

Aleksandra Kamińska

**L'ironie, l'emphase et le paradoxe
dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand**

Rozprawa doktorska napisana
w Instytucie Filologii Romańskiej UAM
pod kierunkiem
prof. dra hab. Wiesława Mateusza Malinowskiego

Poznań 2014

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	3
1. L'ironie dans les <i>Mémoires d'outre-tombe</i>.....	10
1.1. L'ironie du sort : observations préliminaires.....	10
1.2. L'ironie de l'Histoire dans les <i>Mémoires d'outre-tombe</i>	19
1.3. Le cas de Napoléon.....	40
1.4. L'ironie du sort et la vanité de l'existence humaine.....	51
1.5. L'ironie du sort et la nature.....	65
1.6. L'ironie du sort et la vocation du narrateur.....	78
2. L'emphase dans les <i>Mémoires d'outre-tombe</i>.....	90
2.1. Sur la notion d'emphase dans les <i>Mémoires d'outre-tombe</i>	90
2.2. L'emphase et la vocation littéraire du narrateur.....	96
2.3. L'emphase et la vocation religieuse du narrateur.....	101
2.4. L'homme d'État et sa mission.....	112
2.5. L'emphase et le devoir patriotique du narrateur.....	129
2.6. L'emphase et la nature.....	142
2.7. L'emphase et la glorification du passé.....	148
3. Le paradoxe dans les <i>Mémoires d'outre-tombe</i>.....	159
3.1. Le paradoxe : perspective littéraire.....	159
3.2. Le paradoxe et l'existence humaine.....	163
3.3. Le paradoxe et la religion.....	174
3.4. Le paradoxe et les réflexions sur l'art.....	187
3.5. Le paradoxe et la politique.....	197
3.6. Le paradoxe et la nature humaine.....	208
Conclusion.....	218
Bibliographie.....	228
Streszczenie.....	236
Abstract.....	240

INTRODUCTION

Dans le présent travail, nous nous proposons d'étudier le réseau d'interdépendances qui s'instaure dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand entre trois types de démarches rhétoriques : l'agressivité du rire ironique, les épanchements exaltés de l'emphase et l'imprévisibilité du paradoxe, procédé capable à tout moment de pétrifier le lecteur de stupéfaction. Nous nous rendons compte de ce qu'une telle ambition peut paraître déconcertante au premier abord. Les réserves devant cette sorte d'analyse paraissent justifiées en effet si l'on songe à la réputation de Chateaubriand, grand sachem du romantisme, celui qui enivre le public par des tableaux grandioses, savoureux et colorés, composés par le maniement habile de grandes périodes latines, par le choix du vocable poétique et par l'émotivité de ses impressions¹. Cependant, la lecture de cette œuvre monumentale que constituent les *Mémoires* nous confronte à la complexité du problème posé, dans la mesure où un grand lyrique se transforme constamment en ironiste cruel et amer². Ainsi, l'écriture satirique se déploie comme une dénonciation continuelle de la déception et de la défiance vis-à-vis de la situation sociopolitique, sentiments virevoletant dans le récit par le balancement

¹ Ce jugement de Théophile Gautier contribue à bâtir la réputation légendaire de l'écrivain : « Chateaubriand peut être considéré comme l'aïeul ou, si vous l'aimez mieux, comme le Sachem du Romantisme en France. Dans le *Génie du Christianisme* il restaura la cathédrale gothique ; dans les *Natchez*, il rouvrit la grande nature fermée, dans *René*, il inventa la mélancolie et la passion moderne » (T. Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 3-4). Certes, le voyage en Amérique est l'inspiration majeure de ces prestigieuses descriptions de la nature par lesquelles l'écrivain émerveille son lecteur dans les *Mémoires*. Pour Ferdinand Baldensperger, il est « celui qu'on nommera le Sachem du Romantisme et qui se vantera toujours d'avoir ramené du Nouveau Monde une nouvelle Muse. Chateaubriand, voyageur en Amérique, se souviendra toujours de l'espèce d'ivresse avec laquelle, au débarqué, il allait d'arbre en arbre, frappant les troncs avec sa canne pour se persuader que la forêt vierge était bien à lui, et que nul sécateur n'avait soumis à sa règle les grands bois du bon Dieu. " Où sont, criait-il, les censeurs, et les arbitres, et les gêneurs de toute liberté ? " Or, par une charmante réciprocité, cette nature dont il vénère le vaste et le vague permettra au poète-prosateur bien des notations qui, prises sur le vif, sont des merveilles de suggestion : et ceci à une heure où avait cours, dans toute sa platitude trop raisonnable, le genre dit *descriptif* » (F. Baldensperger, « Les influences étrangères », *Le Romantisme et les Lettres*, F. Brunot et al., Genève, Slatkine, 1973, p. 113-114). Sur l'impact du voyage en Amérique sur la création littéraire de Chateaubriand, voir J.-M. Gautier, *L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand : étude de vocabulaire*, Manchester University Press, 1951.

² Ferdinand Ferrys Moukete est le premier qui, à travers une analyse complète et organisée, a mis en évidence la posture ironique de l'écrivain vis-à-vis de son époque et ses contemporains. Sur la sociocritique à travers la satire qui montre comment l'idéologie et le désillusionnement ont pénétré la sphère de la création, voir F. F. Moukete, *La satire et sa rhétorique dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Edilivre Collection Tremplin, 2012.

entre l'ironie, le cynisme et le comique. Cette stratification qui n'est pas un assemblage hétéroclite est également repérable aux niveaux syntaxique et sémantique de l'œuvre, se traduisant par la coexistence du style bref et du style long ainsi que par l'appréhension antithétique du monde. Ces marques d'hétérogénéité dont est imprégnée l'œuvre nous encourageant à étudier la manière dont les régimes ironique, emphatique et paradoxal s'insèrent dans la structure de l'œuvre et la nature du réseau d'interférences qui conditionne leur coexistence au sein du récit.

En ce qui concerne les investigations sur l'ironie dans les *Mémoires*, nous ne nous interrogerons pas sur sa représentation traditionnelle, celle qui se traduit par l'écart volontaire entre la volonté de dissimuler, et de faire entendre une idée au lecteur³. Une telle réticence nous semble d'autant plus légitime que l'ironie antiphrastique de Chateaubriand avait été soigneusement étudiée en tant que sous-ensemble du discours satirique⁴. Par contre, nous avons été frappés par l'envergure de la problématique politique, historique, religieuse et sociale qui a tourmenté l'écrivain, en instaurant la permanence du conflit entre continuité et rupture. L'inconstance et la fragilité de toute histoire humaine d'une part, et sa répétitivité parfaite de l'autre, infléchissent la réflexion du narrateur vers la fatalité universelle que nous voudrions aborder sous l'étiquette de l'ironie du sort. Ainsi, les méditations sur les vicissitudes du sort humain dans lesquelles se lance le narrateur chateaubrianesque nous invitent à une étude minutieuse portant sur l'imitation rhétorique de ces renversements dans l'œuvre.

En conséquence, l'approche de l'ironie que nous voudrions entreprendre s'articulera autour du dispositif rhétorique mobilisé dans le récit afin de représenter la déstabilisation ironique et de noter les répercussions de l'ironie syntagmatique sur la position du narrateur. Si le terme d'« ironie du sort » suggère les connotations de malheur, c'est que nous sommes persuadés que ces détours malveillants transforment le narrateur en victime en entraînant des conséquences négatives pour l'ethos narratif. Il ne s'agit plus d'infiltrer dans l'œuvre une nouvelle conception de l'homme, imbibé de l'incertitude devant les bouleversements de l'Histoire, et l'absurdité de transpositions ironiques, mais une telle clause ironique semble amener à l'affaiblissement de l'autorité traditionnelle du narrateur auprès de son public. Vu les implications de cette conjecture théorique, nous voudrions examiner si le narrateur chateaubrianesque entreprend quelques démarches persuasives afin de reconstruire sa position

³ Dumarsais, *Traité des tropes*, G. Genette éd., Genève, Slatkine, 1967, t. 1, p. 199-200.

⁴ L'approche antiphrastique de l'ironie dans les *Mémoires* avait été proposée par Ferdinand Ferrys Moukete (voir note 2).

dominante auprès du public. Si nous insistons sur les aspirations du narrateur à l'omniscience, cette condition relève précisément de la vraisemblance du récit mémorialiste, lequel se caractérise par l'intention de rayonner par la supériorité du discours dianoétique et de ses vertus, en proclamant ainsi l'emprise de l'instance narrative sur l'histoire, sur ses acteurs et ses lecteurs⁵.

Les objectifs que se propose d'atteindre notre travail nous poussent donc à étudier les stratégies rhétoriques qui peuvent éventuellement garantir au narrateur sa réhabilitation face aux agissements dévastateurs du Temps et de l'Histoire. La nouveauté de cette perspective réside dans l'appréhension de changements historiques sous l'angle de manifestations rhétoriques enracinées dans l'œuvre, afin de rendre la véhémence de l'histoire, d'autant que celle-ci a été abordée jusqu'ici soit de manière parcellaire, sans jamais recourir à la notion de l'ironie du sort, soit comme l'évaluation de détails autobiographiques tels que la perte de la famille sous la Révolution, la destitution finale des Bourbons, la fin inopinée de la carrière politique etc. Si le rire ironique détermine effectivement les contours de la subjectivité narrative, il convient de s'interroger sur l'implantation dans l'œuvre de mécanismes de renforcement et de contrebalancement capables de freiner la progression ironique et de rehausser le statut du narrateur dans le cours du récit. Cela nécessite qu'on s'aventure dans les coulisses de la création, plus exactement dans les mécanismes de la persuasion rhétorique, d'autant plus que seule celle-ci peut réorienter le lecteur vers une relation de communion avec l'instance narrative par le déploiement des outils de manipulation convenables.

Dans cette perspective, nous voudrions tourner notre attention vers la capacité persuasive de l'emphase, car ses représentations ne sont pas circonscrites à constituer uniquement un réservoir d'ornements rhétoriques. Conformément aux prescriptions de la rhétorique, l'invention majeure de l'emphase devrait résider dans sa fonction argumentative⁶.

⁵ Le glissement du genre autobiographique, mais également du roman vers l'omniscience, relevant d'un savoir accumulé par le narrateur qu'il veut ensuite étaler devant le lecteur inexpérimenté, est un trait général du récit littéraire au XIX^e siècle. Les manipulations du narrateur balzacien par lesquelles il essaie d'authentifier son omniscience sont révélatrices à ce sujet. Pour plus d'informations, voir E. Bordas, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1998. Quant à la transformation du récit romanesque au XX^e siècle et à l'abandon de l'omniscience, on pourra consulter J.-Y. Tadié, *Proust et le roman : essais sur les formes et les techniques dans "À la recherche du temps perdu"*, Paris, Gallimard, 1986. Sur les types de focalisation et le statut du narrateur dans l'œuvre, voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁶ L'engagement dans le discours emphatique est conditionné selon Quintilien par ses trois fonctions tactiques : « On en fait un triple usage ; lorsqu'il est trop peu sûr de s'exprimer ouvertement ; puis, lorsque les bienséances s'y opposent ; en troisième lieu, seulement en vue d'atteindre à l'élégance, et parce que la nouveauté et la variété charment plus qu'une relation des faits toute directe ». Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 2, 66, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 189. Dans notre travail, nous nous pencherons uniquement sur la troisième occurrence qui, malgré les apparences purement ornementales, se finalise dans l'instauration d'enjeux persuasifs dans la mesure où ses débordements stylistiques et passionnés permettent d'exalter la réalité ordinaire.

Si nous supposons que l'emphase dans les *Mémoires* puisse constituer un moyen de persuasion qui, par la réalisation de ses stratégies argumentatives, s'oppose à l'ironie, nous prenons en considération son extrême malléabilité à renforcer une image ou une idée essentielles par la mise en œuvre de moyens d'insistance tels que l'amplification ou la répétition, à titre d'exemple. Ainsi, l'intérêt de cette recherche trouve son point d'ancrage dans la possibilité de rétablir le statut de l'emphase dans les *Mémoires* dans la mesure où, par sa fonction persuasive, elle dépasse le cadre de grandiloquence excessive et boursouflée. Si nous nous obstinons à aborder la victoire imaginaire du narrateur par le biais de l'emphase, la germination de cette hypothèse est liée à la puissance évocatrice de la rhétorique chateaubrianesque qui, par la bravoure euphorique et panoramique de la représentation, construit de nouvelles figurations du moi et du monde en transposant le lecteur vers les miracles du merveilleux poétique. La capacité d'émerveiller le lecteur est annonciatrice d'un laboratoire riche et varié de stratégies rhétoriques qui animent le récit par la fulguration de l'expression poétique et séduisante. Cependant, dans notre enquête, nous ne nous intéresserons pas au peintre majestueux de la nature et du paysage, réputé par les plus belles pages descriptives qui s'enracinent dans l'esprit du lecteur ; nous nous assurerons plutôt si la démesure emphatique est un outil de redistribution assez puissant pour détourner la dynamique ironique et authentifier la validité de la voix narrative auprès du public. Même s'il s'avérait que les pulsions emphatiques finissent par absorber l'image des démolitions ironiques, il restera à vérifier si le débordement expressif de l'emphase n'assomme pas le lecteur par son outrance.

De toute façon, ce doute nous pousse à rechercher d'autres stratégies rhétoriques destinées à brouiller l'image d'effritement ironique de la réalité et à examiner d'autres moyens de l'expression narrative. Ce qui retient ainsi notre attention, c'est donc la fragmentation de l'écriture qui s'instaure dans l'œuvre par l'insertion dans le récit de formulations elliptiques, suggestives et allusives. Nous sommes particulièrement préoccupés par la prolifération de structures paradoxales, d'autant que la rhétorique classique les considère comme le catalyseur essentiel dans la découverte de la vérité⁷. Bien qu'il existe une thèse consacrée aux formes brèves dans les *Mémoires*, son auteur passe sous silence l'émergence du paradoxe dans l'œuvre en se concentrant uniquement sur les potentialités

⁷ Sur la valorisation du paradoxe en tant que procédé vital, doté d'une vision progressive dans le cheminement vers la vérité, voir E. M. de Carvalho, *Psychanalyse, science, philosophie : variations sur le paradoxe IV*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 81.

persuasives de maximes, de sentences, d'aphorismes etc⁸. Cette réticence a immédiatement captivé notre attention en nous incitant à nous pencher sur le fonctionnement et sur le statut du paradoxe dans l'œuvre, d'autant que cette figure, en tant qu'opinion contraire à l'opinion commune, présente des affinités avec la persuasion narrative dans la mesure où elle réveille l'attention du public et dirige sur une nouvelle réalité⁹. Cependant, l'absence de définition univoque complique notre recherche en nous obligeant de recourir à l'ensemble de théories logiques, philosophiques et rhétoriques afin d'adapter la définition du paradoxe à la singularité de l'œuvre. Par conséquent, cette recherche doit déterminer si le paradoxe dans les *Mémoires* se joue comme une idée dérangeante pour l'opinion commune, comme un problème logique qui bloque le raisonnement et met l'esprit dans une contradiction apparemment insoluble, ou plutôt une autre réalité à signaler. Le même consensus opérationnel doit s'effectuer dans le cas de l'emphase, vu la confusion de définitions, d'approches et de positions vis-à-vis de ce terme qui continue à provoquer des divergences parmi les chercheurs. Puisque nous voulons poser le problème de la confrontation du rire ironique à la persuasion emphatique et paradoxale, il s'agira également de cerner un nœud de convergences ou de divergences possibles entre deux discours argumentatifs. Ainsi, nous ne nous limiterons pas à enregistrer les variations, la thématique et l'efficacité argumentative de l'emphase et du paradoxe vis-à-vis des envahissements ironiques qui ont perturbé la narration et la stabilité de l'instance narrative, mais nous insisterons également sur la particularité des rapports entre les deux discours. Cette étude permettra de voir s'il s'agit des entités concurrentielles, complémentaires ou neutres l'une par rapport à l'autre.

Notre intention d'étudier les propriétés persuasives du discours narratif, que nous considérons comme la cristallisation de la réaction face aux circonstances éminemment ironiques, nécessite le choix de l'édition de référence grâce à laquelle il sera possible de saisir l'hétérogénéité de manifestations ironiques, emphatiques et paradoxales dans toute leur vivacité expressive. Le choix de l'édition de référence convenable à cette recherche se montre d'autant plus primordial que le projet primitif de Chateaubriand relatif aux *Mémoires* diffère de sa réalisation ultérieure. Cette divergence entre la version originale, dont les premières lignes avaient été retracées en 1809, et le texte final, datant des années 1847-1848, est le résultat des corrections, des rectifications et des amputations opérées par l'écrivain en 1845.

⁸ Sur l'importance de l'écriture de condensation et de concision dans l'écriture chateaubrianesque, consulter la thèse de doctorat de Ch. Weiller, *Les formes brèves dans les "Mémoires d'outre-tombe" de François de Chateaubriand*, Lyon, 2005, <https://theses.univ-lyon3.fr/documents/getpart.php?id=1945&action=pdf>, consultée le 2 juin 2014.

⁹ H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1988, 812-813.

En respectant le droit sacré de l'écrivain à ces aménagements, nous adopterons, comme source principale de nos analyses, l'édition critique élaborée et annotée par Jean-Claude Berchet¹⁰. Notre préférence pour cette édition est dictée également par l'apport critique le plus récent qu'on y découvre, la pertinence de la préface, des notes, des appendices et des variantes. Cependant, la censure exercée par l'entourage de l'écrivain, qui a entraîné des suppressions importantes dans la structure circulaire de certains motifs, dont la réitération procure des preuves incontournables de la naissance de persuasion auprès du lecteur, nous incite à nous référer également à l'édition de Maurice Levaillant¹¹. Bien que sa tentative de reconstruction de la version qui avait précédé la révision de 1845 puisse paraître une entreprise hasardeuse et subjective, nous sommes convaincus que seul le recours à ces deux éditions garantit la meilleure réalisation des objectifs que nous nous sommes fixés et que nous venons de définir dans la présente introduction. En conséquence, l'intégration dans notre recherche des ébauches initiales, privées de réticences et d'adoucissements, peut avoir un impact décisif sur l'établissement d'un réseau d'interférences entre ironie, paradoxe et emphase.

Bien que notre thèse s'inscrive dans le regain général d'intérêt pour la rhétorique, nous n'avons pas la prétention de nous pencher sur l'hétérogénéité de formes rhétoriques dans les

¹⁰ Le chercheur signale dans l'avertissement que « cette édition des *Mémoires d'outre-tombe* reproduit dans son intégralité celle qui a paru dans la collection des Classiques Garnier, en quatre volumes, de 1989 à 1998. Le texte en a été soigneusement revu et corrigé ; le cas échéant, celui des notes a été rectifié ou complété ». Voir Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Varese, La Pochothèque, 2004.

¹¹ Parmi les interpellateurs ou plutôt les interpellatrices on rappelle le rôle de Mme Récamier qui intervient pour que Chateaubriand allège le livre consacré à sa personne, ou pour qu'il adoucisse la venimosité de nombreux extraits concernant la famille royale ou certains ministres. Elle a également insisté pour que l'écrivain élimine de l'œuvre la plupart des lettres de Mme de Staël et de Benjamin Constant. On ne saurait négliger non plus l'influence de Mme de Chateaubriand qui n'hésite pas à réclamer la nécessité de retouches dans ses lettres : « J'ai si grand'peur, mon ami, que tu laisses dans tes *Mémoires* quelque chose qui ne s'accorde pas avec tes sentiments politiques et religieux, que bien que je sente comme toi à quel point certaines restrictions sont difficiles à concilier avec l'intérêt et la vérité de l'histoire, je crois cependant que ta position si tranchée et les bontés de ton nouveau maître exigent ce sacrifice, au moins dans tout ce qui pourrait être attribué à des susceptibilités personnelles. Par exemple, j'ai remarqué (hier) qu'en parlant de la justice que te rendait Napoléon, tu disais : - "Celui-là, au moins, me rendait une justice que je n'ai pas trouvée dans les *Bourbons* et ceux qui les entourent". Je conviens que c'est un bien embarrassant veto que celui que ta profession de foi, si tranchée politiquement comme religieusement, a imposé à tes justes rancœurs, et même à l'intérêt de tes *Mémoires* ; mais enfin toutes les nuances d'opinions, charmées ou peinées, se réuniront pour penser que ce n'est pas toi qui peux de nouveau apprendre au public ce qu'il ne sait que trop, c'est que ceux pour lesquels tu revendiques le trône ne sont pas en état de l'occuper, et que les ministres du Seigneur semblent, par leur conduite, ne pas croire à la religion qu'ils professent. De tout ceci, je ne conclus pas que tu ne doives pas parler des fautes de la Restauration ; mais encore une fois, il faut qu'on n'y puisse jamais apercevoir un intérêt personnel. En voilà bien long, cher ami, pour te prier de revoir dans le cahier lu hier la phrase où tu parles de la justice de Napoléon comparée à l'injustice des Bourbons ». Sur toutes ces questions, voir Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Édition du Centenaire, intégrale et critique, en partie inédit, établie par Maurice Levaillant, 1948, vol. 1, p. 62-67.

*Mémoires d'outre-tombe*¹². Plus ponctuelle dans ses ambitions, notre étude portera en revanche sur les modalités selon lesquelles les rires de l'ironie du sort, tout en entraînant la destruction de l'univers du narrateur, s'y trouvent annihilés par la capacité persuasive de l'emphase et du paradoxe, stratégies rhétoriques que nous considérons en effet comme une tentative de contrebalancer la représentation ironique.

¹² Cette restriction interprétative est dictée avant tout par l'abondance de recherches portant sur le style et l'investissement du dispositif rhétorique dans l'œuvre. Et c'est à travers le rétrécissement du champ d'investigation que se manifestent les impératifs de notre thèse : l'examen des moyens rhétoriques est conditionné par leur corrélation et leur subordination aux enjeux de l'ironie, de l'emphase et du paradoxe dans la structure du récit. Voir à ce sujet J.-M. Gautier, *Le style des Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*, Genève, Droz, 1964.

1. L'IRONIE DU SORT DANS LES *MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE*

Dans le présent chapitre, nous nous proposons d'examiner la manière dont l'ironie du sort imprime ses marques dans la structure de l'œuvre et dont ses écarts se convertissent successivement en un défi persuasif lancé à la personne du narrateur. Il s'agit de voir comment les ruptures ironiques qui s'orchestrent sur les différents plans de la narration conditionnent la rupture principale qui se laisse observer au sein du pacte de lecture.

1.1. L'ironie du sort : observations préliminaires

On a souvent mis en évidence que l'ironie dans le sens strictement rhétorique est une notion fort distincte de celle de l'ironie du sort car tandis que l'une a pour effet de faire entendre le contraire de ce qu'on dit¹³, l'autre renvoie au rire inévitable lié à un changement inattendu dans l'univers référentiel de l'être humain¹⁴. Cependant, par la nature transformationnelle de ces rires, qui se traduit par le changement du sens dans le cas de l'ironie proprement rhétorique, et par le changement d'ordre temporel et situationnel dans le cas de l'ironie du sort, il est désormais possible de contenir les deux notions dans le cadre des phénomènes de flottement. Il en résulte les processus de déséquilibre et de décalage qui, dans

¹³ N. Beauzée, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société des Gens de Lettres*, Stuttgart, F. Fromman (Günter Holzboog), 1966, t. VIII, p. 905-906. En conséquence, le *dissimulatio*, en tant que figure classique est fondé sur la mise en place d'un masque énonciatif par lequel le narrateur et ses propos inconvenants au contexte deviennent la référence centrale de toute réflexion de la part du lecteur. Par contre, l'ironie du sort se place dans un contexte tout à fait erroné d'autant que son apparition dans l'œuvre littéraire constitue un mouvement narratif de décentralisation dans lequel le narrateur subit le tiraillement continu entre la volonté de réaliser ses objectifs et la réalité menaçante et hostile qui voue à l'impuissance tous ses projets.

¹⁴ Il convient de souligner que l'apparition de ce terme en littérature suscite de nombreuses controverses et prises de distance, notamment par rapport au caractère intrinsèquement ironique que représente en soi la réalité. Ce scepticisme est symptomatique pour Philippe Hamon qui considère l'ironie du sort comme un procédé purement esthétique et rhétorique qui s'applique à la métaphorisation ou à l'allégorisation de la réalité en question. Pour plus d'informations sur ce point, voir P. Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, p. 14-18. Malgré la rationalité de cette position théorique elle nous semble inapplicable dans le cas de l'esthétique chateaubrianesque dans laquelle le surgissement de l'ironie du sort est détenteur d'un secret d'ordre existentiel et révèle la croyance du narrateur en force supérieure dont les signes aussi palpables qu'inespérés dictent à l'homme l'impossibilité d'éviter le sort octroyé par la prédestination fatale. Ainsi, selon Norman Knox la dénomination des instances ironiques qui interviennent à chaque fois qu'il s'agit d'une action surnaturelle, imposée à l'existence, est déterminée par la conception philosophique et émotionnelle adoptée par un individu. Voir N. Knox, *On the Classification of Ironies*, *Modern Philology*, n° 1, 1972, p. 53-62.

le cas de l'ironie du sort, ne s'unissent plus exclusivement à des signaux explicites ou implicites enracinés dans la texture de l'œuvre¹⁵, mais se cristallisent dans le renversement de l'ordre du monde qui, dans une œuvre littéraire, se déploie ordinairement dans l'axe horizontal, englobant la matérialité de l'œuvre, c'est-à-dire l'histoire qu'elle relate par le biais du narrateur, histoire dont le récit tragique dans les *Mémoires* pèse autant sur les personnages que sur le narrateur. Cet axe se dessine très clairement dans l'œuvre en tant qu'atteinte portée à l'intégralité idéale de l'identité du narrateur et de son époque, où la révolution ne constitue que la préfiguration des rires futurs de la fatalité. Les menaces continues qu'éprouve l'écrivain incitent le narrateur chateaubrianesque à la réaction car la chute politique et sociale qu'a sonné l'avènement de la révolution cède la place à une vision plus personnelle et tragique : un être humain confronté à la perte de ses repères identitaires en tant que fils, frère, gentilhomme et sujet fidèle du roi. Cependant, malgré la nature périssable de ce rire irrépressible du destin le narrateur n'abandonne pas l'univers référentiel dans lequel il puisait l'ensemble de ses valeurs et principes moraux : ainsi une remarquable fidélité à la religion de son enfance, source de son identité humaine retentit et régénère dans ses œuvres par l'attachement du narrateur aux principes chrétiens qui s'opposent au désordre immoral qui envahit son pays avec le surgissement de la révolution. Ainsi les coups brutaux du destin sont en contradiction frappante avec le système moral et éthique du narrateur, avec l'ensemble de ses connotations qui incluent ses représentations, ses attentes et ses expériences antérieures. Cependant ces tensions entre narrateur et réalité par la résistance de celui-ci revêtent une importance particulière, tenant compte de la singularité des vocations du narrateur et de son code moral qui accorde la primauté à des valeurs chrétiennes. Or il est indéniable que l'adhésion explicite aux obligations de la religion et de la morale appelle à la responsabilité de son discours narratif auprès du lecteur, responsabilité qu'il consent à endosser et que son penchant chrétien transforme en un *exemplum in contrarium* de l'ordre social de son époque avec ses conjurations, ses impostures et son immoralité. Ces qualités du narrateur revendiquent son opposition aux pratiques de cette ironie lorsqu'elle fonctionne à l'encontre des piliers de son système moral en excluant toute possibilité de réticence, de soumission ou de justification de ses actions iniques. Cette incompatibilité entre l'univers narratif et ironique se situe dans l'urgence de la réaction de la part du narrateur par la mise en

¹⁵ Pour autant, l'arsenal de ces signaux, déployé dans le récit sous forme des figures rhétoriques, dont l'investissement permet la transmission ainsi que l'imitation des détours malveillants propres à l'ironie du sort, est par là indissociablement lié à ses représentations et exige l'analyse qui prend en considération la complémentarité entre l'ironie du sort et l'ironie verbale.

œuvre de stratégies discursives par lesquelles il réussit à argumenter et à convertir le lecteur en sa vision de la réalité.

Cependant il n'est pas sans importance que l'axe horizontal subisse la limitation de l'étendue du rire au cadre personnel, celui de la contemporanéité du passé dont l'actualité peut être facilement contestée par les générations suivantes des lecteurs. Par son incapacité de maintenir le lecteur en état de doute elle est donc susceptible de s'user et doit s'accompagner de l'axe vertical afin de garantir le prolongement du rire ironique dans l'œuvre. En effet, l'axe vertical dans les *Mémoires* se construit entre narrateur et lecteur, entre l'histoire de l'œuvre et le lecteur de manière à prouver que chaque événement fatal et imprévu, comme la révolution française à titre d'exemple, est soumis à la répétition des mêmes mécanismes et lois interchangeables de destruction. Par cette croyance inébranlable du narrateur l'existence humaine dans les *Mémoires* est assujettie à la prédominance d'une force supérieure et fatale qui régit le sort de l'humanité de génération en génération.

La croyance en ce défi inéluctable lancé à l'humanité, qu'on peut explicitement déceler dans l'œuvre, nous permet de se retourner vers la notion de l'ironie du sort. Ce recours terminologique se voit d'autant plus justifié que le courant ironique subvertit les attentes du narrateur chateaubrianesque, en sorte qu'il se trouve « confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde »¹⁶. Aussi croyons-nous pouvoir désigner ces renversements ironiques par le terme de l'ironie du sort. Ce fourmillement continu de tensions ironiques sur les deux axes s'annonce dans le cadre personnel du narrateur comme le passage des illusions aux désillusions, de l'inconscience à la maturité d'esprit, de sorte que les enchaînements incessants des renversements ironiques accélèrent l'apparition de l'auto-ironie. Dans ce cas, l'action ironique se déroule, à titre d'exemple, par rapport à la jeunesse du narrateur lorsque celui-ci, plein d'épanouissement que lui procuraient ses belles années, était enivré par l'infinité de possibilités et par le désir de goûter du plaisir sur la route de la vie – attitude qu'il ne cache point dans les *Mémoires* : « Chaque pas dans la vie m'ouvrait une nouvelle perspective ; j'entendais les voix lointaines et séduisantes des passions qui venaient à moi ; je me précipitais au-devant de ces sirènes,

¹⁶ P. Schœntjes, *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, 2001, p. 50, où l'auteur fait la distinction entre ironie de situation, ironie du sort et ironie dramatique. Dans notre travail, on favorise la notion d'« ironie du sort » puisqu'elle parachève le texte par son motif essentiel d'infortune sans laisser de marge pour le positif. Par contre, le terme de l'ironie de situation accouple un double renversement : soit il se dirige vers la condamnation, soit il atteint son point culminant dans la récompense. Quant à l'ironie dramatique, ce terme de théâtre nous renvoie à une tension ironique entre le protagoniste inconscient de ses vains efforts et le spectateur dont le savoir dépasse l'ignorance du héros et lui permet de guetter impitoyablement sa chute.

attiré par une harmonie inconnue »¹⁷. Dans cette période le narrateur découvre, à travers ses succès immédiats, la transcendance du moi lorsque sa convoitise s'empare trop vite des objets désirés, qu'elle brûle et enfonce dans l'abandon et l'ennui¹⁸. Ainsi, il décrit sa supériorité sans aucune modestie de sa part : « en tout j'étais né avec des dispositions faciles [...] quoique prompt à m'ennuyer de tout » [MDT, I, 185]. Et pourtant, des malheurs commencent en écrasant sa personne jusqu'à l'humilier lorsque la réalité lui prouve sa prééminence et l'horizon lui devient hostile. Ainsi, son histoire est progressivement marquée par des soubresauts de la vie pendant lesquels sa condition s'abaisse à celle d'un fantoche réduit à observer les vicissitudes de la fortune qui détériorent tout ce qu'il connaissait, et toutes les valeurs auxquelles il s'attachait. Ainsi, l'ironie du sort met en scène deux composantes qui se superposent dans une même réalité en conservant la dichotomie d'accidents *réel* et *personnifié*, selon laquelle un événement réel et malheureux semble entraîné par le sourire moqueur du destin, entité personnifiée et surgissant au sens figuratif¹⁹, d'où l'adaptation du phénomène au sein de la littérature et les lamentations des écrivains : « Ce rire du désespoir est l'effet le plus difficile et le plus remarquable que le jeu dramatique puisse produire ; il émeut bien plus que les larmes : *cette amère ironie du malheur* est son expression la plus déchirante »²⁰ [c'est nous qui soulignons]. Quoique le narrateur chateaubrianesque, en dénonçant les méfaits de la réalité, ne se réfère pas à la notion de l'ironie comme le récit de Mme de Staël, il suggère explicitement la participation de la Providence ou de la fortune dans les intrigues contre la condition humaine contaminée par les détours du sort malveillant :

Napoléon ne dut-il pas être persuadé de son innocence, quand le chef même de l'Église, le vénérable Pie VII, le marqua de l'Onction royale ? Mais par un prodigieux dessein de Providence, ce fut l'ingrat Couronné qu'elle chargea de punir le Prêtre surpris : Napoléon dépouilla de ses États, et retint prisonnier le Pontife qui avait osé lui mettre à la main le sceptre de saint Louis, sur le corps palpitant du duc d'Enghien [MDT, I, 1615-1616]²¹.

De fait, l'ironie du sort aboutit à une vision hautement dramatisée à mesure que la brutalité des événements vient interrompre les projets de l'être humain en dévoilant les deux

¹⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Édition critique par Jean-Claude Berchet, Paris, La Pochothèque, 2004, t. I, 186. Nous désignerons désormais tous les extraits provenant de notre édition de référence par l'abréviation [MDT, I, 186].

¹⁸ J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, p. 7-11. Le chercheur souligne le besoin paradoxal du jeune Chateaubriand de s'affranchir pour accéder à la confirmation de son unité. L'attitude envers son giron familial est exemplaire à ce sujet en démontrant que même s'il se lamentait dans les *Mémoires* sur le mortel ennui qui se dégageait du château de Combourg, bien qu'il ait exécuté cette existence morose et monotone de la province, il y affirmait paradoxalement son identité et trouvait un point de repère à ses activités ultérieures.

¹⁹ J.-M. Defays, L. Rosier, *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, 1999, p. 21.

²⁰ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Charpentier, 1851, p. 409.

²¹ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Édition du Centenaire, intégrale et critique, en partie inédite, établie par Maurice Levaillant, 1948, t. II, p. 173. Nous désignerons tous les extraits provenant de cette édition par l'abréviation [MDT, II, 173, éd. Levaillant].

conditions du moi. La persistance de l'ironie est d'autant plus tragique qu'elle s'attache à un homme qui faisait l'histoire et pouvait l'écrire²² et qui finit par tomber dans la médiocrité quotidienne, après la période de gloire et de luxe, tout comme le narrateur. Sa voix dénonce d'ailleurs les expériences du hiatus qu'on pourrait multiplier : le vicomte provenant de la souche illustre souffrant de la pénurie et de l'indigence pendant l'émigration en Angleterre, homme d'autorité qui se transforme en un être solitaire déchu de ses fonctions politiques²³, génie littéraire qui se voit privé de la source de ses revenus. Le narrateur reconstitue la misère de son exil à Londres en ces termes :

cette diète rigoureuse, jointe au travail, échauffait ma poitrine malade ; je commençais à avoir de la peine à marcher, et néanmoins, je passais les jours et une partie de nuit dehors, afin qu'on ne s'aperçût pas de ma détresse. Arrivés à notre dernier schelling, je convins avec mon ami de le garder pour faire semblant de déjeuner. Nous arrangeâmes que nous achèterions un pain de deux sous ; que nous nous laisserions servir comme de coutume l'eau chaude et la théière ; que nous n'y mettrions point de thé ; que nous ne mangerions pas le pain, mais que nous boirions l'eau chaude avec quelques petites miettes de sucre restées au fond du sucrier. Cinq jours s'écoulèrent de la sorte. La faim me dévorait; j'étais brûlant, le sommeil m'avait fui; je suçais des morceaux de linge que je trempais dans de l'eau; je mâchais de l'herbe et du papier. Quand je passais devant des boutiques de boulanger, mon tourment était horrible. Par une rude soirée d'hiver, je restais deux heures planté devant un magasin de fruits secs et de viandes fumées, avalant des yeux tout ce que je voyais; j'aurais mangé, non seulement les comestibles, mais leurs boîtes, paniers et corbeilles [MDT, I, 513].

Derrière le topos de la famine et de l'humiliation qui en résulte, on cerne la particularité du passage dont la construction se démarque de l'expression intrinsèque de l'ironie du sort car cette dimension ironique qu'on voudrait lui attribuer est concédée uniquement par une perspective plus large. Celle-ci se parachève dans la temporalité de l'œuvre par l'attitude de lecture basée sur le rapprochement entre deux moments frappant par

²² Une référence explicite à la préface testamentaire de Chateaubriand dans laquelle, sans fausse modestie et avec la supériorité de l'homme du monde, il se complaît à retracer jusque dans le détail les méandres de sa carrière politique et littéraire.

²³ Sa carrière politique et diplomatique connaît en effet un essor fulgurant : il exerce une emprise durant un conclave, il représente la France au congrès de Vérone en 1822, il remplit les fonctions d'ambassadeur à Berlin et à Londres, il côtoie des princes et des rois. Et cependant, parce qu'il n'est pas rodé aux arcanes de la politique, parce qu'il s'aventure dans des activités intempestives, son comportement provoque la méfiance, voire l'hostilité de ceux qui constituaient la classe gouvernante. Même l'alternance du pouvoir, qui marque profondément son époque, n'améliore pas sa situation : il tombe continuellement en disgrâce, ce qui a des effets délétères sur sa carrière. Soulignons cette tendance de Chateaubriand à indisposer consécutivement Napoléon, Louis XVIII et Charles X contre sa personne. Il déplaît à Napoléon suite à la publication d'un pamphlet contre l'empereur le 7 juillet 1807, par conséquent, il est prié de quitter Paris. La situation se répète en 1811 lorsqu'il fut élu à l'Académie : la hardiesse de son discours de réception indigna Napoléon et Chateaubriand souffrit un nouvel exil à Dieppe. Jugé trop libéral par l'entourage de Louis XVIII il se jette dans l'opposition ultra-royaliste et flétrit le régime dans *Le Conservateur*. Ses tentatives de publier un réquisitoire contre le ministre Decazes sont déjouées, et on radie Chateaubriand de la liste des Ministres d'État. En indisposant Charles X en 1824, il est congédié et il adhère à l'opposition libérale. Nous avons consulté à ce sujet A. Cassagne, *La Vie politique de Chateaubriand*, Paris, Plon, 1911 et E. Beau de Loménie, *La Carrière politique de Chateaubriand de 1814 à 1830*, Paris, Plon, 1929. Pour plus d'informations biographiques voir notamment G. D. Painter, *Chateaubriand, une biographie*, Paris, Gallimard, 1979 et G. de Diesbach, *Chateaubriand*, Paris, Perrin, 1995.

le contraste qui, en l'occurrence, se tisse entre la gaieté de la jeunesse du narrateur et la morosité de son existence en émigration. Par conséquent, le récit des *Mémoires* s'intègre dans la structure de la continuité sans laquelle le lecteur ne saurait accéder à la perception de la complétude des revers ironiques qu'essuie le narrateur²⁴. Ainsi, un des aspects les plus frappants de la narration chateaubrianesque est le conflit intérieur où le passé ne subit jamais un déplacement complet au profit de l'avenir car avec le temps toutes les gloires dans lesquelles nage l'être humain se trouvent ébranlées, et il doit endurer de grands affronts de sa vie. Tel est également le parcours du narrateur des *Mémoires* et cependant, malgré la labilité des représentations spatiales et temporelles qui envahissent son récit, il ne se laisse pas éconduire par les perturbations ironiques, ce qui correspondrait à la décomposition de son éthos. Son univers figuratif est régi par sa disposition à réagir, même si ces réactions ne se restreignent qu'à ses lamentations, ses regrets et ses gémissements, comme dans le passage où rien ne saurait délivrer le narrateur de sa souffrance après la vente de son asile : « Peu de temps après, ma *Vallée aux Loups* fut vendue, comme on vend les meubles des pauvres, sur la place du Châtelet. Je souffrais beaucoup de cette vente ; je m'étais attaché à mes arbres, plantés et grandis, pour ainsi dire, dans mes souvenirs » [MDT, II, 25]. D'ailleurs, le narrateur se rend compte de la nécessité de sa résistance, vu le chevauchement des plans sur lesquels le schéma de la réversion ironique répand les germes de sa destruction. Ainsi, cette réversion dépasse le cadre personnel, de sorte que l'attention du lecteur est sollicitée par des événements monumentaux, en apparence dotés de durabilité et de continuité, dont l'écroulement a l'impact sur l'histoire de la civilisation. En conséquence, le narrateur devient également observateur et victime des troubles sociaux et politiques de grande envergure, et l'ironie du sort s'apparente à l'ironie de l'Histoire en soulignant cruellement que l'homme ne saurait poser aucune limite aux changements effrénés, à l'imprévisibilité des événements et à la violence de l'Histoire. Bien que l'ironie du sort dans les *Mémoires* ne s'installe pas uniquement sur les débris de l'époque, dans les moments décisifs et pénibles de l'histoire elle éclate comme une cause immanente dont les cruautés accablent le narrateur qui ne supporte plus l'hostilité de la réalité. Il est manifeste que ces rapprochements inattendus de la cause et de l'effet qui hantent le narrateur, et que les Anciens abordaient sous le nom de *peripeteia*²⁵,

²⁴ D'où la difficulté à laquelle s'expose la traduction littéraire de l'œuvre, notamment si dans sa conception elle se dirige vers le choix des passages traduits, tâche problématique que souligne dans son introduction de l'édition polonaise Joanna Guze, éminente traductrice de la littérature française. Voir Chateaubriand, *Pamiętniki z zagrobu*, Wybór, przekład i komentarz, Joanna Guze, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991, p. 5-12.

²⁵ P. Schœntjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 53-56. L'auteur indique la particularité subversive de la péripétie, apte à inverser et à ruiner les projets des protagonistes, ce qui nous renvoie au sens littéraire à un procédé exploitant le coup de théâtre.

s'emparent également de la nature et des objets. Par contre, ces formes que nous reconnaissons presque mécaniquement sous l'étiquette de l'ironie du sort étaient méconnaissables comme telles jusqu'au milieu du XVIII^e siècle²⁶. Cela clarifie donc l'ironie du sort dans les *Mémoires* en tant qu'affaire de l'esprit raisonnant, où on reconnaît à la conscience du narrateur un rôle déterminant dans la perception de l'ironie du monde, à l'opposition du mot, dont la tâche ne l'appelle sur la scène que pour constater le caractère ironique de l'inattendu.

En général, les chercheurs divisent l'ironie du sort en deux catégories : picturale et narrative²⁷ ; le deuxième cas prévaut dans les *Mémoires* et englobe des transformations d'ordre temporel dont l'effet brise l'horizon d'attentes du narrateur, voire du lecteur. Vu les affres de la réalité qui contrecarrent toute anticipation, l'ironie proprement narrative est introduite dans les *Mémoires* en tant que contraste entre l'horizon d'attentes de l'homme et les effets divergents qu'impose la réalité. Autrement dit, le lecteur ressent la tension entre la sacralisation d'une personne, d'une idée, d'un objet etc., conformément à l'ordre moral du narrateur ou de l'époque, à laquelle se superpose immédiatement la désacralisation de la même entité dont l'expression fournit un espace particulièrement propice à l'éclatement de l'ironie du sort. Les élans basés sur le même schéma président au renversement de la dynamique identitaire du narrateur et de son époque sur tous les niveaux, y compris par exemple le cadre matériel, où l'indigence dans laquelle tombent les anciennes lignées aristocratiques suscite un nouveau rire ironique. Ainsi, la vieille souche de Chateaubriand n'évite pas l'appauvrissement : « Cette famille, qui avait *semé de l'or* voyait de son toit de chaume les grands châteaux qui jadis appartenaient à ses pères » [MDT, I, 12], comme d'autres familles bretonnes : « Cette famille habitait une métairie, qui n'attestait sa noblesse que par un colombier » [MDT, I, 72]. Cependant, le narrateur nous apporte des explications variées sur la source de ces bouleversements différents qui frappent les hommes et dont l'apparition jalonne le texte de signaux de l'ironie du sort. Il arrive souvent que le narrateur

²⁶ P. Hamon, *L'ironie littéraire, op. cit.*, p. 13.

²⁷ Cette division est notamment adoptée par Pierre Schœntjes, quoique le chercheur choisisse explicitement le terme de l'ironie de situation comme la notion principale sur laquelle il appuie ses analyses. Le choix méthodologique de Schœntjes ressortit principalement de la neutralité du terme « l'ironie situationnelle » par rapport à l'ironie du sort qui exige une application prudente : « Il faut se montrer circonspect dans l'utilisation de ce terme, car les connotations liées à l'idée de sort étant essentiellement négatives, la tentation peut exister de ne considérer l'ironie de situation que dans un domaine faisant une part importante à l'idée de fatalité malheureuse. » Voir P. Schœntjes, *Poétique de l'ironie, op. cit.*, 2001, p. 57-59. Cependant, dans notre cas, le déplacement vers l'aspect situationnel de l'ironie serait sans utilité pratique en favorisant le côté ludique et comique des renversements ironiques, position méthodologique qui ne s'accorde pas avec la fatalité ironique du destin à laquelle sont circonscrites nos recherches.

chateaubrianesque pointe l'entêtement de l'homme et le maintien des coutumes absurdes par lesquels il œuvre à ses désagréments :

les aînés nobles emportaient les deux tiers des biens, en vertu de la coutume de Bretagne ; les cadets divisaient entre eux tous un seul tiers de l'héritage paternel. La décomposition du chétif estoc de ceux-ci s'opérait avec d'autant plus de rapidité, qu'ils se mariaient ; et comme la même distribution des deux tiers au tiers existait aussi pour les enfants, ces cadets des cadets arrivaient promptement au partage d'un pigeon, d'un lapin, d'une canardière et d'un chien de chasse, bien qu'ils fussent toujours *chevaliers hauts et puissants seigneurs* d'un colombier, d'une crapaudière et d'une garenne [MDT, I, 22, éd. Levaillant].

Cet exemple nous montre que la démonstration moqueuse de la réalité et des événements que revendique l'ironie du sort n'empêche pas de se confondre à la moquerie d'ordre narratif qui se rapporte aux stratagèmes proprement rhétoriques tels que dans l'exemple sont la gradation, l'accumulation, le contraste et notamment l'antiphrase auxquels recourt le narrateur afin d'obliger le lecteur à la perception globalement ironique du monde. Au surplus, les exemples se situent fréquemment sur le seuil de l'*actio* rhétorique à mesure que son éventail gestuaire, soulignant l'intention ironique de l'orateur, se transpose dans la structure typographique du texte, où la même fonction s'avère accomplie par la présence des italiques, l'un des procédés stylistiques favoris de l'esthétique chateaubrianesque.

Quant à l'ironie picturale, phénomène assez fréquent dans l'œuvre malgré la prédominance de l'ironie narrative, elle expose les incompatibilités criantes dans la construction du monde, mises en évidence par des mécanismes de contraste et de symétrie coexistant à l'intérieur d'un même cadre²⁸. Ainsi, les procédés mis en œuvre ne visent plus à aiguïser les vicissitudes du sort auxquelles préside l'apparition de l'ironie narrative, mais réduisent la tragédie à sa représentation purement descriptive dans laquelle s'instaure le jeu de contrastes entre deux réalités contradictoires et incompatibles où la tension ironique s'articule autour de la prospérité et la faillite, l'essor et la chute, la gloire et la déconfiture etc. Cependant, la mise au point de l'ironie picturale dans l'œuvre n'exige pas que le rapport de contraste entre deux réalités opposées soit réalisé *in praesentia* :

Qu'on se figure une salle de spectacle vide, après la catastrophe d'une tragédie : le rideau levé, l'orchestre désert, les lumières éteintes, les machines immobiles, les décorations fixes et enfumées, les comédiens, les chanteurs, les danseuses, disparus par les trappes et les passages secrets ! [MDT, II, 36].

Effectivement, on découvre dans l'extrait cité la domination de l'image d'un théâtre abandonné dont la construction s'effectue par l'éclosion soudaine et négative de l'hypotypose qui assemble autour d'elle les figures stylistiques telles que l'apostrophe produisant l'effet de

²⁸ Son canon serait la fameuse phrase de Théophile Gautier : « Quelle ironie sanglante qu'un palais en face d'une cabane »²⁸. T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1880, p. 67.

la narration visuelle, l'épithète, l'énumération et la gradation ascendante accentuant l'image paradoxale de l'immobilité et de la dispersion, l'isocolie qui par sa rythmicité réitère l'idée de la régularité du mouvement ironique. Malgré la prédominance apparente de l'image d'une scène renversée, celle-ci par le fourmillement de ses détails résultant de l'activité rhétorique de la *phantasia*²⁹ mobilise dans l'esprit du lecteur l'image opposée d'une scène classique, dont la représentation puisse émerger par le biais du cliché littéraire dont la banalité et la reconnaissance générale permet de reconstruire les éléments principaux d'un spectacle ordinaire qui se joue en permanence avec le public acclamant, le rideau levé, la mobilité des acteurs et le changement des décorations. Cette reconstitution quasi mentale, quasi littéraire, permet de saisir le contraste frappant entre deux scènes et stabilise l'expression implicite de l'ironie picturale qui, par le recours à une image métaphorique, rend compte de l'ancienne gloire et de l'abaissement de la monarchie bourbonnienne : « La monarchie de saint Louis dans un lieu frappé des foudres de l'Eglise, parmi les débauches du carnaval, expirait sous le masque » [MDT, II, 36].

On relève donc le noyau des relations négatives qui se corroborent entre l'ironie du sort et le narrateur, noyau dont l'essence s'appuie sur le principe de l'antagonisme. Puisque l'ironie du sort révolutionne la narration dans les *Mémoires* et tente de supprimer du récit l'image du narrateur en tant que repère central pour son lectorat, le narrateur de son côté se trouve dans la nécessité absolue d'obérer les chances de la réussite de la représentation ironique auprès du lecteur par le déploiement de l'inventaire de ses attitudes rhétoriques et argumentatives. Quoiqu'il en soit, dans le modèle compositionnel émergeant dans les *Mémoires*, l'ironie du sort surgit comme un enracinement négatif dans l'existence de l'homme, de manière à trancher sur le sens de ses heures terrestres, et à remettre en cause la linéarité de ses destinées. Ainsi, les agissements de la péripétie ressemblent au cercle vicieux à mesure qu'ils détruisent la dignité de l'homme par l'anéantissement de ses projets et de toute tentative de calculs sur son avenir. Cette stigmatisation dévoilant le rang inférieur de l'homme indigné notamment le narrateur : les impairs continuels et inévitables auxquels il s'expose le remplissent des sentiments d'humiliation et de désespérance. Au surplus, cette cause imminente pénètre dans tous les domaines de l'activité humaine. En conséquence, la complexité de l'ironie du sort dans l'œuvre nous impose la nécessité d'opérer une

²⁹ Dans le sens large la *phantasia* désigne la manière dont le narrateur appréhende le monde, elle renvoie donc à la représentation littéraire de l'univers ambiant. Sur cette problématique voir notamment J. Dross, *De la philosophie à la rhétorique : la relation entre phantasia et enargeia dans le Traité du sublime et l'Institution oratoire*, Philosophie antique : Problèmes, Renaissance, Usage, n° 4, 2004, p. 63-67.

différenciation entre la totalité de ses représentations qui se situent sur différents plans : existentiel, social, politique, historique, esthétique, matériel, voire même moral.

1.2. L'ironie de l'Histoire dans les *Mémoires d'outre-tombe*

En abordant la problématique de l'ironie du sort dans les *Mémoires* on ne saurait oublier que son image ne se restreint pas aux représentations d'un homme épinglé par une force supérieure, dont l'action pourrait aussi bien provenir de Dieu, que de l'agissement du temps, ou de la fatalité. Aussi bien l'ironie de l'Histoire dépasse un simple processus de bouleversement investi uniquement au niveau diégétique et se relie à un écart d'ordre formel et rhétorique, qui s'attaque aux règles de l'écriture pour que la force destructrice puisse ensuite émerger dans la réalité du narrateur, et frapper le lecteur par l'immensité de la destruction qu'elle répand. Par conséquent, l'exploitation du motif de la péripétie dans l'œuvre renvoie à l'engagement dans l'œuvre de la variété de versants rhétoriques, ce qui se laisse observer dans de nombreux extraits des *Mémoires*, comme dans le passage suivant :

En traversant le Pô, à Plaisance, une seule barque nouvellement peinte, portant une espèce de pavillon impérial, frappa mes regards ; deux ou trois dragons, en veste et en bonnet de police, faisaient boire leurs chevaux ; j'entrais dans les états de Marie-Louise : c'est tout ce qui restait de la puissance de l'homme qui fendit les rochers du Simplon, planta nos drapeaux sur les capitales de l'Europe, releva l'Italie prosternée depuis tant de siècles. Bouleversez donc le monde, occupez de votre nom les quatre parties de la terre, sortez des mers de l'Europe, élancez-vous jusqu'au ciel, et allez tomber pour mourir à l'extrémité des flots de l'Atlantique : vous n'aurez pas fermé les yeux qu'un voyageur passera le Pô et verra ce que j'ai vu [MDT, III, 137, éd. Levaillant].

Ce passage s'inscrit dans une perspective largement subjective qu'assume en général le récit chateaubrianesque, en sorte que la vérité auctoriale qu'il véhicule est d'ordre ironique et basée sur le changement de la réalité qui se met à l'envers, en produisant le dénouement moqueur, comme en l'occurrence la chute du géant. Puisque dans notre extrait ce cas particulier de la mésaventure de Napoléon s'énonce comme le passage à la généralisation de sorte que le poncif de l'infortune humaine s'enracine progressivement dans la narration des *Mémoires*, jusqu'à la banalité des inversions ironiques, cela nous amène à l'immodération du rire démoniaque et blasphématoire de l'ironie de l'Histoire, vu sa capacité de transformer en farce la chute des monarques, des royaumes, des civilisations, des ordres etc³⁰. Cette fermentation méprisante des autorités humaines doit trouver son imitation à tous les degrés du récit : ainsi, l'invraisemblance de l'échec s'assimile à l'imprévisibilité de la tapinose, à

³⁰ Sur les affinités de l'ironie de l'Histoire avec la farce voir P. Hamon, *L'ironie littéraire*, op. cit., p. 16.

l'irrégularité de l'énallage³¹ et la symétrie ironique du parallélisme. Tandis que le changement brusque du mode qui caractérise l'énallage est destiné à dramatiser l'inversion ironique surplombant l'univers du narrateur, la tapinose, par l'amplification exagérée des triomphes de Napoléon, dont la singularité réside dans la transformation des louanges en dépréciation recherchée, confirme une vérité ironique sur l'éternité du provisoire. Cette évidence ironique s'insère également dans la structure du récit par la concordance négative de la syntaxe, effet du parallélisme : « Bouleversez donc le monde, occupez de votre nom les quatre parties de la terre, sortez des mers de l'Europe, élancez-vous jusqu'au ciel, et allez tomber pour mourir à l'extrémité des flots de l'Atlantique ». Sur le plan formel la reproduction de la distorsion ironique se poursuit également par la référence à la force évocatrice de la périphrase par laquelle le narrateur fait accroître la renommée de Napoléon afin de mieux cerner le contraste entre les instants de son triomphe et le discrédit de sa carrière : « l'homme qui fendit les rochers du Simplon, planta nos drapeaux sur les capitales de l'Europe, releva l'Italie prosternée depuis tant de siècles ». Outre cela, par l'usage de la prolepse le narrateur diffuse l'idée de la surdétermination ironique du sort humain qui apparaît parallèlement comme un avertissement dérisoire par son inutilité contre les sinuosités de l'inévitable. Mais chez Chateaubriand, on accède également à l'altérité ironique du monde par cette confusion particulière entre les régimes esthétique et ironique où l'écriture descriptive, le sens de la décoration artistique, et le poétique qui figurent la beauté et le charme de l'espace émouvant le narrateur se voient annulés par le rabaissement de la sublimité par une solution ironique de la réalité qui s'effectue dans les circonstances d'un voyage et d'un changement d'une perspective narrative. Aussi, même une promenade à travers la Ville éternelle, au lieu de contemplations, n'apporte-t-elle au narrateur que les doutes sur l'efficacité de l'effort humain :

En parcourant le Vatican, je m'arrêtai à contempler ces escaliers où l'on peut monter à dos de mulet, ces galeries ascendantes repliées les unes sur les autres, ornées de chefs-d'œuvre, le long desquelles les papes d'autrefois passaient avec toute leur pompe, ces Loges que tant d'artistes immortels ont décorées, tant d'hommes illustres admirées, Pétrarque, Tasse, Arioste, Montaigne, Milton, Montesquieu, et puis des reines et des rois, ou puissants ou tombés, enfin un peuple de pèlerins venu des quatre parties de la terre : tout cela maintenant immobile et silencieux ; théâtre dont les gradins abandonnés, ouverts devant la solitude, sont à peine visités par un rayon de soleil.

On m'avait recommandé de me promener au clair de la lune : du haut de la Trinité-du-Mont, les édifices lointains paraissaient comme les ébauches d'un peintre ou comme des côtes effumées vues de la mer, du bord d'un vaisseau. L'astre de la nuit, ce globe que l'on suppose un monde fini, promenait ses pâles déserts au-dessus des déserts de Rome ; il éclairait des rues sans habitants, des enclos, des places, des jardins où il ne passe personne, des monastères où

³¹ Voir P. Bacry, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992, p. 335.

l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres aussi muets et aussi dépeuplés que les portiques du Colysée.

Qu'arriva-t-il, il y a dix-huit siècles, à pareille heure et aux mêmes lieux ? Quels hommes ont ici traversé l'ombre de ces obélisques, après que cette ombre eut cessé de tomber sur les sables d'Egypte ? Non seulement l'ancienne l'Italie n'est plus, mais l'Italie du moyen âge a disparu. Toutefois, la trace de ces deux Italies est encore marquée dans la Ville éternelle : si la Rome ancienne lui oppose son Panthéon et ses débris ; si l'une fait descendre du Capitole ses consuls, l'autre amène du Vatican ses pontifes. Le Tibre sépare les deux gloires : assises dans la même poussière, Rome païenne s'enfonce de plus en plus dans ses tombeaux, et Rome chrétienne redescend peu à peu dans ses catacombes [MDT, I, 683-685].

Malgré les configurations lyriques qui se distillent à différents niveaux du passage par l'emploi de l'isocolie, elles viennent se perdre dans la vanité³², dont l'idée l'emporte sur l'attitude contemplative du narrateur, propre aux délices de la promenade, au moment où, par la répétition de la cadence sur plusieurs segments de la phrase, on observe l'établissement d'une parenté ironique entre l'ensemble de générations, d'époques et de siècles. Ainsi, la construction isocolique se manifeste dans une constatation comme : « tout cela maintenant immobile et silencieux ; théâtre dont les gradins abandonnés, ouverts devant la solitude, sont à peine visités par un rayon de soleil ». Phrase révélatrice du cours ironique, renforcé par le contraste et la métaphore : « théâtre dont les gradins abandonnés [...] sont à peine visités par un rayon de soleil », et par l'image renversée du théâtre abandonné. Le même principe de l'équilibre rythmique se découvrant dans des paragraphes tels que : « des monastères où l'on n'entend plus la voix des cénobites, des cloîtres aussi muets et aussi dépeuplés que les portiques du Colysée », ou : « Non seulement l'ancienne l'Italie n'est plus, mais l'Italie du moyen âge a disparu » circonscrit le sort de l'humanité dans la schématisation ironique, selon laquelle toute énergie déployée par les hommes finit par se désagréger dans le néant. Cette impression amère relève précisément de l'optique du narrateur-voyageur, car celui-ci ne peut pas s'exempter de souvenirs et de réflexions dont l'intégration dans le cours de l'actualité provoque la déambulation dans une réalité ironique et hostile, où tout s'immerge dans l'incertitude :

La suite de ma course m'a montré partout la fuite des hommes et l'inconstance des fortunes. À Parme, j'ai trouvé le portrait de la veuve de Napoléon ; cette fille des Césars est maintenant la femme du comte de Neipperg ; cette mère du fils du conquérant a donné des frères à ce fils : elle fait garantir les dettes qu'elle entasse par un petit Bourbon qui demeure à Lucques, et qui doit, s'il y a lieu, hériter du duché de Parme [MDT, II, 189].

³² Le topos de la vanité dans les *Mémoires d'outre-tombe* a été déjà étudié dans A. Verlet, *Les vanités de Chateaubriand*, Paris, Droz, 2001. Cependant, sans se référer à la notion de l'ironie du sort caractérisant les renversements inattendus auxquels assiste le narrateur, cet essai n'a pas non plus abordé l'investissement des moyens rhétoriques dans la production des effets emphatiques ou ironiques dans l'œuvre et les conséquences de la tension entre deux régimes du récit pour la vocation du narrateur.

Il est à noter que l'avènement de la conversion ironique dans les *Mémoires* ne résulte pas nécessairement d'une exposition linéaire des faits historiques, mais est fréquemment fourni par l'espace et ses décorations, comme en l'occurrence le portrait de la princesse dont l'Histoire a fait crépiter le nom afin de le dénigrer dans la suite – transformation restituée par le contraste entre l'ennoblissement des périphrases « cette fille des Césars », « cette mère du fils du conquérant », et le déferlement final symbolisant la médiocrité dans laquelle elle s'est enlisée.

Un autre cas concerne des renversements où l'affleurement de l'ironie est lié à la substitution du régime emphatique par lequel la narration tend à la légitimisation d'un ordre social ou politique, en ressuscitant les souvenirs embellis de grandes cérémonies rituelles, que le temps et l'histoire condamnent à la désactualisation :

Le 1^{er} octobre, menacées d'un siège dans Cadix, abandonnées de leurs armées qui avaient capitulé, les Cortès, après diverses allées et venues, rendirent le pouvoir et la liberté à Ferdinand : il avait été tour à tour déclaré fou, déchu, captif, dans une de ces scènes ignominieuses que l'on retrouve dans notre révolution ; au bout de cette promenade à la Vittellius, il se retournait et revenait radieux. Roi de ses geôliers, accompagné de la reine, des princes et des princesses de sa famille, il mit à la voile ses prames dorées, au bruit de salves d'artillerie de la place et de toute côte : au milieu des nuages de fumée, on eût dit un vainqueur qui sort triomphant d'une grande bataille. Le ciel était magnifique. À onze heures et demie, Ferdinand aborda le port Sainte-Marie : il y fut reçu par Mgr le duc d'Angoulême. Le petit-fils de Louis XIV mit un genou en terre et présenta son épée à l'autre petit-fils du grand roi ; beau spectacle à l'extrémité de l'Europe, au bord de cette mer la couche du soleil, *solisque cubilia Gades*.

Et le monarque délivré où est-il ? et le prince libérateur où est-il ? Ayant fait hommage de son épée, il s'est trouvé désarmé quand le sort l'a saisi [MDT, III, 214-215, éd. Levaillant].

Dans notre extrait la valorisation du passé glorieux subit la dissolution au moment où le rire de l'ironie de l'Histoire, suscité par l'idée de l'alternance parodique des souverains, trouve son prolongement dans la restriction rhétorique qui cautionne l'authenticité du mouvement de dévaluation sur le plan formel par la mise en œuvre de quelques stratégies rhétoriques importantes³³. Sa construction imaginaire réside dans la présence de la question oratoire par laquelle la narration sème le doute sur la légitimité du pouvoir évoqué, dans l'agressivité de la prosopopée, dans la stupéfaction que produit le paradoxe, et dans la condensation de l'expression à la fin du paragraphe, où le raccourcissement syntaxique sert à déceler la rapidité inconcevable et la perfidie ironique du changement.

Cette plurivocité du paysage prouve la sensibilité de l'esthétique chateaubrianesque à la présence encombrante de l'Histoire dont les transformations vigoureuses et radicales assènent des coups douloureux à la prétention de la stabilité éprouvée par l'humanité. Dans la

³³ Sur le statut du sérieux mis en péril par l'apparition dans un texte littéraire du rire, voir notamment M. Liouville, *Les rires de la poésie romantique*, Paris, Champion, 2009, p. 94-106.

perspective des *Mémoires*, les fondements de l'intégrité par lesquels semblaient briller les maillons successifs de la civilisation humaine se voient atteints par l'avènement fatal des événements qui s'épanchent en anéantissant les piliers des systèmes sociaux et politiques que l'homme se flattait de maintenir intacts pendant des siècles en tant que modèles idéaux de la sagacité humaine. Pourtant, rien d'aussi illusoire que la prospérité de l'homme dans les tourbillons de l'Histoire dont l'instabilité se déclenche d'une manière vertigineuse :

Encore quelques heures, et ma terre natale va de nouveau tressaillir sous mes pas. Que vais-je apprendre ? Depuis trois semaines j'ignore ce qu'ont dit et fait mes amis. Trois semaines ! long espace pour l'homme qu'un mouvement emporte, pour les Empires que trois journées renversent [MDT, II, 799].

Par conséquent, l'esthétique chateaubrianesque, penchée vers l'historicité, tend à prouver que l'ironie du sort constitue un moteur puissant de toute Histoire³⁴, parce que l'effondrement d'une civilisation ou d'un ordre, même s'il appartient au présent, ne saurait jamais transgresser le passé, d'autant que tout changement historique n'est qu'un éternel recommencement s'assimilant à la condamnation à perpétuité :

J'assistais, en 1801, à la seconde transformation sociale. Le pêle-mêle était bizarre : par un travestissement convenu, une foule de gens devenaient des personnages qu'ils n'étaient pas : chacun portait son nom de guerre ou d'emprunt suspendu à son cou, comme les Vénitiens, au carnaval, portent à la main un petit masque pour avertir qu'ils sont masqués. L'un était réputé Italien ou Espagnol, l'autre Prussien ou Hollandais : j'étais Suisse. La mère passait pour être la tante de son fils, le père pour l'oncle de sa fille ; le propriétaire d'une terre n'en était que le régisseur. Ce mouvement me rappelait, dans un sens contraire, le mouvement de 1789, lorsque les moines et les religieux sortirent de leur cloître et que l'ancienne société fut envahie par la nouvelle : celle-ci, après avoir remplacé celle-là, était remplacée à son tour [MDT, I, 619].

Le paragraphe se situe visiblement à la frontière de deux esthétiques où la disparité entre le « rire carnavalesque »³⁵, suscité par les déguisements visant à la mascarade socialement grotesque, et celui de l'ironie du sort, fondé sur l'état d'instabilité dû à des renversements inopinés, se manifeste d'une manière frappante. Il n'est pas surprenant que nous revenions sur la deuxième occurrence dont l'intérêt réside dans la cohésion entre l'enjeu narratif et la rhétorique par laquelle l'uniformité ironique des chutes successives est confiée

³⁴ Pour voir comment l'acte artistique s'immerge dans l'Histoire qui a hanté la pensée et les écrits de Chateaubriand, consulter I. Rosi, J.-M. Roulin, *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire*, Saint-Etienne, Publications Universitaires Saint-Etienne, 2009.

³⁵ Ce détour vers le « rire carnavalesque », réservé principalement au grotesque, n'est pas fortuit vu la déception et la répugnance du narrateur par rapport aux remous révolutionnaires qu'il n'accuse, en fin de compte, que de l'odieux et du brigandage sans précédent. D'où sa déclaration à l'égard des massacres révolutionnaires : « Les massacreurs, qu'on poursuivait, n'eurent pas le temps d'envahir la maison et s'éloignèrent. Ces têtes, et d'autres que je rencontrai bientôt après, changèrent mes dispositions politiques ; j'eus horreur des festins des cannibales, et l'idée de quitter la France pour quelque pays lointain germa dans mon esprit [MDT, I, 220]. Ce contexte politique et social, mais notamment autobiographique, nous renvoie à la dissimulation et la réelle tristesse du « rire carnavalesque » dans les *Mémoires*. Sur ses véritables caractéristiques satiriques, voir M. Liouville, *Les rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 302-319.

au polyptote, figure qui « consiste à employer dans la même phrase ou période plusieurs formes accidentelles d'un même mot, c'est-à-dire plusieurs de ces formes que l'on distingue en grammaire par les noms de cas, de genres, de nombres, de personnes, de temps et de modes »³⁶, comme dans notre extrait : « l'ancienne société fut envahie par la nouvelle : celle-ci, après avoir remplacé celle-là, était remplacée à son tour ». Malgré ces remplacements successifs que nous signale le narrateur, c'est également par la cécité et l'inconscience presque œdipienne qu'éclate l'ironie du sort dans les *Mémoires*, que le rapprochement du tragique et du dérisoire transforme en farce grotesque de l'ironie de l'Histoire, lorsque la plénitude des revers du réel unit différents personnages et différentes périodes historiques dans la même finitude ironique, comme le suggère l'extrait suivant :

Pendant le cours de l'année 1814, le Roi et la Reine de Naples donnèrent une fête à Pompéïa ; on exécuta une fouille au son de la musique : les ruines qui faisaient déterrer Caroline et Joachim ne les instruisaient pas de leur propre ruine ; sur les derniers bords de la prospérité, on n'entend que les derniers concerts du songe qui passe [...].
Murat accomplissait ailleurs sa course. Le 25 mai 1815 à dix heures du soir, il aborda au golfe Juan où son beau-frère avait abordé. La fortune faisait jouer à Joachim la parodie de Napoléon [MDT, II, 1344-1345]³⁷.

La dénaturation du destin humain par les coups affligés par l'ironie de l'Histoire réalise la transposition de l'existence humaine à la platitude et la bassesse que l'œuvre littéraire essaie d'imiter en s'inscrivant dans une sorte d'intertextualité parodique³⁸ :

La société privée, comme la société publique, a son allure : dans la première, ce sont toujours des attachements formés et rompus, des affaires de famille, des morts, des naissances, des chagrins et des plaisirs particuliers ; le tout varié d'apparences selon les siècles. Dans l'autre, ce sont toujours des changements des ministres, des batailles perdues ou gagnées, des négociations avec les cours, des rois qui s'en vont, ou des royaumes qui tombent.
Sous Frédéric II, électeur de Brandebourg, surnommé *Dent de Fer* ; sous Joachim II, empoisonné par le Juif Lippold ; sous Jean Sigismond, qui réunit à son électorat le duché de Prusse ; sous Georges-Guillaume, l'*Irrésolu*, qui, perdant ses forteresses, laissait Gustave-Adolphe s'entretenir avec les femmes de sa cour et disait : ''Que faire ? ils ont des canons'' ; sous le Grand-Electeur, qui ne rencontra dans ses États que des nonceaux de cendres, lesquels empêchaient l'herbe de croître, qui donna une audience à l'ambassadeur tartare dont l'interprète avait un nez de bois et les oreilles coupées ; sous son fils, premier roi de Prusse, qui, réveillé en sursaut par sa femme, prit la fièvre de peur et en mourut ; sous tous ses règnes, les divers mémoires ne laissent voir que la répétition des mêmes aventures dans la société privée [MDT, II, 52].

La deuxième partie de l'extrait se place sous le signe de la parodie des chroniques historiques qui, par la pénétration dans la structure de l'écriture, œuvre à démontrer que l'ordre éternel de l'Histoire est entièrement ironique. Pour cela, le narrateur procède à

³⁶ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 351-353.

³⁷ Maurice Levailant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, 368-369, éd. Levailant].

³⁸ Sur le rapport du rire à l'intertextualité, voir M. Liouville, *Les rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 133-134.

l'imitation du récit historique par la juxtaposition de quelques faits et anecdotes dont l'objectif ne repose pas sur l'intention de la transcription de la réalité historique, mais au contraire, par l'intersection des procédés d'exagération et de répétition (italiques, tapinose, anaphore et hypotaxe³⁹), elle revendique la transformation de sens vers la récurrence des mêmes schémas et des mêmes personnages grotesques qui s'accrochent au pouvoir. Nous arrivons en ce moment à une nouvelle absurdité de l'ironie de l'Histoire qui se résume dans la disposition des sociétés les plus policées à se laisser gouverner dans les conditions de l'imbécilité politique, vérité que Chateaubriand expose d'une manière très pointilleuse :

Souvent on est plus agité d'une faiblesse secrète que du destin d'un empire ; l'affaire légère est au fond de l'âme affaire sérieuse. Si l'on voyait les puérités qui traversent la cervelle du plus grand génie du moment où il accomplit sa plus grande action, on serait saisi d'étonnement. En fin de compte on aurait tort : rien n'a d'importance réelle ; un royaume ne pèse ni ne vaut plus qu'un plaisir [MDT, III, 223, éd. Levaillant].

Par le recours au procédé de la juxtaposition antithétique⁴⁰ l'instance narrative signale le balancement ironique entre l'insignifiance de la cause et la gravité de la conséquence qui marque les remous de l'Histoire en angoissant la conscience de l'humanité penchée sur le conflit entre la volonté d'éterniser ses œuvres et la précarité de toute matière. Mais, par le surgissement de l'épiphraise basée sur l'antilogie, une autre impulsion ironique s'étale devant les yeux du lecteur, en dévoilant l'impossibilité de vaincre l'éphémère et le transitoire de toute activité humaine. Cette propension du narrateur à maintenir son lecteur dans l'erreur afin de le désillusionner d'une manière brusque imite la position de l'homme devant l'ironie de l'Histoire : sa force dévoratrice passe de l'étonnement et de la surprise jusqu'aux désenchantement et distanciation qu'éprouvent les humains devant un ordre ou une civilisation qui commencent à chanceler au moment de leur instauration. Cette contradiction exacerbée entre les efforts humains et les processus d'anonymisation et de désactualisation qui s'imposent sur le plan politique et historique de l'existence humaine, oriente le récit des *Mémoires* vers les modalités d'écriture basées sur la specularité déformée, qui se développe en tant que conséquence naturelle de l'ironie de l'Histoire intégrant dans ses représentations les stratégies de retournement, d'inversion, de symétrie, de disharmonie et de dislocation. Ainsi, l'expérience personnelle du narrateur est parallèle à d'autres expériences humaines qui

³⁹ Voir Quintilien, *De l'institution oratoire*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 392.

⁴⁰ Nous suivons ici la position de Pierre Fontanier qui promeut l'antithèse en tant qu'opposition d'arguments plutôt que de formes par la juxtaposition de « deux objets l'un à l'autre, en les considérant sous un rapport commun, ou un objet à lui-même, en le considérant sous deux rapports contradictoires ». Voir P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 379. Dans notre extrait il s'agit d'une opposition d'ordre thématique qui s'inscrit dans la globalité du paragraphe en produisant l'effet de l'impossibilité d'ordre rhétorique qui n'est autre chose que l'imitation de l'univers hétérogène et contradictoire enfermant l'homme dans les dilemmes des dualismes ironiques comme : la vie et la mort, la gloire et l'inanité, la grandeur et la médiocrité etc.

ont heurté cette résolution en désuétude : « Ma dépêche du 7 mai rend compte d'une conversation que j'avais eue avec lord Londonderry, et des idées de ce ministre. Cette dépêche, importante pour les affaires d'alors, serait presque sans intérêt pour le lecteur d'aujourd'hui [MDT, II, 97] ». La même descente interminable s'étend sur l'ensemble des œuvres de la diplomatie :

J'ai parlé dans le *Congrès de Vérone* de l'existence de mon *Mémoire* sur l'Orient. Quand je l'envoyai de Rome en 1828 à M. le comte de la Ferronnays, alors ministre des Affaires étrangères, le monde n'était pas ce qu'il est : en France, la légitimité existait ; en Russie, la Pologne n'avait pas péri ; l'Espagne était encore bourbonnienne ; l'Angleterre n'avait pas encore l'honneur de nous protéger. Beaucoup de choses ont donc vieilli dans ce *Mémoire* [MDT, II, 224-225].

Cet exemple banal sur l'invalidité de la correspondance diplomatique nous indique la hiérarchisation que subissent les rires de l'Histoire dans l'œuvre, vu l'effet qu'ils produisent sur le lecteur. Mais de tels extraits, ne suscitant que la pitié de la part du public, s'entrechoquent avec ceux qui provoquent l'éclatement de l'effroi ou du moins de l'ébahissement devant la divergence entre cause et effet :

À mes sollicitations obstinées, l'ambassade de Londres avait enfin été accordée à M. de Polignac : Louis XVIII ne voulait pas y entendre, M. de Villèle encore moins : il me disait que je me repentirais ; il vit mieux que moi ! Le sort m'obligeait à mon insu de concourir à la perte de la vieille société, au moment où j'employais tous mes efforts pour la faire vivre [MDT, III, 231, éd. Levaillant].

À un premier degré, dans le caractère contestataire et révolutionnaire que présente ici l'ironie de l'Histoire, elle s'apparente à l'ironie syntagmatique⁴¹ dont le rire se redouble par l'anéantissement d'un projet du narrateur emporté par le processus de décalage jusqu'à former un effet antagoniste et inopiné. Cet échec de l'action concertée par le narrateur, qui a ironiquement scellé le sort de la monarchie et a momentanément renié la fonction créatrice du narrateur, affecte également la construction du récit dont la perturbation s'épanche non seulement par la pluralisation de la thématique (entre le succès et la chute), mais notamment par l'incongruité de l'amplification qui, par l'entassement des épithètes : « mes sollicitations obstinées », « vieille société », « tous mes efforts » , par l'insistance de l'épiphonème « il vit mieux que moi ! », et par la force diabolique de la personnification : « le sort m'obligeait à mon insu de concourir à la perte de la vieille société... » joue sur des contrastes en décentrant ainsi la stabilité de l'instance narrative et de ses entreprises. Aussi, par la rapidité de la parataxe basée sur la juxtaposition des phrases, le narrateur résume-t-il le non-sens de ses efforts diplomatiques afin d'achever son chef-d'œuvre politique, exploite délaissé et voué à la

⁴¹ Il s'agit de l'ironie qui s'attaque : « à la logique des déroulements et des enchaînements, aux dysfonctionnements des implications argumentatives comme à ceux des chaînes de causalités ». Voir P. Hamon, *L'ironie littéraire*, op. cit., p. 70.

caducité à l'instar d'autres vestiges de l'histoire : « Ma guerre d'Espagne, le grand événement politique de ma vie, était une gigantesque entreprise. Aujourd'hui, la guerre d'Espagne est passée ; un monde a succédé à un monde, la royauté de Louis XIV, en France et en Espagne, a disparu [MDT, III, 245, éd. Levaillant] ». Cependant, il est singulier que même si le narrateur s'appesantit sur le sujet de ses déconvenues politiques, il ne semble contrarié par aucun mécontentement qui cède la place à une indifférence inébranlable :

Quant à l'Orient, il fut question de rappeler les divers ambassadeurs de Constantinople. Je prévis que l'Angleterre ne suivrait pas le mouvement de l'alliance continentale, je l'annonçai à M. de Montmorency. La rupture qu'on avait crainte entre la Russie et la Porte n'arriva pas : la modération d'Alexandre retarda l'événement. Je fis à ce propos une grande dépense d'allées et venues, de sagacité et de raisonnement ; j'écrivis maintes dépêches qui sont allées moisir dans nos archives avec le rendu compte d'événements non advenus. J'avais du moins l'avantage sur mes collègues de ne mettre aucune importance à mes travaux ; je les voyais sans souci s'engloutir dans l'oubli avec toutes les idées perdues des hommes [MDT, II, 88-89].

Cette tentation du nihilisme condense à la fois les pulsations de la désillusion politique et l'évitement de la souffrance face aux surgissements compulsifs de l'ironie de l'Histoire, où cette distanciation empreinte de cynisme est la conséquence naturelle de l'altération continue du réel, ainsi que le seul moyen de maintenir l'intangibilité de l'éthos narratif avant que le narrateur puisse illuminer derechef son image par la force régénératrice de l'emphase. À cette impossibilité de freiner le retournement de l'ironie répond l'attitude du narrateur étiolé dans un enfermement apathique et engourdi par le statisme de ses prédictions ironiques :

Le procès des Ministres et l'émoi de Paris ne m'ont pas fait grand-chose : après le procès de Louis XVI et les insurrections révolutionnaires, tout est petit en fait de jugement et d'insurrection. Les Ministres venant de Vincennes pendant qu'on prononçait leur sentence, s'acheminèrent par la rue d'Enfer. Du fond de ma retraite j'entendis le roulement de leur voiture : que d'événements ont passé devant ma porte ! [MDT, II, 492].

Et encore :

Le pont de la Moldau bâti en bois en 795 par Mnata fut, à diverses époques, refait en pierre. Tandis que je mesurais ce pont, Charles X cheminait sur le trottoir ; il portait sous le bras un parapluie ; son fils l'accompagnait comme un *cicerone* de louage. J'avais dit dans le *Conservateur qu'on se mettrait à la fenêtre pour voir passer la Monarchie* : je la voyais passer sur le pont de Prague [MDT, II, 736].

Vu l'évidence du mouvement fustigeant par ses coups ironiques, le narrateur, au lieu de s'interroger sur la fin de cette dictature ironique, se replonge dans le mouvement qui consiste à confirmer l'authenticité de ses prévisions, ce qui cristallise la trivialité d'acheminements ironiques qui, par leur réitération obstinée, ne sont plus capables de secouer la conscience de l'instance narrative. D'où l'aménagement de la représentation vers la simplicité rhétorique où on repère la réapparition incessante de l'épiphase « je la voyais passer sur le pont de Prague », de l'épiphonème « que d'événements ont passé devant ma

porte ! », et de la brièveté syntaxique. Le déni de la stabilité et la fermentation de l'univers politique vers la négativité, érigés en mouvement perpétuel, ne peuvent plus pétrifier le narrateur, ce qu'il réexprime par l'usage de la parembole :

On ne cesse, disais-je, de s'étonner des événements ; toujours on se figure atteindre le dernier ; toujours la révolution recommence. Ceux qui depuis quarante années marchent pour arriver au terme, gémissent : ils croyaient s'asseoir, quelques heures au bord de leur tombe : vain espoir ! le temps frappe ces voyageurs pantelans, et les force d'avancer. Que de fois, depuis qu'ils cheminent, la vieille monarchie est tombée à leurs pieds ! à peine échappés à ces écroulements successifs, ils sont obligés d'en traverser de nouveau les décombres et la poussière. Quel siècle verra la fin du mouvement ? [MDT, II, 639].

Par contre, cette intensification des renversements ironiques dont l'imminence ne peut pas être enrayée (la surabondance ironique de la parataxe), jusqu'à ce que le réel se travestisse en univers farcesque, où les actants assument des rôles fictifs par l'instantanéité de leurs actions, fait braquer le regard du lecteur sur l'inévitable du désenchantement et de l'inaction dans lesquels se retrempe le narrateur dans le domaine de la politique :

Mon défaut capital est l'ennui, le dégoût de tout, le doute perpétuel. S'il se fût rencontré un prince qui, me comprenant, m'eût retenu de force au travail, il avait peut-être quelque parti à tirer de moi ; mais le ciel fait rarement naître ensemble l'homme qui veut et l'homme qui peut. En fin de compte, est-il aujourd'hui une chose pour laquelle on voulût se donner la peine de sortir de son lit ? On s'endort au bruit des royaumes tombés pendant la nuit, et que l'on balaye chaque matin devant sa porte [MDT, II, 170-171].

Et voici un autre exemple prégnant :

Eussé-je deviné le résultat, certes je me serais abstenu ; la majorité qui vota la phrase sur le refus de concours ne l'eût pas votée si elle eût prévu la conséquence de son vote. Personne ne désirait sérieusement une catastrophe, excepté quelques hommes à part. Il n'y a eu d'abord qu'une émeute, et la légitimité seule l'a transformée en révolution : le moment venu, elle a manqué de l'intelligence, de la prudence, de la résolution qui la pouvaient encore sauver. Après tout, c'est une monarchie tombée ; il en tombera bien d'autres [MDT, II, 173].

Cependant, dans les deux extraits, l'emploi du conditionnel suggère que le narrateur est tenaillé par les remords et le sentiment de culpabilité face à l'inertie politique et à l'aveuglement dont il avait fait preuve. Cette tentative d'édulcorer sa culpabilité se disperse rapidement par des accusations que le narrateur formule par le biais du paradoxe et de l'ironie syntagmatique en imputant la responsabilité de la chute de la monarchie à son entourage, incapable de bénéficier de ses talents : « le ciel fait rarement naître ensemble l'homme qui veut et l'homme qui peut », et à la légitimité elle-même : « Il n'y a eu d'abord qu'une émeute, et la légitimité seule l'a transformée en révolution ». Cette instabilité de remarques et de réflexions finit par reculer devant le reniement ironique des préoccupations humaines, dévalorisées par la permanence des changements de l'ironie de l'Histoire, qu'annoncent cette fois-ci les procédés de la prolepse : « c'est une monarchie tombée ; il en tombera bien d'autres », et de la maxime métaphorique : « On s'endort au bruit des royaumes tombés

pendant la nuit, et que l'on balaye chaque matin devant sa porte ». L'absurdité de toute poursuite sur le plan politique et la conscience du tragique de l'Histoire que le rabâchage perpétuel confine dans la farce amènent le narrateur à se fondre dans le scepticisme et dans les sentiments de malaise et d'insatisfaction caractérisant le mal du siècle⁴² dont les contours sont exposés dans l'extrait suivant :

Maintenant en dehors de tout, j'apprécie les gouvernements ce qu'ils valent. Peut-on croire aux rois de l'avenir ? faut-il croire aux peuples du présent ? L'homme sage et inconsolé de ce siècle sans conviction ne rencontre un misérable repos que dans l'athéisme politique. Que les jeunes générations se bercent d'espérances : avant de toucher au but, elles attendront de longues années ; les âges vont au nivellement général, mais ils ne hâtent point leur marche à l'appel de nos désirs : le temps est une sorte d'éternité appropriée aux choses mortelles ; il compte pour rien les races et leurs douleurs dans les œuvres qu'il accomplit [MDT, II, 175].

