

Chateaubriand et sa voix d'outre-tombe. Un écho sonore d'Histoire

M^a Concepción Pérez y Pérez

Rien de plus faux -et la critique moderne, surtout à partir de travaux comme ceux de Pierre Barbéris l'a heureusement mis en évidence- que le mythe d'un romantisme détaché du réel. La seule présence des représentants de ce mouvement complexe suffirait d'ailleurs à bannir le mythe de l'absentéisme, complètement impliqués qu'ils sont dans l'action politique réelle (Benjamin Constant, Madame de Staël, Chateaubriand, Stendhal, Lamartine, Victor Hugo...).

«On ne comprend le romantisme, les romantismes, qu'en retrouvant leurs motivation profondes, qui sont des motivations historiques, des motivations nées des rapports sociaux, de l'intériorisation de leur expérience et de leur expression», fait remarquer Barbéris¹. Il s'agit, en effet, de quelque chose de plus qu'une dialectique entre le moi et la réalité, ou, plus justement, de cette dialectique au sens plein du terme, car, dans l'intériorisation de son jeu, l'expérience de l'Histoire devient expérience ontologique.

Cette dimension ontologique se traduit, pour bien des esprits, en termes de conflit existentiel. C'est encore Barbéris qui constate comment sous la dénomination de romantisme se groupent des réalités nombreuses et hétérogènes qui germent, cependant, d'un même substrat profond: le constat d'échec après une Révolution qui s'était voulue combat des Lumières et triomphe d'une liberté universelle, mais dont le résultat sera l'affermissement de la «société civile», telle que Rousseau l'avait définie. Révolution qui constitue cette «grande coupure» dont parle le critique marxiste, phénomène historique mais surtout expérience personnelle, existentielle, qui marque l'être en profondeur et détermine sa configuration et sa vision du monde.

¹ Pierre Barbéris, «Structures et dynamiques du romantisme», in, A.A.V.V., *Histoire Littéraire de la France*, Paris, Les éditions sociales, 1972, tome IV, premier volume.

Le premier romantisme est donc un romantisme de l'échec historique, fait par la classe des dépossédés, et par tous ceux qui se sentent appartenir au rang des vaincus, des parias, qui éprouvent un sentiment de perte et de manque devant l'existence. mais, en même temps, un besoin d'agir, cherchant constamment leur place. Dans ce contexte, assez complexe d'ailleurs, il faut placer la figure de Chateaubriand, cet «homme de l'entre-deux siècles», placé entre deux mondes. Chateaubriand est un éternel exilé. Il ne sera jamais un intégré dans l'univers post-révolutionnaire.

Toujours dans le carrefour, toujours à contre-courant, exilé dans l'existence et dans l'Histoire. Mais cherchant constamment une voie d'action, cette «infinie disponibilité de l'être» dont parle Barbéris. Un moi qui se lèvera du rocher de René, qui pourra affirmer finalement «J'ai fait de l'Histoire et je pouvais l'écrire», configurant, si j'ose dire, le moi le plus historisé dans l'écriture du XIX^e siècle. Or, l'Histoire ne pourra pas remplir le vide grandissant creusé par la perte de la transcendance dans l'échec de la conscience immanente de cette fin de siècle: l'écriture tentera alors la seule et véritable voie de salut.

Si chaque texte de Chateaubriand répond à un besoin de totalisation, nulle part ailleurs que dans les *Mémoires d'Outre-tombe* qui constituent, sans conteste, l'espace d'aboutissement du processus d'écriture de l'auteur², se réalisera mieux cette pratique totalisante, au coeur d'une quête existentielle d'ordre ontologique.

C'est ainsi, comme fait remarquer P. Barbéris dans son étude sur Chateaubriand³, que le projet d'écrire une *Histoire de France* annoncé à la fin de l'*Itinéraire* et conçu dans le dessein «d'élever en silence un monument à ma patrie» ne verra jamais le jour sous la plume de l'auteur. A sa place, ce seront les *Mémoires* qui seront écrites, composant bien cette oeuvre monumentale où le moi soit investi dans l'Histoire.

«Magna opus» et compendium par excellence, les *Mémoires* configurent un véritable macro-texte, dans lequel son intégrés des texte d'une nature très diverse, ce qui donnera une structure complexe et riche à la fois, dans une double pratique qui peut être qualifiée d'écriture et de réécriture.

Ce texte, tissé tout au long de l'existence, configurer un vaste «chant de Réquiem», comme les critiques de Chateaubriand l'ont très justement qualifié. Car, non seulement la mémoire crée l'espace du souvenir en fonction du moi, mais en même temps elle est un appel au souvenir, en fonction de l'autre, le lecteur.

D'autre part, l'instance de mort génère une véritable mélodie, et une mélodie multiple.

J. P. Richard parle, à ce propos, de la création d'un effet de «stéréophonie» dans le texte des *Mémoires*⁴. J'emploierais plutôt le terme «polyphonie», qui implique un dépassement du domaine de la dualité vers une épaisseur sonore.

Dans le fonctionnement de l'infrastructure psychosensorielle de Chateaubriand, la perception sonore est située au même niveau que la perception visuelle. A la limite,

² Cf. Dominique Rincé, «Les premières œuvres de Chateaubriand: la genèse d'un projet autobiographique», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier/février, 1977, pp. 30-47.

³ Cf. Pierre Barbéris, *A la recherche d'une écriture. Chateaubriand*, Tours, Mame, 1976.

