

SUR LE STYLE DE CHATEAUBRIAND

« Don du ciel » ou « don des morts »

À l'article *Style*, les dictionnaires rappellent invariablement une phrase de Chateaubriand : « Le style, et il y en a de mille sortes, ne s'apprend pas ; c'est le don du ciel, c'est le talent . » L'approche stylistique de l'œuvre de l'écrivain a fait la part belle aux "accents" personnels de celui qui fut nommé l'Enchanteur. La magistrale étude de Jean Mourot se donne pour objet de cerner, au-delà de phénomènes de surface plus ou moins contraints, ce qui revient en propre au mémorialiste, afin de définir le « tempérament » de l'auteur. Une telle perspective, dont la validité ne saurait à mon sens être remise en question, repose bien évidemment sur une certaine conception du style (et, indissociablement, du sujet) que le critique revendique explicitement : « Toute cette étude est fondée sur la notion moderne de style, conçu comme une marque personnelle, et sur l'idée que, parmi les aspects du style, le rythme et la sonorité sont ceux qui permettent le mieux de cerner l'individualité du créateur . » À cette première acception du terme — partagée en quelque sorte entre l'écrivain et son commentateur — s'en adjoint une autre, que nous pouvons lire sous la plume du préfacier de l'*Itinéraire* : « [...] mon style a suivi nécessairement le mouvement de ma pensée et de ma fortune . » Le récit de voyage s'offre comme une marqueterie qui rend compte de la diversité du monde et des discours qui le parlent. En d'autres termes, le montage, principe premier de la composition de cette œuvre , fait se rencontrer *des styles*, ce qui ne veut pas dire qu'il

(1) *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Bordas, Classiques Garnier, tome I, 1989, p. 618. Les références à cette édition seront désormais données dans le corps du texte (abréviation utilisée, MOT).

(2) Jean Mourot, *Le Génie d'un style. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe*, Armand Colin, 1969.

(3) *Ibidem*, p. 339.

(4) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Maurice Regard, *Œuvres romanesques et voyages*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 702.

(5) Sur cette question, voir Philippe Antoine, *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution à l'étude d'un genre*, Champion, 1997, chapitre I.

soit impossible d'y déceler *un style*. Une telle distinction n'est pas neuve : « Le style signifie principalement la façon particulière d'expliquer ses pensées, ou d'écrire, qui est différente *selon les auteurs et selon les matières* . » Il paraît aujourd'hui difficile de dissocier les deux aspects de la notion : c'est avant tout par le biais de la « dialectique identité-variation », de « l'individuation et du code » que peut se penser la « littéarité » d'un texte. Rien n'empêche cependant de repérer quelques-uns des *modèles* qui s'imposent spontanément à l'auteur, et de recenser des manières de dire, historiquement et rhétoriquement marquées.

S'agissant de Chateaubriand, deux constats s'imposent, qui légitiment une telle tentative. Il eût paru absurde à l'auteur de « faire de la littérature sans littérature. [...] Novateur autant qu'on voudra, il est indéfectiblement classique par cette relation avec l'héritage et son culte des modèles . » Sans bibliothèque, l'écrivain serait condamné au silence, et le « don du ciel », le talent, puise à la parole des morts. En outre, la prédilection de l'écrivain va vers des formes qui autorisent le mélange : Mémoires, Récits de voyage, Essais. Même à l'intérieur de textes plus homogènes, ou de fragments qui paraissent ressortir à un modèle stable, Chateaubriand se plaît à multiplier ruptures ou rapprochements inattendus . Son œuvre a de l'anthologie. Citations, réécritures, variations autour de *topoi*... dessinent un paysage culturel qu'une voix singulière colore, alors que se succèdent les formes les plus diverses qui déterminent et font advenir l'écriture.

