

Gábor CSÍKY

**La quête de l'identité et la dissolution du moi  
dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand**

**La quatrième partie des *Mémoires***

La quatrième et dernière partie des *Mémoires d'outre-tombe*<sup>1</sup> est entièrement consacrée à la période qui suit la Révolution de Juillet : sa composition, loin d'être ultérieure aux trois autres, contient le récit des événements qui appartiennent à une époque bien définie (de 1831 à 1833). La richesse singulière de ce texte, à travers son caractère fragmenté, se définit par rapport aux autres : ce „miroir éclaté” ne peut exister indépendamment des parties qui la précèdent, et se pose d'emblée comme un texte qui a pour fonction de se réfléchir, tout en maintenant un lien organique, sur les trois grands ensembles des *Mémoires*. Chateaubriand lui-même considère cette partie comme une sorte de „mélange des trois précédents”. La complexité particulière de cette quatrième partie en fait un texte à part, non seulement parce qu'elle doit contenir la fin de ces mémoires autobiographiques, mais à cause de cette multiplicité extraordinaire des différents niveaux stylistiques et des genres insérés.

On connaît l'idée d'une architecture générale qui aurait consisté à diviser les quatre parties en douze livres chacune, suivant le „module épique par excellence” mais après les modifications et les retranchements de 1845 par Chateaubriand, c'est seulement la première partie qui garde cette division première. C'est d'ailleurs l'écrivain lui-même qui renoncera plus tard à la répartition des livres en quatre parties. Sans vouloir établir une symétrie banale dans leurs constructions, les nombreux parallélismes entre la première et la dernière partie sautent tout de suite aux yeux. Pour en avoir une idée globale, il suffit de souligner les rapprochements entre la Vallée-aux-Loups et l'Infirmerie Marie-Thérèse, entre sa naissance (sa vraie et son arrivée en France) et sa démission retentissante, entre l'Amérique et la Suisse, entre la Sylphide et Cynthie, ou encore entre les châteaux de Combourg et de Prague (Hradschin). Ces quelques exemples montrent bien qu'il existe tout un réseau de

---

<sup>1</sup> Notre édition de référence pour les *Mémoires d'outre-tombe* est celle de M. Jean-Claude Berchet, parue chez Bordas (coll. *Classiques Garnier*, tome I, livres I-XII, en 1989 ; tome II, livres XIII-XXIV, en 1992 ; tome III, livres XXV-XXXIII, en 1998). Étant donné que l'édition du tome IV [livres XXXIV-XLII] est en cours, nous avons utilisé, pour la quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe*, l'édition de la Pléiade chez Gallimard (tome II, livres XXV-XLIV, en 1951).

<sup>2</sup> Dans nos analyses sur cette quatrième partie, nous nous référons constamment à BERCHET, Jean-Claude, La dernière partie des *Mémoires d'outre-tombe*, p. 5-45 in BERCHET, Jean-Claude ; BERTHIER, Philippe ; CLÉMENT, Jean-Paul ; LUND, Hans-Peter ; SOLER, Patrice, *Chateaubriand, les Mémoires d'outre-tombe, 4<sup>e</sup> partie*, S.E.D.E.S., 1990.

correspondances entre ces „pavillons des extrémités”, dont la compréhension nécessite toujours la mise en évidence de ces échos cachés. Cette dernière partie, avec ses multiples récits de voyage, avec la citation des lettres et de son journal, ainsi que les „incidences”, aboutissent à ce qu'on pourrait appeler, d'après Jean-Claude Berchet, la „libération de la parole”.

La fin de son engagement politique, le renoncement systématique à la linéarité stricte de son texte et cette explosion du langage sont tous des symptômes de la remise en question de sa propre identité. Le passage significatif d'un *terminus ad quem* à un *terminus a quo* se manifeste également au niveau de l'écriture qui a pour but désormais d'„écrire le présent”, au lieu d'une analyse systématique des choses passées. Ce changement nous paraît capital, et doit nous conduire inmanquablement à la remise en question de l'aspect autobiographique dans les *Mémoires*. Au fond, on peut voir une même volonté perpétuelle d'un retour vers son enfance : cette recherche de son point de départ est vouée à l'échec, et ces tentatives manquées ne font qu'accentuer le sentiment déchirant d'une certaine dissolution du moi de l'écrivain. La multiplicité des formes narratives dans la quatrième partie contribue largement à la déconstruction totale de la linéarité qui caractériserait la première partie et, en arrivant à une écriture qui ne se sépare plus du présent, tout ordre chronologique se dissout dans une discontinuité et dans un éparpillement qui représentent une technique littéraire ultime du mémorialiste devant la mort.