⁴ J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Le Seuil, 1967.

voir et entendre son des verbes synonymes: regarder ou écouter la vie passée ont la même valeur sous la plume de Chateaubriand, car le «panorama» de l'existence est bien un panorama sonore. Le son, d'ailleurs, dans la dynamique de la perception que le texte permet d'établir, demeure après la disparition de l'image, étant la dernier élément à disparaître avant la perte de la conscience. *Regarder* et *écouter* -et non pas *voir* ou *entendre* -supposent une perception active qui mène vers l'espace de la conscience et vers l'espace de l'écriture, où la mémoire en est le générateur, le véritable actant.

En effet, le référent réel de son est «souvenir»: c'est en écoutant le chant de la grive que tout l'espace de l'enfance apparaît devant les yeux de Chateaubriand. Or, le son n'est pas d'une seule espèce, et il peut générer une «euphonie», c'est à dire, une disposition harmonieuse, agréable et musicale, ou, au contraire, une cacophonie désagréable, un bruit. L'enfer chateaubrianesque, comme constate J. - P. Richard à propos des *Natchez*, serait alors rêvé justement comme espace de cacophonie.

Mais la perception sonore n'agit pas seulement au niveau de la rêverie symbolique, telle que J. - P. Richard l'a étudiée. Elle agit aussi au niveau de la rêverie de l'Histoire.

L'articulation thématique des éléments sonores qui configurent l'euphonie de l'univers symbolique -chant de la forêt et de la mer, chant de l'oiseau, voix féminine, musique de la cloche ou de l'orgue- cristallise dans le thème de l'écho, très bien étudié par J. - P. Richard. L'écho génère une rêverie de la complaisance. Il est un principe organisateur qui suppose une spatialisation du son à partir de la réverbération multiple et trouve, d'ailleurs, un pendant dans la construction imaginaire de l'espace, à partir de la multiplication indéfinie d'un même élément. D'autre part, l'espace, soit extérieur, - plaine, montagne ou océan, soit intérieur- église ou manoir -est un espace retentissant, qui, non seulement permet la réverbération du son, mais qui la rend possible, car, sans la résonance qu'il procure, cette réverbération n'aurait jamais lieu.

Déterminante de la perception, l'infrastructure psychosensorielle détermine la rêverie de l'Histoire. Or, une grande différence oppose rêverie symbolique et rêverie historique, à partir de la dichotomie établie entre son harmonieux, c'est -à- dire, musique, et cacophonie du bruit qui devient fracas. Je m'arrêterai donc à l'écoute de la sonorité du rythme de l'Histoire présente pour regarder plus tard l'image du souvenir.

L'Histoire se déploie comme un vaste tableau sonore, dans lequel, à la différence de ce qui arrive dans la rêverie symbolique de la complaisance, la réverbération ne configure pas une résonance prolongée, une musique salvatrice, mais une mélodie de fuite, entrecoupée à partir de l'alternance entre le bruit et le silence, qui deviendra finalement percussion.

Le silence se creuse déjà à Combourg, espace-temps privilégié dans la rêverie de l'enfance. En abordant son récit, Chateaubriand commence les «premières notes d'une plainte qui ne charmera que moi», mélodie qu'il compare au chant réverbérant du pâtre du Tyrol. En effet, cette plainte remplira de son écho tout le texte des *Mémoires*, car les éléments constitutifs de l'expérience de l'existence composeront une faille qui ne fera que s'agrandir au fil de l'expérience de l'Histoire.

Cette faille est provoquée par le fait vécu du manque, dont l'origine se trouve dans la double tension vers la transcendance d'autrui. L'objet, dans cette double transcendance, peut être réel ou irréel, possible ou impossible; dans tous les cas insaisissable.

L'objet qui échappe, objet possible, est un objet réel -le père- mais sa présence équivaut à une absence. L'objet inexistant -donc également absent, mais objet impossible- c'est la femme, demeurant dans les limbes de la conscience d'où finalement elle est tirée, en prenant forme dans l'image compensatoire de la Sylphide.

Or, c'est le père, objet possible, le grand générateur de silence à Combourg. Son mouvement vital automatisé est réglé par le son répété et identique de l'horloge, et, figure de mort, il projette le vide et l'incommunication autour de lui.

Déjà le château lui-même est un immense tombeau, dont la construction intérieure rappelle celle de la grande pyramide. Espace retentissant, il subsume la sonorité potentielle en silence absolu, de la même façon qu'il absorbe en obscurité toute possible lumière. La lecture idéologique que l'on peut tirer de la métonymie spatiale à partir de la figure castratrice du père est assez évidente, car le château est le symbole spatial d'un âge revolu, l'Ancien Régime et sa structure féodale, au sommet de laquelle se place l'autorité absolue du comte de Chateaubriand, porteur, comme J.-P. Richard souligne à juste titre, d'origine, mais non pas d'avenir (la mort du père, d'ailleurs, est vécue par Chateaubriand comme une libération, non seulement existentielle, mais économique).

Le manque du *toi*, dans lequel se réalise l'expérience existentielle, configure déjà ce que Chateaubriand lui-même désigne comme «le germe de *René*», et pourrait être synthétisé dans la phrase «Je m'étais un mystère». Le manque du *toi* conduit, donc, vers la méconnaissance du *moi*.