L'examen d'un *corpus* relativement vaste permettra dans un premier temps d'esquisser un recensement de ces modèles ou, plus exactement (parce qu'il serait difficile en ce domaine de prétendre à l'exhaustivité), de cerner les différents niveaux du texte qui acceptent quelque influence. Les Livres VI à VIII des *Mémoires* relatent l'aventure américaine d'un jeune homme encore inconnu. On connaît la suite et la phrase qui clôt l'épisode : « Le 2 de janvier 1792, je foulai de nouveau le sol natal qui devait encore fuir sous mes pas. J'amenais avec moi, non des esquimaux des régions polaires, mais deux sauvages d'une espèce

(6) Dictionnaire de Furetière, article « Stile », nous soulignons.

(7) Georges Molinié, « Le style en sémiostylistique », dans *Qu'est-ce que le style ?*, sous la direction de G. Molinié et P. Cahné, PUF, 1994, p. 201.

(8) Philippe Berthier, *Stendhal et Chateaubriand. Essai sur les ambiguïtés d'une antipathie*, Droz, 1987, p. 201.

(9) Nous pensons bien sûr à Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, 1967. Le critique établit une parenté entre le « rapprochement » et la métaphore, dans la mesure où s'y produit à la fois le jeu de la ressemblance et de la distance (p. 122). Plus récemment, Madeleine Dobie analyse « La rhétorique du rapprochement dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 247, *Chateaubriand inconnu*, juillet-septembre 1997, pp. 63-87.

inconnue : Chactas et Atala. » (MOT, 469.) C'est dire que la naissance de l'écrivain est l'un des thèmes premiers de cette section des *Mémoires* qui présente (derrière une unité de façade assurée par l'homogénéité — très relative — de son contenu) une extrême diversité formelle et stylistique.

Les choix lexicaux sont évidemment étroitement liés aux modèles que convoque l'écrivain dans les différents chapitres de ces livres. Il en est ainsi, par exemple, de l'abondance des termes techniques utilisés pour relater la traversée de l'Océan, ou du vocabulaire exotique, ou des archaïsmes fréquents... De tels mots fonctionnent comme des signaux de reconnaissance, et construisent un univers de référence. Le journal de bord, l'exotisme littéraire, la prose des naturalistes, le modèle aristocratique des *Mémoires*... surgissent tour à tour, en arrière-plan, par le biais de ces emprunts.

Des sympathies apparaissent ainsi entre l'œuvre singulière et des formes historiquement marquées, alors que le lecteur privilégie le signifié de connotation : que nous importe au fond que l'*ajoupa* soit une hutte de branchages ou le *loch* un instrument marin, si nous lisons tel chapitre comme un poème de la mer ou tel autre comme une évocation de la vie sauvage. Chateaubriand se réapproprie ces termes, mais il situe également son texte à la croisée de traditions diverses en puisant dans le stock lexical qui leur appartient. Le fonctionnement des images est similaire, quoique plus complexe. Elles sont en effet fréquemment suscitées par des lectures. Il est parfois possible d'identifier précisément la source de telle analogie : le marin est assimilé à un laboureur (MOT, 347) ; l'*Itinéraire* rappelait la citation de Virgile qui autorise le rapprochement . Plus souvent, cependant, nous identifions un système analogique, plus qu'une allusion précise. Les Sauvages sont comparées aux Grecs ; il y a là un souvenir des relations des Jésuites . Le vocabulaire des Beaux-Arts surgit lorsqu'il s'agit de décrire la Belle Nature ; il s'agit d'un avatar (de plus) des rivalités qu'entretiennent la plume et le pinceau, sans doute revisité par l'esthétique néo-classique... Les exemples pourraient être multipliés qui nous montrent que l'*invention* imageante provient pour une part considérable de la lecture des grands textes du passé, ou de visions du monde historiquement marquées, conjointes à des esthétiques.

La présence de modèles rhétoriques est tout aussi visible, et s'observe sur des unités textuelles sensiblement plus vastes. Il en est ainsi du

(10) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. cit., p. 774.