La Révolution de Juillet, cette scène de rupture définitive dans la vie politique de Chateaubriand, pourrait être l'un des éléments principaux qui expliquerait le caractère disparate de cette quatrième partie. Mais il s'agit bien d'une construction consciente et volontaire, car l'auteur aurait pu réécrire son texte, comme il l'a fait maintes fois, s'il l'avait souhaité. Dans ce sens, l'hétérogénéité frappante de cette partie ultime n'a rien à voir avec une écriture chaotiquement désordonnée, mais bien au contraire elle oppose le refus systématique de la continuité aux autres parties : si la première partie peut être considérée comme une „écriture admirablement unie”, la deuxième et la troisième parties - malgré l'insertion des documents divers - ne sont pas éloignées du modèle des mémoires autobiographiques. Les voyages incessants et les missions politiques, les errances interminables et la défense obstinée d'une cause perdue, dissimulent mal l'angoisse profonde et omniprésente face à la mort qu'on ressent jusqu'à la conclusion même de cette quatrième partie.

Tout semble s'effondrer à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de Chateaubriand, toutes les certitudes sont définitivement ébranlées : tous ses déplacements donnent l'idée d'une évasion, d'une volonté d'échapper à une réalité accablante. Mais cette fuite et cette rupture ont, à n'en pas douter, des forces libératrices exceptionnelles qui caractérisent le ton incomparable de ce texte. Il est tout à fait significatif de voir cette attitude de Chateaubriand qui - après une première partie „traditionnellement” autobiographique, après une deuxième partie centrée sur la mort (Mme de Beaumont, le duc d'Enghien, Lucile, Armand de Chateaubriand), et une troisième partie presque

---

<sup>3</sup> LUND, Hans-Peter, „Chateaubriand et les ailleurs de l'écriture”, in *Chateaubriand, les Mémoires d'outre-tombe, 4<sup>e</sup> partie*, p. 47-79.

entièrement historique - renonce à composer une œuvre de la totalité ; l'épopée et la vie s'éparpillent dans cette écriture nouvelle. Derrière cette quatrième partie, il est impossible de ne pas sentir le néant de la mort, de cet „ailleurs ultime”, comme dit très justement H.-P. Lund. La rupture et l'incohérence au sein de ces textes, avec l'effacement systématique de l'écrivain qui réapparaît sous des formes diverses (cf. juif errant, Ulysse, Saint-François, etc.), sont constamment en rapport avec la mort qui plane sur cet ensemble hétéroclite, disparate et qui représente ce „musée imaginaire du langage”.

### **Le moi et le temps**

La recherche de l'identité s'inscrit dans la problématique du temps ; dès la naissance - dont l'auteur garde le souvenir vague et lointain et qu'il essaie de reconstruire dans sa mémoire selon les différents témoignages (il ne peut savoir que ce qu'on lui raconte) - jusqu'à la mort, non moins mystérieuse et imprévisible pour l'auteur qui se situe entre les deux bouts de ce „passage”, de cette existence éphémère : le temps de cette vie commence avec un début presque entièrement oublié mais retrouvé grâce aux autres et s'achève avec une mort dont la date est incertaine. Cette position à la fois dynamique et fragile de l'individu unique et irremplaçable est encore plus sensible sur le plan historique ; ce n'est ni le monde ancien, ni le monde nouveau, mais précisément ce déchirement et l'instabilité angoissante des forces antagonistes qui créent une ambiance particulièrement chancelante dans une époque de transition. Les changements n'aboutissent pas encore, le retour vers le passé est désormais impossible : toute l'œuvre de Chateaubriand fixe ce passage d'un état historique à un autre, mais au lieu de décrire les points finaux d'une époque intermédiaire, il insiste sur cet entre-deux de l'histoire. L'existence elle-même n'a-t-elle pas la même précarité, entre une naissance racontée et une mort impensable, que cet extraordinaire vacillement de l'ordre universel ? Comment ne pas voir les analogies entre ce „tremblement du temps”<sup>4</sup> et la quête identitaire de Chateaubriand ?