Mais dans le silence, il y a toute une ambiguïté, car en même temps qu'il témoigne d'un manque, il est signifiant de pureté et il mène à la découverte d'un certain bonheur dans le repliement sur soi (c'est là sans doute le sens de la «joie effrayée» ressentie par Chateaubriand dans la rémémoration de son arrivée à Combourg). Le bruit de l'Histoire est alors un bruit menaçant, en tant qu'il est produit par un monde qui s'écroule à partir de l'expérience révolutionnaire:

«Du reste, force duels et amours, liaisons de prison et fraternité de politique, rendez-vous mystérieux parmi des ruines, sous un ciel serein, au milieu de la paix et de la poésie de la nature; promenades écartées, silencieuses, solitaires, mêlées de serments éternels et de tendresses indéfinissables, au sourd fracas d'un monde qui fuyait, au bruit lointain d'une société croulante, qui menaçait de sa chute ces félicités placées au pied des événements»⁵.

Cependant, le vrai germe de *René* ne se développe pas dans l'expérience de la Révolution (qui ne sera vécue comme *grande coupure* qu'à posteriori), en marge de

⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, texte de l'édition originale (1849), préface, notes et commentaires de Pierre Clarac (Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le livre de poche», 1973), vol. I. P. 233.

laquelle Chateaubriand, spectateur et auditeur, ne participe pas. Ce n'est qu'au retour de l'exil en Angleterre, c'est-à-dire, au moment où commence une implication réelle dans l'Histoire, non seulement comme spectateur, mais comme acteur, que «le germe de *René*» jeté dans «le carrefour bruyant et souillé du monde», (j'emploie les expressions de Chateaubriand lui-même) commencera à mûrir:

«Je ne ramenais de la terre d'exil que des regrets et des songes; [...] maintenanat, entrant dans un âge plus fécond, le germe de *René* va se développer et des amertumes d'une autre sorte se mêleront à mon récit [...] Je sors de l'asile virginal et silencieux de la solitude pour entrer dans le *carrefour souillé et bruyant du monde*; le grand jour va éclairer ma vie rêvuse, la lumière pénétrer dans le royaume des ombres»⁶.

Et pourtant l'Histoire ne marquera pas le moi de sa souillure, car celui-ci essaiera de préserver à tout moment l'espace de sa pureté, de son authenticité. La marque de l'Histoire, ce sera celle d'une profonde blessure.

Déjà le silence de la ruine américaine témoigne que le Nouveau Monde n'existe pas, qu'il est aussi vieux que l'Ancien, et fait sentir le bruit d'autres nations tombées à leur tour dans le silence. A la limite, silence et bruit se recouvrent de telle façon qu'ils ne configurent qu'un seul espace, un même vide, car si le bruit se résout en silence, celui-ci fait sentir le premier:

«Une ruine indienne frappa mes regards. Le contraste de cette ruine et de la jeunesse de la nature, ce monument des hommes dans un désert, causait un grand saisissement [...] Le silence de ce peuple était peut-être contemporain du bruit de quelques grandes nations tombées à leur tour dans le silence»⁷.

Mise en abyme du bruit et du silence, de la même façon que les ruines, superposées dans un même espace, engendrent des ruines, provoquant, dans la rapidité de la fuite, ce «douloureux vertige» dont parle Chateaubriand. L'Histoire est alors assimilée à un palimpseste, où les événements qui se superposent détruisent les précédents («les événements détruisent les événements, composant des pages de l'histoire des palimpsestes», nous dit Chateaubriand).

L'existence, pareillement, est, elle aussi, palimpseste, qui produirait un vide mémoire menant vers «l'homme oubliant et oublié» (la mémoire tentera alors tout un processus salutaire de récupération et reconstruction). Le vertige est douloureux non seulement par la rapidité successive, mais parce qu'il mène à l'oubli.

L'image de la ruine n'est pas une présence ornementale dans le paysage de Chateaubriand. Au contraire, elle configure un véritable thème de la rêverie, inscrit dans la constellation sémantique et symbolique de cette mort «prédicat du moi», pour employer l'expression de P. Barbéris, dont le double référent se situe dans l'Histoire et dans l'existence.

⁶ Ibid., vol. I, 494.

⁷ Ibid., vol. I, 308.

Si la Révolution fait s'écrouler tout un monde, et elle fonctionne comme origine de démolition, ce sera l'empire, cependant, qui laissera cette «immense ruine» qui s'installe au cœur même de l'être:

«Avez-vous entendu tomber l'Empire? Non: rien n'a troublé le repos de ces lieux. L'empire s'est abîmé pourtant; *l'immense ruine s'est écroulée dans ma vie*, comme ces débris romains renversés dans le cours d'un ruisseau ignoré. Mais à qui ne les compte pas, peu importent les événements: quelques années échappées des mains de l'Eternel feront justice de tous ces bruits par un silence sans fin»⁸.

La progressive historisation du moi entraîne le retentissement intérieur de la ruine. Le bruit de l'Histoire devient bruit intérieur: l'Histoire devient existence.

Car avec l'Empire, «ce vaste édifice qui se construisait en dehors de mes songes», comme nous dit Chateaubriand, c'est le propre moi qui s'écroule, ayant perdu l'espace réel, («en dehors de mes songes») de trouver une transcendance possible dans l'Histoire.

L'Empire, en effet, l'offrait, mais finalement il disparaît lui aussi comme un rêve, sans laisser de trace dans l'espace. C'est son propre architecte, d'ailleurs -Napoléon- qui l'a fait périr.

Car le colosse aux pas sonores devient Attila destructeur, et brise la possibilité d'harmonie, en introduisant la souillure, dont le commencement se trouve dans l'assassinat du Duc d'Enghien.