On remarque que l'accumulation des voyelles dans l'extrait excède la stricte fonction de la rythmicité vocalique, en s'entrecroisant avec la continuité et la régularité des changements ironiques que l'alitération en « s » brise momentanément lorsque, par l'imitation du sifflement reptilien, elle exprime le mécontentement et le vide ressentis par l'homme de l'époque dont le caractère passager dans le récit symbolise l'impuissance de cet homme « sage et inconsolé de ce siècle sans conviction ». Il semble que la réalité conspire davantage à étendre l'insignifiance de l'être humain, ce que le narrateur met en exergue par le biais des procédés de la visualisation ironique qui s'implante dans le récit par le recours au paradoxe : « le temps est une sorte d'éternité appropriée aux choses mortelles », et aux personnifications : « ils ne hâtent point leur marche à l'appel de nos désirs », « il compte pour rien les races et leurs douleurs dans les œuvres qu'il accomplit ». Ces modalités d'assertion négative servent à souligner l'inévitable des excès de l'Histoire par lesquels semble stygmatisé le sort de l'humanité, auquel le narrateur se soumet avec une froideur réaliste dont la preuve tangible se resserre dans la figure de la parembole exprimant une opinion personnelle insérée dans le discours : « Maintenant, en dehors de tout, j'apprécie les gouvernements ce qu'ils valent ». Cependant, le changement brusque des tonalités dans l'œuvre est un autre paramètre de disconvenance entre l'instance narrative et les rires de l'ironie du sort :

les Stuarts se consolèrent à la vue de Rome ; ils n'étaient qu'un léger accident de plus dans ces vastes décombres, une petite colonne brisée, élevée au milieu d'une grande voirie de ruines. Leur race, en disparaissant du monde, eut encore cet autre réconfort : elle vit tomber la vieille Europe, la fatalité attachée aux Stuarts entraîna avec eux dans la poussière les autres rois, parmi lesquels se trouvait Louis XVI, dont l'aïeul avait refusé un asile au descendant de

⁴² Sur le sentiment de l'anxiété qui envahissait Chateaubriand et sur les répercussions de cet état d'âme sur la présentation de l'histoire dans sa création littéraire voir notamment B. Chaouat, *Je meurs par morceaux : Chateaubriand*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 1999.

Charles I^{er}, et Charles X est mort dans l'exil à l'âge du cardinal d'York ! et son fils et son petit fils sont errants sur la terre [MDT, II, 213].

Nous voyons que le narrateur chateaubrianesque est visiblement obsédé par la négativité ironique sans alternative qui fait engager aux grandes monarchies européennes les extrêmes de la fortune dont le prolongement se retrouve dans cet extrait par l'allégorisation de la chute, incarnée par la dynastie des Stuarts. Dans la mesure où cette représentation est en collusion avec la manifestation du ridicule humain, elle est ciselée par les anomalies d'ordre discursif par lesquelles se traduisent les représentations rhétoriques de l'ironie de l'Histoire dans l'œuvre. Premièrement, cette perturbation du discours se réfracte dans le rassemblement des contraires au moyen de l'antithèse, trouvant ainsi un point de correspondance avec la dualité ironique du réel, où l'homme est inévitablement malmené en proie à des états d'impuissance et d'incapacité, autre constance ironique authentifiée par le recours à la personnification. Et pour que l'idée de la symétrie ironique entre des monarchies successives qui sombrent dans la même léthargie n'échappe pas au lecteur, le narrateur procède à sa reproduction par le recours aux figures de l'homéoptote⁴³ : « et son fils et son petit fils » et de la polysyndète : « et Charles X est mort dans l'exil à l'âge du cardinal d'York ! et son fils et son petit fils sont errants sur la terre », par lesquelles il réussit le ralentissement du récit et le soulignement du principe de subversion par lequel toute monarchie ou autre système finissent de perdurer dans le rire de l'Histoire.

En somme, la configuration de la réalité que représentent les *Mémoires* réduit tout ordre instauré par l'humanité à galoper vers la dislocation et le nouveau chaos conformément à un schéma préétabli, ce qui crée les conditions pour l'apparition de l'ironie de l'Histoire, basée sur une sorte de farce continuelle et éminemment tragique pour ceux qui la vivent :

Dans les nouveaux règnes, nous trouvons le Palais de marbre, Mme Rietz avec son fils, Alexandre, comte de La Marche, la baronne de Stolzberg, maîtresse du margrave Schwed, autrefois comédienne, le prince Henri et ses amis suspects, mademoiselle Voss, rivale de Mme Rietz, une intrigue de bal masqué entre un jeune Français et la femme d'un général prussien, enfin Mme de F..., dont on peut lire l'aventure dans l'*Histoire secrète de la cour de Berlin* ; qui sait tous ces noms ? qui se rappellera les nôtres ? Aujourd'hui, dans la capitale de la Prusse, c'est à peine si des octogénaires ont conservé la mémoire de cette génération passée [MDT, II, 53].

⁴³ L'homéoptote est une figure de style qui consiste en l'« emploi d'une chute semblable ou d'un cas semblable de formes et de marques, parfois sur la base du parallélisme [...]. En fait, on répète plusieurs fois dans une phrase, dans un vers ou dans un segment de phrases, une désinence verbale, une terminaison nominale, un pronom personnel, un déterminant, un adverbe etc. ». Sur cette figure majeure de l'élocution, voir L. Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale*, Paris, Mon Petit Editeur, 2013. Sur l'intégration des figures rhétoriques au sein du discours biblique exploitant amplement la persuasion rhétorique, consulter Ch. Jacon, *La sagesse du discours : analyse rhétorique et épistolaire de 1 Corinthiens*, Paris, Editions du Cerf, 2006.

Par conséquent, le narrateur suggère dans les *Mémoires* que le rire sur le royaume des ombres, auquel se réduit le passé, pousse ironiquement la réflexion sur l'inanité de notre propre existence. Aucune exception à la règle, car le narrateur indique explicitement que toute tangibilité finit par se dissoudre dans le néant : l'Antiquité s'écoula au profit du Moyen Âge qui, tout comme elle, ne subsiste plus :

On me ramena à Saint-Malo. Saint-Malo n'est point l'Aleth de la *notia imperri* : Aleth était mieux placée par les Romains dans le faubourg Saint-Servan, au port militaire appelé *Solidor*, à l'embouchure de la Rance. En face d'Aleth, était un rocher, *est in conspectu Tenedos*, non le refuge des perfides Grecs, mais la retraite de l'ermite Aaron, qui, l'an 507, établit dans cette île sa demeure ; c'est la date de la victoire de Clovis sur Alaric ; l'un fonda un petit couvent, l'autre une grande monarchie, édifices également tombés [MDT, I, 138].

Et ailleurs :

Hélas ! avec quelle rapidité les choses s'évanouissent ! où sont les trois frères que j'ai vus successivement régner ? Louis XVIII habite Saint-Denis avec la dépouille mutilée de Louis XVI ; Charles X vient d'être déposé à Goritz dans une bière fermée à trois clefs [MDT, II, 996].

Le premier extrait montre que Chateaubriand possède ses propres principes de composition phrastique, grâce auxquels il fait résonner l'écroulement des époques, des empires, de tous ces vestiges de la civilisation humaine. Dans un premier mouvement, le narrateur se concentre sur l'énumération, la description et la succession des phrases, comme s'il voulait, par les procédés d'amplification, marquer la durée ainsi que les étapes de la croissance et de la création de la civilisation. Par contre, la deuxième étape est imprégnée de l'extrême brièveté de la phrase dans laquelle on identifie une conclusion en coupure, une construction lapidaire par laquelle le narrateur mime le courant impétueux du changement et accentue l'irréversible de la rupture avec le passé. Quant au deuxième exemple, on observe le réinvestissement de la même concision syntaxique qui se charge de signaler la fulguration de l'image de l'éphémère, sauf que l'idée du changement machinal de la réalité humaine se voit réexprimée par la manipulation du dispositif rhétorique (l'épiphonème, la question oratoire, la personnification et le pléonasme ironique « à trois clefs ») imitant le mouvement symétrique et ironiquement proportionnel des transformations qui, par la valeur gnomique du présent, s'étend sur l'ensemble de l'humanité.

On s'aperçoit ainsi que chez Chateaubriand le passé et le présent ne sont jamais étanches, l'écrivain jongle adroitement entre ces deux réalités jusqu'à ce que le présent se périmé et se loge dans les lacunes de l'Histoire, oublié et récusité par le souvenir du narrateur dans un but ultime de confesser ses fautes, ses ridicules, ses faiblesses. Ainsi, les images des hommes évoqués dans des instants de leur éclat subissent la défiguration

immédiate par la matérialisation de leur joug dont l'image se cristallise dans la conscience du narrateur. Ironiquement, aucune initiative salvatrice n'est accordée à la fulguration de la gloire qui agit plutôt à l'inverse, car plus l'homme brille dans ce monde, plus son succès accroît l'infini de sa chute. Ainsi, la Reine et le Roi sont naturellement exposés aux ricanements de l'ironie du sort :

Le Roi s'avança allant à la messe ; je m'inclinai ; le maréchal de Duras me nomma : ''Sire, le chevalier de Chateaubriand.'' Le Roi me regarda, me rendit mon salut, hésita, eut l'air de vouloir s'arrêter pour m'adresser la parole. J'aurais répondu d'une contenance assurée : ma timidité s'était évanouie. Parler au général de l'armée, au chef de l'Etat, me paraissait tout simple, sans que je me rendisse compte de ce que j'éprouvais. Le Roi plus embarrassé que moi, ne trouvant rien à me dire, passa outre. Vanité des destinées humaines ! ce souverain que je voyais pour la première fois, ce monarque si puissant était Louis XVI à six ans de son échafaud ! [MDT, I, 249].

Une remarque analogue sur le sort de la Reine apparaît quelques lignes plus loin :

Nous courûmes à la galerie pour nous trouver sur le passage de la Reine lorsqu'elle reviendrait de la chapelle. Elle se montra bientôt entourée d'un radieux et nombreux cortège ; elle nous fit une noble révérence ; elle semblait enchantée de la vie. Et ces belles mains qui soutenaient alors avec tant de grâce le sceptre de tant de rois, devaient, avant d'être liées par le bourreau, ravauder les haillons de la veuve, prisonnière à la Conciergerie ! [MDT, I, 249].

Dans les deux extraits le rire se lance dans le récit par l'enchâssement des modalisateurs d'ordre antithétique qui, par l'incongruité pervertissant entre le trône et l'échafaud, ébahit la raison et actualise le processus de la stupéfaction devant l'improbabilité de la transformation qui échappe à la prévision et à l'entendement humains. L'effet de surprise permet de valoriser cette forme ironique en tant que moyen efficace, car capable de préserver le caractère incalculable des événements qui accompagne l'avènement de l'ironie de l'Histoire :

De retour à Avignon, je cherchai le palais des papes, et l'on me montra la *Glacière* : la Révolution s'en est prise aux lieux célèbres ; les souvenirs du passé sont obligés de pousser au travers et de reverdir sur des ossements. Hélas ! les gémissements des victimes meurent vite après elles ; ils arrivent à peine à quelque écho qui les fait survivre un moment, quand déjà la voix dont ils s'exhalaient est éteinte [MDT, I, 662].

Dans cet univers hostile, par le retour de la métaphore filée et de l'antithèse la narration s'articule autour d'une réflexion désolante sur le parallèle ironique qui s'instaure entre l'ensemble des actants du passé : la conception inopérante du souvenir et la rapidité avec laquelle s'évaporent les lamentations des victimes – des entités abstraites et symboliques, démunies de forces vitales du présent et d'une possibilité de la commémoration, sont dorénavant obligés de déférer au topos de la mort avec tous les stades de l'agonie où se distinguent cruellement : un moment de survie, le fait de mourir vite, une voix déjà éteinte et finalement des ossements. Il est significatif que dans la perspective chateaubrianesque la

distorsion ironique qui défie la raison peut rendre toute modernité obsolète, comme le prouve l'image du monarque destitué, source inépuisable du rire, vu la radicalité et l'incrédibilité du changement : « Sous quels heureux auspices Louis XVI ne montait-il pas au trône ? Comme il était populaire en succédant à Louis XV ! et pourtant, qu'est-il devenu ? » [MDT, III, 264].

Nous voyons que le fonctionnement ironique de la réalité est indissociable dans les *Mémoires* du jeu d'analepses et de prolepses narratives dont l'alternance est dotée à la fois de la finalité déceptive et moqueuse, amalgame caractérisant les traumatismes de l'Histoire ressassés par le narrateur, et qui laissent des traces indélébiles dans l'esprit du lecteur par l'usage fréquent des italiques, de la question oratoire et de l'épiphonème comme dans les exemples suivants : « M. le duc de Bordeaux vint au monde le 29 septembre 1820. Le nouveau-né fut nommé *l'enfant de l'Europe*, et *l'enfant du miracle*, en attendant qu'il devînt l'enfant de l'exil » [MDT, II, 39]. Ces procédés offrent au lecteur une vision extrêmement âpre du monde :

Que de néants ! Bourbons, inutilement rentrés dans vos palais, vous n'avez été occupés que d'exhumations et de funérailles ; votre temps de vie était passé. Dieu l'a voulu ! L'ancienne gloire de la France périt sous les yeux de l'ombre du grand Condé, dans un fossé de Vincennes [MDT, I, 747].

Quoique nous assistions derechef à la logique descendante de l'ironie du sort par la séparation entre le plan d'intentions – la restauration de la monarchie, et le plan final – la contrainte de l'exil, le cri perçant du deuxième épiphonème élève le contexte au niveau de l'autorité de la Providence. Ironiquement, la famille royale n'a connu ni clémence ni distinction de sa part, preuve authentifiée par l'usage de l'analepse : « vous n'avez été occupés que d'exhumations et de funérailles », par laquelle le narrateur rétrécit l'espace des préoccupations monarchiques dans l'impasse de privations imprévues, ce qui fournit une autre occasion de produire des éclats du rire corrosif. L'ajout de l'apostrophe, de l'énallage (consistant en un changement brusque portant sur le mode et sur la personne), et du contraste, par la tension entre la périphrase ennoblissante : « l'ancienne gloire de la France » et le sens métaphorique désavantageux : « périt [...] dans un fossé de Vincennes », couronne cet univers d'interversions ironiques. Comme leur mode de fonctionnement est largement coercitif et transformationnel, elles placent l'humanité devant l'ébranlement de l'ensemble de ses systèmes, où l'exemple des Bourbons ne représente pas l'exception, mais plutôt la forme suprême de l'impartialité du destin, du sort, ou de la Providence. Quoiqu'il en soit, les moyens rhétoriques dans les *Mémoires* se rangent, outre le courant visant à solidifier le statut du narrateur que l'ironie du sort fissure par ses représentations abondantes, dans la nécessité de la reproduction de la réalité vécue, tâche qui oblige le mémorialiste à admettre la

concurrence avec cette voix alternative appartenant à l'ironie du sort. Le cas des Bourbons qui, par leur ancrage historico-identitaire, aspirent à la divinité et à la transcendance de leur position est immédiatement discrédité par la force illocutoire de l'ironie qui relève de la disparité syntagmatique entre la situation initiale et l'état final : « Pascal a eu raison de mêler la grandeur et la misère de l'homme : qui pourrait croire que madame la Dauphine comptât pour quelque chose ces titres de Reine, de Majesté, qui lui étaient si naturels et dont elle avait connu la vanité ? » [MDT, II, 762]. Cette duplicité de la pratique ironique est placée toujours sous le signe du mouvement rhétorique : « Madame la Dauphine arriva : vêtue d'une mesquine robe de soie grise, elle portait sur ses épaules un châle usé et sur sa tête un vieux chapeau. Elle avait l'air d'avoir elle-même raccommo­dé ses vêtements, comme sa mère à la Conciergerie » [MDT, II, 766]. Tandis que dans le premier exemple l'idée de l'absoluité de la personne humaine, même appartenant à une grande race, est pourfendue par la banalité des modalités antithétiques suggérant la même infériorité de l'être humain, processus dont la course ironique se confirme dans la rupture des attentes narratives par le biais de la question oratoire, dans le deuxième exemple la projection syntagmatique est renforcée par le jeu d'épithètes dégradantes et par le procédé de l'intratextualité qui, par la référence intradiégétique explicite (la comparaison dépréciative) et implicite⁴⁴, insinue la contiguïté ironique des destins entre mère et fille. Cet essaim de nullités humaines se fixant progressivement contre l'honorabilité de la famille royale est un espace d'ouverture particulièrement fécond sur l'imaginaire ironique, qui outre la question oratoire, peut s'intégrer à la subversion d'ordre syntagmatique par l'hypallage annonçant le déplacement inimaginable des rôles : « Les enfants se retirèrent ; je saluai l'orphelin : je devais partir dans la nuit. Je lui dis adieu en français, en anglais et en allemand. Combien Henri apprendra-t-il de langues pour raconter ses errantes misères pour demander du pain et un asile à l'étranger ? » [MDT, II, 742]. Cette improbabilité du changement que marque la structure hypallagique « errantes misères » renvoie le récit à l'inversion des lieux et des rôles propre à

⁴⁴ Référence implicite, car comme l'intertextualité, l'intratextualité est avant tout un effet de lecture et exige la mobilisation des capacités de remémoration et d'interprétation, ce qui constitue un processus aléatoire et subjectif. Sur ce sujet, voir M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, La Pensée, n° 240, 1980, p. 4-5. Dans notre cas le repérage de l'intratexte joue un rôle primordial dans la confirmation de la thèse admettant la mobilisation permanente des mécanismes ironiques dans les *Mémoires d'outre-tombe*, d'où l'adjonction ininterrompue de nouvelles références comme celle-ci : « Nous courûmes à la galerie pour nous trouver sur le passage de la Reine lorsqu'elle reviendrait de la chapelle. Elle se montra bientôt entourée d'un radieux et nombreux cortège ; elle nous fit une noble révérence ; elle semblait enchantée de la vie. *Et ces belles mains qui soutenaient alors avec tant de grâce le sceptre de tant de rois, devaient, avant d'être liées par le bourreau, ravauder les haillons de la veuve, prisonnière à la Conciergerie !* » [MDT, I, 249, c'est nous qui soulignons].

la théâtralité, d'où le foisonnement des figures de style exploitant l'effet de surprise, comme l'oxymore « votre royale indigence », ou des procédés démasquant le simulacre de l'autorité des personnages ; tels : l'antiphrase « noble calcul », le contraste entre les régimes ironique et emphatique par l'entremise de l'anaphore et de la répétition, l'intratextualité et l'auto-ironie qui stabilisent l'équivalence narquoise entre Roi et son sujet :

Je représentai au Roi qu'il était trop loin de la France, qu'on aurait le temps de faire deux ou trois révolutions à Paris, avant qu'il en fût informé à Prague. Le Roi répliqua que l'Empereur l'avait laissé libre de choisir le lieu de sa résidence dans tous les États Autrichiens, le royaume de Lombardie excepté. ''Mais '', ajouta Sa Majesté, ''les villes habitables en Autriche sont toutes à peu près à la même distance de France ; à Prague je suis logé pour rien et ma position m'oblige à ce calcul.''

Noble calcul que celui-là pour un Prince qui avait joui pendant cinq ans d'une liste civile de 20 millions, sans compter les résidences royales, pour un Prince qui avait laissé à la France la colonie d'Alger et l'ancien patrimoine des Bourbons évalué de 25 à 30 millions de revenu !

Je dis : ''Sire, vos fidèles sujets ont souvent pensé que votre royale indigence pouvait avoir des besoins ; ils sont prêts à se cotiser, chacun selon leur fortune, afin de vous affranchir de la dépendance de l'étranger. – Je crois, mon cher Chateaubriand, dit le Roi en riant, que vous n'êtes guère plus riche que moi [MDT, II, 717-718].

Cet équilibre de positions a pour collinaire la dégradation du statut du narrateur qui par ses vacillements successifs entre la fortune et l'infortune fait déconstruire le mythe de l'état idéal, de l'âge d'or de l'être humain, de l'intangibilité de splendeurs qui parent son front pour que l'ironie du sort et de l'Histoire puissent croître sur les ruines des illusions fanées :

Je trouvai au salon le cardinal Latil. Je ne l'avais pas rencontré depuis qu'il avait été mon convive à Rome, au palais de l'ambassade, lors de la réunion du conclave, après la mort de Léon XII. Quel changement de destinée pour moi et pour le monde entre ces deux dates ! [MDT, II, 722].

Et encore :

Je suis établi aux Pâquis avec madame de Chateaubriand ; j'ai fait la connaissance de M. Rigaud, premier syndic de Genève : au-dessus de sa maison, au bord du lac, en remontant le chemin de Lausanne, on trouve la villa de deux commis de M. de Lapanouze, qui ont dépensé 1.500.000 francs à la faire bâtir et à planter leurs jardins. Quand je passe à pied devant leur demeure, j'admire la Providence qui dans eux et dans moi, a placé à Genève des témoins de la Restauration. que je suis bête ! que je suis bête ! le sieur de Lapanouze faisait du royalisme et de la misère avec moi : voyez où sont parvenus ses commis pour avoir favorisé la conversion des rentes que j'avais la bonhomie de combattre, et en vertu de laquelle je fus chassé. Voilà ces messieurs ; ils arrivent dans un élégant tilbury, chapeau sur l'oreille ; et je suis obligé de me jeter dans un fossé pour que la roue m'emporte pas un pan de ma vieille redingote. J'ai pourtant été pair de France, ministre, ambassadeur et j'ai dans une boîte de carton tous les premiers ordres de la chrétienté, y compris le Saint-Esprit et la Toison d'Or [MDT, II, 507].

Ce refoulement des illusions sur le plan politique et historique se confond avec l'assurance du narrateur de poser le cadre au flux révolutionnaire : « Les révolutions ont des hommes pour toutes leurs périodes ; les uns suivent ces révolutions jusqu'au bout, les autres les commencent, mais ne les achèvent pas [MDT, I, 291] ». Par l'emploi de la

personnification qui aiguisé l'ironie du sort, le narrateur dénonce le caractère de tout mouvement révolutionnaire qui avant-tout accorde la préséance à ses instincts sanguins et n'hésite pas à saisir ses instigateurs à la gorge. Dans les vertiges de la terreur les hommes sont travestis en une sorte de marionnettes, auxquelles les violences révolutionnaires refusent le droit fondamental de décider de l'avenir, quoiqu'ils doivent être son seul dépositaire ; voilà une perspective hautement ironique que nous communique le narrateur chateaubrianesque. Ces marionnettes croupissant dans le mécanisme révolutionnaire se transforment en hybrides du progrès, mi-participants, mi-victimes, font gonfler le ballon du dérisoire jusqu'à ce que l'ironie du sort éclate derechef par ses agissements à rebours : « Dès cette époque, madame Roland demandait la tête de la Reine, en attendant que la Révolution lui demandât la sienne » [MDT, I, 443]. Dans cette perspective, l'ironie du sort atteint le paroxysme lorsque la révolution invite à l'échafaud ses principaux dirigeants, en laissant libre cours au renversement des symboles, ce qui conduit à révéler la face caricaturale d'un bourreau décapité ou d'un juge qui est jugé à son tour :

Danton fut attrapé au traquenard qu'il avait tendu. Il ne lui servit de rien de lancer des boulettes de pain au nez de ses juges, de répondre avec courage et noblesse, de faire hésiter le tribunal, de mettre en péril et en frayeur la Convention, de raisonner logiquement sur des forfaits par qui la puissance même de ses ennemis avait été créée, de s'écrier, saisi d'un stérile repentir :

''C'est moi qui a fait instituer ce tribunal infâme : j'en demande pardon à Dieu et aux hommes ! '' [...].

Il ne restait à Danton qu'à se montrer aussi impitoyable à sa propre mort qu'il l'avait été à celle de ses victimes, qu'à dresser son front plus haut que le coutelas suspendu : c'est ce qu'il fit. Du théâtre de la Terreur, où ses pieds se collaient dans le sang épaissi de la veille, après avoir promené un regard de mépris et de domination sur la foule, il dit au bourreau : ''Tu montreras ma tête au peuple ; elle en vaut la peine''. Le chef de Danton demeura aux mains de l'exécuteur, tandis que l'ombre acéphale alla se mêler aux ombres décapitées de ses victimes : c'était encore de l'égalité.

Le diacre et le sous-diacre de Danton, Camille Desmoulin et Fabre d'Églantine, périrent de la même manière que leur prêtre [MDT, I, 451-452].

En l'occurrence, le jeu de renversements fonctionne de pair avec le mouvement de symétrie qui s'accomplit dans la réversibilité du destin, par laquelle les tyrans sanguinaires s'abaissent à partager le sort de leurs victimes : les mêmes souffrances et tortures qu'ils avaient occasionnées aux innocents s'abattent sur eux par une effrayante ironie du sort. Cette ironique égalité que nous signale le narrateur s'élance avec une telle impétuosité que la rapidité avec laquelle succombent les despotes, ainsi que l'imprévisibilité du changement, se donnent à lire comme la réitération du rire menaçant de l'ironie du sort :

De tous les hommes que je rappelle, Danton, Marat, Camille Desmoulin, Fabre d'Églantine, Robespierre, pas un ne vit. Je les rencontrais un moment sur mon passage, entre une société naissante en Amérique et une société mourante en Europe, entre les forêts du Nouveau-Monde

et les solitudes de l'exil : je n'avais pas compté quelques mois sur le sol étranger, que ces amants de la mort s'étaient épuisés avec elle [MDT, I, 453].

Ce renversement des hiérarchies se relie dans les *Mémoires* à la perspective historiquement ironique dans laquelle s'opèrent des transitions parfaitement analogues lorsque le bourreau rejoint « la danse des pendus »⁴⁵ : « Jean Roseau, bourreau de Paris sous la Ligue, pendu pour avoir prêté son ministère aux assassins du président Brisson, *ne se pouvait résoudre* à la corde. Il paraît qu'on n'apprend pas à mourir en tuant les autres » [MDT, I, 380, éd. Levaillant]. Par l'emploi récurrent des italiques, le narrateur modélise le schéma de la distanciation ironique par rapport aux aberrations morales, auxquelles il refuse de s'allier en tant qu'instance narrative dominante qui se définit par sa pureté éthique et morale, détenant la vérité absolue, que le narrateur transmet également à travers ses jugements ironiques revêtant la forme de l'épiphraise. Si le narrateur esquisse minutieusement les contours de divers crimes qui s'entrelacent dans l'histoire de l'humanité, auxquels s'attache la mise en évidence de l'ironie du sort dégageant de cette élaboration narrative des images, il se soucie de la fonctionnalité de son discours dont l'une des motivations primordiales se résume dans l'invitation du lecteur à la réflexion. Le narrateur chateaubrianesque veille à ce que la stigmatisation des attitudes délétères qu'il pratique dans son œuvre s'insinue invisiblement dans l'esprit du lecteur pour que celui-ci, à travers l'ironie du sort, se rende compte de ce que le crime tourne au détriment de ses acteurs.

Malgré la décomposition ironique qui restitue dans les *Mémoires* l'ambiance temporelle de l'univers humain, les hommes persévèrent dans le souci de la sacralisation de leurs heures terrestres en érigeant avec magnificence des édifices témoignant de leur gloire passée. Par une moquerie étrangère, ces décors fastueux s'absorbent dans le néant en sorte que le souffle du temps n'est qu'un approfondissement de leur dépérissement :

Au retour de l'émigration, il n'y avait si pauvre banni qui ne dessinât les tortillons d'un jardin anglais dans les dix pieds de terre ou de cour qu'il avait retrouvés : moi-même, n'ai-je pas planté jadis la Vallée-aux-Loups ? N'y ai-je pas commencé ces *Mémoires* ? Ne les ai-je pas continués dans le parc de Montboissier, dont on essayait alors de raviver l'aspect défiguré par l'abandon ? Ne les ai-je pas prolongés dans le parc de Maintenon rétabli tout à l'heure, proie nouvelle pour la démocratie qui revient ? Les châteaux brûlés en 1789 auraient dû avertir les restes des châteaux de demeurer cachés dans leurs décombres : mais les clochers des villages engloutis qui percent les laves du Vésuve, n'empêchent pas de replanter sur la surface de ces mêmes laves d'autres églises et d'autres hameaux [MDT, I, 652].

Ainsi, dans la perspective de Chateaubriand mémorialiste, on assiste souvent à l'expulsion de l'historicisme élogieux au profit de la symétrie ironique par laquelle des

⁴⁵ F. Joris, *Mourir sur l'échafaud : sensibilité collective face à la mort et perception des exécutions capitales du Bas Moyen Age à la fin de l'Ancien Régime*, Liège, Editions du Céfal, 2005, p. 17.

châteaux, témoins muets du féodalisme, ainsi que l'ensemble d'édifices instaurés par l'humanité s'effondrent à l'instar des régimes sous lesquels ils avaient l'opportunité de naître. D'où, dans notre extrait, l'intérêt de la prosopopée et de l'épiphraise qui s'affirme en raison de leur fonction ironique : l'une en guise d'introduction, l'autre en guise de clôture, les deux figures insistant sur le contexte itératif de toute démolition matérielle, ce qui inspire derechef les réflexions sur l'inutilité de l'effort humain pour préserver la beauté architecturale et historique de son habitat – témoin muet de sa domination passée.

Dans ces conditions de la promptitude avec laquelle les objets connaissent la décomposition de leur forme et de leur fonction, à l'instar des empires qui se sont engloutis dans la dissolution, le narrateur est amené à l'acceptation déchirante de la marche naturelle de l'Histoire avec toutes ses précarités, y compris la perte du matériel recouvrant ici non une matérialité vulgaire et prosaïque, mais conçue comme l'essence de ses origines, de ses repères et de sa race. Le déferlement des événements tragiques coupe à l'homme la possibilité de demeurer fidèle au lieu de sa naissance et ne permet pas la mémorisation des symboles de son identité chrétienne : « Au delà de Sempach nous passâmes devant l'abbaye de Saint-Urbain, tombante comme tous les monuments du christianisme » [MDT, II, 630]. La seule compensation s'établit grâce à la rémanence des souvenirs auxquels s'accroche le narrateur afin d'effacer la souffrance qui l'étouffe à l'égard de l'immensité de ses pertes. D'où le souci de la consolidation de l'image du passé dans les *Mémoires* :

Je reçus la confirmation sur le perron du manoir, avec les paysans et les paysannes, de la main de l'évêque de Saint-Malo. Après cela, on érigea une croix ; j'aidais à la soutenir, tandis qu'on la fixait sur la base. Elle existe encore : elle s'élève devant la tour où est mort mon père. Depuis trente années elle n'a vu paraître personne aux fenêtres de cette tour ; elle n'est plus saluée des enfants du château ; chaque printemps elle les attend en vain ; elle ne voit revenir que les hirondelles, compagnes de mon enfance, plus fidèles à leur nid que l'homme à sa maison [MDT, I, 183].

Dans le même objectif, le narrateur s'attache à donner plus de force à son expression :

Si mes ouvrages me survivent, si je dois laisser un nom, peut-être un jour, guidé par ces *Mémoires*, quelque voyageur viendra visiter les lieux qui j'ai peints. Il pourra reconnaître le château ; mais il cherchera vainement les grands bois : le berceau de mes songes a disparu comme ces songes. Demeuré seul debout sur son rocher, l'antique donjon pleure les chênes, vieux compagnons qui l'environnaient et le protégeaient contre la tempête. Isolé comme lui, j'ai vu comme lui tomber autour de moi la famille qui embellissait mes jours et me prêtait son abri : heureusement ma vie n'est pas bâtie sur la terre aussi solidement que les tours où j'ai passé ma jeunesse, et l'homme résiste moins aux orages que les monuments élevés par ses mains [MDT, I, 223-224].

Néanmoins, ces réminiscences du passé que prodigue l'excellente mémoire du mémorialiste renvoient la narration à un manque, à une solitude à mesure que la rupture d'ordre spatial et temporel se creuse entre le narrateur et l'objet où, immanquablement,

l'ironie du sort s'alimente des représentations composées d'une suite de métaphores et de personnifications accentuant le déclin de la demeure familiale ainsi que du symbole de la foi chrétienne (la croix).

Lorsque la même dissipation des repères conduit le narrateur à porter un regard observateur sur le plan global de la nation, où il assiste au démantèlement irrespectueux de l'ordre social et politique par le mouvement révolutionnaire, l'improbabilité d'une nouvelle profanation génère une source intarissable de l'ironie du sort, notamment du point de vue extérieur, celui de l'immigration, ce que le narrateur n'hésite pas à expliquer dans les *Mémoires* : « Nous n'avons pas une idée aujourd'hui de l'impression que les excès de la Révolution avaient fait sur les esprits en Europe, et principalement parmi les hommes absents de la France pendant la Terreur ; il me semblait, à la lettre, que j'allais descendre aux enfers » [MDT, I, 615]. Cependant, ce dévoilement sincère des coulisses de la révolution contribue à déconstruire la position dominante de l'instance narrative, en circonscrivant toute tentative de réaction par rapport aux événements (son geste, son action, ses paroles) dans l'incapacité de la sentence aussi inutile qu'inappropriée au nouveau fonctionnement de la réalité. Mais la nouvelle projection ironique ne résulte pas uniquement de l'exhibition de l'affaiblissement de la force narrative opprimée par la matérialité grossière du bouillonnement révolutionnaire. Ce rire démoniaque se fonde plus particulièrement sur la véritable stupéfaction du narrateur devant la multiplication de démolitions révolutionnaires, par laquelle s'établit au sein des *Mémoires* la série d'images tendant à imiter l'imprévisibilité des renversements ironiques, qui s'effectue par la mise en scène de l'ensemble des moyens rhétoriques, comme dans l'extrait suivant :

À droite et à gauche du chemin, se montraient des châteaux abattus ; de leurs futaies rasées, il ne restait que quelques troncs équarris, sur lesquels jouaient les enfants. On voyait des murs d'enclos ébréchés, des églises abandonnées, dont les morts avaient été chassés, des clochers sans cloches, des cimetières sans croix, des saints sans tête et lapidés dans leurs niches [MDT, I, 614].

A l'origine d'une perspective largement moqueuse du destin se trouve ici la tension et la transformation improbable entre le statut sacré de l'ancien ordre social, politique et religieux et sa violente désacralisation, qui a ouvert la voix aux dévastations les plus inouïes, dont l'irrévérence provoque l'effroi du narrateur. D'où le soulignement de la résolution ironique de la réalité par le dynamisme de la métaphore : « des églises abandonnées, dont les morts avaient été chassés », et du parallélisme : « des clochers sans cloches, des cimetières sans croix, des saints sans tête », accompagnés soudainement par le ralentissement pratiqué

par l'hendiadys⁴⁶ : « des saints sans tête et lapidés dans leurs niches », où par la conjonction de coordination « et », le narrateur réussit la répartition de l'expression en deux tableaux, ce qui lui permet de fixer le revers ironique dans la conscience du lecteur par le prolongement et le gonflement de la dimension monstrueuse des faits.

Puisque les témoignages oculaires rapportés par le narrateur se caractérisent par une férocité incommensurable, le résonance de l'ironie du sort entraîne une auto-réflexion à pulsations aussi négatives que ses évocations narratives de la dégradation omniprésente. La qualité originelle de ce nouveau dispositif narratif s'affirme par la résolution du mouvement auto-réflexif sur le plan de l'anticipation imaginaire qui se réalise par la pluralisation des événements destructeurs dans les miroirs de l'avenir par l'intermédiaire de la prolepse, par laquelle le narrateur procède à la révélation du déroulement des faits en avance : « La vieille monarchie périssait avec tous ses abus et toutes ses grâces. On la déterrera un jour, comme ces squelettes de reines, ornés de colliers, de bracelets, de pendants d'oreilles, qu'on exhume en Étrurie » [MDT, I, 539]. Quoique ce type de prolepses narratives dans les *Mémoires* se réduit à des pronostics non avenus, la fatalité irrémédiable de la réalité détermine le caractère de ces préfigurations imaginaires en insistant sur la vraisemblance des malheurs futurs, et sur la désagrégation quasi naturelle des systèmes établis par les humains. Dans cette acception, tout dénouement de l'action signalé par le pouvoir maléfique de la prolepse acquiert de la valeur destinale, à mesure que ce prophétisme du narrateur équivaut à un récit prémédité et annonciateur de la malédiction qui pèse sur le genre humain et ses desseins, de sorte que le lecteur assiste à un perpétuel renouvellement de l'ironie du sort, s'immisçant cette fois-ci dans la conscience du narrateur, sans dépasser pourtant le cadre de l'imaginaire.

1.3. Le cas de Napoléon

En prenant en considération l'éloignement de Chateaubriand pour le bonapartisme ainsi que les hostilités mutuelles entre deux grands personnages de l'époque, il convient d'examiner en ce moment tous les astuces narratifs qui traduisent l'assemblage momentané

⁴⁶ L'hendiadys est une figure de rhétorique qui s'appuie sur le remplacement du lien de subordination qui unit deux mots par le rapport de coordination. Par exemple, le groupe nominal constitué d'un substantif et d'un adjectif se voit remplacé par deux substantifs liés par une conjonction de coordination. Voir B. Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Didier, Montréal, 1971, p. 540. Voir aussi O. Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 256, ou G. Molinié, M. Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Livre de Poche, 1996, p. 350.

entre narrateur⁴⁷ et ironie du destin. Le rire ironique ne cesse ses persécutions en englobant entre autres le jeu de différentes symétries ironiques comme celles entre pharaons et Bonaparte, jeu par lequel l'instance narrative insiste sur la déconfiture de Napoléon en tant que relégation du géant dans l'éternité de l'oubli et de la solitude – impitoyabilité féroce du destin : « Les rois d'Égypte plaçaient leurs pyramides funèbres, non parmi des campagnes florissantes, mais au milieu des sables stériles ; ces grands tombeaux s'élèvent comme l'éternité dans la solitude : Bonaparte a bâti à leur image le monument de sa renommée » [MDT, I, 353-354]. Cependant, avant que les forces du titan s'amoindrissent, et que la grande figure se rapproche du néant, sur le plan linéaire du récit, sa personne devient l'objet de la pluralité de perspectives ironiques dans lesquelles se complique le jeu de symétries et de renversements, instaurant la nouvelle hiérarchie malveillante⁴⁸. Friand de célébrité, obsédé par la consécration de sa gloire, renfermé dans des attitudes hiératiques du cérémonial pompeux et vide, Napoléon réclame les foudres de la Providence qu'elle diffuse en ébranlant le mythe d'un géant indestructible. Ironiquement, l'accession au pouvoir limite les horizons de la lucidité en exposant la vantardise de l'individu, thème dont l'implantation dans le récit par le biais de l'ironie du sort s'inscrit dans la pratique de l'amplification d'un lieu commun que constitue l'orgueil personnel du héros :

Bonaparte aurait été bien étonné si, du milieu de ses conquêtes, il eût pu voir qu'il s'emparait de Venise pour l'Autriche, des Légations pour Rome, de Naples pour les Bourbons, de Gênes pour le Piémont, de l'Espagne pour l'Angleterre, de la Westphalie pour la Prusse, de la Pologne pour la Russie, semblable à ces soldats qui, dans le sac d'une ville, se gorgent de butin qu'ils sont obligés de jeter, faute de le pouvoir emporter, tandis qu'au même moment ils perdent leur patrie [MDT, I, 895-896].

Cette nouvelle tonalité ironique trouve son éclosion dans l'inconscience du héros qui, dans sa présomption outrancière, est incapable de supposer une possibilité de la dénaturation

⁴⁷ Il est évident que le dénigrement de Napoléon reste dans l'intérêt de l'écrivain, vu l'animosité mutuelle et les accusations contre le despotisme que Chateaubriand multiplie envers son grand contemporain, ne pouvant supporter la toute-puissance égoïste et tyrannique, position qu'il explicite à maintes reprises non seulement dans les *Mémoires d'outre-tombe*, mais également dans *Vie de Napoléon* (Paris, Éditions de Fallois, 1999, précédé de « *Le poète et l'empereur* » par M. Fumaroli). L'exemple négatif de Napoléon dépasse pourtant le cadre de l'aversion personnelle, en s'élargissant vers la stigmatisation de la corruption politique, évolution de la pensée qui est révélatrice pour l'attitude du mémorialiste sous la Restauration : « Chateaubriand n'a pas assez de mots pour conspuer les platitudes et les médiocrités de ses pairs ». À ce sujet, voir J.-C. Berchet, *Chateaubriand, Le tremblement du temps*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 92. Paradoxalement, la négation du pouvoir de Napoléon dans ses écrits, auxquels s'ajoute également *De Buonaparte et des Bourbons* (Paris, Hachette, 2013), contribue à la création dans la littérature romantique du mythe de la grandeur de Napoléon. Voir sur ce point, notamment, P.-J. Dulfief, *L'écrivain et le grand homme*, Genève, Droz, 2005, p. 283-286.

⁴⁸ Nous avons décidé d'aborder les représentations ironiques concernant le sort de Napoléon dans leur intégrité et linéarité en restant attentifs à la particularité de son rôle non seulement pour son époque, mais notamment pour la vie de l'écrivain qui a créé dans les *Mémoires* un portrait exceptionnel et éminemment hétérogène de son adversaire politique. Pour l'investissement des moyens rhétoriques dans la création des portraits dans l'œuvre de Chateaubriand, voir F. Bercegol, *La poétique de Chateaubriand, Le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Honoré Champion, 1997.

de sa gloire, attitude entraînant le décalage entre cause et effet, entre la vision irréaliste du héros et les potentialités adverses de la réalité. Le déplacement ironique de la position de Bonaparte dû à la décomposition de l'Empire, que le narrateur résume d'ailleurs dans les *Mémoires* par une périphrase ironique : « songe immense, mais rapide comme la nuit désordonnée qui l'avait enfanté » [MDT, I, 903], est segmenté par la disposition des moyens rhétoriques où l'insistance négative de l'accumulation ainsi que la comparaison hétéroclite basée sur la discordance de rôles sociaux (Napoléon abaissé au rang d'un simple soldat) closent l'idée de détours perpétuels de la fortune. Leur réapparition non seulement ne permet pas à l'homme de sauvegarder le prestige de ses conquêtes, mais force son intelligence à questionner sur le sens de ses activités :

Quand on voit s'approcher le moment où nous allions être renfermés dans notre ancien territoire, on se demande à quoi donc avaient servi le bouleversement de l'Europe et le massacre de tant de millions d'hommes ? Le temps nous engloutit et continue tranquillement son cours [MDT, I, 1045].

L'annulation du triomphe, ménagée par le réemploi de la question oratoire, éclaire une disproportion ironique entre l'immensité de l'effort humain investi dans la satisfaction de l'ambition personnelle et la chute abrupte de cette chimère humaine. Par ailleurs, la préméditation ironique de la réalité qui ne respecte pas les préséances de l'univers humain, ainsi que sa parfaite indifférence, sont synthétisées sous forme de l'épiphraise : « Le temps nous engloutit et continue tranquillement son cours ». Ici, par la valeur gnomique du présent, ainsi que par l'inclination naturelle de la généralisation vers l'universalité, se définissent deux procédés complémentaires : la transformation de la réalité vers la résolution ironique et l'amplification du lieu commun de la chute. Son recommencement dans l'œuvre porte également sur les illusions de la succession dans lesquelles se cloîtent non seulement les rois et les grandes dynasties, mais tous les hommes accédés au pouvoir : « Le plébiscite du 1^{er} décembre 1804 est présenté à Napoléon ; l'empereur répond : *Mes descendants conserveront longtemps ce trône*. Quand on voit les illusions dont la Providence environne le pouvoir, on est consolé par leur courte durée » [MDT, I, 940]. Compte tenu de la rigidité du flux ironique, l'audace d'une pareille réplique, sous forme de la prolepse, constitue manifestement une marque de suffisance et de l'aveuglement humains (comportements ridiculisés par la présence des italiques permettant également la distanciation explicite du narrateur), que l'ironie de la Providence est capable de modérer par un renversement aussi imprévisible que mécanique, dont la preuve tangible se concrétise dans le décalage temporel entre cause et effet qui guette sa réalisation : « Le 20 février l'empereur décrète la restauration de l'église de Saint-Denis ; il consacre les caveaux reconstruits à la sépulture des princes de sa race, et

Napoléon n'y sera jamais enseveli : l'homme creuse la tombe ; Dieu en dispose » [MDT, I, 943].

Quant à la narration, elle imite le suspens de l'homme devant l'incertitude de la réalité qu'elle attise par un mélange de retards et d'accélération ironiques, en renonçant au déroulement linéaire de la narration en faveur des effets de surprise et de rupture proliférants dans le cas de l'ironie du sort, comme en l'occurrence, lorsque le lecteur participe à l'anticipation ironique du ratage de Napoléon par les figures rhétoriques de la prolepse et de l'ellipse temporelle unies sous forme de l'affirmation : « et Napoléon n'y sera jamais enseveli ». Outre cela, le recours à la conjonction de coordination « et », proche de la polysyndète⁴⁹, se place sous l'enseigne d'un outil rhétorique commode de l'argumentation dont l'intention principale repose sur une illustration incontestable et frappant l'esprit du lecteur⁵⁰. Dans la logique distorsée de l'ironie du sort, l'usage de la figure est susceptible d'agrandir l'écart ironique entre les hallucinations prévisionnelles de Napoléon et l'épilogue tragique qu'il affronte :

Le 21 janvier on posa la première pierre des bases de la statue qui devait être élevée sur la place Louis XV, et qui ne l'a jamais été. J'écrivis la pompe funèbre du 21 janvier ; je disais : "Ces religieux, qui vinrent avec l'oriflamme au-devant de la châsse de saint Louis, ne recevront point le descendant du saint roi. *Dans ces demeures souterraines où dormaient ces rois et ces princes anéantis, Louis XVI se trouvera seul !* ... Comment tant de morts se sont-ils levés ? Pourquoi Saint-Denis est-il désert ? Demandons plutôt pourquoi son toit est rétabli, pourquoi son autel est debout ? Quelle main a reconstruit la voûte de ces caveaux, et préparé ces tombeaux vides ? La main de ce même homme qui était assis sur le trône des Bourbons. Ô Providence ! il croyait préparer des sépulcres à sa race, et il ne faisait que bâtir le tombeau de Louis XVI" [MDT, I, 1107-1108].

Bien évidemment, dans cet extrait, le motif de l'étouffement de la gloire, éventualité qui excède l'intelligence de l'homme, comporte des empreintes ironiques dont l'ampleur insolite se révèle au moment de la chute. Cependant, le fonctionnement de ce rire se distingue par son incorporation au sein de la péroration emphatique où par l'épiphonème, l'apostrophe et la surabondance des questions oratoires, le narrateur s'acharne contre l'immoralité de l'usurpation de Napoléon. Loin de la réconciliation, cet armistice entre les régimes emphatique et ironique, entre l'ironie du sort et le narrateur, provient de l'initiative du

⁴⁹ La polysyndète est une figure de style consistant en une répétition d'une conjonction « au début de chacun des membres de phrase(s), le plus souvent alors qu'elle n'y est pas absolument nécessaire ». Voir L. Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale*, op. cit. p. 278. Du point de vue rhétorique, voir aussi Quintilien, *De l'institution oratoire*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 392 et O. Reboul, *Introduction à la rhétorique*, op. cit., p. 256. Quant à notre exemple, quoique la conjonction « et » ne constitue qu'une seule occurrence, elle se rapproche de la polysyndète par sa fonction rhétorique qui permet la présentation des arguments d'une manière saisissante et vive pour que les impressions qu'elle suscite se gravent durablement dans l'esprit de l'auditoire.

⁵⁰ Ch. Perelman, *L'empire rhétorique : Rhétorique et argumentation*, Paris, VRIN 1997, p. 137-140.

narrateur conscient de l'utilité de l'ironie du sort qui, par ses détours insolents, permet en surplus de déprécier despote et tyran. En plus, la construction ironique de l'univers humain se confirme dans le mécanisme rhétorique de l'épiphraise par lequel le narrateur exprime la soumission de l'existence humaine aux contorsions moqueuses du destin qui ne cesse de s'acharner contre l'homme :

L'archiduchesse Marie-Louise, le 20 mars 1811, accouche d'un fils : sanction supposée des félicités précédentes. De ce fils, éclos, comme les oiseaux du pôle, au soleil de minuit, il ne restera qu'une valse triste, composée par lui-même à Schœnbrunn, et jouée sur des orgues dans les rues de Paris, autour du palais de son père [MDT, I, 971].

Dans ce cas, les révélations anticipatives de la prolepse, que le récit cherche à renforcer par la présence de l'anastrophe : « de ce fils [...] il ne restera qu'une valse triste », servent à dénoncer les aspirations élevées de Bonaparte qui s'éteignent irrévocablement dans la personne de son chétif successeur : invective ultime de l'ironie du sort que cette divergence ironique entre la puissance du père et l'insignifiance du fils.

Cependant, dans le cadre des articulations ironiques, l'accent porte non seulement sur la déformation de cette miraculeuse promotion politique et sociale de Napoléon, mais également sur le réseau de correspondances négatives qui s'ébauchent entre vainqueur et vaincu, entre opresseur et ses victimes, entre géant et espace etc :

Un seul roi, le roi de Prusse, fut d'abord tenu à l'écart : ''Que me veut ce prince ? '' s'écriait Bonaparte avec impatience. ''N'est-ce pas assez de l'importunité de ses lettres ? Pourquoi veut-il me persécuter encore de sa présence ? Je n'ai pas besoin de lui.'' Dures paroles contre le malheur, prononcées la veille du malheur ! [MDT, I, 980].

Une fois de plus, l'attitude de rejet et de contestation propre aux triomphateurs doit fléchir devant le cours inéluctable de la réalité qu'a réservé au géant l'ironie du sort par le nivellement symétrique de sa position au même niveau de l'infortune qu'a connu le vaincu. Outre cela, l'épiphraise véhiculant le courant ironique de la réalité s'associe à un commentaire narratif sévère et empreint d'une grande dose de réprobation, comme si le narrateur ne savait pas se soustraire à la nécessité de la réaction face à la grossièreté de l'usurpateur envers de grandes dynasties européennes.

Il semblerait que l'image du génie galvaudé met en évidence une représentation ironique poussée à l'extrême, tandis que ses manifestations excessives sont en quête d'autres symétries et renversements que la simple perturbation des liens contrefactuels entre cause et effet, comme, à titre d'exemple, la submersion ironique de l'individu dans le même espace, qui, par l'efficacité de la personnification, devient le ''témoin'' oculaire de la confusion entre l'ascension de l'individu et sa déchéance, intercalée dans le récit sous forme de l'épiphraise :

Sur les frayeurs de Napoléon, Walter Scott, moins injuste que les commissaires, remarque avec candeur que la fureur du peuple fit beaucoup d'impression sur Bonaparte, qu'il répandit des larmes, qu'il montra plus de faiblesse que n'en admettait son courage reconnu ; mais il ajoute : ''Le danger était d'une espèce particulièrement horrible et propre à intimider ceux à qui la terreur des champs de bataille était familière : le plus brave soldat peut frémir devant la mort des de Witt''.

Napoléon fut soumis à ces angoisses révolutionnaires dans les mêmes lieux où il commença sa carrière avec la Terreur [MDT, I, 1093-1094].

L'effet ironique se construit de même sur le mode de la digression discursive entre le paragraphe traduisant l'état d'âme de Napoléon devant l'acharnement du peuple et l'immédiateté de l'épiphraise véhiculant l'idée du renfermement ironique de différentes positions politiques et sociales de l'individu dans le même espace. Le changement brusque de la catégorie de l'*elocutio* emprunte à l'épiphraise l'expressivité supplémentaire par la reproduction rhétorique de la faculté d'agitation dont est dotée l'ironie du sort par le bouleversement de la conscience de l'être humain, prosterné devant l'indétermination du réel. Essentiels sont dans cette optique tous les procédés investis dans l'œuvre par l'ironie verbale dans le but de mieux saisir les mobiles de l'ironie du sort, comme, par exemple, la consternation de la défaite qu'éprouve Napoléon devant le sabotage de ses repères, problème illustré par l'emploi des italiques, qui s'ajuste avec le procédé de la dégradation ironique de l'espace dans lequel s'ancrent les déplacements moqueurs de la fortune : « Napoléon ne s'arrêta qu'à Erfurt : de là son bulletin annonça que son armée, toujours victorieuse, *arrivait comme une armée battue* : Erfurt, peu de temps auparavant, avait vu Napoléon au faîte de la prospérité » [MDT, I, 1044].

Néanmoins, le rire *in extremis* de l'ironie du sort s'effectue lorsque, malgré la séparation temporelle entre les grands personnages de l'Histoire, leur enracinement topographique dans le même espace constitue un terrain particulièrement fertile pour la création de la polyréférentialité ironique, qui s'exprime par l'amalgame de destins reliés par l'obscurcissement de la gloire, mouvement dont la rapidité est soulignée dans le récit par le débordement d'ordre syntagmatique, réalisé par l'entassement des parataxes :

Napoléon quitta la Malmaison accompagné des généraux Bertrand, Rovigo et Beker, ce dernier en qualité de surveillant ou de commissaire. Chemin faisant, il lui prit envie de s'arrêter à Rambouillet. Il en partit pour s'embarquer à Rochefort, comme Charles X pour s'embarquer à Cherbourg ; Rambouillet, retraite inglorieuse où s'éclipsa ce qu'il y eut de plus grand, en race et en homme ; lieu fatal où mourut François I^{er} ; où Henri III, échappé des barricades, coucha tout botté en passant ; où Louis XVI a laissé son ombre [MDT, I, 1209].

Le serrement de l'homme par le flux de l'Histoire se caractérise ici par la tendance flagrante vers la continuité, la totalité du cercle ironique dans lequel les échecs s'accumulent jusqu'à l'essoufflement de la gloire et du pouvoir, et, finalement, de l'existence humaine

captive des confusions malvéillantes du destin qui empoisonnent le narrateur et provoquent son profond désabusement : « l'histoire n'est qu'une répétition des mêmes faits appliqués à des hommes et à des temps divers » [MDT, I, 1077]. La boucle étant bouclée, il s'agit pour l'homme de se référer à toute forme de ruse, d'astuce, de subterfuges, afin de temporiser la clôture ironique de son existence, quoique leur usage ne soit pas dispensé de l'éclatement d'une nouvelle ironie du sort :

Maintenant que j'ai fait justice des commissaires et des alliés, est-ce bien le vainqueur du monde que l'on aperçoit dans l'*Itinéraire de Waldbourg* ? Le héros réduit à des déguisements et à des larmes, pleurant sous une veste de courrier au fond d'une arrière-chambre d'auberge ! [...] Celui qui avait revêtu la pourpre se mettant à l'abri sous la cocarde blanche, poussant le cri de salut : Vive le roi ! ce roi dont il avait fait fusiller un héritier ! Le maître des peuples encourageant les humiliations que lui prodiguaient les commissaires afin de se mieux cacher, enchanté que le général Kohler sifflât devant lui, qu'un cocher lui fumât à la figure, forçant l'aide de camp du général Schouwaloff à jouer le rôle de l'empereur, tandis que lui Bonaparte portait l'habit d'un colonel autrichien et se couvrait du manteau d'un général russe ! Il fallait cruellement aimer la vie : ces immortels ne peuvent consentir à mourir [MDT, I, 1093].

Celle-ci apparaît précisément à la suite de tergiversations ignobles de Bonaparte, qui s'érigent en vecteur de divergence ironique entre la supériorité de sa position antérieure et l'indignité de ses actions actuelles, dont l'effet est renforcé par l'usage rhétorique du contraste et des périphrases ironiques⁵¹. L'inconvenance de ces échappatoires par rapport à la noblesse impériale que devrait représenter Napoléon non seulement produit l'effet de l'ironie du sort à mesure que ses travestissements côtoient la trivialité, le grotesque, la farce qui brisent l'horizon d'attentes par l'improbabilité d'un tel renversement, mais également soulève l'indignation du narrateur qui l'extériorise à l'aide de l'épiphonème. La dépoétisation de ce cheminement personnel s'achève par la mise en scène de l'épiphrase : « Il fallait cruellement aimer la vie : ces immortels ne peuvent consentir à mourir ». Par un jeu d'antiphrases (l'usage hétéroclite des mots « immortels » et « consentir » par rapport au contexte), le mémorialiste porte un regard narquois sur l'appartenance des colosses de l'Histoire au genre humain et mortel. Une autre sorte de similitudes ironiques gravite autour de l'identité moqueuse du parcours à laquelle sont inopinément voués l'opresseur et ses victimes :

Après l'explosion de la machine infernale, un sénatus-consulte du 4 janvier 1801 prononça sans jugement, par simple mesure de police, l'exil outre-mer de cent trente républicains : embarqués sur la frégate la *Chiffonne* et sur la corvette la *Flèche*, ils furent conduits aux îles Séchelles et dispersés peu après dans l'archipel des Comores, entre l'Afrique et Madagascar : ils y moururent presque tous. Deux des déportés, Lefranc et Saunois, parvenus à se sauver sur un vaisseau américain, touchèrent en 1803 à Sainte-Hélène : c'était là que douze ans plus tard la Providence devait enfermer leur grand opresseur [MDT, I, 1239-1240].

⁵¹ Sur l'emploi de la périphrase dont l'usage n'est jamais gratuit dans l'œuvre de l'écrivain, voir J. Mourot, *Le génie d'un style, Chateaubriand rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 193-195.

Le rire de la Providence, incarné dans le récit par le procédé rhétorique de la personnification, dont le soulignement indique l'instance supérieure par laquelle l'univers humain est impérieusement géré, ne se contente pas de brouiller les intentions sur le plan personnel, mais vise le chassé-croisé qui s'opère entre vainqueur et ses victimes, et par lequel dans le même espace, qui par cette rencontre acquiert le statut parfaitement ironique, le prétendu vainqueur subit la dégradation du niveau supérieur au niveau inférieur tandis que les méprisés passent de l'abaissement à l'élévation inattendue de leur situation. Cette coïncidence à l'encontre des destinées humaines reflète la réalité paradoxale de l'ironie du sort par laquelle l'homme se trouve perpétuellement menacé par le balancement entre les extrêmes de la fortune rapetissant l'existence humaine à un éclat de rire qui angoisse le narrateur chateaubrianesque et qu'il déplore ouvertement :

La rapidité des fortunes, la vulgarité des mœurs, la promptitude de l'élévation et de l'abaissement des personnages modernes ôtera, je le crains, à notre temps, une partie de la noblesse de l'histoire : Rome et la Grèce n'ont point parlé de *pendre* Alexandre et César [MDT, I, 1207].

Cependant, cette sollicitude presque paternelle du narrateur à l'égard de son époque en état d'oscillations permanentes, et avec tous les aléas du changement, disparaît dès qu'il s'agit de l'interversion ironique dans l'ordre des événements qui s'opère entre Napoléon et Pie VII, deux opposants suprêmes, après que le premier, en tentant de conquérir l'hégémonie du monde, a osé tyranniser la papauté⁵² : « Quand Pie VII partit de Rome, il avait dans sa poche un *papetto* de vingt-deux sous comme un soldat à cinq sous par étape : il a recouvré le Vatican. Bonaparte, au moment des exploits du général Radet, avait les mains pleines de royaumes : que lui en est-il resté ? » [MDT, I, 961]. Néanmoins, dans les canevas élaborés par l'ironie du sort, l'automatisme de renversements s'accommode parfaitement de la transformation de toute suprématie humaine en farce, que l'interférence négative entre la victoire subvertie et la détresse récompensée conduit au paroxysme de la représentation moqueuse de la réalité, à laquelle s'assimile dans la structure de l'œuvre la multiplication des questions rhétoriques :

À Nice, les rues de la ville étaient jonchées de fleurs. Le commandant, qui menait le Pape à Savone, prit la nuit un chemin infréquenté dans le bois ; à son grand étonnement il tomba au milieu d'une illumination solitaire ; un lampion avait été attaché à chaque arbre. Le long de la mer, la Corniche était pareillement illuminée ; les vaisseaux aperçurent de loin ces phares que le respect, l'attendrissement et la pitié allumaient pour le naufrage d'un moine captif. Napoléon revint-il ainsi de Moscou ? Était-ce du bulletin de ses bienfaits et des bénédictions des peuples qu'il était précédé ? [MDT, I, 964].

⁵² Sur l'emprisonnement du pape, voir B. Melchior-Bonnet, *Napoléon et le Pape*, Paris, Le Livre contemporain, 1958.

La défaite de Napoléon que l'abondance des questions rhétoriques pointe explicitement nous met sur la piste de la justice divine, sous le signe de laquelle commence à fonctionner l'ironie du sort lorsque, par le changement de la dénomination dans le récit, elle se combine à la Providence :

Pendant sa traversée de la France, on ne permit pas à Pie VII de descendre de voiture. S'il prenait quelque nourriture, c'était dans cette voiture même, que l'on enfermait dans les remises de la poste. Le 20 juin au matin, il arriva à Fontainebleau ; Bonaparte trois jours après franchissait le Niémen pour commencer son expiation. Le concierge refusa de recevoir le captif, parce qu'aucun ordre ne lui était encore parvenu. L'ordre envoyé de Paris, le pape entra dans le château ; il y fit entrer avec lui la justice céleste : sur la même table où Pie VII appuyait sa main défaillante, Napoléon signa son abdication [MDT, I, 965].

Ce nouveau rapport d'inclusion qui se stabilise entre les rires de la réalité par la revendication de la justice, malgré son caractère résolument ironique, est susceptible d'autoriser au narrateur un apaisement momentané du conflit avec l'instance ironique et l'applaudissement de ses actions, à condition que celles-ci s'authentifient par le rétablissement des autorités légitimes et morales, comme dans notre cas où le pouvoir poncif de Pie VII se réimplante suite à l'abolissement des influences de Napoléon par l'action de l'ironie de la Providence – facette humanisée de l'ironie du sort. D'ailleurs, dans l'initiative spontanée du moment, le narrateur se hasarde à glorifier l'ironie de la Providence jusqu'à ce que, par une désignation métaphorique et emphatique – « la justice céleste » soit subtilisée en exprimant la probité morale de l'intention, malgré la démesure des renversements (les tensions situationnelles entre Pie VII et Napoléon) et des symétries ironiques (l'expression : « sur la même table ») dans lesquels elle immole les humains. Malgré la férocité menaçante, les intrusions de l'ironie du sort deviennent dans le récit un plaidoyer pour l'instauration du pacte aussi paradoxal que temporaire entre forces troublantes et narrateur, pacte qui semble négliger l'excentricité et la contradiction qu'apporte cette union étonnante :

La surveillance, le pape avait été rendu à l'indépendance ; la main qui allait à son tour porter des chaînes fut contrainte de briser les fers qu'elle avait donnés : la Providence avait changé les fortunes, et le vent qui soufflait au visage de Napoléon poussait les alliés à Paris [MDT, I, 1048].

Par l'utilisation de la synecdoque : « la main qui... » la ligne narrative est censée sensibiliser le lecteur à la courbe fléchissante de la prospérité napoléonienne, et sur la supplantation ironique qu'essuie Bonaparte en faveur de sa victime, tandis que le maintien de la personnification continue à infléchir le récit vers la prédominance de la cause première et transcendante, à laquelle obéissent toutes les préoccupations humaines. Outre cela, la concentration sur l'avancement des alliés vers Paris annonce une autre conséquence ironique de la splendeur de Napoléon touchant à sa fin, motif qui suscitera, dans la suite du récit, les

claquements de l'ironie du sort. S'ensuit alors le récit de croisement dans lequel l'ironie du sort équivaut non seulement à l'entassement de symétries et de renversements ironiques, mais englobe l'ensemble de liens incalculables qui se nouent entre les actants extrêmement passifs de la fermentation ironique de la réalité :

Sa Saineté fut retardée dans sa marche par la chute même de son oppresseur : les autorités avaient cessé leurs fonctions ; on n'obéissait à personne ; un ordre écrit de Bonaparte, ordre qui vingt-quatre heures auparavant aurait abattu la plus haute tête et fait tomber un royaume, était un papier sans cours : quelques minutes de puissance manquèrent à Napoléon pour qu'il pût protéger le captif que sa puissance avait persécuté. Il fallut qu'un mandat provisoire des Bourbons achevât de rendre la liberté au pontife qui avait ceint de leur diadème une tête étrangère : quelle confusion de destinées ! [MDT, I, 1048-1049].

L'ubiquité du désordre, dont l'idée s'évacue du récit par l'usage de la parataxe, juxtaposition des phrases sans mot de liaison et de l'énallage, portant ici sur le changement brusque de sujet, qui constituent l'illustration rhétorique de l'omniprésence de la rupture dans la vie politique et sociale de l'époque, correspond idéalement à la logique brisée et détournée de l'ironie du sort (renversements continuels) à laquelle s'aditionne cette fois-ci l'entrelacement des relations plus inespérées et complexes que la subversion des positions sociales entre oppresseur et victime. Cette nouvelle ironie du sort puise ses forces dans le désir de déjouer les attentes du lecteur qui, par l'étrangeté de la confusion ironique généralisée s'élargit sur le narrateur, ahuri de cette corrélation ironique à rebours entre la trahison (par le couronnement de l'usurpateur) et la clémence de la libération (par un mandat provisoire). Cependant, la mise au jour de ces dépendances ironiques flétrit la réputation de « Sa Saineté » en dévoilant par sa faiblesse la capacité à la corruption morale – crime que le narrateur chateaubrianesque ne saurait perpétrer, et qu'il réprimande par l'interjection de l'épiphonème. Pour cette raison, le narrateur ne se contente pas de se taire au milieu de la réversibilité périlleuse des événements, en prévenant son lectorat de l'inconsidération de ses actes qui doivent impérieusement attirer la punition :

Napoléon se dirige à la hâte sur Fontainebleau : là une sainte victime, en se retirant, avait laissé le rémunérateur et le vengeur. Toujours dans l'histoire marchent ensemble deux choses : qu'un homme s'ouvre une voie d'injustice, il s'ouvre en même temps une voie de perdition dans laquelle, à une distance marquée, la première route vient tomber dans la seconde [MDT, I, 1054].

On relève ici la conception moraliste par laquelle le narrateur fait s'entrecroiser les mouvements sinueux de la réalité ironique et la dépravation morale de l'homme, – lien dont l'émergence dans l'œuvre certifie l'engagement du narrateur dans la réalisation de ses enjeux narratifs, qui se révèlent principalement d'ordre éthique. Ainsi, l'ironie du sort resurgit

également dans un vaste espace ménagé par les manèges de l'ironie verbale ; par toutes les deux le narrateur s'escrime entre autres contre le despotisme⁵³ :

Qu'est-ce qui a frappé les nécrobies ? L'inanité des choses terrestres ? La vanité de l'homme ? Non, la beauté du mort ; ses ongles seulement s'étaient allongés, pour déchirer, je présume, ce qui restait de liberté au monde. Ses pieds, rendus à l'humilité, ne s'appuyaient plus sur des coussins de diadème ; ils reposaient nus dans leur poussière. Le fils de Condé était aussi habillé dans le fossé de Vincennes ; cependant Napoléon, si bien conservé, était arrivé tout juste à ces *trois dents* que les balles avaient laissées à la mâchoire du duc d'Enghien [MDT, I, 1257].

Dans ce cas, les sources de l'ironie du sort sont repérables dans le procédé de recontextualisation de la décomposition du corps humain qui insiste sur le lien négatif entre oppresseur et victime : les mêmes symptômes de la désagrégation physique, la même immobilité éternelle dont le seul mouvement réside dans la décomposition et cette symétrie à la fois bouleversante et stupéfiante, résumée dans la formule moqueuse de « *trois dents* », sont les espaces privilégiés pour l'apparition du rire ironique qui immobilise les gloires détrônées dont l'infériorité par rapport à la mort reste particulièrement risible.

Quoique l'ironie du sort persiste dans les *Mémoires*, dans le cas de Napoléon les visualisations ironiques de la réalité servent au narrateur de moyens de persuasion à mesure que, par le déploiement des vices du personnage tels que l'orgueil, l'effronterie, la présomption, le narrateur met en lumière la certitude de la chute dont les conséquences néfastes s'aggravent sous forme de revers ironiques :

Paris depuis des siècles n'avait point vu la fumée des camps de l'ennemi, et c'est Bonaparte qui, de triomphe en triomphe, a amené les Thébains à la vue des femmes de Sparte. Paris était la borne dont il était parti pour courir la terre : il y revenait laissant derrière lui l'énorme incendie de ses inutiles conquêtes [MDT, I, 1057].

L'usage des figures rhétoriques telles que la personnification et la métaphore convoque ici deux régimes narratifs contradictoires, dont la coprésence accroît considérablement la tension discursive car, tandis que le mouvement pathétique est chargé de retracer l'extrémité de la tragédie nationale, le mouvement ironique ne cesse de jouer sur la disconvenance recherchée entre cause et effet, entre les victoires napoléoniennes qui, au lieu de perpétuer la gloire, par le renversement de toutes les échelles, préparent à la grande nation des commotions violentes, parmi lesquelles l'événement sans précédent – la soumission de Paris. Dans le récit, cette évolution de l'homogène vers l'hétérogène, par l'intrication des

⁵³ À part la force persuasive des questions rhétoriques qui foisonnent dans les *Mémoires*, se laisse observer le recours à la parembole, figure rhétorique consistant en une expression de l'opinion personnelle du narrateur par une proposition insérée au sein du discours : « ses ongles seulement s'étaient allongés, pour déchirer, je présume, ce qui restait de liberté au monde. Voir P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 489. Dans notre extrait, la parembole laisse transparaître sa réprobation pour l'autorité tyrannique de Napoléon qu'il n'a pas su supporter et qui l'a contraint à la démission des fonctions exercées.

régimes pathétique et ironique, par le principe du contraste, permet de souligner la régression tragique de la grande nation, offense impardonnable de l'ironie de l'Histoire que le narrateur est incapable d'oublier : « Paris avait cessé d'être orné de sa lustrale inviolabilité ; une première invasion avait souillé le sanctuaire ; ce n'était plus la colère de Dieu qui tombait sur nous, c'était le mépris du ciel : le foudre s'était éteint » [MDT, I, 1207]. Le rabaissement tragique réside dans la mobilisation du pathétique (le développement du champ lexical propre au discours religieux), auquel s'amoncellent les nuances négatives et ironiques de l'épanorthose : « ce n'était plus la colère de Dieu qui tombait sur nous, c'était le mépris du ciel », par laquelle le narrateur rend compte de la gravité et de l'incrédibilité d'une pareille infortune.

L'exemple de Napoléon nous montre que l'existence de l'homme est marquée par l'obéissance aux lois qui ne cessent de lui dicter sa vulnérabilité, qu'il redécouvre douloureusement à travers la fragilité de son être, la fugacité de ses instants, la décomposition du corporel.

1.4. L'ironie du sort et la vanité de l'existence humaine

Rares sont dans les *Mémoires* ces moments d'harmonie et de paisibilité désignant un paradis vécu par le narrateur ; sans rémission, la réalité punit l'homme en transformant le paradis en un vide jusqu'à ce que l'idée d'un paradis perdu s'instaure en tant que résultat inéluctable de la progression du temps. Ainsi, l'univers de fantasmes se dégrade progressivement et touche la narrateur par le dévoilement de l'ironie de l'existence, où toute jouissance stagne au moment où une nouvelle existence s'achève en rejoignant le défilé de la Mort : « La Mort est variée à l'infini, mais toujours bouffonne à l'instar de la vie, qui n'est qu'une sérieuse pantalonnade » [MDT, II, 590]. En conséquence, le narrateur nous fait revivre l'ancienne préoccupation de la littérature qui est l'appréhension de la mort, dont les contours se dessinent dans les *Mémoires* selon un schéma déréglé par rapport à la tradition⁵⁴. Or il ne s'agit pas pour le narrateur chateaubrianesque d'apprivoiser sa propre mort car sa foi chrétienne et les vocations narratives qu'il s'est imposées ne permettent pas de trembler devant l'existence qui s'étouffe, engagement narratif et moral dont la preuve la plus digne et la plus spectaculaire se réfugie dans la péroration de l'œuvre :

En traçant ces derniers mots, ce 1^{er} novembre 1841, ma fenêtre qui donne à l'ouest sur les jardins des Missions étrangères, est ouverte : il est six heures du matin ; j'aperçois la lune pâle

⁵⁴ Voir sur ce thème M. Picard, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

et élargie ; elle s'abaisse sur la flèche des Invalides à peine révélée par le premier rayon doré de l'Orient : on dirait que l'ancien monde finit et que le nouveau commence. Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. *Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le Crucifix à la main, dans l'Eternité* [MDT, II, 1030, c'est nous qui soulignons].

D'ailleurs les preuves irréfutables de l'intrépidité du narrateur devant le moment de l'agonie s'accumulent dans les représentations auto-ironiques qui, par la force du rire, viennent ruiner l'esprit de sérieux propre aux discours abordant la question de la mort : « Les Romains sont si accoutumés à ma vie *méthodique*, que je leur sers à compter les heures. Qu'ils se dépêchent ; j'aurai bientôt achevé le tour du cadran » [MDT, II, 251]. Dans cet extrait, l'élaboration d'ordre auto-ironique est occasionnée par le recours à l'antimétathèse⁵⁵, figure qui contient en l'occurrence un caractère ironique et humoristique par cette incarnation imprévue et stupéfiante que le narrateur représenté sous forme du cadran, procédé stylistique par lequel le narrateur peut rompre avec les règles de la gravité empesée. Néanmoins, ce phénomène englobant que constitue la mort ne laisse pas le narrateur chateaubrianesque dans l'état d'indifférence devant la futilité de l'existence humaine, car cet engourdissement serait nuisible pour la position du narrateur qui ne peut pas se permettre de déroger à ses devoirs de défenseur et de propagateur du christiannisme, et de son rôle dogmatique pour la société. Pourtant comme ces excès du rire entraînent la vacuité que rien ne saurait combler, les sentiments de regret, de désolation et de détresse remplissent les *Mémoires* :

Qu'ils sont doux, mais qu'ils sont rapides, les moments que les frères et les sœurs passent dans leurs jeunes années, réunis sous l'aile de leurs vieux parents ! La famille de l'homme n'est que d'un jour ; le souffle de Dieu la disperse comme une fumée. À peine le fils connaît-il le père, le père le fils, le frère la sœur, la sœur le frère ! Le chêne voit germer ses glands autour de lui, il n'en est pas ainsi des enfants des hommes [MDT, II, 631].

Ainsi, lorsque le narrateur reprend le thème antique de la mort, outre le fait de déplorer la fugacité de la vie il complète ses méditations par des réflexions sur la dureté de l'existence, et sur son caractère imprévisible. La progression vers l'avenir n'évacue que la conception du néant selon laquelle avec le temps l'homme est réduit à endurer des privations que lui impose l'ironie du sort par la déstructuration de sa réalité. Quoiqu'elle advienne sur tous les plans, il convient de souligner en premier lieu une véritable force tragique qui se rattache dans les *Mémoires* à la précarité de l'existence humaine, s'avérant par la fragilité des relations auxquelles s'accroche le narrateur dans l'espoir de retrouver le refuge auprès des membres de sa famille et de ses amis, dont les disparitions successives révèlent l'incapacité de l'homme à

⁵⁵ L'antimétathèse est une figure de style qui consiste en renversement mutuel des rôles, ce qui produit l'effet de l'ironie de situation, par exemple les clichés ironiques d'un voleur volé ou d'un maître-valet. Pour plus d'informations, voir notamment H. Morier, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 580.

préserver son univers. En conséquence, l'acte scriptural qui touche la problématique de la mort n'est pas réductible dans les *Mémoires* à la réalité personnelle et égoïste de sa propre absence, mais s'élargit vers une expérience relationnelle et incompensable :

Le souvenir du premier ami qui vous a laissé sur la route est cruel ; car, si vos jours se sont prolongés, vous avez nécessairement fait d'autres pertes : ces morts qui se sont suivies, se rattachent à la première, et vous pleurez à la fois dans une seule personne toutes celles que vous avez successivement perdues [MDT, I, 711-712].

La puissance d'évocation relève de l'impuissance que le narrateur n'hésite pas à expliciter, ce qui soulève malheureusement la problématique de l'inversion du rapport d'autorité où l'instance narrative se voit déhiérarchisée par les fragmentations progressives de son univers, pivot autour duquel tournent désormais les insertions narratives aussi affligeantes qu'ironiques, comme celle-ci, pleine de chagrin après le décès de Pauline de Beaumont⁵⁶ :

« Je rentrais dans la Ville éternelle, qui joignait maintenant à tant d'existences passées une vie éteinte de plus » [MDT, I, 712]. Malgré la poétisation du passage par l'emploi de la périphrase « la Ville éternelle », sa juxtaposition avec l'expression « qui joignait maintenant à tant d'existences passées une vie éteinte de plus », dirige le texte vers l'image paradoxale, basée sur la divergence surprenante entre l'éternité de Rome et l'ensemble de générations qui s'esquivent à leurs tours. L'essence de l'ironie du sort ne réside pas cette fois-ci dans la chute de l'action individuelle, mais circule vers la tendance globale, portant sur la collectivité plongée dans l'acte ultime de la mort, résultant de « la coïncidence entre le destin préétabli et le destin accompli »⁵⁷, dicté par la Providence, destin auquel ni le narrateur, ni son entourage ne sauraient échapper. Par conséquent toute exploitation de motifs centrés sur la paix et la douceur éprouvées par le narrateur est immédiatement réprimée dans les *Mémoires* par ses interventions, dans lesquelles on discerne le retournement de l'ironie du sort animée par la dissonance entre les rêveries heureuses du passé, de l'enfance, de la jeunesse, et la fragilité du bonheur. Ainsi, la conscience du narrateur chateaubrianesque est marquée par la conviction de l'incapacité du temps à résorber les pertes, car sa mouvance n'apporte que l'aggravation du deuil dont l'énormité incline le narrateur à l'idéalisation du passé par le recours récurrent à l'amplification :

Ma grand'mère se reposait sur sa sœur des soins de la maison. Elle dînait à onze heures du matin, faisait la sieste ; à une heure, elle se réveillait ; on la portait au bas des terrasses du jardin, sous les saules de la fontaine, où elle tricotait, entourée de sa sœur, de ses enfants, de ses petits-enfants. En ce temps-là, la vieillesse était une dignité ; aujourd'hui elle est une charge. A quatre heures, on reportait ma grand'mère dans son salon ; Pierre, le domestique,

⁵⁶ Pour plus d'informations sur Pauline de Beaumont ainsi que sur sa liaison avec Chateaubriand, voir : J. d'Ormesson, *Mon dernier rêve sera pour vous*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1992, p. 69-140.

⁵⁷ H. Lethierry, *Savoir(s) en rire 1*, Bruxelles, De Boeck Université, 1997, p. 45.

mettait une table de jeu ; mademoiselle de Boisteilleul frappait avec les pincettes contre la plaque de la cheminée, et quelques instants après, on voyait entrer trois autres vieilles filles qui sortaient de la maison voisine à l'appel de ma tante. Ces trois sœurs se nommaient les demoiselles Vildéneux ; filles d'un pauvre gentilhomme, au lieu de partager son mince héritage, elles en avaient joui en commun, ne s'étaient jamais quittées, n'étaient jamais sorties de leur village paternel. Liées depuis leur enfance avec ma grand'mère, elles logeaient à sa porte et venaient tous les jours, au signal convenu dans la cheminée ; les bonnes dames se querellaient ; c'était le seul événement de leur vie, le seul moment où l'égalité de leur humeur fût altérée. A huit heures, le souper ramenait la sérénité. Souvent mon oncle de Bedée, avec son fils et ses trois filles assistait au souper de l'aïeule. Celle-ci faisait mille récits du vieux temps ; mon oncle, à son tour, racontait la bataille de Fontenoy, où il s'était trouvé, et couronnait ses vanteries par des histoires un peu franches qui faisaient pâmer de rire les honnêtes demoiselles. A neuf heures, le souper fini, les domestiques entraient ; on se mettait à genoux, et Mademoiselle de Boisteilleul disait à haute voix la prière. A dix heures, tout dormait dans la maison, excepté ma grand'mère, qui se faisait faire la lecture par sa femme de chambre jusqu'à une heure du matin.

Cette société que j'ai remarquée la première dans ma vie, est aussi la première qui ait disparu à mes yeux [MDT, I, 37, éd. Levaillant].

Malgré une dose de mélancolie qui s'exhale de la description, par le lyrisme emphatique de l'amplification le passage se situe dans le mouvement de l'embellissement du passé où la demeure d'une vieille tante incarne le lieu d'unification des valeurs, des principes et des vertues de l'Ancien Régime, tendance exprimée explicitement par la harangue emphatique dont le rôle est rempli par l'épiphraise : « En ce temps-là, la vieillesse était une dignité ; aujourd'hui elle est une charge ». Cependant, dans la structure du texte, l'ambiance pacifique de l'époque est rompue par une seule intervention du narrateur, réduite à une expression froide et laconique dont le resserrement et la brutalité imitent la soudaineté ironique du changement : « Cette société, que j'ai remarquée la première dans ma vie, est aussi la première qui ait disparu à mes yeux ». Ainsi, dans son cheminement vers l'avenir le narrateur chateaubrianesque ne saurait s'abstenir de manifester sa détresse face à l'ordre du monde dans lequel chaque histoire terrestre est imminemment exposée à la proximité de la mort :

Hélas ! les hommes que je rencontrais chez Madame Récamier, Mathieu de Montmorency, Camille Jordan, Benjamin Constant, le duc de Laval ont été rejoindre Hingant, Joubert, Fontanes, autres absents d'une autre société absente. Parmi ces amitiés successives, se sont élevés de jeunes amis, rejetons printaniers d'une vieille forêt où la coupe est éternelle [MDT, II, 1371]⁵⁸.

Ce dépouillement précoce paralyse la conscience du narrateur, en sorte que son activité se limite à bégayer ce lamentable « hélas », accompagné d'un épiphonème dont la simplicité empoigne cependant par la lucidité que ressent le narrateur devant l'inidgence de la condition humaine. Cette clarté de la vision tragique de l'existence, qui est soumise à la

⁵⁸ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, III, 396-397].

volonté extérieure (celle de la Providence ou de la fatalité), s'exprime par l'intention de restaurer la dignité des personnes aimées qui relève de l'usage de la métaphore et de la périphrase ennoblissantes « rejets printaniers d'une vieille forêt où la coupe est éternelle », par lesquelles le narrateur rend le dernier hommage à l'amitié éteinte. La pratique de la périphrase permet également au narrateur d'éviter une expression explicite et blessante sur cet événement bouleversant que constitue la mort, car les déclarations directes contraignent le narrateur à reconnaître l'échec de ses illusions et à se résigner à l'éphémère, à la dimension passagère de toute matérialité de l'univers humain : « Ah ! ce qui est passé est passé ! on a beau retourner en arrière, se remettre à la place que l'on a quittée, on ne retrouve rien de ce qu'on y avait laissé : hommes, idées, circonstances, tout s'est évanoui » [MDT, II, 175]⁵⁹.

D'où l'attitude douloureuse du narrateur qui s'immerge dans l'amertume en s'écriant : « Ô misère de nous ! notre vie est si vaine qu'elle n'est qu'un reflet de notre mémoire » [MDT, I, 164]. L'homme dans la narration chateaubrianesque est incapable de se libérer de la pesanteur de sa condition misérable et se voit accablé par le fardeau de son impuissance : « Il sort de notre vie un gémissement indéfinissable ; les années sont une complainte longue, triste et à même refrain » [MDT, II, 975]. En conséquence, il est indéniable que la narration dans les *Mémoires* n'essaie pas d'entretenir l'image d'un avenir radieux, esthétique qu'elle ne cultive point, vu sa tendance symptomatique à dénoncer l'évanescence de l'existence humaine par l'utilisation de différents moyens rhétoriques :

Un caractère moral s'attache aux scènes de l'automne : ces feuilles qui tombent comme nos ans, ces fleurs qui se fanent comme nos heures, ces nuages qui fuient comme nos illusions, cette lumière qui s'affaiblit comme notre intelligence, ce soleil qui se refroidit comme nos amours, ces fleuves qui se glacent comme notre vie, ont des rapports secrets avec nos destinées [MDT, I, 213].

Dans ce passage, la visualisation ironique de l'infirmité de la condition humaine s'opère par l'enchaînement des comparaisons dont l'implantation successive engendre en surplus le procédé rhétorique de l'isocolie, par lequel le narrateur intensifie une autre idée ironique, celle du recommencement éternel de la décomposition. Celle-ci poursuit son orientation destructive vers un autre degré du dérisoire où le rire de l'ironie du sort dégage uniquement des inventions qui relèvent de la convention littéraire : « Voyez les vieux sépulcres dans les vieilles cryptes : eux-mêmes, vaincus par l'âge, caducs et sans mémoire, ayant perdu leurs épithaphes, ils ont oublié jusqu'aux noms de ceux qu'ils renferment » [MDT, I, 558].

⁵⁹ Ce passage nous instruit sur l'aversion de Chateaubriand devant l'idée de revisiter le château de Combourg, où il n'est retourné que quatre fois après le décès de son père, pour la dernière fois en 1791. Voir notamment E. Bloch-Dano, *Chateaubriand à Combourg*, Magazine littéraire, n° 366, 1998, p. 14.