Les éléments de ce mouvement double de la discontinuité et de la permanence, de l'instabilité déchirante et de l'invariabilité sont inséparables dans cette écriture : ni la continuité, ni la rupture avec celle-ci ne sont suffisamment fortes toutes seules pour créer un style qui exploiterait aussi miraculeusement les oppositions et les contradictions parfois insolubles à l'intérieur d'un même texte. Le centre de cet univers, autour duquel s'organisent les principaux mouvements des *Mémoires*, c'est la mort ; cette pensée de l'impensable qui communique avec l'écriture de l'indicible et de l'inénarrable sont au cœur même de cette fascination de la mort et c'est grâce à cette seule certitude, à ce point de repère unique qu'on peut entrevoir la valeur véritable des choses. La destruction et la disparition permanentes donnent une vision plus claire des choses, comme si ce regard d'outre-tombe était indispensable pour

---

<sup>4</sup> Cf. l'avant-propos de Jean-Claude Berchet, p. 9-16 in *Chateaubriand, le tremblement du temps*, Actes du Colloque de Cerisy [13-20 juillet 1993], dir. par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, textes réunis et présentés par Jean-Claude Berchet, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994.

comprendre le réel et la signification profonde du monde qui nous entoure. Une fascination morbide, certes, un pessimisme et un nihilisme fondamentaux, mais en même temps un attachement absolu à toute la beauté de l'éphémère caractérisent cette écriture de la mort qui, à l'instar de sa foi religieuse, constitue le moyen le plus sûr et le plus efficace de se métamorphoser en un monument qui pérennise le dialogue de la création littéraire avec la fin inéluctable.

Ce regard d'outre-tombe signifie une réévaluation du monde entier : c'est en franchissant ce seuil fatal qu'on peut faire le départ entre les grandeurs apparentes et les choses immortelles. Chateaubriand a la manie d'imaginer les choses dans leur absence même, comme si la présence était presque inconcevable sans la dimension négative de sa propre absence. L'effondrement immédiat des valeurs qui s'avèrent fausses, la vision perçante qui affirme sans cesse l'immortalité du génie : ce point de vue de l'au-delà est significatif dans une écriture qui se veut elle-même d'„outre-tombe”. La création, avec ses hésitations et ses incertitudes, serait comparable à une résurrection ; mais cette position n'a rien à voir avec un dogmatisme d'une conception artistique simpliste. Cette hiérarchie des valeurs ne sert pas à démontrer la vanité des choses de la terre mais, bien au contraire, à rétablir toute la plénitude de l'existence dont la richesse réside précisément dans sa disparition. La négativité de la mort ferait ainsi rejaillir l'intensité de la sensibilité de l'écrivain à l'égard de la vie : loin de faire la répétition monotone des mêmes vérités funestes sur l'absurdité de la condition humaine, Chateaubriand oriente le regard de son lecteur vers le sentiment cruel de la perte, perte irréparable qui nous avertit d'accueillir pleinement les splendeurs de cette même existence éphémère.

### **L'écriture de la différenciation et de l'histoire fragmentaire**

Chateaubriand, dont les ancêtres appartiennent à „l'aristocratie dont la dernière heure est sonnée” (I, 1, p. 123), ressent mieux que personne la difficulté de se situer entre un monde qui se termine et celui qui est en train de naître : „Passe maintenant lecteur ; franchis le fleuve de sang qui sépare à jamais le vieux monde dont tu sors, du monde nouveau à l'entrée duquel tu mourras” (V, 7, p. 305). L'histoire individuelle et l'histoire collective<sup>5</sup> se complètent dans cet ouvrage : le moi doit refléter la réalité du monde qui l'entoure ; pour pouvoir représenter son temps, il est obligé de s'effacer devant le récit des événements d'une portée universelle. Il s'agit d'une structure ouverte qui accueille les faits de l'histoire et qui montre, à travers leurs parallélismes évidents, que l'existence de l'individu et la transformation des différentes époques de l'histoire ont un visage commun. Se définir grâce à la multitude des événements extérieurs, mais rester à l'écart de ceux-ci, analyser sa