Cette mort, crime capital et déclencheur d'un déséquilibre croissant, est, conséquemment, métonymisée en espace sonore de déséquilibre, et notamment dans ce cri annonciateur de la mort du dernier Condé, qui répercute sur le moi en faisant dériver le cours de l'existence:

«Ce cri tomba sur moi comme la foudre; il changea ma vie de même qu'il changea celle de Napoléon»⁹.

En tuant le duc d'Enghien, sur la mort duquel, d'ailleurs, se superpose une autre mort obsédante, celle du duc de Berry, Napoléon a tué toute la lignée princière des Condé. Toute une race historique et guerrière est ainsi réduite à la ruine d'une architecture brisée, aux «fragments brisés de la carcasse d'un soldat».

Le crime capital s'associe alors à la faute originelle, au péché de la naissance, car Bonaparte empereur n'est pas légitime, et il a tué la légitimité; il est un bâtard, il n'a pas de passé, et c'est le passé qu'il a tué. C'est dans la Révolution qu'il faut trouver la mauvaise origine et le véritable péché historique, car si Napoléon devient «lion trempé dans le sang» c'est à cause d'avoir trempé dans la Terreur¹⁰.

⁸ Ibid., vol. I, 115.

⁹ Ibid., vol. I, p. 607.

¹⁰ «[Napoléon] a pris croissance dans notre chair; il a brisé nos os, et s'est nourri de la moelle des lions. C'est une chose déplorable, mais il faut le reconnaître: une partie de la puissance de Napoléon vient d'avoir trempé dans la Terreur. La révolution est à l'aise pour servir ceux qui ont passé à travers ses crimes; une origine innocente est un obstacle». *Mémoires*, vol. II, p. 65.

Mais en même temps, il est énergie, souffle, son et lumière de l'univers, en laissant après lui un creux de silence dont l'énormité, précise Chateaubriand, «égale l'immensité du bruit qui l'environna», en laissant l'échec d'un grand avortement historique. C'est précisément dans une image symbolique d'avortement, et image sonore, car la vision est configurée à partir du son, que l'apothéose rythmique de Waterloo apparaît préludée:

«Madame de Chateaubriand eut une nuit triste d'auberge à Anvers: une jeune anglaise, nouvellement accouchée, se mourait; pendant deux heures elle fit entendre des plaintes; puis sa voix s'affaiblit et son dernier gémissement, que saisit à peine une oreille étrangère, se perdit dans un éternel silence. Les cris de cette voyageuse, solitaire et abandonnée, semblent préluder aux mille voix de la mort prêtes à s'élever à Waterloo»¹¹.

La bataille de Waterloo compose la meilleure image harmonieuse de la destruction à partir de la vibration sonore. Cet immense fracas, «dont le bruit, souligne Chateaubriand, traversa l'Atlantique et vint expirer à Sainte-Hélène», n'est pas perçu directement, mais à travers l'informaté de l'écho, faisant de cette bataille un combat cosmique.

«J'avais emporté les *Commentaires de César* et je cheminais lentement plongé dans ma lecture. J'étais déjà à plus d'une lieue de la ville, lorsque je crus ouir un roulement sourd: je m'arrêtai, regardai le ciel assez chargé de nuées, délivrant en moi-même si je continuerais d'aller en avant, ou si je me rapprocherais de Gand dans la crainte d'un orage. Je prêtai l'oreille; je n'entendis plus que le cri d'une poule d'eau dans les joncs et le son d'une horloge de village. Je poursuivis ma route; je n'avais pas fait trente pas que le roulement recommença, tantôt bref, tantôt long et à intervalles inégaux; quelquefois il n'était sensible que par une trépidation de l'air, laquelle se communiquait à la terre sur ces plaines immenses, tant il était éloigné. Ces détonations moins vastes, moins onduleuses, moins liées ensemble que celles de la foudre, firent naître dans mon esprit l'idée d'un combat. Je me trouvais devant un peuplier planté à l'angle d'un champ de houblon. Je traversai le chemin et je m'appuyai debout contre le tronc de l'arbre, le visage tourné du côté de Bruxelles. Un vent du sud s'étant levé m'apporta plus distinctement le bruit de l'artillerie. Cette grande bataille, encore sans nom, dont j'écoulais les échos au pied d'un peuplier, et dont une horloge de village venait de sonner les funérailles inconnues, était la bataille de Waterloo!»¹².

L'écho, d'ailleurs, permet tout un jeu de modulations qui fait de la rêverie une véritable rêverie musicale de la percussion, préparée para la stridence du cri de la poule d'eau, qui ne fait qu'agrandir le silence, et le rythme de mort de l'horloge qui marque l'arrêt fatal, comme c'était également une horloge qui, à Combourg, arrêtait la vie.

¹¹ Ibid., vol. II, p. 364.

¹² Ibid., vol. II, p. 364.

L'absence visuelle témoigne d'une disparation -et donc d'un vide- paradoxalement présent, et lui-même en train de disparaître. «Myse en abîme» du vide, ou vide du vide, multiplié par la réverbération, qui non seulement retentit sur la terre, mais fait tressaillir le moi: «Chaque coup de canon me donnait une secousse, nous dit Chateaubriand, et doublait le battement de mon cœur». La percussion historique, devenue percussion cosmique, devient finalment percussion intérieure, et le cœur de Chateaubriand ne battra désormais de la même façon. La scène, d'ailleurs, trouve son pendant de juxtaposition dans la figure de Napoleón, doublet du moi, qui, non loin de la bataille, lui aussi l'écoute.