(11) Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Droz, 1913, p. 325.

célèbre parallèle (“à la Plutarque”) entre Washington et Bonaparte dont la structure génère sur le plan local une multiplicité de figures qui mettent en scène contrastes et oppositions . Le catalogue des *lieux* sert de nombreuses argumentations : le thème de la dégénérescence des civilisations est un stéréotype de contenu qui s’organise selon le principe de la supériorité de l’antérieur sur le postérieur ; la belle nature montre la vertu des peuples d’Amérique (le *locus amoenus* est *argumentum a loco*)... On pourrait montrer de même l’influence de la théorie des niveaux de style chez un auteur qui adopte son tour à la matière : les accents de l’orateur se coulent dans un style médiocre lorsqu’il s’agit de “disputer” sur l’ancien Canada ; mais le sublime n’est pas loin si l’on choisit de décrire les indiens qui traversent le lac Érié au beau milieu d’une tempête. Plus diffuse est la présence dans l’œuvre de figures ou de motifs que nous lisons volontiers comme des séquences importées d’univers textuels faciles à identifier. Le *Passage de la ligne* est aussi passage obligé des récits de voyage en mer ; le jeune homme infortuné, ou le moine fainéant... nous renvoient à des traditions romanesques, alors que les différentes rencontres féminines (esquissées ou plus longuement développées) actualisent le modèle de l’idylle. La rédaction du voyage américain dans les *Mémoires* obéit de fait à une logique romanesque (ce qui n’était pas le cas du *Voyage en Amérique*). Il ne s’agit pas de déterminer ici le degré de vérité de chacun de ces deux écrits (régis par une énonciation sérieuse qui légitime les interrogations des critiques sur le véritable itinéraire de Chateaubriand) mais d’observer que la mise en texte que proposent les *Mémoires* lie ensemble les événements, par le biais de relations de causalité. Les ellipses que contenait le *Voyage en Amérique* sont comblées ; les données encyclopédiques de la relation sont pour une grande part insérées dans la diégèse et le personnage occupe de bout en bout une place centrale. (Ce modèle narratif est à quelques occasions perturbé, lorsqu’il s’agit par exemples de proposer des digressions sur la mort des langues ou sur l’avenir des États-Unis.)

Mais le *Prologue* qui ouvre le sixième livre nous rappelle le dispositif qui régit l’ensemble des *Mémoires* : le romanesque se développe au sein de l’autobiographie. Chateaubriand, on le sait, subvertit ce dernier modèle, dans la mesure où le *je narrant* n’adopte pas une position une fois pour toutes fixée. Sous sa plume, les époques se rencontrent , et l’on ne saurait analyser les *Mémoires* comme un trajet linéaire qui nous

(12) Il y aurait là, on peut au moins le signaler de manière incidente, une enquête à mener sur la formation de l’écrivain et plus précisément sur la force des modèles rhétoriques en usage dans les Collèges, qui resurgissent spontanément sous la plume des écrivains.

(13) Claude Reichler propose une belle analyse du *Prologue* du Livre VI des *Mémoires*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 247, op. cit., pp. 153-179.

conduirait au présent de l'énonciation. L'œuvre transforme le genre (de manière spectaculaire lorsque son auteur choisit de parler « depuis le tombeau ») mais elle exemplifie également un très grand nombre de ses caractéristiques, qui sont autant de repères que nous pouvons aisément identifier pour conduire notre lecture. L'écriture renvoie certes à un très grand nombre de modèles ; il est toutefois possible d'établir entre eux une hiérarchie. (Somme toute, l'utilisation d'un lexique particulier est un phénomène contingent, alors que le recours à la séquence narrative contraint le texte de manière plus profonde.) Il est possible, donc, d'examiner la puissance des modèles que le texte actualise à l'aune de leur sphère d'influence. Cependant, il paraît délicat de dissocier ainsi les différents plans du texte : le lexique, les images, les cadres rhétoriques, séquentiels, génériques ou esthétiques nous disent toujours une même chose. L'œuvre dispense sans cesse une série de signaux, qui doivent être reconnus. Ces derniers témoignent du désir de s'approprier la littérature, en assimilant dans le discours singulier la multiplicité des formes qui la constituent, et les auteurs qui l'ont écrite.