---

<sup>5</sup> Voir sur cette question : BERCHET, Jean-Claude, „Histoire et autobiographie dans la première partie des *Mémoires d'outre-tombe*”, p. 27-53. in *Saggi e ricerche di letteratura francese* (tome XIX), Roma, Bulzoni, 1980. Cf. également RINCÉ, Dominique, „Chateaubriand ou la genèse d'un projet : de la fiction à l'autofiction, de l'histoire à l'autobiographie”, in *Mimesis et Semiosis : miscellanées offertes à Henri Mitterrand*, sous la dir. de Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 99-108.

position dans des ensembles plus vastes sans renoncer à la position centrale du moi : tentative complexe qui se situe dans une perspective de l'au-delà. L'écriture fait la différence entre une quête qui perd son sens avec la mort du sujet et un ressuscité d'un moi absent dans un texte littéraire construit sur la mort. Les *Mémoires* doivent donc contenir un aspect essentiellement historique qui rend possible une meilleure compréhension de la situation présente. La position de Chateaubriand est double, car, en tant qu'autobiographe, il est toujours au centre de son œuvre, mais en même temps il s'éloigne souvent du récit, il s'efface derrière les événements décrits. Il garde une distance à l'égard de son passé, ainsi que vis-à-vis des événements de son temps : être ce témoin plus ou moins effacé de l'histoire est la condition même pour pouvoir peindre *l'épopée de son temps* dans le cadre d'un espace autobiographique. Ce retrait de Chateaubriand de la scène du monde, retrait partiel mais bien réel, ouvre le chemin à l'achèvement des *Mémoires*. Cette reconstitution de soi vise une totalité, tout est soumis à l'analyse où le plan individuel communique sans cesse avec le plan universel. *L'identité centripète* ne signifie pas une volonté gratuite pour se livrer au plaisir de parler de soi-même, mais de donner au récit entier une convergence globale dans l'écriture, qui doit impérativement changer de sens après la mort de l'auteur ; Chateaubriand, en évaluant les événements passés et présents, confronte l'apparence des grands à la perspective de la mort. L'écrivain se définit par ce qui le sépare des autres : c'est une *expérience de la différenciation* qui est l'un des aspects fondateurs de sa quête d'identité. Il parle systématiquement du caractère unique de sa personnalité et de son existence, unicité qui l'isole, mais qui lui permet de vivre une vie supérieure à celle de ses contemporains. Cette attitude est en rapport avec sa position extérieure, car au lieu de suivre aveuglément quelque grand mouvement de masse, il garde ses distances vis-à-vis des autres et médite sur les événements. Il apparaît ainsi comme un contemplateur qui analyse l'histoire passée et présente, mais qui s'en tient rigoureusement à l'écart.

La tentative d'une approche „psychologique” des *Mémoires de ma vie* sera élargie dans les *Mémoires d'outre-tombe*<sup>6</sup>, car la découverte de son monde intérieur ne suffit plus au dessein de l'écrivain. Au lieu d'une introspection, nous voyons ici une projection de son univers intérieur vers le monde extérieur ; cette confrontation, à travers les échos interminables entre dedans et dehors, donne une impression extraordinaire des petites parcelles éclatées de ce moi fragmenté. Il faut donc décrire le passé dans sa discontinuité, car le caractère fragmentaire du passé historique et personnel est une réalité qu'on ne doit jamais perdre de vue ; il ne s'agit en aucune façon de cacher où d'essayer d'éliminer la multitude de ses ruptures, car elles constituent l'essence même de notre histoire.