Il faut remarquer, dans cette recréation sonore, tamisée par le jeu de l'écho, qu'elle n'est pas ressentie comme musique désagréable. Au contraire, elle est plutôt sur le point de composer une rêverie agréable à partir de la réverbération (comme fait remarquer J.-P. Richard, l'absence d'écho provoque un malaise chez Chateaubriand). Ce n'est qu'à partir du moment où l'informaté devient forme, et ceci sur le peuplier, qui fonctionne comme récepteur sonore, que la percussion devient blessante.

Car ce peuplier solitaire, debout au milieu de la plaine, sur lequel Chateaubriand s'appuie, n'est autre que le moi, dont il constitue une métonymie évidente, symbolisant la présence de son abandon dans l'immensité de l'Histoire.

Après Napoléon, qui clôt définitivement une ère, l'Histoire, «scène dont le large soleil avait disparu», note Chateaubriand, sombrera désormais dans la petitesse, ce qui répercute sur le moi et sur l'écriture.

«Au commencement de ces *Mémoires* je n'eus à parler que de moi: or, il y a toujours une sorte de primauté dans la solitude individuelle de l'homme; ensuite je fus environné de miracles: ces miracles soutinrent ma voix; mais à cette heure plus de conquête d'Egypte, plus de batailles de Marengo, d'Austerlitz et d'Iéna, plus de retraite de Russie, d'invasion de la France, de prise de Paris, de retour de l'île d'Elbe, de bataille de Waterloo, de funérailles de Sainte-Hélène: quoi donc? des portraits à qui le génie de Molière pourrait seul donner la gravité du comique»¹³.

Le rapetissement de l'Histoire sera définitif après l'échec de la monarchie constitutionnelle, car la Restauration ouvre encore un espoir, en tant qu'elle offre une possibilité d'action réelle et permet une conciliation harmonieuse entre l'infrastructure psychosensorielle et la suprastructure idéologique. Mais déjà le sacre de Charles X est une parade théâtrale inutile, derrière laquelle l'ombre de Louis XVI pèse comme un mauvais augure. C'est ainsi que, pendant que Chateaubriand entend au loin un *Te Deum* qui ne chantera jamais la gloire, il se promène tout seul en cherchant des ruines.

Le son de l'Histoire s'affaiblit à mesure que celle-ci se dégrade, devenant un bruit lointain, diminué dans un degré proportionnel à la dégénération de son spectacle:

¹³ Ibid., vol. II, 442.

«Au surplus, je m'aperçois moins du rapetissement de la société actuelle lorsque je me trouve seul. Laissé à la solitude dans laquelle Bonaparte a laissé le monde, j'entends à peine les générations débiles qui passent et vagissent au bord du désert»¹⁴.

Notons comment maintenant le moi s'éloigne de l'Histoire, comment il fuit pour ne pas écouter (c'est *entendre* le verbe qui sera désormais employé). Mais il entend malgré lui.

C'est alors que la rêverie du roi, provoquée par l'échec d'une transcendance historique impossible, devient ce «thème poétique» dont parle Barbéris. Sur le château mortuaire du vieux roi, malherureux et banni, se superpose l'image du château de Combourg, actualisé à partir de la notation sonore de l'horloge paralysante. Mais si, à Combourg, c'était déjà la blessure existentielle à partir du manque, cette blessure est pleinement historisée maintenant.

Car avec Charles X, «il s'en est allée, nous dit Chateaubriand, une ère entière du monde: la poussière de mille générations est mêlée à la sienne». L'image de la mère morte, à côté de qui gît le fruit abortif qui a provoqué sa mort, comme gisent, à côté du roi, son cœur et ses entrailles arrachées, rend bien l'idée d'une mort définitivement accomplie, car c'est l'élément générateur lui-même qui a péri. Cette mort, d'ailleurs, se complète par l'image négative de la dispersion funéraire à qui ont été soumises les «reliques sacrées» des descendants de Louis XVI, le «roi martyr».

«Pourquoi ne réunit-on tant de débris dispersés, comme on réunit des antiques exhumées de différentes fouilles?», souhaite Chateaubriand. Mais il sait bien que cette reconstruction de la ruine monarchique est désormais impossible.

Chateaubriand pouvait bien, en 1807, lorsqu'il plantait le jardin de sa retraite de la Vallée-aux-Loups, imaginer ce que ses arbres deviendraient à l'avenir. «Alors, l'avenir ne manquait point», nous dit-il. Mais maintenant l'avenir n'existe plus, et l'Histoire est un théâtre vide où il ne reste qu'un seul spectateur «devant le rideau baissé, avec le silence et la nuit», dernier témoin des mondes écoulés et des races éteintes qui se «décourage de durer»¹⁵.

Il ne reste plus qu'une société décadente qui se décompose, formée, souligne Chateaubriand, par des «générations mutilées, épuisées, dédaigneuses, sans foi, vouées au néant qu'elles aiment», qui, ajoute-t-il, «ne sauraient donner l'*immortalité*» (car elles portent en elles le germe du silence de la mort):

¹⁴ Ibid., vol. II, 690.