Il apparaît que c'est *en voyage*, ou en racontant le voyage, que l'auteur rassemble son anthologie et acquiert ses compétences. L'Amérique est le lieu de naissance désigné de ses premières œuvres, l'Orient est parcouru de l'espace aussi bien que des grands textes du passé, l'Italie est la terre où se forme le projet des *Mémoires*. Il est tentant de rapprocher le parcours du voyageur d'une exploration méthodique des discours du monde, et d'un apprentissage du métier d'écrivain. (L'ancienne rhétorique transposait ainsi dans l'espace les étapes de la fabrication du discours.) La "géographie de l'écrivain" est collation et assemblage de lieux décrits, de lieux d'où l'on écrit, et de lieux réécrits. Or, le jeune homme qui s'embarque pour le Nouveau Monde est un écrivain à venir : il a besoin, pour voir le monde, des écrits des voyageurs, des missionnaires, des philosophes... Lorsqu'il rappellera son aventure, il sera plus encore débiteur des paroles de ceux qui l'ont précédé, au point de ne pas pouvoir parfois démêler ses souvenirs de ses lectures. Chateaubriand pose explicitement un signe d'équivalence entre la vie et l'œuvre et nous invite ainsi à lire l'œuvre posthume

(14) « Le texte individuel n'exemplifie pas seulement des propriétés fixées par le nom du genre, mais module sa compréhension, c'est-à-dire institue et modifie les propriétés pertinentes. On passe de l'identification générique identifiante à l'identification générique modulatrice. » Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, coll. Poétique, 1989, p.166.

(15) Le *Voyage en Amérique* offre un bel exemple de cette confusion : « [...] dans mon travail [...] il est presque impossible de séparer ce qui est de moi de ce qui est de Bartram, ni souvent même de le reconnaître. » *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 724.

(16) Par exemple dans la « Préface testamentaire » : « Des auteurs français de ma date, je suis quasi le seul dont la vie ressemble à ses ouvrages. » (MOT, 845.)

en rapprochant la formation de l'homme de celle de l'écrivain. Mais l'épisode américain s'offre comme le paradigme le plus frappant de l'histoire d'une vocation, en ce qu'il mêle au sein d'un espace relativement restreint — délimité par le temps d'un voyage — une série de modèles particulièrement divers. Précisons ; il ne s'agit pas de faire de l'Amérique le lieu de naissance de l'écriture (d'autres toponymes viendraient alors à l'esprit, et Combourg occuperait dans cette liste une place de choix) mais de penser le Nouveau Monde — l'écriture du Nouveau Monde — comme une appropriation des voix d'autrui, une aventure figurée de l'acquisition des compétences de l'écrivain. L'insistance que met Chateaubriand à rappeler l'expérience américaine dans ses autres œuvres corrobore une telle hypothèse .

Une objection vient alors à l'esprit. Il est important de constater que Chateaubriand décrit le plus souvent des lieux "infréquentés", alors même qu'il multiplie les références. Une telle posture est une constante chez un auteur qui est constamment à la recherche de positions "intenable" (on pourrait en dresser la liste : les huttes des sauvages, le grenier de Londres, le désert d'Aulnay, le pont d'un navire balayé par la lame... le tombeau). Ces espaces offrent le cadre concret d'une énonciation qui se veut absolument singulière. Il n'est pas meilleur moyen de faire émerger la statue solitaire de l'écrivain que de le donner à voir au milieu des « déserts », en train de les recouvrir d'une parole première, et sacrée. L'image ainsi dessinée figure la liberté totale d'une écriture et semble contraster avec le caractère éminemment "filial" de l'œuvre. La poétique de Chateaubriand semble en fait marquée par une oscillation incessante entre l'exemplification des modèles et la dénonciation de leur présence. La novation provient des voix qui se rencontrent et produisent le sens pour aboutir à cette "unité indéfinissable" qui est (aussi) le fait du métissage de formes et de discours divers. L'usage du modèle est pour Chateaubriand un moyen de construire un propos qui lui appartient ; grâce au *don des morts*, le style devient *don du ciel*.