L'histoire devient ainsi un fondement chronologique du texte, qui est un cadre suffisamment souple et élastique pour pouvoir accueillir les différents morceaux existants. La solidité et la souplesse de cette architecture première est d'autant plus indispensable que Chateaubriand rédige souvent des épisodes avant même d'avoir

---

<sup>6</sup> Cf. BERCHET, Jean-Claude, „Le Modèle rousseauiste dans les trois premiers livres des *Mémoires d'outre-tombe*”, in *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n° 30, 1987, p. 56-70.

une idée précise de leur place dans l'ensemble. Des éléments préfabriqués peuvent entrer dans cette structure qui laisse une grande liberté à l'auteur de rompre le fil chronologique. L'histoire personnelle et universelle nous offrent une double chronologie constituant une ligne conductrice qui, malgré sa progression linéaire, est prête à intégrer tous les textes préexistants et de nombreux documents sans discrimination de genres. Cette nouvelle structure dépasse l'idée initiale de se restreindre au récit de sa propre existence et, tout en laissant libre cours aux ambitions d'historien de Chateaubriand, constitue une première architecture des *Mémoires*. Au lieu d'une opposition entre la construction solide qui repose sur des faits historiques et le travail purement poétique, nous voyons ici la découverte d'une structure à la fois stable et malléable, mais surtout capable de réunir la grande variété des textes dans un ensemble vaste sans être menacée d'une décomposition en une série de passages digressifs. La recherche de soi trouve ainsi une forme et une structure, sans perdre la liberté d'introduire les événements les plus personnels dans le texte : les petites impressions de l'écrivain et les grands mouvements du monde se succèdent, et créent ensemble une unité où l'unicité du témoin à la recherche de sa propre identité fait écho aux périodes bruyantes de l'histoire.

La destruction d'un monde précède toujours le renouvellement espéré ; la réalité accablante des morts, sur le plan collectif, ne montre pas tout de suite la promesse d'une renaissance prochaine. Le mémorialiste, qui ne doit plus retrouver son identité qu'à travers les ruptures inscrites dans sa conscience, se trouve en face de l'histoire en crise, qui ne laisse voir qu'indistinctement l'avenir : c'est ainsi que son écriture, avec sa forme éclatée et fragmentaire, doit répondre à ces conditions historiques déchirantes.

L'éclatement de la linéarité n'est pas le résultat de cet objectif double de peindre le monde et son histoire dans un espace autobiographique : les deux chronologies pourraient avoir une certaine continuité. Mais cette chronologie, pleine de ruptures, est à son tour maintes fois interrompue par le récit des circonstances de la rédaction des *Mémoires*. Les événements personnels et universels s'alternent, l'histoire de la vie de Chateaubriand et celle de son temps se mêlent aux passages sur la genèse du texte ; ces fragments communiquent toujours avec d'autres, et ne jouent pas un rôle secondaire derrière la narration première. Cette technique narrative, avec sa temporalité décalée, contribue au phénomène de la *distanciation* qui se dessine entre le texte et ses lecteurs, avant de reprendre le fil habituel de la double chronologie déjà observée.

### **Les morts du moi et la mémoire**

Sans la mémoire aucune dimension historique ne serait envisageable et, tout en gardant les traces du passé, celle-ci confronte obstinément les souvenirs anciens aux impressions récentes. Les correspondances multiples entre les sentiments du passé et du présent mettent en jeu non seulement la puissance des souvenirs, mais aussi l'oubli impitoyable qui est la condition même de la réitération monotone des événements identiques : „les événements effacent les événements ; inscriptions

gravées sur d'autres inscriptions, ils font des pages de l'histoire des palimpsestes" (I, 4, p. 148). La distance temporelle ne peut pas effacer de la même façon les choses insignifiantes qui s'engouffrent dans un recommencement et une répétition éternels, et le récit des impressions passées dont le caractère unique a été conservé par l'écriture. Les souvenirs écrits viennent à l'aide des souvenirs gardés par la mémoire ; c'est le moi qui se réfléchit et se définit par rapport à ses textes. Les *Mémoires* dialoguent constamment avec la partie la plus intime de la création artistique de l'écrivain, et la réécriture systématique de ses textes est un rapport de *soi à soi* ; si les ouvrages antérieurs fixent un moment de son moi passé, la réactualisation de ces monuments est une étape bouleversante des métamorphoses successives du sujet.