Le processus du rire ironique ne s'applique en l'occurrence à aucune éventualité de modification dans le cours de l'action narrative, mais se noue exclusivement aux réalisations subversives de la personnification qui fondent le ricanement du sort sur l'image renversée de la sépulture sans identité où sa démente, entité personnifiée par la convention littéraire, symbolise l'infini de l'oubli et de l'abandon qui écrase l'humanité. La réduction ironique de l'univers humain au fonctionnement selon le modèle ironique, parce qu'entièrement appuyé sur le rapport conflictuel et contradictoire de composition et de décomposition, actualise la problématique de l'appréhension du lendemain qu'éprouve le narrateur d'autant mieux que la fuite du temps repousse le même lendemain dans l'obscurité du passé : « L'homme, chaque soir en se couchant, peut compter ses pertes : il n'y a que ses ans qui ne le quittent point, bien qu'ils passent ; lorsqu'il en fait la revue et qu'il les nomme, ils répondent : ''Présents ! ''Aucun ne manque à l'appel » [MDT, I, 345]. Le fléchissement auquel se réduit l'existence humaine s'accroît dans les *Mémoires* par le procédé rhétorique de la prosopopée qui, dans notre extrait, rend compte de la corrélation entre le niveau du traumatisme immobilisant l'être humain et l'assurance de l'ironie du sort que cette concomitance malheureuse fait ressortir. D'où, dans l'optique du mémorialiste, l'interaction continuelle entre le narrateur et le rire omniprésent de l'ironie du sort qui, dans les *Mémoires*, semble assigner des limites à tous les aspects de l'existence humaine à mesure que, dans chaque domaine, elle offre des renversements inattendus des rapports, des relations et des valeurs, en plaçant l'homme dans l'incertitude de ses fixations : « Lorsque je fouille dans mes pensées, il y a des noms, et jusqu'à des personnages, qui échappent à ma mémoire, et cependant ils avaient peut-être fait palpiter mon cœur : vanité de l'homme oubliant et oublié ! » [MDT, I, 613]. La dépossession ironique sur laquelle le narrateur de l'œuvre s'interrogera en permanence affecte également les relations humaines, par lesquelles l'homme cherche à se définir, et qu'il retrouve paradoxalement balayées et tombées en désuétude. Cet échafaudage de fréquentations éphémères dont se rapproche l'existence humaine se resserre dans la structure ironique de la *traductio*, figure de rhétorique qui, par la répétition basée sur une variation grammaticale, garantit l'effet d'insistance, en l'occurrence à vocation négative : « vanité de l'homme oubliant et oublié ».

Vu les modalités destructrices de l'ironie du sort, le narrateur chateaubrianesque doit entretenir avec celle-ci une relation d'antonymie à mesure que, par la mise en scène de ses représentations envahissantes, il repousse la flatterie auprès de son lectorat et ne tente jamais de l'enjôler par le déploiement de belles perspectives sur l'avenir :

Notre existence est d'une telle fuite, que si nous n'écrivons pas le soir l'événement du matin, le travail nous encombre et nous n'avons plus le temps de le mettre à jour. Cela ne nous empêche pas de gaspiller nos années, de jeter au vent ces heures qui sont pour l'homme les semences de l'éternité [MDT, I, 263].

Ainsi, le narrateur n'hésite pas à rendre compte des existences les plus maudites de la société :

J'arrive à Weissenstadt à neuf heures du matin ; au même moment, une espèce de voiturin emportait une jeune femme coiffée en cheveux ; elle avait bien l'air d'être ce que probablement elle était : joie, courte fortune d'amour, puis l'hôpital et la fosse commune. Plaisir errant, que le ciel ne soit pas trop sévère à tes tréteaux ! il y a dans ce monde tant d'acteurs plus mauvais que toi [MDT, I, 781].

Ainsi, par souci d'honnêteté vis-à-vis de la postériorité, le narrateur se résigne à rétablir le portrait ironique de son époque, permettant à l'ironie du sort l'éclosion permanente, qu'il complète et approfondit par ses commentaires didactiques, comme celui-ci, pénétrant la structure ironique au moyen de l'épiphraise : « Cela ne nous empêche pas de gaspiller nos années, de jeter au vent ces heures qui sont pour l'homme les semences de l'éternité ». Dans le deuxième, exemple le didactisme se transforme en l'expression de la miséricorde chrétienne car aucun anathème, aucune démesure de reproches inutiles n'alourdissent le récit déplacé vers la clémence pour laquelle le narrateur intercède auprès de la Providence en faveur de la malheureuse. La lucidité du regard narratif ainsi que ses démarches pour instaurer la réflexion sur l'existence humaine à travers les calamités qui s'abattent sur l'humanité, concède au narrateur une certaine *autoritas* morale et éthique parce que, grâce à la noblesse de son attitude, il accède aux trois composantes principales de l'éthos du narrateur, telles que la sagesse morale (la *phronèsis*), la vertu (l'*arête*) et la bienveillance à l'égard de son auditoire (l'*eunoia*)⁶⁰. Cependant, dans le domaine de son existence humble, sa supériorité morale est incapable de contrebalancer de nouveaux accès de malheur qu'administre l'ironie du sort en dévoilant impitoyablement les défaillances humaines du narrateur. D'où le défaitisme du narrateur qui prend des dimensions inconcevables lorsque celui-ci dénonce, avec un ton dubitatif, que même la protection de Dieu ne saurait affranchir l'homme de sa position inextricable et incompréhensible dans ce monde, où il est incessamment fouetté par l'ironie du sort. Ainsi, quoiqu'il persiste dans le christianisme, on reconnaît son attitude ambiguë et profondément ironique par rapport à la force de la foi chrétienne : « Madame de Chateaubriand me disait comme sainte Monique disait à son fils : *Nihil longe est a Deo* : "Rien n'est loin de Dieu." On avait confié mon éducation à la Providence : elle ne m'épargnait pas les leçons » [MDT, I, 145]. La vigueur incisive de la réplique du narrateur

⁶⁰ F. Wœrther, *L'éthos aristotélicien : genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007.

décèle l'absence de la miséricorde dont devrait être dotée la Providence, en faisant ressortir le décalage entre la confiance des fidèles en Dieu et la sévérité de ses jugements, ce qui dévoile implicitement l'existence de l'ironie de la Providence dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Les deux passages que nous venons de citer sont couplés à l'intention de la dramatisation du sort humain par le recours à la personnification, par laquelle le narrateur rappelle le destin avorté de l'homme incapable de maîtriser les directions de sa vie semée d'embûches dressées par l'ironie du sort. En même temps, puisque le narrateur se rend compte de l'affaiblissement de son autorité par l'ironie du sort qui multiplie ses apparitions, il espère progressivement récupérer la permanence de sa vocation par l'action qui consiste à éloigner de sa personne toute responsabilité de ses défaites par la prise de l'appui sur la personnification. De même que la religion n'est plus désormais la garantie de la paix morale de l'homme, le narrateur se permet de commettre une sorte de sacrilège mental en brisant l'image de la piété familiale par le raisonnement paradoxal et hétéroclite, lamentation misérabiliste sur la condition de l'existence humaine dont nous ne gardons que la tombe et l'encens ; eux-mêmes deviennent la préfiguration du rire frénétique dans lequel s'enfuira le narrateur dans l'espoir de retrouver quelque réconfort⁶¹. Ainsi, deux images incompatibles se trouvent rapprochées dans l'extrait que voici :

Mon père ne descendait qu'une fois l'an à la paroisse pour faire ses Pâques ; le reste de l'année, il entendait la messe à la chapelle du château. Placés dans le banc du seigneur, nous recevions l'encens et les prières en face du sépulcre de marbre noir de Renée de Rohan, attendant à l'autel : image des honneurs de l'homme ; quelques grains d'encens devant un cercueil ! [MDT, I, 196].

À force de s'exaspérer contre les renversements brutaux de la réalité, le narrateur aspire à exprimer son détachement par quelques dispositifs rhétoriques, parmi lesquels il favorise l'épiphonème, figure rhétorique qui se résume dans un point d'exclamation placé à la fin d'un paragraphe afin de communiquer au lecteur son indignation. Lorsque l'épiphonème sert à s'opposer contre la cause supérieure, comme l'histoire, la nature, la Providence etc., l'indignation du narrateur se disperse dans l'impuissance en se transformant en un cri de désespoir qui perce le récit.

Ainsi, le narrateur chateaubrianesque apparaît comme un véritable phénoménologue de l'existence humaine dont les déclinaisons particulièrement désolantes ne cessent de multiplier ses interrogations et ses réflexions sur les écarts irréductibles qui se laissent observer entre des conditions différentes du moi. En effet l'écoulement du temps qui afflige tous les humains sans exception et l'inflexibilité des lois existentielles est l'une des

⁶¹ J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967, p. 7-28.

perspectives cruciales dans les *Mémoires*. Lorsqu'elle s'applique aux puissances représentant l'ordre terrestre, elle aboutit au déclenchement de l'ironie du sort sans égal :

Les tournois du vainqueur de Crécy, les jeux du Camp du Drap d'or de Henri VIII, ne recommenceront pas dans cette salle des spectacles funèbres. Bacon, Newton, Milton, sont aussi profondément ensevelis, aussi passés à jamais que leurs plus obscurs contemporains [MDT, I, 511].

Comme on le voit, le décalage ironique s'approfondit lorsque le narrateur, par la comparaison, figure dont il se sert fréquemment dans le contexte de l'ironie du sort, insiste sur la mortalité des personnages illustres qui périssent à l'instar de leurs contemporains anonymes. Cette juxtaposition audacieuse provoque la contestation de leur supériorité, ce qui revient à nier leur existence. Un acte courageux, vu le principe de ce monde conformément auquel l'humanité a en abomination les discours qui osent lui rappeler la temporalité de son vécu, tandis qu'elle préfère tenir en filigrane l'instantanéité de ses autorités, de ses monarques, de ses systèmes politiques et sociaux. Au lieu de jouer un rhapsode chantant des poèmes épiques sur la grandeur de l'homme, le narrateur apparaît sur la scène comme un désespéré afin de démasquer, non sans peine, les bagatelles de la vie humaine avec ses pouvoirs éphémères, ses rites sociaux dépassés, ses cérémonies et protocoles pompeux :

Il me semble que j'achève une course en Angleterre, comme celle que je fis autrefois sur les débris d'Athènes, de Jérusalem, de Memphis et de Carthage. En appelant devant moi les siècles d'Albion, en passant de renommée en renommée, en les voyant s'abîmer tour à tour, j'éprouve une espèce de douloureux vertige. Que sont devenus des jours éclatants et tumultueux où vécurent Shakespeare et Milton, Henri VIII et Elisabeth, Cromwell et Guillaume, Pitt et Burke ? Tout cela est fini ; supériorités et médiocrités, haines et amours, félicités et misères, oppresseurs et opprimés, bourreaux et victimes, rois et peuples, tout dort dans le même silence et la même poussière. Quel néant sommes-nous donc, s'il en est ainsi de la partie la plus vivante de l'espèce humaine, du génie qui reste comme une ombre des vieux temps dans les générations présentes, mais qui ne vit plus par lui-même, et qui ignore s'il a jamais été ! [MDT, II, 115-116].

Dans cet extrait, l'ironie du sort se redéfinit par le mouvement de l'analogie ironique qui déborde le cadre des classes sociales (le risible de l'existence du bas jusqu'au supérieur comme dans le passage précédant), et subit l'extension de sa dimension vers l'ensemble des générations, mouvement qui se modélise selon le principe de déperdition et de dégradation à la fois mécanique et impassible. Ce rire devient plus novateur et complexe par la pénétration dans le récit d'un dispositif imposant des moyens rhétoriques permettant aisément de désorienter le lecteur et le pousser vers la vision tragique de l'existence humaine, celle de la farce dans laquelle nous ne sommes que les sosies du passé. La polarisation du mouvement ironique se laisse entrevoir à différents degrés du récit : les figures telles que l'anaphore, la comparaison, la métaphore, la question oratoire et l'épiphonème concourent à la stabilisation

de l'image dépréciative de la vie humaine où l'imitation harmonique de l'assonance fonctionne uniquement comme la conséquence angoissante de ce prosaïsme existentiel et de son échec irrémédiable.

Dans ces disqualifications ironiques, le narrateur n'hésite pas à proposer une mise en relation moqueuse avec l'univers du lecteur, en enjoignant celui-ci à s'interroger sur le sens de sa propre existence :

Dans une des belles nuits de l'été, on n'aperçoit que la mer et les contours du Vésuve. On prétend [que dans le murmure des vagues] l'on distingue encore aujourd'hui les accents d'une fille ; elle était allée à dieu en laissant sur la plage la tristesse, les parfums et l'enchantement de la nuit. [Mais] quelle était cette jeune fille ? je l'ignore. Je pourrais l'inventer en supposant [des prodiges de grâces et] les charmes d'un enfant de seize ans qui passe au milieu des fleurs.

Et vous pourtant qui n'avez pas retenu le nom de cette Éphèbe, vous vous souvenez de celui d'une foule d'hommes qui ont troublé le monde. Il ne restera rien de vous, ou plutôt il ne restera après vous que le chant d'un oiseau que vous n'aurez pas entendu, le murmure d'une brise inconnue qui passe. [non] rien de l'homme ne reste, célèbre ou inconnu, c'est [la] même chose. La célébrité seulement fera une petite tache dans sa vie [MDT, I, 1610-1611]⁶².

Avant que l'ironie du sort s'exhale du passage, le narrateur interpose son autorité par l'emploi de l'emphase où son application purement rhétorique, et non seulement ornementale, se distingue par une valeur référentielle et accusatrice à mesure que les qualités de la pureté morale qui se matérialisent dans la personne de la jeune fille par la figure de l'allégorie sont sous-estimées par l'humanité en faveur de la terreur semée par les despotes, la seule force qu'elle éternise dans l'étendue de sa médiocrité. L'exploitation de ce motif assure une liaison ironique entre l'humanité et son avenir qui, à son tour, se résume dans le dérisoire du néant que le narrateur fait enfler par le dynamisme de la prolepse : « Il ne restera rien de vous, ou plutôt il ne restera après vous que le chant d'un oiseau », et du pléonisme insistant sur « le chant d'un oiseau que vous n'aurez pas entendu », bien évidemment du point de vue de la logique en tant que des êtres déjà plongés dans la mort. Par ce nouveau coup du destin qui requiert dans l'œuvre la forme d'une projection inévitable, l'ironie du sort martèle non seulement la conscience du narrateur, mais également celle de son lectorat par l'instauration d'une symétrie ironique entre les différentes générations dont la succession l'une après l'autre n'est pas capable de s'interrompre malgré l'aspiration à l'immortalité, à la grandeur et à la gloire, entités aussi futiles que les existences passagères de leurs auteurs : « « En rasant le mur de la cathédrale de Meaux, j'ai répété à Bossuet ses paroles : ''L'homme arrive au tombeau traînant après lui la longue chaîne de ses espérances trompées'' » [MDT, II, 803]. Cet

⁶² Maurice Levailant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, II, 127, éd. Levailant].

ironique progrès que l'homme ne saurait endiguer se renouvelle dans les *Mémoires* d'une manière intransigeante :

Je partis à la pointe du jour et j'arrivai, vers les deux heures après midi, à Lans-le-Bourg, au pied du Mont-Cenis. En entrant dans le village, je vis un paysan qui tenait un aiglon par les pieds ; une troupe impitoyable frappait le jeune roi, insultait à la faiblesse de l'âge et à la majesté tombée ; le père et la mère du noble orphelin avaient été tués : on me proposa de me le vendre ; il mourut des mauvais traitements qu'on lui avait fait subir avant que je le puisse délivrer. Je me souvenais alors du pauvre petit Louis XVII ; je pense aujourd'hui à Henri V : quelle rapidité de chute et de malheur ! [MDT, I, 679].

Dans cet extrait, l'emploi de la parabole est un critère pertinent de l'état d'alerte par lequel le narrateur surprend son lecteur. En effet la mise en scène d'une histoire quotidienne concernant l'aigle – symbole majestueux de la force et de la supériorité royales, est l'occasion pour dénoncer la dégradation de ces qualités qui, du point de vue historique, ne semblent qu'une vantardie imprudente. Ainsi, l'enracinement sur le trône peut, à tout moment, se résoudre par l'absorption dans la chute – vérité ironique à laquelle se reportent constamment dans les *Mémoires* les structures énonciatives basées sur l'extrême brièveté de la construction phrastique, comme dans le cas du commentaire final, renforcé par la figure de l'épiphonème : « quelle rapidité de chute et de malheur ! ». Cette célérité du changement ouvre un nouveau cadre de déploiement pour l'ironie du sort dont la matérialisation la plus inimaginable, en prenant en considération non seulement la promptitude de l'altération, mais également sa cible et son étendue, se manifeste dans la fameuse énumération des morts :

Vérone, si animée en 1822 par la présence des souverains de l'Europe, était retournée en 1833 au silence ; le congrès était aussi passé dans ses rues solitaires que la cour des Scaligeri et le sénat des Romains. Les arènes, dont les gradins s'étaient offerts à mes regards chargés de cent mille spectateurs, béaient désertes ; les édifices qui j'avais admirés sous l'illumination brodée à leur architecture, s'enveloppaient, gris et nus, dans une atmosphère de pluie.

Combien s'agitaient d'ambitions parmi les acteurs de Vérone ! que de destinées de peuples examinées, discutées, pesées ! Faisons l'appel de ces poursuivants de songes ; ouvrons le livre du jour de colère ; *liber scriptus proferetur* ; monarques ! princes ! ministres ! voici votre ambassadeur, voici votre collègue revenu à son poste : où êtes-vous ? répondez.

L'Empereur de Russie, Alexandre ? - Mort.

L'Empereur d'Autriche, François ? - Mort.

Le Roi de France, Louis XVIII ? - Mort.

Le Roi de France, Charles X ? - Mort.

Le Roi d'Angleterre, George IV ? - Mort.

Le Roi de Naples, Ferdinand I^{er} ? - Mort.

Le Duc de Toscane ? - Mort.

Le Pape Pie VII ? - Mort.

Le Roi de Sardaigne, Charles-Félix ? - Mort.

Le Duc de Montmorency, ministre des affaires étrangères de France ? - Mort.

M. Canning, ministre des affaires étrangères d'Angleterre ? - Mort.

M. de Bernstorff, ministre des affaires étrangères de Prusse ? - Mort.

M. de Gentz, de la chancellerie d'Autriche ? - Mort.

Le cardinal Consalvi secrétaire d'État de Sa Sainteté ? - Mort.

M. de Serre, mon collègue au congrès ? - Mort.

M. d'Aspremont, mon secrétaire d'ambassade ? - Mort.
Le comte Neipperg, mari de la veuve de Napoléon ? - Mort.
La comtesse Tolstoï ? - Morte.
Son grand et jeune fils ? - Mort.
Mon hôte du palais Lorenzi ? - Mort.
[MDT, IV, 330-331].

Qui n'a jamais lu les *Mémoires* envisagera la présence de l'ironie du sort dans cet extrait sous l'angle du contraste entre le présent de la narration et le passé qui a une tendance naturelle, dans l'optique chateaubrianesque, à la dégénérescence. Du point de vue rhétorique ce processus se reconnaît dans l'éclosion des métaphores successives, dans l'enchaînement des épiphonèmes de réflexion et, finalement, dans une apostrophe pathétique aux défunts à laquelle ne répond que le vide diégétique de leur silence aboutissant à la nécessité d'expression directe par le biais de l'énumération et de la répétition, où le mot « mort » résonne par un mouvement infini et omniprésent de l'infirmité humaine⁶³. Il nous semble utile de souligner en ce moment l'impératif de nous situer dans la continuité de la lecture, sans quoi nous prenons le risque d'éclipser une autre stratégie narrative qu'a entreprise le narrateur afin de maintenir l'originalité du rire ironique :

Je traversais Paris, la France, les Alpes, le Milanais et je descendis à Vérone à Casa-Lorenzi : il n'y avait encore presque personne d'arrivé. Peu à peu la ville se remplit, on vit paraître successivement l'empereur, l'impératrice d'Autriche et leur suite ; le prince de Metternich accompagné des conseillers auliques Gentz, du chevalier de Floret, de quatre barons, d'un comte, d'un concipiste aulique et de deux officiaux ; le prince d'Esterhazy, mon collègue d'ambassade à Londres ; le comte de Zichy, mon ancien collègue plénipotentiaire à la cour de Prusse ; le baron de Lebzeltern, accrédité près la cour de Russie ; l'empereur de Russie avec cinq adjudants généraux, Menzikoff, Frubetzkoj, Oscharowski, Czernitscheff, Michaud ; le prince Wolkonsky, général et chef d'état-major ; le comte de Nesselrode, secrétaire d'état ; le comte de Lieven, ambassadeur à Londres ; le comte de Pozzo di Borgo, ambassadeur à Paris ; puis le duc de Wellington et lord Clanwilliam, le marquis de Londonnerry, frère de feu lord Castlereagh, le vicomte Strangford et lord Burghesh ; puis vinrent les puissances de Prusse S. M. le roi, LL. AA. RR. le prince Guillaume et le princes Charles, le comte Bernstorff, le baron Humboldt.

L'archiduc et l'archiduchesse d'Autriche, vice-roi et vice-reine d'Italie, débarquèrent avec leur cour.

Parme envoya l'archiduchesse d'Autriche, duchesse de Parme, dite veuve de Napoléon, avec le comte de Neipperg, dit chambellan et chevalier d'honneur de l'archiduchesse.

Le grand-duc et la grande-duchesse de Toscane, S. A. I. et R. le prince héréditaire accoururent de la patrie du Dante et de Michel-Ange [...].

L'archiduc duc de Modène, et l'archiduchesse duchesse de Modène, descendirent du Cataïo.

Sa Majesté le roi des Deux-Siciles quitta Naples pour Vérone, avec la duchesse de Floridia, le confesseur Porta, et le prince de Salerne que suivaient deux gentilshommes de la chambre.

⁶³ Cette déféctuosité inhérente à la condition humaine met en place un espace de création perpétuellement ironique que le narrateur souligne par l'intratextualité croissante qui équivaut à l'actualisation ironique du cortège des mortels qui s'allonge en comparant la version initiale et celle de 1838. Sur la grandiloquence du passage qui parut superfétatoire à Marcellus, voir Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, Paris, Michèle Lévy frères, 1859, p. 474.

La Sardaigne députa son roi et sa reine et le comte de Latour, ministre secrétaire d'état aux affaires étrangères.

Nous autres Français, nous étions de même assez nombreux : M. le vicomte de Montmorency, notre chef, était accompagné de M. Bourjot et de M. de Pontois, pour le secrétariat, et de M. Damour pour le chiffre. Le marquis de Caraman, M. de la Ferronnays, M. de Rayneval et moi, nous représentions nos missions de Vienne, de Pétersbourg, de Berlin et de Londres. Dans la mission de Londres, on comptait le duc de Rauzan, M. le comte de Boissy et M. le comte d'Aspremont.

M. de Serre, ambassadeur à Naples, et M. de la Maion-fort, envoyé à Florence, assistèrent au spectacle en simples curieux [...].

Voilà toutes les grandeurs modernes venues se mesurer à Vérone aux arènes laissées par les Romains.

Auprès de ces débris, se plaçaient d'autres ruines qu'on écoutait pas, les députés de la malheureuse Grèce. Le vieux monument de la ville éternelle leur eût plutôt répondu que ces souverains d'un jour, parce qu'Athènes levait vers le ciel ses mains suppliantes au nom de la liberté [MDT, III, 132-136, éd. Levailant].

Par la juxtaposition de ces deux extraits on voit s'instaurer, une fois de plus, une relation ironique entre le passé et le présent, celui-ci rabaissé et insignifiant à son tour. Cependant, on s'aperçoit que la risibilité de l'existence humaine relève en l'occurrence de l'ironie intratextuelle qui concerne les relations entre les diverses parties de l'œuvre, contrairement à l'ironie intertextuelle qui se concentre exclusivement sur les rapports entre une œuvre littéraire et des textes extérieurs⁶⁴. La métamorphose dans la stratification des deux extraits nous ramène à repérer les signes d'une connivence intratextuelle entre le narrateur et le lecteur potentiel dont le lien s'établit par la nécessité de déchiffrer la reprise ironique du passage évoquant le défilé des tout-puissants en 1823, que la réécriture lugubre du narrateur transforme en dénigrement manifeste non seulement de leur pouvoir, mais de toute valeur humaine, comme si le narrateur méditait à l'instar de l'Ecclésiaste qui dit: « vanité des vanités, [...] tout est vanité »⁶⁵. Cette transgression de son propre discours fait verser les *Mémoires* dans le courant d'une œuvre dialogique, modalité qui s'apparente à la rupture d'une interprétation univoque en déplaçant l'œuvre vers un renouveau des perspectives polyphoniques identifiables dans sa construction⁶⁶. Dans notre cas, le retournement contre son propre discours a pour but de garantir la réussite du message ironique, procédé paradoxal dont le déchiffrement par le lecteur double le regard narratif d'un sentiment similaire de mépris pour sa propre existence, ce qui revient à renforcer le déclenchement de l'ironie du sort.

⁶⁴ Sur l'ironie et l'intertextualité, voir notamment P. Hamon, *L'ironie littéraire, op. cit.*, p. 24 – 29. Parmi les ouvrages monographiques, voir par exemple C. Rannoux, *Les fictions du journal littéraire, Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Paris, DROZ, 2004, p. 94-97 et P. Schoentjes, *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*, Gand, Presses Universitaires de Gand, 1993, p. 240-245.

⁶⁵ L'École biblique de Jérusalem, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du CERF, 2003, p. 1067.

⁶⁶ La désignation « roman dialogique ou polyphonique » appartient au métadiscours introduit au sein de la littérature et de la linguistique par Mikhaïl Bakhtine, historien et théoricien de la littérature. Pour plus d'informations, voir J. Bres et al., *Dialogisme et polyphonie*, Bruxelles, Bœeck Duculot, 2005, p. 19-26.

Ainsi, une construction imaginaire basée sur l'esthétique de l'horreur est susceptible de faire surgir dans les *Mémoires* le rire ironique qui est mis en œuvre par un écart creusé entre l'aspect humain d'un être vivant et quelques représentations répugnantes d'un corps mortifié et inhumain :

Quelques personnes ont cru qu'Alexandre, vers la fin de sa vie, s'était fait catholique. Son avènement au trône lui enleva son père ; sa descente du trône pensa renverser son empire. Après tant de bruit et de gloire, il ne resta de lui que son cercueil et la bière de sa femme ; coffres scellés et silencieux passant dans les bois éclairés de torches de pin, et accompagnés d'une horde de ces Baskirs qui campèrent dans la cour du Louvre [MDT, III, 159, éd. Levaillant].

Cette transformation se résume par le recours à la déification, procédé qui consiste en la désignation d'un être humain par l'effigie d'un corps ou d'un objet, attitude paradoxale et profitant de la logique frénétique qui entraîne la déshumanisation de l'homme dont le dessein est largement ironique et discréditant. Cette stratégie rhétorique se caractérise par une extrême hardiesse de l'instance narrative : celle-ci ne tergiverse pas lorsque, par l'accumulation négative de moyens rhétoriques, elle s'oppose à son propre enjeu de la persuasion, et en révélant le caractère subversif de l'ironie du sort, elle brave le ridicule de l'être humain dont la puissance est toujours provisoire :

À cette dérision des vanités humaines, il ne manquait que l'immolation pareille de Murat, gouverneur de Paris, la mort de Bonaparte captif, et cette inscription gravée sur le cercueil du duc d'Enghien : ''Ici est le *corps* de très haut et puissant Prince du sang, pair de France, *mort* à Vincennes le 21 mars 1804, âgé de 31 ans 7 mois et 19 jours.'' Le *corps* était des os fracassés et nus ; le *haut et puissant* Prince, les fragments brisés de la carcasse d'un soldat [MDT, I, 747].

Par conséquent, la disparition des personnages illustres entraîne le jaillissement inépuisable de l'ironie du sort, sur lequel l'attention du lecteur se canalise dans le cas échéant par l'apparition de l'anastrophe : « À cette dérision des vanités humaines », dont le déplacement en début de la phrase souligne le caractère tragique et dérisoire de l'existence humaine. Cependant, l'ironie du sort atteint son apogée dans le maniement habile de l'antiphrase : « Ici est le *corps* de très haut et puissant Prince du sang, pair de France », qui met en œuvre une divergence ironique entre l'état antérieur de la grandeur et l'état présent de la passivité des restes mortels, image évoquant la méditation sur l'inconsistance de l'être humain. Dans notre extrait, l'intersection de l'antiphrase avec d'autres figures rhétoriques permet à l'ironie du sort de virevolter de son plein gré, d'autant que la pratique de la synecdoque (la squelette désignant l'être vivant par une relation métonymique) intensifie le choc existentiel déplorant la misère humaine, tandis que la présence de la parataxe, par la suppression des liens syntaxiques de coordination et de subordination, crée l'effet sollicité de

l'immédiateté ironique. On en conclut que cette altération ironique tient ses forces du réalisme trivial et quasiment mécanique de tout changement, par lequel s'instaure dans les *Mémoires* une parenté narquoise entre les humains suivant le même chemin de la dégradation, amplifiée par l'alliance impertinente du contraste, qui se complaît à enchevêtrer des extrémités, de sorte que des moments de gloire sont juxtaposés à la chute, et la vivacité de jadis se mêle à la mort. Néanmoins, la réactivation du rire ironique dans l'œuvre est irrésistiblement soutenue par la mise en scène de l'évantaïl rhétorique, forme d'imitation de la réalité implacable et d'expressivité absolue et tragique, dans laquelle se fond l'être humain – victime de la contingence de sa condition misérable que la narration chateaubrianesque ne cesse de souligner : « tout passe : l'homme au bord de l'abîme est réduit à compter les minutes qui tombent goutte à goutte dans l'Éternité » [MDT, II, 1444] »⁶⁷.

1.5. L'ironie du sort et la nature

Bien que le narrateur chateaubrianesque s'élève au rang d'une figure de génie par sa capacité de faire immerger son lecteur dans le pittoresque⁶⁸ de la nature, il ne semble pas toujours obéir aux règles de l'homogénéité du récit en brisant fréquemment les démarcations entre les représentations poétique et ironique :

J'ai passé de nuit Airolo, Bellinzona et le Val-Leventine : je n'ai point vu la terre, j'ai seulement entendu les torrents. Dans le ciel, les étoiles se levaient parmi les coupoles ou les aiguilles des montagnes. La lune n'était point d'abord à l'horizon, mais son aube s'épanouit par degrés devant elle, de même que ces *gloires* dont les peintres du XIV^e siècle entouraient la tête de la VIERGE ; elle parut enfin, creusée et réduite au quart de son disque, sur la cime dentelée du Furca ; les pointes de son croissant ressemblaient à des ailes ; on eût dit d'une colombe blanche échappée de son nid de rocher : à sa lumière affaiblie et rendue plus mystérieuse, l'astre échancré me révéla le lac Majeur au bout du Val Levantine. Deux fois j'avais rencontré ce lac, une fois en me rendant au congrès de Vérone, une autre fois en allant en ambassade de Rome. Je le contemplais alors au soleil, dans le chemin des prospérités ; je l'entrevois à présent la nuit, du bord opposé, sur la route de l'infortune. Entre mes voyages, séparés seulement de quelques années, il y avait de moins une monarchie de quatorze siècles [MDT, II, 609].

Ainsi, il n'est pas étonnant que le passage s'aligne sur le modèle de la densité rhétorique qui caractérise la littérisation visuelle de l'hypotypose qui, avec son éventail composé de l'enchaînement des énumérations, des métaphores filées, des épithètes, des comparaisons et des personnifications, s'impose pour que le lecteur puisse savourer le

⁶⁷ Maurice Levallant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, IV, 514, éd. Levallant].

⁶⁸ Le pittoresque est en l'occurrence entendu comme « un mode de vision de la nature qui privilégie l'art, les associations entre réalité et représentation. [...] Le pittoresque consiste essentiellement à relever ce qui est digne de la peinture dans un paysage naturel ». Voir Y. Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expression du sublime*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2007, Paris, p. 24-25.

panorama splendide de la nature que les effets de la musicalité⁶⁹, tels que les alitérations en « l » : « Dans le ciel, les étoiles se levaient parmi les coupoles ou les aiguilles des montagnes », et en « r » viennent compléter : « elle parut enfin creusée et réduite au quart de son disque sur la cime dentelée du Furca ». Cependant tout le faste de la *pléthore* louant le vieux thème de la nuit et de la lune s'annule devant deux épreuves mélancoliques mises en contraste par la force de la métaphore et de la périphrase : « Je le contemplais alors au soleil, dans le chemin des prospérités ; j'entrevois à présent la nuit, du bord opposé, sur la route de l'infortune », que la proximité de l'hyperbole avec sa force envahissante de l'exagération transforme en éclatement d'une ironie du sort violente : « Entre mes voyages, séparés seulement de quelques années, il y avait de moins une monarchie de quatorze siècles ».

En conséquence, on voit que la visualisation de la sublimité de la nature dont les propriétés esthétiques se voient imaginées dans les *Mémoires* par le recours à l'hypotypose, subit la transformation inespérée en faveur de la *péripétie*, signe que la nature s'inscrit au répertoire des phénomènes potentiellement ironiques. Le changement de la longitude et de l'espace⁷⁰ devient pour le narrateur le prétexte afin d'éventer quelques secrets sur la routine de l'existence humaine, méditation qui déclenche inévitablement l'apparition de l'ironie du sort :

Je traversais une prairie semée de jacobées, à fleurs jaunes, d'alcées à panaches roses et d'obélarias dont l'aigrette est pourpre.

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. Quel peuple habita cette île ? Son nom, sa race, le temps de son passage ? Vivait-il, alors que le monde au sein duquel il était caché existait ignoré des trois autres parties de la terre ? Le silence de ce peuple est peut-être contemporain du bruit de quelques grandes nations tombées à leur tour dans le silence* [MDT, I, 398-399].

On retrouve dans l'écart irréductible entre la sérénité de la nature et la civilisation agonisante, symbolisée par les décombres de l'habitation indienne, la structure de l'ironie picturale où l'approfondissement du rire ironique est la suite de cet étrange mélange de la mélancolie du narrateur et de l'indifférence de la nature par rapport à la misère de la condition humaine. Celle-ci cesse de constituer l'objet de toute idéalisation, comme dans cet extrait de *l'Education sentimentale* de Flaubert dans lequel la tension entre deux univers non seulement ne se dissout pas, mais se développe sous le signe de l'allégorisation explicite :

⁶⁹ Conformément aux canons esthétiques et rhétoriques traditionnels selon lesquels l'hypotypose ne saurait réaliser l'expression picturale d'une image sans être la « théâtralisation des sonorités du discours, sa condensation et son intensification ». Voir H. Parret, *La voix et son temps*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2002, p.73.

⁷⁰ Sur les sentiments de Chateaubriand lors de son voyage en Amérique, voir P. Hubner, « La solitude et les *Mémoires* : la plénitude du vide ou le désert paradoxal de l'extrême-occident », *Solitudes : écriture et représentation*, dir. A. Siganos, Grenoble, ELLUG, 1995, p. 55-66.

La nature extérieure a une ironie sans pareille : les cieux ne se couvrent pas de nuages, quand notre cœur est gros ; les fleurs parfument l'air quand nous les remplissons de nos cris ; les oiseaux gazouillent et font l'amour dans les cyprès sous lesquels nous enterrons nos plus tendrement aimés⁷¹.

Cependant, dans l'œuvre de Chateaubriand, la mélancolie du narrateur joue un rôle inappréciable à mesure que son imaginaire, familiarisé avec l'histoire mouvementée et portant l'empreinte amère de l'ironie du sort, prend l'initiative en déclenchant une série de questions rhétoriques incitant le lecteur à se pencher sur l'essence de cette humanité de laquelle il provient, avant que ses maillons successifs ne se fondent dans l'abîme du temps et de l'oubli, vérité s'organisant autour de la supposition du narrateur (la dernière phrase de l'extrait) transformée en formulation explicite de l'ironie narrative. Ainsi, la vue de la nature emporte le narrateur dans le dialogisme imaginaire s'exprimant par la méditation sur le mouvement de construction et de déconstruction :

Lord Bathurst, le ministre dont je vous entretiens, était instruit et poli ; il gardait la tradition des anciennes manières françaises et de la bonne compagnie. Il avait trois ou quatre filles qui couraient, ou plutôt qui volaient comme des hirondelles de mer, le long des flots, blanches, allongées et légères. Que sont-elles devenues ? Sont-elles tombées dans le Tibre avec la jeune Anglaise de leur nom ? [MDT, II, 113].

S'ensuit le même schéma qui reconduit la narration à la constatation du dérèglement continu de l'univers humain : la vision harmonieuse de la nature (comme en l'occurrence le naturel du rapprochement de jeunes filles avec les oiseaux qui s'envolent) s'exténue dans la rationalisation ironique (dans notre cas le cri hallucinant des questions oratoires), indice probant de ruptures systématiques qui surplombent le narrateur. Cette sensibilité à la vanité de l'existence, de la fortune et de l'entourage humains n'épargne pas le narrateur qui se soumet au même processus de l'auto-définition ironique, ce qu'attestent les exemples suivants : « Je me promenais sous les galeries à double étage, élevées d'après les dessins de Bramante. Ces pavés seront battus de pluies de l'automne, ces brins d'herbe frémiront au souffle de l'Adriatique longtemps après que j'aurai passé » [MDT, II, 194]. Dans le repli sur soi, même les arbres de son jardin ne peuvent apaiser le déplaisir du narrateur :

Au reste mes arbres ne s'informent guère s'il servent de calendrier à mes plaisirs ou d'extraits mortuaires à mes ans ; ils croissent chaque jour du jour que je décrois : ils se marient à ceux de l'enclos des *Enfants Trouvés* et du boulevard d'Enfer, qui m'enveloppent [MDT, II, 650].

Dans les deux extraits le narrateur ne cesse de proférer la vérité cruelle sur le déterminisme existentiel qu'il ressent comme un continuum particulièrement ironique, vu l'indocilité de la nature insensible aux accélérations d'histoires humaines comme la sienne, d'où la contemplation du paysage et le lyrisme qui retombent rapidement dans l'ironie

⁷¹ G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Louis Conard, 1910, p. 143.

flétrissante qui se localise premièrement dans la pertinence des prosopopées : « Ces pavés seront battus de pluies de l'automne, ces brins d'herbe frémiront au souffle de l'Adriatique longtemps après que j'aurai passé » ; et également : « Au reste mes arbres ne s'informent guère s'il servent de calendrier à mes plaisirs ou d'extraits mortuaires à mes ans ». Deuxièmement, cette ironie se stratifie dans l'établissement de similitudes syntaxiques qui résonnent dans les figures du chiasme : « ils croissent chaque jour du jour que je décrois », et du parallélisme « Ces pavés seront battus de pluies de l'automne, ces brins d'herbe frémiront au souffle de l'Adriatique », par lesquelles s'accomplit l'insertion dans la topique de l'écho ironique qui équivaut à l'image de l'humanité sombrant dans le néant. Ainsi, tout se délite dans les *Mémoires*, sauf la nature qui n'intervertit point son ordre impassible face à toutes les splendeurs du narrateur qui s'imbriquent au souffle de l'ironie du sort soutenue dans le texte par le même jeu rhétorique de contrastes et de parallèles moqueurs dépeints cette fois-ci par la prosopopée, la question oratoire, l'énumération et le parallélisme :

Que m'a servi de boire aux eaux du Meschacébé, de l'Éridan, du Tibre, du Céphise, de l'Hermus, du Jourdain, du Nil, du Bétis, du Tage, de l'Èbre, du Rhin, de la Sprée, de la Seine, de la Tamise et de mille autres fleuves obscurs ou célèbres ? Ignorés, ils ne m'ont point donné leur paix ; illustres, ils ne m'ont point communiqué leur gloire : ils pourront dire seulement qu'ils m'ont vu passer comme leurs rives voient passer leurs ondes [MDT, II, 671].

Ces dessins hétérogènes composés d'essors et de chutes sont vitrifiés dans l'œuvre à la même lumière ironique qui ne permet pas au narrateur de s'arrêter sur les attraits de la nature, mais amorce sa réflexion sur la mélancolie, sur le tragique, sur le dérisoire de l'existence humaine : « Quand je suis las de mon jardin, la plaine de Montrouge le remplace. J'ai vu changer cette plaine : que n'ai-je pas vu changer ? » [MDT, IV, 167]. De surcroît, la permanence de la nature ne forme pas l'univers unitaire et rassurant qui rassérènerait l'esprit du narrateur, car celui-ci n'accède plus à la sensation unique de la beauté de la nature, mais se laisse dominer par le sentiment de l'impuissance devant l'absolu de la Nature, auquel se juxtaposent les refigurations de la misérabilité humaine :

Une partie de whist, éclairée par deux bougies dans le coin d'une salle obscure, commença entre le Roi et le Dauphin, le duc de Blacas et le cardinal Latil. J'en étais le seul témoin avec l'écuyer O'Hégerty. À travers les fenêtres dont les volets n'étaient pas fermés, le crépuscule mêlait sa pâleur à celle des bougies : la monarchie s'éteignait entre ces deux leueurs expirantes [MDT, II, 727].

Par le voisinage de deux lumières métaphorisées, mais contrastées par l'opposition saisissante entre le crépuscule infini et des bougies éteintes, on accède à l'hétérodoxie du passage qui se traduit par la juxtaposition des éléments hétérogènes témoignant implicitement de la dualité ironique de l'existence humaine cantonnée entre vie et mort, succès et défaite, joie et douleur etc. En conséquence, la pondération entre l'homme et la nature dans les

Mémoires n'est qu'une illusion de laquelle se déchaîne le rire ironique, devant lequel le narrateur s'engourdit dans une ambiance pesante de l'amertume, de la mélancolie, de la résignation et de l'impuissance :

En sortant de Berneck, le chemin est bordé de peupliers dont l'avenue tournoyante m'inspirait je ne sais quel sentiment mêlé de plaisir et de tristesse. En fouillant dans ma mémoire, j'ai trouvé qu'ils ressemblaient aux peupliers dont le grand chemin était aligné autrefois du côté de Paris à l'entrée de Villeneuve-sur-Yonne. Madame de Beaumont n'est plus ; M. Joubert n'est plus ; les peupliers sont abattus, et, après la quatrième chute de la monarchie, je passe au pied des peupliers de Berneck [MDT, II, 782].

Ce divorce entre différents aspects de l'existence humaine suppose la prévalence dans le récit d'éléments discordants qui, dans notre cas, recouvre le contraste entre la stabilité, et ainsi la longueur de l'évocation lyrique du paysage, et la déstabilisation ironique qui se précipite soudainement dans le tourbillon des parataxes suggérant la défiguration continue de la réalité humaine : « Madame de Beaumont n'est plus ; M. Joubert n'est plus ; les peupliers sont abattus, et, après la quatrième chute de la monarchie, je passe au pied des peupliers de Berneck ». Il apert que les cycles de la nature dans les *Mémoires* captent l'attention du lecteur par la matérialisation des mécanismes de l'épouvante que le narrateur pousse à l'extrême par le poids de représentations hyperboliques, derrière lesquelles s'embusque l'ironie du sort fixée par l'aspect paradoxal du sublime qui puise sa force écrasante dans l'opposition entre la beauté et l'horreur, entre le plaisir et la terreur que dicte au narrateur le paysage considéré comme le lieu d'oppositions diaboliques⁷² : « Plus d'une fois la mort engourdira des races, versera le silence sur les événements comme la neige tombée pendant la nuit fait cesser le bruit des chars » [MDT, II, 1022]. Par cette quête de la stupéfaction ironique le narrateur chateaubrianesque ne cesse de rappeler au lecteur que, quelle que soit la société, elle se trouve dans l'impossibilité d'obscurcir les lois de la nature car, tôt ou tard, celle-ci dépossède l'homme de toutes ses réalisations, attendu que toute civilisation, ainsi que ses traces matérielles, est vouée à la déchéance :

Près de la rivière Allinipigon, s'élève une roche énorme et isolée qui domine le lac. À l'occident, se déploie une chaîne de rochers, les uns couchés, les autres plantés dans le sol, ceux-ci perçant l'air de leurs pics arides, ceux-là de leurs sommets arrondis ; leurs flancs verts, rouges et noirs, retiennent la neige dans leurs crevasses, et mêlent ainsi l'albâtre à la couleur des granits et des porphyres.

Là croissent quelques-uns de ces arbres de forme pyramidale que la nature entremêle à ses grandes architectures et à ses grandes ruines, comme les colonnes de ses édifices debout ou tombés : le pin se dresse sur les plinthes des rochers, et des herbes hérissées de glaçons pendent tristement de leurs corniches ; on croirait voir les débris d'une cité dans les déserts de

⁷² Y. le Scanff, *Le paysage romantique et l'expression du sublime*, Seyssel, op. cit., p. 24-25.

l'Asie : pompeux monuments qui, avant leur chute, dominaient les bois, et qui portent maintenant des forêts sur leurs combles écroulés [MDT, I, 395]⁷³.

Certes, la créativité du narrateur se manifeste lorsque, par une simple comparaison à la fin du passage, il réussit à briser l'harmonie apparente de la nature en transportant le lecteur derechef dans l'imaginaire dans lequel, quoique l'ironie narrative ne puisse jamais être qualifiée en tant qu'événement, son implantation dans la conscience du narrateur démontre à quel point celui-ci est atteint par le débordement des moments tragiques :

Après avoir débouché du pont du Diable et de la galerie d'Urnerloch, on gagne la prairie d'Ursern fermée par des redans à surfaces inclinées comme les sièges de pierres d'une arène. La Reuss coule paisible au milieu de la verdure ; le contraste est frappant : c'est ainsi qu'au-dessus et avant les révolutions la société paraît tranquille ; les hommes et les empires sommeillent à deux pas de l'abîme où ils vont tomber [MDT, II, 605-606].

Ainsi, un seul regard au milieu de la nature paisible lui suffit afin de reproduire dans son esprit les catastrophes qui ponctuent le rythme de son existence, jusqu'à ce que cette lucidité ravive paradoxalement l'ironie tenace qui ne l'abandonne pas :

Un ruisseau s'enguirlandait de dionées, une multitude d'éphémères bourdonnaient à l'entour. Il y avait aussi des oiseaux-mouches et des papillons qui, dans leurs brillants affiquets, joutaient d'éclat avec la diapure du parterre. Au milieu de ces promenades et de ces études, j'étais souvent frappé de leur futilité. Quoi ! la Révolution, qui pesait déjà sur moi et me chassait dans les bois, ne m'inspirait rien de plus grave ? Quoi ! c'était pendant les heures du bouleversement de mon pays, que je m'occupais de descriptions et de plantes, de papillons et de fleurs ? L'individualité humaine sert à mesurer la petitesse des plus grands événements. Combien d'hommes sont indifférents à ces événements ? De combien d'autres seront-ils ignorés ? La population générale du globe est évaluée de onze à douze cents millions ; il meurt un homme par *seconde*, ainsi à chaque *minute* de notre existence, de nos sourires, de nos joies, soixante hommes expirent, soixante familles gémissent et pleurent. La vie est une peste permanente. Cette chaîne de deuil et de funérailles qui nous entortille, ne se brise point, elle s'allonge ; nous en formerons nous-mêmes un anneau. Et puis, magnifions l'importance de ces catastrophes, dont les trois quarts et demi du monde n'entendront jamais parler ! Haletons après une renommée qui ne volera pas à quelques lieues de notre tombe ! Plongeons-nous dans l'océan d'une félicité dont chaque minute s'écoule entre soixante cercueils incessamment renouvelés ! [MDT, I, 400-401].

D'une part, le désœuvrement auquel s'expose le narrateur par l'éloignement de grands renversements politiques et sociaux qui déforment l'identité nationale de sa patrie entraîne sa sincère désolation, sinon l'inquiétude, car cette aliénation de l'homme écarté de grands événements de son époque aboutit à une flagrante contradiction avec l'ensemble de ses vocations narratives, en releguant sa voix narrative en dehors du principal flot de l'Histoire. D'autre part, cette conviction de la grandeur, voire de la supériorité de certains événements de l'Histoire, révèle l'inclusion du narrateur dans le domaine des illusions, dont la rupture l'amène à la contestation interne de son récit, processus qui produit l'exacerbation de l'ironie

⁷³ Maurice Levallant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, I, 321-322].

du sort, prolongée par la variété des moyens rhétoriques mis en place afin de confirmer l'instabilité de la condition humaine ainsi que l'insignifiance de tout événement auquel elle se heurte. Ainsi, il incombe au narrateur de placer son œuvre sous les auspices de la courbe tragique, où non seulement il assiste à son propre effarouchement, mais par la multitude des moyens rhétoriques, il incommoder son lecteur pour que celui-ci se rende compte de la soumission de son existence aux secousses du rire puissant de l'ironie du sort. Les bases stables auxquels se confiait le narrateur dans le domaine de son existence, de son extraction, de ses convictions s'effacent au profit de la ruine de toute fixité jusqu'à ce que ces changements destructeurs suspendent l'action du narrateur entre la fureur de l'épiphonème : « Quoi ! » et l'impuissance de la question rhétorique : « la Révolution, qui pesait déjà sur moi et me chassait dans les bois, ne m'inspirait rien de plus grave ? ». Par contre, par la deuxième question rhétorique, le narrateur soulève le problème de l'incongruité de ses préoccupations lors de l'exploration des forêts américaines, pendant que sa patrie se noie dans le sang versé par les révolutionnaires. Toutefois, cette réflexion se dissipe par l'avènement de l'épiphrase par laquelle le narrateur dénonce une nouvelle vérité ironique, à savoir la dégradation de tout événement historique au rang d'une vétille : « L'individualité humaine sert à mesurer la petitesse des plus grands événements ». Dès ce moment l'ironie du sort déploie son rire hideux sur l'univers humain, en élargissant sa moquerie sur l'insignifiance de l'existence humaine, agissements auxquels le narrateur n'adhère pas, mais qu'il essaie d'imiter par la suite des questions rhétoriques, par le contraste, l'accumulation, les métaphores hyperboliques, le paradoxe : « La vie est une peste permanente » ; voire par l'apparition de la tapinose⁷⁴ qui s'apparente dans notre extrait à un enchaînement croissant d'expressions figurées et hyperboliques visant à la gradation négative : « Cette chaîne de deuil et de funérailles qui nous entortille, ne se brise point, elle s'allonge ; nous en formerons nous-mêmes un anneau ». Tandis qu'en l'occurrence le vecteur de la neutralisation ironique passait de la généralité à l'individualité, dans l'extrait qui suit l'ironie du sort puise son essence dans le schéma inverse :

Savez-vous quelles sont les premières cendres européennes qui reposent en Amérique ? Ce sont celles de Biorn le Scandinave : il mourut en abordant à Vinland, et fut enterré par ses compagnons sur un promontoire. Qui sait cela ? Qui connaît celui dont la voile devança le vaisseau du pilote génois au Nouveau Monde ? Biorn dort sur la pointe d'un cap ignoré, et depuis mille ans son nom ne nous est transmis que par les sagas des poètes, dans une langue que l'on ne parle plus [MDT, I, 680].

⁷⁴ Pour plus d'informations sur la figure, voir P. Bacry, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992, p. 335 ainsi que M. Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 228.

Par l'enchaînement des questions rhétoriques le narrateur esquisse le scénario méprisable de la réalité humaine, galvaudée et banalisée par la fuite du temps qui accomplit le processus de l'anonymation ironique, symbolisée par l'exemple individuel d'un Biorn le Scandinave. Structure enthymémique⁷⁵ : « ... transmis que par les sagas des poètes, dans une langue que l'on ne parle plus », puisque donnant une impulsion à conclure le passage par une assertion : « et que l'on ne comprend pas », stimule la réflexion sur la mésintelligence ironique qui se perpétue entre les époques successives qui, quoique contiguës, ne soient pas nécessairement convergentes. Cette conscience de la veulerie humaine est capable de rétrécir dans le récit les mouvements d'écriture promouvant la beauté et la grâce onirique de la nature :

Si tous les hommes, atteints d'une contagion générale, venaient à mourir, qu'arriverait-il ? Rien : la terre dépeuplée, continuerait sa route solitaire, sans avoir besoin d'autre astronome pour compter ses pas, que celui qui les a mesurés de toute éternité ; elle ne présenterait aucun changement aux yeux des habitants des autres planètes ; ils la verraient accomplir ses fonctions accoutumées ; sur sa surface, nos petits travaux, nos villes, nos monuments, seraient remplacés par des forêts rendues à la souveraineté des lions ; aucun vide ne se manifesterait dans l'univers [MDT, II, 546].

Par la réponse narquoise et excessive de la litote « rien » qui se conjugue mal avec la pesanteur réflexive de la question oratoire « Si tous les hommes atteints d'une contagion générale, venaient à mourir, qu'arriverait-il ? », se répercute dans cet extrait la brisure de symétrie entre l'homme et la nature, en sorte que l'écart ironique se creuse entre les catastrophes de l'humanité et l'impassibilité de la nature qui ne frémit guère devant le malheur de l'homme, tendance soulignée par l'accumulation basée sur l'enchaînement des procédés rhétoriques tels que la répétition, l'énumération, la parataxe, l'ellipse et la prolepse basée sur le mode hypothétique. La dissonance ironique entre les préoccupations humaines et la vitalité indifférente de la nature devient l'un des leitmotifs de l'écriture chateaubrianesque dont la révélation brusque dans l'esprit du narrateur est engendrée soit par le changement d'espace soit par l'enracinement dans les contingences de la réalité. Cependant, cette dépoétisation ironique de la nature se situe dans une possibilité incommensurable de tonalités, comme dans les exemples suivants :

Il n'y avait pas de rossignol dans mon jardin, mais il y avait beaucoup de moineaux fringants, effrontés et querelleurs que l'on trouve partout à la campagne, à la ville, dans les palais, dans les prisons, et qui se perchent tout aussi gaiement sur l'instrument de mort que sur un rosier : à qui peut s'envoler, qu'importent les souffrances de la terre ! [MDT, II, 571].

⁷⁵ Dans l'optique aristotélicienne, l'enthymème constitue un syllogisme fondé sur des vraisemblances ou des signes où : « si l'une des prémisses est connue, il n'est même pas besoin de l'énoncer, l'auditeur la supplée », Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, I, 2, 1356 a 34, p. 79. Pour étudier l'évolution de la notion ainsi que les discordes qu'elle sème parmi les chercheurs, voir J. J. Vega y Vega, *L'enthymème : Histoire et actualité de l'inférence du discours*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Autre indication ironique :

Le 19 à midi j'avais quitté Ulm. À Dillingen les chevaux manquèrent. Je demeurai une heure dans la grande rue, ayant pour récréation la vue d'un nid de cigogne planté sur une cheminée comme sur un minaret d'Athènes ; une multitude de moineaux avaient fait insolemment leurs nids dans la couche de la paisible reine *au long cou*. Au-dessous de la cigogne, une dame, logée au premier étage, regardait les passants à l'ombre d'une jalousie demie-relevée ; au-dessous de la dame était un saint de bois dans une niche. Le saint sera précipité de sa niche sur le pavé, la femme, de sa fenêtre dans la tombe : et la cigogne ? elle s'envolera : ainsi finiront les trois étages [MDT, II, 673].

Dans les deux extraits la source de rire relève précisément de la subjectivité de la réflexion narratrice qui se distingue par le passage excentrique d'une description réaliste, quoique rapide et peu détaillée, caractérisant la schématisation, passage aux divagations ironiques et amères introduites par le soulignement de l'épiphrase : « à qui peut s'envoler, qu'importent les souffrances de la terre », et par la routine de la prolepse : « Le saint sera précipité de sa niche sur le pavé, la femme, de sa fenêtre dans la tombe : et la cigogne ? elle s'envolera : ainsi finiront les trois étages ». Dans les deux cas la réflexion s'encroûte de la mélancolie et du désabusement qui ont obsédé les romantiques et que leur précurseur exploitait aussi abondamment étant cependant capable de se détourner des *topoi* du voyage romantique par l'infraction au modèle de la quiétude, de la béatitude et du pittoresque du paysage⁷⁶ qu'il ne semblait pas toujours affirmer :

Je vais une ou deux fois la semaine à l'endroit où l'Anglaise s'est noyée : qui se souvient aujourd'hui de cette pauvre jeune femme, miss Bathurst ? ses compatriotes galopent le long du fleuve sans penser à elle. Le Tibre, qui a vu bien d'autres choses, ne s'en embarrasse pas du tout. D'ailleurs, ses flots se sont renouvelés : ils sont aussi pâles et aussi tranquilles que quand ils ont passé sur cette créature pleine d'espérance, de beauté et de vie [MDT, II, 251].

Malgré les apparences du lyrisme, il faut se montrer vigilant à la dilatation du descriptif qui est inversement proportionnelle à la tragédie d'une jeune femme : or tous les moyens rhétoriques inscrits dans ce passage, comme la question oratoire, la cadence, la prosopopée, la comparaison et la périphrase ne sont que des pauses ironiques qui ralentissent le récit afin de retourner sur l'indifférence qui emmaillotte la disparition d'une jeune Anglaise. Le même détachement ironique s'élargit dans les *Mémoires* sur l'ensemble des réalisations humaines en démontrant la relativité des structures monolithiques telles que la civilisation ou l'ordre social, imitant la discontinuité ironique par de simples jeux rhétoriques comme, dans notre cas, la désignation de la puissance de la nature par le recours à la prosopopée et à la comparaison métaphorique, à laquelle se superpose immédiatement l'énumération d'échecs, ce qui produit un contraste violent entre l'intention de l'homme et

⁷⁶ Sur les différentes manières d'appréhender le paysage par les écrivains romantiques voir notamment A. Guyot, Ch. Massol, *Voyager en France au temps du romantisme*, Grenoble, ELLUG, 2003.

l'impuissance du fleuve de garantir la protection. Cette orchestration d'incontinuités et de ruptures ironiques par sa tendance à mimer la déconstruction du réel qui s'effectue au sein de la nature ne se résume pas uniquement dans la désolation romantique du narrateur, mais peut modifier la conception de l'espace vers la perception de l'ostentatoire et du grotesque :

Nous sommes allés voir cet autre champ qui attend le grand laboureur. Saint-Michel de Murano est un riant monastère avec une église élégante, des portiques et un cloître blanc. Des fenêtres du couvent on aperçoit, par-dessus les portiques, les lagunes et Venise ; un jardin rempli de fleurs va rejoindre le gazon dont l'engrais se prépare encore sous la peau fraîche d'une jeune fille [MDT, II, 849].

L'annonce de la Mort par le biais de la périphrase « le grand laboureur » s'inscrit dans une perspective finale et éminemment ironique de la prolepse qui étale devant les yeux du lecteur l'image diffamatoire d'un corps vermoulu contrastant avec la paisibilité et la gaieté du paysage en cherchant un effet de concentration hyperbolique par laquelle le narrateur dénonce l'ultime retournement du dérisoire humain.

De même que les images de la nature incitent le narrateur à faire résonner l'ironie du sort dont la source se situe dans la vanité de l'existence humaine, la présence de la nature⁷⁷ peut également introduire dans l'œuvre l'instabilité ironique engendrée par le contraste entre les charmes du paysage et le crime auquel ils peuvent s'associer :

Partis des lacs du Canada, nous vînmes à Pittsburg, au confluent du Kentucky et de l'Ohio ; là, le paysage déploie une pompe extraordinaire. Ce pays si magnifique s'appelle pourtant Kentucky, du nom de sa rivière qui signifie *rivière de sang*. Il doit ce nom à sa beauté : pendant plus de deux siècles, les nations du parti des Chérokis et du parti des nations iroquoises, s'en disputèrent les chasses.

Les générations européennes seront-elles plus vertueuses et plus libres sur ces bords que les générations américaines exterminées ? Des esclaves ne laboureront-ils point la terre sous le fouet de leurs maîtres, dans ces déserts de la primitive indépendance de l'homme ? Des prisons et des gibets ne remplaceront-ils point la cabane ouverte et le haut tulipier où l'oiseau pend sa couvée ? La richesse du sol ne fera-t-elle point naître de nouvelles guerres ? Le Kentucky cessera-t-il d'être la *terre de sang*, et les monuments des arts embelliront-ils mieux les bords de l'Ohio, que les monuments de la nature ? [MDT, I, 396-397].

L'extrait retient l'attention du lecteur par la disharmonie qui se dessine entre le splendide de la nature et le paronyme de la rivière, de manière à ce que l'ironie narrative s'infilte dans la structure du texte et provoque une sorte de brouillage ironique dont la cristallisation explicite se résume dans l'emploi des italiques. De surcroît, par l'ensemble des prolepses inscrites au cœur des questions rhétoriques le narrateur réussit le prolongement de ce rire atroce ainsi que sa transposition dans le domaine de l'imaginaire, action qui œuvre à l'apparition de l'ironie narrative mettant en relief l'invariabilité de la nature humaine, signal du retournement perpétuel de l'ironie du sort et de la cyclicité régissant la vie du genre

⁷⁷ Voir S. Baudoin, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

humain. Ainsi, dans de nombreux cas, le narrateur associe l'apparition de l'ironie du sort aux vices les plus abjects dans lesquels sombre l'humanité, et au nom desquels elle légitime les crimes les plus atroces :

Une négresse de treize à quatorze ans, presque nue et d'une beauté singulière, nous ouvrit la barrière de l'enclos comme une jeune Nuit. Nous achetâmes des gâteaux de maïs, des poules, des œufs, du lait, et nous retournâmes au bâtiment avec dames-jeannes et nos paniers. Je donnai mon mouchoir de soie à la petite Africaine : ce fut une esclave qui me reçut sur la terre de la liberté [MDT, I, 344].

Comme les *Mémoires* conduisent le narrateur à la confrontation perpétuelle à l'ironie du sort, ce nouveau contact s'établit en l'occurrence par le biais du paradoxe : « ce fut une esclave qui me reçut sur la terre de la liberté », dont l'agencement particulier fondé sur la contradiction apparente dépasse le jeu des oppositions sémantiques, et s'enracine dans la nécessité et dans l'audace d'attester la vérité, quoiqu'en même temps elle pèse sur le narrateur par le renouvellement de l'ironie du sort. De fait, la formule condensée, mais en même temps déconcertante, du paradoxe, occasionne le démasquement implicite de la lâcheté des colonisateurs dont la profondeur et l'efficacité surpassent toutes les invectives que le narrateur aurait pu répandre contre la convoitise d'expansion, dans laquelle croupit la société européenne. La stupéfaction recherchée par le recours au paradoxe témoigne de la vocation littéraire dans laquelle s'engage le narrateur, où l'appel à la réflexion qu'il tente de transmettre au lecteur à travers ses expériences tourmentées et ses observations n'est pas fortuit : du point de vue du mémorialiste, l'homme de chaque époque fonctionne dans l'univers contradictoire et conflictuel, conditionné par le sort indifférent, et ainsi ironique. Malheureusement, dans le passage qui nous préoccupe en ce moment, l'insistance du narrateur porte sur la dépravation de l'homme dont le paroxysme induit l'ironie du sort, entité fatale et malveillante, qui s'épanouit progressivement et sans hâte, donnant lieu à des déplacements aussi tragiques qu'imprévus. Le narrateur chateaubrianesque fournit de nombreux exemples de la bassesse morale de l'homme qui ramène ses victimes à la transposition dégradée de leur réalité, parmi lesquels le récit évoquant l'humiliation et l'extermination des tribus indiennes, autrefois maîtres puissants de leur sol, constitue la preuve poignante du destin calamiteux. Ainsi, le sort des tribus indiennes est sanctionné par la cruauté du renversement ironique : de grands guerriers se voient réduits au rang d'esclaves et d'intrus sur leur propre sol :

Des peuplades de l'Orénoque n'existent plus ; il n'est resté de leur dialecte qu'une douzaine de mots prononcés dans la cime des arbres des perroquets redevenus libres, comme la grive d'Agrippine qui gazouillait des mots grecs sur les balustrades des palais de Rome. Tel sera tôt ou tard le sort de nos jargons modernes, débris du grec et du latin. Quelque corbeau envolé de la cage du dernier curé franco-gaulois, dira du haut d'un clocher en ruine, à des peuples

étrangers, nos successeurs : “Agréez les accents d’une voix qui vous fut connue : vous mettrez fin à tous ces discours”.

Soyez donc Bossuet, pour qu’en dernier résultat votre chef-d’œuvre survive, dans la mémoire d’un oiseau, à votre langage et à votre souvenir chez les hommes !

En résumé, les plus fières nations de l’Amérique septentrionale n’ont conservé de leur race que le nom : elles ont un peu appris la culture de la terre et l’éducation des troupeaux. De guerrier fameux qu’il était, l’Indien du Canada est devenu un berger obscur ; espèce de pâtre extraordinaire conduisant ses cavales avec un casse-tête et ses moutons avec des flèches. [...] un Iroquois, descendu des vainqueurs de Québec, chante et danse pour quelques pièces de monnaie à Paris : il ne faut pas voir le lendemain de la gloire [MDT, I, 388-389]⁷⁸.

Il convient d’ailleurs de préciser que le cadre indien procure au narrateur le prétexte et la possibilité d’extension du champs de référence en élucidant le problème du déclin quasi naturel des peuples, des langues, des mœurs, de toute organisation politique et sociale. Le lecteur attentif peut apercevoir la prédétermination négative qui accompagne son sort personnel ainsi que celui de son époque, tous les deux rangés parmi des accessoires amovibles sur la scène immense du théâtre de la fatalité. Cette plongée dans le cercle ironique se reflète dans notre extrait par la richesse du dispositif rhétorique destiné à assurer le renforcement des effets sinistres par lesquels frappe l’ironie du sort. Ainsi, l’agonie de la langue, autrefois au comble de son éclat, est représentée par le procédé de la prosopopée qui confère la parole humaine aux animaux – perroquets et grive dont la libération coïncide ironiquement avec le crépuscule des langues anciennes. Cependant, la progression vers l’avenir continue immuablement son chemin et, par l’usage des prolepses, s’exteriorise pour les générations suivantes par la représentation métaphorique, mais globalement ironique, du même sort à partager : « Tel sera tôt ou tard le sort de nos jargons modernes, débris du grec et du latin. Quelque corbeau envolé de la cage du dernier curé franco-gaulois, dira du haut d’un clocher en ruine, à des peuples étrangers, nos successeurs : ”Agréez les accents d’une voix qui vous fut connue : vous mettrez fin à tous ces discours” » ». Finalement, l’invocation ironique au lecteur terminée par l’interjection de l’épiphonème vise à le désillusionner et à diffuser l’idée de la catastrophe d’une manière large et rapide, dont la probabilité se complète et s’accroît par le dernier regard sur la dégénérescence de la race indienne, dont l’abaissement engendre l’affliction du narrateur, exprimée implicitement par l’entremise de l’épiphrase.

L’excès du malheur auquel est exposée la population indienne se cumule dans la scène évoquant le bal des sauvages :

M. Violet, tenant son petit violon entre son menton et sa poitrine, accordait l’instrument fatal ; il criait aux Iroquois : *A vos places !* Et toute la troupe sautait comme une bande de démons.

⁷⁸ Maurice Levaillant insère le dernier paragraphe de cet extrait : « En résumé, les plus fières nations de l’Amérique [...] » dans le corps du texte. Voir [MDT, I, 314-315, éd. Levaillant].

N'était-ce pas une chose accablante pour un disciple de Rousseau, que cette introduction à la vie sauvage par un bal que l'ancien marmiton du général Rochambeau donnait à des Iroquois ? J'avais grande envie de rire, mais j'étais cruellement humilié [MDT, I, 361].

Dans cette représentation éminemment déformée et caricaturale se superposent deux niveaux : intérieur, qui par l'invraisemblance du renversement ironique (les indiens s'apprêtant à la danse européenne) ressemble à une sorte de fantasmagorie, et extérieur, où la personne du narrateur est le garant de la résistance contre l'indécence de M. Violet exploitant la naïveté des indiens. Comme l'inconvenance de l'épisode ne s'accorde pas avec le système moral et éthique du narrateur, l'ébahissement et l'indignation qu'il ressent sont les circonstances qui préparent le surgissement de l'ironie du sort fonctionnant comme une entité brisant l'horizon d'attentes du narrateur. Puisque la seule arme de l'instance narrative se restreint à la supériorité morale de son détachement, sa capacité de créativité équivaut au rassemblement effectif de différents procédés rhétoriques cautionnant la victoire d'ordre moral, nécessité qui justifie l'intégration dans le texte des figures rhétoriques telles que les italiques, l'antiphrase, la question rhétorique et l'épiphrase.

Les exemples évoqués jusqu'ici attestent que l'existence humaine se place dans l'optique chateaubrianesque soit sous le signe d'adversités débridées que l'homme ne saurait effrèner, vu la supériorité de la force agissante, soit elle se laisse tirailler par les débordements ironiques liés à la pourriture morale de l'humanité, comme l'indiquent les circonstances explicitées ci-dessous : « Le Danube, en perdant sa solitude, a vu se reproduire sur ses bords les maux inséparables de la société : pestes, famines, incendies, saccagements de villes, guerres, et des divisions sans cesse renaissantes des passions ou des erreurs humaines » [MDT, II, 676-677]. Il est révélateur que lorsque ces interminables contrastes se réalisent, comme l'opposition entre la pureté de la nature et l'imperfection de l'homme, le narrateur est derechef contraint de relancer son récit vers l'objectif que lui assigne sa vocation. Ainsi deux ordres hermétiques l'un à l'autre se présentent au narrateur en entrecroisant la nécessité d'exclure toute désinvolture par laquelle l'instance narrative pourrait s'assimiler au prolongement de la corruption qui se répand autour d'elle, avec l'urgence de promouvoir les attitudes morales reposant sur le devoir et le dévouement, en procédant à reconstruire la motivation chrétienne par les manèges de sa plume.

1.6. L'ironie du sort et la vocation du narrateur

L'ensevelissement progressif dans le néant et l'oubli auxquels fléchit l'univers du narrateur, processus de la décomposition ironique qui transparaît dans les *Mémoires* sous

forme de l'insubordination rhétorique assaillissant l'harmonie du discours, est le moment où l'ironie du sort commence à exercer son emprise sur l'instance narrative lorsque celle-ci se livre à l'idée trompeuse de l'inutilité de son geste narratif. Cette corrélation démontre l'indissolubilité des événements du réel et des éléments d'ordre rhétorique qui coexistent dans le récit où c'est seulement par la mobilisation du tissu rhétorique convenable que le narrateur est habilité à assumer une fonction supérieure, dépassant cet éclatement perpétuel des évidences ironiques. Par cette refonte audacieuse le narrateur se propose donc le défi des interventions par lesquelles le rire négateur et dégradant de l'ironie du sort n'arrive pas à culminer dans toute son étendue :

Le Roi s'avança allant à la messe ; je m'inclinai ; le maréchal de Duras me nomma : ''Sire, le chevalier de Chateaubriand.'' Le Roi me regarda, me rendit mon salut, hésita, eut l'air de vouloir s'arrêter pour m'adresser la parole. J'aurais répondu d'une contenance assurée : ma timidité s'était évanouie. Parler au général de l'armée, au chef de l'Etat, me paraissait tout simple, sans que je me rendisse compte de ce que j'éprouvais. Le Roi plus embarrassé que moi, ne trouvant rien à me dire, passa outre. Vanité des destinées humaines ! ce souverain que je voyais pour la première fois, ce monarque si puissant était Louis XVI à six ans de son échafaud ! [MDT, I, 249].

Une remarque analogue sur le sort de la Reine apparaît quelques lignes plus loin :

Nous courûmes à la galerie pour nous trouver sur le passage de la Reine lorsqu'elle reviendrait de la chapelle. Elle se montra bientôt entourée d'un radieux et nombreux cortège ; elle nous fit une noble révérence ; elle semblait enchantée de la vie. Et ces belles mains qui soutenaient alors avec tant de grâce le sceptre de tant de rois, devaient, avant d'être liées par le bourreau, ravauder les haillons de la veuve, prisonnière à la Conciergerie ! [MDT, I, 249].

En dépit de la dimension tragique qu'accentue le retournement de l'épiphonème dans les séquences finales, marquées déjà par le destin fatal de l'ironie du sort, elles sont également l'espace où s'ébauche la résistance symbolique du narrateur, sa distanciation par rapport aux événements affreux, où l'épiphonème s'insinue comme un cri de détresse exhortant le lecteur à la méditation sur le sort du genre humain. Cette exhortation implicite découle de la vision chateaubrianesque qui prend pour fondement la conviction que la réflexion aurait pu remédier à quelques infortunes du genre humain, quoiqu'en même temps il insiste sur la perpétuité des tragédies et leur recommencement éternel. Cependant, puisque l'universalité du malheur est incontournable, ainsi que l'attachement du narrateur à l'univers de références chrétiennes et éthiques, celui-ci doit persévérer dans une posture réflexive et oppositionnelle vis-à-vis des monstruosité qui triomphent dans l'œuvre. En conséquence, la localisation de l'épiphonème dans l'espace réservé aux manifestations de l'ironie du sort témoigne de la lucidité du narrateur, conscient que la légitimité de sa défense réside dans l'immédiateté de son activité rhétorique, tandis que toute temporisation frôlerait la défaite de ses vocations narratives. Par contre, l'achèvement des énoncés véhiculant l'ironie du sort uniquement par le point mettrait

en péril le projet narratif, en donnant l'impression que celui-ci se cantonne dans l'inaction, jusqu'à ce qu'elle devienne productrice d'un consentement silencieux sur les atrocités de la réalité. D'où la reprise sur le mode exclamatif, où le nouveau : « Hélas ! » est simultanément un signe de désarroi du narrateur, ainsi qu'un marqueur de la condition humaine tragique, qui se plie aux volontés de l'ironie suprême, sous l'autorité de laquelle la réalité se transforme en une existence protéiforme :

De retour à Avignon, je cherchai le palais des papes, et l'on me montra la *Glacière* : la Révolution s'en est prise aux lieux célèbres ; les souvenirs du passé sont obligés de pousser au travers et de reverdir sur des ossements. Hélas ! les gémissements des victimes meurent vite après elles ; ils arrivent à peine à quelque écho qui les fait survivre un moment, quand déjà la voix dont ils s'exhalaient est éteinte [MDT, I, 662].

Quoique l'ironie du sort dans les *Mémoires* se structure à premier abord sous l'angle des disparitions physiques et des dégâts matériels, elle s'assortit également d'une vision lucide et de la singularité d'un regard en mettant en lumière le triomphe de la conscience narrative. Malgré les circonstances décourageantes qui débordent le narrateur, celui-ci ne cède pas au pessimisme absolu : ainsi, l'ironie du sort dans les *Mémoires* ne se manifeste pas uniquement sous l'angle de la dimension métaphysique tragique. Cependant, de nouvelles tonalités de l'ironie du sort s'attachent strictement à la personne du narrateur et notamment à la singularité des enjeux narratifs qu'il pourrait réaliser par la mise en scène de l'ironie du sort dépassant le cadre tragique. Du moment que, sous l'étiquette de l'ironie du sort, se cache l'ironie narrative qui sous-entend l'instance consciente prétendant à l'écriture réfléchie, il est sûr que les actes de ses prochains provenant de leurs propres erreurs, voire de la morale douteuse, ne provoquent ni l'approbation, ni la compassion du narrateur, surtout qu'il ne veut pas sacrifier son intégrité morale dont l'affaiblissement porterait atteinte à son éthos. En conséquence, si l'ironie du sort découle des vices ou des abus, le narrateur est moralement obligé de dénoncer la source des crimes et de s'en distancier⁷⁹.

Puisque le narrateur chateaubrianesque est également préoccupé de l'intériorité que de l'extériorité de la morale, l'inconscience aboutissant à des conséquences sérieuses n'est pas capable de saper son système moral par un clin d'œil sur les crimes commis par ses

⁷⁹ Une autre éventualité se résume dans la légèreté des fautes commises par ses contemporains ou dans leur inconscience, qui génèrent l'ironie du sort dont le caractère se révèle, proportionnellement à la cause, tragique plutôt que proprement tragique. Dans ce cas, les trames narratives de l'ironie du sort se construisent autour de la supériorité du narrateur dont le jugement appuyé sur l'indulgence moqueuse résulte du décalage entre le projet de l'ironiser et son résultat final. Ainsi, il s'écrie contre l'impuissance de l'homme inconscient des déchirements qu'il devra affronter : « l'entreposeur des tabacs, M. Launay de la Billardièrre, père de famille qui comptait douze enfants, comme Jacob, neuf filles et trois garçons, dont le plus jeune David, était mon camarade de jeux. Le bonhomme s'avisa de vouloir être noble en 1789 : il prenait bien son temps ! » [MDT, I, 71].

contemporains. Au contraire, le narrateur s'empare en surplus du lecteur et l'engage dans la perception du monde de la diégèse par les exemples de la corruption révoltante qu'il insère dans les *Mémoires* et dont l'essence réside exactement dans l'inconscience. Ainsi, il prévient son public que l'ignorance ne libère pas un individu de sa responsabilité, d'autant qu'elle touche à l'aspect politique et social où le mal apparaît dans sa nuisibilité totale. En général, le narrateur récuse l'argument selon lequel la justification des vices tels que la bêtise, l'inconscience, la naïveté, la crédulité, l'étourderie réside dans leur ancrage dans l'ignorance, condition suffisante qui excuserait leurs fautes. Par conséquent, le narrateur n'accepte pas d'accorder à la naïveté le caractère inoffensif lorsqu'elle donne le jour aux crimes :

M. le duc de Rovigo, en se frappant la poitrine, prend son rang dans la procession qui vient se confesser à la tombe. J'avais été longtemps sous le pouvoir du ministre de la police ; il tomba sous l'influence qu'il supposa m'être rendue au retour de la légitimité : il me communiqua une partie de ses *Mémoires*. Les hommes, dans sa position, parlent de ce qu'ils ont fait avec une merveilleuse candeur ; ils ne se doutent pas de ce qu'ils disent contre eux-mêmes : s'accusant sans s'en apercevoir, ils ne soupçonnent pas qu'il y ait une autre opinion que la leur, et sur les fonctions dont ils s'étaient chargés, et sur la conduite qu'ils ont tenue. S'ils ont manqué de fidélité, ils ne croient pas avoir violé leur serment ; s'ils ont pris sur eux des rôles qui répugnent à d'autres caractères, ils pensent avoir rendu de grands services. Leur naïveté ne les justifie pas, mais elle les excuse [MDT, I, 743].

Ces démonstrations polémiques véhiculent les connotations du malheur lié l'apparition de l'ironie du sort dont le rire dans les *Mémoires* sert également d'un avertissement contre la légèreté blâmable. Une telle attitude narrative s'inscrit dans le courant du didactisme qui se conjugue avec la sagesse morale du narrateur (*phronesis*), qu'il se soucie de transmettre à son auditoire en confirmant en même temps qu'il a su tirer la leçon de tout événement de son existence pitoyable. L'autorité du narrateur se reconnaît avant tout à sa capacité d'expliciter les mécanismes révolutionnaires dont l'éclatement est ironiquement réentraîné dans l'histoire de l'humanité par l'étroitesse de vues humaines :

À toutes les périodes historiques, il existe un esprit-principe. En ne regardant qu'un point, on n'aperçoit pas les rayons convergeant au centre de tous les autres points ; on ne remonte pas jusqu'à l'agent caché qui donne la vie et le mouvement général, comme l'eau ou le feu dans les machines : c'est pourquoi, au début des révolutions, tant de personnes croient qu'il suffirait de briser telle roue, pour empêcher le torrent de couler ou la vapeur de faire explosion [MDT, I, 268].

Paradoxalement, l'évocation de l'ironie du sort dans le contexte didactique équivaut à la vengeance du narrateur sur ses manifestations enragées par lesquelles il avait été douloureusement atteint. Cette ruse discursive permet d'avancer implicitement l'idée de la clairvoyance de sa pensée et de raffermir le dogme de son omniscience que le lecteur ne se hasarderait point à nier. Cette démonstration d'ordre général se concrétise immédiatement dans les inversions successives de la Révolution française :

Les hommes se trompent presque toujours dans leur intérêt, soit qu'ils se meuvent par sagesse ou passion : Louis XVI rétablit les parlements qui le forcèrent à appeler les États-Généraux ; transformés en Assemblée nationale, et bientôt en Convention, détruisirent le trône et les parlements, envoyèrent à la mort et les juges et le monarque de qui émanait la justice. Mais Louis XVI et les parlements en agirent de la sorte, parce qu'ils étaient, sans le savoir, les moyens d'une révolution sociale.

L'idée des États-Généraux était donc dans toutes les têtes, seulement on ne voyait pas où cela allait [MDT, I, 268-269].

Maintes fois le narrateur nous instruit du néant de l'homme : en l'occurrence, une dose d'insouciance et les erreurs de prévisions politiques suffisent pour que les fondements de la civilisation s'écroulent en produisant l'ironie du sort, effet de tension entre l'insignifiance de la cause et la gravité des résultats. Au surplus, ce déroulement néfaste des événements est intensifié par l'ironie sémantique qui s'exprime par une divergence recherchée du mot « seulement » où, loin d'atténuer la représentation ironique de la réalité, son emploi provoque le surgissement d'un nouveau rire. Dans les *Mémoires*, l'ignorance s'accompagne fréquemment de la bonne volonté qui, au lieu de devenir un repoussoir pour les bienfaits par lesquels les humains voudrait combler le monde, attire les calamités portant avec elles l'ironie du sort par ce divorce machiavélique entre une intention anodine et un effet tourbillonnant – comme si le narrateur avait envie de clamer que l'enfer est pavé de bonnes intentions :

Il s'était agi de déclarer la déchéance de Louis XVI ; si elle eût lieu, le crime du 21 janvier n'aurait pas été commis ; la position du peuple français changeait par rapport à la monarchie et vis-à-vis de la postériorité. Les Constituants qui s'opposèrent à la déchéance crurent sauver la couronne, et ils la perdirent ; ceux qui croyaient la perdre en demandant la déchéance, l'auraient sauvée. Presque toujours, en politique, le résultat est contraire à la prévision [MDT, I, 443].

Il convient en ce moment de se pencher sur la clairvoyance du narrateur chateaubrianesque, car sa réflexion sur l'ironie du sort dépasse visiblement la sphère de la destruction, à mesure que la résurgence des drames procure l'occasion d'admonester implicitement son lecteur pour l'aveuglement personnel qui est fréquemment à l'origine de ces réapparitions ironiques :

Bruxelles était le quartier général de la haute émigration : les femmes les plus élégantes de Paris et les hommes les plus à la mode, ceux qui ne pouvaient marcher que comme aides-de-camp, attendaient dans les plaisirs le moment de la victoire. Ils avaient de beaux uniformes tout neufs ; ils paraient de toute la rigueur de leur légèreté. Des sommes considérables qui les auraient pu faire vivre pendant quelques années, ils les mangèrent en quelques jours : ce n'était pas la peine d'économiser, puisque on serait incessamment à Paris... [MDT, I, 463].

Le narrateur se dessaisit ici de son objectivité au profit de la satire⁸⁰, par laquelle il consolide le stéréotype de l'oisiveté et de l'insouciance de l'aristocratie, processus dominant

⁸⁰ J. Moureau, « Chateaubriand satirique ; quelques aspects de son style », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1969, n° 21, p. 167-191.

le passage, dans lequel l'ironie du sort subit le déplacement à la fin du paragraphe où son émergement réside dans l'expression : « puisque on serait incessamment à Paris... », par laquelle s'établit le clivage ironique entre la fausseté de la perspective et les circonstances réelles. Lorsque l'enfoncement dans la cécité fait jaillir un rire nouveau de l'ironie du sort, cette fois-ci déplacé sur le plan politique ou social, le narrateur transformé en polémiste exhibe les conséquences fâcheuses de l'imprévoyance et de l'irresponsabilité politique :

Nous possédions outre-mer de vastes contrées : elles offraient un asile à l'excédent de notre population, un marché à notre commerce, un aliment à notre marine. Nous sommes exclus du nouvel univers, où le genre humain recommence : les langues anglaise, portugaise, espagnole servent en Afrique, en Asie, dans l'Océanie, dans les îles de la mer du Sud, sur le continent des deux Amériques, à l'interprétation de la pensée de plusieurs millions d'hommes ; et nous, déshérités des conquêtes de notre courage et de notre génie, à peine entendons-nous parler dans quelque bourgade de la Louisiane et du Canada, sous une domination étrangère, la langue de Colbert et de Louis XIV : elle n'y reste que comme un témoin des revers de notre fortune et des fautes de notre politique [MDT, I, 391].

Dans cet extrait, le narrateur élabore son propre éreintement de l'inhabilité des autorités françaises à s'adapter à la nouvelle réalité politique⁸¹ : par le contraste indocile entre le passé glorieux de la grande nation, qu'il juxtapose avec l'actualité marquée par l'isolement honteux de la France sur l'arène politique, il éveille l'écho ironique en démystifiant la légèreté blâmable, en tant que force aussi puissante dans le démolissage des sociétés et des nations que les revers de la fortune. Lorsque les agissements de l'ironie du sort se renferment dans le cadre de la polémique narrative, l'instabilité qu'elle recherche par le renversement de situations, de positions, de points de vue, bref, cette dénégation perpétuelle de la réalité humaine qu'elle vise, retrace également la relativité de son caractère à mesure que le narrateur l'exploite en tant que réquisitoire contre l'incorrection politique et morale qu'il tâche de déceler.

Cependant cet interventionnisme narratif s'opère sur des bases instables, compte tenu des propensions tentaculaires de l'ironie du sort, qui émerge également sur le plan esthétique, en contestant la survie de l'œuvre littéraire ainsi que le principe de l'immutabilité de l'art. Puisque sa progression se réalise au détriment du narrateur-artiste, son activité décrète également la fin des *Mémoires* que le narrateur considère comme la caution de la fixation de sa gloire. Emporté par le même courant ironique, le narrateur se voit confronté à un nouveau risque de l'ironie redoublée qui éloigne son œuvre de la caractérisation idéale, celle de la permanence de la création littéraire et de l'art. C'est pourquoi il n'est pas fréquent que le

⁸¹ Voir par exemple F.-R. de Chateaubriand, *Politique de la Restauration en 1822 et 1823 (correspondance intime de M. le vicomte de Chateaubriand)*, Paris, Hachette, 2013 qui constitue un excellent éclaircissement des désaffections politiques de l'écrivain sous la Restauration.

narrateur rappelle au lecteur la fugacité des œuvres littéraires et de grandes renommées. Il semble qu'il craint que sa propre création, avec le temps, ne soit inexorablement objet d'une mise en cause ironique :

On retrouvait partout Milton et Shakespeare. Montmorency, Biron, Sully, tour à tour ambassadeurs de France auprès d'Élisabeth et de Jacques I^{er}, entendirent-ils jamais parler d'un baladin, acteur dans ses propres farces et dans celles des autres ? Prononcèrent-ils jamais le nom, si barbare en français, de Shakespeare ? Soupçonnèrent-ils qu'il y eût là une gloire devant laquelle leurs honneurs, leurs pompes, leurs rangs viendraient s'abîmer ? [MDT, I, 501].