¹⁵ «A la fin de chaque grande époque, on entend quelque voix dolente des regrets du passé, et qui sonne le couvre-feu: ainsi gémirent ceux qui virent disparaître Charlemagne, Saint Louis, François Premier, Henri IV et Louis XIV. Que ne pourrais-je pas dire à mon tour, témoin oculaire que je suis de deux ou trois mondes écoulés? Quand on a rencontré comme moi Washington et Bonaparte, que reste-t-il à regarder derrière la charre du Cincinnatus américain et la tombe de Sainte-Hélène? Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie? Pourquoi ne suis-je pas tombé avec mes contemporains, les derniers d'une race épuisée? Pourquoi suis-je demeuré seul à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie? Je me décourage de durer». *Mémoires*, vol. II, p. 441.

«Quand vous cloueriez votre oreille à leur bouche vous n'entendriez rien: nul son ne sort du cœur des morts» (remarquons d'ailleurs la cadence parfaite de la phrase).

La transcendance historique devenue impossible, le vide, le néant, la solitude, se sont agrandis. Le manque est toujours là, mais plus tragique, car temps historique et temps existentiel convergent sur un moi lui aussi mutilé. *Le germe de René* a donné un fruit douloureux¹⁶.

Et c'est alors que Chateaubriand souhaiterait, comme le vieil arabe du désert, l'insouciance d'une mort amnésique, «bercée, nous dit-il, du murmure de la vague», de la mer maternelle et originelle, au lieu du son douloureux du temps. C'est alors que pendant toute une nuit il fait jouer cet accordéon «dont le son emportait pour moi le souvenir du monde».

Mais si Histoire et existence sont fuite, perte, dégradation et mort, l'écriture va tenter tout un processus de récupération, une synchronisation qui empêche, en l'arrêtant, le «douloureux vertige», en s'instituant en expérience salutaire.

Si je devais choisir un terme musical pour définir ce vaste chant de Réquiem tissé dans l'écriture des *Mémoires d'Outre tombe*, c'est sans doute celui de canon que j'emploierais volontiers.

Car nous sommes bien face à une structure de canon, déterminée par la polyphonie du moi, une structure où la mélodie temporelle se superpose dans un perpétuel rattrapage jusqu'à ce que le temps soit recouvert par lui-même.

La ligne mélodique principale dans cette structure de fuite et rattrapage est déterminée par chacune des unités spatiales (Vallée-aux-Loups, Berlin, Londres, Rome) qui constituent des noyaux spatio-temporels d'écriture (Chateaubriand lui-même, d'ailleurs, souligne l'incidence du temps et de l'espace sur l'écriture), des centres dans lesquels une partie des *Mémoires* sera rédigée, jusqu'à ce qu'un nouveau changement d'espace dans la vie de Chateaubriand intervienne en ouvrant un nouveau cycle d'écriture.

Chaque fois qu'une de ces unités s'ouvre, il s'opère une intromission non seulement du temps actuel, mais de l'espace actuel qui se superpose sur l'espace au temps passé que le récit est prêt à abandonner.

Ces intromissions du temps réel de l'écriture peuvent s'accompagner d'une auto-référence interne et introduire tout un micro-récit qui, rejoignant à grands traits le temps de l'unité précédente avec le temps actuel de l'écriture, se focalisent et restent finalement fixés sur celui-ci. C'est l'un des multiples procédés qui vont contribuer à créer une épaisseur temporelle dans les *Mémoires*, à partir de la dislocation de la logique du temps.

¹⁶ «J'ai peur maintenant des sensations: le temps, en m'enlevant mes jeunes années, m'a rendu semblable à ces soldats dont les membres sont restés sur le champ de bataille; mon sang, ayant un chemin moins long à parcourir, se précipite dans mon cœur avec une affluence si rapide que ce vieil organe de mes plaisirs palpite comme prêt à se briser [...] J'ai un tel dégoût de tout, un tel mépris pour le présent et pour l'avenir immédiat, une si ferme persuasion que les hommes, désormais, pris ensemble comme public (et cela pour plusieurs siècles), seront pitoyables, que je rougis d'user mes derniers moments au récit des choses passées, à la peinture d'un monde fini dont on ne comprendra plus le langage et le nom» *Mémoires* vol. II, p. 549.

Dans tous les cas, c'est toujours l'espace l'élément qui provoque le rapprochement-éloignement temporel, lequel, d'ailleurs, à partir de la présence intertextuelle, a pour référent ultime l'espace de l'écriture.

Cette structure de la fuite-rattrapage détermine une dynamique dans laquelle le lecteur lui aussi est impliqué, car, à son tour, il arrivera aux espaces où l'écriture a été composée, et Chateaubriand lui rappellera ce qu'il y a écrit. Elle configue une polyphonie dont le décalage s'amincit peu à peu jusqu'à disparaître tout à fait par la coïncidence entre temps du récit et temps de l'action du récit. Notons, à cet égard, qu'à l'intérieur de cette structure il existe déjà un temps de coïncidence. Si nous avons considéré plus haut comment le décalage-superposition se réalise en fonction de l'espace, le moment de la coïncidence absolue se produit, curieusement, à partir d'un vide spatial, généré, paradoxalement, par une surabondance d'espace en fuite continuelle. C'est le cas du journal de voyage, écrit dans le mouvement de déplacement du voyageur. Ceci a pour effet, outre la création d'une immédiateté dans l'écriture, l'introduction de l'espace de la rêverie, à l'intérieur duquel, à leur tour, temps, espace et Histoire se superposent.