L'expérience douloureuse des *Mémoires* c'est que le moi ne reste pas le même pendant les longues années de l'existence, mais il change toujours ; ce qui appartient à ce passé peut être considéré comme une période morte de la vie. C'est que le moi meurt plusieurs fois durant la vie, il y a toute une série de ruptures qui marquent l'existence : on pourrait appeler ce phénomène la *mort de soi-même à soi-même*. Le moi du présent médite sur un moi du passé, sur les événements qui lui ont paru uniques et décisifs, et qui ne se sont pas effacés de sa mémoire qui accumule les moments d'un temps passé. C'est une partie de l'écrivain, un petit morceau de ses „moi” qui est mort, mais qu'il retrouve et fait revivre grâce à l'écriture. Ces différents fragments d'un passé personnel se confondent :

„confusion de temps qui produit en moi une confusion de souvenirs ; la vie qui se consume mêle, comme l'incendie de Corinthe, l'airain fondu des statues des Muses et de l'Amour, des trépieds et des tombeaux.” (XXVII, 1, p. 90).

Chateaubriand se plaint de la difficulté de parler de ses malheurs pendant une période heureuse, et inversement, d'évoquer toutes les joies d'une jeunesse au milieu des problèmes accablants de la vieillesse. Mais ce qui est encore plus dur, c'est de se mettre à la place d'un moi évanoui, d'éprouver les mêmes sensations et les mêmes peines pour en faire le récit. L'anachronisme ne serait ici qu'un retour momentané d'un moi réel vers la description d'un moi défunt et ressuscité dans le texte. L'évocation du passé de son existence mène l'auteur au ressuscitement de ses *moi* qui envahissent, d'une manière spectaculaire, son esprit : „la vie de mes souvenirs absorbe le sentiment de ma vie réelle.” (XXIII, 7, p. 587). C'est aussi un danger de l'introspection que de vouloir confronter un moi mort au moi actuel : le résultat peut être pénible dans le cas d'un homme vieillissant qui cherche en vain le bonheur de ses jeunes années : „les plaisirs de la jeunesse reproduits par la mémoire sont des ruines vues au flambeau.” (XII, 5, p. 638). Ce n'est pas encore la destruction ultime, mais ces petites choses qui s'évanouissent et qui font mourir un moi du passé s'opposent incessamment au moi de l'auteur des *Mémoires*. Cette partie qui lui appartenait à l'époque, ce morceau détaché et mort n'est pas complètement perdu, ou plutôt il lui est impossible de s'en débarrasser : „en considérant l'être entier, en pesant le bien et le mal, on serait tenté de désirer tout accident qui porte à l'oubli,

comme un moyen d'échapper à soi-même" (V, 7, p. 302). L'écrivain n'est pas l'aboutissement logique de cette succession des *moi*, il n'en est pas la conséquence nécessaire ; son passé est gravé dans ses souvenirs, et le vieillard porte en lui la procession des *moi* morts qui le hantent et qui peuvent apparaître à n'importe quel moment dans sa mémoire.

Il en est ainsi pour la mort des amantes qui disparaissent et qui font place à d'autres femmes. Cette impermanence ressemble à une infidélité qui ne serait pas concevable par le moi qui avait été si fortement attaché à la personne aimée. Mais le temps passe, les grands événements et les grands chagrins deviennent de plus en plus lointains, et le moi renouvelé recommence à son tour son mouvement qui ne sera suspendu que par la mort. Cette position ne mène pas l'écrivain à un état déchirant de la schizophrénie, mais rend nécessaire un point de vue double qui est à la fois à l'intérieur d'un moi mort reconstitué par la mémoire, et le véritable moi lucide qui le contemple de l'extérieur :

„Voici une prodigieuse misère : trente-cinq ans se sont écoulés depuis la date de ces événements. Mon chagrin ne se flattait-il pas, en ces jours lointains, que le lien qui venait de se rompre était mon dernier lien ? Et pourtant, que j'ai vite, non pas oublié, mais remplacé ce qui me fut cher ! Ainsi va l'homme de défaillance en défaillance." (XV, 7, p. 129).