En général, dans l'œuvre l'agressivité du rire ironique se mesure conformément à la force du contraste entre l'orgueil des auteurs et le regard posthume sur la qualité de leur production littéraire⁸². Quant au narrateur chateaubrianesque, il se laisse également induire en erreur, jusqu'à ce que cette attitude pleine d'immodération et d'assurance l'amène au réveil aussi pénible que vertigineux :

Un peu d'orgueil perce dans cette lettre : j'étais blessé. j'étais aussi humilié que Cicéron, lorsque, revenant en triomphe de son gouvernement d'Asie, ses amis lui demandèrent s'il arrivait de Baïes ou de sa maison de Tusculum. Comment ! mon nom, qui volait d'un pôle à l'autre, n'était pas venu aux oreilles d'un douanier dans les montagnes d'Haselbach ! chose d'autant plus cruelle qu'on a vu mes succès à Bâle. En Bavière, j'avais été salué de *Monseigneur* et d'Excellence ; un officier bavarois à Waldmünchen disait hautement dans l'auberge que mon nom n'avait pas besoin du *visa* d'un ambassadeur d'Autriche. Ces consolations étaient grandes, j'en conviens ; mais enfin une triste vérité demeurait : c'est qu'il existait sur la terre un homme qui n'avait jamais entendu parler de moi [MDT, II, 684].

Par le procédé d'accumulation, le narrateur réclame désespérément un espace pour la reconnaissance de son œuvre méritoire, mais l'insistance de ses réclamations confine paradoxalement à la cassure de son statut inviolable d'un génie omniprésent. L'ironie du sort se trouve doublement réaffirmée par l'attitude égocentrique du narrateur, ainsi que par la mobilisation simultanée des moyens rhétoriques qui s'érigent en stratégie de la réduction

⁸² Dans certains passages on observe le renversement de la perspective aboutissant au surgissement de l'ironie de situation par la pointe extrême de la tension entre l'inconscience de l'homme et les effets positifs inattendus, soulignés par l'emploi des italiques et visant la tonalité tragicomique, voire comique, comme dans l'extrait suivant : « Dans le *Précis historique* de Whitelocke, contemporain du chantre du *Paradis perdu*, on lit : “Un certain aveugle, nommé Milton, secrétaire du Parlement pour les dépêches latines”. Molière, l'*historion*, jouait son *Pourceaugnac*, de même que Shakespeare, le *bateleur*, grimaçait son *Falstaff* [MDT, I, 502]. Parallèlement, le narrateur devient l'objet de la même subjectivité comique aboutissant à l'apparition de l'ironie de situation qui relève de la tension entre son avancement heureux et la cause de cette promotion qu'il conteste et indique en tant que source principale du risible : « Une circonstance singulière, en m'empêchant de dormir, allongeait mes heures et me donnait plus de temps. J'avais acheté deux tourterelles ; elles roucoulaient beaucoup : en vain je les enfermais la nuit dans ma petite malle de voyageur ; elle n'en roucoulaient que mieux. Dans un des moments d'insomnie qu'elles me causaient je m'avisais d'écrire pour le *Mercure* une lettre à madame de Staël. Cette boutade me fit tout à coup sortir de l'ombre ; ce que n'avaient pu faire mes deux gros volumes sur les *Révolutions*, quelques pages d'un journal le firent. Ma tête se montrait un peu au-dessus de l'obscurité » [MDT, II, 19].

ironique. Ainsi, par l'emploi de l'énumération, des épiphonèmes « Comment ! mon nom, qui volait d'un pôle à l'autre, n'était pas venu aux oreilles d'un douanier dans les montagnes d'Haselbach ! », de la comparaison dégradante « j'étais aussi humilié que Cicéron, lorsque, revenant en triomphe de son gouvernement d'Asie, ses amis lui demandèrent s'il arrivait de Baïes ou de sa maison de Tusculum », des italiques et de la tapinose « mon nom, qui volait d'un pôle à l'autre, n'était pas venu aux oreilles d'un douanier dans les montagnes d'Haselbach », la restriction s'implante dans le récit afin de contredire la tonalité laudative que s'attribue l'instance narrative. Vu l'ensemble des vocations éthiques auxquelles aspire le narrateur, il est censé rompre avec la démesure de l'orgueil qui ridiculise sa personne aux yeux du lecteur. Ainsi, dans l'extrait suivant la vantardise d'une attitude bouffie se mue dans la réflexion mélancolique sur la disparité ironique de tourments humains :

Comme Baptiste me racontait mes triomphes, le glas d'un enterrement me rappelle à ma fenêtre. Le curé passe, précédé de la croix ; des hommes et des femmes affluent, les hommes en manteaux, les femmes en robes et en corsets noirs. Enlevé à trois portes de la mienne, le corps est conduit au cimetière : au bout d'une demi-heure les cortégeants reviennent, moins le cortégé. Deux jeunes femmes avaient leurs mouchoirs sur leurs yeux, l'une des deux poussait des cris ; elles pleuraient leur père : l'homme décédé était celui qui reçut le viatique le jour de mon arrivée.

Si mes *Mémoires* parviennent jusqu'à Waldmünchen quand moi-même je ne serai plus, la famille en deuil aujourd'hui y trouvera la date de sa douleur passée. Du fond de son lit, l'agonisant a peut-être ouï le bruit de ma voiture ; c'est le seul bruit qu'il aura entendu de moi sur la terre [MDT, II, 694-695].

Malgré le rebondissement de l'ironie du sort par l'usage de l'analepse et de la prolepse réductrices : « Du fond de son lit, l'agonisant a peut-être ouï le bruit de ma voiture ; c'est le seul bruit qu'il aura entendu de moi sur la terre », l'attitude réfléchie du narrateur, renonçant aux hymnes autolaudatifs pour se prosterner humblement devant la majesté de la mort, permet de remédier à la compromission de l'instance narrative qui, par sa modestie, circonscrit l'exacerbation du rire. Il en résulte que sur le plan esthétique l'ironie du sort est en rapport constant avec l'attitude de l'homme : celui-ci, livré à ses préoccupations fugitives et narcissiques de la gloire, penché sur le souci de la pérennité de sa personne et de son nom, se consacre aux motivations grâce auxquelles son œuvre s'inscrit dans une longue continuité de l'histoire. Néanmoins, cette encre qu'il a fait couler devient l'objet du dérisoire à mesure que son œuvre s'ensevelit dans un mouvement de chute et d'oubli dans lequel s'opère la dilution de ses repères :

J'ai découvert derrière Ferney une étroite vallée où coule un filet d'eau de sept à huit pouces de profondeur ; ce ruisseau lave la racine de quelques saules, se cache ça et là sous des plaques de cresson et fait trembler des joncs sur la cime desquels se posent des demoiselles aux ailes bleues. L'homme des trompettes a-t-il jamais vu cet asile de silence tout contre sa retentissante maison ? Non, sans doute : eh ! bien, l'eau est là ; elle fuit encore ; je ne sais pas son nom ;

elle n'en a peut-être pas : les jours de Voltaire se sont écoulés ; seulement sa renommée fait encore un peu de bruit dans un petit coin de notre petite terre, comme ce ruisseau se fait entendre à une douzaine de pas de ses bords [MDT, II, 508-509].

Le passage hâtif de l'hypotypose glorifiant la vivacité de la nature face à la présence encombrante de la mort : « les jours de Voltaire se sont écoulés », malgré la simulation de l'atténuation, brise l'harmonie apparente du passage en décelant un décalage sémantique qui est à l'origine de la tension ironique entre la durabilité de la nature et la fugacité de l'existence humaine. Mais lorsque la pratique de la simulation intrique les sens de manière que, par le recours à la litote « seulement sa renommée fait encore un peu de bruit », la signification glisse de la minimisation vers la négation (la transformation du sens vers « de plus en plus moins »), le procédé donne lieu à la profusion écrasante de méditations sur la vacuité de la gloire littéraire dont l'intensité se voit augmentée par la comparaison ironique : « comme ce ruisseau se fait entendre à une douzaine de pas de ses bords », et la structure restrictive « dans un petit coin de notre petite terre ». Cependant, ce poncif de l'éphémère de la gloire s'érige dans les *Mémoires* notamment par rapport à l'autrui : « Une chose déplorable, c'est la rapidité avec laquelle les renommées fuient aujourd'hui. Au bout de quelques années, que dis-je ? de quelques mois, l'engouement disparaît ; le dénigrement lui succède. On voit déjà pâlir la gloire de lord Byron » [MDT, I, 581]. On relève dans cet extrait l'emploi de l'épanorthose, figure par laquelle l'instance narrative reformule sa propre affirmation par une expression qui se distingue par plus de justesse ou de force⁸³. Dans ce contexte, le procédé rhétorique sert d'argument péremptoire pour le cheminement de toute l'humanité, même vers l'insignifiance à laquelle la réduit l'ironie du sort que le narrateur tend à renforcer par la valeur démonstrative de l'ironie verbale et de son *dispositio* rhétorique. Puisque l'existence de l'être humain est imbibée d'imprévisibilité de l'avenir lointain, restriction qui s'étale également sur le domaine de la littérature, le narrateur s'inquiète non seulement de la disparition de la gloire, mais aussi de l'inintelligibilité qui pèse sur la réception de son discours :

nous autres auteurs, petits prodiges d'une ère prodigieuse, nous avons la prétention d'entretenir des intelligences avec les races futures ; mais nous ignorons, que je crois, la demeure de la postérité, nous mettons mal son adresse. Quand nous nous engourdirons dans la tombe, la mort glacera si dur nos paroles, écrites ou chantées, qu'elle ne se fondront pas comme les *paroles gelées* de Rabelais [MDT, I, 537].

Puisque l'ironie du sort a suffisamment démantelé l'univers du narrateur, celui-ci s'efforce à tout prix de garder la fermeté et la fiabilité de son discours. D'où le recours à la

⁸³ Il s'agit pour Pierre Fontanier de « revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout-à-fait, suivant qu'on affecte à le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable ». Voir P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 408-409.

forme narrative « nous » qui met en évidence le mécanisme d'atténuation de la faillabilité du narrateur par l'acte révélateur de déclinier la responsabilité d'un éventuel échec du dialogue littéraire avec la postériorité vers l'ensemble de ses confrères. Au reste, foisonnent dans les *Mémoires* de telles modélisations rhétoriques témoignant de l'attitude belliqueuse du narrateur, soucieux d'obvier au danger du brouillage de son statut de narrateur dominant face à l'ironie du sort :

En dernier résultat M. Thiers, pour sauver son système, a réduit la France à un espace de quinze lieues qu'il a fait hérissier de forteresses ; nous verrons bien si l'Europe a raison de rire de cet enfantillage du grand penseur.

Et voilà comment, entraîné par ma plume, j'ai consacré plus de pages à un homme incertain que j'en ai donné à des personnages dont la mémoire est assurée ? C'est un malheur dy trop long vivre : je suis arrivé à une époque de stérilité où la France ne voit plus courir que des générations maigres [...]. Ces *Mémoires* diminuent d'intérêt avec les jours survenus, diminuent de ce qu'ils pouvaient emprunter de la grandeur des événements [...].

Vous étiez plus heureux, Thucydide et Plutarque, Salluste et Tacite, quand vous racontiez les partis qui divisaient Athènes et Rome ! vous étiez certains du moins de les animer, non seulement par votre génie, mais encore par l'éclat de la langue grecque et la gravité de la langue latine ! Que pourrions-nous raconter de notre société finissante, nous autres Welches, dans notre jargon confiné à d'étroites et barbares limites ? Si ces dernières pages reproduisaient nos rebâchages de tribune, ces éternelles définitions de nos droits, nos pugilats de portefeilles, seraient-elles, dans cinquante ans d'ici, autre chose que les inintelligibles colonnes d'une vieille gazette ? Sur mille et une conjectures, une seule se trouverait-elle vraie ? [MDT, II, 955].

Dans cet extrait, l'éclat de l'ironie du sort est occasionné par la situation du narrateur, engagé sur deux versants opposés de la création où se croisent l'aspiration à la grandeur de son œuvre et l'écriture du médiocre dans laquelle il s'aplatit, combinaison hétéroclite qui suscite l'abaissement ironique de sa production littéraire qu'il reconnaît explicitement : « Ces *Mémoires* diminuent d'intérêt avec les jours survenus, diminuent de ce qu'ils pouvaient emprunter de la grandeur des événements ». La sortie de l'impasse nécessite les aménagements d'ordre rhétorique qui délèguent la responsabilité de l'indignité de la thématique sur la médiocrité politique et morale des générations actuelles au pouvoir, ce qui, par le biais de la satire, se concrétise comme une subjectivité absolue et despotique que le narrateur doit représenter, mais dont il ne reste pas tributaire. Comme « le rire de la satire est le triste résultat des abus »⁸⁴, cette défense singulière adoptant une coloration diffamatoire pour sauvegarder la légitimité de son œuvre s'accroît jusqu'à une quête convenable et digne du narrateur éthique, même si cette élévation apparente des intentions est relayée par la volonté réelle d'éclipser la désactualisation ironique de sa création⁸⁵. Toutefois, vu le même

⁸⁴ M. Liouville, *Les rires de la poésie romantique op. cit.*, p. 304.

⁸⁵ Ce motif engage la mobilisation d'un véritable arsenal rhétorique sur lequel pèse le dénigrement satirique des qualités et des actions de la cible du rire. Parmi ces transformations ironiques on distingue le sobriquet antithétique « grand penseur », les tapinoses successives qui se cumulent dans des constatations négatives ou

principe maniant l'univers humain, réduisant toute activité à la régression ironique, le narrateur se voit obligé de déployer les subterfuges de la déflagration rhétorique, seul moyen de préserver l'identité de son écriture devant l'outrance dégradante de l'ironie du sort⁸⁶ :

''Je ne voudrais pas, pour ce qui me reste à vivre, recommencer les dix-huit mois qui viennent de s'écouler. On n'aura jamais une idée de violence que je me suis faite ; j'ai été forcé d'abstraire mon esprit, dix, douze et quinze heures par jour, de ce qui se passait autour de moi, pour me livrer puérilement à la composition d'un ouvrage dont personne ne parcourra une ligne. Qui lirait quatre gros volumes, lorsqu'on a bien de la peine à lire le feuilleton d'une gazette ? J'écrivais l'histoire ancienne, et l'histoire moderne frappait à ma porte ; en vain je lui criais : ''Attendez, je vais à vous.'' ; elle passait au bruit du canon, en emportant trois générations de rois.

''Et que le temps concorde heureusement avec la nature même de ces *Études* ! on abat la croix, on poursuit les prêtres ; et il est question de rois et de prêtres à toutes les pages de mon récit ; on bannit les Capets, et je publie une histoire dont les Capets occupaient huit siècles. Le plus long et le dernier travail de ma vie, celui qui m'a coûté le plus de recherches, de soins et d'années, celui où j'ai peut-être remué le plus d'idées et de faits, paraît lorsqu'il ne peut trouver de lecteurs ; c'est comme si je le jetais dans un puits où il va s'enfoncer sous l'amas des décombres qui le survivront. Quand une société se compose et se décompose, quand il y va de l'existence de chacun et de tous, quand on n'est pas sûr d'un avenir d'une heure, qui se soucie de ce que fait, dit et pense son voisin ? Il s'agit bien de Néron, de Constantin, de Julien, des Apôtres, des Martyrs, des Pères de l'Église, des Goths, des Huns, des Vandales, des Francs, de Clovis, de Charlemagne, de Hugues Capet et de Henri IV ; il s'agit bien du naufrage de l'ancien monde, lorsque nous nous trouvons engagés dans le naufrage du monde moderne ? N'est-ce pas une sorte de radotage, une espèce de faiblesse d'esprit que de s'occuper de lettres dans ce moment ? Il est vrai, mais ce radotage ne tient pas à mon cerveau, il vient des antécédents de ma méchante fortune. Si je n'avais pas tant fait de sacrifices aux libertés de mon pays, je n'aurais pas été obligé de contracter des engagements qui s'achèvent de remplir dans des circonstances doublement déplorables pour moi. Aucun auteur n'a été mis à une pareille épreuve ; grâce à Dieu elle est à son terme : je n'ai plus qu'à m'asseoir sur des ruines et à mépriser cette vie que je dédaignais dans ma jeunesse [MDT, II, 498-499].

En effet, l'ironie du sort glace la finalité de la création littéraire dans la masse terrifiante des occurrences néfastes parmi lesquelles le narrateur recense l'absence de la réciprocité entre écrivain et public, l'obsolescence de la thématique, son incompatibilité avec l'actualité pressante, l'inutilité de l'effort scriptural face à l'indifférence du public etc. Cette négation ironique est emblématisée dans le passage par la surabondance des antithèses par

exagérées, comme « M. Thiers [...] a réduit la France à un espace de vingt lieues qu'il a fait hérissier de forteresses », ou « je suis arrivé à une époque de stérilité où la France ne voit plus courir que des générations maigres », le chiasme stupéfiant par un parallélisme ironique qu'il instaure : « d'avoir osé bâtir autant de forteresses que Napoléon a gagné de victoires ». Par contre, la convocation des anciens sert à établir le constat d'une chute du monde politique actuel en suscitant le contraste vigoureux avec l'exagération péjorative de la satire, contraste qui se particularise également par la mise en scène des procédés de l'emphase dont les propriétés enoblissantes se développent dans l'usage de l'apostrophe, de l'anaphore, de l'énallage et de la période oratoire, mais également dans le choix des vocables glorificateurs. Sur l'activité satirique dans les *Mémoires* et sur son répertoire rhétorique voir notamment F. F. Moukete, *La satire et sa rhétorique dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Edilivre Collection Tremplin, 2012.

⁸⁶ Sur l'obstination de Chateaubriand pour pourvoir à l'entretien de son identité au moyen d'un genre narratif que la littérature répute inférieur et insignifiant, sur ce refus singulier de la dissolution du moi devant les tourbillons de l'Histoire par la rédaction des *Mémoires* voir dir. J.-C. Berchet, P. Berthier, *Chateaubriand Mémorialiste, Colloque du cent cinquantième 1848-1998*, Genève, DROZ, 2000.

lesquelles se fixent les effets de distorsion entre les intentions du narrateur et le résultat final, comme par exemple : « j'ai été forcé d'abstraire mon esprit, dix, douze et quinze heures par jour, de ce qui se passait autour de moi, pour me livrer puérilement à la composition d'un ouvrage dont personne ne parcourra une ligne ». Ayant égard à la signification que le narrateur accorde à sa création littéraire on s'aperçoit que cette désintégration de l'acte scriptural et de sa réception désarticule ironiquement la vocation du narrateur jusqu'à ce que celui-ci émette le doute sur la rectitude de sa vue par le biais de la question oratoire : « N'est-ce pas une sorte de radotage, une espèce de faiblesse d'esprit que de s'occuper de lettres dans ce moment ? ». Par sa résignation momentanée, le narrateur ne saurait pourtant se résoudre dans la décomposition de son éthos ; ainsi, désarmé qu'il est par la recrudescence des inversions ironiques, il fait appel à son courage et à sa probité d'accomplir ses devoirs et ses obligations malgré les ennuis qu'il a essuyés : « Si je n'avais pas tant fait de sacrifices aux libertés de mon pays, je n'aurais pas été obligé de contracter des engagements qui s'achèvent de remplir dans des circonstances doublement déplorables pour moi ». Cette séquence émaillée par le ton passionné et solennel, où la variété de formes personnelles a cédé la place à la forme pathétique « je » par le procédé de l'énallage, et la glorification du devoir commun, basée sur le blâme apparent caractérisant l'astéisme, sillonne l'esprit du lecteur par la primordialité du sens civique haussant cet extrait vers la résonance emphatique, qui permet de s'opposer à l'idée ironique de la finitude de l'art et de catalyser la renaissance de la vocation du narrateur. Nous pouvons donc arguer que par les moyens de la persuasion rhétorique le narrateur s'ingénie à estomper la voix ironique dans son œuvre, lorsque celle-ci met en péril la validité de son projet narratif impliquant la délivrance du moi à travers l'immortalité de sa création :

Quand ces mémoires posthumes paraîtront, la polémique quotidienne, les événements pour lesquels on se passionne à l'heure actuelle de ma vie, les adversaires que je combats, même l'acte du bannissement de Charles X et de sa famille, compteront-ils pour quelque chose ? c'est là l'inconvénient de tout journal : on y trouve des discussions animées sur des sujets devenus indifférents ; le lecteur voit passer comme des ombres une foule de personnages dont il ne retient pas même le nom : figurants muets qui remplissent le fond de la scène. Toutefois c'est dans ces parties arides des chroniques que l'on recueille les observations et les faits de l'histoire de l'homme et des hommes [MDT, II, 517].

Notons que l'expression de la dissymétrie ironique qui lancine le narrateur sur les plans politique et historique s'affadit lorsque la futilité des événements entraîne la détérioration d'une représentation menaçante, en se transformant en promotion de l'universalité de l'œuvre littéraire. Observons que même si l'agencement du récit préside à la spectacularisation ironique, visible dans la mobilisation du dispositif rhétorique annonçant le

triomphe de la dérision et l'évidence indélébile de l'idée *Homa fugit velut umbra*⁸⁷, la condensation de l'épithète édifiante « Toutefois c'est dans ces parties arides des chroniques que l'on recueille les observations et les faits de l'histoire de l'homme et des hommes » permet de rétablir l'équilibre persuasif en révélant l'intemporalité de toute œuvre autobiographique, ressuscitée par son enracinement solide dans la perspective humaniste :

Si tant d'hommes couchés avec moi sur le registre du congrès se sont fait inscrire à l'obituaire ; si des peuples et des dynasties royales ont péri ; si la Pologne a succombé ; si l'Espagne est de nouveau anéantie ; si je suis allé à Prague m'enquérir des restes fugitifs de la grande race dont j'étais représentant à Vérone, qu'est-ce donc que les choses de la terre ? Personne ne se souvient des discours que nous tenions autour de la table du prince de Metternich ; mais, ô puissance du génie ! aucun voyageur n'entendra jamais chanter l'alouette dans les champs de Vérone sans se rappeler Shakespeare [MDT, II, 826].

Tandis que la répétition de l'anaphore et de la parataxe est attribuée à l'infirmité ironique de l'univers humain, la présence de l'apostrophe accompagnée du procédé de l'animisme brise la continuité du discours ironique en s'inscrivant dans la tendance du détournement du récit vers la célébration de la perpétuité de la littérature, rendue possible par l'incontestabilité de l'énonciation proleptique : « aucun voyageur n'entendra jamais chanter l'alouette dans les champs de Vérone, sans se rappeler Shakespeare ». En conséquence, de même que le discours détourné annonçant le surgissement possible de l'ironie du sort s'attaque à la stabilité de l'univers humain, le mouvement antagoniste est susceptible de renverser la domination du régime ironique, pour peu que le narrateur soit capable de mobiliser l'éventail des moyens rhétoriques efficaces visant à l'édification de son éthos, où le critère de réussite réside dans l'investissement dans l'œuvre des ruses de la persuasion emphatique.

⁸⁷ La phrase « Le lecteur voit passer comme des Ombres, une foule de personnages » apparaît comme une référence biblique implicite qui se rapporte à la désignation misérabiliste de l'homme : « Pareil à la fleur, il éclôt puis se fane, il fuit comme l'ombre sans arrêt ». Voir L'École biblique de Jérusalem, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du CERF, 2003, p. 803. Dans notre passage le jeu métonymique associant l'homme à l'ombre donne de l'ampleur à la représentation ironique en se transformant en interrogation désabusée sur le destin tragique de l'humanité. Sur le rôle indéniable de la métonymie dans la construction de l'image ironique voir notamment K. B. Basilio, *Le mécanique et le vivant : la métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.

2. L'EMPHASE DANS LES *MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE*

On examinera ici la manière dont les stratégies persuasives, mobilisées par le discours emphatique, s'inscrivent dans le désir du narrateur de se libérer des contraintes ironiques. Il s'agit de voir comment la discontinuité et la déstructuration ironiques qui ont déconnecté l'univers de la diégèse reculent devant la force régénératrice de l'emphase, capable d'assurer l'unité du processus d'écriture par l'instauration des vocations successives du narrateur auprès du lecteur.

2.1. Sur la notion d'emphase dans les *Mémoires d'outre-tombe*

Les considérations du chapitre précédant démontrent que le rire de l'ironie du sort est capable de sévir dans les *Mémoires* comme marque de supériorité absolue du régime ironique, car, par les démantèlements successifs de l'univers du narrateur, il désigne l'arbitraire de tous les systèmes établis par l'homme, ce qui met au jour le non-sens de l'existence humaine dont les préoccupations se voient symétriquement annulées par le surgissement des renversements ironiques, marqués dans le récit entre autres par la surabondance de formulations elliptiques et de prolepses. Il est vrai que cette force dégradante du rire complique l'accomplissement du projet de la reconstruction de l'éthos du narrateur par la difficulté d'échapper à l'avilissement de la déstabilisation ironique, projet dont l'établissement ne semble possible que par l'idéalisation, la poétisation, l'ennoblissement de l'instance narrative et de son univers par le recours au sérieux accordant de la *gravitas* morale à l'ensemble de son discours, de son attitude et de ses actions. Ce nouveau ressort exige la puissance évocatrice du langage et la mobilisation du dispositif rhétorique, pour que le narrateur puisse commémorer la noblesse de valeurs chrétiennes, évoquer la pureté morale d'une attitude sur le plan politique ou la magnanimité du paysage, fixer l'idéal d'un sentiment amical ou d'un attachement familial etc. Malgré ses inquiétudes lancinantes, le narrateur consent à s'atteler à cette interaction d'ordre poétique et ses capacités de l'Enchanteur permettent de déployer devant le lecteur les arcanes

de la persuasion rhétorique⁸⁸. Cependant, l'usage de ce subterfuge d'ordre rhétorique, permettant le contrebalancement entre les dévastations du rire ironique et le rétablissement de la vocation du narrateur, suscite des hostilités et des accusations sur le ton de la grandiloquence dont s'affuble l'écrivain selon Proust : « C'est le moins beau [...], le Chateaubriand rien qu'éloquent... En règle générale, tout ce qui dans Chateaubriand continue ou présume l'éloquence du XVIII^e et du XIX^e siècle n'est pas du vrai Chateaubriand »⁸⁹.

Cette mise en doute de la verve rhétorique du narrateur chateaubrianesque annonce la difficulté générale d'élucider la notion d'emphase dans les *Mémoires*. Notre engagement dans des recherches épineuses est lié à un conflit entre les nomenclatures des différentes disciplines scientifiques qui se penchent sur l'emphase, et celle du langage usuel qui reste défavorable à tout effet emphatique, en se contentant avec désinvolture de limiter l'emphase à la grandiloquence⁹⁰. En conséquence, on relève l'hostilité envers des stratégies déployées par le discours emphatique, d'autant que la réalité actuelle se sépare visiblement de tendances ornementales et diffuse l'idée selon laquelle :

L'absence d'emphase est le signe d'une sobriété de bon ton, tandis que sa présence révèle une pompe oratoire confinant parfois au ridicule. C'est ce que laisse entendre le faisceau de caractérisants dans le voisinage immédiat du mot emphase – les divers qualificatifs, dans leur cohérence sémantique deviennent des épithètes de nature : emphase pompeuse, emphase loubarde chic chiquée, beaucoup d'emphase et beaucoup de vent, grotesque d'emphase, plus le texte sera emphatique plus il sera vide⁹¹.

Pourtant ces hostilités ne sont pas la suite des grandes évolutions qu'a connues la notion durant les dernières décennies⁹². Cette évolution à des connotations négatives

⁸⁸ Sur la capacité de l'écrivain de transfigurer une représentation littéraire en véritables émanations picturales et visuelles transportant le lecteur dans le paysage littéraire fabuleux voir P. Antoine, *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, Paris, Minard, 2008.

⁸⁹ M. Proust, *Correspondance*, Paris, Plon, 1970, t. XII, p. 209. Ces perceptions négatives à l'égard de l'emphase dans l'écriture chateaubrianesque retentissent ostensiblement dans la création littéraire de Stendhal qui a horreur des envolées lyriques, des phrases solennelles et des traits d'éloquence dont il accuse Chateaubriand et Mme de Staël. Son acharnement conduit le lecteur à s'interroger sur les éléments de la création littéraire qu'il identifie avec l'emphase. S'agit-il de l'effusion lyrique de certains écrivains, leur exaltation sentimentale, leurs confidences imprudentes ou leur inclination pour le style sublime ? Sur cette question voir notamment P. Berthier, *Stendhal et Chateaubriand : Essais sur les ambiguïtés d'une antipathie*, Genève, DROZ, 1987.

⁹⁰ Le recours à des dictionnaires littéraires français et polonais est révélateur de la diversité d'approches et ainsi, des divergences importantes dans l'usage du terme « *emphasis* » qui exclut la possibilité d'une définition univoque. Même si des réflexions sur l'emphase s'y expriment avec des indications très approfondies, elles s'opèrent dans un contexte limité, dont la finalité est strictement rhétorique, stylistique, grammaticale, linguistique etc. Quant à l'acception courante, elle a exercé un effet néfaste sur l'emphase en l'enfonçant dans le marasme et dans le désespoir de n'être que le « ton, style déclamatoire abusif ou déplacé ». Voir D. Morvan *et al.*, *Le Robert pour tous*, Paris, Le Robert, 1994, p. 379.

⁹¹ M. Levesque, O. Pédelous, *L'emphase : copia ou brevis? XVI – XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, p. 8.

⁹² Or, la définition d'emphase fondée sur des critères d'outrance et d'exagération est énoncée dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, publiée en 1694. Cette signification est attestée sous forme de « exagération pompeuse dans le discours ou dans la diction », voir *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 452.

s'observait jadis dans le milieu littéraire, où, à travers les siècles, de nombreux écrivains se sont mis à l'unisson d'une voix critique envers l'emphase. Dans la réprobation de Michel de Montaigne s'abrite la certitude que le discours véridique ne se tournerait pas vers l'emphase : « au premier qui me ramene, et qui me demande la vérité nue et crue, ie quitte soudain mon essort, et la luy donne sans exaggeration, sans emphase et remplissage »⁹³. Jean de La Bruyère corrobore les dires contre l'emphase en déclarant que celle-ci sape les qualités d'un véritable artiste : « Quel supplice que celui d'entendre déclamer pompeusement un froid discours, Ou prononcer des médiocres vers avec toute l'emphase d'un mauvais poète ! »⁹⁴.

Quels aspects suscitent donc une semonce que reçoit souvent l'emphase dans le milieu littéraire ? Voici une réponse non-formelle mais éclairante, digne d'être encore mentionnée, qui nous renvoie explicitement au détachement pour l'emphase qu'éprouve des Esseintes :

En prose, la langue verbeuse, les métaphores redondantes, les digressions amphigouriques : la jactance de ses apostrophes, le flux de ses rengaines patriotiques, l'emphase de ses harangues, la pesante masse de son style, charnu, nourri, mais tourné à la graisse et privé de moelle et d'os, les insupportables scories de ses longs adverbes ouvrant la phrase, les inaltérables formules de ses adipeuses périodes mal liées entre elles par le fil des conjonctions, enfin ses lassantes habitudes de tautologie, ne le séduisaient guère⁹⁵.

Notons que la subjectivité de tels raisonnements se montre d'autant plus fallacieuse⁹⁶ dans le cas de la prose chateaubrianesque que la vitalité de la persuasion rhétorique et l'abondance des figures d'insistance et de répétition sont primordialement censées émousser les bouleversements subis sur différents plans de l'existence afin de remédier à l'hégémonie du rire ironique, conditions dans lesquelles le *plethos* de la forme et de l'expression s'avère non seulement précieux, mais particulièrement justifié. D'où la négligence de la notion selon les critères du langage usuel dont l'acception nous amènerait à passer sous silence l'emphase comme un mode de création littéraire permettant de se libérer de la pensée régie par la raison

⁹³ M. de Montaigne, *Les Essais*, Paris, Lefèvre, 1818, vol. 6, p. 52.

⁹⁴ J. de la Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Flammarion, 1880, p. 58.

⁹⁵ Karl-Joris Huysmans, *À rebours*, Paris, Crès, 1922, p. 37.

⁹⁶ Cependant n'oublions pas que ce rapport d'exclusion qui s'est stabilisé à l'égard de l'emphase n'est qu'une transformation lente mais progressive vers l'abandon de celle-ci, ce qui apparaît plus perméable dans une approche diachronique. Les origines du mot nous renvoient à l'époque du grec tardif dans lequel le terme *emphasis* désignait « action de paraître, apparence, explication » et également « signification, expression forte », *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 452. L'emphase se clarifia alors en tant que figure de rhétorique qui tendait à la fois à intensifier son expression et à raccourcir sa forme. Les rhéteurs latins ont donné un nouvel élan à la notion en retenant sa signification primitive, mais le rajout de quelques idées accessoires par des grammairiens a modifié le champ sémantique du mot, en le bannissant du domaine d'intensité expressive vers celui de mise en relief. Ce changement n'était pas congruent avec l'instauration du sens unique, au contraire, il a mis au jour de nouvelles distinctions sémantiques, dont le durcissement provoque jusqu'à nos jours une confusion entre un effet rhétorique et un agencement grammatical. L'emphase qui était initialement vouée à l'esthétique de la suggestion, a été conduite à assurer l'effet de mise en relief que la plupart des chercheurs et des locuteurs ont enfermé dans une grandiloquence excessive.

et d'entretenir des liens particuliers avec son entourage, ses récepteurs etc. On opérerait également le déplacement vers la mésestime de la majorité de pratiques littéraires qui participent dans le processus de création littéraire chez Chateaubriand. D'où notre désintérêt pour les définitions contemporaines du terme et la nécessité d'une perspective plus large avant qu'on en propose une définition adaptée à la spécificité de nos recherches. Puisque l'acception courante du terme, poussée à l'extrême, n'est pas conciliable avec la spécificité de notre travail, nous devons recourir à trois domaines pertinents de recherches, à savoir la linguistique, la rhétorique et la stylistique.

Quant à la linguistique, les chercheurs s'obstinent à poursuivre la piste du réductionnisme de l'emphase à l'effet de la mise en relief⁹⁷. Même si de nombreuses tournures expressives dans l'œuvre adhèrent aux critères de la théorisation linguistique de l'emphase, ce paradigme ne saurait à aucun moment constituer un élément suffisant dans l'appréhension des dédales de l'expression emphatique par laquelle le narrateur chateaubrianesque épate son lectorat. A l'inverse, la perspective proprement linguistique passe sous silence l'affectivité et l'émotivité de l'instance narrative lorsqu'elle s'autorise d'exhiber ses souffrances personnelles qui, par les preuves pathétiques de ses péripéties douloureuses, permettent de vaincre les résistances de la part du lecteur par le mécanisme persuasif centré sur la compassion. En effet cette mise en exergue, basée sur le mouvement de *movere*, permet de communiquer l'émotion pathétique liée aux circonstances affligeant le narrateur. Par contre la perspective linguistique néglige le lien de l'emphase avec le développement oratoire de la persuasion réalisable dans les conditions de la quête incessante de la connivence avec l'auditoire par l'appropriation de l'*elocutio* et la mobilisation de l'*actio* où les gestes oratoires, à titre d'exemple, subissent également l'effacement de la part de la perspective proprement linguistique. Notre insistance sur la valeur émotive de l'emphase dans les *Mémoires* n'est pas fortuite vu la place respectable de la sincérité d'émotions dans l'invention du narrateur chateaubrianesque : « Il y a dans l'expression des mœurs oratoires

⁹⁷ H. Zgólkowa et al., *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, Poznań, Wydawnictwo Kurpisz, 1998, p.1998. Ainsi, les linguistes codifient les réalisations d'emphase sous forme d'énoncés-modèles conformément à l'analyse préalable des éléments d'une phrase, de leurs hiérarchies et types de lien. On obtient alors un entassement de procédés emphatiques parmi lesquels la linguistique générative distingue notamment :

1. l'emploi d'un présentatif où un élément de sens est isolé en début ou en fin de phrase (par exemple c'est..., c'est...qui/que..., ce qui/que...c'est..., voici/voilà)
2. le détachement d'un groupe de mots repris par un pronom
3. l'emploi d'une construction où le verbe n'est pas conjugué
4. la répétition d'un élément de structure tel que mot, groupe nominal, subordonnée etc.
5. l'énumération qui consiste à juxtaposer et à coordonner des mots de même catégorie grammaticale et de même fonction

A ce sujet, voir J. Dubois, F. Dubois-Charlier, *Éléments de linguistique française : syntaxe*, Paris, Librairie Larousse, 1976, p. 179-185.

des mystères et ses délicatesses de langage, qui ne peuvent être révélés à l'orateur que par son cœur, et que n'enseignent point les préceptes de Rhétorique »⁹⁸. Nous estimons donc que la démarche proposée par la linguistique se caractérise par un ancrage excessif dans le domaine des modèles linguistiques, sans articulation étendue vers le contexte de production de l'emphase, les raisons de son utilisation et l'effet qu'elle produit sur ses récepteurs⁹⁹.

On est donc contraint de recourir à l'orientation rhétorique où on restreint le cercle de nos études à la rhétorique de *l'elocutio*¹⁰⁰ à laquelle se raccorde primordialement la théorie de l'emphase. De fait, le rapprochement de l'emphase au *significatio*, proposé par Quintilien, de manière que celle-ci fait entendre plus ou moins que les seuls mots exprimeraient, sert de paradigme de l'Ancien Régime jusqu'à nos jours bien qu'on en garde uniquement sa forme basée sur la profusion du sens. Grâce à l'intégration dans sa théorie d'un lien entre emphase et amplification par *ratiocinationem* Quintilien la caractérise comme une figure dont la visée réside en principe dans le soulignement d'un concept important. Cela explique la position des auteurs de nombreux dictionnaires presque contemporains à Chateaubriand qui concevaient l'emphase comme : « figure qui consiste à employer un mot qui a beaucoup de force, comme enflammé de colère, perdu de dettes, et qui, ne différant pas de la métaphore, de l'hyperbole, ne mériterait pas de porter un nom particulier »¹⁰¹. Cependant, nous sommes convaincus que l'égalisation sémantique de l'emphase avec l'hyperbole semble une unification inadmissible dans le cas de nos recherches attendu que dans les *Mémoires* l'hyperbole soutient le langage ironique et fréquemment satirique tandis que l'emphase, dans son essence pure, est immanente au langage sérieux. Tandis que le discours emphatique se mobilise dans l'œuvre comme une stratégie de repoussoir contre le régime ironique, la rhétorique a considérablement modifié la notion en balançant vers l'exagération, d'où l'inutilité d'en présenter le recensement des définitions. En conséquence, ce contexte de production littéraire nous impose

⁹⁸ A.-G. Girard, *Précepte de rhétorique tirées des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Bruxelles, A. Jamar Editeur-Libraire, 1845, p. 44.

⁹⁹ Une autre reproche, plus grave peut-être, qu'on puisse adresser à l'approche linguistique est impliquée par sa méthode purement grammaticale, selon laquelle les exemples suivants sont des phrases emphatiques, tandis que selon le point de vue rhétorique, seul le deuxième énoncé appartiendrait au discours emphatique :

C'est elle qui a acheté cette voiture.

Ce sont ces jeunes hommes qui ont lutté pour la patrie.

En conséquence, la validité emphatique de la proposition en question est plutôt garantie par son contenu sémantique et son contexte d'énonciation que par le procédé d'extraction qui paraît un critère insuffisant pour qu'on puisse le considérer comme une manifestation emphatique.

¹⁰⁰ Dans notre recherche, inspirée largement de la stylistique, on se sépare par contre de la rhétorique de l'*actio*, pour laquelle l'emphase s'identifie à un déplacement d'accent dans le débit, dont la variation constitue un effet de soulignement emphatique par rapport à l'accentuation prescrite.

¹⁰¹ *Dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris, Hachette, 1863, p. 1354. Cette édition possède un avantage qui la rend supérieure par rapport à la plupart des dictionnaires de son époque, à savoir, elle reconnaît la nécessité d'une perspective rhétorique sur l'emphase qui n'est pas exposée dans le *Dictionnaire de l'académie française* paru en 1835, ni même dans l'édition de 1932-1935.

de nous pencher uniquement sur des approches qui reconnaissent la dimension rhétorique de l'emphase légitimée sous forme de « figure de style consistant à faire valoir une idée par l'emploi d'un mot, qui, dans son sens propre, la dépasse »¹⁰². Ainsi, l'activité de l'emphase s'exerce dans le cadre du soulignement d'une forme ou d'une expression par la combinaison de figures de style qui, soit par amplification, soit par raccourcissement, soit par condensation, tendent au renforcement de l'expressivité du discours¹⁰³. Au niveau de la stylistique, cette définition sous-tend la capacité de l'emphase à mobiliser la fonction poétique du langage et s'associe aux effets esthétiques par lesquels se justifient « les gloses traditionnelles de l'emphase, avec ses *paroles de feu*, ses paroles dont le dire excède manifestement le dit »¹⁰⁴. Par conséquent, l'emphase est disposée à remplir le rôle d'un énoncé lyrique, doté d'énergie expressive, et de grand engagement sentimental du narrateur qu'il met en œuvre par la particularité de ses choix lexicaux et syntaxiques¹⁰⁵. Cette intensité des émotions, ainsi que la passion et l'énergie perceptibles dans les propos du narrateur chateaubrianesque qu'accompagnent des moyens d'insistance d'ordre rhétorique dont le but commun consiste à renforcer une image ou une idée chères à l'auteur, seront qualifiés, dans ce travail, d'emphase¹⁰⁶. En conséquence, on se sépare de l'usage du terme « *emphasis* » en tant qu'association négative avec l'exubérance stylistique ou le brandissement rhétorique en se tournant vers l'idée de la reconstruction de l'univers romanesque du narrateur par le biais de la promotion du merveilleux poétique, de la subtilité de l'expression ou de la glorification d'une attitude ou d'une conduite.

Il importe par la suite de cerner formellement les sphères dans lesquelles s'opère l'activité rhétorique de l'emphase destinée à interrompre ou, du moins, à limiter la décomposition ironique de la réalité. Malgré son caractère intentionnel, l'emphase joue un rôle très noble dans la mesure où son emploi éloigne l'ouvrage d'une perspective moqueuse et cynique. Par des opérations rhétoriques qu'elle effectue, elle dévoile le système de valeurs du narrateur et son espérance de retrouver sa dignité par l'acte d'écriture.

¹⁰² *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 452.

¹⁰³ M. Levesque, O. Pédedlous, *L'emphase : copia ou brevitās? XVI – XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2010, p. 65.

¹⁰⁴ M. Levesque, O. Pédedlous, *L'emphase : copia ou brevitās? XVI – XVII^e siècle*, op. cit., 65.

¹⁰⁵ H. Zgólkowa et al., *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, op. cit., p. 412.

¹⁰⁶ Nous empruntons cette notion à H. Morier, *Le Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, op. cit., p. 27, quoique le chercheur la limite à l'usage purement centré sur une rhétorique de l'*actio* tandis que nos intérêts nous entraînent uniquement vers la sphère de l'*elocutio*.

2.2. L'emphase et la vocation littéraire du narrateur

En abordant la problématique de la vocation littéraire du narrateur dans les *Mémoires*, nous nous heurtons d'emblée à la complexité de la signification de ce terme, d'autant qu'il dépasse le niveau de la persuasion emphatique par laquelle l'instance narrative s'ingénie à la reconstruction de son éthos aux yeux du lecteur. Ainsi, la vocation littéraire se donne également une destination extérieure à la construction proprement rhétorique ou stylistique de l'œuvre, en naviguant vers une destination posthume d'un monument littéraire éternisant le nom du narrateur dans la conscience de la postérité. Cette vision de l'instance narrative obnubilée par l'idée d'échapper à la défaillance ironique de son identité devant les agissements du Temps ne nous intéresse que dans son immédiateté textuelle qui pénètre les détours de la persuasion rhétorique afin de déceler la thématique et les stratégies de la glorification emphatique d'une idée ou d'une attitude par lesquelles le narrateur perpétue sa supériorité dans l'esprit de son lecteur¹⁰⁷. Ce strict plan de l'intratextualité emphatique, par effacement des contorsions ironiques de la réalité, a pour objectif de renouveler la validité de la vocation littéraire du narrateur pour qu'elle acquière un statut nouveau. Puisque les renversements ironiques dans l'œuvre se fondent fréquemment sur l'excès de la trivialité licencieuse de la nature humaine (jalousie, cupidité, démesure, lâcheté, irrévérence, impiété etc.), le pouvoir du narrateur risque d'être abrogé s'il ne témoigne pas sa transcendance face à la perversité omniprésente et la banalité de préoccupations humaines :

¹⁰⁷ Par contre, on s'abstient ici de toute tentative de spéculer sur l'éventuelle efficacité ou gratuité de ce projet narratif impliqué dans l'assurance de la monumentalité au moi disséqué par l'écoulement du Temps par le biais de l'édifice littéraire que le narrateur chateaubrianesque avait confié aux générations futures. On condamne d'ailleurs la virulente des attaques annonçant le fiasco de l'architecture mémorialiste, impuissante à immortaliser son héritage auprès de descendances inconnues : « On a toujours plus ou moins accepté ce cliché idéologique que la raison d'être du monument était la perpétuation du souvenir, la préservation d'un passé magiquement naturalisé, entombé ou pétrifié dans un lieu de mémoire, proprement circonscrit une fois pour toutes. Il va sans dire qu'il n'en est rien. Qu'il n'est peut-être rien de plus oublieux qu'un monument, rien qui ne contribue plus sûrement à refermer la fosse du temps, rien qui ne fasse plus définitivement oublier le traumatisme. Le mémorial à la gloire du héros-martyr, tombé comme il se doit pour la cité ou la patrie, termine le deuil, et relève la mort, en l'escamotant. Il permet à la communauté de recommencer à zéro, de faire table rase du passé et d'aller, sereinement, de l'avant : *Il faut laisser les morts enterrer les morts*, prescrit un proverbe allemand [...] ». Voir B. Chaouat, *Je meurs par morceaux : Chateaubriand, op. cit.*, p.12. Il est incontestable que la rédaction des *Mémoires* renoue irrésistiblement une relation d'ordre thérapeutique avec le passé ironiquement révolu en confirmant une nécessité de s'endeuiller après la perte de l'ancienne société. Mais il est également incontestable que par les principes de généralisation et de périodicité que pratique le narrateur chateaubrianesque, partisan de la « palingénésie », considérée comme « répétition des mêmes faits appliqués à des hommes et à des temps divers », les *Mémoires* convoquent le passé afin de ressusciter des valeurs morales et didactiques inamovibles qui fixent un lien de connexité entre narrateur et lecteur en gratifiant la voix narrative d'une noblesse nouvelle. Voir Y. Leclerc, « *Mémoires d'outre-tombe : le monument du Temps* », *Magazine littéraire*, n° 366, 1998, p. 24-25.

Ai-je quinze moi devant moi ? *Comme il plaira à Dieu*, dit encore l'Estoile : ne comptons pas. Comme l'Estoile encore, je lamente les adversités de la race de saint Louis ; pourtant, je suis obligé de l'avouer, il se mêle à ma douleur un certain contentement intérieur ; je me le reproche, mais je ne m'en puis défendre : ce contentement est celui de l'esclave dégagé de ses chaînes. Quand je quittai la carrière de soldat et de voyageur, je sentis de la tristesse ; j'éprouve maintenant de la joie ; forçat libéré que je suis des galères du monde et de la cour. Fidèle à mes principes et à mes serments, je n'ai trahi ni la liberté ni le Roi ; je n'emporte ni richesses ni honneurs ; je m'en vais pauvre comme je suis venu. Heureux de terminer une carrière politique qui m'était odieuse, je rentre avec amour dans le repos. Bénie soyez-vous, ô ma native Indépendance, âme de ma vie ! Venez, rapportez-moi mes *Mémoires*, cet *alter ego* dont vous êtes la confidente, l'idole et la muse. Les heures de loisir sont propres aux récits : naufragé, je continuerai de raconter mon naufrage aux pêcheurs de la rive. Retourné à mes instincts primitifs, je redeviens libre et voyageur ; j'achève ma course comme je la commençai. Le cercle de mes jours, qui se ferme, me ramène au point du départ. Sur la route, que j'ai jadis parcourue conscrit insouciant, je vais cheminer vétéran expérimenté, cartouche de congé dans mon shako, chevrons du temps sur le bras, havresac rempli d'années sur le dos. Qui sait ? peut-être retrouverai-je d'étape en étape les rêveries de ma jeunesse ? J'appellerai beaucoup de songes à mon secours, pour me défendre contre cette horde de vérités qui s'engendrent dans les vieux jours, comme des dragons se cachent dans des ruines. Il ne tiendra qu'à moi de renouer les deux bouts de mon existence, de confondre des époques éloignées, de mêler des illusions d'âges divers, puisque le prince que je rencontrais exilé en sortant de mes foyers paternels, je le rencontre banni en me rendant à ma dernière demeure [MDT, I, 490-491]¹⁰⁸.

La première partie de cet extrait éblouit le lecteur par l'excellence pathétique du conflit métaphysique qui provoque le déchirement du narrateur entre la rationalité et le naturel du devoir politique et l'indétermination exaltée de la création littéraire pour laquelle il exprime explicitement sa prédilection. Vu l'importance de ce dilemme transcendantal marquant également la supériorité du narrateur, il n'est pas surprenant que celui-ci noie son récit dans la solennité de la conglobation, repérable entre autres dans l'accumulation des adjectifs pathétiques et des antithèses (« il se mêle à ma douleur un certain contentement intérieur »), dans la périphrase rehaussant la tonalité de l'extrait (« la race de saint Louis ») et les épithètes colorisant la souffrance du narrateur devenu un « forçat libéré » ou « esclave dégagé ». La résonance emphatique de la conglobation réside également dans les parallélismes et les comparaisons idéalisant l'âme chrétienne et l'incorruptibilité du narrateur : « Fidèle à mes principes et à mes serments, je n'ai trahi ni la liberté ni le Roi », « je m'en vais pauvre comme je suis venu » et dans l'uniformité rythmique de l'isocolie. Par cet accroissement vertigineux des stratégies rhétoriques le narrateur ne prospecte plus les possibilités de suggestibilité du lecteur à l'hypnose persuasive, mais plonge sa conscience dans la réceptivité immédiate de son argumentation appuyée sur les lieux communs de « bon chrétien », « bon citoyen » et d'un « créateur exalté ». Ainsi, par la réfutation des splendeurs

¹⁰⁸ Maurice Levaillant insère la première phrase du passage dans le corps du texte. Voir [MDT, IV, 11-12, éd. Levaillant].

du pouvoir, par son acte d'obéissance à la volonté divine, par sa persistance à assumer ses devoirs conformément aux principes de la foi chrétienne et par sa croyance à l'éternité de la littérature, l'élévation du narrateur se place dorénavant sur des fondations plus stables qui s'intègrent dans un processus plus large de redéfinition de sa position auctoriale. Son rehaussement ne s'assimile pas uniquement à l'ultime esquisse de l'œuvre gravant la *persona* de l'auteur dans la conscience de la postériorité, mais correspond également au dépassement des limites de la contemporanéité menaçante, d'autant qu'elle est hérissée de renversements ironiques, par la divinisation de l'acte d'écriture. La célébration de la réalisation scripturale est figée par l'affirmation des sources divines de l'inspiration littéraire du narrateur chateaubrianesque. Cette transcendance libératrice est corrélée dans le récit à l'amplification lyrique résultant de l'emploi de l'apostrophe et de l'inversion sacrifiant de nouvelles aspirations du narrateur « Bénie, soyez-vous », et de l'épiphonème englobant la périphrase et l'épithète marquant l'extase créatrice : « ô ma native Indépendance, âme de ma vie ! ». Dans cette perspective, la création littéraire s'élève au dépassement des expériences douloureuses de la désillusion ironique que marque la fermeté inébranlable de la polyptote « *naufagé*, je continuerai de raconter mon *naufage* aux pêcheurs de la rive », où la personne du narrateur gagne en respectabilité, ce qu'exprime la régularité du redressement emphatique orchestré par l'usage de la métaphore : « chevrons du temps sur le bras, havresac rempli d'années sur le dos », de la périphrase « le cercle de mes années » et de l'épithète « vétéran expérimenté ».

Il est singulier que le narrateur conteste l'invariabilité du genre autobiographique structuré par les capacités de la mémoire à la reconstruction du passé en faveur de la discontinuité d'explorations nouvelles, de quêtes inconnues, d'actes volontaires par lesquels le narrateur, transformé en créateur-démiurge, insuffle son caractère à l'œuvre littéraire. N'oublions pas que la circonscription de la diégèse à l'arbitraire de la volonté narratrice relève uniquement de la recette persuasive, tendant au rétablissement de l'éminence du narrateur aux yeux de son public. Cette perspective de la suprématie du narrateur sur les trames du récit s'infiltré dans notre extrait par le renforcement emphatique de la métaphore « Il ne tiendra qu'à moi de renouer les deux bouts de mon existence », de l'épithète avec sa capacité transformationnelle de la temporalité : « époques éloignées », « âges divers », « foyers paternels » et de la périphrase adoucissant l'idée désagréable du décès : « ma dernière demeure ».

La diégèse pathétique pose la question de l'incapacité du narrateur à ensevelir les souvenirs de son anamnèse ironique, incapacité qui se traduit dans le besoin de la révilatisation continuelle de sa position auctoriale. Son assortiment, reconnaissable en entier

dans l'extrait précédent, se combine à l'interventionnisme pathétique d'un narrateur-démiurge manipulant le déroulement du récit, à la tangibilité de l'exaltation qui connote la transcendance de l'instance narrative, et aux marques de la supériorité éthique du narrateur-moraliste ou la promotion des valeurs morales dans la conscience du lecteur. La première occurrence émerge dans la dynamique de l'apostrophe par laquelle le narrateur invoque son auditoire : « Lecteur, je t'arrête : regarde couler les premières gouttes de sang que la Révolution devait répandre » [MDT, I, 285]. Dans le cas échéant, la manipulation rhétorique se voit exemplifiée dans l'action persuasive de la métalepse ancrée dans le verbe « arrêter », par laquelle le narrateur suggère la chute programmée dans son embûche, sorte d'assujettissement indispensable pour que le lecteur (devenu témoin oculaire par les procédés d'*evidentia*) puisse se liguer avec le narrateur contre les bestialités révolutionnaires. En ce qui concerne la transcendance de l'exaltation créatrice, elle se féconde dans l'œuvre par la poétisation emphatique des circonstances de la réalisation scripturale :

Une lettre de Julie, que je reçus peu de temps après celle de Fontanes, confirmait ma triste remarque sur mon isolement progressif : Fontanes m'invitait à *travailler*, à *devenir illustre* ; ma sœur m'engageait à *renoncer à écrire* : [...]

''Mon ami, nous venons de perdre la meilleure des mères ; je t'annonce à regret ce coup funeste. Quand tu cesseras d'être l'objet de nos sollicitudes, nous aurons cessé de vivre. Si tu savais combien de pleurs tes erreurs ont fait répandre à notre respectable mère, combien elles paraissent déplorables à tout ce qui pense et fait profession non seulement de piété, mais de raison ; si tu le savais, peut-être cela contribuerait-il à t'ouvrir les yeux, à te faire renoncer à écrire ; et si le ciel, touché de nos vœux, permettait notre réunion, tu trouverais au milieu de nous tout le bonheur qu'on peut goûter sur la terre ; tu nous donnerais ce bonheur, car il n'en est point pour nous, tandis que tu nous manques et que nous avons lieu d'être inquiètes de ton sort.''

Ah ! que n'ai-je suivi le conseil de ma sœur ! Pourquoi ai-je continué d'écrire ? Mes écrits de moins dans mon siècle, y aurait-il eu quelque chose de changé aux événements et à l'esprit de ce siècle ?

Ainsi, j'avais perdu ma mère ; ainsi, j'avais affligé l'heure suprême de sa vie ! Tandis qu'elle rendait le dernier soupir loin de son dernier fils, en priant pour lui, que faisais-je à Londres ? Je me promenais peut-être par une fraîche matinée, au moment où les sueurs de la mort couvraient le front maternel et n'avaient pas ma main pour les essuyer !

La tendresse filiale que je conservais pour madame de Chateaubriand était profonde. Mon enfance et ma jeunesse se liaient intimement au souvenir de ma mère ; tout ce que je savais me venait d'elle. L'idée d'avoir empoisonné les vieux jours de la femme qui me porta dans ses entrailles, me désespéra : je jetai au feu avec horreur des exemplaires de l'*Essai*, comme l'instrument de mon crime ; s'il m'eût été possible d'anéantir l'ouvrage, je l'aurais fait sans hésiter. Je ne me remis de ce trouble que lorsque la pensée m'arriva d'expier mon premier ouvrage par un ouvrage religieux : telles fut l'origine du *Génie du Christianisme*.

''Ma mère'', ai-je dit dans la première préface de cet ouvrage, ''après avoir été jeté à soixante-deux ans dans des cachots, où elle vit périr une patrie de ses enfants, expira enfin sur un grabat, où ses malheurs l'avaient reléguée. Le souvenir de mes égarements répandit sur ses derniers jours une grande amertume ; elle chargea, en mourant, une de mes sœurs de me rappeler à cette religion dans laquelle j'avais été élevé. Ma sœur me manda le dernier vœu de ma mère. Quand la lettre me parvint au delà des mers, ma sœur elle-même n'existait plus ; elle était morte aussi des suites de son emprisonnement. Ces deux voix sorties du tombeau, cette

mort qui servait d'interprète à la mort, m'ont frappé. Je suis devenu chrétien. Je n'ai point cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles : ma conviction est sortie du cœur ; j'ai pleuré et j'ai cru'' [MDT, I, 553-554].

De même que le conflit entre aspirations littéraires du narrateur et réprobation de la part de sa famille s'infléchit vers le dénouement poétique, l'emphase bénéficie de la légitimité de sa fonction par sa performance rhétorique de dramatiser en scène pathétique la naissance de la veine littéraire¹⁰⁹. Ainsi, le narrateur excelle à soumettre sa création littéraire à l'interpénétration des éléments antithétiques où la ferveur littéraire du narrateur bute sur le sentiment de la nuisibilité de la création littéraire qu'accompagne l'acte de contrition exprimé par le biais de l'épiphonème et de la question oratoire. Cette formule surprenante qui se plaît à sacraliser la douleur par le recours à l'emphase se confond avec la préméditation de l'exorde qui, par l'exagération de l'importance de la cause (*rerum magnitudo*), doit susciter l'intérêt du lecteur¹¹⁰. Cette intention implicite de la persuasion narrative s'allie à la plénitude de figures rhétoriques parmi lesquelles se distinguent les ralentissements de la métaphore : « j'avais affligé l'heure suprême de sa vie », « les sueurs de la mort couvraient le front maternel et n'avaient pas ma main pour les essuyer », « l'idée d'avoir empoisonné les vieux jours de la femme », « l'instrument de mon crime » ; de même ceux de la périphrase « patrie de ses enfants », de l'épithète « dernier soupir », « dernier fils », « tendresse filiale », « grande amertume », « dernier vœu » ; et voire de la métalepse « me porta dans ses entrailles ». Cette technique de freinage rhétorique est cependant dotée de la saturation sémantique qui favorise l'approfondissement visuel de l'idée, en assurant son inscription efficace dans l'esprit du lecteur. Ces techniques saisissantes de l'insinuation rhétorique, représentant les circonstances doloristes de la transformation du vicomte en écrivain, sont identifiables à la résolution de l'auto-promotion. Elles signifient la détermination du narrateur à prouver sa supériorité par la représentation emphatique d'un être préposé à recevoir le souffle surnaturel communiqué par l'entremise de la mort, idée exposée par l'usage personnifié et abstrait de la prosopopée : « Ces deux voix sorties du tombeau, cette mort qui servait d'interprète à la mort, m'ont frappé ». La valorisation qui perce dans la perfection de formes rhétoriques et l'élévation du sens vers la transcendance métaphysique de la personne du narrateur nous confronte à la problématique de la réécriture emphatique dans les *Mémoires*, réécriture parce que le

¹⁰⁹ L'adjectif « poétique » mérite d'être souligné en tant que « celui qui est digne d'inspirer un poète, qui a un caractère élevé ou à la fois noble et gracieux ». Voir P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XII, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel 19, Rue Montparnasse, 1874, p. 1245.

¹¹⁰ L'exorde positionne l'attitude du narrateur dans la nécessité d'acquiescer la bienveillance et l'attention de son auditoire qui dépendent de l'appropriation rhétorique de son discours par laquelle il fait preuve de respecter la dignité de son public. Sur ces questions, voir Quintilien, *De l'institution oratoire*, op. cit., t. IV, p. 19-28.

rétablissement de la position dominante auprès du public nécessite l'investissement dans le récit de techniques rhétoriques d'idéalisation et de glorification. Cependant, puisque la reconstruction de l'éthos narratif ne saurait s'accomplir sans l'exemplification de sa conduite morale dont l'efficacité s'assume dans l'inspiration de la communion entre narrateur et son public, celui-ci est obligé de fournir les preuves de sa supériorité éthique.

2.3. L'emphase et la vocation religieuse du narrateur

Quant à la promotion de la supériorité éthique du narrateur, cette problématique requiert l'évasion au delà de la problématique métaphysique et le retour sur le statut de l'instance narrative dans l'œuvre. Dans le genre autobiographique que constituent les *Mémoires* sa position est soumise aux rafales de l'Histoire dont le courant ironique humilie le narrateur et concourt à déconsidérer sa personne aux yeux du lecteur. Dans cette perspective, le narrateur se heurte à la nullité de sa vocation résultant de la vacuité de la réalité où toute réalisation humaine, y compris l'œuvre littéraire, subit la dénégation de son importance et de son efficacité. Outre cela, la déperdition de la position du narrateur sur le plan littéraire se réalise également à mesure qu'il raisonne et généralise l'idée de l'héritage littéraire de ses prédécesseurs tombant successivement dans l'oubli, comme s'il craignait que sa propre création littéraire ne partageât pas le même sort tragique. L'intention de réfuter l'idée de sa propre insignifiance pousse le narrateur à recourir à l'emphase. Celle-ci se dessine comme un enjeu inappréciable qui suppose la tâche opposée d'accroître sa crédibilité aux yeux du public par le déploiement de preuves logiques et pathétiques de sa supériorité en tant qu'écrivain. Cette réhabilitation de son pouvoir et de son influence requiert primordialement la référence à la légitimité d'un ordre durable, comme la monumentalité de la religion chrétienne. Ce choix est d'autant plus valide que l'implication du narrateur chateaubrianesque dans l'écriture chrétienne a permis l'authentification de la sûreté et de la justesse de sa vocation littéraire :

Ce fut au milieu des débris de nos temples que je publiai le *Génie du Christianisme*. Les fidèles se crurent sauvés : on avait alors un besoin de foi, une avidité de consolations religieuses, qui venaient de la privation de ces consolations depuis de longues années. Que de forces surnaturelles à demander pour tant d'adversités subies ! Combien de familles mutilées avaient à chercher auprès du Père des hommes les enfants qu'elles avaient perdus ! Combien de cœurs brisés, combien d'âmes devenus solitaires, appelaient une main divine pour les guérir ! On se précipitait dans la maison de Dieu, comme on entre dans la maison du médecin le jour d'une contagion. Les victimes de nos troubles (et que de sortes de victimes !) se sauvaient à l'autel ; naufragés s'attachant au rocher sur lequel ils cherchaient leur salut [MDT, I, 640].

Malgré la brièveté de l'extrait, sa composition subit l'enrichissement en manœuvres rhétoriques importants, ce qui témoigne de la clairvoyance du narrateur chateaubrianesque, conscient de l'inutilité de présenter l'inventaire des arguments sans appropriation de la *dispositio* et de l'*elocutio*¹¹¹. Premièrement, le rétablissement de la vocation littéraire du narrateur nécessite la dramatisation pathétique des circonstances dans lesquelles s'opère la réception de l'acte scriptural par le public, ce que résume le chiasme et le gallicisme de l'expression : « Ce fut au milieu des débris de nos temples que je publiai le *Génie du Christianisme* ». Le même effet de stupéfaction, exercé par le biais de l'ellipse emphatique « les fidèles se crurent sauvés », prouve que son efficacité rhétorique n'est pas fortuite dans la mesure où elle permet de ménager les réactions du public et par ainsi de récupérer la position de l'instance dominante. Remarquons que la *brevitas* de cette tournure est pourtant dotée d'une telle énergie de suggestion que le narrateur peut s'assurer des passions du lecteur au moment où, par le seul acte de lecture, il impose l'idée d'un aspect messianique de son écriture, relevant d'un sentiment de délivrance que ressentent les fidèles. Ainsi, par le relèvement de la foi chrétienne son écriture accède à la transcendance de sa vocation : belle vengeance sur ses échecs personnels circonscrits dans l'œuvre par le ferment de l'ironie du sort, mais cette tâche se poursuit toujours par la rigueur du dispositif rhétorique. Par l'activité de l'amplification qui regroupe autour de soi les figures de la répétition, de l'énumération, de la gradation et de la comparaison se construit dans le récit l'éloquence sacrée renforcée par les périphrases précieuses contribuant à assurer la prééminence de la religion chrétienne : « Père de Dieu », « maison de Dieu ». Néanmoins, la véritable ampleur du discours est accordée à l'extrait par la présence de la métaphore qui effectue la réconciliation entre des éléments antithétiques éparpillés dans le texte par le lieu commun de l'épithète, où le *topos* de la disparition : « adversités subies », « familles mutilées », « cœurs brisés », « âmes devenus solitaires » s'oppose explicitement à celui de la clémence divine « forces surnaturelles », « main divine ». La métaphore se montre en l'occurrence une soudure rhétorique qui, par des transferts métonymiques de la cause à l'effet non seulement instaure la contiguïté entre deux ordres divergents, mais entraîne la dissolution du lamento tragique dans la consolation de la foi chrétienne. Par le nivellement des tensions entre deux ordres en faveur des « sentiments chrétiens », le narrateur authentifie la rectitude de son attitude bien que les mécanismes de cette validation ne doivent pas être identiques :

¹¹¹ Selon Quintilien, la mobilisation des ornements rhétoriques garantit à l'orateur la communion des sentiments et des émotions avec le public. Sur ce sujet, voir Quintilien, *De l'institution oratoire*, op. cit., t. VIII, p. 61.

Si l'effet du *Génie du Christiannisme* n'eût été qu'une réaction contre des doctrines auxquelles on attribuait les malheurs révolutionnaires, cet effet aurait cessé avec la cause disparue ; il ne se serait pas prolongé jusqu'au moment où j'écris. Mais l'action du *Génie du Christianisme* sur les opinions ne se borna pas à une résurrection momentanée d'une religion qu'on prétendait au tombeau : une métamorphose plus durable s'opéra. S'il y avait dans l'ouvrage innovation de style, il y avait aussi changement de doctrine ; le fond était altéré comme la forme ; l'athéisme et le matérialisme ne furent plus la base de la croyance ou de l'incroyance des jeunes esprits ; l'idée de Dieu et de l'immortalité de l'âme reprit son empire : dès lors, altération dans la chaîne des idées qui se lient les unes aux autres. On ne fut plus cloué dans sa place par un préjugé antireligieux ; on ne se crut plus obligé de rester momie du néant, entourée de bandelettes philosophiques ; on se permit d'examiner tout système, si absurde qu'on le trouvât, *fût-il même chrétien*.

Outre les fidèles qui revenaient à la voix de leur Pasteur, il se forma, par ce droit de libre examen, d'autres fidèles *a priori*. Posez Dieu pour principe, et le Verbe va suivre : le Fils naît forcément du Père [MDT, I, 642-643].

Quoique l'amplification emphatique du lien entre la production littéraire du narrateur et le prolongement de la tradition chrétienne repose derechef sur une représentation métaphorique, où l'emploi de la figure rassure le lecteur en offrant la commodité d'un point de repère similaire à la constance de l'épithète : « ne se borna pas à une résurrection momentanée d'une religion qu'on croyait au tombeau », « l'idée de Dieu et de l'immortalité de l'âme reprit son empire », « les fidèles qui revenaient à la voix de leur Pasteur », cet extrait dépasse visiblement l'ornière du lieu commun par le recours à l'analepse. Par le maintien des relations entre la période de la publication du *Génie du christianisme* et le moment de la rédaction de l'extrait le narrateur fournit des preuves supplémentaires de la continuité de la foi chrétienne et de la validité de sa vocation littéraire, preuves soulignées par le parallélisme imitant la régularité et la durabilité de la transformation ainsi que par la structure enthymémique : « Posez Dieu pour principe, et le Verbe va suivre : le Fils naît forcément du Père ». Il est caractéristique que la démonstration logique de deux prémisses se résolve dans le truisme de la conclusion dont l'évidence sert de tremplin à l'établissement d'une autre évidence, celle de la transcendance de la foi chrétienne. La promotion des idées fondamentales par le soulignement pathétique et logique témoigne de l'opiniâtreté du narrateur à accaparer toutes les preuves capables de revaloriser sa vocation littéraire malgré leur caractère hétérogène. Leur fécondité se vérifie dans la capacité d'instaurer et d'imposer au lecteur l'ensemble des vérités à dévoiler dont le caractère dogmatique seul puisse légitimer l'autorité du narrateur auprès de son public. La nécessité impérieuse d'absolutiser la vérité auctoriale se manifeste explicitement dans l'extrait suivant :

En supposant que l'opinion religieuse existât telle qu'elle est à l'heure où j'écris maintenant, le *Génie du Christianisme* étant encore à faire, je le composerais tout différemment qu'il est : au lieu de rappeler les bienfaits et les institutions de notre religion au passé, je ferais voir que le christianisme est la pensée de l'avenir et de la liberté humaine ; que cette pensée rédemptrice et messie est le seul fondement de l'égalité sociale ; qu'elle seule la peut établir, parce qu'elle

place auprès de cette égalité la nécessité du devoir, correctif et régulateur de l'instinct démocratique. La légalité ne suffit pas pour contenir, parce qu'elle n'est pas permanente ; elle tire sa force de la loi ; or la loi est l'ouvrage des hommes qui passent et varient. Une loi n'est pas toujours obligatoire ; elle peut toujours être changée par une autre loi : contrairement à cela, la morale est permanente ; elle a sa force en elle-même, parce qu'elle vient de l'ordre immuable ; elle seule peut donc donner la durée.

Je ferais voir que partout où le christianisme a dominé, il a changé l'idée, il a rectifié les notions du juste et de l'injuste, substitué l'affirmation au doute, embrassé l'humanité entière dans ses doctrines et ses préceptes. Je tâcherais de deviner la distance où nous sommes encore de l'accomplissement total de l'Évangile, en supputant le nombre des maux détruits et des améliorations opérées dans les dix-huit siècles écoulés de ce côté-ci de la Croix. Le christianisme agit avec lenteur parce qu'il agit partout ; il ne s'attache pas à la réforme d'une société particulière, il travaille sur la société générale ; sa philanthropie s'étend à tous les fils d'Adam : c'est ce qu'il exprime avec une merveilleuse simplicité dans ses oraisons les plus communes, dans ses vœux quotidiens, lorsqu'il dit à la foule dans le temple : ''Prions pour tout ce qui souffre sur la terre. ''Quelle religion a jamais parlé de la sorte ! Le Verbe ne s'est point fait chair dans l'homme de plaisir, il s'est incarné à l'homme de douleur, dans le but de l'affranchissement de tous, d'une fraternité universelle et d'une salvation immense [MDT, I, 648-649].

Puisque le narrateur chateaubrianesque considère sa création littéraire comme l'aboutissement ultime de son existence humaine, la vérité qu'il distribue au lecteur non seulement est privée de toute spécificité herméneutique, mais, par le recours à l'emphase, elle s'appuie sur l'obligation de s'inculquer dans l'esprit du public. D'où l'absence dans les *Mémoires* des convulsions de l'hamlétisation de la vérité que l'emphase amorce au présent gnomique annonçant la supériorité indiscutable de la réflexion narrative, stratégie persuasive capable de modifier le rôle d'autres moyens rhétoriques. Ainsi, l'emploi de la parataxe s'insère dans la dualité de sa mouvance rhétorique. Le renouvellement de l'interruption peut avertir de l'inconsistance ironique de tout ordre humain : « La légalité ne suffit pas pour contenir, parce qu'elle n'est pas permanente ; elle tire sa force de la loi ; or la loi est l'ouvrage des hommes qui passent et varient. Une loi n'est pas toujours obligatoire ; elle peut toujours être changée par une autre loi ». Cependant, par la fixité de la séparation syntaxique, il peut certifier également l'indépendance et la continuité de la foi chrétienne : « contrairement à cela, la morale est permanente ; elle a sa force en elle-même, parce qu'elle vient de l'ordre immuable ; elle seule peut donc donner la durée ».

Une autre particularité de l'insistance emphatique dans cet extrait vise les modalités du conditionnel qui dépassent le cadre d'une introspection muette ou d'une réparation hypothétique, en s'alliant à la réaffirmation quasi logique, quasi pathétique de l'hégémonie du christianisme. Sa qualité pathétique résulte de l'accumulation et de la structure binaire de l'épithète dont la distribution répétitive ne saurait alimenter aucun doute sur le caractère inaltérable de la religion chrétienne, tandis que la présence de l'adjectif et son enracinement

dans deux champs sémantiques différents (référence biblique et démocratique, religion et état) sont la clef de voûte pour instituer l'universalité de la religion chrétienne à travers la représentation littéraire. L'exhortation à la fusion narrative qui se traduit par l'unanimité de la vision entre narrateur et lecteur s'enferme dans la mise en relief emphatique provenant de la métaphore, de l'épiphonème et de la sermocination, variante de la prosopopée, par laquelle le narrateur sollicite l'attention de son auditoire pour écouter la voix enchassée dans son discours¹¹². La scène oratoire mise en disposition à la voix abstraite de la Religion émerge comme une forme de prédication indirecte dont la fonction est éminemment pathétique, impressionnante et édifiante à mesure que le lecteur adhère à sa spiritualité et à l'éloquence de sa forme.

La consécration de la thématique chrétienne dans l'œuvre aussi monumentale que les *Mémoires d'outre-tombe* préside à l'intention de concordance entre la grandeur de l'idée et la noblesse de la représentation, d'où le foisonnement de différentes formes d'*evidentia*¹¹³:

Le heurt que le *Génie du Christianisme* donna aux esprits, fit sortir le dix-huitième siècle de l'ornière, et le jeta pour jamais hors de sa voie : on recommença, ou plutôt on commença à étudier les sources du christianisme : en relisant les Pères (en supposant qu'on les eût jamais lus) on fut frappé de rencontrer tant de faits curieux, tant de science philosophique, tant de beautés de style dans tous les genres, tant d'idées, qui, par une gradation plus ou moins sensible, faisaient le passage de la société antique à la société moderne : ère unique et mémorable de l'humanité, où le ciel communique avec la terre au travers d'âmes placées dans des hommes de génie.

Auprès du monde croulant du paganisme, s'éleva autrefois, comme en dehors de la société, un autre monde, spectateur de ces grands spectacles, pauvre à l'écart, solitaire, ne se mêlant des affaires de la vie que quand on avait besoin de ses leçons ou de ses secours. C'était une chose merveilleuse de voir ces premiers évêques, presque tous honorés de noms de saints et de martyrs, ces simples prêtres veillant aux reliques et aux cimetières, ces religieux et ces ermites dans leurs couvents ou dans leurs grottes, faisant des règlements de paix, de morale, de charité, quand tout était guerre, corruption, barbarie ; allant des tyrans de Rome aux chefs de Tartares et des Goths, afin de prévenir l'injustice des uns et la cruauté des autres, arrêtant des armées avec une croix de bois et une parole pacifique ; les plus faibles des hommes, et protégeant le monde contre Attila ; placés entre deux univers pour en être le lien, pour consoler les derniers moments d'une société expirante, et soutenir les premiers pas d'une société au berceau [MDT, I, 644-645].

Dans ce contexte, le procédé d'amplification se subordonne à la représentation picturale de l'hypotypose (*enargeia*) dont l'invention majeure réside dans l'exposition de la préexcellence de la religion chrétienne pour que l'intelligence du lecteur se remplisse

¹¹² Sur la figure de sermocination, on pourra consulter P. Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., p.123.

¹¹³ Le procédé d'*evidentia* reçoit une qualification éminemment positive dans les écrits de Quintilien : « C'est une belle qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté (*clare*) qu'elles semblent être sous nos yeux (*ut cerni videantur*). Le discours, en effet, ne produit pas un effet suffisant et n'exerce pas pleinement l'emprise qu'il doit exercer si son pouvoir se limite aux oreilles et si le juge croit qu'on lui fait simplement le récit (*narrari*) des faits qu'il connaît au lieu de les mettre en relief et de les rendre sensibles au regard de son intelligence (*oculis mentis ostendi*). Voir Quintilien, *De l'institution oratoire*, op. cit., t. VIII, p. 62-63.

d'admiration devant la vision du narrateur¹¹⁴. On distingue en l'occurrence l'argumentation par le biais de l'épanorthose dont la tâche correctionnelle est d'insister sur le mérite de la création littéraire du narrateur : « on recommença, ou plutôt on commença à étudier les sources du christianisme ». Ce procédé emphatique s'accompagne des démarches de valorisation rhétorique basées sur la répétition morpho-syntaxique par laquelle le narrateur martèle son auditoire à propos de la pertinence morale de son argumentation. Se classent dans cette catégorie les procédés de l'épanaphore, où la répétition porte sur le début de la phrase : « *tant de science philosophique, tant de beautés de style dans tous les genres, tant d'idées* », et de l'homéoptote où la répétition des éléments morpho-syntaxiques à la base d'un parallélisme produit un effet de redondance et de profusion en faisant retentir une idée dans l'esprit du lecteur¹¹⁵ : « *ces simples prêtres veillant aux reliques et aux cimetières, ces religieux et ces ermites dans leurs couvents ou dans leurs grottes, faisant des règlements de paix, de morale, de charité* », c'est nous qui soulignons]. Le nœud de l'emphase se situe donc dans la manifestation de la supériorité du christianisme, processus persuasif qui se développe explicitement au détriment du paganisme par l'emploi de l'antithèse « ces religieux et ces ermites [...] faisant des règlement de paix, de morale, de charité, quand tout était guerre, corruption, barbarie » ; il réside aussi dans la force stabilisante de la métaphore : « pour consoler les derniers moments d'une société expirante, et soutenir les premiers pas d'une société au berceau », ainsi que dans le procédé de l'épithétisme où les précisions descriptives portant sur une idée centrale ont le caractère éminemment révélateur et frappant¹¹⁶, comme dans notre cas, où elles permettent d'idéaliser les vertus des premiers chrétiens : « un autre monde, spectateur de ces grands spectacles, pauvre à l'écart, solitaire, ne se mêlant des affaires de la vie que quand on avait besoin de ses leçons ou de ses secours » ; ou bien : « arrêtant des armées avec une croix de bois et une parole pacifique ». En conséquence, le discours emphatique devient un moyen permettant l'amoindrissement des chocs ironiques et la redéfinition de la réalité par la glorification des valeurs auxquelles s'attache le narrateur, tâche qui se compile dans le recours fréquent aux différentes formes d'*evidentia* :

Pie VII cheminait au milieu des cantiques et des larmes, au son des cloches, aux cris de :
 "Vive le pape ! Vive le chef de l'Eglise ! On lui apportait, non les clefs des villes, des capitulations trempées de sang et obtenues par le meurtre, mais on lui présentait des malades à

¹¹⁴ Grâce à la puissance évocatrice des figures d'*evidentia* se mobilise une passion classique comme on qualifie l'admiration en transformant le lecteur en spectateur enthousiaste et contemplant l'espace représenté jusqu'à ce qu'il se croie la partie intégrale de cette représentation. Pour plus d'informations voir M. Caraion, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, DROZ, 2003, p. 161-162.

¹¹⁵ Voir L. Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale*, op. cit., p. 225-226.

¹¹⁶ Sur le rôle de l'épithétisme dans la représentation visuelle d'une idée, voir N. Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 218.

guérir, de nouveaux époux à bénir au bord de sa voiture ; il disait aux premiers : ''Dieu vous console ! ''Il étendait sur les seconds ses mains pacifiques ; il touchait de petits enfants dans les bras de leurs mères. Il ne restait aux villes que ceux qui ne pouvaient marcher. Les pèlerins passaient la nuit sur les champs pour attendre l'arrivée d'un vieux prêtre délivré. Les paysans, dans leur naïveté, trouvaient que le Saint Père ressemblait à Notre-Seigneur ; des protestants attendris disaient : ''Voilà le plus grand homme de son siècle. ''Telle est la grandeur de la véritable société chrétienne, où Dieu se mêle sans cesse avec les hommes ; telle est sur la force du glaive et du sceptre la supériorité de la puissance du faible, soutenu de la religion et du malheur [MDT, I, 1049].

La remémoration d'émotions religieuses revendique sans doute un traitement rhétorique hautement sérieux, mais se réduit à l'inefficacité lorsque le narrateur néglige l'obligation de réactualiser l'image du passé devant les yeux du lecteur. Le narrateur chateaubrianesque prouve la compréhension de ces *artes* de la persuasion visuelle, quoique cette fois-ci l'élévation emphatique ne se limite pas aux résonances picturales de l'hypotypose autour de laquelle se regroupent le climax, l'énumération, le parallélisme, le contraste, l'épithète dépeignant la beauté évangélique de la scène, la périphrase défensive et louant l'innocence du souverain pontife : « vieux prêtre délivré », et l'épanorthose vigoureuse marquant l'opposition implicite contre l'ordre militaire de Napoléon : « On lui apportait, non les clefs des villes, des capitulations trempées de sang et obtenues par le meurtre, mais on lui présentait des malades à guérir, de nouveaux époux à bénir au bord de sa voiture ». Cependant, la visualisation des émotions prend son envol avec le procédé de la sermocination par laquelle le lecteur semble se transposer dans le cadre imaginaire en participant à l'enthousiasme mystique des fidèles : « Vive le pape ! Vive le chef de l'Eglise ! », en recevant la bénédiction papale : « Dieu vous console ! » et s'unissant dans les sentiments de révérence et d'attendrissement : « Voilà le plus grand homme de son siècle »¹¹⁷. Cette hallucination d'ordre persuasif entraînant l'adhésion du lecteur n'est pas cependant une condition suffisante pour que le narrateur acquière le statut d'une éminence transcendante dont le pouvoir de légiférer s'étend sur les lois éthiques et les préceptes moraux, si l'instance narrative ne se distingue pas par la probité de sa conduite¹¹⁸ :

Le classique napoléonien était le génie du dix-neuvième siècle affublé de la perruque de Louis XIV, ou frisé comme au temps de Louis XV. Bonaparte avait voulu que les hommes de la Révolution ne parussent à sa cour qu'en habit habillé, l'épée au côté. On ne voyait pas la

¹¹⁷ La sermocination et l'hypotypose sont ainsi susceptibles de créer le même effet de présence et de participation imaginaire, possibilité qui s'offre au lecteur grâce à la position de l'instance narrative favorisant la poétique de l'image. Sur ces questions, voir également J.-P. Gasperrin, « Accourez à ce spectacle de la foi : Economie de la scène dans la prédication classique », *La Scène : Littérature et Arts Visuels*, dir. M.-T. Mathet, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 150-153.

¹¹⁸ La Rhétorique à Hérennius entre autre associe la vraisemblance de la narration à la nécessité de respecter les *personarum dignitates* où la notion de *dignitas* renvoie au statut du narrateur et au comportement que doit manifester ainsi sa *persona*. Sur cette problématique, consulter notamment Ch. Guérin, *Persona : L'élaboration d'une notion rhétorique au I^{er} siècle av. J.-C.*, Paris, Vrin, 2009, p. 326-329.

France du moment ; ce n'était pas de l'ordre, c'était de la discipline. Aussi, rien n'était plus ennuyeux que cette pâle résurrection de la littérature d'autrefois. Ce calque froid, cet anachronisme improductif disparut quand la littérature nouvelle fit irruption avec fracas par le *Génie du Christianisme*. La mort du duc d'Enghien eut pour moi l'avantage, en me jetant à l'écart, de me laisser suivre dans la solitude mon aspiration particulière et de m'empêcher de m'enrégimenter dans l'infanterie régulière du vieux Pinde : je dus à ma liberté morale ma liberté intellectuelle [MDT, I, 647-648].

Il est significatif que l'accumulation de preuves de sa droiture morale passe paradoxalement par la représentation d'une mascarade ironique où le caractère correctionnel de l'épanorthose « ce n'était pas de l'ordre, c'était la discipline », l'insolence de la comparaison *in praesentia* : « Aussi, rien n'était plus ennuyeux que cette pâle résurrection de la littérature d'autrefois », le dénigrement par l'épithète : « classique napoléonien », « dix-neuvième siècle affublé [...] ou frisé », « calque froid », « anachronisme improductif », « infanterie régulière », « vieux Pinde », dénoncent des modalités discursives des relations antithétiques, et par là artificielles, de la rechute burlesque de la société de l'époque dont la corruption morale fait ressortir la nouveauté et la fraîcheur de la vocation du narrateur. L'apparition de la métaphore « la littérature nouvelle fit irruption avec fracas par le *Génie du Christianisme* » est un auxiliaire stabilisant la révélation d'un chantre de Dieu qui réaffirme personnellement la pureté de sa condition morale par le retournement inattendu de l'énallage et les ressources itératives de la palilogie¹¹⁹ : « je dus à ma liberté morale ma liberté intellectuelle ». La simplicité des moyens rhétoriques ainsi que la condensation de l'expression permettent cependant une prise de parole emphatique puissante et enracinée dans le modèle ancien où l'efficacité de l'image ne tient pas aux agréments du *plethos*, mais se cumule dans l'exactitude et l'énergie de la concision. Cependant, le redressement de la vocation littéraire ne se restreint pas à l'ornementation du discours, mais sa pertinence se voit redoublée par la cultivation des vertus oratoires telles que la modestie :

La littérature qui exprime l'ère nouvelle, n'a régné que quarante ou cinquante ans après le temps dont elle était l'idiome. Pendant ce demi-siècle elle n'était employée que par l'opposition. C'est Mme de Staël, c'est Benjamin Constant, c'est Lemercier, c'est Bonald, c'est moi enfin, qui les premiers avons parlé cette langue. Le changement de littérature dont le dix-neuvième siècle se vante, lui est arrivé de l'émigration et de l'exil [MDT, I, 647].