S'approprier le discours d'autrui, et conjointement s'en délivrer, n'est pas, on s'en doute, le résultat d'un trajet rectiligne qui irait par exemple des œuvres de jeunesse à celles de la maturité, ou de fragments "codifiés" à des développements plus personnels. Il serait en effet peu rentable de raisonner en termes d'opposition alors que tout porte à croire que c'est *en citant* que Chateaubriand élabore son propre discours. Au reste, il est quasi impossible de faire le départ entre les "sources" et le propos singulier. Tout au plus essaierons-nous d'épingler quelques

(17) Cf l'article bien connu (et indispensable) de Jean-Claude Berchet : « Un voyage vers soi », *Poétique*, n° 53, 1983, pp. 91-108.

fonctionnements qui contestent le modèle en lui refusant sa raison d'être : engendrer le même par le biais de variations.

Il est un premier moyen de citer les modèles en les dénonçant. Le discours ironique permet à l'auteur de prendre pour cible divers styles, et les systèmes de pensée qui leur sont afférents. La jubilation est grande, à se jouer de la référence en jouant avec elle. Le passage qui suit relate l'enlèvement des « demoiselles muscogulges » :

Tout à coup, j'aperçois de loin mes deux Floridiennes ; des mains vigoureuses les asseyaient sur les croupes de deux barbes que montaient à cru un *Bois-brûlé* et un Siminole. O Cid ! que n'avais-je ta rapide Babieça pour les rejoindre ! Les caavales prennent leur course, l'immense escadron les suit. Les chevaux ruent, sautent, bondissent, hennissent au milieu des cornes des buffles et des taureaux, leurs soles se choquent en l'air, leurs queues et leur crinières volent sanglantes. Un tourbillon d'insectes dévorants enveloppent l'orbe de cette cavalerie sauvage. Mes Floridiennes disparaissent comme la fille de Cérès, enlevée par le dieu des enfers. (MOT, 446.)

Le sourire de Chateaubriand est constamment perceptible dans ce morceau de bravoure qui mêle fictions du Nouveau Monde, *Romances*, épopée et mythologie grecques. On apprendra plus loin que Julie pardonnera à Saint-Preux ses « Floridiennes de Paris », et que le romancier a transformé l'une de ces filles peintes en une vierge (Atala) et l'autre en une chaste épouse (Céluta) — ceci « par expiation ». Pourquoi dire ainsi la vie en recourant à la fable ? Le mémorialiste s'amuse des artifices du poète et sans doute de son personnage, par trop enclin au romanesque, et prisonnier de ses lectures¹⁸. Quoi qu'il en soit, le passage laisse entendre deux voix : l'homme mûr qui rédige ses Mémoires ne peut s'empêcher d'évaluer le passé et les illusions d'une jeunesse à la fois perdue et regrettée. Pourtant, le roman d'une vie ainsi mis à distance est aussi le moyen de donner à l'expérience ses titres de noblesse, grâce aux textes qui permettent de la lire. Sans Homère, ou sans Rousseau, les solitudes américaines auraient été muettes. À maintes reprises, Chateaubriand peut constater, en rappelant le souvenir, qu'il y a loin des faits à l'univers enchanté que promettent les livres. (Ainsi s'expliquera par exemple l'acharnement que le pèlerin montrera à détruire les mythes dans son *Itinéraire*.) Mais l'écriture est à même de réenchanter le monde — non pas naïvement, mais en connaissance de cause. Le Moi sait qu'il lui faut dénoncer l'aptitude des modèles fictionnels à dire la vérité ; il est aussi persuadé que sans eux la vie ne vaut pas la peine d'être écrite. Cette oscillation entre la déception première (les livres mentent) et son dépassement (grâce à eux, je suis capable de fixer des