Ces paroles significatives de Chateaubriand éclairent parfaitement cette expérience déchirante de la discontinuité du moi. Après la perte de Mme de Beaumont, il reste inconsolable, le temps efface mais ne guérit jamais ces douleurs inoubliables ; le moi nouveau ne peut que conclure avec résignation : „notre vie est une perpétuelle rougeur, parce qu'elle est une faute continue" (XV, 7, p. 129). Il s'agit bien d'une mort, et non pas d'une modification, car la mort de l'autre emporte avec elle une partie de la vie de Chateaubriand, l'un de ses *moi* qui ne survit pas à cette rupture. L'inconsistance du moi apparaît dans ces moments critiques de l'existence, car la cohérence de la conduite du moi exigerait en effet une attitude qui n'est autre chose qu'une impasse. La mémoire conserve pieusement le souvenir de ces grands attachements, mais le temps estompe momentanément l'acuité des douleurs passées. Il y a quelque chose d'essentiellement nouveau et d'imprévisible qui fait son apparition, cette nécessité même d'une discontinuité sans laquelle on ne pourrait plus quitter les peines causées par la perte. Mais malgré ce caractère fragmentaire des moments du passé, insérés dans le cadre de la mort de soi-même à soi-même, ceux-ci constituent l'essence de la quête de l'identité. Cette recherche de soi est ainsi le résultat d'une structure qui insiste sur l'impossibilité d'une continuité dans la succession de ces métamorphoses sans lesquelles aucune compréhension du moi ne serait envisageable. Mais si cet apaisement s'effectue par le temps, la mémoire peut faire ressurgir ces moments intenses avec une force insoupçonnée ; ces blessures ne disparaissent jamais et n'attendent qu'un événement apparemment insignifiant pour renaître et pour faire souffrir l'écrivain. Le vieillard possède cette multitude d'un passé que la jeunesse ignore encore, les fantômes de ce même moi réapparaissent et

deviennent les compagnons muets de l'écrivain. Le récit se heurte inévitablement à l'obstacle objectif d'un langage limité, obstacle incontournable, qui montre bien le caractère inénarrable de ces sentiments douloureux qui ne peuvent renouveler les registres linguistiques :

„l'indigence de notre nature est si profonde, que dans nos infirmités volages, pour exprimer nos affections récentes, nous ne pouvons employer que des mots déjà usés par nous dans nos anciens attachements” (XV, 7, p. 129).

Mais l'écrivain n'accepte pas un compromis pareil, car „il est cependant des paroles qui ne devraient servir qu'une fois : on les profane en répétant” (XV, 7, p. 129).

### **La place de la mort**

Retrouver l'ordre dans une identité centripète ne signifie pas rendre cette écriture homogène ; bien au contraire, on est dans un ensemble qui a plus besoin d'une contiguïté que d'une homogénéité. Tout ce qui peut entrer dans le cadre d'un récit linéaire - construit sur la succession chronologique de sa vie et de l'histoire -, et tous les éléments qui permettent de faire converger l'ensemble du texte vers le centre dans une quête de l'identité, sont capables de maintenir une certaine cohérence sans imposer des contraintes nuisibles à la diversité de l'écriture. Cette complexité devient encore plus subtile avec sa faculté de substituer le moi-centre à une absence-mort qui, dans le même agencement linéaire de la narration, permet de reconstruire le moi disparu mais toujours présent dans le texte à travers ses fragments menus, dispersés à l'intérieur des *Mémoires*. La place de la mort est calculée dans le texte, les efforts de l'écrivain se concentrent dans une construction volontaire et consciente sur la mort. Tout ce qui tend vers le moi-centre du vivant de l'auteur constitue après la mort de celui-ci un mouvement contraire qui, ayant pour point de départ la mort, nous mène vers les passages dispersés d'un moi morcelé. Les morts successives du moi, au lieu de se structurer dans une unité quelconque, aboutissent à une dissolution irrévocable. Cette métamorphose sans fin rend impossible toute volonté de représenter sa propre conscience d'une manière permanente : les modifications incessantes du monde et du mémorialiste rendent nécessaire une écriture qui suit ce même mouvement d'une dissolution.

Cette écriture ne lutte pas contre la mort en lui opposant simplement un monument-texte, comme tout texte littéraire qui mène ce combat perpétuel : la stratégie de Chateaubriand consiste à faire entrer la mort dans le questionnement lyrique et à la rendre indispensable à l'organisation de l'œuvre. Si la mort est inévitable, sa place peut être calculée dans le texte qui n'atteint sa véritable fonction esthétique qu'après la mort de son auteur. Tous les éléments qui ont permis une meilleure compréhension de sa propre personnalité, après la disparition du sujet, doivent nécessairement remplir une fonction différente que celle d'une quête autobiographique. Toute la composition du texte est ainsi en relation non seulement

