 316. Voir l’analyse de ce passage à la lumière de “L’Invocation à Cynthie” dans Jullien 16.

37. “The magician found he had been helping to destroy his own profession” (Barnouw 9).

38. Voir la grande étude de Castle portant sur le spectral comme motif dominant de l’imaginaire romantique (“master trope”) et sur le transfert de l’imagerie spectrale aux processus mentaux (“spectralization of mental space”), en particulier 43–46.

39. Berchet, “Un voyage” 105; cité par Soler 158. Voir aussi la mémoire-écho décrite par Richard 103.

40. Sur le fantasme du voyage statique, voir Le Gall 116–17.

41. Pour Fumaroli les spectacles optiques sont “des marchands du temple,” “le non-art,” “Goliath” (*Chateaubriand* 345–47).

42. Plunkett signale dans son introduction les nombreuses passerelles entre les arts du spectacle optique et la littérature anglaise (1–13). David Jones, pour sa part, concentre son analyse sur les liens entre fantasmagorie et récits gothiques. Sur l’influence exercée par les passages fantomatiques des *Mémoires d’outre-tombe* sur les récits fantastiques de Sheridan Le Fanu, voir D. Jones 90–91.

43. Plunkett 1. Cette idée est corroborée par Warner: “The uncanny folklore does not exist in sequestration from ‘high art’: the Romantics explored it in fiction, in narrative variations on the theme, written, painted, and sung” (177).

44. Cité par Plunkett 12. Sur la métaphore panoramique de la mémoire chez Chateaubriand voir aussi Comment 98.

45. “Temple of optical delusion” (*The Times*, 30 octobre 1824); cité par S. Thomas 2.

OUVRAGES CITÉS

- Arasse, Daniel. *La Guillotine et l’imaginaire de la Terreur*. Flammarion, 1987.
The Athenaeum, Journal of Literature, Science and the Fine Arts, no. 837, 11 novembre 1843.
- Baillio, Joseph. “The Artistic and Social Odyssey of Elisabeth Louise Vigée Le Brun.” *Vigée Le Brun*, édité par Joseph Baillio, Katharine Baetjer et Paul Lang, The Metropolitan Museum of New York/Yale UP, 2016, pp. 22–31.

- Bann, Stephen. *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in 19th-Century Britain and France*. Cambridge UP, 1984.
- Barnouw, Erik. *The Magician and the Cinema*. OUP, 1981.
- Bassan, Fernande. "Une amitié littéraire: Chateaubriand et Dumas Père." *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, nos. 3–4, 2001, pp. 217–25.
- Bellenger, Sylvain, Marc Fumaroli et Edouard Bonnefous, éditeurs. *Chateaubriand et les arts*. Éditions de Fallois, 1999.
- Berchet, Jean-Claude. "Un voyage vers soi." *Poétique*, vol. 53, février 1983, pp. 91–108.
- . éditeur. *Chateaubriand: le tremblement du temps*. PU du Mirail, 1994.
- . "Les *Mémoires d'outre-tombe*: une 'autobiographie symbolique.'" *Le Moi, L'histoire: 1789–1848*, édité par Daniel Zanone et Chantal Massol, ELLUG, 2005, pp. 39–69.
- Buchet-Rogers, Nathalie. "Soleil cou coupé: le couperet du siècle dans les *Mémoires d'outre-tombe*." *Itinéraires du XIX^e siècle, II*, édité par Roland Le Huenen et Stéphane Vachon, Centre d'Études du XIX^e Siècle Joseph Sablé, 2001, pp. 21–38.
- Buci-Glucksmann, Christine. *La Folie du voir: de l'esthétique baroque*. Galilée, 1986.
- Cantagrel, Laurent. "Dire l'absence: Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800." *Romantisme: revue du dix-neuvième siècle*, vol. 117, 2002, pp. 31–44.
- Castle, Terry. "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphors of Modern Reverie." *Critical Inquiry*, vol. 15, no. 1, 1988, pp. 26–61.
- Cavallin, Jean-Christophe. "Compte rendu: *Chateaubriand, Poésie et Terreur*." *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 104, no. 4, 2004, pp. 954–56.
- Chateaubriand, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe, précédés de Mémoires de ma vie*. Édité par Jean-Claude Berchet, Garnier, La Pochothèque, 1989–98, 2 vols.
- Comment, Bernard. *Le XIX^e Siècle des panoramas*. A. Biro, 1993.
- Daguerre, Jacques-Louis. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*. Lerebours et Susse Frères, 1839.
- De Quincey, Thomas. *Confessions of an Opium Eater and Suspiria de Profundis*. Ticknor, Reed & Field, 1851.
- Dumas, Alexandre. *Les Mille et Un Fantômes*. 1849. Ombres, 2001.
- Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Traduit par James Strachey, W. W. Norton, 1989.
- Fumaroli, Marc. "Ut pictura poesis." Bellenger et al., pp. 11–42.
- . *Chateaubriand: poésie et terreur*. Éditions de Fallois, 2003.
- Frank, Felicia Miller. "Chateaubriand, Verne, and Méliès: 'L'effet d'irréel': Liminal landscapes and magic shows," *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 23, nos. 3–4, 1995, pp. 307–15.
- Gautier, Théophile, "Arria Marcella, Souvenir de Pompéi." *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, édité par Jean Gaudon, Gallimard, 1981, pp. 75–116.
- Gernsheim, Helmut, et Alison Gernsheim. *L.J.M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*. 1956. Dover Publications, 1968.