(18) Lorsqu'il revoit l'*Essai sur les révolutions*, Chateaubriand ajoute une série de notes qui instaurent un dialogue entre le vieil homme et le jeune exilé. Le jugement porté sur les illusions de la jeunesse est quelquefois sévère.

émerveillements) est une constante recherche, une tentative de redonner à la littérature le pouvoir de dire le monde. L'ironie chez Chateaubriand n'est pas exempte de révérence, mais il aura fallu auparavant parcourir le trajet qui passait par la mise à l'épreuve des textes, confrontés au réel. Il n'était pas meilleur moyen pour un homme qui a choisi d'écrire sa vie et son époque que de relire les livres à l'aune de son expérience singulière, pour la mettre en livre.

Dans l'exemple qui nous a occupé précédemment, Chateaubriand devenait le dernier élément d'une liste composée des grands noms de la littérature. Ce faisant, l'auteur prend place au sein d'un panthéon littéraire dont il est la dernière figure. Cette vision rétrospective qui conduit des origines jusqu'à *moi* n'est pas à proprement parler surprenante chez un auteur qui a choisi constamment de se montrer comme le dernier témoin d'une époque, et de faire de sa parole ultime une parole posthume. Cela dit, nous lisons aussi les multiples références aux œuvres de Chateaubriand que contiennent les *Mémoires* comme une étape dans le processus d'appropriation des modèles que nous tentons d'observer ici. Citer ses propres œuvres revient à poser un signe d'équivalence entre des textes qui appartiennent au passé, et rejeter en un temps indifférencié — avant le moment de l'énonciation — les strates discursives à partir desquelles s'élabore le discours du mémorialiste. Les livres des *Mémoires* consacrés à l'épisode américain sont une réécriture de l'œuvre de circonstance qu'est le *Voyage en Amérique*. Ils mettent également en scène l'auteur qui a médité, dans le parc de Kensington, *Atala*, *René*, l'*Essai historique* et *Les Natchez* (MOT, 343). Le prologue du sixième Livre, que nous venons de rappeler, permet de rapprocher la rédaction de *Mémoires* de l'aventure qui a donné naissance au volumineux dossier américain. Constamment, dans les chapitres qui suivent, se dessine une référence qui prend le pas sur les autres : l'auteur le plus fréquemment convié dans ces pages est... Chateaubriand. L'obsession de la référence devient matière à revendiquer une parole qui s'émancipe du modèle, parce qu'elle forge son propre intertexte. L'œuvre posthume réécrit des textes de jeunesse qui avaient engrangé l'héritage du passé. Elle tend ainsi à masquer le socle culturel sur lequel elle s'érige, en se servant comme d'un écran des ébauches successives qui ont alimenté la rédaction ultime.

On peut admettre que l'assimilation (à la fois ironique et révérencieuse) de la parole des morts fait l'objet d'une récupération qui tend à effacer le caractère filial de l'œuvre. La tentation serait grande de lire

(19) Cf. Claude Reichler, « Le deuil et l'enchantement dans les textes américains », *Chateaubriand et le tremblement du temps*, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 155-175.

ces livres comme un palimpseste. Des contre-exemples viennent à l'esprit, qui nuancent une telle lecture. Nous lisons dans le neuvième chapitre du Livre sept une curieuse observation concernant certaine coutume indienne :