avec la mort, mais avec l'après-mort, avec une position qui ne perd jamais de vue la mort et qui l'invite à entrer dans les *Mémoires*. Les innombrables morceaux d'un moi déconstruit s'appuient sur la mort pour les faire communiquer avec une existence posthume qui, grâce à l'invocation incessante de la destruction finale, échapperait à l'effacement définitif. L'écrivain, après avoir franchi le seuil de la mort, nous a laissé un monument qui contient en effet les parcelles de son moi, mais d'une manière dispersée dans son œuvre. La technique de Chateaubriand, dans notre lecture, consiste à inverser l'architecture première d'un texte fondé sur l'introspection : il s'agit bien d'un mouvement contraire, d'une déconstruction volontaire dans les *Mémoires*. L'inversion des mouvements de l'affirmation de soi aboutit à la dissémination du moi dans le texte : *déconstruire le sujet pour parier sur une survie posthume*, constitue une construction inversée qui s'organise autour de la mort. La survie du sujet dans l'écriture s'effectue donc par le mouvement double d'une déconstruction et de sa relation permanente avec la mort qui devient non seulement partie intégrante des *Mémoires*, mais l'élément essentiel d'une recherche systématique d'une dimension de l'au-delà, d'un dépassement de la mort par l'écriture de la mort et qui préparerait en quelque sorte sa propre immortalité.

Le texte donne l'impression d'une narration et d'une existence achevées ; position impossible, car l'auteur modifie son texte jusqu'au dernier moment, et sa vie ne se termine qu'avec le passage indicible de la mort. La mort ainsi apprivoisée par l'écriture ne se réduit pas à un point final qui terminerait le texte, mais elle représente une fin qui se voit transfigurée en un commencement ; la clôture de l'existence devient l'ouverture vers une réalité posthume. Cette tentative consiste à préparer la place du moment ultime, le mettre au centre même du texte, et de le dépasser dans le sens d'une survie posthume d'un moi déconstruit : cette construction de la déconstruction nous mène d'une affirmation du sujet à sa dissémination et ouvre le chemin vers une écriture où la signification de la mort est inversée.

Cette technique de déconstruction du moi communique avec l'univers de l'au-delà : après la mort de l'auteur, son absence dans une réalité posthume se transforme en un texte dont il ne peut savoir le sort futur. Pendant son existence, il s'efforce de construire un monument qui échapperait à la mort et à la temporalité ; l'évocation de tout ce qui est du côté de la mort dans son écriture n'a plus rien d'une négativité simple : la mort ne donne naissance à des choses immortelles qu'à condition d'être transposée en une technique littéraire.

Si toute la construction volontaire des *Mémoires* témoigne d'une certaine architecture, celle-ci s'organise autour de cette identité centripète qui fait place à la mort : Chateaubriand fait converger tous les éléments de sa vie et de son époque vers le centre représenté par le moi qui sera remplacé par sa propre absence, l'absence causée par la mort mais qui occupe désormais la position du centre. Les multiples échos à l'intérieur du texte ont pour fonction non seulement d'anéantir la structure linéaire, mais de créer une certaine résonance dans l'esprit du lecteur ; la lecture de ce texte, qui nous rappelle d'autres textes, crée un ensemble particulièrement bien construit qui, à travers les thèmes récurrents, joue sur les retentissements interminables et incalculables : cette multitude des voix, grâce aux fragments qui se

reflètent, permet au texte de Chateaubriand de condenser une multiplicité extraordinaire des sens. Le moi qui écrit et qui est l'ordonnateur de l'univers des *Mémoires* s'inscrit dans un certain passage entre la recherche de soi et l'absence du centre. On voit ici le jeu subtil de cette écriture qui fait semblant de tout construire sur un moi qui remettrait de l'ordre dans son propre passé et dans celui de l'humanité, alors que tout repose sur un glissement entre la présence de l'écrivain et l'absence de la mort. Le centre, au moment même de se constituer, laisse entrevoir le retournement de tout mouvement centripète qui, n'ayant pour but que sa propre absence, se trouve disséminé dans l'écriture ; le centre n'étant plus le centre, c'est l'absence même, ce creux de la mort qui s'y introduit éternellement.