Ainsi, le narrateur chrétien répand les sentiments de gratitude et de révérence, activité par laquelle il cisèle l'image de l'humilité de sa *persona* :

C'est M. de Fontanes, j'aime à le redire, qui encouragea mes premiers essais ; c'est lui qui annonça le *Génie du Christianisme* ; c'est sa muse qui, pleine d'un dévouement étonné, dirigea la mienne dans les voies nouvelles où elle s'était précipitée ; il m'apprit à dissimuler la

¹¹⁹ La palilogie consiste à répéter un mot isolé afin de l'accentuer et d'insister sur une qualité dont il est porteur. Pour plus d'informations, voir P. Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Bellin, 1992, p. 335.

difformité des objets par la manière de les éclairer ; à mettre, autant qu'il était en moi, la langue classique dans la bouche de mes personnages romantiques. Il y avait jadis des hommes conservateurs du goût, comme ces dragons qui gardaient les pommes d'or du jardin des Hespérides ; ils ne laissaient entrer la jeunesse que quand elle pouvait toucher au fruit sans le gâter [MDT, I, 629-630].

Tandis que dans le premier extrait la puissance créatrice de transformer la littérature est allouée à l'ensemble des écrivains par la structure emphatique du gallicisme prônée par l'approche linguistique contemporaine, l'importance de la redevance pour l'identité de l'écrivain dans le deuxième extrait fait métamorphoser le narrateur en forgeron miraculeux exerçant des modalités emphatiques d'une manière plus subtile, afin de toucher l'effet d'*enargeia* visionnaire. Par la composition de la phrase initiale, le narrateur scelle l'authenticité du projet narratif qui, par l'adéquation de l'*inventio* rhétorique tend à reconstituer la validité de l'éthos du narrateur et de l'ensemble de ses vocations. En effet, la décomposition de la structure logique par l'enlèvement des conjonctions propre à l'asyndète¹²⁰ se creuse comme un processus emphatique dont la réitération imite la vivacité des émotions du narrateur, tandis que l'absence des liens syntaxiques aboutit à évoquer la sincérité et la spontanéité de la reconnaissance du narrateur. Outre cela, la suppression de la construction syntaxique ainsi que le rapprochement entre les mots accorde de l'ampleur à l'expression en garantissant la mémorisation de l'idée dans l'esprit du lecteur. Si le narrateur se plie sans révolte à cette mise en relief emphatique, il a la conscience de risquer l'inaccessibilité à la vocation chrétienne s'il ne marque pas la gratitude à son entourage impliqué dans le succès littéraire de sa création, ce qui démasquerait sa vanité excessive en nuisant à la constance de son éthos chrétien¹²¹. Cette tendance de solidification de la position narrative se canalise dans la structure de l'*exemplum*¹²² qui, par la suite des références

¹²⁰ Voir M. Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 228.

¹²¹ L'avantage éthique de cette attitude rhétorique se synthétise dans la théorie de *beneficium* de Cicéron qui prône l'intention au détriment de l'action en soulignant la supériorité de la gratitude : « [...] dans un échange de bienfaits, c'est moins l'action que l'intention qui compte. On peut toujours acquitter une dette. Mais la reconnaissance ne se mesure pas comme l'argent. Elle est inépuisable ». Voir A. Michel, *Les rapports de rhétorique avec la philosophie dans l'œuvre de Cicéron. Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Paris, Louvain, 2003, p. 552.

¹²² Jacques Le Goff précise la notion de l'*exemplum* comme « récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire ». Voir C. Bremond, J. Le Goff, J.-C. Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982, p. 37-38. On distingue deux formes d'*exemplum* : l'*exemplum* rhétorique véhicule une dimension morale et un modèle de comportement civique à imiter, tandis que l'*exemplum* homilétique est porteur d'une morale strictement religieuse employée par les prédicateurs à partir du XII^e siècle. Pour plus d'informations, voir J. Berlioz, *Dictionnaire des Lettres françaises. Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, 437-438. Dans notre cas, l'*exemplum* médiéval subit la transformation et le mixage vers un mode de textualisation historique, moral, religieux et monumental où l'audience papale et l'expression de l'approbation pour la création littéraire de l'écrivain (preuve tangible – le *Génie du Christianisme* ouvert sur la table) affermit la justesse de la vocation chrétienne du narrateur. Il est à souligner que la réception du narrateur chateaubrianesque par le Pape s'inscrit dans l'établissement du dôme mémorialiste à mesure que le narrateur, par le souci d'ennoblissement, s'abstient d'insérer des anecdotes. Cette

codifiées à l'autorité papale, permet au narrateur d'accéder à la sanctification de son statut auprès de son lectorat :

Pie VII n'est point étranger à ces *Mémoires* : c'est le premier souverain auprès duquel j'aie rempli une mission dans ma carrière politique, commencée et subitement rompue sous l'Empire. Je le vois encore me recevant au Vatican, le *Génie du Christianisme* ouvert sur sa table, dans le même cabinet où j'ai été admis aux pieds de Léon XII et de Pie VIII. J'aime à rappeler ce qu'il a souffert : les douleurs qu'il a bénies à Rome en 1803 payeront aux siennes par mon souvenir une dette de reconnaissance [MDT, I, 965-966].

Cette émanation du « Moi » transcendant et créatif est achevée par la projection emphatique qui procède, en premier lieu, par le raccourci de la litote : « Pie VII n'est pas étranger à ces *Mémoires* » dont la rigueur syntaxique, accouplée à l'inconvenance de la négation et de l'adjectif « étranger », produit un effet de surprise en prolongeant l'idée de la majesté papale et divine sous laquelle se place la création de l'écrivain. Par contre, la réécriture temporelle structurée par l'entrecroisement des analepses et des prolepses permet de dominer le récit jusqu'à ce que l'intérêt du lecteur se voie attisé par la cohérence de la vocation chrétienne du narrateur dans le passé, et sur sa continuité et son incidence sur l'avenir, en concourant à l'accomplissement du projet d'éternisation de sa création littéraire. En conséquence, la spécificité de la vocation chrétienne entraîne les récurrences du clair-obscur, représentation particulière de l'univers narratif favorisant simultanément des pratiques d'exclusion et d'éclairage de certains faits conformément aux besoins de l'art persuasif¹²³ : « Qui ne connaît aujourd'hui le philosophe chrétien, dont les écrits brillent de cette clarté paisible sur laquelle on se plaît à attacher les regards, comme sur le rayon d'un astre ami dans le ciel ? » [MDT, II, 63]. Ainsi la monumentalité de la concision, conformément à la convenance rhétorique d'« entendre au-delà ce que les mots disent », mouvement de prestige et d'admiration suggérée par l'interrogation oratoire, symétrie lexicale et syntaxique apportées par la mobilisation de l'épithète, de la métaphore et de la comparaison, sont des tactiques rhétoriques dont s'approprie le narrateur afin de cautionner sa crédibilité créative auprès du lecteur. Une autre affirmation de l'authenticité de la vocation chrétienne du narrateur se laisse

absence s'étend sur la totalité de l'œuvre : « Le refus de l'anecdote s'inscrit plus profondément encore dans le projet des *Mémoires d'outre-tombe*, puisque par souci de bon goût et de dignité, par le mépris de l'idéal rousseauiste d'absolue sincérité reconnue pour n'être qu'un leurre de l'amour-propre, Chateaubriand s'interdit précisément de dévoiler sa vie privée et d'exploiter le filon depuis toujours le plus favorable à l'anecdote : celui des révélations plus ou moins scandaleuses sur sa vie intime, et notamment sur les frasques de sa vie sentimentale ». Pour plus d'informations sur ce sujet voir, J.-C. Berchet, P. Berthier (dir.), *Chateaubriand Mémoires*, op.cit., p. 209. Cette restriction que s'impose le narrateur chateaubrianesque est primordiale pour notre travail en faisant transférer la notion d'éthos vers une représentation purement rhétorique et persuasive, ce qui accorde la prépondérance aux stratégies de l'emphase.

¹²³ Pour plus d'informations sur le clair-obscur dans la littérature voir Ch. Biet, « Les impasses de la lumière : le clair-obscur », *Le Siècle de la lumière (1600-1715)*, dir. Ch. Biet, V. Jullien, Fontenay, ENS, 1997, p. 239-242.

observer dans les émotions pieuses qu'inspire son apparition parmi le peuple, moments dont l'exposition enserre le lecteur dans les maillons de l'emphase persuasive :

Je continuais ma route ; un accueil cordial me suivait : mon nom se mêlait au rétablissement des autels. Le plaisir le plus vif que j'aie éprouvé, c'est de m'être senti honoré en France et chez l'étranger des marques d'un intérêt sérieux. Il m'est arrivé quelquefois, tandis que je me reposais dans une auberge de village, de voir entrer un père et une mère avec leur fils : ils m'amenaient, me disaient-ils, leur enfant pour me remercier. Était-ce l'amour-propre qui me donnait alors ce plaisir dont je parle ? Qu'importait à ma vanité que d'obscurs et honnêtes gens me témoignassent leur satisfaction sur un grand chemin, dans un lieu où personne ne les entendait ? Ce qui me touchait, du moins j'ose le croire, c'était d'avoir produit un peu de bien, consolé quelques affligés, fait renaître au fond des entrailles d'une mère l'espérance d'élever un fils chrétien, c'est-à-dire un fils soumis, respectueux, attaché à ses parents. Aurais-je goûté cette joie pure si j'eusse écrit un livre dont les mœurs et la religion auraient eu à gémir ? [MDT, I, 677].

Le recours à l'emphase afin d'illustrer l'exaltation du peuple s'avère une pratique usuelle dans la rhétorique chateaubrianesque :

J'étais reçu gracieusement dans l'enclos comme l'auteur du *Génie du Christianisme* ; partout où je vais, parmi les chrétiens, les curés m'arrivent ; ensuite les mères m'amènent leurs enfants ; ceux-ci me récitent mon chapitre sur la *première communion*. Puis se présentent des personnes malheureuses qui me disent le bien que j'ai eu le bonheur de leur faire. Mon passage dans une ville catholique est annoncé comme celui d'un missionnaire et d'un médecin. Je suis touché de cette double réputation : c'est le seul souvenir agréable de moi que je conserve ; je me déplaçais dans tout le reste de ma personne et de ma renommée [MDT, I, 1147].

La fidélité à la fragmentation dans les deux extraits permet au narrateur de surpasser la rationalité et la rigidité de l'éloquence boursouflée de l'hypotaxe excessive en se tournant vers la sincérité et l'intensité des émotions qui résonnent dans l'ampleur syntaxique de la parataxe. Cette segmentation syntaxique des épisodes permet la maximisation emphatique des événements centrés sur des distinctions honorifiques que reçoit le narrateur, soucieux de sa part de respecter les bienséances par l'attestation de l'unité de sentiments avec le peuple extasié. Le marquage de l'intériorité sentimentale du narrateur intensifie la tonalité pathétique des extraits, laquelle s'obtient par l'usage des questions oratoires, des procédés d'amplification tels que l'énumération, l'accumulation, la gradation, le parallélisme et l'épithète qui se distingue cependant par ses implications sémantiques particulières. L'épithète, par sa valeur axiologique oscillant entre la louange et le blâme¹²⁴, s'avère la récapitulation la mieux adaptée de la vocation chrétienne en faisant cerner la franchise des sentiments du narrateur : « le plus vif plaisir », « souvenir agréable », « joie pure » ainsi que l'intégrité morale des juges consubstantielle à la justesse du jugement et leur vénération pour l'écrivain : « accueil cordial », « intérêt sérieux », « obscurs et honnêtes gens », « personnes

¹²⁴ Sur cette question, voir notamment I. Garnier-Mathez, *L'épithète et la connivence. Écriture concertée des évangéliques français*, Genève, DROZ, 2005, p.83.

malheureuses », « double réputation ». De la même manière, l'emploi de l'épithète réaffirme la fixité de la vocation chrétienne du narrateur en insistant sur une source d'inspiration et un modèle d'imitation que représente sa création littéraire, qualités repérables dans le récit par l'effet de typification emphatique produit par l'accentuation binaire de la figure en question : « fils chrétien », « fils soumis, respectueux et attaché ».

2.4. Homme d'État et sa mission

Il est visible que dans les *Mémoires* l'emphase, considérée comme un moyen de persuasion, ne se rattache pas exclusivement au narrateur, quoique son identification à la sphère personnelle nous semble la plus pertinente. La primauté que nous lui accordons provient de l'égotisme de l'écrivain : celui-ci le prédispose à se tourner vers l'emphase afin de confirmer et d'agrandir sa réputation d'un homme de mérite, honoré et renommé dans son époque, entamant une longue carrière politique et littéraire. Par contre, à l'intérieur de l'œuvre nous avons affaire à la pratique de l'emphase par le narrateur en vue de persuader le lecteur de son omniscience et de la fiabilité de son discours, astuces permettant d'assurer son rôle de l'instance narrative dominante, productrice d'un discours explicatif et guidant son lectorat. Face aux menaces d'émiettement semées par l'ironie du sort, cette stratégie narrative émane comme l'un des objectifs essentiels à atteindre. Nous souhaitons commencer l'illustration du phénomène par la préface, parce que, malgré l'autorité polyphonique des voix retentissant dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* (l'instance parlante intégrant l'auteur, le narrateur et le personnage principal), le narrateur se hâte déjà de manifester explicitement sa présence et le récit se focalise sur ses perceptions, en sorte que la préface apparaît comme partie intégrante de l'ouvrage :

J'ai rencontré presque tous les hommes qui ont joué de mon temps un rôle grand ou petit à l'étranger et dans ma patrie, depuis Washington jusqu'à Napoléon, depuis Louis XVIII jusqu'à Alexandre, depuis Pie VII jusqu'à Grégoire XVI, depuis Fox, Burke, Pitt, Sheridan, Londonderry, Capo-d'Istria, jusqu'à Malsherbes, Mirabeau, etc. [...]

J'ai fait partie d'un triumvirat qui n'avait point eu d'exemple : trois poètes opposés d'intérêts et de nations se sont trouvés, presque à la fois, ministres des affaires étrangères, moi en France, M. Canning en Angleterre, M. Martinez de la Rosa en Espagne. [...]

J'ai été en relation avec une foule de personnages célèbres dans les armes, l'Église, la politique, la magistrature, les sciences et les arts. [...]

Je me suis mêlé de paix et de guerre ; j'ai signé des traités, des protocoles et publié chemin faisant de nombreux ouvrages. J'ai été initié à des secrets de partis, de cour et d'état : j'ai vu de près les plus rares malheurs, les plus hautes fortunes, les plus grandes renommées. J'ai

assisté à des sièges, à des congrès, à des conclaves, à la réédification et à la démolition des trônes [MDT, I, 1539-1540]¹²⁵.

En l'occurrence, bien que l'écrivain se serve de quelques figures typiques d'insistance (répétition, énumération, accumulation), quelques nuances se laissent reconnaître. Premièrement, se distinguent dans l'extrait les potentialités expressives et synthétiques de l'emphase mises en place par l'emploi de la congérie, figure de style où on recommande l'énumération des parties avant de partir à la synthèse, procédé argumentatif permettant simultanément la répétition et la rectification d'une idée¹²⁶. Dans la préface des *Mémoires*, le premier élément de la congérie, construit explicitement par l'entassement des détails concernant les carrières successives du narrateur, tire son efficacité du dispositif des figures de style, énumérées plus haut, qui doivent conférer de la magnificence à son passé, et, par conséquent, répondre au double critère de la catégorie esthétique et argumentative requis par l'emphase. Puisque la préface ne devrait laisser planer aucun doute sur la prégnance de l'idée par laquelle il cherche à convaincre son lecteur, le second élément de la congérie émerge en tant que clause fixant son statut d'un être transcendant par rapport à son époque : « Je faisais l'histoire, et je pouvais l'écrire » [MDT, I, 3]. L'emphase qui jaillit de ce portrait, gravé comme un défi à la subjectivité humaine, se conjugue avec la narration à la première personne où le « je » s'impose sur le récit par sa voix omnisciente et omniprésente. Néanmoins, comme les *Mémoires* appartiennent à une écriture bigarrée, le même « je », en se heurtant à la fatalité de l'ironie du sort, discernera l'impuissance du narrateur et dévoilera ses insuccès de manière à réduire des réussites soulignées par l'emphase¹²⁷. Ce contrebalancement du même « je » entre les effets positifs et négatifs nie la possibilité de sauvegarder la supériorité de la voix narrative par la seule action d'exalter ses triomphes politiques, d'autant que leur résultat final se clôt dans l'amertume de l'échec (démission, disgrâce, éloignement) :

''Le Roi arrive après-demain : il sera sacré dimanche 29 ; je lui verrai mettre sur la tête une couronne à laquelle personne ne pensait en 1814 quand j'élevai la voix. J'ai contribué à lui ouvrir les portes de la France ; je lui ai donné des défenseurs ; en conduisant à bien l'affaire d'Espagne ; j'ai fait adopter la Charte, et j'ai su retrouver une armée, les deux seules choses avec lesquelles le roi puisse régner au dedans et au dehors ; quel rôle m'est réservé au sacre ? celui d'un proscrit [MDT, II, 134-135].

¹²⁵ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, I, 2, éd. Levaillant].

¹²⁶ Ch. Perelman, *L'empire rhétorique, Rhétorique et argumentation*, Paris, VRIN, 2002, p. 52.

¹²⁷ D'ailleurs les déconvenues de l'écrivain l'incitent à repenser la composition de la préface, encore que dans sa version de 1846, l'emphase ne cesse de représenter une échappatoire contre l'ironie.

Dans la veulerie de la réalité politique qui assassine toutes les valeurs, la potentialité de victoire nécessite le positionnement de l'échec dans sa source, ce qui permet au narrateur de rétablir sa position dominante par l'expression de son infaillibilité en matière de morale :

le malheur passé, l'antipathie naturelle contre mes principes et ma personne, renaîtrait avec la prospérité. J'ai vu repousser les plans que j'avais présentés pour la grandeur de ma patrie, pour donner à la France des frontières dans lesquelles elle pût exister à l'abri des invasions, pour la soustraire à la honte de traités de Vienne et de Paris. Je me suis entendu traiter de renégat, quand je défendais la Religion, de révolutionnaire quand je m'efforçais de fonder le trône sur la base des libertés publiques. Je retrouverais les mêmes obstacles augmentés de la haine que les fidèles de cour, de ville et de province, auraient conçue de la leçon que leur infligea ma conduite au jour de l'épreuve. J'ai trop peu d'ambition, trop besoin de repos pour faire de mon attachement un fardeau à la couronne, et lui imposer ma présence importune. J'ai rempli mes devoirs sans penser un seul moment qu'ils me donnassent droit à la faveur d'une famille auguste : heureux qu'elle m'ait permis d'embrasser ses adversités ! Je ne vois rien au-dessus de cet honneur ; elle en trouvera de plus jeunes et de plus habiles. Je ne me crois pas un homme nécessaire, et je pense qu'il n'y a plus d'hommes nécessaires aujourd'hui : inutile au présent, je vais dans la solitude m'occuper du passé [MDT, II, 538].

Dans le premier extrait, le soulignement de la parataxe frappe l'esprit du lecteur par l'émotion de ce style apparemment télégraphique et succinct, capable d'illusionner l'auditoire par la perfection superficielle de la cohérence syntaxique. Cependant, cet entassement en série de la parataxe se concrétise comme le tiraillement du narrateur conscient de l'écart irrévérencieux entre son dévouement et l'ingratitude du roi, entre la contribution apportée à la restauration du pouvoir bourbonien en France et l'attitude malintentionnée du cercle monarchique envers sa personne. L'emphase apparemment muette, vu sa dissimulation derrière la segmentation syntaxique inconvenable par rapport à la forte charge émotive, se caractérise par l'infléchissement du récit vers un discours normatif dirigeant le lecteur à l'identification avec le narrateur, identification qui s'exprime par la réprobation de l'attitude de la cour, par la compassion pour la position désavantageuse du narrateur et par la reconnaissance de son triomphe d'ordre moral. Dans le deuxième extrait, cette instanciation des acteurs principaux (le narrateur, la cour), passant par la tension entre l'action louable et l'action blâmable, due à l'asymétrie de l'antithèse : « Je me suis entendu traiter de renégat, quand je défendais la Religion, de révolutionnaire quand je m'efforçais de fonder le trône sur la base des libertés publiques », permet l'articulation manifeste de la pondération et de la moralité politique du narrateur qu'il réactualise par la multiplication du soubassement rhétorique. Aussi, la pertinence persuasive de l'emphase réside-t-elle dans le *continuum* et la rigidité du dispositif rhétorique où la fermeté du devoir patriotique et politique est systématisée dans la conscience du lecteur par l'insistance de l'anaphore « J'ai vu repousser les plans que j'avais présentés *pour* la grandeur de ma patrie, *pour* donner à la France des frontières dans lesquelles elle pût exister à l'abri des invasions, *pour* la soustraire à la honte de

traités de Vienne et de Paris », c'est nous qui soulignons], où la simplicité de « pour » exprime néanmoins la constance de l'engagement et la probité des intentions. Cette fermeté du devoir patriotique s'exprime aussi par l'attestation de l'analepse « J'ai rempli mes devoirs », par l'épithète certifiant la validité du code moral du narrateur « libertés publiques », « famille auguste », « serviteur zélé ». S'ajoutent à cet établissement de la dignité du narrateur la démonstration des possessifs « mon, ma, mes », l'affirmation pathétique « je ne vois rien au-dessus de cet honneur » traduisant la sincérité du dévouement, ainsi que la métaphore « heureux qu'elle m'a permis d'embrasser ses adversités » et la métonymie « un fardeau à la Couronne » dramatisant les circonstances de l'engagement politique du narrateur. Contrairement à l'attentisme politique et à l'énigme morale de sa conduite, le narrateur érige dans les *Mémoires* une conception de la sagesse morale, voire didactique, qui recouvre l'intensification de la distribution persuasive des passages favorisant l'apologie personnelle et l'axiologisation positive incontestable de sa *persona* :

J'avais résisté à la saisie de *la Monarchie selon la Charte* pour éclairer la royauté abusée et pour soutenir la liberté de la pensée et de la presse ; j'avais embrassé franchement nos institutions et j'y suis resté fidèle.

Ces tracasseries passées, je demeurai saignant des blessures qu'on m'avait faites à l'apparition de ma brochure. Je ne pris pas possession de ma carrière politique sans porter les cicatrices des coups que je reçus en entrant dans cette carrière : je m'y sentais mal, je n'y pouvais respirer.

Peu de temps après, une ordonnance contre-signée Richelieu me raya de la liste des ministres d'Etat, et je fus privé d'une place réputée jusqu'alors inamovible ; elle m'avait été donnée à Gand, et la pension attachée à cette place me fut retirée : la main qui avait pris Fouché me frappa.

J'ai eu l'honneur d'être dépouillé trois fois pour la légitimité : la première, pour avoir suivi les fils de saint Louis dans leur exil ; la seconde, pour avoir écrit en faveur des principes de la monarchie *octroyée* ; la troisième, pour m'être tu sur une loi funeste au moment que je venais de faire triompher nos armes : la campagne d'Espagne avait rendu des soldats au drapeau blanc, et si j'avais été maintenu au pouvoir, j'aurais reporté nos frontières aux rives du Rhin. En me frappant on n'a frappé qu'un dévoué serviteur. L'ingratitude est à l'aise avec la fidélité ; cependant il peut y avoir tel homme moins soumis, telle circonstance dont il ne serait bon d'abuser ; l'histoire le prouve [MDT, II, 23-24]¹²⁸.

Paradoxalement, l'instrumentalisation politique qu'a subi le narrateur et ses échecs apparents deviennent le revers sur les machinations de l'ironie du sort, revers qui s'échelonne à travers un mouvement bipolaire contenant la glorification de la générosité du narrateur et la démystification de la médiocrité du cercle monarchique. Premièrement, cette bipolarisation se rattache au discours péjoratif appuyé sur l'épithète trahissant l'aveuglement de la monarchie « royauté abusée », sur l'impertinence de l'antiphrase ironique « J'ai eu l'honneur d'être

¹²⁸ Maurice Levaillant insère le dernier paragraphe : « En me frappant on n'a frappé qu'un dévoué serviteur. L'ingratitude est à l'aise avec la fidélité ; cependant il peut y avoir tel homme moins soumis, telle circonstance dont il ne serait bon d'abuser ; l'histoire le prouve » dans le corps du texte. Voir [MDT, III, 22].

dépouillé trois fois pour la légitimité » qui, par l'emploi de l'antilogie, subit le détournement vers le paroxysme du rire amer et accusateur : « la première, pour avoir suivi le fils de saint Louis dans leur exil ; la seconde, pour avoir écrit en faveur des principes de la monarchie *octroyée* ; la troisième, pour m'être tu sur une loi funeste au moment que je venais de faire triompher nos armes » et sur le caractère performatif du paradoxisme « L'ingratitude est à l'aise avec la fidélité », portant atteinte à la gracieuseté morale de l'entourage royal. L'accumulation des vices permet l'épanchement de l'emphase qui s'escamote derrière la répétition de la polyptote « En me frappant on n'a frappé qu'un dévoué serviteur » et des anaphores « pour éclairer la royauté abusée et pour soutenir la liberté de la pensée et de la presse », où la récurrence de formes relève de la nécessité de normaliser les jugements du lecteur. Il s'agit de façonner la perception du lecteur de manière à ce qu'il adhère à l'argumentation de l'instance narrative qui, outre les préceptes de la réitération rhétorique, peut fonder la réussite de l'écriture emphatique sur la verbalisation métaphorique excitant la compassion : « je demeurai saignant des blessures », « porter des cicatrices que je reçus en entrant dans cette carrière ». La dernière occurrence renvoie à inverser les hiérarchies par le recours au discours admonestateur ou quasi prophétique, dans lequel l'emphase englobe soit l'action de prêcher des vérités d'ordre moral soutenues par la valeur gnomique et sentencieuse de l'épiphraise : « l'histoire le prouve », soit l'hypnotisation du lecteur par la haute probabilité de séductions hypothétiques que sous-tend le conditionnel « si j'avais été maintenu au pouvoir, j'aurais reporté nos frontières aux rives du Rhin ». La place accordée aux effets emphatiques dans l'œuvre est représentative d'une pratique très fréquente qui accorde de la dignité à la personne du narrateur, détenteur de la sagesse, mais notamment de l'impeccabilité morale. La fourniture de preuves constantes témoignant de l'incorruptibilité de l'instance narrative vis-à-vis des amorces de la politique n'est pas contingente et relève précisément de la spécificité de la narration dans les *Mémoires* qui favorise l'élévation de l'activité politique de l'écrivain au rang de « mission » :

Cette suite de billets montre assez bien que je ne me vante pas ; cela m'ennuierait trop d'être la mouche du coche ; le timon ou le nez du cocher ne sont pas des places où j'ai jamais eu l'ambition de m'asseoir : que le coche arrive au haut ou roule au bas, point ne m'en chaut. Accoutumé à vivre caché dans mes propres replis, momentanément dans la large vie des siècles, je n'avais aucun goût aux mystères d'antichambre. J'entre mal dans la circulation en pièce de monnaie courante ; pour me sauver, je me retire auprès de Dieu ; une idée fixe qui vient du ciel vous isole et fait tout mourir autour de vous [MDT, II, 46].

L'intégration dans l'extrait de parcelles ironiques et emphatiques signale l'établissement de la poétique autoréférentielle et contrastive entre deux régimes. Le cryptage

satirique et intertextuel (référence explicite à la fable de La Fontaine)¹²⁹, basé sur la métonymie burlesque, puisque disqualifiant un être humain à existence inférieure, souligne le désintérêt presque orgueilleux du narrateur par rapport aux prospérités du pouvoir. Cette disparité sémantique est justifiable dans la mesure où elle renforce le contraste avec la solennité de l'emphase qui, par le recours à l'épithète, à la métaphore, à l'épiphrase et à l'écriture kaléidoscopique de la parataxe fournit une amplification de l'adaptation morale que subit dans les *Mémoires* toute activité politique¹³⁰. Cette narration rendue un peu expéditive par le biais de la parataxe se caractérise néanmoins par une densité rhétorique prégnante dont la fréquence et la rapidité interviennent dans le récit comme un creusement calculé de la conscience du lecteur, engrangeant involontairement les preuves de l'attachement aux valeurs chrétiennes de l'instance narrative. Ainsi, le narrateur chateaubrianesque ne cesse de convaincre son auditoire qu'il ne se trouve aucunement sous la férule de l'ambition cupide :

Quand mes services ne seront plus agréables, on ne peut me faire un plus grand plaisir que de me le dire tout rondement. Je n'ai ni sollicité ni désiré la mission dont on m'a chargé ; ce n'est ni par goût ni par choix que j'ai accepté un honorable exil, mais pour le bien de la paix. [...] Monsieur le baron, j'ai, grâce à Dieu, autre chose à faire dans la vie que d'assister à des bals. Mon pays me réclame, ma femme malade a besoin de mes soins, mes amis redemandent leur guide. Je suis au-dessus ou au-dessous d'une ambassade et même d'un ministre d'Etat. Vous ne manquerez pas d'hommes plus habiles que moi pour conduire les affaires diplomatiques ; ainsi il serait inutile de chercher des prétextes pour me faire des chicanes. J'entendrai à demi-mot ; et vous me trouverez disposé à rentrer dans mon obscurité [MDT, II, 68].

Cependant, puisque la démonstration de la probité du narrateur est pleinement dépendante de l'efficacité de l'*inventio*, l'usage de l'emphase est dans la quête incessante de l'élargissement de l'expression. Celui-ci s'effectue par la complémentarité de *docere* et *movere* qui s'unissent entre autres dans les procédés rhétoriques tels que le parallélisme syntaxique : « Je n'ai ni sollicité ni désiré la mission dont on m'a chargé ; ce n'est ni par goût ni par choix », la prosopopée « mon pays me réclame » ; l'épithète « exil honorable », « femme malade » ; la périphrase idéalisante « rentrer dans mon obscurité » ; l'énumération et l'accumulation : « Mon pays me réclame, ma femme malade a besoin de mes soins, mes amis redemandent leur guide ». S'ajoutent à cette toponymie démonstrative l'usage tragique de « plus », le choix du vocable exalté « pour le bien de la paix », « mission », « grâce à Dieu », la réitération des qualificatifs « mes », « mon », « ma », où l'ensemble de cette saturation

¹²⁹ Pour la lecture de la fable « *La mouche et le coche* » qui tourne en dérision l'empressement affecté de certains « importuns qui devraient être chassés » voir *Fables de La Fontaine. Le corbeau et le renard*, Paris, Didier, 2011, p. 73.

¹³⁰ L'écriture kaléidoscopique, par le rythme syncopé de la parataxe permet « le foisonnement et la vivacité » de l'expression en saisissant les tableaux de la vie en mouvement. Sur ce mode d'écriture artisanal voir notamment S. Ben-Ali, « Soyons brefs et dirons tout d'un trait : Franz Hellens et l'écriture des *Notes* », *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, dir. I. Chol, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 442-445.

rhétorique est censé attester la conscience des devoirs éthiques qui pèsent sur l'instance narrative. Cette conscience est d'autant plus prépondérante que la tâche de la reconstruction de l'éthos narratif réclame l'opposition aux atrocités de l'ironie du sort, opposition qui se place sous le signe de l'éloquence démonstrative (action blâmable ou action louable). Par conséquent, seule l'intégrité morale et la responsabilité que le narrateur affiche pour son discours, son attitude et sa conduite peuvent attester de la crédibilité de sa *persona* en garantissant ainsi la cohérence de l'œuvre et la vraisemblance de la vérité auctoriale qu'il transmet à ses lecteurs. Cet héritage chrétien qu'il endosse problématise les convenances et les règles de conduite imposées à sa *persona* :

Mon cher ami, la nuit porte conseil : il ne serait bon ni pour vous ni pour moi que j'acceptasse dans ce moment le portefeuille des Affaires Etrangères. Vous avez été excellent pour moi et je n'ai pas toujours eu à me louer de M. de Montmorency, mais enfin il passe pour être mon ami ; il y aurait quelque chose de déloyal à moi à prendre sa place, surtout après tous les bruits qui ont couru [MDT, III, 173, éd. Levallant].

Bien que dans cet extrait on ne puisse pas attribuer l'emphase à la matérialité des figures rhétoriques, elle s'enfile sur l'usage du conditionnel transcrivant un compte de conscience que pratique le narrateur devant son public. Cette nouvelle circonstance n'est pas dotée de gratuité persuasive dans la mesure où, par l'expression de bonnes intentions, le narrateur affirme sa supériorité morale et se concilie la bienveillance du lecteur, ce qui traduit l'accomplissement de son ascension vers l'instance narrative dominante¹³¹. Ainsi, la fonction morale ne cesse de primer sur l'activité politique du narrateur chateaubrianesque, même si elle correspond à l'abnégation de bénéfices personnels :

Quand ce ridicule conflit fut terminé, j'écrivis à M. de La Ferronnays la lettre suivante : "Tout est arrangé et beaucoup mieux que je ne l'espérais. Le roi blessé de la nomination du duc Mathieu, et Villèle, oublié dans la promotion, ont été au moment d'amener un grand orage : je me serais brisé contre un ruban après avoir échappé à de si grands écueils : telle est la nature humaine. J'ai été obligé de parler, et on a bientôt reconnu qu'aller sans moi était impossible, et la tempête s'est apaisée. Il en résultera un bien, c'est qu'on sera convaincu qu'il faut rester unis si nous voulons achever l'ouvrage que nous avons si bien commencé. "Il n'y a plus qu'une chose à faire, c'est que vous demandiez à l'Empereur, en mon nom et pour m'obliger, le cordon de Saint-André pour Villèle. Ne craignez pas ; je ne serai pas blessé, et c'est moi qui joue ici le beau rôle. Il faut être juste, d'ailleurs, Villèle après le premier mouvement d'humeur est revenu vite au sentiment de l'intérêt commun et de l'amitié [MDT, III, 224, éd. Levallant].

Dans le cas échéant l'attention du lecteur est retenue par l'apparente incongruité de la métaphore : « je me serais brisé contre un ruban après avoir échappé à de si grands écueils », accentuant l'ironie du sort qui a failli déloger le narrateur de sa position par sa dérive

¹³¹ Sur la primauté de la popularité qu'est censé chercher l'orateur auprès de son auditoire, voir A. Michel, *Les rapports de rhétorique avec la philosophie dans l'œuvre de Cicéron. Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Paris, Louvain, 2003, p. 612-614.

autoironique confrontée inopinément à la force libératrice de l'épiphraise : « telle est la nature humaine ». Cet désengagement inespéré vise un but plus sérieux d'instaurer l'autorité narrative strictement associée à la *persona* de détenteur de clémence et de compréhension envers les faiblesses humaines. Cet astuce narratif devient un support pour une nouvelle expansion de l'emphase qui, malgré le rétrécissement de la forme et l'apparence d'innocence persuasive, fait preuve de virtuosité dans le maniement des moyens de l'*inventio* : « Il en résultera un bien, c'est qu'on sera convaincu qu'il faut rester unis si nous voulons achever l'ouvrage que nous avons si bien commencé ». Cette conclusion épistolaire insérée dans le récit des *Mémoires* subit le procédé de rhétorisation, réalisable par l'exploitation du lieu commun autour duquel se concentre en l'occurrence la thématique du devoir communautaire. Cette quête de la continuité discursive que recherche la production de lieu commun devenant « un terrain d'entente stratégiquement choisi »¹³², s'allie à la prédilection pour le vocabulaire majestueux, à la structure clivée « c'est... que », au caractère implicatif de « nous », mais également à l'harmonie de l'isocolie, au pronostic heureux de la prolepse et à la sincérité des impressions du narrateur, imitée par la correction de l'épanarthose, ensemble des procédés mobilisés afin d'extérioriser la nécessité impérieuse de la collaboration pour le bien du pays et de la nation. Outre cela, par le geste du narrateur lénifiant la vanité personnelle du ministre, on remonte au verrouillage éthique du récit, où l'importance de cette intercession réside dans la générosité de l'acte oratoire. Ainsi, le lecteur découvre que malgré la récursivité de la spirale ironique, l'attitude du narrateur est normée par l'honnêteté de sa conduite vis-à-vis d'autrui, ce qui constitue la clef de voûte afin de rétablir la crédibilité de son éthos et la supériorité de sa personne. À noter que les enjeux du régime emphatique dans les *Mémoires* ont tendance à briser les limites rhétoriques de l'expression en sorte que le lieu commun de devoir « revenu vite au sentiment de l'intérêt commun et de l'amitié », malgré son mouvement mécanique et stéréotypé présentant des affinités avec le cliché, est capable de ranimer l'art de la persuasion dans l'œuvre¹³³. Quoiqu'il en soit, l'objectif de sauvegarder

¹³² Sur le lieu commun en tant que recherche de l'entente entre narrateur et lecteur par la mobilisation des cadres généraux de pensée, de conduite, de raisonnement, pourvu qu'ils s'inculquent dans l'esprit du lecteur par des techniques argumentatives favorisant l'inviolabilité des normes et des vérités générales à accepter, voir A. Kibédi-Varga, « Discours, récit, image », *Philosophie et langage*, dir. P. Mardaga, Liège-Bruxelles, 1989, p. 49-50.

¹³³ Dans cette optique, le lieu commun peut jouer le rôle d'un outil poétique puissant dans la mesure où il incite la création littéraire d'une œuvre : « [...] j'avance ici ce paradoxe que le lieu-commun est la condition même de l'invention littéraire. [...] Puisque l'invention n'est pas dans le fond, où donc est-elle ? Je réponds : dans la forme, et dans la forme uniquement. Inventer, ce n'est pas trouver en dehors du lieu-commun, c'est renouveler le lieu commun et se l'approprier ». Voir à ce sujet F. Brunetière, *Histoire et littérature*, t. I, Paris, Calmann Lévy, 1884, p.41, 47.

l'unité de la vocation narrative requiert l'authentification continuelle de sa personne, authentification placée nécessairement sous le signe de l'éloquence démonstrative :

J'EUS d'abord l'idée de remettre au Roi le portefeuille des Affaires Etrangères, et de supplier Sa Majesté de le rendre au vertueux duc de Montmorency. Que de soucis je me serais épargnés ! Que de divisions j'eusse épargnées à l'opinion ! L'amitié et le pouvoir n'auraient pas donné un triste exemple, et la légitimité serait peut-être encore là. Couronné de succès, je serais descendu du ministère de la manière la plus brillante, pour livrer au repos le reste de mes jours [MDT, III, 225, éd. Levaillant].

Malgré les mœurs générales en déliquescence, l'idée de l'incorruptibilité du narrateur perce au sein des jalousies ministérielles par un nouveau geste de l'*actio* oratoire que soulignent les majuscules : « J'EUS d'abord l'idée de remettre au Roi le portefeuille des Affaires Etrangères », où cette représentation graphique de l'emphase s'accompagne d'une louange épithétique du concurrent : « et de supplier Sa Majesté de le rendre au vertueux duc de Montmorency ». Ces marques de révérence, au lieu de jactances outrancières, deviennent un point d'appui pour l'amplification emphatique du lieu commun de devoir communautaire qui se cristallise, d'une part, derrière la première personne du singulier annonçant la fermeté d'engagement du narrateur, et derrière le registre de la généralisation de l'autre. Celle-ci est maintenue dans le récit par le vocabulaire rapporté à la majorité des individus comme : « l'opinion », « l'amitié », « le pouvoir », « la légitimité », « le ministère », et par l'entassement des pluriels « divisions », « soucis », dans lesquels se débite la complexité d'un processus social et identitaire à parachever par les élus de la nation. L'absence de l'ostentation de soi au profit de la mission civique est portée à son paroxysme par le rythme anaphorique de « que », par l'exclamation pathétique des épiphonèmes et par la passion épictétique de la personnification métonymique : « L'amitié et le pouvoir n'auraient pas donné un triste exemple », qui dénoncent les traumatismes de discordes et le sentiment de culpabilité du narrateur devant l'évidence du primat éthique qui devrait prévaloir sur toute cause personnelle. Ce dessaisissement de l'individualité de moi en faveur de la disposition collective de l'instance narrative, intervenant dans le récit par le maintien rhétorique de la modestie et le refus emphatique d'interrompre sa vocation, s'inscrit *ipso facto* dans les lignées principales du *genus humile*, comme si le narrateur chateaubrianesque réitérait à l'infini les stratagèmes de l'exorde afin de capter la bienveillance de son auditoire¹³⁴. En conséquence, la caractéristique principale de l'emphase dans les *Mémoires* est la diffusion d'une idée

¹³⁴ Pour Cicéron, le *genus humile* équivalait à l'équilibre entre le bon mot (*facetiae*) et la raillerie (*dicacitas*) que doit garder l'orateur en maniant ces traits d'esprit (*sales*) de manière à : « éviter la bouffonnerie et l'insolence, et d'une manière générale l'auteur doit respecter sa propre personne, l'auditoire et les circonstances ». Voir sur cette problématique, M. Bizer, *Les lettres romaines de Du Bellay*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 2001, p. 19-29.

conformément aux exigences de la séduction rhétorique garantissant sa projection idéale aux yeux du lecteur :

Mais enfin il faudra que je sorte d'ici ; je n'aspire plus qu'à rentrer dans ma solitude et à quitter la carrière politique. J'ai soif d'indépendance pour mes dernières années. Les générations nouvelles sont élevées, elles trouveront établies les libertés publiques pour lesquelles j'ai tant combattu : qu'elles s'emparent donc, mais qu'elles ne mésusent pas de mon héritage, et que j'aie mourir en paix auprès de vous [MDT, II, 223].

Cette vision se fonde sur un autre détail singulier dans la structure de la narration : notons que ni renversements ironiques, ni la gravité de l'emphase, ne s'interposent dans le récit d'une manière linéaire en respectant l'organisation temporelle des événements, mais ils peuvent peser sur le récit par la valeur prédestinale de la prolepse. Cette gemellité de deux processus de l'anticipation apparie cependant deux représentations contradictoires de l'univers : l'une est l'annonce du changement ironique de la fortune, tandis que l'autre constitue l'appropriation pathétique de la postériorité aux finalités persuasives de la vocation du narrateur. En effet le grillage emphatique des prolepses explicitant l'influence du narrateur sur la postérité, attelé à la collaboration des épithètes à valeur probante : « dernières années », « générations nouvelles », « libertés publiques », des apostrophes admonestant : « qu'elles s'emparent donc, mais qu'elles ne mésusent pas de mon héritage » et de la périphrase évaluative et ennoblissante l'abandon : « rentrer dans ma solitude », instillent dans l'esprit du lecteur l'impression d'une mission politique salutaire qui s'achève dans une mouvance didactique. Par la pénétration du didactisme dans les *Mémoires* la vocation du narrateur acquiert donc la portée de l'exemplarité qui doit se combiner aux différents procédés d'accroissement emphatique pour que l'*exemplum* du narrateur puisse, d'une part, susciter continuellement l'émerveillement du public, de l'autre, ne pas dépasser les limites du *genus humile* : « Je fus renversé le 6 juin 1824 ; le 21 j'étais descendu dans l'arène, j'y restai jusqu'au 18 décembre 1826 : j'y entrai seul, dépouillé et nu, et j'en sortis victorieux. [Hélas ! ma victoire coûta cher à la France.] » [MDT, II, 141].

Ainsi, l'antériorité implantée dans le récit par le biais des analepses occasionne un retour en arrière emphatique, où la condition du narrateur, tiraillée entre fortunes et infortunes, attire la compassion du lecteur par l'expressivité des adjectifs découlant de la métaphorisation, la gradation et le contraste. Cependant, la véritable impulsion emphatique dans l'extrait se localise dans le cri perçant de l'épiphonème et la conclusion navrante de l'épiphrase, où la perspective de naufrages personnels s'éclipse derrière les malheurs de la patrie. Cette impassibilité devant les dépossessions personnelles réaffirme la supériorité auctoriale de l'instance narrative qui, en tant que démiurge du bien publique, ne se laisse par

engouffrer dans les bassesses de la malveillance : « Le clergé, qui, j'ose le dire, me doit tant, ne m'aime point, ne m'a jamais défendu ni rendu aucun service. Mais qu'importe ? Il s'agit d'être juste et de voir ce qui convient à la religion et à la monarchie » [MDT, II, 152]¹³⁵. Même si les oppositions sémantiques de l'antithèse « Le clergé qui, [...] me doit tant, ne m'aime point », et la répétition vocalique de l'assonance « [...] ne m'a jamais défendu ni rendu [...] », fusionnent dans l'acte d'accusation contre le clergé, la question oratoire, ainsi que l'enseignement moral de l'épiphraise, restituent la domination des devoirs patriotiques au-dessus des animosités personnelles. Néanmoins puisque, par la mobilisation du dispositif rhétorique de l'emphase, le narrateur parvient à se situer dans la respectabilité de sa personne, il possède l'exclusivité de recourir à l'*indignatio* lorsqu'il se heurte à l'ingratitude irrévérencieuse ou aux « malheurs immérités »¹³⁶ :

Le Roi n'avait plus besoin de mes services, rien de plus naturel que de m'éloigner de ses conseils ; mais la manière est tout pour un galant homme, et comme je n'avais pas volé la montre du Roi sur sa cheminée, je ne devais être *chassé* comme je l'ai été. J'avais fait seul la guerre d'Espagne et maintenu l'Europe en paix pendant cette période dangereuse ; j'avais par ce seul fait donné une armée à la légitimité, et, de tous les ministres de la Restauration, j'ai été le seul jeté hors de ma place sans aucune marque de souvenir de la couronne, comme si j'avais trahi le prince et la patrie. M. de Villèle a cru que j'accepterais ce traitement, il s'est trompé. J'ai été ami sincère, je resterai ennemi irréconciliable. Je suis malheureusement né : les blessures qu'on me fait ne se ferment jamais [MDT, II, 152].

Ainsi, par les ressemblances de sonorités caractérisant la prosonomasie « Le Roi n'avait plus besoin de mes services, rien de plus naturel que de m'éloigner de ses conseils », où l'imperfection de l'harmonie phonique est une récompense sur le mode ironique et pamphlétaire de la méconnaissance du monarque, le narrateur étale son objection contre l'indignité de ces pratiques¹³⁷. Cette récusation ironique se voit progressivement désinvestie de sa position dominante par le caractère impérieux de la sentence emphatique : « la manière est tout pour un galant homme » qui, par l'action de sermonner son public, attribue à la personne du narrateur l'honorabilité morale. Bien que le mouvement sentencieux ait un caractère significatif à mesure qu'il consolide la supériorité implacable du narrateur sur le

¹³⁵ La modestie et la maturité du narrateur contrastent avec la période de sa jeunesse et de ses premiers triomphes au sein de la littérature. Sur cette question voir L. Richer, « L'Écrivain gentilhomme, ou le statut de l'écrivain selon Chateaubriand », *Travaux de littérature, t. XX, Le statut de l'écrivain*, dir. L. Sabourin, Boulogne, ADIREL, 2007, p. 143-145.

¹³⁶ Pour Aristote, le sentiment d'indignation conduit l'orateur à exprimer son affliction devant l'injustice d'une punition ou l'illégitimité d'un succès, réactions qui se distinguent par la justesse morale de l'action : « Tout événement qui ne répond pas au mérite est inique à nos yeux ; et c'est là ce qui fait que nous attribuons même aux Dieux le sentiment de l'indignation ». Voir Aristote, J.-B. Saint-Hilaire, *Rhétorique d'Aristote*, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1870, p. 246-247.

¹³⁷ La prosonomasie est une figure de style qui accentue les ressemblances de sonorité qui s'instaurent entre des mots dans une même phrase. Sur les jeux de mots sur lesquels se fonde cette figure, voir M. Frédéric, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985, p. 37.

plan éthique, celui-ci ne renonce pas à aviver sa positivité par le recours à l'*indignatio*. En l'occurrence, l'indignation renaît dans la figure de l'expolition, où la répétition inlassable d'un argument ou d'une idée se départit en dissonance orchestrée à dessein entre l'immensité des bienfaits de la part du narrateur et l'infinité de la malveillance par laquelle il est récompensé¹³⁸. L'emportement du narrateur contre une conduite blâmable lui dicte l'impassibilité de sa réaction, retenue dans le récit par le soulignement emphatique de l'épithétisme, de l'antithèse et de l'épiphrase : « J'ai été ami sincère, je resterai ennemi irréconciliable. Je suis malheureusement né : les blessures qu'on me fait ne se ferment jamais ». La liberté avec laquelle le narrateur chateaubrianesque avance les condamnations morales du cercle monarchique est la résultante d'une interdépendance naturelle entre le blâme et la révélation implicite de son propre système de valeurs qui s'opère paradoxalement par le jaillissement des accusations¹³⁹. Le narrateur revient longuement sur cette association entre l'improbation et la régénération de sa propre probité morale aux yeux du lecteur : « M. de Villèle, que j'aimais sincèrement, cordialement, a non seulement manqué aux devoirs de l'amitié, aux marques publiques d'attachement que je lui ai données, aux sacrifices que j'avais faits pour lui, mais encore aux plus simples procédés » [MDT, II, 151]. Dans cette perspective, le narrateur ménage les effets ascendants de l'*amplificatio* englobant l'accumulation et l'énumération, la périphrase et l'épithète, l'homéoptote et l'assonance, dont la construction précisément charpentée obéit au procédé d'imprégnation emphatique. Celle-ci se résout dans le gravisement de l'image de la déloyauté dans la conscience du lecteur pour élever implicitement la dignité de la conduite sacrificielle du narrateur. Toutes les pratiques de la glorification de la *persona* du narrateur insistant sur sa chasteté éthique, sa sagesse pratique (*phronesis*) ainsi que tous les avertissements tantôt emphatiques, tantôt ironiques contre l'indignité blâmable d'une conduite relèvent de l'acquiescement du narrateur à accomplir sa vocation politique : « Le premier devoir d'un ministre est de sauver sa patrie quand un danger la menace, en dépit des considérations générales et des intérêts particuliers. Quiconque ne sent pas, ne voit pas cela, n'agit pas dans cet esprit, ne sera jamais un homme d'Etat »

¹³⁸ Pierre Fontanier apprécie l'importance de l'expolition en tant que figure qui « est pour les pensées ce que la synonymie est pour les mots, qui reproduit une même pensée sous différents aspects ou sous différents tours, afin de la rendre plus sensible ou plus intéressante ». Voir P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 408.

¹³⁹ En conséquence, le narrateur chateaubrianesque profite de l'*indignatio* pour extérioriser son obéissance aux valeurs morales telles que la noblesse, l'honnêteté, la loyauté, le patriotisme, la modestie etc. Cette attitude prouve l'enracinement de la création littéraire de l'écrivain dans les modèles de la rhétorique persuasive. Comme l'écrit Aristote à propos de la vertu et du vice : « il arrivera que traitant ces sujets nous montrerons par surcroît les raisons pour lesquelles on attribuera tel ou tel caractère ce qui, disions-nous, constitue la seconde preuve ; c'est, en effet, par les mêmes moyens que nous pourrions nous représenter comme dignes de foi ». Voir Aristote, *Rhétorique*, I, 9, 1366 a, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 107-108.

[MDT, III, 185, éd. Levaillant]. Par l'usage rhétorique de l'exposition et du lieu commun de devoir le narrateur chateaubrianesque soumettre sa vocation politique au bien communautaire de la nation, acte qui établit une filiation avec un sermon implicite et une admonestation didactique adressée à son lecteur pour que celui-ci tire une leçon de cette humilité exemplaire de l'instance narrative. L'audace de telles déclarations engage le narrateur chateaubrianesque au rassemblement de preuves convaincantes de sa propre participation honnête et transparente, ce qui nécessite de nouvelles contextualisations emphatiques assurant la cohérence de l'éthos du narrateur :

''En lisant cette dépêche, monsieur le vicomte, vous éprouverez sans doute comme moi un mouvement de satisfaction. C'est avoir déjà fait un grand pas en politique que d'avoir forcé l'Angleterre à vouloir s'associer avec nous dans des intérêts sur lesquels elle n'eût pas daigné nous consulter il y a six mois. Je me félicite en bon Français de tout ce qui tend à replacer notre partie à ce haut rang qu'elle doit occuper parmi les nations étrangères'' [MDT, II, 97].

Parmi les stratégies opérées en sa faveur, le narrateur chateaubrianesque non seulement expose ses bonnes intentions, mais également l'efficacité de ses démarches politiques :

Cette dépêche, et les cent coups de canon qui annoncèrent la délivrance de Ferdinand, pensèrent me faire trouver mal de joie ; non certes que j'attachasse un intérêt personnel à la rescousse d'un monarque haïssable, non que je crusse tout fini ; mais je fus dans un véritable transport à l'idée que la France pouvait renaître puissante et redoutable ; que j'avais contribué à la relever de dessous les pieds de ses ennemis, et à lui remettre l'épée à la main : j'éprouvais un tressaillement d'honneur égal à mon amour pour ma patrie [MDT, III, 215, éd. Levaillant].

Même si l'orientation des extraits en question ne peut pas être considérée sous l'angle de la créativité poétique, vu leur implantation dans le lieu commun de devoir patriotique repérable dans l'exploitation de l'épithète : « notre patrie », « véritable transport » ; du cliché : « je me félicite en bon Français » ; de la prosopopée : « la France pouvait renaître puissante et redoutable » ; de la métaphore : « la relever de dessous les pieds de ses ennemis » et de la comparaison promouvant l'unité nationale « vous éprouverez sans doute comme moi », « j'éprouvais un tressaillement d'honneur égal à mon amour pour ma patrie », sa fécondité réside dans la capacité de ses stratégies élocutives, constituant un nouvel élan de persuasion implicite entraînant l'adhésion de l'auditoire à la vision du narrateur¹⁴⁰. La même

¹⁴⁰ Sur l'hostilité envers le lieu commun dans les milieux littéraires du XIX^e siècle, voir par exemple la monographie consacrée à Flaubert qui s'acharne contre le lieu commun en décelant son incapacité à l'innovation, voire son absence d'authenticité ; C.-P. Tondeur, *Gustave Flaubert, critique. Thèmes et structures*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 59-61. Puisque pour Flaubert le lieu commun « n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands », il exprime le ravissement pour le style de Chateaubriand qu'il considère comme : « royal, grandiose, ondulant » qu'il puise dans sa phrase « ondulante, empanachée, drapée, orageuse comme le vent des forêts vierges, colorée comme le cou des colibris, tendre comme les rayons de la lune à travers le trèfle des chapelles ». Consulter à ce sujet C.-P. Tondeur, *Gustave Flaubert, critique. Thèmes et structures*, op. cit., p. 36.

transposition qui change le raisonnement du lecteur est appliquée à l'analepse remémorative et au conditionnel dans la mesure où ils transgressent le cadre d'une rectification hypothétique : « La guerre d'Espagne pouvait sauver la Légitimité ; elle lui mit à la main le pain de la victoire : la Légitimité a abusé de la vie que je lui avais rendue. Il m'avait semblé utile à son salut, d'une part de la fixer dans la liberté, de l'autre de la pousser vers la gloire : elle en a jugé autrement [MDT, III, 185, éd. Levaillant] ». Et voilà un autre extrait intégré à cette victoire imaginaire emphatique : « Loin de m'excuser de la guerre d'Espagne, je m'en fais honneur, vous le savez et je le répète. Le résultat en aurait été aussi utile qu'il a été glorieux si l'on m'eût laissé le temps de recueillir la moisson que j'avais semée [MDT, III, 187, éd. Levaillant] ». Malgré l'abondance des moyens stylistiques et la véhémence de leur expression, par laquelle frappent notamment les clichés « sauver la Légitimité », « recueillir les moissons que j'avais semées », « fixer dans la liberté », « repousser vers la gloire » et les prosopopées « elle lui mit à main le pain de la victoire », « la Légitimité a abusé de la vie que je lui avais rendue », ces procédés subissent la hiérarchisation et se synthétisent dans les procédés de métaphorisation et de métonymisation focalisés sur l'activité rhétorique de visualisation permettant l'alignement sur des aspects spécifiques de la narration¹⁴¹. En l'occurrence, la permanence de l'affichage visuel centré sur l'idée de prospérité et de fécondité que symbolisent le « pain » et « les moissons » permettent au narrateur chateaubrianesque de captiver le lecteur par cette tonalité emphatique et incantatoire rehaussant sa propre clairvoyance et son autorité dans le domaine de la politique. Cependant, cette élaboration scripturale de la supériorité du narrateur doit respecter la soumission aux principes du *genus humile* et à la poétique de la modestie, quoiqu'il convienne de s'interroger sur l'aspect hautement persuasif d'une telle représentation :

Cette guerre désastreuse et abhorrée a donc été faite avec succès par moi chétif, contre les peuples, la nature, le ciel et les dieux. Dois-je croire à un tel ascendant de mon génie ? Faudrait-il avouer qu'au fond d'une cause appuyée sur l'ordre et la religion, il y avait une force de sympathie humaine que le siècle n'avait pas soupçonné ? Je le confesse : mes succès ne sont pas les miens, ils sont l'ouvrage de la Providence ; et comme j'ai la petitesse d'être chrétien, je dirai que l'heureuse issue de la guerre d'Espagne a été un des derniers miracles du ciel en faveur des enfants de saint Louis [MDT, III, 249, éd. Levaillant].

Ainsi, même si l'auto-glorification de l'antithèse « Cette guerre désastreuse et abhorrée a donc été faite avec succès par moi chétif », marquée par l'antagonisme entre des épithètes accentuant l'intrépidité du narrateur transformé en homme politique inflexible dans

¹⁴¹ Sur l'affichage visuel de ces deux figures stylistiques dans la création littéraire, mais également dans la publicité voir D. Scott, « Métaphore et métonymie visuelles : l'exemple de l'affiche de boxe », *Communication et langage*, n° 109, 1996, 85-97.

la réalisation de ses objectifs, s'oblitére derrière la contestation de la question oratoire : « Dois-je croire à un tel ascendant de mon génie ? » et derrière l'insistance de l'autocorrection éminemment emphatique : « Je le confesse : mes succès ne sont pas les miens, ils sont l'ouvrage de la Providence », on ne saurait négliger la valeur rhétorique codifiée d'un tel astuce. Or l'allègement de l'auto-flatterie est revendiqué par l'impuissance persuasive de la vantardise ôtant l'objectivité de toute représentation que le narrateur chateaubrianesque essaie de récupérer par l'action de se référer à l'argument de l'autorité divine. Cette revendication de la causalité divine dans tout aspect de son existence, qui s'ajuste dans le récit à la présence de l'autocorrection, des épithètes et de la périphrase emphatique, permet de conférer au narrateur les qualités de l'honorabilité et de l'exemplarité (*More poetarum*) morale nécessaires à la reconstruction de son éthos. Cette esthétisation de l'exemplarité ne saurait se réaliser sans la particularité de l'emphase dans les *Mémoires* : loin de s'émanciper de sa fonction ornementale, l'élégance et l'élévation de son expression s'harmonisent avec sa fonction performative contrôlant la perception qu'elle impose au lecteur par la distribution des valeurs d'ordre moral éparpillées dans l'appropriation sémantique, syntaxique et rythmique du dispositif rhétorique :

''Ô France ! *mon cher pays et mon premier amour*, un de vos fils, au bout de sa carrière, rassemble sous vos yeux les titres qu'il peut avoir à votre bienveillance. S'il ne peut plus rien pour vous, vous pouvez tout pour lui, en déclarant que son attachement à votre religion, à votre roi, à vos libertés, vous fut agréable. Illustre et belle patrie, je n'aurais désiré un peu de gloire que pour augmenter la tienne [MDT, II, 147].

L'emphase qui se développe en style périodique se départit ici en deux mouvements complémentaires : la première occurrence renvoie à l'unification sémantique des moyens rhétoriques, parmi lesquels on distingue : l'ouverture hymnique de l'apostrophe, des épithètes et de l'épiphonème : « O France ! *mon cher pays et mon premier amour* », l'attachement filial articulé par l'usage de la métonymie « un de vos fils », ainsi que la visualisation de l'expression pratiquée par la métaphore personnifiée « un de vos fils [...] rassemble sous vos yeux les titres qu'il peut avoir à votre bienveillance ».

La verve oratoire avec laquelle le narrateur passe à la manifestation de son dévouement pour la « Patrie » correspond à l'expression des passions, étape tournée vers l'obtention de l'approbation du lecteur, qui repose sur la nécessité de concilier l'exaltation de l'expression avec le figement d'ordre syntaxique et rythmique. D'où l'achèvement de la persuasion emphatique par les jeux allitératifs de l'isocolie, des parallélismes et du chiasme « S'il ne peut plus rien pour vous, vous pouvez tout pour lui » dont la construction croisée expose le débordement de l'affectivité propre à l'universalisme du patriotisme, sentiment

général par lequel le narrateur aspire à la complétude de sa mission politique et à l'intemporalité de son discours. Cette réhabilitation laborieuse de sa *persona* qui se sépare radicalement de la décomposition ironique de l'univers narratif par les preuves dianoétiques de sa supériorité éthique amène le narrateur chateaubrianesque à la redéfinition de sa position qu'il fortifie par le pacte de complicité avec le lecteur séduit par le pouvoir persuasif de l'emphase :

Les propositions étaient diverses ; la plupart faibles, comme il advient dans le péril : les uns voulaient que le Roi quittât Paris et se retirât au Havre ; les autres parlaient de le transporter dans la Vendée ; ceux-ci barbouillaient des phrases sans conclusion ; ceux-là disaient qu'il fallait attendre et voir venir : ce qui venait était pourtant fort visible. J'exprimai une opinion différente : chose singulière ! M. Lainé et le maréchal Marmont étaient aussi de mon avis. Je disais donc :

''Que le Roi tienne parole ; qu'il reste dans sa capitale. La garde nationale est pour nous. Assurons-nous de Vincennes. Nous avons les armes et l'argent : avec l'argent nous aurons la faiblesse et la cupidité. Si le Roi quitte Paris, Paris laissera entrer Bonaparte ; Bonaparte maître de Paris est maître de la France. L'armée n'est pas passée toute entière à l'ennemi ; plusieurs régiments, beaucoup de généraux et d'officiers, n'ont point encore trahi leur serment : demeurons fermes, ils resteront fidèles. Dispersons la famille royale, ne gardons que le Roi [...]. Barricadons-nous dans Paris. Déjà les gardes nationales des départements voisins viennent à notre secours. Au milieu de ce mouvement, notre vieux monarque, sous la protection du testament de Louis XVI, la Charte à la main, restera tranquille assis sur son trône aux Tuilleries ; le corps diplomatique se rangera autour de lui ; les deux Chambres se rassembleront dans les deux pavillons du château ; la maison du Roi campera sur le Carrousel et dans le jardin des Tuileries. Nous borderons de canons les quais et la terrasse de l'eau : que Bonaparte nous attaque dans cette position ; qu'il emporte une à une nos barricades ; qu'il bombarde Paris, s'il le veut et s'il a des mortiers ; qu'il se rende odieux à la population entière, et nous verrons le résultat de son entreprise ! Résistons seulement trois jours, et la victoire est à nous. Le Roi, se défendant dans son château, causera un enthousiasme universel. Enfin, s'il doit mourir, qu'il meure digne de son rang ; que le dernier exploit de Napoléon soit l'égorgeement d'un vieillard. Louis XVIII, en sacrifiant sa vie, gagnera la seule bataille qu'il aura livrée ; il la gagnera au profit de la liberté du genre humain [MDT, I, 1126-1127].

La force persuasive de l'emphase dans les *Mémoires* puise son efficacité dans l'aménagement répétitif et amplificateur des moyens rhétoriques qui non seulement intensifient les processus de mémorisation inlassable, mais aussi transforment l'argumentation du narrateur en un raisonnement serré et rigoureux auquel ne saurait résister l'intelligence du lecteur. Cette immersion dans la rhétorique des lieux communs (en l'occurrence le lieu commun du « devoir patriotique ») doit inscrire le lecteur dans la cohérence de la vision narrative, étape qui s'appuie sur la fonction structurante de l'emphase excluant toute possibilité de doute ou d'ambiguïté du discours centré sur le repoussement de retournements brusques de l'ironie du sort. D'où la propension à l'intensification persuasive lorsque les procédés ordinaires, tels que la rythmicité de l'isocolie et la symétrie des parallélismes, des accumulations et des anaphores, se voient accompagnés par le crescendo emphatique de l'anadiplose « Si le Roi quitte *Paris*, *Paris* laissera entrer *Bonaparte* ; *Bonaparte* maître de

Paris est maître de la France », c'est nous qui soulignons]. Cette figure de style qui consiste en la reprise du dernier mot de la proposition précédente se démarque par la stabilité du procédé de redoublement permettant de relier la solennité de l'expression à l'impression de l'incontestabilité d'une idée prônée¹⁴². Le cisèlement persuasif de l'anadiplose s'apparente à la réitération de l'épanaphore « *gagnera* la seule bataille qu'il aura livrée ; *il la gagnera* au profit de la liberté du genre humain », c'est nous qui soulignons] qui, malgré l'instantanéité de son apparition, fulgure l'esprit du lecteur par la justesse de sa cause. Cette distribution emphatique du dispositif rhétorique est complétée par les injonctions irrésistibles de l'impératif : « Que le Roi tienne parole ; qu'il reste dans sa capitale », et par la fermeté de « nous », qui s'avèrent le couronnement ultime du discours par les implications du pathos. Cette persévérance dans le patriotisme qui mobilise simultanément l'engagement exemplaire du narrateur réaffirmant ainsi la dignité morale de sa personne, l'incorporation du lecteur pour qu'il soit intéressé par cette cause comme si elle était la sienne, selon le principe persuasif *tua res agitur* et l'idée d'universalité du patriotisme pour l'humanité permettent de contester l'hégémonie de l'anarchie ironique qui déstructure l'univers du narrateur.

La figuration emphatique du devoir patriotique s'articule également autour de l'amplification sémantique perceptible dans la continuité des épithètes et des clichés qui, malgré la conventionnalité de leur représentation, permettent de souligner l'exemplarité d'une conduite ou l'authenticité d'un engagement par leur arrangement répétitif, par le tissu de correspondances rigoureuses et par l'appel aux émotions du lecteur qu'elles pratiquent inlassablement : « vieux monarque », « enthousiasme universel », « Le Roi, se défendant *dans son château* », c'est nous qui soulignons]. L'amplification emphatique modelant le sémantisme du discours peut surgir également dans les embellissements de la périphrase : « la maison du Roi », « l'égorgement d'un vieillard » qui, par le ralentissement et l'allongement de son expression, est susceptible d'étaler la beauté de l'argumentation du narrateur. Le dernier procédé, la prolepse, par la valeur prophétique de ses déploiements, convient à conforter le narrateur dans la certitude de sa supériorité par le recours au discours anticipatif témoignant de la clairvoyance et de la lucidité de sa vision narrative, comme dans l'extrait suivant : « « le corps diplomatique se rangera autour de lui ; les deux Chambres se rassembleront dans les deux pavillons du château ».

Toutes ces réactualisations emphatiques des valeurs auxquelles s'attache le narrateur chateaubrianesque, par la fixité des figures rhétoriques qui martèlent l'esprit du lecteur,

¹⁴² Sur l'enchaînement des idées par le biais de l'anadiplose voir G. Molinié, M. Acquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF/Livre de Poche, 1996, p. 350.

aboutissent à la clôture de l'argumentation qui se caractérise par le caractère incontestable de ses expositions persuasives. La corrélation entre la durabilité de ses engagements politiques et la consistance de l'éventail rhétorique qu'il introduit dans la structure du récit afin de convaincre de son impeccabilité morale garantit au narrateur chateaubrianesque la pérennité de sa voix narrative, gage de longue postérité auprès du lecteur ébloui par l'honorabilité de sa conduite en tant qu'homme d'État.

2.5. L'emphase et le devoir patriotique du narrateur

Du moment où l'emphase dans les *Mémoires* s'organise sous le signe général de la dénégarion de l'ironie du sort, le narrateur s'adonne à un effort constant d'annihiler son rire provocateur par le déploiement de ses preuves. Néanmoins, il semble qu'il ne se contente ni de la résistance, ni de la victoire sur le plan éthique par la seule certitude de sa supériorité morale, d'autant qu'il se lance dans une lutte où des accusations emphatiques sont accompagnées d'actions violentes. La radicalisation de ses stratégies narratives relève précisément de l'*indignatio*, notion qui éclaire une posture appartenant, comme l'ironie, au discours épideictique de l'éloquence (le blâme). Cependant, l'*indignatio* dans sa forme pure diffère largement de l'ironie par le rejet de l'obscurcissement du jugement moral, tandis que l'écriture ironique s'enchevêtre délibérément dans un mouvement de polyphonie et d'ambiguïté. En effet, l'*indignatio* surgit dans les *Mémoires* lorsque le narrateur se montre ulcéré par les crimes commis par la bêtise et la lâcheté de ses auteurs. Une telle disposition apparaît dans les extraits dévoilant la bestialité des révolutionnaires, où le narrateur opère un net partage entre le bien et le mal par une double démonstration de caractère emphatique, comme dans le passage qui suit :

j'étais aux fenêtres de mon hôtel garni avec mes deux sœurs et quelques Bretons ; nous entendons crier : "Fermez les portes ! fermez les portes !" Un groupe de déguenillés arrive par un bout de la rue ; du milieu de ce groupe s'élevaient deux étendards que nous ne voyions pas bien de loin. Lorsqu'ils s'avancèrent, nous distinguâmes deux têtes échevelées et défigurées, que les devanciers de Marat portaient chacune au bout d'une pique : c'étaient les têtes de MM. Foulon et Bertier. Tout le monde se retira des fenêtres ; j'y restai. Les assassins s'arrêtèrent devant moi, me tendirent les piques en chantant, en faisant des gambades, en sautant pour approcher de mon visage les pâles effigies. L'œil d'une de ces têtes, sorti de son orbite, descendait sur le visage obscur du mort ; la pique traversait la bouche ouverte dont les dents mordaient le fer : "Brigands !" m'écriai-je, plein d'une indignation que je ne pus contenir, "est-ce comme cela que vous entendez la liberté ?" Si j'avais eu un fusil, j'aurais tiré sur ces misérables comme sur des loups. Ils poussèrent des hurlements, frappèrent à coups redoublés à la porte cochère pour l'enfoncer, et joindre ma tête à celle de leurs victimes. Mes sœurs se trouvèrent mal ; les poltrons de l'hôtel m'accusèrent de reproches. Les massacreurs, qu'on poursuivait, n'eurent pas le temps d'envahir la maison et s'éloignèrent [MDT, I, 291-292].

Premièrement, il est significatif que l'emphase soit ici fondée sur le geste (en l'occurrence le refus de se retirer de la fenêtre), qui appartient à l'*actio* oratoire, et par lequel le narrateur confirme l'authenticité de son attitude inébranlable envers les excès révolutionnaires, sans laisser de doutes sur la sincérité de ses paroles, dans lesquelles réside le deuxième pôle de l'emphase. Sa force accusatrice s'annonce par la mise en scène de l'épiphonème, figure rhétorique qui se résume dans un point d'exclamation inséré dans l'énoncé afin de communiquer au lecteur son indignation : « Brigands ! », et de la question rhétorique : « est-ce comme cela que vous entendez la liberté ? » Les fonctions esthétique et persuasive de l'emphase sont actualisées par la concision de sa forme par laquelle elle pénètre la conscience du lecteur et l'incline à prendre le parti du narrateur. La dénonciation explicite de la perversité de ses contemporains est derechef placée sous le signe de la résonance morale, parce qu'elle assure au narrateur la possibilité de communiquer implicitement son système moral et de révéler ainsi sa droiture. Le passage à l'action a également des répercussions très importantes sur la construction de l'éthos du narrateur parce qu'il démontre, malgré la fatalité de sa situation, sa détermination à résister aux cauchemars de l'ironie du sort qui peuplent ses *Mémoires*. Bien que le narrateur soit hanté par l'obsession de la déchéance de la condition humaine, au lieu de se plonger dans l'inertie et la résignation, il poursuit sa lutte au moyen de propos ou d'actes emphatiques en lesquels il condense l'affirmation de sa victoire morale. Ainsi le lecteur ne peut pas lui reprocher de s'être complètement laissé dominer par les événements ironiques. En conséquence, le rejet de détournements ironiques dans les *Mémoires* s'inscrit dans une stratégie éminemment sérieuse de la progression de l'*indignatio* :

Cette époque, où la franchise manque à tous, serre le cœur : chacun jetait en avant une profession de foi, comme une passerelle pour traverser la difficulté du jour ; quitte à changer de direction, la difficulté franchie : la jeunesse seule était sincère, parce qu'elle touchait à son berceau. Bonaparte déclare solennellement qu'il renonce à la couronne ; il part et revient au bout de neuf mois. Benjamin Constant imprime son énergique protestation contre le tyran, et il change en vingt-quatre heures. On verra plus tard, dans un autre livre de ces *Mémoires*, qui lui inspira ce noble mouvement auquel la mobilité de sa nature ne lui permit pas de rester fidèle. Le maréchal Soult anime les troupes contre leur ancienne capitaine ; quelques jours après il rit aux éclats de sa proclamation dans le cabinet de Napoléon, aux Tuileries, et devient major général de l'armée à Waterloo ; le maréchal Ney baise les mains du Roi, jure de lui ramener Bonaparte enfermé dans une cage de fer, et il livre à celui-ci tous les corps qu'il commande. Hélas ! et le Roi de France ? ... Il déclare qu'à soixante ans il ne peut mieux terminer sa carrière qu'en mourant pour la défense de son peuple... et il fuit à Gand ! À cette impossibilité de vérité dans les sentiments, à ce désaccord entre les paroles et les actions, on se sent saisi de dégoût pour l'espèce humaine [MDT, II, 1132].

Dans notre extrait, l'exhibition de changements ironiques dus aux supercheries et à la déloyauté s'affichent par l'incompatibilité de la parataxe et de la conjonction de coordination

« et », où l'harmonie apparente de la construction syntaxique dissone avec la contradiction syntagmatique criante entre les syntagmes juxtaposés : « Bonaparte déclare solennellement qu'il renonce à la couronne ; il part et revient au bout de neuf mois. Benjamin Constant imprime son énergique protestation contre le tyran, et il change en vingt-quatre heures ». À l'égard de cette escroquerie, le narrateur ne lésine pas sur le mépris ironique exprimé par l'antiphrase « énergique protestation », « ce noble mouvement » et par les points de suspension signalant la frustration devant l'énormité de la trahison¹⁴³. Dans ces conditions du dérèglement ironique, l'indignation du narrateur se localise dans l'animation emphatique du cliché métonymique : « cette époque [...] serre le cœur », de l'épiphonème et de la question oratoire : « Hélas ! et le Roi de France », qui remuent l'âme du lecteur par la tristesse pathétique de cette dénonciation. Cependant, la priorité est accordée à l'épiphrase et à l'anastrophe emphatiques où, la première : « on se sent saisi de dégoût pour l'espèce humaine », par la valeur conclusionnelle de la clôture, ainsi que la deuxième : « À cette impossibilité de vérité dans les sentiments, à ce désaccord entre les paroles et les actions », par le soulignement inhabituel de la préposition, constituent un mouvement persuasif vers le lecteur. Il est significatif que la négativisation d'une conduite blâmable s'accorde parfaitement avec l'accession à la supériorité morale du narrateur, conformément au principe de la réciprocité dévoilant la positivité à travers la négativité, ou inversement. La condamnation de certaines pratiques permet au narrateur chateaubrianesque de contrer l'attitude répréhensible par elle-même sans se référer ostensiblement à la rectitude morale de son système de valeur, ce qui affermit l'objectivité apparente de son discours aux yeux du lecteur :

Il y a quelque chose de pire qu'un défaut de sincérité dans la démarche de Bonaparte ; il y a oubli de la France : l'Empereur ne s'occupa que de sa catastrophe individuelle ; la chute arrivée, nous ne comptâmes plus pour rien à ses yeux. Sans penser qu'en donnant la préférence à l'Angleterre sur l'Amérique, son choix devenait un outrage au deuil de la patrie, il sollicita un asile du gouvernement qui depuis vingt ans soudoyait l'Europe contre nous, de ce gouvernement dont le commissaire à l'armée russe le général Wilson, pressait Kutuzof dans la retraite de Moscou, d'achever de nous exterminer : les Anglais, heureux à la bataille finale, campaient dans le bois de Boulogne. Allez donc, ô Thémistocle, vous asseoir tranquillement au foyer britannique, tandis que la terre n'a pas encore achevé de boire le sang français versé pour vous à Waterloo ! [MDT, I, 1212].

La mobilité emphatique de l'extrait trouve son commencement dans le procédé de l'autocorrection « Il y a quelque chose de pire qu'un défaut de sincérité dans la démarche de

¹⁴³ Sur le rôle revendicateur des points de suspension permettant de manifester son détachement implicite contre la réalité indignante, voir la position de Vladimir Jankélévitch qui considère le silence du discours comme : « le discours expirant, le passage de l'explicite au tacite : menaçants ou ironiques, les points de suspension qui étranglent nos phrases représentent en quelque sorte la cicatrice laissée par les mots disparus ». Voir V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 79.

Bonaparte ; il y a oubli de la France » qui, par la rectification du contenu (poussant l'exacerbation jusqu'au crime) relance la composition du passage vers l'amplification. Elle privilégie l'obstination de « nous » à vocation patriotique et unificatrice et la concentration des antithèses dont la gradation ascendante est propice à la révélation de l'indignation de l'instance narrative et à la procuration de l'émotion à cette accusation auto-valorisante sa propre droiture morale. Or le sentiment de supériorité éthique du narrateur perce également dans l'hostilité de l'antithèse apostrophique aussi ironique (l'antiphrase sarcastique « ô Thémistocle » dégradant le stratège en déserteur honteux) que pathétique : « Allez donc, ô Thémistocle, vous asseoir tranquillement au foyer britannique, tandis que la terre n'a pas encore achevé de boire le sang français versé pour vous à Waterloo ! ». L'antithèse souligne le décalage entre la trahison du géant et la fidélité de la nation dont le sacrifice est emphatisé par la voracité de la prosopopée : « tandis que la terre n'a pas encore achevé de boire le sang français versé pour vous à Waterloo ! », dont la force est marquée par l'injonction de l'épiphonème. L'emphase de l'indignation ne surprend guère, vu la sévérité de commandements moraux que s'impose le narrateur chateaubrianesque, parmi lesquels la fidélité au Roi symbolise et permet de matérialiser la cohérence de la mission patriotique de l'écrivain :

Entre Coblenz et Trèves, je tombai dans l'armée prussienne : je filais le long de la colonne, lorsque, arrivé à la hauteur des gardes, je m'aperçus qu'ils marchaient en bataille avec du canon en ligne ; le roi et le duc de Brunswick occupaient le centre du carré, composé des vieux grenadiers de Frédéric. Mon uniforme blanc attira les yeux du roi ; il me fit appeler : le duc de Brunswick et lui mirent le chapeau à la main, et saluèrent l'ancienne armée française dans ma personne. Ils me demandèrent mon nom, celui de mon régiment, le lieu où j'allais rejoindre les Princes. Cet accueil militaire me toucha : je répondis avec émotion qu'ayant appris en Amérique le malheur de mon Roi, j'étais revenu pour verser mon sang à son service. Les officiers et les généraux qui environnaient Frédéric-Guillaume firent un mouvement approbatif et le monarque prussien me dit : ''Monsieur, on reconnaît toujours les sentiments de la noblesse française.'' Il ôta de nouveau son chapeau, resta découvert et arrêté, jusqu'à ce que j'eusse disparu derrière la masse des grenadiers [MDT, I, 466].

L'esthétique patriotique s'attache premièrement à l'accumulation des épithètes « la noblesse française », « l'ancienne armée française », « mon uniforme bleu » corroborant l'attachement immuable de l'instance narrative qu'elle voue à la souveraineté monarchique, à l'impression de complétude véhiculée par l'agencement périodique de cet extrait dans lequel se décline la noblesse de la scène évoquée, et au défigement des clichés « le malheur de mon Roi », « verser mon sang à son service » qui, par la résonance constante du pronom personnel « mon », authentifie et réactualise l'authenticité de l'inclination royaliste. Cependant, le renouveau du statut exemplaire de l'instance narrative s'annonce notamment par la vibration pathétique de l'acte oratoire dont la gestuelle honorable d'ôter le chapeau devant l'humilité du

narrateur : « duc de Brunswick et lui mirent le chapeau à la main, et saluèrent l'ancienne armée française dans ma personne » se combine avec le surenchère du dialogisme. Celui-ci, tirant parti persuasif de l'oralité de la scène : « Monsieur, on reconnaît toujours les sentiments de la noblesse française », permet la convocation catégorique du lecteur se muant en témoin oculaire qui se laisse interpeller par les impératifs de cette séduction immédiate figeant la distinction morale de la *persona* du narrateur¹⁴⁴. Si le narrateur chateaubrianesque se tourne constamment vers l'emphase, il puise dans sa capacité de secouer la conscience du lecteur par l'élévation de son expression qui, par l'insistance de l'*amplificatio* et la multitude du *plethos* remplit le rôle de rupture explicite avec le rire dégénératoire et cynique de l'ironie du sort. Dans cette constellation soustraite aux catégories du bien et du mal le narrateur chateaubrianesque ne cesse de se mesurer à la dépravation ironique en calculant l'efficacité de son détachement par la convergence isotopique qui s'instaure entre la dignité de la thématique (attachement aux principes moraux tels que la fidélité et le patriotisme), le rehaussement de la forme (la variété et le caractère soigné du dispositif rhétorique) et la majesté de la forme énonciative (une déclaration, un serment, une exhortation) :

Jamais aucun talent, aucune supériorité ne m'amènera à consentir au pouvoir qui peut d'un mot me priver de mon indépendance, de mes foyers, de mes amis ; si je ne dis pas de ma fortune et de mon honneur, c'est que la fortune ne me paraît pas valoir la peine qu'on la défende ; quant à l'honneur, il échappe à la tyrannie : c'est l'âme des martyrs ; les liens l'entourent et ne l'enchaînent pas ; il perce la voûte des prisons et emporte avec soi tout l'homme [MDT, I, 1229].

À la structure syntaxique constante de l'accumulation, de la répétition et de l'homéoptote vient s'adjoindre l'acharnement pathétique de la prolepse, réglementation textuelle dont les exactitudes syntaxique et prophétique transcrivent, sur le mode emphatique, la force majeure de l'inflexibilité éthique du narrateur. Néanmoins, la coloration emphatique de l'extrait ne s'épuise pas avec l'entassement syntaxique ou le prophétisme de l'anticipation auxquels s'agglomère l'idéalisation de l'épiphrase métaphorique qui, par la subjectivité immodérée de sa représentation imite les aspirations du narrateur à la transcendance qui émane de la noblesse de ses sentiments patriotiques : « quant à l'honneur, il échappe à la tyrannie : c'est l'âme des martyrs [...] il perce la voûte des prisons et emporte avec soi tout l'homme ». Notons que cette narration à tonalité emphatique introduit une linéarité causale de son argumentation mi-logique, mi-affective par la répartition régulière des parataxes, où l'absence de l'enchaînement syntaxique strict symbolise l'élan de la pensée libératrice qui

¹⁴⁴ L'efficacité argumentative du dialogisme ressemble aux effets produits par la sermocination, l'hypotypose, l'exposition d'autant que ces instruments persuasifs tirent leur force de l'effet de présence visuelle. Sur ce sujet voir J.-P. Gersperrin, « Accourez à ce spectacle de la foi : économie de la scène dans la prédication classique », dir. M.-T. Mathet, *La Scène. Littérature et Arts Visuels*, Paris, L'Hartmann, 2001, p. 149-168.

émane de la *persona* du narrateur. Par la constance de ses principes et la persévérance des vertus qui se positionnent dans l'évidence persuasive de l'*actio* oratoire toujours réactualisé le narrateur chateaubrianesque jouit d'une tranquillité de conscience en cultivant l'idée de sa sagacité morale :

Je vis que cette manière d'agir mettait en fureur le saint homme, qu'ayant partagé mes opinions, ma conduite lui semblait une satire de la siennne ; à ce ressentiment se mêlait l'orgueil du magistrat qui se croyait blessé dans ses fonctions. Il voulut raisonner avec moi ; je ne pus jamais lui faire comprendre la différence qui existe entre l'ordre social et l'ordre politique. Je me soumettais, lui dis-je, au premier parce qu'il est de droit naturel ; j'obéissais aux lois civiles, militaires et financières, aux lois de police et d'ordre public ; mais je ne devais obéissance au droit politique autant que ce droit émanât de l'autorité royale consacrée par les siècles, ou dérivait de la souveraineté du peuple. Je n'étais pas assez niais ou assez faux pour croire que le peuple avait été convoqué, consulté et que l'ordre politique établi était le résultat d'un arrêt national. Si l'on me faisait un procès pour vol, meurtre, incendie et autres crimes et délits sociaux, je répondrais à la justice ; mais quand on m'intentait un procès politique, je n'avais rien à répondre à une autorité qui n'avait aucun pouvoir légal, et, par conséquent, rien à me demander.

Quinze jours s'écoulèrent de la sorte. M. Desmortiers dont j'avais appris les fureurs (fureurs qu'il tâchait de communiquer aux juges), m'abordait toujours d'un air confit, me disant : "Vous ne voulez donc pas me dire votre illustre nom ? " Dans un des interrogatoires, il me lut une lettre de Charles X au Duc de Fitz-James, et où se trouvait une phrase honorable pour moi. "Eh bien ! Monsieur, lui dis-je, que signifie cette lettre ? Il est notoire que je suis resté fidèle à mon vieux roi, que je n'ai pas prêté serment à Philippe. Au surplus, je suis vivement touché de la lettre de mon souverain exilé. Dans les cours de ses prospérités, il ne m'a jamais rien dit de semblable, et cette phrase me paye de tous mes services " [MDT, II, 573-574].