On confère encore au nouveau-né, afin de l'honorer, le nom le plus ancien sous son toit, celui de son aïeule, par exemple : car les noms sont toujours pris dans la lignée maternelle. Dès ce moment, l'enfant occupe la place de la femme dont il a recueilli le nom ; on lui donne, en lui parlant, le degré de parenté que ce nom fait revivre ; ainsi, un oncle peut saluer un neveu du titre de *grand'mère*. Cette coutume, en apparence risible, est néanmoins touchante. Elle ressuscite les vieux décédés ; elle reproduit dans la faiblesse des premiers ans la faiblesse des derniers ; elle rapproche les extrémités de la vie, le commencement et la fin de la famille ; elle communique une espèce d'immortalité aux ancêtres et les suppose présents au milieu de leur postérité. (MOT, 412.)

Acceptons un (court) instant de lire ces lignes comme un art poétique. La filiation y est vue sous l'angle d'une incongruité apparente, qui est en fin de compte légitimée par un ordre supérieur. Entre la naissance et la mort se tissent des rapprochements que l'expérience immédiate semble contredire. Mais l'écriture peut faire revivre les morts et continuer leur être en leur communiquant « une espèce d'immortalité » (il est question d'un *nom*, dans ce passage, grâce auquel se perpétue une lignée). L'usage est à la fois risible et touchant ; tout se joue dans cette opposition. Il s'agit pour Chateaubriand de penser les différences tout en acceptant le legs du passé. L'ironie (le risible) n'agit qu'en surface, alors que le sens provient du rapprochement inouï et nécessaire des différents âges de la vie. La figure n'est pas neuve, mais Chateaubriand l'affectionne tout particulièrement. C'est en faisant se heurter les textes, et les époques (et non plus en les assimilant depuis une position surplombante) que l'auteur parvient à faire entendre sa propre voix pour écrire les « *stromates* ou folies de sa jeunesse ».

Revenons au cinquième chapitre du Livre huit : une citation de Ronsard permet de mettre en scène l'aventurier, puis l'écrivain qui raille la « nouvelle école » (la jeune poésie romantique). Suit un passage qui ressortit au genre bouffon, dans lequel les « filles peintes » (des prostituées) sont devenues Atala et Céluta. Le rival triomphant, « marigouin maigre, laid et noir », est assimilé à un insecte (ce qui appelle une définition que proposaient « les entomologistes du grand Lama »). La sylphide, « généreusement accourue pour consoler un infidèle » est mal reçue. Surgit alors une autre référence (*La Nouvelle Héloïse*) qui propose l'équivalent littéraire d'une vie faite littérature. La première partie du chapitre se clôt sur le devenir des Floridiennes au sein de l'œuvre fictionnelle, et la reprise de la relation de l'itinéraire donne lieu très vite à une description on ne peut plus réaliste qui marque le retour à la civi-

lisation. Pareille bigarrure a de quoi dérouter (et des observations du même ordre pourraient être conduites sur des unités textuelles plus vastes) . Il y a de la désinvolture à faire ainsi s'entrechoquer des voix, des références ou des styles aussi hétérogènes. Au-delà de cette posture aristocratique, et de cette délectation pour le mélange et les "sautes de régime", transparaît une indéniable unité : le disparate intéresse Chateaubriand dans la mesure où il lui permet de mettre en relation textes, époques, et styles :

Une conversion subite s'opéra dans mon esprit : Renaud vit sa faiblesse au miroir de l'honneur dans les jardins d'Armide [...]. (MOT, 449.)

[...] Chactas pourrait être aujourd'hui député au Congrès. (MOT, 452.)

La tige et la fleur [du pavot] ont un arôme qui reste attaché aux doigts lorsqu'on touche la plante. Le parfum qui survit à cette fleur, est une image du souvenir d'une vie passée dans la solitude. (MOT, 434.)