- Graybill, Lela. "A Proximate Violence: Madame Tussaud's Chamber of Horrors." *Nineteenth-century Art Worldwide: A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture*, vol. 9, no. 2, 2010, pp. 1–35.
- Guentner, Wendelin A. "Enfin Daguerre Vint': Photography, Travel and the Nineteenth-Century French Travel Narrative." *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. 49, no. 2, 1996, pp. 175–201.
- Hamon, Philippe. *Imageries: littérature et image au XIX^e siècle*. José Corti, 2001.
- Jentsch, Ernst, "On the Psychology of the Uncanny." 1906. Traduit par Céline Surprenant, *Angelaki*, vol. 2, no. 2, 1995, pp. 7–16.
- Jones, Colin. *The Smile Revolution in Eighteenth-Century Paris*. OUP, 2014.
- Jones, David J. *Gothic Machine: Textualities, Pre-Cinematic Media and Film in Popular Visual Culture, 1670–1910*. U of Wales P, 2011.
- Jullien, Dominique. "Cynthia ou la réécriture de l'élégie dans les *Mémoires d'outre-tombe*." *Littérature: revue trimestrielle*, no. 107, 1997, pp. 3–19.
- Le Gall, Guillaume. *La Peinture mécanique: le diorama de Daguerre*. Mare et Martin, 2013.
- Manseau, Peter. *The Apparitionists: A Tale of Phantoms, Fraud, Photography, and the Man who Captured Lincoln's Ghost*. Houghton, Mifflin, Harcourt, 2017.
- Mercier, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*. 1782. Mercure de France, 1994.
- Milner, Max. *La Fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*. PUF, 1982.
- Ortel, Philippe. *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. J. Chambon, 2002.
- Pilbeam, Pamela M. *Madame Tussaud and the History of Waxworks*. Hambledon Continuum, 2006.
- Pinson, Stephen C. *Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*. U of Chicago P, 2012.
- Plunkett, John. "Optical Recreations and Victorian Literature." *Literature and the Visual Media*, édité par David Seed, D.S. Brewer, 2005, pp. 1–28.
- Richard, Jean-Pierre. *Paysage de Chateaubriand*. Éditions du Seuil, 1967.
- Roulin, Jean-Marie. "Chateaubriand, ou les Espaces de la sculpture," *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 35, no. 1, 2006, pp. 74–94.
- . "François-René de Chateaubriand: Migrations and Revolution." Traduit par Trista Selous. *The Oxford Handbook of European Romanticism*, édité par Paul Hamilton, OUP, 2016, pp. 52–67.
- Samuels, Maurice. *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Cornell UP, 2004.
- Sève, Bernard. "Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie." *Romantisme: revue du dix-neuvième siècle*, vol. 23, 1979, pp. 31–42.
- Singer Kovács, Katherine. "Georges Méliès and the 'Féerie'." *Cinema Journal*, vol. 16, no. 1, 1976, pp. 1–13.

- Soler, Patrice. "Les *Mémoires d'outre-tombe* caprices nécrolithes." *Chateaubriand, les Mémoires d'outre-tombe, 4e partie*, édité par Jean-Claude Berchet et al., SEDES, 1990, pp. 142–75.
- Thomas, Chantal. "Le Peuple innocent des fleurs." Berchet, éd., pp. 289–300.
- Thomas, Sophie. "Making Visible: The Diorama, the Double and the (Gothic) Subject." *Gothic Technologies: Visuality in the Romantic Era*, édité par Robert Miles, Romantic Circle Praxis Series, www.rc.umd.edu/praxis/.
- Thompson, Patrice. "Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le panorama et le diorama." *Romantisme: revue du dix-neuvième siècle*, vol. 38, 1982, pp. 47–64.
- Thwaites, Sarah. "'Mirror with a Memory': Theories of Light and Preternatural Negatives in Herman Melville's *Moby-Dick*." *European Journal of American Culture*, vol. 32, no. 2, 2013, pp. 121–36.
- Vauloup, Jeanne. "Le 'Panorama de Jérusalem': de Chateaubriand à Pierre Prévost." *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, no. 24, 2013, *La Culture visuelle du XIX^e siècle*, bcrfj.revues.org/7222.
- Verlet, Agnès. "Images de la décomposition." *Chateaubriand: le tremblement du temps*, Berchet, éd., pp. 355–77.
- . "Jouir du sépulcre: la sculpture funéraire dans les *Mémoires d'outre-tombe*." Bellenger et al., pp. 181–97.
- . *Les Vanités de Chateaubriand*. Droz, 2001.
- Warner, Marina. *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-First Century*. OUP, 2006.