Il faut remarquer, d'ailleurs, que même lorsqu'il y a une coïncidence entre temps de l'existence et temps de l'écriture, la structure de la superposition décalée ne disparaît jamais tout à fait. Au contraire, elle est toujours présente, car la date des révisions du texte se superpose constamment tout au long des *Mémoires*: le temps de l'écriture est donc une métaréférence continuelle.

Cette esquisse d'analyse nous même à constater comment l'architecture du temps est inséparable de l'architecture de l'espace, car celle-ci détermine la première, qui, à son tour, modifie la seconde.

D'autre part, tout un jeu de dérivations et d'associations, à partir de l'instance mémorielle, va produire des mouvements de superposition ou dislocation temporelle. Le résultat c'est la création, par épaisseur, d'un espace temporel pluridimensionnel, où la multiplicité d'angles construit une véritable optique-panorama-palimpseste.

J'ai rapproché consciemment le mot «optique», qui renvoie à une perception sensorio-visuelle, de celui de «palimpseste», qui renvoie à une perception intellectuelle à partir de la mémoire.

Car la mémoire est déterminante de la perception; c'est elle qui donne sa coloration permanente au regard et codifie les sons. Par là, elle devient actant de l'écriture, où elle construit une seule et nouvelle dimension à partir de la spatialisation du temps et la temporalisation de l'espace.

J.-P. Richard constate comment, dans l'écriture des *Mémoires*, le passé détruit le présent. Cela est sans doute vrai. Mais entre passé et présent il s'établit un mouvement dialectique, au sens plein du terme, de telle façon que le présent modifie le passé, car il en change la perception. Il serait plus exact de dire, cependant, qu'il en crée le sens, car il établit la perspective nécessaire pour son appréhension.

La structure de la superposition, à partir de l'instance sensorio-mémorielle dans la dynamique de la rêverie, contemple deux espèces, dont l'une est négative, et l'autre positive.

La superposition négative est celle qui est produite par l’Histoire présente, vivante, en introduisant un mélange chaotique, ce qui cristallisera dans le thème du métis. Elle s’accompagne, d’ailleurs, d’une destruction spatiale, qui, en substituant un espace mémorable par une construction nouvelle, introduit la dimension de l’oubli (ainsi, Chateaubriand, dans son deuxième séjour à Londres, a de la peine à retrouver l’espace du premier, et notamment celui qui rémémorait l’exécution de Charles Premier, présence obsédante).

La deuxième superposition, positive et récupératrice, est déterminée par la dynamique d’harmonisation de l’infrastructure psychosensorielle, à partir de l’action de deux catalyseurs qui entrent en conjonction, tous les deux d’ordre intellectuel, mais qui déterminent à tout moment la perception. Il s’agit du catalyseur historique et du catalyseur culturel.

Leur action a pour résultat dans tous les cas la création, à travers la réminiscence historique, picturale, mythologique ou littéraire (toute une belle étude de la présence intertextuelle pourrait, d’ailleurs, être consacrée ici) d’une épaisseur qui, d’un côté, rattrape, en les condensant, des temps divers, et, d’autre part, libère la réalité de sa dimension banale et périssable en l’levant au rang de réalité mythique, et, par là, échappant à toute temporalité. L’Histoire alors se transforme en épopee, à l’intérieur de laquelle le voyageur devient «le vieux croisé», investi d’une mission historique, et la réalité atteint à une dimension visionnaire, Chateaubriand étant l’interprète, le médiateur, le prophète.

Catalyseur historique et catalyseurs culturels, en tant qu’éléments qui philtrent dans une action constante la perception de la réalité, deviennent des catalyseurs existentiels. Ils opèrent à partir de ce que nous pourrions désigner comme «mémoire universelle», face à cette «mémoire involontaire», dont Proust fera plus tard un si bel usage, et dont le mécanisme échappe au pouvoir de la conscience.

Or, l’espace généré par la mémoire universelle est celui d’une mémoire subjective, et l’expérience qu’elle procure est plus complète que celle que la mémoire involontaire permet, car celleci procède au moyen d’une suppression, faisant disparaître l’image réelle au profit de celle du souvenir, tandis que l’autre compose, sur l’image réelle, une image stratifiée:

«Ma mémoire est un panorama; là viennent se peindre sur la même toile les sites et les cieux les plus divers avec leur soleil brûlant ou leur horizon brumeux.»¹⁷

Cette vaste optique est bien un palimpseste où tout est fixé, où rien ne s’efface.

«Moi, l’homme de toutes les chimères, j’ai la haine de la déraison, l’abomination du nébuleux et le dédain des jongleries».

¹⁷ Ibid., vol. III, p. 531.

Cet aveu de Chateaubriand, appliquable à la lucidité qui caractérise cet analyste de l'Histoire, peut s'appliquer également au fonctionnement de la dynamique de la rêverie à partir de la création de l'image. Fixer le nébuleux, fixer ce qui est en train de disparaître, et qui, par là même, risque d'échapper au domaine de la conscience, lui donner une durée atemporelle, tel est le sens de la quête entreprise à travers l'écriture.

L'espace est alors géométrie, forme, dont la surabondance, dans la construction architecturale, peut être absorbée par la propre matière: le granit ou la pierre.

C'est ainsi que nous trouvons toute une ambivalence dans la rêverie architecturale, solide et inaltérable, d'une part, écroulée, de l'autre.

Cette ambivalence oppose deux grands thèmes dans la rêverie de l'Histoire et de l'existence: la ruine et le monument, dont le sens doit être précisé.