Il est alors besoin de poser une instance fixe à laquelle puisse aboutir une telle recherche de cohérence. Le moi est ce lieu où viennent se réfléchir les discours du monde. Une telle évidence nous intéresse parce qu'elle se traduit par une autre modalité du style de Chateaubriand. La juxtaposition des voix ou des tons, la recherche d'effets pluriels, ou la labilité d'une parole qui adapte le tour à la matière... suscitent l'écart lyrique. Il ne s'agit pas de proposer une lecture univoque de l'œuvre (qui ferait des *Mémoires* un texte tendu tout entier vers une énonciation lyrique), pas plus que de prétendre que l'énoncé lyrique se passe de modèles (historiques ou rhétoriques). Mais le sujet concret se dissout quelquefois pour laisser place au Je lyrique qui nous fait connaître « une réalité subjective, existentielle, qui ne saurait être comparée à aucune autre réalité objective susceptible d'être le noyau de son énoncé » . Cet effacement du « Je historique » provient bien souvent de l'accumulation des références qui permettent une mise à distance de l'expérience personnelle. De nombreux chapitres, consacrés à l'aventure américaine, se terminent par un retour au moi qui est très loin de la simple anecdote. Solitude de l'homme, illusions de la fable, réflexions sur le destin ou sur la mort... sont quelques-uns des thèmes conviés qui disent avec force que ce parcours des lieux et des textes mène au sujet et à l'écriture de soi . La chose est certes prévisible, lorsqu'il s'agit d'écrire une œuvre "autobiographique". Il est plus étonnant de constater que l'expression du moi est consécutive à la mise en regard de voix

(20) Les chapitre intitulés « Incidences » rompent par exemple la trame narrative des *Mémoires*. Voir sur cette question Philippe Berthier, « Incidences », *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, op. cit., p. 323-329.

(21) Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, coll. Poétique, 1986, p. 275.

(22) Citons pour exemple cette phrase qui clôt le chapitre cinq du Livre huit : « Tout me lasse : je remorque avec peine mon ennui avec mes jours, et je vais partout bâillant ma vie. » (MOT, 446.)

multiplés. Chateaubriand a besoin de passer sa vie au filtre de sa culture pour se dire. Encore ne se dévoile-t-il le plus souvent que par le choc qu'il provoque entre des paroles multiples qui font advenir son écriture. Chez lui, le processus d'individuation du style (le don du ciel) est le fruit d'une lutte qui combine l'allégeance aux modèles avec leur dénonciation et leur dépassement.

C'est grâce à la juxtaposition de divers styles que Chateaubriand forge le sien. La lecture de son œuvre nous amène à unir de manière très étroite deux facettes d'une notion qui ont été très longtemps examinées séparément. Il est quasi impossible en effet de recourir à une dichotomie entre des faits de style historiquement marqués et les apports personnels de l'auteur pour rendre compte de son écriture. On ne peut soutenir non plus que ce que nous avons appelé ici les modèles seraient peu à peu assimilés, et transformés, pour laisser en fin de compte percer une parole originale. L'"originalité" de Chateaubriand serait plus le fait d'un va-et-vient entre les paroles d'autrui, qui produirait un sens neuf, provenant d'une sorte de frottement des discours mis en scène. On peut indéniablement rechercher les références que le texte contient, qui se lisent à des niveaux très divers (de l'utilisation du lexique à la poétique de l'œuvre). Il est également nécessaire de mettre à jour les ruses que déploie l'écrivain pour masquer ou gommer les cadres qui s'offrent à lui spontanément : Chateaubriand est classique parce qu'il revendique un héritage ; il appartient aussi à cette « nouvelle école » qui veut montrer qu'elle s'émancipe des modèles. Cette distinction n'agit qu'en surface, alors que le mélange, le montage, le fragment créent une esthétique singulière. Le don du ciel qu'a reçu Chateaubriand est peut-être celui qui consiste à laisser parler les morts, pour faire entendre une mélodie nouvelle.

Philippe Antoine