Mais avant que le narrateur ne circonscrive l'hardiesse de son geste oratoire, il se lance dans une construction d'oppositions idéologiques qui n'est pas indifférente à la pertinence de son éthos. Malgré l'hétérogénéité de la représentation (la juxtaposition du point de vue du narrateur avec celui du magistrat), l'argumentation du narrateur devient immédiatement le lieu prépondérant de la réunification persuasive à mesure que le lecteur se laisse convaincre par le pendant rationnel de la démonstration étalée par la régularité de l'insistance emphatique de l'amplification (l'énumération, l'accumulation, l'anastrophe, l'homéoptote, l'allongement argumentatif de la parataxe, le double marquage argumentatif des italiques). Lorsque cette manipulation ressurgissante de la sélection et de la restructuration emphatiques des moyens rhétoriques s'entrecroise avec l'habileté de *movere*, qui se condense dans la référence au lieu commun de la tradition, de la justice et de la divinité de l'ancien ordre (« droit émanât de l'autorité royale consacrée par les siècles, ou dérivait de la souveraineté du peuple »), par le procédé de diffraction emphatique, l'homogénéité de la vision l'emporte sur l'hétérogénéité de raisons brossées¹⁴⁵. L'assiduité avec laquelle le

¹⁴⁵ Sur le jeu de diffraction dans *La Recherche du Temps Perdu*, notion considérée comme l'instrument narratif qui « fabrique de l'homogène avec de l'hétérogène, de l'unité avec de la pluralité » voir L. Matiussi, *Fictions de l'Ipséité*, Genève, DROZ, 2002, p. 128-140.

narrateur chateaubrianesque érige l'idéal éthique et patriotique de sa conduite par le biais de l'emphase est propulsée plus haut que la promotion de soi. La réussite de tout éthos se double d'une intention implicite d'entretenir l'unité avec son auditoire par la capacité à sensibiliser le lecteur à la morale de l'œuvre. La correction emphatique fréquente fournit la preuve de l'implantation du récit dans la rhétorique probatoire où la reformulation de l'expression comportant la contradiction logique tend à susciter la ferveur patriotique chez le lecteur par la suggestion de cet *exemplum* hypothétique : « Si l'on me faisait un procès pour vol, meurtre, incendie et autres crimes et délits sociaux, je répondrais à la Justice ; mais quand on m'intentait un procès politique, je n'avais rien à répondre à une autorité qui n'avait aucun pouvoir légal ». Cependant, aucune hypothèse ne saurait supplanter l'efficacité du geste oratoire dont la tangibilité, visualisée par l'instauration de la forme dialogique, contribue à l'agrandissement de la vivacité de l'expression. La confession pathétique du narrateur : « Eh bien ! Monsieur, lui dis-je, que signifie cette lettre ? Il est notoire que je suis resté fidèle à mon vieux roi, que je n'ai pas prêté serment à Philippe », objectivée par l'oralité de l'épiphonème et de la question oratoire qui suppléent à l'absence de la physionomie et de la gestuelle, engendre ici la dynamique et la spontanéité de la lecture qui se transforme en échange énergétique et engagé de valeurs entre instance narrative et lecteur¹⁴⁶.

Vu l'engagement de Chateaubriand dans la vie politique de son époque, il n'est pas surprenant de voir l'écrivain établir une relation de continuité entre son activité politique et son devoir patriotique. Ces enjeux indissociables et interpénétrants s'accomplissent dans la constance d'incitations patriotiques que le narrateur veut induire chez le lecteur, probation rhétorique qu'on détecte dans le récit dans les stratégies emphatiques de légitimation et d'amplification d'ordre rhétorique :

J'étais loin de compte lorsqu'en sortant des journées de Juillet je croyais entrer dans une région de paix. La chute de trois souverains m'avait obligé de m'expliquer à la Chambre des Pairs. La proscription de ces rois ne me permettait pas de rester muet [...].

''Dépouillé du présent, n'ayant qu'un avenir incertain au-delà de ma tombe, il m'importe que ma mémoire ne soit pas grevée de mon silence. Je ne dois pas me taire sur une Restauration à laquelle j'ai pris tant de part, qu'on outrage tous les jours, et que l'on proscriit enfin sous mes yeux. Au moyen âge, dans les temps de calamités, on prenait un religieux, on l'enfermait dans une tour où il jeûnait au pain et à l'eau pour le salut du peuple. Je ne ressemble pas mal à ce moine du douzième siècle : à travers la lucarne de ma geôle expiatoire, j'ai prêché mon dernier sermon aux passants [MDT, II, 493-494].

La disposition de cet extrait véhicule une intention cachée de détrôner les rires ironiques qui survolent le récit par ses remises en causes profondes, par la réinstallation d'une

¹⁴⁶ Sur les rapports d'interlocution réalisée sur le mode humoristique où la forme dialoguée se situe au delà de la gravité de la thématique abordée, voir M. Liouville, *Les rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 417-425.

nouvelle motivation dont l'achèvement pourrait provoquer la montée en puissance de la voix narrative auprès du lecteur. L'intention de démasquer l'arbitraire de dissonances ironiques dans l'œuvre s'impose par les critères d'écriture patriotique où l'idée d'un devoir civique s'érige dans la concentration des effets syntaxiques et rythmiques. Ainsi, le déplacement syntaxique de l'anastrophe destiné à attirer l'attention du lecteur : « Dépouillé du présent, n'ayant qu'un avenir incertain au-delà de ma tombe », l'adéquation entre la régularité rythmique de l'isocolie et la persévérance patriotique du narrateur ainsi que la fonction mémorisante de l'anaphore se résument comme l'unification emphatique des mouvements persuasifs centrés sur l'élévation de la mission patriotique du narrateur.

Cependant, cette stylisation emphatique devrait se conjuguer à l'établissement d'une nouvelle représentation qui, par la magnificence de son expressivité, serait capable de frapper l'imagination de l'auditoire et de susciter son adhésion aux principes idéologiques promus par l'instance narrative. D'où le renouvellement de la posture civique qui s'orchestre par l'armature rhétorique de l'allégorie qui, par ses propriétés comparatives et ses tendances de généralisation (analogie entre religieux et narrateur) est pourvoyeuse d'autres symétries, comme l'effet de connivence entre narrateur et lecteur. L'usage de l'image figurative renvoie le narrateur chateaubrianesque à l'éloquence persuasive par laquelle il tente de convaincre son lecteur de l'universalité de la problématique exposée (l'importance de choix qui pèsent sur un individu), universalité inaugurée dans le texte par l'intensité des processus emphatiques. Le transfert d'idées et le déclenchement de la persuasion idéologique s'effectuent par la promotion du lieu commun d'auto-sacrifice, actualisé par le développement pathétique de l'épithète « geôle expiatoire » ou « dernier sermon » et de la redondance « il jeûnait au pain et à l'eau », par la périphrase dramatisant les circonstances « dans les temps de calamités », par le caractère inconventionnel de la litote « je ne ressemble pas mal à ce moine du douzième siècle » et par l'enchaînement des métaphores filées : « à travers la lucarne de ma geôle expiatoire, j'ai prêché mon dernier sermon aux passants ». Nous remarquons que l'instabilité ironique de la réalité politique dans laquelle le narrateur envisage son investissement dans la mission patriotique provoque la concurrence constante entre le registre ironique et emphatique, en donnant lieu à la distribution idéalisée de valeurs promues par l'emphase, jusqu'à ce que la quintessence de l'attachement civique prévaut sur la duplication de revers ironiques par l'universalité de la posture prônée :

Le Roi avait la fièvre et était couché lorsque j'arrivai à Butschirad, le 26, à huit heures du soir. M. de Blacas me fit entrer dans la chambre de Charles X, comme je le disais dans ma lettre à la duchesse de Berry. Une petite lampe brûlait sur la cheminée ; je n'entendais dans le silence des ténèbres que la respiration élevée du trente-cinquième successeur de Hugues Capet. Ô

mon vieux roi ! votre sommeil était pénible : le temps et l'adversité, lourds cauchemars, étaient assis sur votre poitrine. Un jeune homme s'approcherait du lit de sa jeune épouse avec moins d'amour que je ne me sentis de respect en marchant d'un pied furtif vers votre couche solitaire. Du moins, je n'étais pas un mauvais songe comme celui qui vous réveilla pour aller voir expirer votre fils ! Je vous adressais intérieurement ces paroles que je n'aurais pu prononcer tout haut sans fondre en larmes : ''Le ciel vous garde de tout mal à venir ! Dormez en paix ces nuits avoisinant votre dernier sommeil ! Assez longtemps vos vigiles ont été celles de la douleur. Que ce lit de l'exil perde sa dureté en attendant la visite de Dieu ! lui seul peut rendre légère à vos os, la terre étrangère''[MDT, II, 926-927].

Malgré l'étau qui se resserre sur la monarchie exilée, le narrateur ne se relâche guère de son serment de fidélité qu'il renouvelle avec une digne fermeté par l'*actio* oratoire de rendre hommage au Roi agonisant. Cette rigueur de son code moral se fléchit à l'universalité de normes morales, selon lesquelles on ne saurait dissocier la fidélité aux principes de l'honneur, de la dignité et de la probité d'un individu. La constance éthique par laquelle le narrateur chateaubrianesque lance un pont entre le temps de représentation et le temps de lecture par l'universalité de vertus patriotiques permet d'accéder à la transcendance de l'instance narrative, à condition que celle-ci réussisse à ébranler les passions et à sceller une nouvelle alliance avec le lecteur soumis volontairement à la vérité des jugements et des sentiments narratifs. Le narrateur se félicite implicitement de prêter les accents les plus pathétiques à la scène de fébrilité onirique dans laquelle s'effectue l'expression de son dévouement au Roi renversé. Face à l'omniprésence de changements ironiques représentés sur l'axe paradigmatique de l'œuvre, cette obéissance à la souveraineté d'une monarchie discréditée se révèle le dernier attribut de la noblesse qui ressuscite les effets de l'ancestralité avec la reconnaissance de valeurs et de devoirs (religieux, nationaux, sociaux etc.) par le seul lien de parenté communautaire entre le lecteur et la voix narrative pressante¹⁴⁷. Même si le narrateur chateaubrianesque se trouve dans l'incapacité de dominer son passé, il détient le pouvoir d'influencer l'avenir par le renforcement dans la conscience du lecteur du sentiment d'appartenance au même univers de référence atemporel, objectif et absolu.

Cet idéalisme littéraire est rivé à la fonction glorifiante et persuasive de l'emphase qui doit sanctionner le rite d'adoration par l'agenouillement d'ordre rhétorique. La tendance à la prodigalité stylistique que l'on décèle dans les comparaisons asymétriques rehaussant la loyauté du vieux serviteur, dans la commémoration pathétique de la périphrase et des épithètes, dans l'austérité sérieuse de la prosopopée dramatisant l'existence du monarque ainsi que dans la pratique apostrophique de la métaphore filée imitant la tendresse avec laquelle le

¹⁴⁷ Sur la mobilisation des effets persuasifs propres à la rhétorique de l'éloge dans le domaine de la littérature, de la politique et de la religion dans le but ultime d'instaurer l'unification identitaire d'une communauté, voir P. Centlivres, *Saints, sainteté et martyre*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

narrateur veille au chevet de son Roi, n'est jamais gratuite. Le dynamisme de l'hypotypose duquel participe cet acte de révérence unissant l'esthétique de l'*actio* à l'ordre de *dispositio* constitue l'ossature fonctionnelle de l'emphase chargée d'incruster les idéaux patriotiques dans la conscience du lecteur. Si le narrateur chateaubrianesque s'assigne une mission patriotique, sa réalisation se relie à la permanence de réarrangements argumentatifs jouant cependant de la stabilité du discours emphatique qui, par la composition par les topoï, par la répétitivité de figures rhétoriques, par la radicalisation des gestes oratoires et du mouvement de l'*indignatio* devient le héraut des aspirations à l'immutabilité de l'œuvre :

Heureuse, du moins, ma vie qui ne fut ni troublée par la peur, ni atteinte par la contagion, ni entraînée par les exemples ! La satisfaction que j'éprouve aujourd'hui de ce que je fis alors, me garantit que la conscience n'est point une chimère. Plus content que tous ces potentats, que toutes ces nations tombées au pieds du glorieux soldat, je relis avec un orgueil pardonnable cette page qui m'est restée comme mon seul bien et que je ne dois qu'à moi. En 1807, le cœur encore ému du meurtre que je viens de raconter, j'écrivais ces lignes ; elles firent supprimer le *Mercure* et exposèrent de nouveau ma liberté.

''lorsque, dans le silence de l'abjection, l'on n'entend plus retentir que la chaîne de l'esclave et la voix du délateur ; lorsque tout tremble devant le tyran et qu'il est aussi dangereux d'encourir sa faveur que de mériter sa disgrâce, l'historien paraît, chargé de la vengeance des peuples. C'est en vain que Néron prospère, Tacite est déjà né dans l'empire ; il croît inconnu auprès des cendres de Germanicus, et déjà l'intègre Providence a livré à un enfant obscur la gloire du maître du monde. Si le rôle de l'historien est beau, il est souvent dangereux ; mais il est des autels comme celui de l'honneur, qui, bien qu'abandonnés, réclament encore des sacrifices ; le Dieu n'est point anéanti parce que le temple est désert. Partout où il reste une chance à la fortune, il n'y a point d'héroïsme à la tenter ; les actions magnanimes sont celles dont le résultat prévu est le malheur et la mort. Après tout, qu'importent les revers, si notre nom, prononcé dans la postérité, va faire battre un cœur généreux deux mille ans après notre vie ? [MDT, I, 761].

La stabilisation des impressions du lecteur se réalise ici sous l'impulsion de l'amplification des lieux communs où la thématique de résistance à l'usurpation et au despotisme ne connaît pas l'obsolescence en élargissant ainsi le cadre spatio-temporel de l'œuvre à l'homogénéité universelle de la problématique qui, par la récurrence de l'édification emphatique, acquiert de la valeur dogmatique et normative aux yeux du lecteur. Quoique la résurgence de la persuasion emphatique s'attache certainement au contrat de vérité véhiculé par le « je » autobiographique renforcé par le geste de l'*actio* oratoire (publication de la brochure en tant que fait réel), elle se déplace éminemment sur le terrain de l'éloquence macrosyntaxique dont la rentabilité persuasive procède de la fonction régulatrice de la nomenclature rhétorique appliquée. En conséquence, le soulignement de l'inversion par l'insistance due au détournement syntaxique inhabituel « Heureuse, du moins, ma vie », ainsi que le parallélisme par la régularité de la construction syntaxique « troublée par la peur, ni atteinte par la contagion, ni entraînée par les exemples », s'apparentent à l'écho rythmique en suscitant une perception figurale par le biais de la séduction imitative de la rythmicité

calculée. L'attrait persuasif de l'extrait se consolide également dans le retardement emphatique de l'anaphore marquée par la forme inaugurale « lorsque », de l'hypotaxe « cette page qui m'est restée comme mon seul bien *et* que je ne dois qu'à moi » [c'est nous qui soulignons], et dans la structuration antithétique et hypotactique de nombreuses phrases. Dans ce cas, le ralentissement de l'anaphore et de l'hypotaxe, la binarité assimilable à l'antithèse ainsi que la complexité des liens de subordination exécutés par l'hypotaxe sont enclins à donner de l'ampleur à l'agitation patriotique pratiquée par le narrateur et à scinder la cohérence isotopique des séquences par l'équilibre entre l'investissement syntaxique, sémantique (métaphores, maximes, paradoxe) et affectif (question oratoire, épiphonèmes, épithètes) des moyens rhétoriques. Puisque dans la prolifération de renversements ironiques la volonté humaine est susceptible de s'écarter de la certitude et de l'universalité de valeurs morales, le narrateur entame constamment l'auto-représentation glorieuse de son attitude afin d'instaurer, par le biais de l'exemplarité emphatique, la coïncidence entre deux *pensums* que constituent le point de vue du narrateur et du lecteur :

Par une suite d'arrangements, j'étais devenu seul propriétaire du *Mercure*.

M. Alexandre de Labourde publia vers la fin du mois de juin 1807, son voyage en Espagne ; au mois de juillet, je fis dans le *Mercure*, l'article dont j'ai cité des passages en parlant de la mort du duc d'Enghien : *Lorsque dans le silence de l'abjection*, etc. Les prospérités des Bonaparte, loin de me soumettre, m'avaient révolté ; j'avais pris une énergie nouvelle dans mes sentiments et dans les tempêtes. Je ne portais pas en vain un visage brûlé par le soleil, et je ne m'étais pas livré au courroux du ciel pour trembler avec un front noirci devant la colère d'un homme. Si Napoléon en avait fini avec les rois, il n'en avait pas fini avec moi. Mon article tombant au milieu de ses prospérités et de ses merveilles, remua la France : on en répandit d'innombrables copies à la main ; plusieurs abonnés du *Mercure* détachèrent l'article et le firent lire à part ; on le lisait dans les salons, on le colportait de maison en maison. Il faut avoir vécu à cette époque pour se faire une idée de l'effet produit par une voix retentissant seule dans le silence du monde. Les nobles sentiments refoulés au fond des cœurs se réveillèrent [MDT, I, 825-826].

Dans de nombreux extraits l'emphase se charge d'une véritable puissance épique des actes patriotiques dont la bravoure d'évocation (*actio* oratoire) et d'exécution (mobilisation de l'*inventio* et du *dispositio*) est censée réconcilier la vision du narrateur et du lecteur en ôtant toute possibilité de péroration à la morale nébuleuse. Vu l'héritage du *Génie du christianisme*, il n'est pas surprenant que le dévouement patriotique du narrateur revête fréquemment de fortes connotations religieuses qu'on retient notamment dans le canevas du sacrifice émanant de l'infailibilité éthique de l'instance narrative qui s'installe dans l'insistance de la correction assimilable à l'épanorthose : « Les prospérités des Bonaparte, loin de me soumettre, m'avaient révolté » ; dans l'hendiadyn dont la mise en relief par « et » nous fait mesurer la dimension de l'offrande sacrificielle du narrateur ; et dans la récurrence supplémentaire de l'épanaphore signalant la remontée du zèle patriotique du narrateur : « Si Napoléon en avait

fini avec les rois, il n'en avait pas fini avec moi ». On en conclut que l'emphase qui se désigne incessamment comme le moyen de lutte contre les retournements ironiques par sa fonction persuasive doit être considérée sous l'angle de ses rapports avec son auditoire. En effet, rien n'accorde tant de respectabilité à la voix narrative que les marques d'admiration et de soutien populaire dont dispose le narrateur de la part de ses contemporains, afin de se costumer de l'autorité de sa *persona* aux yeux du lecteur, sans se lancer cependant dans l'inutilité persuasive d'hâbleries qui ne conviennent pas à la modestie oratoire. D'où vient dans les *Mémoires* la systématisme du discours métonymique dans lequel se singularise la pratique résolument individualisée de la persuasion dont la tactique repose sur l'auto-glorification de sa *persona* par l'entremise de l'appui prêté par la collectivité « mon article tombant au milieu de ses prospérités et de ses merveilles, remua la France », ou bien l'appui réexprimé par l'usage de la schématisation : « on en répandit d'innombrables copies à la main ; plusieurs abonnés du *Mercur* détachèrent l'article et le firent lire à part ; on le lisait dans les salons, on le colportait de maison en maison ». La vivacité de sa représentation pénètre la conscience du lecteur par le dynamisme du mouvement patriotique éveillé dans le récit par le recours à la métaphorisation idéalisante « une voix retentissant seule dans le silence du monde », où ces éclairages à l'infini de la sagesse et du savoir moraux démontrent explicitement l'aspiration du narrateur à l'autorité inébranlable de son univers dianoétique. Celui-ci se voit reconstruit dans les *Mémoires* par les déploiements emphatiques qui s'impriment dans l'esprit du lecteur par la fonction unitive du dispositif rhétorique :

Vieux soldat discipliné, j'accourais donc pour m'aligner dans le rang, et marcher sous mes capitaines : réduit par la volonté du pouvoir à un duel, je l'acceptai. Je ne m'attendais guère à venir de la tombe du mari, combattre auprès de la prison de la veuve.

En supposant que je dusse rester seul, que j'eusse mal compris ce qui convient à la France, je n'en étais pas moins dans la voie de l'honneur. Or, il n'est pas inutile aux hommes qu'un homme s'immole à sa conscience ; il est bon que quelqu'un consente à se perdre pour demeurer ferme à des principes dont il a la conviction et qui tiennent à ce qu'il y a de noble dans notre nature : ces dupes sont les contradicteurs nécessaires du fait brutal, les victimes chargées de prononcer le *veto* de l'opprimé contre le triomphe de la force. On loue les Polonais ; leur dévouement est-il autre chose qu'un sacrifice ? il n'a rien sauvé ; il ne pouvait rien sauver : dans les idées mêmes de mes adversaires, le dévouement sera-t-il stérile pour la race humaine ?

Je préfère, dit-on, une famille à ma patrie : non, je préfère au parjure la fidélité à mes serments, le monde moral à la société matérielle ; voilà tout ; pour ce qui est de la famille, je ne m'y consacre que dans la persuasion qu'elle était essentiellement utile à la France ; je confonds sa prospérité avec celle de la patrie, et lorsque je déplore les malheurs de l'une, je déplore les désastres de l'autre : vaincu, je me suis prescrit des devoirs, comme les vainqueurs se sont imposés des intérêts . Je tâche de me retirer du monde avec ma propre estime : dans la solitude il faut prendre garde au choix que l'on fait de sa compagne [MDT, II, 638].

Malgré le risque de banalisation le narrateur chateaubrianesque se lance constamment dans la persuasion épithétique truffée de la qualification morale prégnante « Vieux soldat discipliné », préorientant le lecteur à la reconnaissance de sa supériorité morale fondée sur la récurrence de structures persuasives illustrant la constance de sa mission patriotique. Cette exemplarité qui se résume premièrement dans la véhémence argumentative de *repetitio* et d'*amplificatio*, se fige dans notre extrait dans la combinaison de *traductio* : « il n'a rien sauvé ; il ne pouvait rien sauver » ; de l'épanaphore : « lorsque je *déplore* les malheurs de l'une, je *déplore* les désastres de l'autre » ; de polyptote : « vaincu, je me suis prescrit des devoirs, comme les vainqueurs se sont imposés des intérêts » ; et de l'homéoptote, mais également dans l'omniprésence de l'accumulation : « pour m'aligner dans le rang, et marcher sous mes capitaines » ; de l'anaphore et des questions oratoires. Dans ce cas, la régularité de concentration au niveau thématique ainsi que la variété de formes au niveau morphosyntaxique garantissent la cristallisation et la catégorisation de l'idée de dignité morale du narrateur.

Deuxièmement, l'exemplarité de l'instance narrative se matérialise dans le récit par la transgression de limites de la répétitivité symétrique vers les effets de contraste, voire d'opposition, répandus dans notre extrait par le biais des antithèses : « je préfère au parjure la fidélité à mes serments » ; des métaphores et des comparaisons asymétriques « vaincu, je me suis prescrit des devoirs, comme les vainqueurs se sont imposés des intérêts ». Outre cela, on compte parmi les procédés antagonistes les structures correctives comme l'épanorthose : « Je préfère, dit-on, une famille à ma patrie : *non, je préfère au parjure la fidélité à mes serments* » dont la dualité d'expression englobant la confrontation de la négation et de l'affirmation renforce l'expressivité du discours et assure de la véracité aux thèses défendues par le narrateur¹⁴⁸.

L'action de frapper la conscience du lecteur par des structures d'opposition a pour vocation de dénoncer, de stigmatiser et de discréditer tout point de vue qui ne coïncide pas avec la persuasion de l'œuvre basée sur l'enchaînement des syllogismes qui postulent que la fermeté de ses actions égale le patriotisme, le patriotisme s'apparente à l'exemplarité et l'exemplarité finit par s'introduire comme stipulation de la supériorité morale. Celle-ci atteint le paroxysme dans la contestation de culbutes de l'ironie du sort qui a systématiquement déconstruit l'univers du narrateur, sans négliger cependant que tous ces astuces persuasifs qui

¹⁴⁸ Sur l'amalgame de la négation et de l'affirmation par lequel se caractérise la dimension persuasive de l'épanorthose, voir G. Molinié, M. Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF – Livre de Poche, 1996, p. 350.

jaillissent du discours patriotique du narrateur sont conditionnés par la force régulatrice de l'emphase. Le discours emphatique, par l'itération du dispositif rhétorique basé sur la répétition, l'opposition, la correction, mais également par l'épanouissement de structures auto-laudatives, omniscientes et prescriptives, visant à l'universalité du discours et qu'on repère dans les épiphrases et des litotes didactiques : « il faut prendre garde au choix que l'on fait de sa compagne », « il n'est pas inutile aux hommes », dans le gnomisme du présent et dans les maximes, permet au narrateur chateaubrianesque de se purifier de l'effroi qu'il éprouve face à la progression de changements ironiques. Cette délivrance assure au narrateur la possibilité de s'imposer au lecteur comme l'instance narrative dominante qui resserre son emprise sur le lecteur par la détermination implicite de ses impressions qu'il effectue par le recours à l'emphase.

2.6. L'emphase et la nature

Vu les qualités esthétiques que mobilise souvent l'emphase (le *pletos* de sa forme et de son argumentation), il n'est pas surprenant que le lecteur l'associe primordialement au merveilleux poétique foisonnant dans les descriptions du paysage et de la nature. Le sujet est très vaste et pourtant l'intérêt se focalise en général sur les notions de sublime, de beauté, de nostalgie, de manière à établir la démarcation et à creuser le décalage entre l'ironie et l'emphase. Laissant de côté l'étude exhaustive sur la thématique du paysage chateaubrianesque et l'éventail de ses moyens stylistiques (*dispositio*), nous nous penchons sur les relations que l'emphase pourrait entretenir avec l'ironie. Sur l'axe vertical qui se dresse entre le narrateur et son lecteur, ses manifestations ont pour principe d'émerveiller par un paysage splendide, thème récurrent du romantisme. Le printemps, symbole incarnant la noblesse des valeurs telles que la naissance, le renouveau, la fraîcheur, la croissance, la fertilité, les amours, la sérénité, est une image idéale pour de telles représentations, notamment quand il est accompagné par un autre symbole, celui de la terre natale que constitue la Bretagne pour l'auteur :

Le printemps, en Bretagne, est plus doux qu'aux environs de Paris, et fleurit trois semaines plus tôt. Les cinq oiseaux qui l'annoncent, l'hirondelle, le loriot, le coucou, la caille et le rossignol, arrivent avec des brises qui hébergent dans les golfes de la péninsule armoricaine. La terre se couvre de marguerites, de pensées, de jonquilles, de narcisses, d'hyacinthes, de renoncules, d'anémones [...]. Des clairières se panachent d'élégantes et hautes fougères ; des champs de genêts et d'ajoncs resplendissent de leurs fleurs qu'on prendrait pour des papillons d'or. Les haies, au long desquelles abondent la fraise, la framboise et la violette, sont décorées d'aubépines, de chèvre-feuille, de ronces dont les rejets bruns et courbés portent des feuilles et des fruits magnifiques. Tout fourmille d'abeilles et d'oiseaux ; les essaims et les nids arrêtent les enfants à chaque pas. Dans certains abris, le myrte et le laurier-rose croissent en pleine

terre, comme en Grèce ; la figue mûrit comme en Provence ; chaque pommier, avec ses fleurs carminées, ressemble à un gros bouquet de fiancée de village [MDT, I, 153].

La valorisation de la nature qui retrouve toute sa proportion dans la vivacité et la picturalité de métamorphoses printanières signale que l'emphase dans les *Mémoires d'outre-tombe* dépasse le cadre d'une représentation descriptive de l'espace. Le narrateur recourt ici aux procédés d'amplification qui se pluralisent dans la régularité de phrases périodique, dans les énumérations, les accumulations, les comparaisons, les parallélismes et l'entassement des épithètes. L'invention majeure de cette poétique, fondée sur la symétrie, le nombre et l'analogie, consiste en soumission du dispositif rhétorique à la virtuosité de l'hypotypose exploitant la capacité évocatrice du langage pour que le lecteur puisse assister avec le narrateur à la splendeur des tableaux de la nature. Cependant, la promotion de la plasticité et de la force du paysage breton, qui se réalise par la richesse de la figuration métaphorisant la beauté étincelante de la nature, ne semble pas gratuite. En l'occurrence, la communion de sentiments entre narrateur et lecteur qui s'accomplit par l'exaltation mutuelle, l'unisson émotionnelle vis-à-vis de ces panoramas splendides, rend l'emphase un moyen de persuasion puissant contre l'ironie. Comment un tel artifice serait-il possible vu la distance considérable du registre ironique ? Or, grâce à l'emphase, la nature accède au domaine des valeurs qui constituent pour l'auteur un point de repère permettant de réaffirmer son identité, garantissant le réconfort et la consolation dans une époque où l'homme perd la capacité d'appivoiser la réalité hostile et les événements anéantissant symbolisés dans l'œuvre par la force destructrice de l'ironie. De ce point de vue, le narrateur mène la lutte contre les adversités de l'intérieur, et, puisque sa victoire se circonscrit au domaine de la *dianoia*, elle relève uniquement de l'ordre moral. Puisque ses actions demeurent stériles et leurs résultats se dissipent pour tomber dans le néant, il ne peut réussir la deuxième victoire, sur le plan extérieur cette fois-ci, que grâce à l'intervention d'un allié inattendu – la nature. Bien que celle-ci ne possède pas le pouvoir d'interrompre le progrès des ravages que sème le rire impitoyable de l'ironie du sort, elle demeure la seule puissance susceptible de lui résister en renaissant par le biais de ses forces vitales. La puissance salvatrice de l'emphase se dessine par exemple lors d'une promenade à Montboissier où le narrateur-mémorialiste, par des procédés d'introspection négative, déplore la fuite du temps ainsi que sa propre impuissance¹⁴⁹ :

Hier au soir je me promenais seul ; le ciel ressemblait à un ciel d'automne ; un vent froid soufflait par intervalles. À la percée d'un fourré, je m'arrêtai pour regarder le soleil: il s'enfonçait dans des nuages au-dessus de la tour d'Alluye, d'où Gabrielle,

¹⁴⁹ Sur ces thèmes récurrents du romantisme voir A. Guyot, Ch. Massol, *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, Ellug, 2003.

habitante de cette tour, avait vu comme moi le soleil se coucher il y a deux cents ans. Que sont devenus Henri et Gabrielle ? Ce que je serai devenu quand ces *Mémoires* seront publiés. Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. À l'instant, ce son magique fit reparaitre à mes yeux le domaine paternel. J'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand je l'écoutais alors, j'étais triste de même qu'aujourd'hui ; mais cette première tristesse était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience ; la tristesse que j'éprouve actuellement vient de la connaissance des choses appréciées et jugées. Le chant de l'oiseau dans les bois de Combours m'entretenait d'une félicité que je croyais atteindre ; le même chant dans le parc de Montboissier me rappelait des jours perdus à la poursuite de cette félicité insaisissable [MDT, I, 191-192].

Grâce à la valorisation de la nature par l'emphase, le chant de la grive acquiert une capacité à apaiser les douleurs du narrateur et à neutraliser ainsi la tonalité dysphorique du passage. Malgré les sensations permanentes de tristesse qu'il éprouve constamment, la grive, dont l'importance a été hyperbolisée par le registre emphatique, l'invite à sauver son existence de l'oubli par la rédaction de ses *Mémoires* :

Je n'ai plus rien à apprendre, j'ai marché plus vite qu'un autre, et j'ai fait le tour de la vie. Les heures fuient et m'entraînent ; je n'ai pas même la certitude de pouvoir achever ces *Mémoires*. Dans combien de lieux ai-je déjà commencé à les écrire, et dans quel lieu les finirai-je ? Combien de temps me promènerai-je au bord des bois ? Mettons à profit le peu d'instant qui me restent ; hâtons-nous de peindre ma jeunesse, tandis que j'y touche encore : le navigateur, abandonnant pour jamais un rivage enchanté, écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître [MDT, I, 192].

C'est ainsi que l'emphase concourt à renforcer la dimension métaphysique de l'extrait qui est représentée, en l'occurrence, par la volonté de fixer les instants de sa vie sous forme d'une œuvre autobiographique, désir souligné par l'emploi métaphorique du mot journal.

Il convient de souligner que les liens du narrateur avec la nature revêtent une importance considérable dans les *Mémoires* et fournissent une clé non seulement à sa personnalité, mais également aux coulisses de la création. Dès qu'on entre dans les premières lignes du prologue on découvre qu'il débute sur l'interaction entre le narrateur et le paysage, si bien que sa Vallée-aux-Loups nous transporte dans un paradis éloigné de toutes contingences de la vie humaine, lesquelles subissent une disqualification au profit de cet ermitage où se retire le narrateur :

tout chevalier errant que je suis, j'ai les goûts sédentaires d'un moine : depuis que j'habite cette retraite, je ne crois pas avoir mis trois fois les pieds hors de mon enclos. Mes pins, mes sapins, mes mélèzes, mes cèdres tenant jamais ce qu'ils promettent, la Vallée-aux-Loups deviendra une véritable chartreuse [...].

Ce lieu me plaît, il a remplacé pour moi les champs paternels ; je l'ai payé du produit de mes rêves et de mes veilles ; c'est au grand désert d'Atala que je dois le petit désert d'Aulnay [...]. Je suis attaché à mes arbres ; je leur ai adressé des élégies, des sonnets, des odes. Il n'y a pas un seul d'entre eux que je n'aie soigné de mes propres mains, que je n'aie délivré du ver attaché à sa racine, de la chenille collée à sa feuille ; je les connais tous par leurs noms, comme

mes enfants : c'est ma famille, je n'en ai pas d'autre, j'espère mourir au milieu d'elle [MDT, I, 115-116].

Le ton de la confidence personnelle se trouve ici au confluent du ton emphatique une fois que le narrateur, par comparaison et par le procédé de l'isocolie, insiste sur sa filiation avec la nature ou lorsque, par l'emploi du gallicisme « c'est... que », il se vante de son succès littéraire et financier grâce auquel il s'est assuré la possession de son petit désert. Puisque le sentiment de l'unité avec la nature nourrit la pensée chateaubrianesque, l'écrivain retourne fréquemment au confort rassurant de l'espace dans lequel il se dérobe aux avènements du mal, aux carnages révolutionnaires et aux interrogations douloureuses sur le sens de la vie. Ce « compagnon de flots et de vents » [MDT, I, 141], comme il se désigne lui-même, à force de s'exiler volontairement au sein de la nature, efface de sa mémoire les drames et les tragédies qui pullulent dans ses *Mémoires*. Par conséquent, ce ressenti de l'harmonie est souvent mis en relief par la répartition symétrique de l'isocolie, grâce à laquelle les écrits de Chateaubriand brillent par une adéquation entre la forme et le contenu. Cette répétition rythmique et prosodique produit dans l'œuvre un effet d'emphase en insistant sur l'idée de l'apaisement apporté au narrateur. Dans ces moments de consolation, l'ironie du sort semble écartée de la conscience du narrateur, et le progrès de ses sauvageries endiguées, puisqu'elle n'a pas accès à son monde intérieur. Ainsi, il importe de noter que Chateaubriand, à l'inverse de certains auteurs, et malgré la laideur morale de son époque, époque qui génère de graves conséquences sous forme de l'ironie du sort, ne renonce pas à la beauté allégorique de ses impressions, ce qui affirme sa supériorité morale et esthétique. Par les modalités rhétoriques de l'emphase qui s'offrent à lui, il procède à la réitération des motifs descriptifs concourant à la contemplation de la nature, dont l'exposition n'est pas fortuite. Elle s'insère, en effet, aux linéaments de la vision chateaubrianesque de la nature selon laquelle celle-ci, malgré son statut de la cause supérieure, est plus propice à l'homme que l'univers bâti par ses mains, avec la civilisation, la société et ses institutions. Dans ses *Mémoires*, Chateaubriand dénonce explicitement son découragement devant la fragilité de l'univers humain, sentiment qu'il rebutait :

Vingt fois des sociétés se sont formées et dissoutes autour de moi. Cette impossibilité de durée et de longueur dans les liaisons humaines, cet oubli profond qui nous suit, cet invincible silence qui s'empare de notre tombe et s'étend de là sur notre maison, me ramène sans cesse à la nécessité de l'isolement [MDT, I, 128].

D'où la fuite du narrateur au sein du paysage, source d'émotion esthétique, mais surtout de l'éblouissement du narrateur qui s'effectue par l'identification de sa personne aux forces de la nature. La recherche de la parité entre narrateur et paysage montre que les

ravissements devant la beauté de la nature dans lesquels se jette le narrateur sont strictement subordonnés à renforcer son éthos pour que le lecteur soit ébloui de son importance et emporté par les artifices de sa rhétorique couvrant simultanément les élans de la passion et les preuves logiques de son argumentation. Les évocations emphatiques de la mer sont à cet égard révélatrices parce que, malgré leur dispersion apparente dans le texte, elle se croisent dans l'universalité de leur fonction. En réalité, ces passages ne constituent pas dans les *Mémoires* de parcelles isolées, mais s'unissent dans le tableau global pour mettre en lumière la position surélevée du narrateur. La conception de l'être transcendant son époque obsède Chateaubriand et le soumet, s'il compte sur la réussite de son discours, à certaines conventions rhétoriques, parmi lesquelles se place l'amplification, par laquelle il réalise ses visions emphatiques.

La notion de l'amplification exigerait d'ailleurs quelques éclaircissements, vu des associations négatives dont elle s'accompagne parfois, à l'instar de l'emphase qui peut véhiculer également des connotations négatives. Dans ce travail, la définition de l'amplification est exempte de toutes accusations qui lui reprochent l'enflure du style, conformément à la tradition sophistique, d'autant qu'elle se rapproche de la vision d'Aristote, d'après laquelle son intervention dans le discours a pour finalité de convaincre (*docere*) et d'émouvoir (*movere*)¹⁵⁰. Dans ce contexte, la pratique de l'amplification retourne à l'origine de sa positivité fonctionnelle en alliant le *plethos* de sa forme à la hauteur des émotions, deux éléments sur lesquels le narrateur centre l'attention de son lecteur. D'où l'accent sur la pratique de l'amplification considérée comme « un accroissement de paroles que l'on peut tirer de toutes les circonstances particulières des choses, et de tous les lieux de l'oraison qui remplit le discours et le fortifie en appuyant sur ce qu'on a déjà dit »¹⁵¹. Nous voudrions retenir de cette définition l'ancrage de l'amplification dans les lieux communs parce que cette caractéristique est notamment valable dans le cas des *Mémoires*, en édifiant le pouvoir argumentatif des trames narratives organisées autour du motif de la Mer toute-puissante, laquelle demeure dans l'interaction continuelle avec les destins du narrateur¹⁵². En effet, comment mieux convaincre l'auditoire de l'autorité, de la dignité et de la prééminence de sa

¹⁵⁰ Aristote, *Rhétorique*, 1368 a : 26-33, Librairie Garnier Frère, Paris, 1922, p. 47.

¹⁵¹ Longin, *Traité du sublime*, traduction de Boileau. Introduction et notes de Francis Goyet, Livre de Poche, Paris, 1995, p. 28-30.

¹⁵² Sur l'importance de la mer dans les *Mémoires d'outre-tombe* consulter M. Lehtonen, « Chateaubriand et le thème de la mer », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1969, n° 21, p. 193-208. Une étude plus récente, consacrée uniquement à la problématique de la mer et de l'océan dans la création littéraire de l'écrivain, est celle de M. Pinel, *La Mer et le sacré chez Chateaubriand*, Albertville, Claude Alzieu, 1995.

personne sinon par le croisement de sa destinée avec la puissance de la mer houleuse ? Le narrateur commente ainsi sa naissance :

J'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails ; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil, le frère infortuné qui me donna un nom que j'ai presque toujours traîné dans le malheur. Le Ciel semble réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées [MDT, I, 128].

Les effets emphatiques sont obtenus ici par le recours aux procédés d'amplification, parmi lesquels il importe de noter l'accumulation, le contraste né de la confrontation de la mer agitée et du nourrisson chétif qui résiste à la vie, l'incompatibilité entre les causes et les effets ainsi que la personnification, démarches auxquelles s'ajoutent les sentiments pathétiques du narrateur tels que l'attendrissement et la mélancolie, grâce auxquels il excite la bienveillance et la compassion de son lecteur.

Il semble que la simplicité ne convient pas à un être transcendant, étant donné que le narrateur adopte le procédé d'insertion de sa naissance dans un cadre capable de jeter de l'éclat sur ses premiers instants : l'infini et la puissance de la mer sont une condition suffisante « pour leur donner plus d'ornement, d'étendue et plus de force »¹⁵³. La lecture de cet extrait nous montre que l'évocation de la mer constitue une frange importante de la prose chateaubrianesque en nourrissant les *officia orratoris* du narrateur qui accumule inlassablement des preuves de sa supériorité, limitant ainsi ses pertes dues à l'expansion de l'ironie du sort dans l'œuvre. Les affinités du narrateur avec la mer non seulement équivalent à la préfiguration de son existence turbulente, mais concourent aussi à construire le présage annonçant l'avènement d'un être éminent. Dans l'extrait qui suit, l'évocation de la mer se transforme en une invocation par laquelle le narrateur s'identifie aux flots qui deviennent le reflet de sa propre personne :

Lorsque je restais chez moi, j'avais pour spectacle la mer ; de la table où j'étais assis, je contemplais cette mer qui m'a vu naître, et qui baigne les côtes de la Grande-Bretagne où j'ai subi un si long exil : mes regards parcouraient les vagues qui me portèrent en Amérique, me rejetèrent en Europe et me reportèrent aux rivages de l'Afrique et de l'Asie. Salut, ô mer, mon berceau et mon image ! Je te veux raconter la suite de mon histoire : si je mens, tes flots, mêlés à tous mes jours, m'accuseront d'imposture chez les hommes à venir [MDT, I, 152].

Toutefois, la démarche qui tend à renforcer l'éthos du narrateur s'en tient essentiellement à la pratique de la prosopopée, parce que la pureté morale de son discours, résidant dans sa véracité, est conditionnée par une autorité inébranlable symbolisée par la mer

¹⁵³ B. Dupriez, *Gradus – Les procédés littéraires*, Didier, Montréal, 1971, p.41.

à laquelle le narrateur accorde la « parole » pour dénoncer ses tricheries éventuelles : « si je mens, tes flots, mêlés à tous mes jours, m'accuseront d'imposture chez les hommes à venir ».

Il est visible que le déploiement de correspondances entre narrateur et nature s'inscrit autant dans la pratique divinatoire de sa *persona* que dans le cadre d'une stratégie thérapeutique importante. La remontée vivifiante de la vivacité de la nature s'érige en décor idéal pour l'accentuation de la supériorité de l'instance narrative, tandis que la paisibilité panoramique du paysage, imitée dans le récit par les procédés d'*amplificatio* et d'*enargeia*, se transforment en refuge imaginaire contre les renversements ironiques et la laideur morale de la réalité humaine.

2.7. L'emphase et la glorification du passé

Sans désespérer, la vision de la négativité ironique, marquée par la voix dénonciatrice du narrateur, suscite des images tragiques se focalisant sur la désagrégation générale. En conséquence, le rire de l'ironie du sort est lié à la faiblesse de l'homme : les tragédies rabâchent et tout l'univers du narrateur semble fondre et s'enliser dans l'oubli. Cependant, il ne recule pas devant la vérité et en présente exprès les preuves avec exactitude, jusqu'à dénombrer des pertes de toutes les catégories – spirituelles, émotionnelles, sentimentales ou matérielles. Toute privation dans les *Mémoires* a un caractère foncièrement transformationnel, tout en mettant en scène des changements irréversibles qui provoquent des douleurs lancinantes. Le narrateur qui prétendait tenir les rênes de son récit et de la diégèse finit par être sevré de ses repères identitaires et spatiaux, sans possibilité de retour dans son giron familial :

Tout en me souvenant de mon pays, je ne me sentais aucun désir de le revoir ; des dieux plus puissants que les lares paternels me retenaient ; je n'avais plus en France de biens et d'asile ; la patrie était devenue pour moi un sein de pierre, une mamelle sans lait ; je n'y trouverais ni ma mère, ni mon frère, ni ma sœur Julie [MDT, I, 593].

Ces disparitions s'impriment dans sa conscience par l'attachement aux reliques familiales qu'il avait conservées, parmi lesquelles il note : « une Sainte Famille de l'Albane, peinte sur cuivre, tirée de cette chapelle » où sa mère avait l'habitude de prier – « c'est tout ce qui me reste de Combourg », déclare-t-il [MDT, I, 198]. Il revient également sur la découverte de l'anneau de mariage de sa belle-sœur, abandonné dans le ruisseau de la rue Cassete, et sur son émoi « à la vue de ce symbole, qui par sa brisure et son inscription, me rappelait de si

cruelles destinées » [MDT, I, 519]¹⁵⁴. Empêtré dans un faisceau de circonstances qui l'engloutissent, conscient de l'inanité des larmes, le narrateur retrouve cependant un moyen de résistance qui permet, au moins momentanément, de nier l'existence de l'ironie du sort. Au lieu d'entrecouper son récit de sanglots, il insère dans ses *Mémoires* un portrait en commémoration de l'univers disparu, par référence à ses souvenirs et à sa mémoire, reliques métaphysiques de son existence. La célébration de la souvenance sans laquelle l'ironie du sort réussirait à sa tentative de ruiner l'ancrage identitaire de l'homme se pose explicitement dans les *Mémoires* :

Une chose m'humilie : la mémoire est souvent la qualité de la sottise ; elle appartient généralement aux esprits lourds, qu'elle rend plus pesants par le bagage dont elle les surcharge. Et néanmoins, sans la mémoire, que serions-nous ? Nous oublierions nos amitiés, nos amours, nos plaisirs, nos affaires ; le génie ne pourrait rassembler ses idées ; le cœur le plus affectueux perdrait sa tendresse, s'il ne se souvenait plus ; notre existence se réduirait aux moments successifs d'un présent qui s'écoule sans cesse ; il n'y aurait plus de passé. Ô misère de nous ! notre vie est si vaine qu'elle n'est qu'un reflet de notre mémoire [MDT, I, 163-164].

Néanmoins, comme l'aspect mélancolique prévaut dans les écrits de Chateaubriand, l'homme ne parvient pas à garder cette faculté d'esprit et ainsi voit que « les souvenirs vieillissent et s'effacent comme les espérances » [MDT, I, 470]. De plus, le narrateur lui-même met en cause leur vivacité et, par le truchement du thème de la mort, il indique leur véritable appartenance : « je retourne au silence des années qui dorment dans la tombe, à la paix de mes plus jeunes souvenirs » [MDT, I, 85]. D'où, l'obstination et la précipitation de peindre le temps révolu :

Je me complairais encore à rappeler les mœurs de mes parents, ne me fussent-elles qu'un touchant souvenir ; mais j'en reproduirai d'autant plus volontiers le tableau qu'il semblera calqué sur les vignettes des manuscrits du moyen âge : du temps présent au temps que je vais peindre, il y a des siècles [MDT, I, 194].

On arrive ici à la question de l'utilité de l'emphase dans la composition du portrait de l'époque de jadis, époque dont le souvenir est si chéri par Chateaubriand. S'il tend à prolonger la réflexion sur l'objet de sa vénération, dans sa quête de *dispositio* rhétorique convenable il rejette l'activité d'écriture appuyée sur des ornements médiocres, car un tel mouvement requiert une ornementation plus raffinée, comme notamment la pratique de l'emphase¹⁵⁵. En effet, quel autre moyen rhétorique serait-il approprié aux fins de cette dialectique de remémoration, avec ses éloges des personnes, de l'époque et des valeurs qui depuis des

¹⁵⁴ Sur la symbolisation que subissent les objets dans la poétique chateaubrianesque en demeurant outils de la remémoration de la société mourante et de ses ruines, voir F. Schuerewegen, *Chateaubriand et les choses*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

¹⁵⁵ Sur le souci d'ornement considéré comme la marque de respect à l'égard du public, consulter A.-E. Chaignet, *La rhétorique et son histoire*, Paris, Wieveg, 1889, p. 370.

années ne se reflètent que dans la conscience de l'auteur des *Mémoires* ? Dans ce cas, l'enjeu narratif est particulièrement important dans la mesure où il s'agit de contre-balancer l'état victorieux de l'ironie du sort par l'image de la supériorité des principes et des rites de l'époque de sa jeunesse. À force de défendre le vieil ordre par une pose emphatique, le narrateur non seulement concède une force persuasive à son discours, si bien que le lecteur adhère finalement à ses idées, mais soutient également sa gravité. L'introduction de la *gravitas* se fonde sur l'intention de dévoiler implicitement le système moral et éthique du narrateur et de souligner son impeccabilité face à la dépravation incommensurable répandue dans la représentation ironique de la réalité. Autrement dit, l'insistance sur l'immutabilité de ses convictions et de ses attitudes équivaut pour le narrateur à confirmer son triomphe moral sur l'ironie du sort et à renforcer son éthos. Puisque, à son avis, son identité et sa probité relèvent strictement du genre de son éducation, la persuasion dictée par l'emploi de l'emphase porte souvent sur sa justesse et sur son caractère édifiant sur sa personnalité, malgré une certaine sévérité du régime que lui ont fait subir ses parents :

Dira-t-on que cette manière de m'élever m'aurait pu conduire à détester les auteurs de mes jours ? Nullement ; le souvenir de leur rigueur m'est presque agréable ; j'estime et honore leurs grandes qualités. Quand mon père mourut, mes camarades au régiment de Navarre furent témoins de mes regrets. C'est de ma mère que je tiens la consolation de ma vie, puisque c'est d'elle que je tiens ma religion ; je recueillis les vérités chrétiennes qui sortaient de sa bouche, comme Pierre de Langres étudiait la nuit dans une église, à la lueur de la lampe qui brûlait devant le Saint-Sacrement. Aurait-on mieux développé mon intelligence en me jetant plus tôt dans l'étude ? J'en doute : ces flots, ces vents, cette solitude qui furent mes premiers maîtres, convenaient peut-être mieux à mes dispositions natives ; peut-être dois-je à ces instituteurs sauvages quelques vertus que j'aurais ignorées. La vérité est qu'aucun système d'éducation n'est en soi préférable à un autre système : les enfants aiment-ils mieux leurs parents aujourd'hui qu'ils les tutoient et ne les craignent plus ? [MDT, I, 150-151].

Le narrateur revient résolument sur cette problématique et à chaque fois réitère ses déclarations précédentes ; dans ces quasi-paragaphes l'emphase se concrétise dans la pratique rhétorique de l'insistance, où l'embellissement de l'idée passe par le recours à l'énumération, la répétition, la comparaison, la métaphore et la question oratoire. Cependant, le discours emphatique qu'orchestre le narrateur ne se rapporte pas uniquement aux figures rhétoriques car, étant donné qu'il se situe dans le monde de l'interaction et qu'il est censé convaincre le lecteur de la validité de ses visions, il doit également reposer sur l'émotivité qui correspond à une plus véridique attestation de soi que les meilleures techniques rhétoriques. Une telle interdépendance entre l'émotivité et l'efficacité de la persuasion a pour corollaire un schéma bipolaire de l'idéalisation parce que, d'une part, le narrateur loue, exalte la foi chrétienne et les valeurs telles que l'honnêteté, le courage, la véracité, d'autre part, il promeut

l'imagination et la sensibilité en tant que germes de la créativité qui résident en l'homme¹⁵⁶. On retrouve ce double thème, valorisé par les qualités de l'emphase, dans l'épisode relatant la première confession du jeune chevalier :

J'ose dire que c'est de ce jour que j'ai été créé honnête homme ; je sentis que je ne survivrais jamais à un remords : quel doit donc être celui du crime, si j'ai pu tant souffrir pour avoir tu les faiblesses d'un enfant ! Mais combien elle est divine cette religion qui se peut emparer ainsi de nos bonnes facultés ! Quels préceptes de morale suppléeront jamais à ces institutions chrétiennes ? [MDT, I, 180].

L'extrait portant sur ses nuits solitaires dans la tour du château de Combourg constitue également une réexposition de ce thème avec la glorification de l'éducation chrétienne où se superposent un émouvant hommage rendu à ses proches et la reconnaissance pour les valeurs transmises par son entourage qu'il célébrera durant sa vie.

L'entêtement du comte de Chateaubriand à faire coucher un enfant seul au haut d'une tour, pouvait avoir quelque inconvénient ; mais il tourna à mon avantage. Cette manière violente de me traiter me laissa le courage d'un homme, sans m'ôter cette sensibilité d'imagination dont on voudrait aujourd'hui priver la jeunesse. [...]

Lorsque mon excellente mère me disait : "Mon enfant, tout n'arrive que par la permission de Dieu, vous n'avez rien à craindre des mauvais esprits, tant que vous serez un bon chrétien", j'étais mieux rassuré que par tous les arguments de la philosophie. Mon succès fut si complet que les vents de la nuit, dans ma tour déshabillée, ne servaient que de jouets à mes caprices et d'ailes à mes songes. Mon imagination allumée, se propageant sur tous les objets, ne trouvait nulle part assez de nourriture et aurait dévoré la terre et le ciel [MDT, I, 201].

On observe que dans les passages centrés sur la prééminence de l'éducation pendant la période féodale, la persuasion que pratique le narrateur par le maniement des procédés emphatiques s'apparente au didactisme. En général, le narrateur utilise le même modèle persuasif, à savoir la question oratoire ou la comparaison qui induisent un effet de négation de la nouvelle réalité, souvent hostile, à laquelle il est confronté et qu'il réprime explicitement : « En ce temps-là, la vieillesse était une dignité, aujourd'hui elle est une charge » [MDT, I, 36, éd. Levaillant]. Il est significatif que la fréquentation des lieux communs du passé, ordonnés selon les valeurs traditionnelles telles que la patrie, la famille, la fidélité, l'honneur, se positionnent dans l'impossibilité de réconciliation avec le temps de l'écriture, écriture qui réprime ouvertement les transformations, ou plutôt les malversations post-révolutionnaires. Leur confrontation au rachat moral qui émane des gestes oratoires du narrateur chateaubrianesque en sorte que l'instance narrative se transforme en chantre glorifiant la *doxa* fossilisée dans la temporalité révolue décèle le contraste frappant entre la

¹⁵⁶ Sur l'intention du narrateur chateaubrianesque de réinscrire la nation française dans la continuité du modèle chrétien par la glorification du passé et de ses valeurs, considérées comme les seules références par lesquelles la contemporanéité puisse reconstruire son code éthique et normaliser le fonctionnement de la nouvelle société, voir D. Mite, *Chateaubriand entre "L'Essai sur les révolutions" et "Le Génie du christianisme" : l'apparition d'une conscience chrétienne*, Iași, Editura Lumen, 2009, p. 89-92.

continuité de l'éthos du narrateur et l'impropriété de la nouvelle éthique par laquelle pêche la société actuelle :

On crie maintenant contre les émigrés ; *ce sont des tigres qui déchiraient le sein de leur mère* ; à l'époque dont je parle, on s'en tenait aux vieux exemples, et l'honneur comptait autant que la patrie. En 1792, la fidélité au serment passait encore pour un devoir ; aujourd'hui, elle est devenue si rare qu'elle est regardée comme une vertu [MDT, I, 466].

Il est caractéristique que les errements moraux de nouvelles générations se reflètent dans les *Mémoires* par la diffusion de l'idée de l'intégrité morale du narrateur qu'il acquiert par le déploiement de gestes oratoires témoignant de la véridicité de sa vocation éthique qui se noue dans notre exemple à l'édification d'honneurs chevaleresques, parmi lesquels la fidélité au monarque est manifestée par l'instance narrative d'une manière inébranlable. Au niveau de la persuasion emphatique, cette intentionnalité profonde de diviniser sa *persona* par l'accès à la supériorité morale d'actions valeureuses et vertueuses est jalonnée par les ajouts syntaxiquement finis de l'épiphase insistant sur le caractère définitif de jugements narratifs. Ceux-ci se répercutent sur la dualité à la fois réaffirmative et réfutative de la figure dans la mesure où elle conclut selon le modèle éminemment elliptique à la dignité éthique du narrateur et sur la pauvreté disqualifiante de nouvelles générations : « la fidélité au serment passait encore pour un devoir ; aujourd'hui, elle est devenue si rare qu'elle est regardée comme une vertu ». Par l'acte d'écriture le narrateur chateaubrianesque non seulement bénéficie de la transcendance de sa *persona*, mais poursuit notamment la montée inéluctable de son récit vers la glorification du passé anéanti par la contingence d'événements ironiques. Sous les auspices de l'emphase élogieuse et par la persistance de l'acte scriptural, centré sur la reviviscence des anciennes valeurs morales, le narrateur chateaubrianesque se venge sur les excès ironiques en éternisant les ressources du passé dans la conscience du lecteur qu'il interpelle par des structures clôturantes et gnomiques exposant la valeur dogmatique de préceptes narratives¹⁵⁷. L'enracinement du « je » narratif dans l'idéal chevaleresque de dévouement permet au narrateur d'entrer dans le prisme de la prestidigitation emphatique explicite, préconisant les accusations pathétiques de l'*indignatio*, afin de faire reluire la respectabilité des anciennes valeurs :

De tous les gouvernements qui se sont élevés en France depuis quarante années, celui de Philippe est le seul qui m'ait jeté dans la loge des bandits ; il a posé sur ma tête sa lâche main,

¹⁵⁷ Les épiphases gnomiques dans les *Mémoires*, elliptiques par la rapidité de la pensée qu'elle véhiculent par la concision de leur construction syntaxique, ressortissent du langage de l'évidence dans la mesure où, par la brièveté de leur forme, elles tendent à l'éclaircissement de la clarté et de la rationalité d'un jugement exposé dans une œuvre. Pour plus d'informations sur ces questions, voir Ch. Coulombeau, « L'ellipse en philosophie : Descartes et Condillac », *Le Style des Philosophes*, dir. B. Curatolo, J. Poirier, Éditions universitaires de Dijon & Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 84-85.

sur ma tête respectée même d'un conquérant irrité : Napoléon leva le bras et ne frappa pas. Et pourquoi cette colère ? Je vais vous le dire : j'ose protester en faveur du droit contre le fait, dans un pays où j'ai demandé la liberté sous l'Empire, la gloire sous la Restauration; dans un pays où, solitaire, je compte non par frères, sœurs, enfants, joies, plaisirs ; mais par tombeaux. Les derniers changements politiques m'ont séparé du reste de mes amis : ceux-ci sont allés à la fortune et passent tout engraisés de leur déshonneur auprès de ma pauvreté ; ceux-là ont abandonné leurs foyers exposés aux insultes. Les générations si fort éprises de l'indépendance, se sont vendues : communes dans leur conduite, intolérables dans leur orgueil, médiocres ou folles dans leurs écrits, je n'attends de ces générations que le dédain et je le leur rends ; elles n'ont pas de quoi me comprendre ; elles ignorent la foi à la chose jurée, l'amour des institutions généreuses, le respect de ses propres opinions, le mépris du succès et de l'or, la félicité des sacrifices, le culte de la faiblesse et du malheur [MDT, II, 579-560].

Dans cet extrait, malgré l'absence de l'épithète équivalant à l'éloge dithyrambique du passé par la référence au contraste, on repère cependant la constance d'images contrastées aboutissant à la fertilité persuasive prédominante, fondée sur l'enchaînement des antithèses ; citons à titre d'exemple : « a posé sur ma tête sa lâche main, sur ma tête respectée » ; ou encore : « passent tout engraisés de leur déshonneur auprès de ma pauvreté ». Néanmoins, la compassion du lecteur sur laquelle mise le narrateur chateaubrianesque par le lancement de plaintes pathétiques dévoilant les mécanismes sordides de la vilenie que pratique le nouveau gouvernement à l'égard de sa personne, requiert le dépassement de la simplicité et de la neutralité de la représentation, traits discursifs immobilisés par leur incapacité d'emporter le lecteur par le mouvement de l'enthousiasme approbatif. D'où le recours au discours plaintif où le narrateur en tant que dernier rejeton de la bonne société de naguère, rendant hommage à la perfection des anciennes valeurs constituant le fondement de son code éthique, ce qu'il extériorise par l'évidence de l'accumulation, de l'énumération, de l'anaphore, de l'épithète emphatiques (« elles ignorent la foi à la chose jurée, l'amour des institutions généreuses, le respect de ses propres opinions, le mépris du succès et de l'or, la félicité des sacrifices, le culte de la faiblesse et du malheur »), se heurte à la dépravation de générations nouvelles qui n'hésitent pas à injurier la respectabilité de sa personne. Bel exemple de la restriction persuasive livrée au lecteur non seulement par les stratégies d'*amplificatio*, mais également par l'élargissement emphatique de la désignation par le miroitement de structures périphrastiques, métonymiques et métaleptiques qui s'amalgament à l'expressivité de la métaphore qui enjambe le seuil de l'indication directe et ordinaire. Ainsi, la métaphore périphrastique : « celui de Philippe est le seul qui *m'ait jeté dans la loge des bandits* », c'est nous qui soulignons], par le prolongement de la structure syntaxique « la loge des bandits », mais notamment par l'extension sémantique de l'expression qui remplace la neutralité de la notion « prison », s'emplit de connotations morales dépréciatives permettant

d'incriminer le gouvernement de Louis Philippe en confrontation avec la pureté éthique du narrateur.

La même limpidité persuasive s'observe dans le cas de la métaphore métaleptique « il a posé sur ma tête sa lâche main », où l'absence de références explicites aux actions de l'arrestation et de l'emprisonnement trouve sa compensation dans les permutations de la métalepse. Celles-ci redéfinissent la démesure d'une capture impudique par la représentation plus imagée et frappante de « poser la main sur la tête » qui symbolise l'atteinte à l'inviolabilité personnelle suggérée par la force évocatrice de l'épithétisme antithétique : « sa lâche main, sur ma tête respectée ». Cette violation contraste avec le pathétique de l'attachement patriotique du narrateur dont l'inflexibilité, caractéristique pour les anciennes générations, se prête à la glorification emphatique par les procédés persuasifs tels que le soulignement suggestif de la polysyndète, de la question oratoire et de l'apostrophe : « Et pourquoi cette colère ? Je vais vous le dire », qui se chargent de la solennité du ton, mais également de la prise de position par le lecteur. Le développement de l'auto-conviction est dirigé également par la métonymie et le parallélisme accusateurs « Les générations si fort éprises de l'indépendance, se sont venues : communes dans leur conduite, intolérables dans leur orgueil, médiocres ou folles dans leurs écrits », mais encore par l'épanorthose « je compte non par frères, sœurs, enfants, joies, plaisirs ; mais par tombeaux » et par l'épanaphore « dans un pays où » qui, par la correction de l'une ainsi que par la répétition de l'autre, aboutissent à susciter l'apitoiement de la part du lecteur. Sans ambages et sans trébucher sur la qualité des anciennes valeurs le narrateur chateaubrianesque soustrait le lecteur à l'unilatéralité de sa vision en se séparant de la dépravation du présent par la déconnexion systématique de la parataxe dans laquelle se synthétise la distanciation d'ordre éthique.

Outre cela, on remarque que le narrateur ne saurait s'abstenir de réorganiser momentanément sa narration par l'interruption d'ordre ironique assignée au paradoxe « passent tout engraisés de leur déshonneur », où le caractère vicieux déstabilise la logique humaine par sa dualité apparente qui porte sur les marques physiques (opulence équivalant à l'embonpoint) et matérielles (excédent suspect de richesses) par lesquelles se laissent corrompre les partisans de Louis Philippe. Cette altération du récit vers les modalités de l'ironie verbale, qui s'écarte cependant des bouleversements imprévisibles de l'ironie du sort, équivaut à l'accolement de deux intentions radicalement opposées : l'imitation de l'incertitude éthique du gouvernement de Louis Philippe par laquelle le narrateur accède à la valorisation emphatique du passé et celle de sa propre conduite.

Il est significatif à quel point l'emphase dans les *Mémoires* devient l'instrument de rétorsion qui, par l'idéalisation du passé, arrive à la rescousse du narrateur afin de gommer les expériences traumatisantes qui ont anéanti la stabilité de son patrimoine identitaire. Même si les dispersions successives de son univers ont mué le narrateur chateaubrianesque en observateur impuissant de dévastations ironiques, celui-ci ne se cantonne ni dans le mutisme, ni dans l'adhésion au désordre funeste, mais recourt au répertoire emphatique pour la légitimation de la supériorité éthique d'anciennes valeurs :

La folie du moment est d'arriver à l'unité des peuples et de ne pas faire qu'un seul homme de l'espèce entière : soit ; mais en acquérant des facultés générales, toute une série de sentiments privés ne périra-t-elle pas ? Adieu les douceurs du foyer ; adieu les charmes de la famille ; parmi tous ces êtres blancs, jaunes, noirs, réputés vos compatriotes, vous ne pourriez vous jeter au cou d'un frère. N'y avait-il rien dans la vie d'autrefois, rien dans cet espace borné que vous aperceviez de la fenêtre ? Au delà de votre horizon vous soupçonniez des pays inconnus dont vous parlait à peine l'oiseau de passage, seul voyageur que vous aviez vu à l'automne. C'était bonheur de songer que les collines qui vous environnaient ne disparaîtraient pas à vos yeux ; qu'elles renfermeraient vos amitiés et vos amours, que le gémissement de la nuit autour de votre asile serait le seul bruit auquel vous vous endormiriez, que jamais la solitude de votre âme ne serait troublée, que vous y rencontreriez toujours les pensées qui vous y attendent pour reprendre avec vous leur entretien familial. Vous saviez où vous étiez né, vous saviez où serait votre tombe ; en pénétrant dans la forêt vous pouviez dire :

*Beaux arbres qui m'avez vu naître,
Bientôt vous me verrez mourir !* [MDT, II, 1011-1012].

Remarquons que les attaques contre la médiocrité du présent et le sentiment d'étrangeté qui se creuse dans la conscience du narrateur tiennent à la promotion des valeurs d'autrefois où le rapprochement hétérogène entre présent et passé est d'autant plus douloureux que l'un a saccagé l'autre par les distorsions importantes sur le plan éthique, faute impardonnable aux yeux du narrateur. Cette dissension dramatique entre présent et passé est spectacularisée dans le récit par l'opposition entre la disjonction pathétique de la parataxe, imitant le déclin inexorable de la vieille époque et l'ordonnance logique de l'hypotaxe qui, par la régularité syntaxique et rythmique de la phrase « C'était bonheur de songer que les collines qui vous environnaient ne disparaîtraient point à vos yeux, qu'elles renfermeraient vos amitiés et vos amour [...] », s'hérige en dédicace emphatique à la magnificence du passé. Par la multiplication de charnières logiques qui caractérisent le style hypotaxique le narrateur fait bruir la continuité et l'universalité de sentiments nobles comme l'attachement à la famille, au giron familial, au pays natal dans l'histoire de l'humanité, valeurs arborées fièrement par l'imitation rhétorique qui se renouvelle dans l'élégance laborieuse de la forme grammaticale.

Cette réfutation emphatique de la discontinuité du présent ne se réalise guère sans le centrisme des effets persuasifs dont les nouvelles configurations se révèlent dans les

potentialités dialogiques du discours indirect. Vu les inclinations persuasives de l'œuvre, la forme du dialogisme entre narrateur et lecteur que le discours indirect prête à ce monologue mélancolique se dissocie de l'interprétation ou de l'échange d'arguments, en se dirigeant vers un exposé narratif qui s'insuffle dans la conscience du lecteur par l'assortiment des outils de *docere* et de *movere*. Le besoin particulièrement insistant de stimuler l'adhésion du lecteur aux révélations scellées par la voix narrative se distribue sur l'axe de *docere* par la structuration syntaxique et rythmique de l'isocolie, de l'hypotaxe, de l'accumulation, de l'énumération, de la répétition, de l'anaphore et même de l'homéoptote. Par contre, la poétisation intervenant dans le mouvement de *movere* déborde dans le magnétisme onirique de la périphrase « l'oiseau de passage », de la métaphore « le gémissement de la nuit autour de votre asile », de la prosopopée « vous soupçonniez des pays inconnus dont vous parlait à peine l'oiseau de passage », « les pensées qui vous y attendent » et de la métalepse « voyageur » désignant l'oiseau. La restitution emphatique d'anciennes valeurs est ramenée au *summum* de la valorisation par l'interpellation de l'apostrophe plurielle, où la forme « vous » ne se restreint pas à l'individualité de l'engagement, mais s'élargit sur la collectivité du lectorat dont le rassemblement imaginaire donne l'impression de partager des misères lancinantes avec la personne du narrateur. Le choix de l'apostrophe en tant que figure persuasive annonce la propension du narrateur au discours emphatique élégiaque où le passé se voit ressuscité par l'illusion de présence créée par l'usage de l'interpellation. En l'occurrence, son revendication ultime se récapitule dans l'intention d'éterniser l'image de l'époque d'enfance à travers la puissance de la représentation littéraire, seule capable de subsister dans la conscience du lecteur postérieur :

Au retour de l'émigration, mon oncle de Bedée s'est retiré à Dinan, où il est mort, à six lieues de Monchoix, sans l'avoir revu. Ma cousine Caroline, l'aînée de mes trois cousines, existe encore. Elle est restée vieille fille, malgré les sommations respectueuses de son ancienne jeunesse. Elle m'écrit des lettres sans orthographe, où elle me tutoie, m'appelle *chevalier*, et me parle de notre bon temps : *in illo tempore*. Elle était nantie de deux beaux yeux noirs et d'une jolie taille ; elle dansait comme Camargo, et elle croit avoir souvenance que je lui portais en secret un farouche amour. Je lui réponds sur le même ton, mettant de côté, à son exemple, mes ans, mes honneurs et ma renommée : ''Oui, chère Caroline, ton chevalier, etc.'' Il y a bien quelque six ou sept lustres que nous ne nous sommes rencontrés : le ciel en soit loué ! car, Dieu sait, si nous venions jamais à nous embrasser, quelle figure nous nous trouverions !

Douce, patriarcale, innocente, honorable amitié de famille, votre siècle est passé ! On ne tient plus au sol par une multitude de fleurs, de rejets et de racines ; on naît et l'on meurt maintenant un à un. Les vivants sont pressés de jeter le défunt à l'Éternité et de se débarrasser de son cadavre. Entre les amis, les uns vont attendre le cercueil à l'église, en grommelant d'être déshonorés et dérangés de leurs habitudes ; les autres poussent le dévouement jusqu'à suivre le convoi au cimetière ; la fosse comblée, tout souvenir est effacé. Vous ne reviendrez plus, jours de religion et de tendresse, où le fils mourait dans la même maison, dans le même fauteuil, près du même foyer où étaient morts son père et son aïeul, entouré, comme ils

l'avaient été d'enfants et de petits-enfants en pleurs, bénédiction sur qui descendait la dernière bénédiction paternelle !

Adieu, mon oncle chéri ! Adieu, famille maternelle, qui disparaissiez ainsi que l'autre partie de ma famille ! Adieu, ma cousine de jadis, qui m'aimiez toujours comme vous m'aimiez lorsque nous écoutions ensemble la complainte de notre bonne tante de Boisteilleul sur l'*Épervier*, ou lorsque vous assistiez au relèvement du vœu de ma nourrice, à l'abbaye de Nazareth ! Si vous me survivez, agréez la part de reconnaissance et d'affection que je vous lègue ici. Ne croyez pas au faux sourire ébauché sur mes lèvres en parlant de vous : mes yeux, je vous assure, sont pleins de larmes [MDT, I, 558-559].

Dans notre extrait, la picturalité poétique des modalités apostrophiques qui illusionnent le lecteur par la réapparition momentanée des lustres du passé se proportionne à l'allongement emphatique de la syntaxe observable dans le ralentissement solennel de la polysyndète : « même foyer où étaient morts son père *et* son aïeul » c'est nous qui soulignons], dans l'enchaînement des parallélismes : « jours de religion et de tendresse », « dans la même maison, dans le même fauteuil, près du même foyer », dans la comparaison *in praesentia* qui revêt la forme de l'anapodose par la représentation réciproque de la dignité des rites familiaux que le narrateur chateaubrianesque appréhende par la référence à un passé imaginé et à son propre vécu¹⁵⁸. Outre cela, cette comparaison dépasse le schéma très régulier de l'équilibre entre comparant et comparé en faveur de la domination du deuxième segment qui redore la période de l'enfance par la remémoration emphatique proche de l'hypotypose.

Cette picturalisation emphatique se rapporte également à la plénitude visuelle de la métaphore métaleptique : « une multitude de fleurs, de rejetons et de racines » et à la pertinence évocative de l'épithétisme : « Douce, patriarcale, innocente, honorable amitié de famille ». Néanmoins, cet ennoblissement rhétorique, malgré sa fécondité imaginative, puise sa véritable force persuasive dans la pathétisation de la commisération. L'activité du *commiseratio*, réactualisé dans le récit par l'énormité de la disparition, se laisse mesurer dans l'intempérance du contraste entre la dignité du passé et la bassesse morale de la société actuelle qui se resserre dans le glissement vers la schématisation ironique englobant la virulence de l'antilogie antiphrastique « jusqu'à », de la tapinose et de l'épiphrase éminemment réductrice : « Entre les amis, les uns vont attendre le cercueil à l'église, en grommelant d'être désheurés et dérangés de leurs habitudes ; les autres poussent le

¹⁵⁸ Conformément à la conception de Quintilien, « la vraie représentation réciproque place [...] les deux éléments de la comparaison devant nos yeux et les montre parallèlement », Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., VIII 3 79, p. 82. La perfection visuelle de la représentation réciproque s'inscrit dans la globalité de modèles persuasifs qui prédominaient dans la pensée antique, modèles que la fiction littéraire adapte à ses besoins de séduction narrative. Sur le rôle et les caractéristiques de l'éloquence persuasive dans le roman voir Ch. Reggiani, *Éloquence du roman : Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, DROZ, 2009. Pour plus d'informations sur la persuasion dans l'antiquité, voir F. Le Blay, *Transmettre les savoirs dans les mondes hellénistique et romain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

dévouement jusqu'à suivre le convoi au cimetière ; la fosse comblée, tout souvenir est effacé ». Par l'exposition de l'authenticité des sentiments de souffrance, de regret, de deuil que le lecteur reconnaît facilement dans le théâtre commun de *vanitas mundi*, le narrateur entraîne l'assimilation émotive avec son auditoire¹⁵⁹. Malgré l'irrémediabilité de la perte, le narrateur chateaubrianesque réussit à annihiler l'altérité ironique derrière la prépondérance de la volonté divine que symbolisent les épiphonèmes « le ciel en soit loué ! car, Dieu sait, si nous venions jamais à nous embrasser, quelle figure nous nous trouverions ! », en se contentant de recourir à l'emphase et au pathos afin d'honorer le passé et d'ennobler son souvenir dans la conscience de la postérité.

¹⁵⁹ Sur les pulsations tragiques de la scène narrative qui se thématisent dans le lieu commun du drame humain réémergeant dans les rebondissements d'abandon, de privation et d'impuissance, sentiments que la littérature théâtralise par les effets du pathos, voir J.-L. Cabanès, « Scène et pathos dans l'écriture naturaliste », dir. M.-T. Mathet, *La scène : littérature et arts visuels*, op. cit., p. 133-138.

3. LE PARADOXE DANS LES *MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE*

Notre dernier chapitre a pour objectif de cerner la manière dont le paradoxe se transforme dans les *Mémoires* en un véritable outil persuasif, capable de freiner l'éclatement du rire ironique. Il s'agit de montrer comment l'instabilité du paradoxe œuvre en faveur de la renaissance de la persuasion auprès du lecteur, s'unifiant ainsi au martèlement démonstratif de l'emphase.

3.1. Le paradoxe : perspective littéraire

La littérature, elle non plus, n'a échappé dans les *Mémoires d'outre-tombe* au caractère rebelle du paradoxe qui ne manque pas de nous dérouter par son contenu ou sa forme. Cependant, la nature du paradoxe littéraire diffère considérablement du paradoxe logique ou philosophique et la déstabilisation s'y dessine sous un autre aspect. Contrairement aux tentatives de la logique qui se concentre uniquement sur l'imperfection du langage naturel qui cristallise des paradoxes, et loin de la linguistique qui n'appréhende que le paradoxe de langue, la rhétorique et la poétique se penchent sur le paradoxe littéraire. Conformément à la définition courante de la contradiction, les dictionnaires de la rhétorique traditionnelle annoncent le paradoxe comme : « une opposition entre deux éléments sémantiques quelconques qui s'excluent mutuellement »¹⁶⁰. Cette formule se confirme dans la création littéraire de nombreux écrivains, comme par exemple Montaigne, Victor Hugo ou La Rochefoucauld. Si nous faisons recours à des dictionnaires rhétoriques, nous remarquons que la rhétorique considère le paradoxe comme une figure du discours. Ainsi, Nicolas Beuzée définit le paradoxe ou le paradoxisme comme une : « Figure de pensée par combinaison, qui consiste à réunir, sur le même sujet, des attributs qui, au premier coup d'œil, paraissent inconciliables & contradictoires »¹⁶¹. Il importe de citer aussi le point de vue de Pierre

¹⁶⁰ K. Wołowska, *Le Paradoxe en langue et en discours*, op. cit., p. 27.

¹⁶¹ R. Landheer, « Le paradoxe : un mécanisme de bascule », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, dir. R. Landheer, P. J. Smith, Genève, DROZ, 1996, p. 91.

Fontanier selon qui le paradoxe constitue « un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai... et le plus énergique »¹⁶². La façon d'identifier le paradoxe par les dictionnaires rhétoriques traditionnels semble pertinente pour notre approche ; toutefois, leur application dans le présent travail exigerait une réflexion sur le processus qui contourne la difficulté posée par le paradoxe et transforme l'ébranlement de la pensée en une vérité saisissante.

Avant de donner une définition du paradoxe qui nous semble opératoire pour notre travail, voyons si des dictionnaires littéraires contemporains révèlent des similitudes éventuelles avec la rhétorique traditionnelle. En ce qui concerne *Le Dictionnaire du Littéraire* de Henri Morier, il soulève le dédoublement du rôle du paradoxe et précise une distinction entre deux sens accordés au phénomène. Dans le premier cas, qui imite les tendances étymologiques, le paradoxe est perçu dans son acception courante en tant qu'énoncé qui s'oppose au sens commun. Dans le deuxième cas, le paradoxe devient une entité propre à la logique et est évaluée comme telle. Dans ce contexte, sa résolution logique reste inachevable car le paradoxe se révèle la résultante d'un raisonnement amenant toujours à une conclusion fausse, absurde ou contradictoire malgré le manque de fautes logiques dans le raisonnement. La première ainsi que la deuxième acception du paradoxe reposent sur une contradiction. Cependant, leurs sens divergent selon que nous retrouvons deux points de vue contradictoires ou une contradiction logique qui bloque l'esprit humain en le laissant dans une impasse¹⁶³. Nous sommes contraints de laisser de côté les concepts du paradoxe décrits dans *Le Dictionnaire du Littéraire* en raison de leur peu d'utilité dans notre travail. Dans le premier cas il s'agit des démarches étymologiques où toute objection à une opposition serait considérée comme un paradoxe, dans le second cas, il s'agit de démarches logiques qui ne voient dans le paradoxe qu'une pensée aporétique.

Les auteurs de *VADEMECUM Polonisty* suivent également la voie étymologique du paradoxe en le fondant comme une formule effective et surprenante dont la pensée entre en conflit avec une conviction générale. La nouveauté de leur perspective consiste à élargir la définition d'un aspect pragmatique : le paradoxe émerge ici comme une pensée intérieurement contradictoire qui apporte inopinément une vérité philosophique, morale, psychologique,

¹⁶² P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 137.

¹⁶³ P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 419-420.

poétique, etc. Outre cela, ils essaient d'expliquer le mécanisme de création du paradoxe et ils suggèrent que son déclenchement nécessite la juxtaposition de deux signifiés contrastés et la stabilisation de l'inclusion entre ces deux ensembles. Ils citent comme exemple le raisonnement paradoxal de S. J. Lec : « La première condition de l'immortalité est la mort »¹⁶⁴.

Henri Morier, dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* soutient la même argumentation sur l'essence du paradoxe. Il met l'accent sur son opposition à l'opinion commune et distingue deux phases de son influence sur le récepteur. Dans la première, nous observons le choc produit par un rapprochement inattendu de faits dans une construction paradoxale, dans la deuxième, nous voyons l'auteur insister sur la suppression de cet effet par une simple réflexion que cette expression paradoxale s'ajuste à la réalité quotidienne et absurde. Henri Morier évoque un aspect très important du paradoxe portant sur les conditions de son existence dans le texte. Il affirme que le paradoxe se concrétise par l'exercice de l'influence sur le lecteur. Cette influence se situe dans la sphère du réveil de l'attention et de l'intelligence du lecteur à chaque fois qu'il accepte trop passivement des idées reçues, des grossières évidences de la matière ou le pouvoir établi. Il compare le paradoxe à une attaque dont l'échelle s'étend d'une arme subtile à un sacrilège.

Notre parcours dans le monde paradoxal prouve que le paradoxe porte un défi aux chercheurs qui ne parviennent pas à établir son caractère d'une façon univoque. Quelles que soient des réponses à cette question, en prenant en considération la richesse des perspectives de recherche, il est le temps de préciser la nature du paradoxe qui serait apte à faciliter l'étude de ses manifestations dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Nous constatons que la multitude de conceptions relatives au paradoxe, élaborées dans le cadre des champs de recherche variés, provoque des divergences considérables. Le choix difficile d'une définition et d'une méthodologie qui seraient adaptées à l'étude des cas proposée dans ce travail les approfondit. Nous sommes donc conscients que l'optique adoptée privilégie la conception du paradoxe qui se montre la plus opérationnelle, c'est-à-dire qui satisferait la spécificité intrinsèque de notre travail. Les représentations paradoxales chez Chateaubriand appartiennent à des pratiques discursives particulières. En conséquence, leurs formes, cibles et raisons dépendent du style et de la perception du monde propres à l'écrivain. Ces données strictement personnelles compliquent le recours à telle ou telle représentation du problème et elles pourraient même les mettre en doute à l'étape de l'analyse des extraits.

¹⁶⁴ M. Głowiński et al., *Vademecum Polonisty Słownik terminów literackich*, Wrocław, Zakład Narodowy Ossolińskich, 2000, p. 370-371.

En conséquence, nous nous concentrons ici sur le paradoxe en tant que produit de la création littéraire. Le langage articulé par le paradoxe littéraire possède ses propres règles et ses propres conditions d'apparition. Il émerge dans une œuvre grâce à un énoncé de la contradiction qui repose sur l'incompatibilité entre deux éléments sémantiques. Cette contradiction s'articule d'une façon variée, mais selon Michael Riffaterre, elle s'inscrit le plus souvent dans trois schémas conceptuels. Soit nous avons affaire à l'incompatibilité entre deux sens du même mot, soit un mot est utilisé correctement au contexte, tandis que l'autre paraît agrammatical. Finalement, nous pouvons observer la tension entre le sens littéral et figuré du même mot¹⁶⁵. Quelle que soit la contradiction, elle se réfère à une *doxa*, sauf que nous rejetons son acception provenant de la rhétorique traditionnelle où elle désignait l'opinion la mieux partagée¹⁶⁶. Elle s'apparente explicitement au sens étymologique d'une *doxa* dans le *paradoxos* et son inconvénient réside dans le flottement du terme que nous prétendons éviter. Ainsi, nous optons pour la contradiction à une *doxa* qui équivaut à un sociolecte ou à un idiolecte. Nous entendons par ces termes le système de valeurs qui correspond respectivement à un groupe social déterminé ou à un individu. Dans notre cas, l'idiolecte s'identifie inévitablement au lecteur car le paradoxe littéraire doit son existence au fait qu'il s'impose à celui-ci. En conséquence, nous interprétons l'adjectif paradoxal comme celui qui scandalise, attire l'attention et nécessite un effort herméneutique¹⁶⁷. Nous sommes convaincus aussi que le bouleversement de la part du lecteur est une étape significative dans le décodage du paradoxe littéraire et que sa forme et son contenu déroutants résultent de la polarité de deux termes incompatibles qui apporte deux interprétations séparées¹⁶⁸. Nous partageons aussi la perspective adoptée par Michael Riffaterre selon laquelle le paradoxe soutient une analyse effectuée par le lecteur par une relation avec la totalité du texte et par son entourage. Elle peut s'exprimer en l'occurrence par le contexte et le cotexte, la connotation et la dénotation des mots, l'ontologie du texte et les compétences du lecteur que Michael Riffaterre appelle les présuppositions¹⁶⁹. La détermination des facteurs qui nous mettent en contact avec le paradoxe littéraire nous permet de le définir comme une affirmation qui, par le rapprochement de deux éléments sémantiques contradictoires, s'oppose à un système de valeurs représenté par un sociolecte ou par un idiolecte, et qui en premier temps produit le choc, mais à la fin

¹⁶⁵ M. Riffaterre, « Paradoxe et présupposition », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, dir. R. Landheer et P. J. Smith, *op. cit.*, p. 159-163.

¹⁶⁶ M. Riffaterre, « Paradoxe et présupposition », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 152-158.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 158.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 159.

apporte une certaine vérité générale grâce à la relation d'inclusion qui se stabilise entre deux éléments opposés.

Dans l'optique présentée, la problématique engendrée par le paradoxe range celui-ci parmi des figures importantes dans l'emploi au service de la littérature. Une de ses vocations consiste en éveil de la conscience du lecteur et le paradoxe se prête à cette stratégie de secousses en tant qu'acte dénotant la faiblesse de l'esprit humain, des limites d'un raisonnement, d'une conception ou d'une attitude. Nous y assistons au paradoxe du paradoxe car même si sa confrontation ruine l'univers des idées humaines, elle permet d'instaurer une critique de l'ordre établi et ainsi un progrès vers d'autres perspectives. La paradoxe se situe de la sorte à la charnière de deux niveaux : un concept simple contribue à l'enrichissement d'idées, celui-ci est pourtant réalisé à un niveau plus abstrait.