La ruine porte en elle, à son tour, un double niveau de signification, car en tant que processus qui commence à se générer, elle est négative (la ruine de l'Histoire vécue est, nous avons vu, douloureuse), mais en tant qu'élément qui procède d'un passé accompli, et consacré historiquement, même si elle provoque un sentiment douloureux, elle peut générer une rêverie positive. C'est toute l'ambiguïté de la ruine historique, qui, d'un côté, témoigne du vide d'une absence, mais, d'un autre, permet de rêver une présence, de reconstruire un passé. Voilà pourquoi Rome, centre universel de mort, provoque une rêverie positive de la mort généreuse et accueillante, où le tombeau, au lieu de glacer, réchauffe, où nous pouvons parler d'un véritable «charme» mortuaire. Car Rome est le grand creuset du souvenir du monde, dont il déploie, devant le regard, toute l'Histoire, et, il est temps de le dire, ce sera dans cette Histoire au passé, habitée par la grande communauté inmortelle, que le moi cherchera le salut d'une transcendance, l'Histoire présente ayant échoué.

La ruine positive devient donc un matériel de construction. Les *Mémoires* sont, au dire de leur auteur, un «édifice que je batis avec des ossements et des ruines», «temple de la mort», c'est-à-dire, monument.

L'image du monument, qui configurer le second grand thème de la rêverie architecturale, est elle - même une image ambiguë. Car, d'un côté, elle peut recouvrir le champ sémantique de la ruine, en établissant alors un rapport d'équivalence.

Mais le plus souvent -et voilà ce que M. Riffaterre ne contemple pas dans son étude sur «Chateaubriand et le monument imaginaire»¹⁸, dans l'image du monument il s'investit le processus contraire de celui qui est indiqué par la ruine. Car la ruine, précise Riffaterre, est un devenir, et non pas un aboutissement. Or, c'est précisément cet aboutissement que l'image du monument recueille: si la ruine est en train de «s'effriter», pour employer l'expression de Richard, le monument est construction solide.

Cette construction peut utiliser la ruine comme matériel. Dans ce sens, les *Mémoires* sont un «édifice que je batis avec des ossements et des ruines», le véritable édifice de Chateaubriand, après la démolition douloureuse de son édifice politique.

¹⁸ M. Fiffaterre, «De la structure au code: Chateaubriand et le monument imaginaire», *La production du texte* (Paris, Seuil, 1979), 8,127-51.

Ce bâtiment a un référent formel très précis: il est un «temple de la mort élevé à la clarté de mes souvenirs». Or, il ne s'agit pas d'un temple quelconque: le temple de la mort est une cathédrale gothique.

L'image de la cathédrale gothique, métaphore préférentielle utilisée par Chateaubriand pour désigner les *Mémoires*, est celle qui permet le mieux le double investissement spatio-temporel, car c'est le temps qui fait l'espace à travers les âges («le monument sera fini par mes diverses années», précise Chateaubriand), avec la seule différence que l'architecte est ici toujours le même¹⁹.

Le référent de «monument» est «mort», car il est tombeau: le vrai monument bâti par Napoléon n'est pas l'Empire, mais le «rocher» à Sainte-Hélène. Or, il se produit toute une dérive référentielle d'après laquelle le référent final et réel de monument est «vie»: le berceau lui aussi est monument, et à Sainte-Hélène, site du triomphe de «la vie immortelle», espace fécond, les insectes célèbrent une «nove universelle».

Voilà donc le sens de cette mort «prédicat du moi». Car les êtres, pour Chateaubriand, deviennent vivants et commencent à exister à partir du moment où ils peuplent l'espace du souvenir, la vie n'étant que la «réminiscence» pythagorienne, la mémoire empêchant l'écoulement continu et la perte du présent.

Napoléon est «Prométhée», mais Prométhée, nous dit Chateaubriand, «vivant par la mort».

Face à la bâtie fragile de la cathédrale de l'existence qui s'écroule progressivement²⁰, Chateaubriand construit un monument qui, au-delà du temps et de l'espace, ne s'écroule pas. La cathédrale sonore du souvenir, conçue comme «alter ego», permet toute une réverbération du moi et sa révélation finale: «Je m'étais révélé à moi» est la résultante de la quête menée à travers l'écriture où le manque est aboli dans la figure de l'autre, le lecteur, instance active dans le dialogue du moi.

Exilé dans l'existence, c'est-à-dire, dans le temps, Chateaubriand ne connaîtra pas la misère de «l'homme oubliant et oublié» ouvrant devant nous, par sa voix d'outre-tombe, non pas les ténèbres de la nuit, mais la clarté diffuse d'une nouvelle aurore.

¹⁹ «Il m'est arrivé ce qui arrive à tout entrepreneur qui travaille sur une grande échelle: j'ai, en premier lieu, élevé les pavillons des extrémités, puis, déplaçant et replaçant ça et là mes échafauds, j'ai monté la pierre et le ciment des constructions intermédiaires; on employait plusieurs siècles à l'achèvement des cathédrales gothiques. Si le ciel m'accorde de vivre, le monument sera fini par mes diverses années; l'architecte, toujours le même, aura seulement changé d'âge». *Mémoires*, vol. I., 498.

²⁰ «Notre vie ressemble à ces bâties fragiles, étayées dans le ciel par des arcs-boutants: ils ne s'écroulent pas à la fois, mais se détachent successivement; ils appuient encore quelque galerie quand déjà ils manquent au sanctuaire ou au berceau de l'édifice». *Ibid.*, vol. I, p. 679.