3.2. Le paradoxe et l'existence humaine

Le balancement risqué entre deux poétiques divergentes (emphase et ironie) recèle l'instabilité et l'hétérogénéité de l'écriture chateaubrianesque qui s'approfondissent avec l'instauration du régime paradoxal dont la dualité est assurément capable d'aggraver les agissements de l'ironie du sort dans l'œuvre :

Un ruisseau s'enguirlandait de dionées, une multitude d'éphémères bourdonnaient à l'entour. Il y avait aussi des oiseaux-mouches et des papillons qui, dans leurs brillants affiquets, joutaient d'éclat avec la diapure du parterre. Au milieu de ces promenades et de ces études, j'étais souvent frappé de leur futilité. Quoi ! la Révolution, qui pesait déjà sur moi et me chassait dans les bois, ne m'inspirait rien de plus grave ? Quoi ! c'était pendant les heures du bouleversement de mon pays, que je m'occupais de descriptions et de plantes, de papillons et de fleurs ? L'individualité humaine sert à mesurer la petitesse des plus grands événements. Combien d'hommes sont indifférents à ces événements ? De combien d'autres seront-ils ignorés ? La population générale du globe est évaluée de onze à douze cents millions ; il meurt un homme par *seconde* : ainsi, à chaque *minute* de notre existence, de nos sourires, de nos joies, soixante hommes expirent, soixante familles gémissent et pleurent. La vie est une peste permanente. Cette chaîne de deuil et de funérailles qui nous entortille, ne se brise point, elle s'allonge ; nous en formerons nous-mêmes un anneau. Et puis, magnifions l'importance de ces catastrophes, dont les trois quarts et demi du monde n'entendront jamais parler ! Haletons après une renommée qui ne volera à quelques lieues de notre tombe ! Plongeons-nous dans l'océan d'une félicité dont chaque minute s'écoule entre soixante cercueils incessamment renouvelés ! [MDT, I, 400-401].

Le caractère bigarré structure cet extrait dans lequel la visualité emphatique de la magnificence de la nature se voit dissoluble dans la mobilité de changements ironiques accentuant la relativité de toute existence où le désamorçage des illusions humaines est déclenché par le biais du paradoxe négateur : « La vie est une peste permanente ». Notons cependant la démarcation qui distingue le paradoxe de l'ironie du sort, malgré leur

enracinement dans les stratégies de représentation littéraire. Or tandis que l'ironie du sort puise son efficacité picturale dans l'authenticité événementielle de renversements perçus comme narquois, le paradoxe s'apparente à une structure réflexive et interprétative de la réalité qui s'est cristallisée dans l'esprit du narrateur en tant qu'illustration de l'impossibilité de s'affranchir des contraintes de l'existence humaine. Même si le sujet de l'obéissance inévitable aux lois existentielles ne risque pas de provoquer l'indifférence du narrateur qui, par le recours au paradoxe, manifeste sa mutilation par des événements douloureux, cette figure rhétorique se nourrit primordialement du bouleversement de son auditoire. L'invisibilité de cette transition qui se déplace vers l'ébranlement du public enferme le lecteur dans le piège de la persuasion narrative qui, par sa formule insolite et intentionnellement perturbatrice, attire son attention et dirige sa réflexion vers l'acceptation d'une vérité inattendue que véhicule le paradoxe. Ainsi, l'effacement du discours emphatique en faveur de la puissance de l'évocation paradoxale s'attache aux arcanes de la persuasion où la tendresse et la somptuosité d'hymnes emphatiques se limitent à la flatterie de la condition humaine si leur caractère louangeur n'est pas complété par l'esthétique de distance, de sécheresse, de brusquerie imitant l'altérité et le dualisme de l'univers humain. C'est pourquoi l'emphase et le paradoxe ne sont pas nécessairement concurrents dans les *Mémoires* : tandis que l'emphase se particularise dans la subjectivité de glorifications dithyrambiques, le paradoxe se détermine dans la transmission de la sagesse, de la *phronesis* morale témoignant de la lucidité du narrateur, quoique ses réalisations concrètes puissent évoluer vers le développement de réflexions ironiques, vu l'impact de cauchemars vécus dans le passé. Cependant, le paradoxe ne constitue pas uniquement la métaphorisation de la réalité vers la négativité ironique, d'autant que sa perspicacité est apte à accaparer le pouvoir de l'ironie du sort par la brutalité expressive de sa dénéigation :

Dans la nature, hormis le ciel, l'océan et le soleil, ce ne sont pas les immenses objets dont je suis inspiré ; ils me donnent seulement une sensation de grandeur, qui jette ma petitesse éperdue et non consolée aux pieds de Dieu. Mais une fleur que je cueille, un courant d'eau qui se dérobe parmi des joncs, un oiseau qui va s'envolant et se reposant devant moi, m'entraînent à toutes sortes de rêves. Ne vaut-il pas mieux s'attendrir sans savoir pourquoi, que de chercher dans la vie des intérêts émoussés, refroidis par leur répétition et leur multitude ? *Tout est usé aujourd'hui, même le malheur* [MDT, I, 666, c'est nous qui soulignons].

Dans ce cas, la force scandalisante du paradoxe ne réside guère dans le premier segment : « Tout est usé aujourd'hui », engourdi dans la routine de la finitude et de l'écoulement de la réalité humaine avec son incapacité même à provoquer le climax émotionnel, ou amener le lecteur au comble du pathétique. Cependant, l'étonnement frappe le lecteur lorsque la même indifférence se transfère sur l'ironie du sort : « Tout est usé, même le

malheur », de manière que la véhémence et les effets maléfiques n'instaurent plus le dogme de la tragédie. L'impuissance de l'ironie du sort à révolter le narrateur par les conséquences néfastes qu'assume l'être humain, la désinvolture de l'instance narrative face aux souffrances par lesquelles se voient stigmatisés ses prochains explicite l'agrammaticalité du mot « malheur » dans le contexte de l'usure, ce qui engendre les mécanismes du paradoxe en congédiant le topos de la tragédie en marge de la représentation littéraire¹⁷⁰. Notons que la possibilité de contester l'inexorabilité de l'ironie du sort s'inscrit dans la réaffirmation du système de valeurs du narrateur chateaubrianesque. Dès que la dégradation de la matérialité et de la calculabilité s'éclipsent derrière la structure glaçante du paradoxe, on peut voir se redresser dans le récit les attributs de la valorisation emphatique, comme le désintéressement et l'enthousiasme pour la beauté de la nature, qualités idéalisées par le procédé de la schématisation à laquelle se soumettent les figures telles que l'énumération, l'accumulation, le parallélisme et la question oratoire. Lorsque le lecteur, frappé de stupéfaction, s'arrête devant les pirouettes de la contradiction, il est retenu dans l'état d'éveil mental où l'écart sémantique est susceptible de transformer et de déterminer la *doxa* qu'il partage dorénavant avec le narrateur :

Que je regrettais, au milieu de mes insipides pompes, ce monde de tribulations et de larmes, ces temps où je mêlais mes peines à celles d'une colonie d'infortunés ! *Il est donc vrai que tout change, que le malheur même périt comme la prospérité* ! Que sont devenus mes frères en émigration ? Les uns sont morts, les autres ont subi diverses destinées : ils ont vu comme moi disparaître leurs proches et leurs amis ; ils sont moins heureux dans leur patrie qu'ils ne l'étaient sur la terre étrangère. N'avions-nous pas sur cette terre nos réunions, nos divertissements, nos fêtes et surtout notre jeunesse ? Des mères de famille, de jeunes filles qui commençaient la vie par l'adversité, apportaient le fruit semainier du labeur, pour s'égayer à quelque danse de la patrie. Des attachements se formaient dans les causeries du soir après le travail, sur les gazons d'Hamstead et de Primrose-Hill. A des chapelles, ornées de nos mains dans de vieilles mesures, nous priions le 21 janvier et le jour de la mort de la Reine, tout émus d'une oraison funèbre prononcée par le curé émigré de notre village. Nous allions le long de la Tamise, tantôt voir surgir aux docks les vaisseaux chargés des richesses du monde, tantôt admirer les maisons de campagne de Richmond, nous si pauvres, nous privés du toit paternel : toutes ces choses sont de véritables félicités ! [MDT, I, 318-319, c'est nous qui soulignons].

Cette fraternisation imaginaire avec le lecteur est rendue possible par le rapprochement de deux éléments sémantiques contradictoires, comme « malheur » et « prospérité », où la distribution de la binarisation avec ses effets du contraste fusionne aussi impunément qu'inopinément dans la même verbalisation ironique de la comparaison. Cette inclusion imprévue permet l'abrogation du régime ironique par la contestation de la durabilité de ses renversements qui se montrent aussi éphémères que les élans du bonheur humain. Ainsi, le

¹⁷⁰Michael Riffaterre considère l'agrammaticalité comme « tout ce qui est inacceptable en contexte aux yeux d'un lecteur doué d'une compétence linguistique normale ». Pour plus d'informations, voir M. Riffaterre, « Paradoxe et présupposition », *Le paradoxe en littérature et en linguistique*, op. cit., p.151.

paradoxe revendique l'autonomie de sa fonction dans l'œuvre par rapport aux représentations ironiques ou emphatiques qu'il est en mesure de balayer en tant que métalogisme¹⁷¹. Cependant, l'indépendance fonctionnelle de la figure n'exclut pas les possibilités de convergences momentanées avec l'ironie ou l'emphase, comme ici, lorsque le caractère péremptoire du paradoxe tourne le lecteur vers la contemplation du passé. Malgré son indigence, ce passé révolu et d'autant plus mystique électrise le lecteur par les structures contemplatives dans lesquelles on reconnaît la périphrase solennelle : « ce monde de tribulations et de larmes », la légèreté de la métaphore symétrique : « où je mêlais mes peines à celles d'une colonie d'infortunés », l'infini de la pathétisation liée à l'enchaînement des épiphonèmes et des questions oratoires, l'insistance de l'énumération, de l'accumulation et des épithètes, l'imitation visuelle de la schématisation et l'émotivité pathétique de l'épanaphore : « nous si pauvres, nous privés du toit paternel ». Bien que l'idéalisation de la représentation emphatique contraste avec la sévérité contestataire du paradoxe, leur fusion contribue à détourner le lecteur de la mesquinerie du matérialisme et de l'opulence détestable que le narrateur (ambassadeur à Londres) troquerait contre les joies innocentes de la jeunesse. Dans ces conditions, par la référence aux paradoxes comme celui-ci : « le malheur a ses duretés comme ses tendresses » [MDT, I, 125], le narrateur chateaubrianesque marque sa rupture explicite avec les normes de la société matérielle en soulignant l'enjeu de l'existence humaine qu'on ne saurait restreindre à la quête des choses passagères. En tant qu'instrument de révélation, le paradoxe peut affermir le statut du narrateur comme instance narrative dominante à condition que, par des transformations stylistiques importantes, il confirme sa capacité de nuancer le raisonnement de son public. Dans les énoncés tels que : « La vie est une peste permanente » ou « Tout est usé aujourd'hui, même le malheur », les effets persuasifs résonnent à la vibration de la brièveté qui se distingue par la clarté argumentative de la concision permettant au narrateur chateaubrianesque de synthétiser la complexité de la réalité par l'instantanéité de la forme¹⁷². Outre le procédé rhétorique de la synthétisation, la

¹⁷¹ En rhétorique, le métalogisme appartient aux figures de pensée et équivaut à une figure qui soit affecte la valeur logique d'une proposition (comme dans l'oxymore), soit sa valeur d'adéquation au référent (par exemple dans la litote ou dans l'hyperbole).

¹⁷² Grâce à la concision de la forme, le paradoxe acquiert la force d'aphorisme qui par son modèle absolu, inconditionnel et harmonieux prouve la transcendance de l'écrivain par le déploiement de vérités générales qui, par l'universalité de leur contenu, prévalent sur le caractère subalterne et banal d'un jugement, d'une opinion ou d'un commentaire décelant la faiblesse de la condition humaine. On en conclut que le paradoxe l'emporte sur d'autres formes de la représentation littéraire par sa capacité d'échapper à la temporalité en éternisant la personne de l'écrivain par le triomphe de ses méditations ancrées dans les préoccupations séculaires de l'humanité. Sur les aspirations à la vérité auctoriale par le biais de l'écriture aphoristique et inachevée que pratiquait Joseph Joubert, ami de Chateaubriand, voir P. Moret, « Écriture moraliste et journal intime : modernité

persuasion de ces paradoxes se fonde sur la catégorisation de la réalité qui surgit dans le caractère apodictique du gnomisme prétendant à l'incontestabilité et à l'authenticité d'une vérité par la valeur omnitemporelle du présent. Cependant, la systématique d'outils persuasifs tels que la concision ou le mode gnomique d'énonciation ne sauraient se moduler dans l'achèvement de leur rôle argumentatif sans recourir à la suggestivité de la métaphore. Remarquons que la visualisation métaphorique est le mécanisme principal du paradoxe en question par l'exploitation des ressemblances entre la profusion de nouvelles existences que symbolise « la vie » et le pullulement de la contagion symbolisant « la peste », association qui déclenche la contradiction paradoxale. Cette contradiction d'ordre logique qui s'immisce au sein de la symétrie ironique stabilisée entre deux notions traduit la volonté d'accentuer l'inévitabilité de l'écoulement du temps :

Tranquille dans sa prison, Murat disait : ''Je ne garderai que mon royaume de Naples : mon cousin Ferdinand conservera la seconde Sicile.'' Et dans ce moment une commission militaire condamnait Murat à mort. Lorsqu'il apprit son arrêt, sa fermeté l'abandonna quelques instants ; il versa des larmes ; il s'écria : ''Je suis Joachim, Roi des Deux-Siciles ! '' Il oubliait que Louis XVI avait été Roi de France, le duc d'Enghien petit-fils du Grand-Condé, et Napoléon, arbitre de l'Europe : la mort compte pour rien ce que nous fûmes [MDT, II, 1349]¹⁷³.

Même si le paradoxe « la mort compte pour rien ce que nous fûmes » résume les renversements de l'ironie du sort, la figure s'éloigne du contexte immédiat de transformation moqueuse vers le souci d'argumentation et de révélation d'une vérité générale, bien qu'elle soit communiquée par les effets de bouleversement émotionnel que suscitent l'instauration de la connivence ironique entre narrateur et lecteur par la référence à l'évidence de « nous » ainsi que par la violence et la tangibilité de la visualisation déversée par le biais de la prosopopée. Notons que la sensibilité morbide que manifeste le narrateur chateaubrianesque s'accompagne d'une clairvoyance de sa pensée dont l'universalité transforme les *Mémoires* en une œuvre réflexive où l'application de la *phronesis* puise dans l'auto-réflexivité ironique que le narrateur n'hésite cependant pas à expliciter. Il est curieux de voir à quel point le poids de la prédestination est capable d'écraser le lecteur malgré l'évidence de la finitude qui pèse sur l'homme et sur la matérialité de son univers :

Une seule chose a attiré mon attention : l'aiguille d'une pendule fixée sur la minute où Frédéric expira ; j'étais trompé par l'immobilité de l'image : les heures ne suspendent point leur fuite ; *ce n'est pas l'homme qui arrête le temps, c'est le temps qui arrête l'homme*. Au surplus, peu importe le rôle que nous avons joué dans la vie ; l'éclat ou l'obscurité de nos doctrines, nos richesses ou nos misères, nos joies ou nos douleurs ne changent rien à la mesure

de Joubert », *Désir d'aphorismes*, dir. Ch. Moncelet, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 121-129.

¹⁷³ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, III, 373-374].

de nos jours. *Que l'aiguille circule sur un cadran d'or ou de bois, que le cadran plus ou moins large remplisse le chaton d'une bague ou la rosace d'une basilique, l'heure n'a qu'une même durée* [MDT, I, 226, c'est nous qui soulignons].

En l'occurrence, le martèlement démonstratif du premier paradoxe : « ce n'est pas l'homme qui arrête le temps, c'est le temps qui arrête l'homme » procède par l'expansion de propositions anastrophiques qui se hiérarchisent dans la figure du chiasme, où la réfutation du premier segment s'effectue par la domination de la structure affirmative, par l'interversion du sujet et par l'émergence de la prosopopée par laquelle l'entité inanimée telle que le « Temps » semble acquérir du mouvement et de la supériorité sur les êtres humains. Il est significatif que même si le soulignement de la mortalité de l'homme revêt la dimension du scepticisme, il se réfère uniquement à la dégénérescence de la matérialité, idée qui se clarifie explicitement dans le deuxième paradoxe. Bien que le deuxième paradoxe soit également pourvu d'une fonction hyperbolique, il est subordonné à la clairvoyance de la pensée du narrateur qui, par la figure de conglobation fixant deux univers matériels opposés (opulence et pauvreté) dans l'absolutisme de l'intégration tantôt ironique, tantôt mélancolique. Malgré la rationalisation de la vanité humaine qui se résout dans le néant, le paradoxe intrigue le lecteur par l'extravagance de sa formulation où, malgré l'apparition de la fusion entre deux pôles qui interfèrent, il découvre l'impossibilité de leur rupture ou de leur neutralisation, ce qui annihilerait la logique paradoxale. Celle-ci, malgré la relativisation de l'univers humain devient dispensatrice d'un plaisir interprétatif à mesure que le lecteur découvre la fonction didactique du paradoxe qui se révèle dans la nécessité d'accepter et d'obéir à la dualité de toute expérience humaine avec ses ambivalences, ses déchirements, ses gaietés et ses détresses. Par l'élucidation du dédoublement de la condition humaine le narrateur chateaubrianesque accède à l'universalité de la problématique abordée dans son œuvre qui s'approfondit par l'amalgame entre ironie et emphase que constitue le paradoxe permettant l'exposition de grandes lois existentielles, psychologiques, morales etc. Même si le paradoxe se trouve sous l'influence de l'ironie du sort, il exploite et complexifie ses apparitions afin de dresser des analogies surprenantes entre l'univers du narrateur et du lecteur, par lesquelles il a le pouvoir narratif d'instaurer le principe d'homogénéité de la réalité humaine. Ainsi, malgré le décalage temporel, son œuvre acquiert une fonction didactique en réincitant le lecteur, cette fois-ci par les moyens de la persuasion paradoxale, à la réflexion sur sa propre existence. Par l'agitation de l'esprit que pratique le paradoxe, le narrateur ambitionne de conduire le lecteur à la fixation dans le modèle de valeurs éthiques immuables, d'où la contestation de l'éphémère de la réalité corporelle et matérielle qui n'est jamais gratuite : « Avant de

continuer ces investigations littéraires, il me les faut interrompre un moment, pour prendre congé de mon oncle de Bedée : hélas ! c'est prendre congé de la première joie de ma vie : *freno non remorante dies*, ''aucun frein n'arrête pas les jours'' » [MDT, I, 558].

Cependant, avant de concevoir l'existence humaine sous les angles éthique (le code moral durant la vie terrestre) et métaphysique (l'immortalité de l'âme), par le paradoxe de la fugacité le narrateur confronte le lecteur à la difficulté de traverser le deuil, difficulté qu'il marque de sa propre estampille. On remarque, à travers la tonalité qui privilégie l'emplacement du paradoxe dans le contexte de l'effusion pathétique des sentiments de regret, de mélancolie et de nostalgie, qu'on est loin de la perspective de l'ironie du sort où l'être humain se voit talonné par ses rires irrévérencieux. Cela n'empêche l'existence d'un autre obstacle qui se traduit dans l'antagonisme paralogique entre la délicatesse de la thématique et le raisonnement vicieux du paradoxe qui s'investit dans des stratégies d'éblouissement insolites¹⁷⁴. En l'occurrence, la difficulté de faire accréditer au public une vérité douloureuse se résout dans la subtilité et la finesse de la fonction référentielle et visuelle du langage qui puise sa force argumentative dans les effets de présence investis dans la conjugaison des figures d'*evidentia* telles que l'allégorie, la prosopopée, et la métaphore. Ainsi, l'impuissance humaine, allégorisée derrière l'objet matériel et trivial que constitue le « frein », malgré la réactivation de son mouvement par le biais de la prosopopée se trouve dans l'incapacité d'attraper l'entité abstraite et imperceptible comme le « Temps », symbolisé par l'expressivité insaisissable de la métaphore.

Le détournement sémantique de la logique ou de la *doxa* que pratique le paradoxe d'une part concourt à visualiser la complexité de sensations existentielles (joie, bonheur, douleur, deuil), de l'autre, intellectualise la subjectivité de l'existence dans l'univocité de la référence universelle par laquelle s'exprime sa capacité de plier la volonté du lecteur à ses desseins persuasifs. Ainsi, le paradoxe oscille entre l'altérité ironique et la glorification emphatique par sa flexibilité fonctionnelle permettant de désavouer la réalité humaine et de glorifier ses aspects conformément aux caprices du narrateur. Cependant, le paradoxe transcende l'instantanéité et la particularité de changements ironiques en accédant à la fonction réfléchissante, révélatrice et scandalisante, destinée à aménager des voies d'accès à la conscience du lecteur qui, plongé dans l'actualité et la vivacité de son existence risque de s'emmurer dans la quotidienneté et dans les préoccupations terrestres : « Nous vîmes Londres

¹⁷⁴ Sur les caractéristiques persuasives du paradoxe considéré comme « le monstre de la vérité » par sa capacité d'inculquer un raisonnement dans l'esprit du lecteur, voir B. Gracian, *La Pointe ou l'art du génie*, Paris, L'Âge d'homme, 1983, p.171.

en détail : ancien banni, je servais de *cicerone* aux nouveaux réquisitionnaires de l'exil que la Révolution prenait, jeunes ou vieux : *il n'y a point d'âge légal pour le malheur* » [MDT, I, 549, c'est nous qui soulignons]. Bien qu'en l'occurrence le paradoxe se nourrisse d'une introspection ironique, celle de la Révolution, son optique s'applique à la généralité et l'impartialité de l'avertissement, où l'outrance expressive de la contradiction impersonnelle, oxymorique (construction mentale « malheur légal ») et litotique (expression implicitement intensive évoluant vers la constatation : « Tout âge est bon pour le malheur ») déconstruit l'univers du lecteur par l'exposition de la proximité de futurs échecs qu'il considère comme inconcevables. On en conclut que la puissance irrésistible du paradoxe dans les *Mémoires* réside dans l'habileté hypnotique à contextualiser des particularités événementielles dans le cadre de la généralité universelle par laquelle le narrateur chateaubrianesque réussit entre autres la démystification de la réalité aux yeux du lecteur. Cette contamination apparemment inoffensive s'inscrit dans les arcanes de la persuasion insidieuse qui s'acquitte d'une double tâche de stupéfier l'auditoire par des décalages sémantiques auxquels incombe néanmoins la tâche de transmettre au lecteur l'univocité de la vision interprétative :

La vie intime et particulière appartenant à chaque homme, continuait son cours sous la vie générale, l'ensanglantement des batailles et la transformation des Empires : le riche à son réveil aperçoit ses lambris dorés, le pauvre ses solives enfumées ; pour les éclairer il n'y a qu'un même rayon de soleil [MDT, II, 1313]¹⁷⁵.

Ainsi, sous le masque de l'arrogance énonciative, le paradoxe revient à la même vocation de prononcer une vérité auctoriale qui s'attaque, en l'occurrence, à la hiérarchie de préoccupations humaines qui, érige avec préméditation des barrières entre élévation et mépris, richesse et pauvreté, seigneurie et servitude. La supériorité du paradoxe consiste en rapprochement des inégalités par le procédé de l'antithèse : « le riche à son réveil aperçoit ses lambris dorés, le pauvre ses solives enfumées » et en échec immédiat de la dépendance antithétique qui, par le procédé de l'antilogie, relâche le haut et le bas de la différenciation sociale avec ses incompatibilités criantes qui s'annulent derrière la transcendance de la nature et l'égalité de ses lois : « pour les éclairer il n'y a qu'un même rayon de soleil ». Par les modulations de l'impersonnalité qu'élit le plus fréquemment le narrateur chateaubrianesque, l'instance narrative se protège contre les accusations de se lancer dans la persuasion explicite, celle de l'exhortation ou du sermon qui se voient remplacés par la soudaineté du traumatisme éprouvé par le lecteur suite à l'étrangeté inquiétante de la forme paradoxale. Il est remarquable que le paradoxe dans les *Mémoires* procède par la superposition de la

¹⁷⁵ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, III, 337, éd. Levaillant].

contradiction qui participe de la tension entre deux univers de croyance opposés et juxtaposés par l'exploitation des ressources de la visualisation antithétique.

Néanmoins, même si nous avons affaire à la concurrence entre deux hiérarchies divergentes, cette interaction n'est pas rhétoriquement close. La première contradiction liée à l'immanence de l'univers humain portant atteinte à l'inviolabilité de lois divines, parmi lesquelles s'érige l'égalité entre les humains, doit céder la place à la transcendance des lois de la nature dans laquelle s'effrite toute matérialité. La puissance persuasive du paradoxe réside donc dans la hiérarchisation des contradictions dont l'imbrication ne saurait cependant être supprimée. Le maintien de la contradiction est calculé pour empoigner le lecteur par l'outrance de la dénégation paradoxale qui se cristallise derrière le rapprochement de deux éléments sémantiques contradictoires. Une telle interposition n'est pas imperturbablement l'éclat de l'anonymat impersonnel puisant sa force persuasive dans la capacité de généralisation et d'universalité, mais peut devenir synonyme d'engagement personnel, celui-ci tout aussi déroutant et poussant l'effronterie énonciative jusqu'au sacrilège : « Je n'assiste pas à un baptême où à un mariage sans sourire amèrement ou sans éprouver un serrement de cœur. Après le malheur de naître, je n'en connais pas de plus grand que celui de donner le jour à un homme » [MDT, I, 171]. Cette nouvelle perturbation n'est pas cependant une boutade ironique par laquelle le narrateur piège son lecteur dans le non-sens de la controverse, mais évoque le sérieux de la condition humaine, annoncé dans le récit par le principe d'écriture inverse. En tant qu'objets thématiques, les paradoxes existentiels dans les *Mémoires* se caractérisent par l'instabilité de la forme sous laquelle saillit la profondeur d'observations mélancoliques¹⁷⁶. La mélancolie du narrateur chateaubrianesque confronte le lecteur à la vivacité de l'existence humaine qui ne se cloue pas dans une pose guindée de sentiments refroidis comme la résignation, la déception, l'inertie, mais procure à la condition humaine la dualité d'expérience actualisée dans une lutte continuelle entre adhésion et refus, acceptation et rupture, paisibilité et angoisse etc. Cette opposition entre la cause et l'effet qui est à l'origine de notre paradoxe - « Après le malheur de naître, je n'en connais pas de plus grand

¹⁷⁶ La propension à la mélancolie est un trait incontournable de Chateaubriand : « L'auteur de l'*Essai* est né désabusé. Ce qui se montre dans ce premier ouvrage, il l'a toujours été ; et le mot qu'il a laissé tomber dans la préface de ses *Études historiques* : “ Je méprise aujourd'hui la vie que je dédaignais dans ma jeunesse “ est aussi vrai qu'il est sincère. Quoique M. de Chateaubriand ait beaucoup parlé de mélancolie, c'est réellement un génie mélancolique, de cette mélancolie qui intéresse et qui touche parce qu'elle est virile, et qu'elle affaiblit en rien le ressort de l'activité. Ce trait chez le grand poète que nous étudions, est plus profond, plus primitif que tous les autres. Parmi les poètes, ce sont ceux-là surtout qui aiment et sentent la nature, comme ce sont aussi les époques fatiguées et sceptiques qui se retournent vers elles avec amour et se rejettent en pleurant sur son sein maternel ». Voir sur ce point A. Vinet, *Chateaubriand*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 70. Nous voudrions ajouter à cette disposition naturelle le rôle crucial de la foi chrétienne dans laquelle le narrateur chateaubrianesque trouve l'apaisement absolu de la douleur existentielle.

que celui de donner le jour à un homme » -, se caractérise par l'incompatibilité propre à l'antilogie, astuce rhétorique où sous l'apparence d'un rapprochement inconciliable de deux idées se dégage une intelligibilité plus profonde¹⁷⁷. À la puissance de l'écart logique s'ajoute l'écart stylistique de l'épanorthose, validé par l'autorité du « je » affirmatif qui préjuge de la vérité persuasive dont jouit cette structure paradoxale en procurant de la supériorité à la voix auctoriale, détentrice de réflexions justes sur l'existence humaine qui n'est pas quiétude. Outre le terrain de méditation et de profondeur que devient le paradoxe par le dévoilement de l'imperfection de la condition humaine, cette figure se définit comme la sphère de l'élévation implicite de la transcendance divine que le narrateur chateaubrianesque atteste par le sérieux de ses constats : « Comme je ne crois à rien, excepté en religion, je me défie de tout » [MDT, II, 1315]¹⁷⁸. La perturbation de la conscience du lecteur par laquelle progresse cette nouvelle rhétorique ne s'avise ni d'inspirer la crainte à l'instar de la déconfiguration ironique, ni de séduire le public par l'enchantement hallucinatoire de l'emphase. Elle se distingue cependant par son aptitude à circuler à l'instar de l'ironie par sa forme déroutante, et à l'instar de l'emphase par sa fonction de persuader le lecteur peu disposé à partager sa conception. Si par l'outrance de la forme paradoxale le narrateur chateaubrianesque brandit des vérités comme le flambeau, il avertit le lecteur de l'infatuation par laquelle l'être humain s'enferme dans les splendeurs terrestres. Cette manière singulière de sensibiliser le lecteur à la réflexion sur l'essentiel de l'existence humaine ne se soustrait pas uniquement à la fixation de la foi et de vertus chrétiennes : « Les choses qui me sont échappées sur la terre, qui m'ont fui, que je regrette, me tueraient, si je ne touchais à ma tombe : mais si près de l'oubli éternel, vérités et songes sont également vains ; *au bout de la vie tout est jour perdu* », , [MDT, III, 339, c'est nous qui soulignons]. Or, l'exemplification d'expériences personnelles qui atteint le paroxysme sous forme du raisonnement paradoxal embrassant la généralité des hommes n'est pas fortuite. Cette compilation de la forme qui se voit participer ainsi à la profondeur de la pensée, malgré sa formulation controversée, équivaut à une manifestation de maîtrise et de supériorité de l'instance narrative qui divulgue une vérité générale et universelle comme conséquence de la *phronesis*, la sagesse morale de tirer la leçon de sa propre existence et de transmettre ses connaissances au lecteur. Si cette épiphrase marquée en italiques finit par être assimilée aux formes paradoxales, elle est modelée par la contextualisation : « au bout de la vie » accompagnée de la tension sémantique entre « tout », connotant ici toute activité

¹⁷⁷ Pour plus d'informations voir B. Duprier, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, coll. « Domaine français », 10-18, 2003, p. 540.

¹⁷⁸ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, III, 339, éd. Levaillant].

humaine, et l'adjectivation négative de l'épithète « jour perdu ». Dans ce cas, l'opposition paradoxale se caractérise par son caractère entier et maléfique qui se perpétue sur la scène métaphysique de l'existence humaine, déchirée entre l'irréalité de l'Absolu et la réalité de son néant. La provocation du paradoxe se déclenche par l'incompatibilité entre cause et effet, entre motivation et son résultat, entre volonté et échec, entre glorification de l'être et sa décrépitude, ce qui se résout dans le relâchement de la tension par l'apparition de la zone d'intersection entre la vieillesse et la perte naturelle de la vitalité, de l'activité humaine¹⁷⁹.

Notons que l'économie de la figuration qui s'insère dans l'opposition sémantique, malgré sa catégorisation persuasive, n'intervient pas nécessairement comme la dénégation de la réalité humaine comme dans le cas de l'ironie du sort, mais s'apparente à la remotivation de l'attitude du lecteur, pour que celui-ci ne s'enferme pas dans la finitude des errances terrestres. L'évidence de la manipulation persuasive inhérente à l'insolence de la forme paradoxale se fait remarquer par sa capacité de porter atteinte à la hiérarchie de valeurs reconnue par le lecteur. Sa subversion, malgré la figuration outrée de la forme, engage le retournement de la domination du narrateur qui, loin d'une conduite honteuse et blâmable, exhibe son ingéniosité en faisant assouplir la *doxa* du lecteur à ses finalités persuasives. Bien que nous ayons affaire à des exploitations sacrilèges par la démesure des oppositions sémantiques, la promotion du paradoxe n'est pas vouée à l'écroulement des principes moraux par lesquels se signale l'éthos du narrateur chateaubrianesque dans les *Mémoires*. Son déploiement contestataire ne revient qu'à frapper l'infécondité et l'air confiné d'une société matérielle pour laquelle la voix narrative manifeste irrévocablement son plus profond éloignement et mépris. Ainsi, le déplacement sémantique qui s'opère dans la structure du paradoxe, départagée entre dissonance sémantique et stabilisation de l'inclusion entre deux éléments opposés, imite le détournement du lecteur de la bassesse de préoccupations grossières vers la transcendance d'autres réalités.

¹⁷⁹ Cette transformation de l'opposition sémantique en une stabilisation de l'inclusion entre deux éléments contradictoires est explicitée par R Landheer comme le mécanisme de bascule sur lequel s'appuie le paradoxe. Des véritables valeurs dont se tissent les paradoxes se voient dégager conformément au schéma suivant : « autour du pivot du flottement causé par le rapprochement de deux éléments apparemment inconciliables, il s'opère d'une part une action dissimilatrice, de l'autre une action assimilatrice de ces deux éléments, permettant d'aboutir à l'équilibre précaire entre une apparente contradiction logique et une " vraie " valeur inférentielle sous-jacente ». Voir R. Landheer, « La paradoxe, un mécanisme de bascule », *Le paradoxe en linguistique et littérature*, dir. R. Landheer, P. J. Smith, *op. cit.*, p. 159-163.

3.3. Le paradoxe et la religion

Alors que l'ironie et l'emphase émergent dans les *Mémoires* en qualité d'hyperonymes structurant la réalité humaine, l'un par la ridiculisation, l'autre par l'idéalisation, le paradoxe serait l'union du glorieux et du méprisable, transposition de la réalité vers un regard critique et problématique jeté sur la vérité auctoriale que le narrateur est censé transférer à son lecteur. La multiplicité de facettes entre ainsi en jeu dans le processus scriptural de l'appréhension de la mort, dont les images paradoxales non seulement paralysent la conscience et répandent le sentiment de consternation devant l'horrible de la représentation, mais encore ouvrent au lecteur les voies de questionnement, de sensibilisation et d'éveil face à la démonstration persuasive qui découle explicitement de la postulation paradoxale pratiquée par le narrateur :

Je passai le Danube à trois heures du matin : je lui avais dit en été ce que je ne trouvais plus à lui dire en automne ; il n'en était plus aux mêmes ondes, ni moi aux mêmes heures. Je laissais loin sur ma gauche mon bon village de Waldmünchen, avec ses troupeaux de porcs, le berger Eumée et la paysanne qui me regardait par-dessus l'épaule de son père. La fosse du mort dans le cimetière aura été comblée ; le décédé est mangé par quelques milliers de vers pour avoir eu l'honneur d'être un homme [MDT, II, 920].

Et pourtant, malgré l'angoisse symptomatique de cette représentation paradoxale, issue du macabre : « le décédé est mangé par quelques milliers de vers pour avoir eu l'honneur d'être un homme », le paradoxe parvient à devenir un outil persuasif à mesure que, par sa capacité d'inspirer simultanément le sourire, la mélancolie, le sérieux et l'horreur, il s'amalgame à la synthèse de la réalité humaine par la capacité de nier la transcendance de ses vérités¹⁸⁰. En conséquence, par l'établissement du système d'oppositions nécessaires au surgissement du paradoxe, le narrateur dispense son savoir, étale son état d'esprit, s'inscrit dans le paradigme de la littérature affirmant la supériorité de l'espèce humaine par la conscience de sa mortalité. Cette auto-élévation provocatrice de sa supériorité intellectuelle mérite d'être cantonnée dans l'originalité de structures imaginaires et perceptives : d'où le divorce entre la condition humaine et sa récompense éternelle qui se croise à la lumière de l'hypotypose morbide, conjuguant les détails de la décomposition du corps avec la brutalité excessive de la description. Le creusement du sens jusqu'à l'exposition de la substance

¹⁸⁰ L'appréhension du rôle du paradoxe dans les arcanes de la persuasion nécessite l'acceptation de son alternance fonctionnelle qui oscille toujours entre ébranlement du savoir et accessibilité à la vérité, notamment dans l'optique chrétienne : « De la vérité, surtout quand elle surplombe en les contredisant, ou plutôt en les éclairant du dedans, toutes les opinions admises ou toutes les expériences vécues, l'exégète chrétien de la Renaissance fait un paradoxe central ». Pour plus d'informations voir J.-C. Margolin, « Le Paradoxe pierre de touche des jocoseria humanistes », *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, dir. M. T. Jones-Davies, Éditions Jean Touzot, 1982, p. 68. En ce qui concerne la fonction du macabre au sein de la littérature et de l'art, voir L. Des Aulniers, *La fascination : nouveau désir d'éternité*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2009.

visuelle, dévoilée derrière le couvercle du cercueil dont la pénétration est liée à la violation des conventions sociales, de l'intact, du tabou, bref à la transgression de l'impossible, non seulement broie le lecteur par le réalisme de l'évocation, mais approfondit la dualité du paradoxe en augmentant l'intérêt du lecteur par l'accès à l'inaccessible. Par la profanation artistique fondée sur la laideur risible de l'hypotypose grotesque ainsi que par l'emploi d'une structure antilogique et antiphrastique qu'exploite le paradoxe : « pour avoir l'honneur », le narrateur chateaubrianesque brise les tabous et tourne en dérision la stabilité du raisonnement humain. Le sceau paradoxal par lequel le narrateur piège son lecteur s'avère fonctionnellement didactique à mesure que l'image de la monstruosité détourne le lecteur de l'orgueil du monde¹⁸¹. Mais puisque l'idée de la mort dans les *Mémoires* jouit de l'hétérogénéité des représentations, l'association du grotesque à la mort n'est qu'un revers de la médaille :

Virgile fit prier Auguste de jeter au feu l'Énéide ; le Tasse supplia Cintio de brûler la Jérusalem. Ensuite, il désira rester seul à seul avec son crucifix.

Le cardinal n'avait pas gagné la porte, que ses larmes, violemment retenues, débordèrent : la cloche sonna l'agonie, et les religieux, psalmodiant les prières des morts, pleurèrent et se lamentèrent dans les cloîtres. À ce bruit, Torquato dit aux charitables solitaires (il lui semblait les voir errer autour de lui comme des ombres) : ''Mes amis, vous me croyez laisser ; je vous précède seulement''.

Dès lors il n'eut d'entretien qu'avec son confesseur et quelques Pères de grande doctrine. Près de rendre le dernier soupir, on recueillit de sa bouche cette stance, fruit de l'expérience de sa vie : ''Si la mort n'était pas, il n'y aurait au monde rien de plus misérable que l'homme.'' Le 25 avril 1595, vers le milieu du jour, le poète s'écria : *In manus tuas, Domine...* [MDT, II, 876, c'est nous qui soulignons].

Ainsi, malgré le caractère subversif et conflictuel de cette nouvelle contradiction : « Si la mort n'était pas, il n'y aurait au monde rien de plus misérable que l'homme », s'oposant à la *doxa* communément admise, celle de la négativité de la mort, la malléabilité du paradoxe lui permet de servir de projection à l'idéalisation emphatique de l'agonie. Cette balisation imprévisible du paradoxe est indiquée explicitement par le contexte dans lequel s'insèrent la solennité des épithètes équivalant aux périphrases ennoblissantes : « dernier soupir », « charitables solitaires », l'idéalisation métaphorique de la sentence paradoxale : « le fruit de l'expérience de sa vie », et les preuves pathétiques enracinées dans le dialogisme et la gestualité oratoire hyperstructurant l'idée de la mort comme la bénédiction et la source du bonheur : « Mes amis, vous me croyez laisser ; je vous précède seulement », « *In manus tuas*,

¹⁸¹ Pour de nombreux écrivains comme Gustave Flaubert à titre d'exemple une représentation littéraire doit être potentiellement un facteur d'ébahissement et d'écrasement pour que le lecteur soit de sa part : « empoigné, enlevé, ahuri, ébloui, étourdi, bourré » par l'œuvre littéraire qu'il considère par conséquent comme : « fort, roide et poignant ». Pour plus d'informations consulter C.-L. Tondeur, *Gustave Flaubert, critique : thèmes et structures*, Amsterdam, John Benjamins, 1984, p. 62.

Domine... ». Quant à la résolution de cette union paradoxale qui met en balance l'aspect tragique et salutaire de la mort jusqu'à entraîner la perplexité du lecteur, elle nécessite le traitement du paradoxe en corrélation avec la paradiastole à laquelle cette figure s'apparente en provoquant l'indécision et le dilemme interprétatif. En l'occurrence, la complexité du paradoxe se reflète dans une structure double et hiérarchisée par laquelle procède la figure de paradiastole en confrontant deux idées voisines de manière à ce que la portée de chacune soit distinguée et circonscrite au point qu'on élimine toute possibilité de les confondre¹⁸². Le maintien de l'assertion hypothétique sert d'un soubassement persuasif afin de dessiner les contours de l'antinomie paradoxale qui se dissimule derrière l'univocité de l'expression. Celle-ci se départage en réalité entre l'immortalité du corps en tant que source de bassesse de la condition humaine : « il n'y aurait au monde rien de plus misérable que l'homme », et l'élévation de la mort vers l'apaisement de douleurs terrestres, la délivrance de l'âme, la purification de l'esprit, l'ascension vers Dieu qui se déduit de l'énoncé litotique « Si la mort n'était pas », parfaitement transcrivable en : « heureusement, la mort existe ». La structure enchâssante de ce jaillissement paradoxal qui fait ressortir dans la même proposition deux éléments antinomiques obtient ses effets maxima de l'avancement vers la pluralité des instances énonciatives qui dominant cet extrait¹⁸³. Ainsi, nous repérons une évidente disproportion entre le raisonnement humain où la normalité sémantique circonscrit l'idée de la mort à la souffrance, à la privation et à la séparation, et l'univers de croyances religieuses dans lequel la cristallisation du sens se sédimente dans le domaine de la doctrine chrétienne admettant l'existence éternelle. Vu le faisceau de références chrétiennes dans lesquelles se situe la création littéraire de l'écrivain ainsi que l'immixtion du narrateur dans le renforcement de la tension paradoxale par le procédé de réification, déshumanisant la condition humaine par sa transformation en celle d'un objet : « il n'y aurait au monde *rien* de plus misérable que l'homme », [c'est nous qui soulignons], on reconnaît la continuité de la vocation religieuse de l'instance narrative qui se réalise cependant selon des modalités inverses. Le désarroi de l'esprit auquel se plaît l'infléchissement du récit à la logique paradoxale fonctionne ici comme l'engendrement de la méditation de la part du lecteur qui, en tant qu'être humain, est susceptible de se préoccuper excessivement de l'existence temporelle et matérielle. Cette incitation à la réflexion sur l'attachement intempérant au monde place le narrateur à la hauteur de la vocation qu'il s'est imposée et qui se résume dans l'action de

¹⁸² F. Douay-Soublin, « Le paradoxe et son cortège », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, dir. R. Landheer, P. J. Smith, *op. cit.*, p. 232-234.

¹⁸³ La pluralité des instances énonciatives qu'Oswald Ducrot appelle la polyphonie. Voir O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 193-205.

guider son auditoire par la maturité des vérités générales qu'il avait récoltées durant son existence terrestre, même si cette distribution du savoir se voit répartie par la déstabilisation paradoxale. Quoique l'esthétique paradoxale se nourrisse de mouvements paralysants qui tourmentent la conscience du lecteur, son avantage réside dans l'impossibilité de demeurer indifférent vis-à-vis de son expressivité controversée. Cependant, l'efficacité de la persuasion ne tient pas uniquement à l'adresse de susciter l'attention de l'auditoire, mais elle tient essentiellement à la crédibilité qu'inspire le narrateur par l'unité de son éthos¹⁸⁴. Tel est le cas de Chateaubriand chez qui le pullulement de paradoxes est l'expression de la croyance inébranlable et de la dévotion extrême à la religion chrétienne qu'il honore par les éloges paradoxaux :

Le jour de l'Ascension de l'année 1775, je partis de chez ma grand'mère, avec ma mère, ma tante de Boisteilleul, mon oncle de Bedée et ses enfants, ma nourrice et mon frère de lait, pour Notre-Dame de Nazareth. J'avais une lévite blanche, des souliers, des gants, un chapeau blanc, et une ceinture de soie bleu. Nous montâmes à l'Abbaye à dix heures du matin. Le couvent, placé au bord du chemin, s'envieillissait d'un quiconque d'ormes du temps de Jean V de Bretagne. Du quiconque on entrait dans le cimetière : le chrétien ne parvenait à l'église qu'à travers la région des sépulcres : *c'est par la mort qu'on arrive à la présence de Dieu* [MDT, I, 136, c'est nous qui soulignons].

Si le narrateur chateaubrianesque s'autorise de se lancer dans les sinuosités de l'éloge paradoxal déstabilisant les idées préconçues de son public par le conflit entre la frivolité ironique de sa forme et la sacralisation emphatique de sa fonction, il vise avant tout le rafraîchissement de la persuasion, enfoncée jusqu'alors dans le prosaïsme du sérieux et de la gravité.¹⁸⁵ La conscience de l'insuffisance du récit limité aux souvenirs et à leur glorification emphatique amène le narrateur à la rupture avec le regard commun, rupture qui s'annonce par l'enrichissement de la narration en ambiguïté paradoxale. Or le paradoxe par son caractère fusionnel, c'est-à-dire par sa souplesse de s'allier tantôt à l'ironie, tantôt à l'emphase se distingue par sa dualité, son imprévisibilité et son caractère insaisissable renouvelant les défis à la conscience humaine. Cette complexité du paradoxe par la différenciation possible entre sa forme et sa fonction paraît idéale dans le fonctionnement de la rhétorique chateaubrianesque. La bizarrerie de sa forme est associée à un mouvement de chute ironique, mais didactique, qui déjoue l'arrogance de la connaissance humaine, ébranle l'enfermement dans ses poses figées et dénonce la relativité de préoccupations humaines. Par contre, la noblesse de sa fonction seconde un mouvement inverse de rehausser la profondeur de la réflexion paradoxale, de

¹⁸⁴ Rappelons que l'éthos de l'orateur est indissociable de son autorité, de sa compétence et de sa probité morale. Voir G. Dahan, *La Rhétorique d'Aristote : traditions et commentaires de l'antiquité au XVII^e siècle*, Paris, VRIN, 1998, p. 163.

¹⁸⁵ Sur la gravité qui a subi l'abaissement de son statut à ne devenir que le synonyme de la trivialité et de la médiocrité créatrice vers 1830, voir M. Liouville, *Les rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 106-112.

s'ouvrir à la réaffirmation de la *phronesis* morale, de la maturité et de l'expérience de l'instance narrative. Telle est la vocation de la synthèse paradoxale « c'est par la mort qu'on arrive à la présence de Dieu », appartenant au registre épidéictique dont la fonction glorifiante se consolide dans le comble de l'écart, seul susceptible de déterminer le lecteur au questionnement sur le sens de l'existence humaine¹⁸⁶. La conjonction entre le caractère insolite de la forme et la pertinence de la thématique témoigne de la virtuosité du narrateur chateaubrianesque qui maîtrise non seulement les trames de son récit, mais plus encore la dimension temporelle qu'il dépasse en scellant son installation sur le piédestal de l'universalité et de l'atemporalité de ses méditations. Outre l'originalité de la création paradoxale qui se grave dans la conscience de l'auditoire, la voix narrative non seulement porte défi à l'inconsistance de sa propre existence, mais atteste son dévouement total et son obéissance inconditionnelle à la sagesse divine et aux lois existentielles, parmi lesquelles la prosternation devant la Mort est à la fois la plus touchante et la plus effroyable, ce qui génère un nouveau paradoxe :

Toute notre vie se passe à errer autour de notre tombe ; nos diverses maladies sont des souffles qui nous approchent plus ou moins du port. Le premier mort que j'aie vu, était un chanoine de Saint-Malo ; il gisait expiré sur son lit, le visage distors par les dernières convulsions. La mort est belle, elle est notre amie : néanmoins, nous ne la reconnaissons pas, parce qu'elle se présente à nous masquée et que son masque nous épouvante [MDT, I, 177].

Le nouvel éloge paradoxal : « La mort est belle, elle est notre amie », mérite notre intérêt à mesure qu'il produit un effet de dissonance avec la métaphore mélancolique et crépusculaire : « Toute notre vie se passe à errer autour de notre tombe ; nos diverses maladies sont des souffles qui nous approchent plus ou moins du port », par son refus de culminer dans le leurre universel qu'il troque contre la glorification explicite de la mort. Si cette décontextualisation de schémas génériques du raisonnement humain au profit de la mort reconsidérée dans l'optique de la revitalisation choque le lecteur, celui-ci se laisse piéger par la fonction dénonciatrice de ce paradoxe destiné à révéler la faiblesse et les incertitudes de la foi humaine. Les bases instables sur lesquelles s'appuie l'activité persuasive du paradoxe vacillant entre capacités de pathétisation et de dépathétisation de son objet d'intérêt permettent d'insuffler de l'énergie nouvelle à la voix narrative dominant sur son auditoire par l'éclatement perpétuel de la désorientation que sème le rayonnement de sa pensée. L'inversion de tendances réflexives par laquelle s'épanouissent les développements paradoxaux dans les *Mémoires* infléchit le sens de cette persuasion originelle vers l'élévation

¹⁸⁶ Sur l'éloge paradoxal que les Grecs ont baptisé par le terme de *paradoxon encomion* voir P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 19.

de la pensée chateaubrianesque au rang de la sagesse transcendante, mise en évidence par la formulation des lois philosophiques et théologiques écrasant le lecteur par la profondeur de leur absolutisation. L'enjeu de réaffirmer sa position narrative prépondérante pousse le narrateur à fonder le paradoxe sur le retournement rhétorique qui se manifeste par la récurrence de la thématique, la perfection de la prosodie, la quête de la brièveté persuasive, les jeux de contraste et d'opposition, l'effet de surprise allant jusqu'à désarçonner le lecteur dans ses convictions les plus inébranlables :

Une heure du matin.

Voici le vent : il court sur la cime des arbres avec une musique aérienne.

La solitude est tout mouvement et toute harmonie.

Une voix extraordinaire retentit : c'est celle de la grenouille qui imite les mugissements du taureau. Accrochés aux feuilles des érables, les chauves-souris mêlent leurs carillons monotones aux murmures intermittents d'une chute d'eau ; on dirait d'un glas. Tout ramène à la pensée de la mort : *Memento mori*. Mais la mort n'est qu'une promotion [MDT, I, 324, éd. Levaillant].

Les éloges paradoxaux de la mort dans les *Mémoires* prouvent que le paradoxe n'est pas nécessairement l'envahissement de la conscience du lecteur par sa dimension revendicatrice et incisive demeurant en rapport avec la violence ironique. Il ne s'agit plus d'aiguillonner l'anxiété du lecteur par les ressources de paradoxes existentiels pointant l'avènement de la mort comme un événement traumatisant et négatif, mais au contraire, le dérèglement de la conscience du lecteur est la résultante de la fixation de connotations positives représentant le décès dans les catégories de la récompense et du progrès vers l'éternité : « Mais la mort n'est qu'une promotion ». Du point de vue sémantique, le dynamisme du paradoxe réside dans une stratégie de totalisation gnomique à laquelle s'ajoute une stratégie d'actualisation litotique qui, par la modalisation sémantique de la structure « ne que », restreint cette juxtaposition inattendue entre « mort » et « promotion » à la stabilisation d'inclusion absolue et passant sous silence les connotations négatives de la mort. Cette retranscription persuasive de l'idée de la mort est régie conformément au système de valeurs du narrateur chateaubrianesque, dont la vocation religieuse de tourner le lecteur vers Dieu nécessite le scintillement aveuglant du paradoxe avec ses détours correctionnels combattant le renfermement du lecteur dans des idées engourdies, conventionnelles et institutionnalisées de l'existence humaine.

L'espérance de la rédemption de l'âme qui miroite dans le recours à ce paradoxe se traduit également dans son encadrement contextuel qui se voit placé au sein de l'hypotypose, dont les pratiques sensuelles et perceptives mettent sous les yeux du lecteur la paisibilité et la douceur de la nature, analogiques et intentionnellement transposables à la représentation

paradoxale exposant l'idée de la béatitude de la mort. L'immersion du public dans des oppositions sémantiques dans lesquelles se clarifie progressivement une zone d'intersection interprétative témoigne de la prise de conscience de l'hétérogénéité de l'existence humaine, ce qui dote les acheminements paradoxaux de la pensée chateaubrianesque d'une énergie persuasive apte à renouveler le pacte d'entente entre narrateur et lecteur¹⁸⁷ :

Je vois encore M. de La Fayette, à la tête de la garde nationale, passer, en 1790, sur les boulevards pour se rendre au faubourg Saint-Antoine. Le 22 mai 1834, je l'ai vu, couché dans son cercueil, suivre les mêmes boulevards. Parmi le cortège, on remarquait une troupe d'Américains, chacun une fleur jaune à la boutonnière. M. de La Fayette avait fait venir des États-Unis une quantité de terre suffisante pour le couvrir dans sa tombe, et son dessein n'a point été rempli [...].

Au moment fatal, oubliant à la fois ses rêves politiques et les romans de sa vie, il a voulu reposer à Picpus auprès de sa femme : la mort fait tout rentrer dans l'ordre [MDT, II, 959].

Ce pacte de lecture s'accomplit par l'adhésion totale à la vision narrative que facilite la structure binaire du paradoxe par le rassemblement d'un tissu de correspondances universelles sur lesquelles se fonde l'existence humaine. Cette tâche purement rhétorique s'effectue par le resserrement de l'étreinte persuasive qui prend forme de la complexification de la problématique par la simplification de la forme. L'appartenance du paradoxe aux formes brèves n'est pas fortuite : ce clair-obscur elliptique occulte la complexité du réel derrière la certitude d'antagonismes sémantiques binaires qui assomment le lecteur par l'acuité de leur figuration. L'enfermement de la conscience du lecteur dans le sillage presque oxymorique frappe l'esprit, accoutumé à trancher le réel selon la binarité de schémas interprétatifs, par l'irréalité de la juxtaposition. L'absence de l'alternative combinée au paroxysme de l'opposition sémantique détermine le lecteur au choix médian qui se distille imperceptiblement de l'accouplement de deux signifiés¹⁸⁸. Ainsi, notre exemple : « la mort fait tout rentrer dans l'ordre » se voit également imprégné de sectorisation des mécanismes paradoxaux dans la manipulation persuasive en vue d'éveiller dans la conscience du lecteur le sentiment de la bipolarité du réel. Cette transformation d'ordre persuasif qui s'opère dans la

¹⁸⁷ Sur le pacte autobiographique conclu par l'identité du nom entre auteur, narrateur et écrivain, voir Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 13-46.

¹⁸⁸ Cette inclusion sémantique qui se stabilise comme terrain d'entente avec le point de vue du narrateur, explicité par le contexte, est tributaire de l'expression frappante à caractère généralisateur qui caractérise les formes brèves. La tension binaire que manifeste le paradoxe se montre compatible avec la fonction clausale de la concision de sa forme. L'assemblage de ces deux atouts persuasifs se distingue par leur capacité d'imiter les dilemmes moraux qu'appréhende le narrateur investi dans l'accomplissement de sa vocation éthique. Les implications éthiques du paradoxe ne surprennent guère vu l'emploi systématique de formes brèves par les moralistes classiques. Pour plus d'informations sur ce sujet, voir É. Tourette, *Les formes brèves de la description morale : Quatrains, maximes, remarques*, Paris, Champion, 2008. Sur la régénération de la fonction morale de formes brèves dans le style goncouriste, voir P. Dufief, « Les formes brèves dans le Journal des Goncourts », *Bagatelles pour l'éternité : l'art du bref en littérature, Annales littéraires de l'Université du Franch-Comté*, vol. 692, 2000, p. 141-148.

conscience du lecteur est rendue possible dans notre cas par le maintien de la tension entre sens littéral et sens figuré du terme « mort ». Le nouveau tableau réflexif se dresse lorsque la littéralité du sens surdéterminant la mort dans son rapport inné de la terreur de déstabilisation, de dévastation, de dépossession par lesquelles est pervertie l'existence humaine se voit éclipsée derrière la signification délibérée de la mort. Celle-ci, s'éloignant d'un sens immédiat et corporel, permet à l'humanité de pénétrer un univers de vérités philosophiques, surnaturelles, voire religieuses et éthiques, comme dans notre cas la réconciliation conjugale qui s'accomplit paradoxalement par l'avènement bénéfique de la mort, symbolisée par la tangibilité du sépulcre nuptial suggéré par le contexte dans lequel s'enracine le paradoxe. La rupture des normes du champ poétique œuvrant au creusement de l'écart s'énonce comme le *nec plus ultra* de la rhétorique chateaubrianesque permettant le dépassement de l'esthétique frénétique qui hante le narrateur sous le masque de l'ironie du sort¹⁸⁹. À noter que la maximalisation de l'opposition sémantique qui déclenche le choc interprétatif ne dégénère pas dans la négativité de renversements ironiques. Au contraire, la suspension du sens entre littéral et figuré assure au paradoxe la réversibilité du regard, en séparant l'âme de la mortalité du corps. Par le déclochage de l'âme du corps qui ne catégorise plus la mort dans sa représentation macabre et funeste, le narrateur chateaubrianesque parvient à promouvoir l'image ennoblissante de la mort enracinée dans son enveloppement religieux et éthique qui différencie la mort du trépas. La promotion des valeurs cardinales de la religion chrétienne qui se perpétue dans les *Mémoires* par la dissociation entre assombrissement du trépas et également de la mort ravive la vocation religieuse du narrateur soucieux de convertir le lecteur pour qu'il se tourne vers la reconnaissance de la vérité divine et se délivre de soucis et des appétis de son corps.

Il convient de reconnaître en ce moment l'agencement du paradoxe en tant que phénomène artistique qui est bâti sur le mélange étonnant entre beauté et laideur de la mort, où la chute du corps se montre un impératif poussant l'âme vers le haut. Cet éloge paradoxal de la religion chrétienne se montre particulièrement efficace en réexprimant les idéaux religieux à adopter par le lecteur sur une gamme plus raffinée qu'une simple glorification emphatique :

Au-dessus des fluctuations terrestres, il est une loi constante, irrésistible, établie de Dieu, solitaire comme lui ; elle emporte nos révolutions bornées en accomplissant une Révolution immense, de même que le mouvement général de l'univers domine les mouvements particuliers des sphères : les Sociétés meurent comme les individus. Dorénavant indépendant

¹⁸⁹ Sur l'exploitation de différentes modalités d'écriture par lesquelles les écrivains sont en mesure de dépasser l'esthétique frénétique de la mort vers une nouvelle poétisation de la notion, voir M. Liouville, *Les rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 223-231.

de ces sociétés transitoires et variables, je ne reconnais plus que l'autorité mystérieusement souveraine, attachée par le Christ aux branches de la croix avec la liberté première. *Mieux vaut relever le ciel que des hommes : la Religion est le seul pouvoir devant lequel on peut se courber sans s'avilir* [MDT, III, 251, éd. Levaillant, c'est nous qui soulignons].

La richesse de l'imaginaire paradoxal qui se concrétise par la satisfaction de deux tendances contradictoires : la provocation de la forme autotélique et la disposition moralisatrice inattendue de sa fonction, témoignent de la supériorité persuasive, mais également esthétique de cette modalité d'écriture. L'efficacité persuasive du paradoxe qui, dans notre cas, se distribue en deux propositions unies par le lien de clôture épiphrastique, marqué typographiquement par l'emploi de deux-points, puise sa puissance séductrice dans des effets d'étonnement et de stupéfaction dont l'émergence est due aux procédés de condensation et de fragmentation, favorisant le rapprochement excessif d'oppositions sémantiques inquiétantes¹⁹⁰. Dans le premier exemple : « mieux vaut relever le ciel que les hommes », la dissonance paradoxale détient son dynamisme du raccourci pratiqué par le zeugme : « relever le ciel que les hommes », et par la métonymie remplaçant la religion par le « ciel », mais ce minimum de la forme se double également d'un soulignement de la comparaison, de l'inversion et du gnomisme. Par contre, la deuxième ouverture paradoxale se matérialise dans le dédoublement d'oppositions sémantiques mises en scène par la tension hyperonymique entre « Religion » et « pouvoir », ainsi que par le simulacre de la synonymie qui s'instaure entre l'activité physique de « se courber », suggérant le rapport implicite avec le verbe « se baisser », et « s'avilir » jouant sur l'analogie de la dégradation éthique du verbe « s'abaisser ». Par l'abandon momentané de l'harmonie emphatique le narrateur chateaubrianesque se débarrasse de tout ce qui pourrait constituer un obstacle à la reconnaissance de sa supériorité narrative, y compris les incriminations lui reprochant de reconstruire son *ethos* uniquement par le biais de glorifications banales et emmiellées. Outre cela, la réversibilité du paradoxe se révèle par une structure régulatrice imitant le changement de position auquel tend la persuasion narrative confrontée à la méfiance du lecteur devant l'instabilité de la forme paradoxale qui s'absorbe progressivement dans la possibilité d'admettre inadmissible, ce qui s'annonce dorénavant comme le dévoilement d'une sagesse morale. Le voile qui se trouve à l'origine de l'éloge paradoxal dissimule l'illusion de l'incompatibilité presque oxymorique de l'opposition sémantique derrière laquelle se cache la place occupée par le narrateur, ses implications morales et ses intentions persuasives en vue

¹⁹⁰ Ainsi, Matthieu Liouville précise que la condensation « a pour conséquence la rencontre d'éléments que le discours standard aurait maintenus à distance les uns des autres ; elle procède ainsi au rapprochement d'éléments plus ou moins compatibles entre eux, privilégiant précisément la rencontre la plus inattendue ». Voir M. Liouville, *Les rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 474-484.

d'affrioler le lecteur par la beauté de la religion chrétienne qui plane au-dessus de l'ignominie du pouvoir humain que le narrateur chateaubrianesque bote avec acharnement. Ainsi, même si le paradoxe par sa construction gnomique a tendance à se figer dans l'immobilité du lieu commun, l'anomalie de ses juxtapositions se montre une arme de combat efficace par laquelle le narrateur s'oppose aux compromissions de la condition humaine lorsque celle-ci transgresse avec les principes fondamentaux de la religion¹⁹¹ :

J'ai connu un médecin provençal, le docteur Vigaroux ; arrivé à l'âge où chaque plaisir retranche un jour, "il n'avait point, disait-il, de regret du temps ainsi perdu ; sans s'embarrasser s'il donnait le bonheur qu'il recevait, il allait à la mort dont il espérait faire sa dernière délice". Je fus cependant témoin de ses pauvres larmes lorsqu'il expira ; il ne put me dérober de son affliction ; il était trop tard : ses cheveux blancs ne descendaient pas assez bas pour cacher et essuyer ses pleurs. Il n'y a de véritablement malheureux en quittant la terre que l'incrédule : pour l'homme sans foi, l'existence a cela d'affreux qu'elle fait sentir le néant ; si l'on n'était point né, on n'éprouverait pas l'horreur de ne plus être : la vie de l'athée est un effrayant éclair qui ne sert qu'à découvrir un abîme [MDT, I, 625].

Le transfert de sentiments religieux trouve ici son quintessence dans l'exploitation de dérèglements paradoxaux, la gravité de l'enjeu rhétorique revendique la référence à la radicalité de la forme capable de dessiller les yeux du lecteur pour qu'il connaisse les conséquences de sa persévérance dans l'erreur. D'où la tendance du narrateur à privilégier la forme lapidaire du paradoxe dont la logique négative et étonnante de la *doxa* commune qui fournit d'emblée quelques éclaircissements importants d'ordre éthique : « pour l'homme sans foi, l'existence a cela d'affreux qu'elle fait sentir le néant ». À mesure que les dispositions mimétiques de la personnification culminent dans le mouvement de décentrement antithétique qui s'instaure par l'opposition sémantique entre « existence » et « néant », cette tension paradoxale qui finit par thématiser le vide et la nullité de l'athéisme incline le lecteur à se soumettre à la vertu agissante du christianisme. Cette nouvelle vérité s'évante malgré la stabilité de la tension qui ne subit jamais son effacement total et dont le caractère adversatif permet le retentissement de la positivité à travers la négativité¹⁹². La fonction persuasive du paradoxe qui s'inspire dans les *Mémoires* de l'exemplification dépassant l'abstraction de démonstrations philosophiques redéfinit la rhétorique chateaubrianesque en tant que négociation de la distance entre narrateur et lecteur, ce qui implique la réitération de l'excentricité de la forme paradoxale jusqu'à ce que le lecteur se déprenne des absurdités de

¹⁹¹ Sur le danger qu'encourt le paradoxe de se pétrifier dans le lieu commun, voir F. Hallyn, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, DROZ, 1975, p. 118.

¹⁹² Sur la tension paradoxale qui reste sous-entendue, voir R. Landheer, « Le paradoxe : un mécanisme de bascule », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, op. cit., p.115.

l'athéisme¹⁹³. Ainsi, la persuasion unilatérale à laquelle nous avons affaire dans le cas du narrateur chateaubrianesque multiplie les paradoxes sous ses formes les plus stupéfiantes et diversifiées par le recours à l'éventail rhétorique varié jusqu'au moment où le lecteur se laisse démystifier de son scepticisme religieux : « la vie de l'athée est un effroyable éclair qui ne sert qu'à découvrir un abîme ». Puisque la correction de la vision du lecteur s'accroche aux effets de surprise, le narrateur se rend en quête de la théâtralité de la forme paradoxale qui, partant de pulsations métaphoriques et contrastives entre les termes « éclair » et « abîme », finit par se clarifier dans le maximum de l'opposition sémantique entre leurs connotations. En corrélation avec *taedlum levare* (l'action d'éviter l'ennui du lecteur), cette conflictualité poétique entre la lumière de l'éclair et les ténèbres d'un abîme, par laquelle procède le paradoxe, devient l'emblème de la transgression de la réflexion humaine dans la mesure où la neutralisation de l'incompatibilité antithétique entre deux vocables agit comme le dévoilement de la dégradation morale dans laquelle est coincé l'athéisme. L'énergie de l'itération par laquelle se caractérise la puissance persuasive de la rhétorique chateaubrianesque témoigne de l'importance de la vocation religieuse du narrateur qu'il perpétue par la glorification emphatique et réactualise par l'électrochoc de la forme paradoxale.

En conséquence, le paradoxe dans les *Mémoires* apparaît comme une entité rhétorique à rebours qui simultanément pourfend et illumine la conscience du lecteur par la profondeur de sa réflexion. L'utilité persuasive du paradoxe est liée à l'instabilité de sa forme donnant au lecteur l'apparence de la liberté interprétative, derrière laquelle se cache néanmoins la contextualisation importante débouchant sur une transformation herméneutique soumise implicitement au jugement éthique de la logique narrative :

Heureuse, du moins, ma vie qui ne fut ni troublée par la peur, ni atteinte par la contagion, ni entraînée par les exemples ! La satisfaction que j'éprouve aujourd'hui de ce que je fis alors, me garantit que la conscience n'est point une chimère. Plus content que tous ces potentats, que toutes ces nations tombées au pieds du glorieux soldat, je relis avec un orgueil pardonnable cette page qui m'est restée comme mon seul bien et que je ne dois qu'à moi. En 1807, le cœur encore ému du meurtre que je viens de raconter, j'écrivais ces lignes ; elles firent supprimer le *Mercure* et exposèrent de nouveau ma liberté.

''Lorsque, dans le silence de l'abjection, l'on n'entend plus retentir que la chaîne de l'esclave et la voix du délateur ; lorsque tout tremble devant le tyran et qu'il est aussi dangereux d'encourir sa faveur que de mériter sa disgrâce, l'historien paraît, chargé de la vengeance des peuples. C'est en vain que Néron prospère, Tacite est déjà né dans l'empire ; il croît inconnu auprès des cendres de Germanicus, et déjà l'intègre Providence a livré à un enfant obscur la gloire du maître du monde. Si le rôle de l'historien est beau, il est souvent dangereux ; mais il

¹⁹³ Michel Meyer définit la rhétorique comme : « la négociation de la distance entre les sujets, en ce sens qu'elle modalise la mise en question de l'autre, mise en question qui révèle l'une ou l'autre passion ». Voir M. Meyer, *Questions de rhétorique : Langage, raison et séduction*, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 22.

est des autels comme celui de l'honneur, qui, bien qu'abandonnés, réclament encore des sacrifices ; *le Dieu n'est point anéanti parce que le temple est désert* [MDT, I, 761, c'est nous qui soulignons].

La contextualisation politique dans laquelle on note l'apparition du paradoxe religieux : « le Dieu n'est point anéanti parce que le temple est désert » n'est pas fortuite, vu l'exhaustivité de l'expression qui constitue l'ambition du narrateur chateaubrianesque. Le paradoxe convoquant deux univers de croyance, matériel et éthique, démontre que le démolissement du temple n'est par réductible au démolissement de la foi. Cette idée antithétique, soulignée par l'écart métonymique du vocable « Dieu », se profile comme l'éloge paradoxal de la durabilité des vertus chrétiennes. Outre cela, la particularité référentielle du contexte s'applique à la réaffirmation de l'universalité de la religion en tant que baromètre éthique de toute action humaine qui ne négocie pas avec la bassesse morale de la tyrannie et du despotisme. La dignité paradoxale de la religion structure l'univers chateaubrianesque jusqu'à ce que le lecteur reconnaisse la justesse de ces axiomes générateurs de la vérité étonnante à partir de deux prémisses en tension sémantique :

Une épisode de cette journée du 29 avait été la première dévastation de l'Archevêché. [La Seine charriait les livres, les chasubles, les rideaux précipités du Palais Episcopal.] La religion survit à ces fureurs. "Le privilège des choses éternelles, dit Sénèque, est de ne pouvoir être offensées." [MDT, III, 609, éd. Levaillant].

L'évocation des détériorations occasionnées par la Révolution de Juillet est le nouveau prétexte afin d'insérer dans le récit une conclusion paradoxale de type paradiastole, où l'effet de surprise est suscité par la polyphonie de la vision narrative qui s'impose comme appel inhabituel à la réflexion, capable d'intriguer le lecteur par sa forme insolite : « Le privilège des choses éternelles [...] est de ne pouvoir être offensées ». Ce paradoxe révolutionne la conscience du lecteur par la concentration du dispositif rhétorique qui s'escamote derrière la brièveté de la forme : le soulignement de la périphrase évoluant vers la généralité : « choses éternelles » ainsi que la personnification métalepique du verbe « offenser » hyperbolisent l'expression par l'étendue de ses raccourcis de manière à s'opposer à l'immédiateté du contexte évoquant la dévastation matérielle par le maximum de la distance sémantique véhiculée par cette tournure. Ainsi, la stabilisation de l'inclusion s'effectue au moment où le lecteur distingue la contradiction qui se creuse entre la conception matérielle et abstraite de la religion en sorte que la dignité de la foi réapparaisse rapatriée dans le sens moral qui fonctionne comme l'instauration du consensus entre narrateur et lecteur sur la supériorité de la croyance religieuse en tant que pilier de la continuité.

On en conclut que la renégociation du pacte autobiographique avec le lecteur ne doit pas nécessairement s'étayer par l'intervention de la gravité emphatique. L'appréhension du paradoxe comme signe de réflexivité s'apparente à l'ennoblissement de cette figure rhétorique au sein de l'œuvre, attestant de l'importance de la pluralité de modalités d'écriture dans la reconstruction de l'éthos du narrateur face aux ravages de l'ironie du sort. Le compromis entre le régime ironique et emphatique qui se poursuit par le clivage entre instabilité de la forme et parcours transitionnel de la pensée, œuvre au rafraîchissement de la persuasion dans les *Mémoires*, même si le contexte préétablit la direction de ce changement mental. Malgré la directivité du paradoxe qui se définit comme l'orientation de sa formulation vers la thématique définie, sa fonction provocatrice relègue au second plan l'évidence de la manipulation narrative, en ménageant l'intérêt du lecteur par des conflits d'ordre éthique qu'exposent fréquemment des paradoxes religieux. La stupéfaction est le gage de l'efficacité de la dialectique paradoxale qui se distille dans son pouvoir de représentation universelle et captivant l'attention du lecteur, où l'imbrication d'histoires personnelles non seulement est capable d'enclencher des rapprochements inattendus et frappants, mais nécessite encore un choix éthique. Bien qu'éloigné de raffinements emphatiques, le raisonnement paradoxal séduit la conscience du lecteur par l'excès de ses éclats antithétiques en permettant au narrateur chateaubrianesque la validation de sa vocation religieuse dont la forme est exempte de toute mièvrerie et banalité :

Des personnes éclairées ne comprennent pas qu'un catholique tel que moi, s'entête à s'asseoir à l'ombre de ce qu'elles appellent des ruines : selon ces personnes, c'est une gageure, un parti pris. Mais dites-le moi, par pitié, où trouverai-je une famille et un Dieu dans la société individuelle et philosophique que vous me proposez ? Dites-le moi et je vous suis ; sinon ne trouvez pas mauvais que je me couche dans la tombe du Christ, seul abri que vous m'avez laissé en m'abandonnant.

Non, je n'ai point fait une gageure avec moi-même ; je suis sincère ; voici ce qui m'est arrivé : de mes projets, de mes études, de mes expériences, il ne m'est resté qu'un détrompeur complet de toutes les choses que poursuit le monde. Ma conviction religieuse, en grandissant, a dévoré mes autres convictions ; il n'est ici-bas chrétien plus croyant, et homme plus incrédule que moi [MDT, II, 1021-1022].

Cependant, l'originalité de sa forme n'exclut pas la complémentarité qui prévaut entre discours paradoxal et emphatique qui s'accouple sur leur fonction persuasive malgré les différences évidentes de tonalités. L'exhortation emphatique s'avère pour sa part aussi touchante que raisonnante par la mobilisation du matériel rhétorique dont la fertilité imaginative et picturale s'énonce dans la comparaison *in praesentia*, imitant la transparence de l'engagement religieux : « un chrétien tel que je suis », dans l'insistance syntaxique de la question oratoire, de l'apostrophe, de l'accumulation, du parallélisme, dans la suggestivité

visuelle de la métalepse : « je me couche dans la tombe du Christ » et dans les reformulations de l'autocorrection « Non, je ne n'ai point fait une gageure avec moi-même » et la liberté d'expression propre à la parrhésie exprimant simultanément la sincérité du narrateur¹⁹⁴. L'emphase reste ainsi associée à l'harmonie imitative et à la finesse des formes rhétoriques qui idéalisent la personne du narrateur et ses choix, sans nous faire oublier que toute idéalisation se soumet au discours sérieux, et le sérieux est susceptible de s'immobiliser dans la stérilité persuasive face à l'agressivité du rire ironique. D'où le renouvellement de la vocation religieuse du narrateur conditionnée par l'activité créatrice du paradoxe : « toute grande chose est un parti pris » et du paradoxisme : « il n'est pas ici-bas chrétien plus croyant, et homme plus incrédule que moi »¹⁹⁵. Tandis que ce paradoxe est précisément la provocation sur le mode antithétique, ayant pour objectif d'équilibrer le cérémonial emphatique de l'extrait et de secouer l'attention du lecteur par l'articulation de la sincérité feinte de sentiments religieux du narrateur, où seul la rétractation de l'autocorrection constitue le premier indice de l'escobarderie de la forme paradoxale, le paradoxisme se révèle le retournement explicite des valeurs du narrateur. Même si le lecteur n'assiste plus à l'élévation majestueuse de l'emphase qui se transforme dorénavant en dilatation de l'instabilité ironique que sous-entend généralement la forme antithétique, la fonction capitale qui consiste à brandir la vérité éthique s'accomplit sans obstacles.

3.4. Le paradoxe et les réflexions sur l'art

L'ajournement de réflexions sur le paradoxe à la fin de notre travail est lié à la disproportion évidente entre sa forme et sa fonction, d'autant que l'affranchissement de la *doxa* ou de l'idiolecte n'aboutit pas nécessairement à la convergence d'effets persuasifs. Ainsi, la disconvenance recherchée de la forme qui s'institue par le maintien de l'opposition sémantique entre deux éléments contradictoires n'a pas d'appartenance particulière et peut

¹⁹⁴ La parrhésie est une figure de style qui consiste à dire de ce qu'on a de plus intime. Son objectif narratif se résume dans l'intention d'exprimer la profondeur de sentiments en se fondant généralement sur des procédés de répétition, ce qui implique son caractère hautement persuasif. Voir M. Jarrety, M. Acquien, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2010, p. 475.

¹⁹⁵ Pierre Fontanier définit le paradoxisme comme une figure de style qui réunit deux attributs apparemment inconciliables sous forme paradoxale et frappant l'esprit. À ce sujet, voir P. Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 351-353. Tandis que nous considérons le paradoxisme sous l'angle persuasif comme l'authenticité de l'engagement éthique de l'instance narrative, l'emploi du paradoxisme dans la littérature contemporaine continue à s'inscrire dans le modèle de choix éthiques, guidées dorénavant par les dilemmes de l'esthétique non-conformiste : « Les contradictions excessives, les fortes antithèses, les expressions figurées interprétées au sens propre, les transformations sémantiques, les jeux de mots, les comparaisons contrariantes, les répétitions absurdes, la parodie de proverbes modèlent une véritable grammaire du *non/oui* ». Pour plus d'informations, voir C. M. Popa, *Le mouvement littéraire paradoxiste*, Rehoboth, American Research Press, 2002, p. 7.

couvrir tout type d'intentions narratives, comme la promotion, l'embellissement, le rabaissement ou le dénigrement. La réception du paradoxe est le lieu de concurrence entre des tendances opposées qui disséminent la vérité aussi bien vers la positivité que vers la négativité, comme dans le cas de divergence entre des paradoxes existentiels et religieux qui présentent un écart considérable dans leur application dans l'œuvre. Rappelons que dans ce cas la ligne de démarcation s'établit explicitement entre le démasquement de l'imperfection de l'existence humaine auquel s'oppose la glorification de la religion chrétienne, et de ses attributs tels que la sagesse divine, les vertus chrétiennes, la vie éternelle etc. L'échelle de ces nuances est significative d'une dépendance entretenue avec la personne du narrateur qui infléchit des formes paradoxales vers une tonalité tantôt ironique, tantôt emphatique, en les maniant conformément à ses enjeux persuasifs¹⁹⁶. La malléabilité du paradoxe et la finesse de transformations qu'il est capable d'opérer entre les extrêmes favorisent la valeur persuasive, mais également intellectuelle de cette figure qui demeure le fondement des jugements esthétiques et littéraires du narrateur :

On a recueilli dans mes œuvres deux petits *Voyages* que je fis alors en Auvergne et au Mont-Blanc. Après trente-quatre ans d'absence, des hommes, étrangers à ma personne, viennent de me faire, à Clermont, la réception qu'on fait à un vieil ami. Celui qui s'est longtemps occupé des principes dont la race humaine jouit en communauté, a des amis, des frères et des sœurs dans toutes les familles : *car si l'homme est ingrat, l'humanité est reconnaissante*. Pour ceux qui se sont liés avec vous par une bienveillante renommée, et qui ne vous ont jamais vu, vous êtes toujours le même ; vous avez toujours l'âge qu'ils vous ont donné ; leur attachement, qui n'est point dérangé par votre présence, vous voit toujours jeune et beau comme les sentiments qu'ils aiment dans vos écrits [MDT, I, 772-773, c'est nous qui soulignons].

La provocation paradoxale par laquelle le narrateur entre en contact avec son public : « car si l'homme est ingrat, l'humanité est reconnaissante », s'intègre dans la pratique de la *captatio benevolentiae* à rebours qui convoque la connivence entre impertinence explicite de la forme et rigueur implicite de la fonction, amalgame capable de tempérer l'individualisme du lecteur pour que celui-ci concorde avec l'optique narrative. La problématique de l'image de l'écrivain dans la conscience du public ainsi que de la réception de son œuvre sont ici des questions capitales qui préoccupent le narrateur absorbé par l'attestation de sa supériorité à travers l'acte scriptural. La nouveauté de ce paradoxe ne réside pas dans le traditionnalisme du rire blasphématoire et totalement ironique, mais retrouve sa véhémence dans la contradiction hyponymique qui est posée par la simultanéité des mouvements de valorisation

¹⁹⁶ Notre thèse sur la variabilité de la tonalité du paradoxe dans les *Mémoires* se montre conforme aux recherches de François Rastier qui interprète la spécificité de cette figure rhétorique par son balancement entre deux pôles de l'épidictique : « Comme il comporte un franchissement de seuil, le paradoxe peut être décrit comme transgression ou promotion ; parce qu'il impose une dissimulation d'univers, il porte atteinte à l'unité ontologique : en d'autres termes, le paradoxe ne convient pas au monisme réducteur ». F. Rastier, « Chamfort : le sens du paradoxe », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, dir. R. Landheer, *op. cit.*, p. 143.

et dévalorisation¹⁹⁷. Ainsi s'effectue la glorification du lectorat idéal, celui qui s'identifie aux valeurs prêchées par la voix narrative en négligeant la personne de l'écrivain. Par contre, toute tendance inverse subit la dépréciation, rudoyée par l'émotion de l'accusation pathétique. Dans cette perspective, la référence au paradoxe est dirigée par l'intention d'explicitier ses postulats esthétiques, parmi lesquels la revendication de séparer la réception de l'œuvre de son auteur fonde l'immortalité de l'artiste uniquement sur l'actualité de sa production scripturale et sur l'universalité des valeurs par lesquelles elle est capable de séduire ses lecteurs :

La comtesse Benzoni m'a parlé de Lord Byron d'une toute autre façon que Mme Albrizzi. Elle s'exprimait sur son compte avec rancune : "Il se mettait dans un coin parce qu'il avait une jambe torse. Il avait un assez beau visage ; mais le reste de sa personne n'y répondait guère. C'était un acteur, ne faisant rien comme les autres afin qu'on le regardât, ne se perdant jamais de vue, posant incessamment devant lui, toujours à l'effet, à l'extraordinaire, toujours en attitude, toujours en scène, même en mangeant *Zucca Arrostita* (du potiron rôti). "Le côté moral de l'homme était encore plus mal traité. J'ai pris la défense de Childe Harrold : "Je vois Madame, qu'il est bon d'être votre ami ; vous êtes, ce me semble, un peu sévère dans vos jugements. L'affectation de bizarrerie, de singularité, d'originalité, tient au caractère anglais en général. Lord Byron peut avoir aussi expié son génie par quelques faiblesses ; mais l'avenir s'embarrassera peu de ces misères, on plutôt les ignorera. *Le poète cachera l'homme* ; il interposera son talent entre lui et les races futures, et à travers de ce voile divin, la postérité n'apercevra que Dieu [MDT, II, 1387-1388, c'est nous qui soulignons]¹⁹⁸.

Malgré les apparences de la subversion quasi ironique, les paradoxes chateaubrianesques peuvent se colorer de la sensibilité la plus profonde de réflexions où le rapprochement faussement insolent et antinomique correspond à la réalisation créatrice misant sur le dépassement d'une opinion convenue par un jugement personnel. La dissolution d'une *doxa* figée dans la conscience de l'auditoire pousse l'instance narrative à la dramatisation de l'affrontement entre deux idées concurrentes que mobilise l'emploi de la paradiastole hyponymique : « Le poète cachera l'homme ». Son dédoublement référentiel transforme la momentanéité de la stupéfaction en triomphe de la clairvoyance auctoriale qui se concentre dans les stratégies anticipatives de la prolepse porteuse d'une vérité indéniable de son contenu. Dans cette perception nouvelle du paradoxe, la radicalisation de la forme sert à la résolution de dilemmes esthétiques et littéraires qui tourmentent le narrateur là où le statut de l'artiste se voit célébré par la reconsidération du talent dans son inhérence divine, condition qui ne permet de fructifier le talent ni par l'exercice ni par le travail. La sacralisation de l'art

¹⁹⁷ Le paradoxe hyponymique s'organise en général autour de l'opposition entre hponyme et hyperonyme, opposition qui englobe dans notre cas la tension intentionnée entre hyperonyme « humanité » et hyponyme « homme ». La neutralisation de l'opposition, et par conséquent, l'instauration d'une certaine démarche interprétative sont assurées par une action assimilatrice (la réunion des éléments sur un même niveau, par exemple qualificatif), et par une action dissimilatrice pour que l'un soit favorisé aux dépens de l'autre. Pour plus d'informations voir R. Landheer, « Le paradoxe, mécanisme de bascule », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, op. cit., p. 111-113.

¹⁹⁸ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, IV, 383, éd. Levaillant].

participe à une auto-élévation de sa personne par laquelle le narrateur accède au dogme de sa supériorité face à la trivialité de renversements ironiques qui ne sont pas capables de porter atteinte à l'effervescence de son talent. D'où l'excroissance de la forme paradoxale qui s'interprète comme la tentative de faire frissonner le lecteur pour qu'il s'ouvre et s'associe à ces manifestations persuasives implicites :

Les membres d'une famille qui a produit un homme extraordinaire deviennent un peu fous par imitation : ils s'habillent comme lui, affectent ses paroles, ses manières, ses habitudes ; s'il fait guerrier, on dirait qu'ils vont conquérir le monde ; s'il fut poète, qu'ils vont faire *Athalie*. Mais il n'en est pas des grands individus comme des grandes races ; on transmet son sang, on ne transmet pas son génie [MDT, III, 532-533].

Bien évidemment, l'imprévisibilité de la suspension entre deux éléments sémantiquement contradictoires est en corrélation avec le maniement de cette opposition qui se clarifie comme un processus graduel et par là hautement persuasif, dépendant de l'habileté de l'écrivain à tirer parti du dispositif rhétorique¹⁹⁹. Dans notre cas, la contradiction paradoxale : « on transmet son sang, on ne transmet pas son génie » s'engendre à partir de la parataxe asyndétique où le continuum rythmique et syntaxique se voit brusquement interrompu par le mouvement de séparation d'ordre ponctuel (l'emploi de la virgule imitant la conjonction d'opposition « mais »), ainsi que par le mouvement d'opposition sémantique (la négation déclenchant la tension antithétique entre deux segments juxtaposés)²⁰⁰. Cette disharmonie entre différents niveaux de la production littéraire permet de cerner la complexité des enjeux qui se superposent dans la forme paradoxale. Tandis que la continuité rythmique et syntaxique soulèvent la problématique de la concentration, de l'attention et de la mémorisation mobilisées dans le stade de la révélation qui correspond à la résorption de la contradiction paradoxale par le dispositif de la *captatio benevolentiae* positive, la discontinuité ponctuelle et sémantique matérialise la confusion du lecteur devant l'outrance formelle du *paradoxos*. Cet exemple élucide les potentialités transformationnelles du paradoxe dans les *Mémoires* : on se rend compte à quel point la rythmique du détachement provoquée intentionnellement par l'injonction paradoxale d'opposition est à l'origine de la rhétorique démonstrative. Celle-ci, par des procédés accessoires tels que la prédication verbale du gnomisme, par l'économie et le rythme de l'expression, évolue vers la fluidité de l'inclusion qui se stabilise entre deux éléments en tension, à l'instar du proverbe ou de la maxime voulant transmettre toute son éloquence conceptuelle. Ainsi, la forme inquiétante du

¹⁹⁹ Sur la gradualité du paradoxe dans la focalisation de la contradiction voir M. Tuțescu, « Paradoxe, univers de croyance », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, op. cit., p. 82-83.

²⁰⁰ Sur le rôle de la parataxe asyndétique dans la création littéraire de Marcel Proust voir S. Landes-Ferrali, *Proust et le Grand Siècle : formes et significations de la référence*, Tübingen, Narr, 2004, p. 89.

paradoxe s'offre au lecteur comme une invitation à la réflexion et comme une appropriation de la littéralité aux circonstances contextuelles. L'intégration des contraires qu'opère la structure paradoxale se dessine dans le cadre de l'herméneutique persuasive qui est le collage entre l'intimité intellectuelle et référentielle du lecteur et le pouvoir persuasif du narrateur. L'importance de l'autorité persuasive se résume dans la capacité à se réconcilier avec son public dans l'esprit de reconnaissance et de valorisation mutuelle des vérités avancées par l'instance narrative. Dans cette perspective, la récurrence du paradoxe dans l'œuvre ne subit pas la catégorisation stricte dans le cadre de la dérision ironique, discréditant la position du narrateur, mais apparaît comme un outil de diffusion de preuves dianoétiques. Ainsi, si l'idée romantique de la supériorité de l'artiste trouve l'apogée de sa représentation dans la forme paradoxale, comme le démontre notre exemple : « On transmet son sang, on ne transmet pas son génie », elle s'attache aussi bien à la légèreté de la forme qu'à l'enthymémisme implicite glorifiant le statut du narrateur chateaubrianesque. Cet astuce persuasif, malgré la démarcation nette avec le sérieux de la forme, dont l'excès pourrait conduire le narrateur à l'invasemblance de ses démonstrations, se distingue cependant par la gravité de son contenu, résolu à revendiquer le caractère divin du talent de l'artiste. Cet amalgame produit la rencontre inespérée du sérieux et du ludique, combinaison ambiguë qui apparaît cependant comme un signe de modernité à mesure que le narrateur, par l'originalité et la finesse de sa production littéraire, s'essaie à procurer un plaisir de lecture à son auditoire :

Enfin, de nos jours, une grande décoration funèbre est commencée en mémoire de l'Homère italien, jadis pauvre et errant comme l'Homère grec : l'ouvrage s'achèvera-t-il ? Pour moi, je préfère au tumulus de marbre, la petite pierre de la chapelle dont j'ai parlé ainsi dans *l'Itinéraire* : ''Je cherchais (à Venise, 1806) dans une église déserte le tombeau de ce dernier peintre (*le Titien*) et j'eus quelque peine à le trouver : la même chose m'était arrivée à Rome (en 1803) pour le tombeau du Tasse. Après tout, les cendres d'un poète religieux et infortuné ne sont pas trop mal placées dans un ermitage. Le chancre de la *Jérusalem* semble s'être réfugié dans cette sépulture ignorée, comme pour échapper aux persécutions des hommes ; il remplit le monde de sa renommée, et repose lui-même inconnu sous l'oranger de Saint-Onuphre.''

La Commission italienne chargée des travaux nécolithes, me pria de quêter en France et de distribuer les indulgences des Muses à chaque fidèle donateur de quelques deniers au monument du poète. Juillet 1830 est arrivé ; ma fortune et mon crédit ont pris de la destinée des cendres du Tasse. Ces cendres semblent posséder une vertu qui rejette toute opulence, repousse tout éclat, se dérobe à tous honneurs : il faut de grands tombeaux aux petits hommes et de petits tombeaux aux grands [MDT, II, 877-878].

L'incommensurabilité entre forme et contenu à laquelle nous accoutume en général le paradoxe est déterminée dans l'œuvre par l'intention du narrateur à récuser l'univers de conventions par lesquelles la société semble cadenasser l'artiste. En conséquence, le paradoxe considéré comme le dépassement de la *doxa* commune, figée dans les rites insignifiants et

insensés, ne se contente pas de frapper par la réitération d'une simple opposition antithétique, mais se renouvelle continuellement par la visualité de moyens rhétoriques capables d'enserrer et d'étouffer derechef la conscience du lecteur devant la finesse d'une nouvelle association : « il faut de grands tombeaux aux petits hommes et de petits tombeaux aux grands ». On peut mesurer ici l'efficacité de l'enchâssement de l'antithèse et du chiasme dont la structure serrée, réversible et musicale, semble condenser le paradoxe en un aphorisme dont le caractère hautement révélateur annonce implicitement l'hégémonie énonciative de l'instance narrative.

Il est donc incontestable que, lorsque le narrateur chateaubrianesque se livre à des jugements esthétiques ou littéraires au moyen du paradoxe, son emploi se justifie dans la force incantatoire de ses transformations, permettant l'illumination d'une vérité prégnante sous le masque de la contradiction. Ayant donné naissance aux paradoxes esthétiques, le narrateur instaure le nouveau moyen d'offensive persuasive couronnant sa prépondérance de l'instance dominante par la souplesse avec laquelle le paradoxe fait sortir le lecteur des œilletons d'un raisonnement erroné. En l'occurrence, la disjonction surprenante que provoque le rapprochement antithétique et subversif : « il faut de grands tombeaux aux petits hommes et de petits tombeaux aux grands » d'une part démasque les incohérences et les incongruités ironiques de la petitesse aspirant à la grandeur, de l'autre opte pour l'affirmation de la supériorité de l'artiste. Vu les enjeux de la vocation littéraire de l'écrivain songeant à assurer l'immortalité de son nom à travers la durabilité de son œuvre dans la conscience du public, il n'est pas surprenant que la revendication de la supériorité de l'artiste aille de pair avec la revendication de l'excellence de l'art :

Une réunion publique musicale avait lieu deux ou trois fois la semaine. Le soir, en revenant de leur ouvrage, de petites ouvrières, leurs paniers au bras, des garçons ouvriers portant les instruments de leurs métiers, se pressaient pêle-mêle dans une salle ; on leur donnait en entrant un feuillet noté, et ils se joignaient au chœur général avec une précision étonnante. C'était quelque chose de surprenant que ces deux ou trois cents voix confondues. Le morceau fini, chacun reprenait le chemin de sa demeure. Nous sommes loin de ce sentiment de l'harmonie, moyen puissant de civilisation ; il a introduit dans la chaumière des paysans de l'Allemagne une éducation qui manque à nos hommes rustiques : partout où il y a un piano, il n'y a plus de grossièreté [MDT, II, 58].

Bien que la résonance du paradoxe sur le lecteur ne se confonde ni à la rationalité de la perspective, ni à l'éloge traditionnel de l'emphase, ces deux régimes tirent leur origine dans le subjectivisme de la représentation façonnant l'esprit à l'instar d'un ferment. Entre *plethos* de la forme et creusement de contraires s'instaure la parenté fonctionnelle passant de la glorification d'une idée à sa cristallisation plus frappante, plus globalisante et plus universelle. Sans se relayer mutuellement, l'emphase et le paradoxe se hérissent comme des déguisements persuasifs contre les dévastations du rire ironique où la nouveauté du paradoxe est réclamée

par sa construction elliptique, seule capable de révéler une vérité à travers la contradiction fréquemment apparente, dont la polarisation impressionne néanmoins le lecteur par la puissance de son évocation²⁰¹. Le processus de bouleversement persuasif auquel préside l'engendrement de paradoxes dans les *Mémoires* peut, comme dans notre exemple : « Partout où il y a une piano, il n'y a plus de grossièreté », profiter simultanément d'une logique elliptique, autocorrectionnelle (la tension entre « partout » et « ne ...plus ») et hautement contextualisée, logique qui, grâce à la facilité de déchiffrement interprétatif se soumet au cryptage emblématique de la vérité qui caractérise l'aphorisme²⁰². Cet aphorisme paradoxal dont le pouvoir d'insuffler de l'énergie nouvelle à travers le resserrement de l'expression et l'aiguïsement des contraires est d'autant plus précieux que l'art a besoin de l'innovation de sa forme afin de pouvoir procéder au renouvellement de sa fonction. En conséquence, si le narrateur chateaubrianesque se précipite dans le flux paradoxal de la réflexion, comme dans notre exemple : « Partout où il y a un piano, il n'y a plus de grossièreté », il veille à l'apaisement de ses appréhensions esthétiques qu'a tisonnée l'ironie du sort par la récurrence de ses renversements. Puisque la remise en question du statut de l'art s'attaque à la cohérence de sa vocation littéraire, le narrateur essaie de contre-balancer les coups ironiques par le caractère intempestif de la forme paradoxale qui cependant, par la concentration maximale de sa réflexivité, garantit l'adhésion du public et semble aveugler par la pertinence de ses révélations imprévues :

Il n'y a dans le nouveau continent ni littérature classique, ni littérature romantique, ni littérature indienne : classique, les Américains n'ont point de moyen âge ; indienne, les Américains méprisent les sauvages et ont horreur des bois comme d'une prison qui leur était destinée.

Ainsi, ce n'est donc pas la littérature à part, la littérature proprement dite, que l'on trouve en Amérique : c'est la littérature appliquée servant aux différents usages de la société ; c'est la littérature d'ouvriers, de négociants, de marins, de laboureurs. Les Américains ne réussissent guère que dans le mécanique et dans les sciences, parce que les sciences ont un côté matériel : Franklin et Fulton se sont emparés de la foudre et de la vapeur au profit des hommes. Il appartenait à l'Amérique de doter le monde de la découverte par laquelle aucun continent ne pourra désormais échapper aux recherches du navigateur.

La poésie et l'imagination, partage d'un très petit nombre de désœuvrés, sont regardées aux Etats-Unis comme des puérilités du premier et du dernier âge de la vie : *les Américains n'ont*

²⁰¹ Si le paradoxe arrive à défier la raison ou à bouleverser la conscience du lecteur, sa vivacité d'expression réside dans son caractère elliptique permettant de juxtaposer deux réalités ou deux idées opposées d'une manière inattendue et captivant l'attention du public : « Tout paradoxe lexical est le résultat d'une opération elliptique. Une telle opération se voit entre autres dans la suppression de toute succession temporelle [...] ». Pour plus d'informations, voir P. J. Smith, « Paradoxe et discours chez Montaigne », *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, op. cit., p. 179. Notons que l'intégration de l'atemporalité (l'absence de l'évolution chronologique, du changement) avec le raccourci de la forme produisant l'image conflictuelle de l'univers dépassant la stabilité de la *doxa* rassurante permettent de transformer les notations personnelles, le vécu du narrateur en valeurs générales et emblématiques, ce qui favorise l'agilité de l'orateur et suscite l'admiration du public.

²⁰² Les aphorismes, les maximes et d'autres formes brèves dans les *Mémoires* ne nous préoccupent que dans leur rapport strict avec le paradoxe.

point eu d'enfance, ils n'ont point encore de vieillesse [MDT, I, 418-419, c'est nous qui soulignons].

Ainsi, le paradoxe dans les *Mémoires d'outre-tombe* semble se redistribuer en tant qu'une fermentation continue de jugements narratifs dissimulés derrière la dialectique antagoniste et contradictoire qui boucle les épisodes à l'instar de clôtures épiphrastiques illuminant le lecteur par la radicalisation de sa tactique persuasive. Il ne s'agit pas uniquement de procurer la surprise par le rapprochement antithétique des termes « vieillesse », « enfance », synthétisant l'état de la littérature américaine sous forme d'un truisme apparent : « les Américains n'ont point eu d'enfance, ils n'ont point encore de vieillesse ». Le lecteur devrait prendre garde contre une interprétation littérale et individualisée qui limiterait sa perception à un tâtonnement lacunaire et insuffisant, ce que signale le maintien de la succession temporelle. Or, l'obstination dans l'usage du passé composé, temps grammatical inhabituel dans le cas des assertions paradoxales, dotées plutôt d'une valeur atemporelle et générale, par sa valeur résultative permet de sensibiliser le lecteur à l'ancrage excessif du passé dans le présent²⁰³. Cela implique l'infléchissement de notre paradoxe vers une forme paradiastolique où l'individualité allusive sert de repoussoir à la dynamique interprétative plus générale et affinée qui éclaire le problème de la prééminence de la littérature dans le processus de formation et de consolidation de l'identité nationale. Par le recours au paradoxe le narrateur chateaubrianesque trace explicitement les périls du désengagement littéraire de la société qui, dédiée aux idéaux du matérialisme, n'est pas capable d'assurer l'immortalité de son génie national qui s'accomplit à travers la production littéraire, seul résidu qui puisse convaincre la postérité de la supériorité intellectuelle de ses aïeux. Cet exemple prouve que, malgré la tendance du paradoxe à discréditer la *doxa* communément admise, malgré sa suspension continue entre lisible et illisible, compréhensible et incompréhensible, cette figure fournit au narrateur l'occasion de se gausser de lecteurs trop crédibles et naïfs. Par ces différents déplacements persuasifs tourmentant sans cesse la conscience du lecteur, le narrateur réussit à éviter le discours de normativité et d'évidence immodéré, ce qui tourne son écriture vers l'affirmation raffinée de valeurs incompressibles de la littérature qui se résument dans sa productivité, sa capacité de susciter l'intérêt du public, et dans sa pertinence au-delà du temps et de l'espace.

Cependant, il serait abusif de constater que l'emploi du paradoxe dans l'œuvre se cache uniquement derrière une cloison étanche de l'idéalisation de la création littéraire. S'il

²⁰³ Sur les différents plans aspectuels du passé composé que pourrait exploiter l'écrivain, voir M. Abecassis, G. Ledegen, *Les voix des Français. Volume 2, En parlant, en écrivant*, New York, Oxford, 2010, p. 149.

est vrai que la glorification emphatique a contribué à bâtir l'image de l'écrivain en tant qu'être inspiré et transcendant, doté de l'étincelle divine, la mixité et l'instabilité du paradoxe a permis au narrateur de soulever la problématique de la stérilité et de l'improductivité ressenties devant l'acte créateur tel que l'écriture autobiographique :

Je travaillais avec délices à mes *Mémoires* et *Les Martyrs* avançaient ; j'en avait déjà lu quelques livres à M. de Fontanes. Je m'étais établi au milieu de mes souvenirs comme dans une grande bibliothèque : je consultais celui-ci et puis celui-là, ensuite je fermais le registre en soupirant, car je m'apercevais que la lumière, en y pénétrant, en détruisait le mystère. Éclairez les jours de la vie, ils ne seront plus ce qu'ils sont [MDT, I, 828].

Le dévoilement de l'antithèse paradoxale qui recouvre la contradiction entre cause et effet, entre intention d'éterniser les souvenirs et leur altération finale : « Éclairez les jours de la vie, ils ne seront plus ce qu'ils sont », perturbe le lecteur nourri de stéréotypes sur la facilité de l'acte scriptural qui cependant ne se montre ni expérience agréable ni divertissante. Cette construction métalogue et binaire : « ils ne seront plus ce qu'ils sont » n'a pas pour fonction de contester le genre autobiographique, mais, par une forme de provocation que constitue le paradoxe, veut fournir une base nécessaire à l'établissement d'une perspective plus complexe, enjoignant le lecteur de se défier des alternatives simplistes afin de restituer l'objectivité du regard critique sur la production littéraire. Malgré la poétisation et la dépoétisation successives de l'acte créateur qu'opère le paradoxe, le narrateur ne dégrade pas sa position de l'instance narrative dominante. La provocation de la forme paradoxale, par sa construction antithétique, permet d'exprimer des états d'émotion contradictoires et inexprimables qui envahissent l'écrivain et conditionnent la singularité de son moi. Le balancement continu entre joie, inspiration, extase, tristesse, mélancolie, douleur qui accompagnent l'acte créateur rehaussent l'individualité du moi chateaubrianesque qui soit se retourne sur lui-même, soit se distancie de sa propre création par la légèreté de la forme paradoxale. En conséquence, le paradoxe se diffuse dans les *Mémoires* comme une modalité d'écriture qui allège le genre autobiographique disposé à se renfermer excessivement sur soi et féconde l'œuvre en quête de lois esthétiques qui gouvernent les écrits intimes :

Du côté opposé, au midi et à l'est, le paysage offrait un tout autre tableau : par les fenêtres de la grand'salle, on apercevait les maisons confuses de Combourg, un étang, la chaussée de cet étang sur laquelle passait le grand chemin de Rennes, un moulin à eau, une prairie couverte de troupeaux de vaches et séparée de l'étang par la chaussée. Au bord de cette prairie s'allongeait un hameau dépendant d'un prieuré fondé en 1149 par Rivallon, seigneur de Combourg, et où l'on voyait sa statue mortuaire couchée sur le dos en armure de chevalier. Depuis l'étang, les terrain s'élevant par degrés, formait un amphithéâtre d'arbres, où sortaient des campaniles de villages et des tourelles de gentilhommières. Sur un dernier plan de l'horizon, entre l'occident et le midi, se profilaient les hauteurs de Bécherel. Une terrasse bordée de grands buits taillés circulait au pied du château de ce côté, passait derrière les écuries et allait, à divers replis, rejoindre le jardin des bains qui communiquait au grand Mail.

Si, d'après cette trop longue description, un peintre prenait son crayon, produirait-il une esquisse ressemblante au château ? Je ne le crois pas ; et cependant ma mémoire voit l'objet comme s'il était sous mes yeux ; telle est dans les choses matérielles l'impuissance de la parole et la puissance du souvenir ! [MDT, I, 159-160].

L'incohérence dans l'agencement de cet extrait produit sans doute la stupéfaction du lecteur lorsque le ressort emphatique et poétique résidant dans l'abondance du *plethos* finit par être enchâssé dans l'ellipse qui brise l'harmonie de cette imagerie primesautière dont la véhémence se voit renforcée par l'exclamation de l'épiphonème : « telle est dans les choses matérielles l'impuissance de la parole et la puissance du souvenir ! ». Cependant, il ne s'agit pas nécessairement de ravalier cette évocation lyrique par la mobilisation du rire ironique, mais de cerner la dualité de l'acte scriptural à travers la figure métaphysique que représente ce paradoxe antithétique²⁰⁴. Jouant sur la proximité étymologique et sonore entre deux antonymes « puissance » et « impuissance », le narrateur chateaubrianesque fait dégager la plasticité du conflit entre « parole » et « souvenir », se transformant en heurt paradoxal entre réalité et représentation littéraire puisque tout mouvement de concordance avec l'autre est reconsidéré par le lecteur comme un obstacle insurmontable. D'ailleurs, le narrateur ne cesse de perpétuer la conception de l'insuffisance de l'écriture à travers d'autres modes d'expression, parmi lesquels se distingue la visualité de la métaphore ironique couronnant un passage à l'instar de l'épiphrase :

Qui n'a éprouvé les sentiments et les regrets exprimés ici avec toute la douceur de la muse ?
Qui ne s'est attendri au souvenir des jeux, des études, des amours de ses premières années ?
Mais peut-on leur rendre la vie ? *Les plaisirs de la jeunesse reproduits par la mémoire sont des ruines vues au flambeau* [MDT, I, 586, c'est nous qui soulignons].

Nous découvrons ainsi à quel point la rhétorique chateaubrianesque s'appuie sur l'esthétique de ressouvenirs qu'elle substantialise simultanément par la progression ironique, emphatique et paradoxale de la pensée ou par leur amalgame successif. Cependant, l'usage du paradoxe s'exemplarise par la stabilité implicite de sa fonction : développé dans le sillage de l'ambition auctoriale, il généralise les expériences, les jugements, les observations esthétiques et littéraires du narrateur pour que leur transfert au lecteur participe de l'ordre du savoir et de la révélation.

²⁰⁴ L'opposition sémantique sur laquelle se fondent en général l'antithèse et le paradoxe est propice à démontrer au lecteur l'ubiquité de l'antinomie qui domine l'univers humain. Cette capacité de mêler l'inconciliable et de refléter la dualité de l'univers replace le paradoxe au-delà de l'ironie du sort focalisée majoritairement sur la négativité de changements. De cette disposition hétérogène à osciller entre deux pôles de l'existence humaine jaillit non seulement la souplesse, mais également la subtilité du paradoxe, apte à distribuer au lecteur une sorte de savoir métaphysique.

3.5. Le paradoxe et la politique

On se rend compte qu'avec l'apparition du paradoxe dans les *Mémoires* on assiste au renouveau de la persuasion narrative : le dégagement de la sagesse auctoriale s'inclut dorénavant dans l'esthétique du choc dont l'élan spontané et libérateur vise un rapprochement avec le lecteur. L'intérêt de la figure, qui se manifeste primordialement dans l'instabilité de sa construction sémantique, permet de rompre avec l'idéalisme que conserve en général le discours emphatique, ce qui fait naître une valeur inédite, ébranlement du lecteur devant les contradictions apparemment inconciliables. Cette caractéristique fondamentale du discours paradoxal coïncide avec la violence de l'époque qui, loin de se figer dans le statisme, désacralise successivement ses rites, ses attitudes, ses mœurs²⁰⁵, changements dignes d'être présentés à la postérité sous forme véhiculaire et compilatoire en laquelle s'érige le paradoxe par l'exposition de combat entre les contraires :

Lorsque le fils du Balafre occit Saint-Paul, maréchal de la Ligue, on reconnut dans ce coup d'épée la fierté et le sang des Guises ; mais quand monsieur le Dauphin, plus puissant seigneur qu'un prince de Lorraine, aurait pourfendu le maréchal Marmont, qu'est-ce que cela eût fait ? Si le maréchal eût tué monsieur le Dauphin, c'eût été seulement un peu plus singulier. On verrait passer dans la rue César, descendant de Vénus, et Brutus, arrière-neveu de Junius, qu'on ne les regarderait pas. *Rien n'est grand aujourd'hui, parce que rien n'est haut* [MDT, II, 410, c'est nous qui soulignons].

Si l'Histoire dans les *Mémoires* occupe une place privilégiée, son importance dans notre extrait se réduit cependant à la qualité d'un embrayeur narratif par lequel le narrateur procède à la dépréciation du présent à travers la supériorité du passé. En effet, le chaos sociopolitique auquel assiste le narrateur chateaubrianesque l'interpelle à dévoiler l'étroitesse d'esprit et la déféctuosité individuelle de son époque, idée qui dépasse les possibilités créatives du sérieux qui exploite entre autres l'écriture contrastée, soulignant ainsi le décalage entre passé et présent. D'où le recours au paradoxe : « Rien n'est grand aujourd'hui, parce que rien n'est haut » qui non seulement est censé occulter l'ennui, mais se distingue par son aptitude à générer des secousses, ce qui instille la malaise chez le lecteur et l'invite à la réflexion profonde sous apparence de la bouffonnerie. En l'occurrence, le lecteur se trouve sous l'effet d'un coup de théâtre qui recherche la stupéfaction dans la relation antynomique et

²⁰⁵ Bien que quelques similitudes se retiennent entre Chateaubriand et Michelet en ce qui concerne le regard sur l'histoire, qu'ils considèrent non comme un monument, mais comme la fluctuation et la versatilité, une divergence se marque nettement entre ces deux points de vue. Tandis que Chateaubriand manifeste l'austérité excessive vis-à-vis de la révolution de Juillet, Michelet valorise son rôle dans le développement de la France et du monde : « ce que la révolution de Juillet offre de singulier, c'est de présenter le premier modèle d'une révolution sans héros, sans noms propres ; point d'individu en qui la gloire ait pu se localiser ». Sur les différences dans la perception de l'histoire et du passé entre Chateaubriand, Michelet et Nerval voir K. Tsujikawa, *Nerval et les limbes de l'histoire : lecture des Illuminés*, Genève, DROZ, 2008, p. 38-44.

suggérant implicitement la différenciation entre la positivité et la négativité (grandeur vs petitesse, hauteur vs bassesse). Cette simplification convie à la dissymétrie évidente entre deux pôles, qui se radicalise et se hiérarchise jusqu'à faire accéder à une vérité axiomatique et incontestable²⁰⁶. Le choc que le narrateur administre au lecteur témoigne de l'élargissement de son pouvoir auctorial délesté d'un poids étouffant de l'ironie du sort qu'il vainc par la cohérence éthique de sa vocation ainsi que par l'universalité de ses jugements qui, transformés en préceptes immuables et universelles, réactivent l'instruction du public. La relation d'impertinence, d'insolence, de désinvolture qui se maintient entre narrateur et lecteur par le biais de l'écriture paradoxale est un alibi, une mystification narrative, un post-scriptum implicite qui bouscule l'ordre linéaire de la lecture par la tension entre formulation provocatrice et profondeur saisissante de ses réflexions :

Les preuves surabondent de la noblesse de notre diplomatie pendant la Restauration. Qu'importe aux partis ? N'ai-je pas lu encore ce matin, dans un journal de gauche, que l'*Alliance* nous avait forcés d'être ses gendarmes et de faire la guerre à l'Espagne, quand le *Congrès de Vérone* est là, quand les documents diplomatiques montrent d'une manière irrécusable que toute l'Europe, à l'exception de la Russie, ne voulait pas de cette guerre ; que non seulement elle ne la voulait pas, mais que l'Angleterre la repoussait ouvertement, et que l'Autriche nous contrariait en secret par les mesures les moins nobles ? Cela n'empêchera pas de mentir de nouveau demain ; on ne se donnera pas même la peine d'examiner la question, de lire ce dont on parle *sciemment* sans l'avoir lu ! *Tout mensonge répété devient une vérité* : on ne saurait avoir trop de mépris pour les opinions humaines [MDT, II, 90-91, c'est nous qui soulignons].

Même si le narrateur pose le problème de l'omniprésence de l'hypocrisie d'une manière cuisante, par le recours à l'ironie qui transparaît dans l'évidence de l'antiphrase moqueuse « *sciemment* » dont l'intention est signalée par l'emploi des italiques, l'ironie assigne à la narration une valeur de persiflage, de distanciation, sans accéder pourtant au rang d'un jugement éthique, capable de dévoiler la supériorité morale du narrateur. D'où l'engagement dans la figuration outrée du paradoxe : « *Tout mensonge répété devient une vérité* » permettant au narrateur de fonder sur la quête de la provocation une motivation d'ordre didactique. Si le lecteur se met à protester, le narrateur peut sonner son succès persuasif d'avoir procuré à son public un aliment convenable dans la mesure où celui-ci se dirige vers la vertu et le rejet de mécanismes sociaux de l'immoralité.

Malgré la sincérité ironique d'une vérité que véhicule fréquemment le paradoxe, son emploi n'est pas dissocié dans les *Mémoires* des propriétés éthiques d'autant qu'il incite le lecteur à l'action selon sa conscience. Cet éveil de réflexivité et de conscience auquel s'applique le discours paradoxal devient le signe de la réussite de l'écriture dans la mesure où

²⁰⁶ Sur le mécanisme semblable qui régit le figement de la vérité aphoristique, voir M. Levailant, *Les rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 477-479.

le lecteur se laisse guider par ses vérités prégnantes d'applications dans toutes les époques, y compris la contemporanéité du lecteur. La nouveauté de la persuasion paradoxale ne réside plus dans l'action de dépeindre et d'idéaliser la réalité, mais dans la capacité d'étonner et de choquer la raison de manière à suspendre le lecteur dans un état d'alerte permanente :

Il y a deux manières de devenir ministre : l'une brusquement et par force, l'autre par longueur de temps et par adresse ; la première n'était point à l'usage de M. de Villèle : le cauteleux exclut l'énergique, mais il est plus sûr et moins exposé à perdre la place qu'il a gagnée. L'essentiel dans cette manière d'arriver est d'agréer maints soufflets et de savoir avaler une quantité de couleuvres : M. de Talleyrand faisait grand usage de ce régime des ambitions de seconde espèce. *En général, on parvient aux affaires par ce que l'on a de médiocre, et l'on y reste par ce que l'on a de supérieur* [MDT, II, 42, c'est nous qui soulignons].

Le raisonnement conflictuel et concurrent qui dessine ses contours par l'exploitation de la relation antonymique de contrariété entre « médiocrité » et « supériorité » se positionne cependant hors de l'aberration fausse et inacceptable du point de vue de la logique, ce qui localise ses effets de stupéfaction dans la double incompatibilité d'ordre éthique entre cause et conséquence²⁰⁷. Ainsi, les paradoxes chateaubrianesques se situent du côté de la plausibilité par laquelle l'instance narrative s'empare de la curiosité du lecteur et laisse à son appât de produire l'effet d'adhésion persuasive. La plausibilité constitue précisément la clef de voûte de la rhétorique paradoxale dans les *Mémoires* : son caractère impérieux ne se fonde plus sur l'action de mander le lecteur par les exhortations explicites, mais possède des tendances naturelles à s'avancer par le doute que fait éclore le maintien de l'opposition sémantique. L'illusion d'être encombré de difficulté interprétative garantit au lecteur le maximum de l'indépendance d'ordre herméneutique qui concorde avec la complexité de la nature humaine²⁰⁸. Or la résolution du paradoxe nécessite l'investissement du raisonnement déductif et la réorganisation de l'opposition sémantique dans le cadre de l'inclusion dont la stabilisation confère du plaisir à la lecture et abasourdit le lecteur par la pertinence de son contenu. En conséquence, on ne saurait surestimer le rôle du paradoxe en tant qu'outil de révélations d'ordre moral qui non seulement offre un portrait sans complaisance de la réalité politique de l'époque, mais par l'objectivité de l'opinion assure de l'honorabilité à l'instance narrative. À maintes reprises le narrateur chateaubrianesque clame son indignation devant l'absence du talent qu'il fait équivaloir au rang de l'immoralité :

²⁰⁷ Sur la systématisation des oppositions sémiques dans les structures paradoxales, voir K. Wołowska, *Le Paradoxe en langue et en discours*, op. cit., p. 93-94.

²⁰⁸ Ainsi, l'un des plaisirs que le narrateur puisse procurer au public réside dans l'opportunité de laisser reconstituer son raisonnement à travers l'acte de lecture : « La nature de l'esprit humain est d'aimer mieux que l'on lui laisse quelque chose à suppléer, que non pas qu'on s'imagine qu'il ait besoin d'être instruit de tout [...]. Ainsi cette suppression flatte la vanité de ceux à qui on parle ; en se remettant de quelque chose à leur intelligence, et en abrégant le discours, elle le rend plus fort et plus vif ». À ce sujet, voir A. Arnauld, *Logique de Port-Royal*, Paris, Hachette, 1854, p. 203.

''Je suis entré dans Paris au milieu de la canonnade, de la fusillade et du tocsin. Ce matin, le tocsin sonne encore, mais je n'entends plus les coups de fusil ; il paraît qu'on s'organise et que la résistance continuera tant que les ordonnances ne seront pas rappelées. Voilà le résultat immédiat (sans parler du résultat définitif) du parjure dont les ministres ont donné le tort, du moins apparent, à la couronne !

La garde nationale, l'École polytechnique, tout s'en est mêlé. Je n'ai encore vu personne. Vous jugez dans quel état j'ai trouvé madame de Ch... Les personnes qui, comme elle, ont vu le 10 août et le 2 septembre, sont restées sous l'impression de la terreur. Un régiment, le 5^e de ligne, a déjà passé du côté de la Charte. Certainement M. de Polignac est bien coupable ; son incapacité est une mauvaise excuse ; *l'ambition dont on n'a pas les talents est un crime* [MDT, II, 371-372, c'est nous qui soulignons].

Si le sentiment de contrariété s'impose inmanquablement devant l'infériorisation explicite de l'ambition jusqu'à son incrimination, le dépassement de l'impasse interprétative dirige le lecteur à opérer une quelconque différenciation entre les deux occurrences du mot afin d'échapper au brouillage généralisé que provoque cette affirmation dans l'esprit du lecteur. En tant qu'énoncé paradiastolique, ce paradoxe provoque la consternation par l'actualisation simultanée de la connotation positive qui oppose l'ambition à l'inertie et à l'inaction, à laquelle se superpose immédiatement sa connotation négative du désir personnel centré uniquement sur la satisfaction de son amour-propre. Cette formulation originale nous rappelle que l'absence de talent qui conduit à l'infécondité et l'improductivité est susceptible de nuire au bien public en démolissant les fondements de l'ordre établi par l'avidité de splendeurs personnelles, idée réitérée explicitement par la suite emphatique de l'extrait :

''Je ne vous parle de moi ; ma position est pénible, mais claire. Je ne trahirai pas plus le Roi que la Charte, pas plus le pouvoir légitime que la liberté. Je n'ai donc rien à dire et à faire ; attendre et pleurer sur mon pays. Dieu sait maintenant ce qui va arriver dans les provinces ; on parle déjà de l'insurrection de Rouen. D'un autre côté, la Congrégation armera les choasuns et la Vendée. À quoi tiennent les empires ! Une ordonnance et six ministres sans génie ou sans vertu suffisent pour faire du pays le plus tranquille et le plus florissant le pays le plus troublé et le plus malheureux'' [MDT, II, 372].

Même si le paradoxe et l'emphase collaborent dans la reconstruction de l'éthos du narrateur, l'efficacité du paradoxe est sondable dans l'absence de remontrance explicite que profère ce sermon emphatique : si le paradoxe devient l'incarnation d'une vérité, il s'exerce à l'encontre de la *doxa* commune et son mouvement hypnotique de ralliement implicite s'illustre dans la mobilisation du monde imaginaire excessif qui s'acquiert la connivence de son public par le démantèlement de stéréotypes et de clichés qu'avait collectionnés le lecteur :

Je trouvai le prince de Polignac dans le grand cabinet que je connaissais si bien. Il accourut au-devant de moi, me serra la main avec une effusion de cœur que j'aurais voulu croire sincère, et puis, me jetant un bras sur l'épaule, nous commençâmes à nous promener lentement d'un bout à l'autre du cabinet. Il me dit qu'il n'acceptait point ma démission ; que le Roi ne l'acceptait pas ; qu'il fallait que je retournasse à Rome. Toutes les fois qu'il répétait cette dernière phrase, il me crevait le cœur : ''Pourquoi, me disais-je, ne voulez-vous pas être dans les affaires avec moi comme avec La Ferronnays et Portalis ? Ne suis-je pas votre ami ? Je vous donnerai à

Rome tout ce que vous voudrez ; en France, vous serez plus ministre que moi, j'écouterai vos conseils. Votre retraite peut faire naître de nouvelles divisions. Vous ne voulez pas nuire au gouvernement ? Le Roi sera fort irrité si vous persistez à vouloir vous retirer. Je vous en supplie, cher vicomte, ne faites pas cette sottise.”

Je répondis que je ne faisais pas une sottise ; que j'agissais dans la pleine conviction de ma raison ; que son ministère était très impopulaire ; que ces préventions pouvaient être injustes, mais qu'enfin elles existaient ; que la France entière était persuadée qu'il attaquerait les libertés publiques, et que moi, défenseur de ces libertés, il m'était impossible de m'embarquer avec ceux qui passaient pour en être les ennemis. J'étais assez embarrassé dans cette réplique, car au fond je n'avais rien à objecter d'immédiat aux nouveaux ministres ; je ne pouvais les attaquer que dans un avenir qu'ils étaient en droit de nier. M. de Polignac me jurait qu'il aimait la Charte autant que moi ; mais il l'aimait à sa manière, il l'aimait trop de près. *Malheureusement la tendresse que l'on montre à une fille que l'on a déshonorée lui sert peu* [MDT, II, 354-355 c'est nous qui soulignons].

Si le narrateur succombe aux formules paradoxales, la réaffirmation de sa position dominante, malgré les revers ironiques, requiert l'inventivité de son dispositif rhétorique jusqu'à pousser à l'extrême la cruauté de la représentation. En tant qu'ajustement rhétorique, le paradoxe est pourvoyeur de reconnaissance de la part du lecteur à travers le choc occasionné par sa construction imaginaire inquiétante, ce qui permet au narrateur de raisonner d'une manière impersonnelle et universelle sans assommer le public par la lecture ennuyeuse. Ainsi, la figurabilité de la dépravation politique de son époque conduit le narrateur à troubler le lecteur par la brutalité de la représentation, où l'incompatibilité paradoxale entre l'action de « déshonorer » et « montrer de la tendresse » bouleverse par la perversité absurde de la juxtaposition verbale. La mise en relief de prémisses inacceptables du point de vue moral permet au narrateur de transformer le prosaïsme du thème en dépréciation de la *doxa* commune, où la dénonciation de l'impensable conditionne la démystification de la corruption politique qui se résume dans le clivage entre déclarations et actions politiques²⁰⁹. L'exploitation maximale de l'opposition sémantique par laquelle fusionne la dénégation de la bassesse morale en politique ôte au paradoxe son caractère purement ludique d'un jeu de mots puéril dans la mesure où, par l'action de se dresser contre une opinion commune, il contribue

²⁰⁹ Lorsque le paradoxe s'attaque à une *doxa*, le consensus social sur lequel elle s'appuie perd toute son authenticité en ouvrant la voie à sa déconstruction systématique et à sa relativisation. On rappelle à ce sujet la fameuse définition de Roland Barthes qui définit la *doxa* comme : « l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé ». Voir R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 51. Malgré l'utilité du paradoxe du point de vue de la persuasion rhétorique, Roland Barthes fait des objections sur la rapidité avec laquelle cette figure se banalise dans l'esprit humain : « puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe », R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Ibidem*, p. 75. Voilà qui explique l'obstination avec laquelle le narrateur chateaubrianesque réitère les mêmes idées à travers de nouvelles formulations paradoxales afin de convaincre le lecteur de sa vision du monde.

au renversement du lieu commun et à l'instauration d'une nouvelle entente entre narrateur et son public²¹⁰ :

La conspiration de Drouet d'Erlon et de Lefebvre-Desnouettes venait d'éclater. Quelques jours avant la levée de boucliers de ces généraux, je dînais chez M. le maréchal Soult, nommé ministre de la guerre le 3 décembre 1814 : un niais racontait l'exil de Louis XVIII à Hartwell ; le maréchal écoutait ; à chaque circonstance rappelée il répondait par ces deux mots : "C'est historique." - On apportait les pantoufles de Sa Majesté. - "C'est historique !" - Le Roi avalait, les jours maigres, trois œufs frais avant de commencer son dîner. - "C'est historique !" Cette réponse me frappa. Quand un gouvernement n'est pas solidement établi, tout homme dont la conscience ne compte pas devient, selon le plus ou le moins d'énergie de son caractère, un quart, une moitié, un trois quarts de conspirateur ; il attend la décision de la fortune : les événements font plus de traîtres que les opinions [MDT, I, 1115].

Malgré l'usage grotesque de l'épiphonème « c'est historique ! », qui tient à pasticher un événement historique comme tel, l'action de greffer le paradoxe sur la parodie n'est pas aléatoire, vu la parenté fonctionnelle qui découle de leur aptitude pour renverser une *doxa* communément admise. La saturation du paradoxe d'une conclusion parodique, entonnant avec jubilation que « les événements font plus de traîtres que les opinions », contrarie les attentes du lecteur qui a catégorisé dans son esprit l'idéal d'un élu infaillible, qui accomplit une action politique par dévouement et par force de ses convictions. En l'occurrence, la conscience du lecteur se voit glacée par le paradoxe paradiastolique, qui se détache d'une représentation consensuelle et doxale par l'image déraisonnable, fournie par le modalisateur « plus » qui procède à la subversion des pôles axiologiques, en sorte que la conviction politique n'est plus à l'origine d'une action ou d'un événement, mais subit la réversibilité de l'événement à l'action. Malgré cette nouvelle spatialisation des pôles, le système de valeurs du narrateur ne se voit pas atteint par cette nouvelle transmutation, qui ne sert qu'à démystifier les masques et les simulacres par lesquels est déterminée la réalité politique. Ainsi, à travers le paradoxe se canalise la puissance persuasive du narrateur qui se propage par l'ébranlement d'ordre moral dont on ne parvient à se remettre que par la reconnaissance d'une vérité prônée :

Le cardinal Macchi me disait samedi dernier que Sa Saineté ne voulant pas reprendre le cardinal Bernetti et désirant néanmoins lui donner une grande place, n'avait trouvé d'autre moyen d'arranger les choses que de rendre vacante la légation de Bologne. *De misérables embarras deviennent souvent les motifs des plus importantes résolutions* [MDT, II, 311, c'est nous qui soulignons].

En conséquence, il ne s'agit plus de l'amusement que véhicule la condensation de la forme comme en cas de l'aphorisme, mais la narration vise à muer une association

²¹⁰ Sur les rapports entre paradoxe et lieu commun voir V. L. Saulnier, « Proverbe et paradoxe du XV^e au XVI^e siècle. Un aspect majeur de l'antithèse : Moyen-Age – Renaissance », *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e siècles*, dir. H. Bédarida, Paris, C.N.R.S., 1950, p. 87-104.

surprenante dont est porteur le paradoxe en ressort didactique, capable d'influer sur l'univers moral du lecteur :

J'arrivai à Paris à l'époque des fêtes du baptême de M. le duc de Bordeaux. Le berceau du petit-fils de Louis XIV dont j'avais eu l'honneur de payer le port a disparu comme celui du roi de Rome, quoique ce dernier berceau fût attaché au fer d'une pique afin d'être lancé jusqu'à l'autre bord du fleuve où nous tomberons tous. Dans un temps différent de celui-ci, le forfait de Louvel eût assuré le sceptre à Henri V ; *mais le crime n'est plus un droit que pour l'homme qui le commet* [MDT, II, 78, c'est nous qui soulignons].

Cette tâche persuasive exige que l'affirmation posée par le paradoxe non seulement pique la curiosité du lecteur, mais encore aiguise son esprit critique de manière à repousser toute conduite politique indigne, stratégie réalisable par le rapprochement des entités qui seraient inconciliables autant sur le plan sémantique que moral. Le maintien de l'équivalence hiérarchique qui se stabilise momentanément entre « crime » et « droit », dissoute immédiatement par l'établissement explicite de l'inclusion restrictive concluante « que pour l'homme qui le commet », suffisent afin d'opérer un transfert persuasif de l'affirmation paradoxale vers l'interchangeabilité de valeurs cultivées par le narrateur. L'absence d'ambiguïté s'inscrit dans la fonction persuasive du paradoxe qui s'épanouit dans le cadre d'une ambivalence plus ou moins affichée, conformément aux intentions de l'instance narrative. En l'occurrence, les rapprochements inattendus des éléments contradictoires viennent accuser la turpitude de la vie politique par la crudité délibérée de ses constats. Ainsi, le paradoxe se révèle-t-il un bouillonnement brutal, direct et effarouchant la conscience du lecteur :

Durant qu'on livrait ces combats, la révolution civile et politique suivait parallèlement la révolution militaire. Les soldats détenus à l'Abbaye furent mis en liberté ; les prisonniers pour dette, à Sainte-Pélagie, s'échappèrent, et les condamnés pour fautes politiques furent élargis : *une révolution est un jubilé ; elle absout de tous les crimes, en en permettant de plus grands* [MDT, II, 385, c'est nous qui soulignons].

Malgré l'aspect intermédiaire du paradoxe, qui conduit de l'opposition à la réconciliation et à la stabilisation d'un espace de résolution, le narrateur chateaubrianesque réussit à combiner ce paradigme classique avec l'exploitation de son potentiel tragique²¹¹. Le changement de tonalités par lequel le narrateur chateaubrianesque manie l'apparition du paradoxe dans les *Mémoires* témoigne certes de sa virtuosité d'adapter l'art persuasif au courant animé de renversements ironiques. Mais ce dispositif qui consiste à proposer les versants contradictoires de la réalité, même situé dans le cadre du renversement continu d'apparences, se déploie, sans pour autant s'attaquer à la légitimité finale du projet narratif.

²¹¹ Sur la véhémence de changements historiques dans l'œuvre, voir également A.-S. Morel, *Chateaubriand et la violence de l'histoire dans les "Mémoires d'outre-tombe"*, Paris, Honoré Champion, 2014.

Rhétorique au cœur de l'œuvre par la recherche de la connivence avec le lecteur, philosophique dans la mesure où le paradoxe impose une certaine vision du monde, cette figure apparemment chétive et réellement rare par rapport à la multitude de manifestations ironiques ou emphatiques, est un moyen puissant de sonder la réalité dramatique de l'époque en se forgeant en vecteur didactique puissant. La puissance didactique du paradoxe réside ici dans l'obligation morale qui pèse sur le lecteur, contraint à cautionner l'image tragique et sordide de tout mouvement révolutionnaire que l'esthétique de la pointe a perfectionnée sur le mode contradictoire et éminemment abstrait. Dans notre exemple, la catégorisation de l'opposition, qui se prolonge entre les éléments verbaux et adjectivaux par le rapprochement discordant entre : « elle absout de tous les crimes » et : « en permettant de plus grands », n'est pas le seul critère de déconcertement.

Celui-ci ne se restreint pas non plus aux procédés conventionnels tels que la condensation de la forme, la subordination de la structure syntaxique, ou la personnification et la métonimisation de l'entité abstraite que constitue la « Révolution ». Nous avons par contre affaire à un mécanisme sémantique plus profond qui englobe la distorsion sémantique de la signification du terme « jubilé » par l'extension du sens grâce à laquelle le paradoxe revêt l'aspect de l'anapodose. Le caractère novateur de cette représentation réciproque ne se cache pas uniquement derrière la réversibilité par laquelle le paradoxe affronte habituellement la conscience du lecteur, mais s'engendre par l'appréhension double, directe, détournée et très visuelle d'une idée. L'expression composite que constitue le paradoxe ne saurait être considérée comme la propension à l'exagération paranoïde, mais se valide comme la reconnaissance de l'axiologie de l'œuvre, entérinée et concrétisée à travers la négativité.

Ainsi, par l'originalité de structures paradoxales, le lecteur parvient à revenir à la vérité originelle qui se dégage par la force revendicatrice de la stupéfaction, en rappelant au public que l'instance narrative ne pactise jamais avec les plus fétides bassesses. La consistance morale qui émane du narrateur chateaubrianesque assure la cohérence de sa vocation : participation authentique dans l'édification de la morale chez le lecteur, et l'accomplissement de ses devoirs moraux dont il ne se délie pas, malgré les vicissitudes de son sort, lui ont permis d'amplifier son statut de l'instance narrative dominante et sa réputation de l'honorabilité²¹². Dans l'optique axiologique, il convient de délimiter les

²¹² Sur l'engagement politique des écrivains et les différentes motivations qui peuvent se dissimuler derrière leur dévouement politique voir H. Lottman, *L'écrivain engagé et ses ambivalences – De Chateaubriand à Malraux*, Paris, Odile Jacob, 2003.

contours du paradoxe à une épreuve morale précipitant le choix inéluctable que doit opérer le lecteur devant la polarisation infatigable entre positivité et négativité :

Une négresse de treize à quatorze ans, presque nue et d'une beauté singulière, nous ouvrit la barrière de l'enclos comme une jeune Nuit. Nous achetâmes des gâteaux de maïs, des poules, des œufs, du lait, et nous retournâmes au bâtiment avec dames-jeannes et nos paniers. Je donnai mon mouchoir de soie à la petite Africaine : *ce fut une esclave qui me reçut sur la terre de la liberté* [MDT, I, 344, c'est nous qui soulignons].

Puisque ce choix est implicitement programmé à la conversion de l'auditoire à la vision du narrateur, celui-ci cherche premièrement à balayer toute possibilité de l'écart moral qui pourrait aveugler le lecteur. C'est ce qui fait que le maintien de la relation conflictuelle entre deux pôles passe par la promotion du discours suggestif et apodictique, où la contradiction sémantique continue de se manifester par la tension entre la véhémence énonciative du terme « esclave » et la périphrase apparemment ennoblissante : « la terre de la liberté » qui, loin d'euphémiser et de valoriser le système politique aux États-Unis, devient le synonyme de l'hypocrisie américaine. Il semble que la quête de la sagesse morale ne se consume jamais, ce qui pousse le narrateur chateaubrianesque à transformer la vérité paradoxale en commandement moral qui touche le lecteur par sa proximité textuelle. Outre l'opposition sémantique ou le soulignement emphatique du gallicisme « ce fut », elle s'abrite derrière l'incompatibilité entre le contenu antithétique et l'harmonie rythmique de l'isocolie, opacité par laquelle le narrateur tranche définitivement la dissociation entre l'être et le paraître, à laquelle ne saurait se résoudre la société pourrie et engouffrée dans la tartufferie et l'imposture. En conséquence, le paradoxe stimule dans les *Mémoires* le guidage moral analogue au discours emphatique, qui se situe cependant dans le phénomène de l'osmose rhétorique entre deux éléments contradictoires, sans s'épuiser dans la neutralisation totale des oppositions :

Il serait injuste d'oublier que Camille Desmoulin osa braver Robespierre, et racheter par son courage ses égarements. Il donna le signal de la réaction contre la Terreur. Une jeune et charmante femme, pleine d'énergie, en le rendant capable d'amour, le rendit capable de vertu et de sacrifice. L'indignation inspira l'éloquence à l'intrépide et grivoise ironie du tribun ; il assaillit d'un grand air les échafauds qu'il avait aidé à élever. Conformant sa conduite à ses paroles, il ne consentit point à son supplice ; il se colleta avec l'exécuteur dans le tombeau, et n'arriva au bord du dernier gouffre qu'à moitié déchiré.

Fabre d'Eglantine, auteur d'une pièce qui restera, montra, tout au rebours de Desmoulins, une insigne faiblesse. Jean Roseau, bourreau de Paris sous la Ligue, pendu pour avoir prêté son ministère aux assassins du président Brisson, *ne se pouvait résoudre* à la corde. *Il paraît qu'on n'apprend pas à mourir en tuant les autres* [MDT, I, 452, c'est nous qui soulignons].

La présence du paradoxe consolide la force persuasive de la narration qui se bonifie dans la mesure où le paradoxe permet d'assurer la cassure de la *doxa*, sans cependant effacer son déploiement dans la conscience du lecteur. Or, la mobilisation permanente des

antagonismes, de manière à les rendre étanches les uns aux autres, permet l'appréhension de dilemmes moraux dans toute son envergure et visualité, avec tout empoisonnement moral qui a infecté l'époque et les contemporains de l'écrivain. Dans notre exemple, l'incompatibilité sémantique entre deux structures verbales, qui épingle le lecteur par le renversement ironique identifiant le bourreau à la victime, provoque l'aiguillon inverse de la pensée, qui évolue vers la perception de la proportionnalité entre faute et châtement. En outre, une part très importante de l'énergie persuasive inhérente à cette formulation paradoxale s'amoncelle dans son caractère sentencieux, perceptible dans l'emploi conclusionnel analogue à l'épiphrase. Ainsi, la transgression de la *doxa* s'apparente au rituel de décodage et d'encodage, jusqu'à ce qu'une situation polyvalente éclairée par le paradoxe s'érige en univocité de l'attitude. Dans cette perspective, tout engagement politique, toute action individuelle subissent le jugement moral où l'interrogation sérieuse, portant sur une vérité éthique, se fait fréquemment par l'éclat du rire dénonciateur et moralisateur, qui surgit essentiellement de l'assemblage contradictoire des éléments sémantiques. Cette disconvenance recherchée entre forme et contenu n'est pas étonnante, vu la mutilation de l'être humain devant les déchirements de l'Histoire, ou l'annihilation de l'époque par les changements sociopolitiques qui ont frappé toute la génération de l'écrivain. La brusquerie des transformations a certes nécessité de nouvelles formes d'expression, parmi lesquelles la puissance du paradoxe, capable d'entrelacer l'esthétique de la pointe avec l'implication morale immédiate, permettant de conceptualiser le paradoxe dans les *Mémoires* en tant que catharsis critique :

Madame Récamier se retira à Châlons-sur-Marne, décidée dans son choix par le voisinage de Montmirail qu'habitaient Messieurs de La Rochefoucauld-Doudeauville. Mille détails de l'oppression de Bonaparte se sont perdus dans la tyrannie générale ; les persécutés redoutaient la visite de leurs amis, crainte de les compromettre ; les amis n'osaient les chercher, crainte de leur attirer quelque accroissement de rigueur. Le malheureux, devenu un pestiféré séquestré du genre humain, demeurait en quarantaine dans la haine du despote. Bien reçu tant qu'on ignorait votre indépendance d'opinion, sitôt qu'elle était connue, tout se retirait : il ne restait autour de vous que des autorités épiant vos liaisons, vos sentiments, vos correspondances, vos démarches. Tels étaient ces temps de liberté et de bonheur si regrettés [...].

Les lettres de Madame de Staël révèlent les souffrances de cette époque où les talents étaient menacés à chaque instant d'être jetés dans un cachot, où l'on ne s'occupait que des moyens de s'échapper, où l'on aspirait à la fuite comme à la délivrance, à la terre étrangère comme au sol natal : *quand la liberté a disparu, il reste un pays, mais il n'y a plus de terre* [MDT, II, 1321-1322, c'est nous qui soulignons]²¹³.

En effet toutes les propriétés de la purgation sont appliquées dans l'emploi du paradoxe, dans la mesure où la narration transfigure l'esthétique de la pointe en découvertes d'ordre éthique, vouées à l'évacuation des sentiments et des émotions qui submergent le

²¹³ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, II, 1321-1322].

narrateur chateaubrianesque. Ce nouveau paradoxe, basé entièrement sur la figure du parallélisme antithétique, engendré par la tension entre hyponyme et hyperonyme, établit la distinction explicite et hiérarchisée entre l'aspect politique et patriotique de l'intrication du « pays » et de la « terre ». L'importance de l'enjeu et l'actualité universelle de cette thématique poussent le narrateur chateaubrianesque à la démonstration de sa sensibilité par laquelle il aspire à enflammer les émotions du public pour qu'elle s'identifie à sa cause comme à la sienne²¹⁴. Notons que l'adhésion à la vision narrative procure un soulagement moral au lecteur qui se croit dorénavant réhabilité par la capacité aux sacrifices que le narrateur a réussi à inculquer sur le mode tantôt ironique, tantôt pathétique, mais jamais ampoulé, ce que garantit l'imprévisibilité et l'étrangeté de formulations paradoxales :

''L'intérêt, au contraire, est une fiction quand il est pris comme on le prend aujourd'hui, dans son sens physique et rigoureux, puisqu'il n'est plus le soir ce qu'il était le matin, puisque à chaque instant il change de nature, puisque fondé sur la fortune il en a la mobilité.

'' Par la morale des intérêts chaque citoyen est en état d'hostilité avec les lois et le gouvernement, parce que dans la société c'est toujours le grand nombre qui souffre. On ne se bat point pour des idées abstraites d'ordre, de paix, de patrie ; ou si l'on se bat pour elles, c'est qu'on y attache des idées de *sacrifices* ; alors on sort de la morale des intérêts pour rentrer dans celle des devoirs : tant il est vrai que l'on ne peut trouver l'existence de la société hors de cette sainte limite !

''Qui remplit ses devoirs s'attire l'estime ; qui cède à ses intérêts est peu estimé. C'était bien du siècle de puiser un principe de gouvernement dans une source de mépris ! Elevez les hommes politiques à ne penser qu'à ce qui les touche, et vous verrez comment ils arrangeront l'Etat ; vous n'aurez par là que des ministres corrompus et avides, semblables à ces esclaves mutilés qui gouvernaient le Bas-Empire et qui vendaient tout, se souvenant d'avoir eux-mêmes été vendus.

''Remarquez ceci : les intérêts ne sont puissants que lors même qu'ils prospèrent ; le temps est-il rigoureux, ils s'affaiblissent. *Les devoirs, au contraire, ne sont jamais si énergiques que quand il en coûte à les remplir* [MDT, II, 34, c'est nous qui soulignons].

L'étrangeté du paradoxe chateaubrianesque se situe dans l'extravagance de ses escapades verbales et la singularité de ses méditations, dont l'expansion décèle l'âme sensible et fulgurante, endossant avec préméditation le poids de sa vocation éthique à guider le lecteur face à la vilenie politique, noyée dans le cloaque de l'arrivisme personnel, de la camaraderie et du passe-droit qui se moquent du bien public et des idéaux du patriotisme. L'ostentation de la formule paradoxale, résumant les effusions de l'emphase d'une manière pointilleuse, permet d'avaliser ici la continuité de la vocation éthique sans s'immobiliser dans la gravité du ton²¹⁵. Ainsi le paradoxe dépasse les outrances de la réalité politique pestiférée par l'imitation

²¹⁴ Sur cette fameuse perspicacité de Chateaubriand, considéré comme le prophète des temps modernes, voir J.-P. Clément, *Chateaubriand visionnaire*, Paris, Éditions de Fallois, 2001.

²¹⁵ Sur les implications éthiques de la narration, voir P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, SEUIL, 1991, p. 193-194. Remarquons que la rééducation civique du lecteur qui s'effectue dans les *Mémoires* par l'entassement d'exemples tirés de la vie politique de l'époque, auxquels s'ajoute la multitude d'exemples historiques, tous les deux imprégnés d'un jugement éthique profond, présente des affinités avec la thèse centrale

de ses dépravations par les déformations sur le plan sémantique : la réduction de la signification du terme « devoir » aboutit à son association inconditionnelle et provocatrice à la peine et à l'effort, ce qui éberlue le lecteur, conscient de l'appartenance du terme à l'obligation morale générale. En conséquence, nous voyons que l'importance du paradoxe dans les *Mémoires* se reconnaît par sa capacité de préserver la portée de la charge critique, incitant le lecteur à la pause réflexive, ainsi que par l'engagement moral que revendique ce type d'intervention narrative. Délesté de toute promotion directe qui caractérise le discours emphatique, le paradoxe éduque le lecteur d'une manière oblique : l'exhibition de la fausseté politique, ainsi que la scansion des conflits de nature éthique, confèrent au narrateur la limpidité morale de sa *persona* en sollicitant la prise de position de la part du lecteur.

3.6. Le paradoxe et la nature humaine

Comme cela résulte de nos analyses précédentes, l'exploitation paradoxale de différents motifs sur le plan religieux, existentiel, politique ou artistique témoigne non seulement du degré supérieur de conscience narrative, mais attribue au narrateur chateaubrianesque la prééminence de son code moral et, en conséquence, de sa *persona*. Ce résultat final avantageux pour la sauvegarde de l'éthos face aux renversements ironiques est lié à la combinaison hétéroclite du *plethos* emphatique idéalisant la réalité auquel s'ajoute le pouvoir d'étonnement du paradoxe²¹⁶. Cette figure rhétorique classique permet l'absolutisation des lois de l'univers conformément à la perspective narrative, mais la réfraction de la pensée dans

de *Temps et Récit* : « il n'y a de position éthique, ni de position ou d'engagement politique, qui n'implique notre capacité à nous situer dans l'histoire, de la projeter, voire de la faire ». Cette sensibilité extrême à l'universalité de l'Histoire qui renouvelle son mouvement perpétuel à travers les actions ou les agissements humains conformément aux implications éthiques témoigne de la clairvoyance du narrateur chateaubrianesque dépassant l'imagination la plus inventive. Sur ces questions, voir P. Ricœur, « L'histoire commune des hommes. La question du sens de l'histoire », *Cahiers du Centre Protestant de l'Ouest*, 1983, n° 49-50, 3-16, p. 3.

²¹⁶ Il paraît naturel de s'interroger en ce moment sur l'absence de l'analyse portant sur le paradoxe et la nature. Tandis que dans le cas de l'emphase nous avons affaire à l'abondance d'extraits dans lesquels retentissent la picturalité de la nature et le charme idéalisant du paysage, ce mode d'appréhension attachant le paradoxe aux représentations de la nature est très rare et soumis à l'exposition d'analogies déconcertantes et ironiques entre nature et comportement de l'être humain : « J'observais la nymphéa : elle se préparait à cacher son lys blanc dans l'onde, à la fin du jour ; l'arbre triste pour déclore le sien n'attendait que la nuit : l'épouse se couche à l'heure où la courtisane se lève », [MDT, I, 329]. Ce figement du paradoxe dans la structure antithétique : « l'épouse se couche à l'heure où la courtisane se lève » piège le lecteur dans la soudaineté et l'ampleur de l'écart sémantique qui cependant octroie au narrateur l'objectivité et la perspicacité de ses réflexions. En conséquence, le narrateur peut se prévaloir de ses prérogatives de l'instance narrative dominante par la compilation paradoxale de lois sociales et psychologiques universelles dans la mesure où certains comportements humains ne meurent jamais : « Après l'insurrection de la Morée, en 1770, des familles grecques se réfugièrent à la Floride : elles se purent croire encore dans ce climat de l'Ionie, qui semble s'être amolli avec les passions des hommes : à Smyrne, le soir, la nature dort comme une courtisane fatiguée d'amour [MDT, I, 335, c'est nous qui soulignons]. Sur l'intention de cerner l'univers et sa propre identité à travers le paysage, voir S. Baudoin, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

la conscience du lecteur s'effectue sur le mode impersonnel et violent, vu le coup de force manipulateur que constitue le rapprochement des contradictions sémantiques pour la logique humaine. Cette prestidigitation rhétorique se prête idéalement à la reconnaissance de l'objectivité et de l'omniscience du narrateur, propriétés grâce auxquelles celui-ci peut également tisser le nœud de lois psychologiques portant sur la complexité de la nature humaine :

J'allai voir à Coppet madame de Staël ; je la trouvais seule au fond de son château, qui renfermait une cour attristée. Je lui parlai de sa fortune et de sa solitude, comme d'un moyen précieux d'indépendance et de bonheur : je la blessai. Madame de Staël aimait le monde ; elle se regardait comme la plus malheureuse des femmes, dans un exil dont j'aurais été ravi. Qu'était-ce à mes yeux que cette infélicité de vivre dans ses terres, avec les comforts de la vie ? Qu'était-ce que ce malheur d'avoir de la gloire, des loisirs, de la paix, dans une riche retraite à la vue des Alpes, en comparaison de ces milliers de victimes sans pain, sans nom, sans recours, bannies dans tous les coins de l'Europe, tandis que leurs parents avaient péri sur l'échafaud ? Il est fâcheux d'être atteint d'un mal dont la foule n'a pas l'intelligence. Au reste, ce mal n'en est que plus vif : on ne l'affaiblit point en le confrontant avec d'autres maux ; *on n'est pas juge de la peine d'autrui ; ce qui afflige l'un fait la joie de l'autre* ; les cœurs ont des secrets divers, incompréhensibles à d'autres cœurs. Ne disputons à personne ses souffrances ; il en est des douleurs comme des patries, chacun a la sienne [MDT, I, 774, c'est nous qui soulignons].

Cette capacité d'enfermer les nuances de la nature humaine dans le resserrement du chiasme paradoxal : « ce qui afflige l'un fait la joie de l'autre » qui fait frissonner le lecteur par la justesse de sa manifestation assure l'adhésion du public à la vision narrative sans se lancer dans l'effort persuasif excessif. Il n'est pas indifférent que la complicité entre narrateur et son public s'engendre à travers l'investissement de stratégies d'émerveillement et de manipulation ressemblant à la véhémence de retournements ironiques. Cet artefact de la rhétorique qui consiste en une maximisation des oppositions sémantiques provoque l'effet captivant et foudroyant le public dont l'éclatement est capable de distendre les liens de l'intrigue ironique en laquelle l'ironie du sort transpose la réalité humaine dans l'œuvre. Même si la fabrication des paradoxes dans les *Mémoires* s'accommode de la neutralisation de l'ironie du sort par les mêmes règles de l'exagération mimétique, il conviendrait d'expliquer l'importance du fait de proférer des lois psychologiques pour la cohérence de la vocation narrative. Ce mouvement continu de détachement de l'expérience particulière dans le but de son articulation universelle s'inscrit dans l'affirmation de la supériorité du narrateur résultant de la possession du savoir diégétique qui s'appuie sur une sagesse atemporelle²¹⁷.

²¹⁷Évidemment, la découverte de lois psychologiques est une caractéristique accessoire de la rhétorique chateaubrianesque par rapport à la position du narrateur proustien qui affirme : « J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que quand je croyais les regarder, je les radiographiais [...]. En réunissant toutes ces remarques que j'avais pu faire [...] les dessins des lignes tracées par moi figurait un ensemble de lois psychologiques ». M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Folio, 2007, p. 25. Pour la découverte des lois psychologiques chez Proust voir par exemple : E. Bizub, *Proust et le moi divisé : La Recherche : creuset de la*

L'intervention du paradoxe au sein du discours emphatique prouve la complémentarité de deux modes d'expression dans l'œuvre malgré la différence des potentialités émotionnelle et formelle entre deux phénomènes. Tandis que l'emphase s'engage dans la richesse du matériau rhétorique en regroupant les moyens rhétoriques tels que l'antithèse et la comparaison, la question oratoire et l'apostrophe, la répétition, le parallélisme, l'énumération, l'analepse et l'épithétisme autour de l'action de corriger l'attitude blâmable du narrateur à l'égard de Mme de Staël, le paradoxe, lui, matérialise la même idée par le biais de l'énoncé catégorique et général, dont l'énergie expressive fait écarquiller les yeux du lecteur sur l'essence des choses. Cette clarté raisonnante du rapprochement contradictoire entre « affliction » et « joie » sensibilise le lecteur aux trajectoires diaprées des expériences humaines qui conditionnent la variété de comportements humain, vérité notoire que le narrateur chateaubrianesque réussit à rétablir dans le rapport étalant sa propre omniscience devant l'inconscience du lecteur. Dans cette prise de position s'exhauce l'intention de subordonner la création littéraire au service de la morale, d'où l'exhibition des lois psychologiques qui ne saurait se passer de distribution du savoir didactique et moralisateur²¹⁸. Une occasion supplémentaire de poursuivre une finalité contemplative qui s'accorde au besoin du narrateur de catégoriser ses expériences personnelles dans l'acquisition de la *phronesis*, sagesse morale qui détermine l'accomplissement de sa vocation auprès du lecteur. Les rudes leçons de sa propre existence incitent le narrateur chateaubrianesque à initier le lecteur à la vérité psychologique sur l'être humain, excès de bienveillance à l'égard du public inexpérimenté :

Un intérêt nouveau se répandit sur Mme Récamier : elle quitta la société sans se plaindre et sembla faite pour la solitude comme pour le monde. Ses amis lui restèrent, et cette fois, a dit M. Balanche, *la fortune se retira seule*.

Madame de Staël attira son amie à Coppet. Le prince Auguste de Prusse, fait prisonnier à la bataille d'Eylau, se rendant en Italie, passa par Genève : il devint éperdument amoureux de Madame Récamier. La vie intime et particulière appartenant à chaque homme, continuait son cours sous la vie générale, l'ensanglantement des batailles et la transformation des Empires [...].

L'été se passa en fêtes : le monde était bouleversé, mais il arrive que le retentissement des catastrophes publiques en se mêlant aux joies de la jeunesse, en redouble le charme ; on se

psychologie expérimentale, Genève, DROZ, 2006. Sur les interrogations des écrivains du XIXe siècle sur les variations de l'âme humaine, voir, P. Brunel, *Le chemin de mon âme – Roman et récit au XIXe siècle, de Chateaubriand à Proust*, Paris, Klincksieck, 2004.

218 Ainsi, le narrateur chateaubrianesque détourne le paradoxe de sa fonction exclusivement ironique qui consiste à choquer le lecteur par la récurrence des associations frénétiques et troublantes qui s'apparentent à la divergence entre attente et résultat final dont s'imprègne l'ironie du sort. Pour plus d'informations voir A.-M. Paillet-Guth, *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*, Paris, Champion, 1998.

livre d'autant plus vivement aux plaisirs, qu'on se sent près de les perdre [MDT, II, 1313-1314]²¹⁹.

Cette affabilité du narrateur n'est pas dépourvue de finalité persuasive dans la mesure où la restitution de la pertinence de son éthos et de sa vocation de guider le lecteur par la légitimité de ses interventions se rapporte à l'homogénéité systématique de valeurs, d'attitudes et d'actes symboliques, ce qui instaure la pérennité du discours narratif, validée par l'interaction entre la voix du passé qu'incarne le narrateur et sa réactualisation dans l'avenir, qui s'accomplit à travers l'acte de lecture. Puisque la manifestation de l'autorité du narrateur dominant le récit par la supériorité de ses choix moraux et idéologiques s'investit dans l'œuvre par l'exploitation de l'emphase et du paradoxe qui fonctionnent à l'encontre de l'ironie du sort, ces deux outils de la persuasion trouvent leur point d'intersection dans le topos de l'analogie²²⁰. Ainsi, malgré la différenciation formelle entre paradoxe et emphase, leur inventivité dans les *Mémoires* réside dans leur coïncidence fonctionnelle qui favorise le développement original de la *dianoia* en dévoilant les différents « moi » du narrateur qui est capable de voiler la vérité auctoriale sous une enveloppe d'impressions variées. Ainsi, notre paradoxe « on se livre d'autant plus vivement aux plaisirs, qu'on se sent près de les perdre », qui se conjugue dans une réalité indisciplinée, impétueuse, vivement suggestive, mais moins pittoresque que l'emphase, permet cependant de dresser des analogies surprenantes par la conjonction qui s'établit entre la rigueur de sa forme et l'impertinence de son expression. L'éclat de la nouveauté réflexive qui se réfère ici à la double opposition sémantique qui s'attise par le clivage maximal entre l'action de « se livrer » et « perdre », ainsi que par le paroxysme de dissymétrie entre les locutions adjectivales « plus vivement » et « près de », est susceptible de plonger le lecteur dans la perplexité devant l'inconséquence de la nature humaine. L'apparition du prénom personnel « on » ne pallie pas cet embarras interprétatif suggérant l'imperfection analogique de la nature humaine qui englobe autant le narrateur que le lecteur, configuration grammaticale par laquelle le narrateur réussit l'agglomération au sein du récit de lois psychologiques portant sur l'atemporalité et l'immortalité de l'âme humaine. Cette insistance sur la difformité de la nature humaine dans le contexte de la connivence psychologique se montre un nouvel artifice rhétorique par lequel le paradoxe remplit son office de créer le rapprochement imaginaire avec le lecteur, rapprochement grâce auquel le

²¹⁹ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, III, 337-338].

²²⁰ Aristote cantonne la notion d'analogie dans les frontières de la proportionnalité qui peut s'instaurer entre des éléments équivoques : « ce qui est un selon le genre ne l'est pas toujours selon l'espèce, mais il l'est par analogie ». Voir Aristote, *Métaphysique*, D 6 1017 a, trad. J. Tricot, Paris, VRIN, 1953, t. I. Pour le fonctionnement des topoi, voir E. Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, DROZ, 2003, p. 11-13.

narrateur évite le cloisonnement dans une position de dépérissement de sa voix auctoriale en renouvelant ainsi le pacte de lecture avec son public et facilitant son adhésion à la perspective du récit :

Pie VII traversa Carcassonne, Béziers, Montpellier et Nîmes, pour réapprendre l'Italie. Au bord du Rhône, il semblait que les innombrables croisés de Raymond et de Toulouse passaient encore la revue de Saint-Rémy. Le pape revit Nice, Savone, Imola, témoins de ses affections récentes et des premières macérations de sa vie : *on aime à pleurer où l'on a pleuré* [MDT, I, 1049, c'est nous qui soulignons].

Cette reconnaissance de l'unité psychologique entre narrateur et lecteur permet de restituer l'authenticité de considérations narratives qui se transforment en véritables découvertes psychologiques sur la profondeur de l'âme humaine, convoquées dans le récit par l'action persuasive qui s'ordonne sur trois axes : structuration gnomique, récurrence du pronom « on » et la conjonction syntaxique paradoxale « où » qui amène la disjonction sémantique entre deux aspects temporels de la même action de « pleurer ». La connivence dans l'imperfection est d'autant plus pertinente que l'être humain est loin de se figer dans la perfection de sa nature qui évolue vers les bizarreries, les extravagances, l'hétérogénéité et l'imprévisibilité de ses conduites. C'est pourquoi la composition basée uniquement sur l'idéalisation constante de l'instance narrative peut être remise en question par le manque de sa légitimité auprès du public. Outre cela, les implications de la vocation éthique du narrateur excluent toute possibilité de la transgression morale qui serait consubstantielle à la dégradation de l'éthos du narrateur, aussi la seule imperfection glorieuse, dans la mesure où elle scelle l'entente entre narrateur et public par le principe de la parenté imaginaire, peut-elle se médiatiser par la convergence des lois psychologiques émise par l'invention du discours paradoxal. Ce nouveau lieu de rencontre entre narrateur et son public offre une vaste panoplie de pratiques persuasives parmi lesquelles on distingue la capacité de guider le lecteur dans les méandres de la psychologie :

M. de La Fayette n'avait qu'une seule idée, et heureusement pour lui elle était celle du siècle ; la fixité de cette idée a fait son empire ; elle lui servait d'œillère, elle l'empêchait de regarder à droite et à gauche ; il marchait d'un pas ferme sur une seule ligne ; il s'avancait sans tomber entre les précipices, non parce qu'il les voyait, mais parce qu'il ne les voyait pas ; l'aveuglement lui tenait lieu de génie : *or tout ce qui est fixe est fatal, et ce qui est fatal est puissant* [MDT, II, 958-959, c'est nous qui soulignons].

Nous avons affaire ici à l'ingérence du narrateur dans les mécanismes psychiques, ingérence dotée d'une grande perspicacité et finesse rhétorique dans la mesure où l'exemplification de l'aveuglement de l'esprit, qui s'épanche sur le mode irrationnel et illogique de l'immobilité psychologique, trouve son adaptation dans la représentation

imitative et figurative du syllogisme paradoxal²²¹. Tandis que l'imbrication des prémisses du premier syllogisme s'effectue conformément aux règles de la probabilité, acceptable par le caractère désastreux de toute immobilité, la deuxième formulation réalise la réduction excessive des prémisses à la conclusion aberrante et stupéfiant le lecteur par la reconnaissance inconditionnelle de la fatalité dans la puissance de son action. Nous nous heurtons en ce moment au paradoxe paradiastolique où la « puissance » s'interprète autant dans la positivité que dans la négativité du sens, conformément au rapprochement contextuel des contraires. Celui-ci est fondé sur la tension entre la dénotation positive assimilatrice, qui s'impose par le dynamisme et l'énergie du phénomène en question, et la connotation négative dissimilatrice, qui réoriente la notion de « puissance » vers le paroxysme de la myopie. Cette psychologisation narrative qui revisite les sinuosités de l'âme humaine par les amplifications paradoxales spéculant sur l'opposition sémantique inconciliable entre des termes, voire sur la polyphonie des instances discursives, se donne pour but la divulgation de vérités psychologiques sur le mode du consentement mutuel entre narrateur et lecteur. Ainsi, le pacte de lecture se transforme en une stratégie thérapeutique qui favorise l'accès au « moi » par la coopération amicale qui consiste à se réfléchir sur les tresses de ses propres psychismes par la quête de lois psychologiques qui possèdent dans les *Mémoires* le pouvoir de révision, de révélation et d'institution des connaissances sur la nature humaine. L'intention de portraiturer la nature humaine par l'action d'entortiller la conscience du lecteur par le sabotage du récit en paradoxes successifs permet de faire voir à quel point l'individualité psychologique produit et conditionne la collectivité sociale. Cette capacité de rétablir des vérités non-évidentes et fuyantes concède au narrateur la supériorité cognitive dont le potentiel se traduit dans le pouvoir de désillusionner le lecteur sur l'influence de faiblesses humaines, parmi lesquels l'aveuglement face à la vie sociale et politique. En conséquence, l'émergence du paradoxe permet au narrateur de graduer différents états psychologiques qu'il démêle en l'être humain pour les hiérarchiser au sein de son projet narratif : l'association entre psychologie de l'être et son jugement moral immédiat par le biais de la catégorisation paradoxale semble entièrement préoccuper l'instance auctoriale :

Je revins à Rome. Canova m'accorda l'entrée de son atelier, tandis qu'il travaillait à une statue de nymphe. Ailleurs, les modèles des marbres du tombeau que j'avais commandé, étaient déjà d'une grande expression. J'allai prier sur des cendres à Saint-Louis, et je partis pour Paris le 21 janvier 1804, autre jour de malheur.

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

²²¹ Sur les différents emplois du syllogisme par la rhétorique voir G. Dahan, *La rhétorique d'Aristote : traditions et commentaires de l'antiquité au XVII^e siècle*, op. cit., p. 260.

se rompre serait mon dernier lien ? Et pourtant, qui j'ai vite, non pas oublié, mais remplacé ce qui me fut cher ! Ainsi va l'homme de défaillance en défaillance. Lorsqu'il est jeune et qu'il mène devant lui sa vie, une ombre d'excuse lui reste ; mais lorsqu'il s'y attelle et qu'il la traîne péniblement derrière lui, comment l'excuser ? 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. Il est cependant des paroles qui ne devraient servir qu'une fois : on les profane en les répétant. Nos amitiés trahies et délaissées nous reprochent les nouvelles sociétés où nous sommes engagés ; nos heures s'accusent : *notre vie est une perpétuelle rougeur, parce qu'elle est une faute continuelle* [MDT, I, 716-717, c'est nous qui soulignons].

Si le narrateur se lamente sur l'instabilité de la nature humaine, il semble qu'il ne saurait transcrire ce grand thème psychologique en langage littéraire autrement que par le réseau de parentés, de ressemblances et d'affinités qui se nouent librement entre emphase et paradoxe, faculté de la représentation hétérogène à rendre l'inconstance de l'âme humaine avec l'ensemble de ses mouvements, ses renouvellements et ses progressions interminables²²².

Cependant, malgré l'unité fonctionnelle qui concourt à l'entrecroisement de l'emphase et du paradoxe dans notre extrait, ceux-ci appartiennent aux canons éthétiques différents. Quant à l'emphase, elle oriente le lecteur vers la compréhension accrue de la nature humaine par la visibilité du *plethos* et l'exacerbation du pathos en transformant la réception en illusionnisme pictural et dramatique, repérable dans l'entassement de figures telles que la question oratoire et l'épiphonème, la personnification et la métaphore, l'épanarthose et l'inversion, auxquelles s'ajoutent également la maxime à connotation morale : « Ainsi va l'homme de défaillance en défaillance » et les épithètes jouant tantôt sur la solennité : « dernier lien », tantôt sur l'accusation explicite : « amitiés trahies et délaissées »²²³. Par contre, le paradoxe éblouit le lecteur par la simplicité de sa formulation contradictoire dont la concentration sémique permet d'exercer la sagacité psychologique par l'exploitation de l'effet d'une fulguration instantanée. L'effet de l'écart sémantique est précisément suscité par le paradoxe métaphorique catégorisant l'existence humaine dans la relation stricte avec l'idée du vice symbolisé par l'épithétisme « rougeur perpétuelle », doté de sémantisme intentionnellement négatif. Ce rapprochement imprévisible et radicalisé dont la résolution par

²²² Cela prouve que le narrateur chateaubrianesque dépasse l'uniformité désespérante de la perspective historique et documentaliste dans laquelle on essaie fréquemment de clouer la littérature mémorialiste dans la quête de moyens rhétoriques variés capables de synthétiser la même idée sous formes d'expression différentes. Pour l'élargissement de la perspective permettant de cerner la richesse de l'expression du narrateur chateaubrianesque au delà des *Mémoires d'outre-tombe* et pour examiner l'influence de ses récits fictionnels sur le prolongement et le renouvellement des genres épique et romanesque, voir F. Bercegol, P. Glaudes, *Chateaubriand et le récit de fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

²²³ L'obstination avec laquelle le narrateur insinue dans le récit la forme plurielle « nous » réapparaît comme un moyen fonctionnel efficace procurant à l'instance narrative la continuité de l'identité qu'il assume avec le lecteur en tant qu'« être humain ». Pour les différentes configurations du « nous » dans la représentation littéraire, voir le chapitre intitulé : « Le fameux "nous" : avatars d'un pronom », dans F. González, *La scène originaire de Madame Bovary*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999, p. 13-75.

le biais de la structure épiphrastrique et épithétique : « parce qu'elle est une faute continue » engendre l'éclosion du paradoxe symétrique et s'applique au raccourci universel et atemporel de la scène emphatique que le lecteur peut embrasser à un seul coup. En conséquence, le paradoxe s'impose dans les *Mémoires* en tant que promotion de formes d'écriture efficaces et équilibrées qui par le maximum de leur densité sémantique non seulement attestent de la transparence de l'intellect du narrateur chateaubrianesque, mais assurent le libre exercice du jugement moral :

Heureux de quitter l'Espagne, Bonaparte accourt en Bavière ; il se met à la tête des Bavares sans attendre les Français : tout soldat lui était bon. Il défait à Abensberg l'archiduc Louis, à Eckmühl l'archiduc Charles ; il scie en deux armées l'armée autrichienne, il effectue le passage de la Salza.

Il entre à Vienne. Le 21 et le 22 mai a lieu la terrible affaire d'Essling. La relation de l'archiduc Charles porte que, le premier jour, deux cent quatre-vingt-huit pièces autrichiennes tirèrent cinquante et un mille coups de canon, et que le lendemain plus de quatre cents pièces jouèrent de part et d'autre. Le maréchal Lannes fut blessé mortellement. Bonaparte lui dit un mot et puis l'oublia : *l'attachement des hommes se refroidit aussi vite que le boulet qui les frappe* [MDT, I, 966, c'est nous qui soulignons].

Le paradoxe pêche ici non seulement contre le bon fonctionnement du langage, dans la mesure où l'incompatibilité se creuse entre le comparé et le comparant, mais choque aussi par l'arrachement du statut de la *doxa* approuvée par le lecteur, lecteur nourri par l'idéalisation de la noblesse des attachements humains promus et fixés dans sa conscience par l'activité des lieux communs²²⁴. Si cet assemblage apparaît comme subversif et provocant, il joue sur la réversibilité dépassant toute évidence interprétative : de la proportionnalité et la symétrie apparente entre « frapper » et « se refroidir » liés par la comparaison, cette association se métamorphose brusquement en une contrariété sémantique qui ensorcelle le lecteur par l'oscillation permanente entre division et union, dispersion et regroupement, excentricité et normalité, harmonie et disharmonie etc. Outre cela, cet assemblage hétéroclite perce constamment dans la tension entre la fluctuation sémantique de la comparaison, l'homogénéité inconcevable de la structure syntaxique et, notamment, la rythmicité de l'isocolie, amalgame qui s'élève au rang de référence absolue sur la complexité de la nature humaine, une sorte d'apophtegme grâce auquel le narrateur garde le privilège du transmetteur de savoir. Dans cette perspective, le paradoxe est le lieu de manifestation de la multiplicité de renversements et d'affrontements qui semble convenable en tant que système de notations sur la profondeur de l'âme humaine, notations qui en l'occurrence s'érigent en analyse psychologique déceptive, derrière laquelle s'escamote la négativité du jugement moral. Loin

²²⁴ Sur la typologie des comparaisons et l'obstination de l'être humain à s'absorber dans la recherche d'analogies, d'équivalences, des homomorphies etc., voir F. Toudoire-Surlapierre, *Notre besoin de comparer*, Paris, Orizons, 2013.

de supplanter l'étude psychologique de l'homme, le narrateur se lance avec assiduité dans son emboîtement dans un message moral adressé au lecteur, ce qui n'est pas d'ailleurs surprenant, vu les enjeux de la vocation narrative qui commande de soumettre tout aspect de l'existence humaine à la sévérité des normes éthiques²²⁵. Il convient de se demander sur les motifs qui poussent le narrateur chateaubrianesque à révéler la trivialité de la nature humaine sous le voile d'une vérité contradictoire, insaisissable, résultat d'un énoncé instable cherchant à sa propre réfutation :

Ils furent condamnés à la peine capitale pour avoir eu le malheur de manger inconsidérément les jambes d'un gentilhomme ; ce qui a donné lieu de nos jours à la chanson *Bon voyage*. On se moque de tout. On empoisonna les criminels ; l'un d'eux refusa de prendre la nourriture des mains de son gardien qui pleurait ; le noble animal se laissa mourir de faim : *les chiens, comme les hommes, sont punis de leur fidélité* [MDT, I, 141, c'est nous qui soulignons].

Le parallélisme et la comparaison, structures apparemment archaïques se retrouvent derechef sous la plume de l'écrivain, quoique la singularité de ces structures d'analogie réside dans le fait qu'elles s'enchevêtrent avec le contenu paradoxal dans la mesure où l'investissement de moyens rhétoriques traditionnels produit inopinément le clivage sémantique et le brouillage des attentes du lecteur. L'effet de surprise est occasionné par une sorte de « continuité discontinue » que représente la structure elliptique dont est doté en général l'énoncé paradoxal. Celle-ci consiste à agglutiner l'harmonie syntaxique, rythmique avec l'incompatibilité sémantique entre deux éléments de manière à pulvériser les relations de concordance en faveur de l'opposition sémantique inattendue qui dynamite et gonfle l'efficacité persuasive des contradictions. En conséquence, les contradictions paradoxales acquièrent non seulement la force de provocation, mais notamment la force d'exhortation : en ressuscitant les dénominations usées, cette figure rhétorique traditionnelle vivifie l'intérieur de l'âme et invite le lecteur à la réflexion sur ses propres attitudes et actions :

Mme Benzoni est revenue ; elle s'était adressée aux diverses beautés du salon ; elle les avait invitées à s'asseoir auprès de l'étranger ; toutes avaient répondu : “ Nous n'osons pas.” Si elles avaient su que j'étais plus effrayé qu'elles, elles auraient osé.
”Vous vous défendrez inutilement, me dit ma gracieuse hôtesse, nous forcerons *Eudore* d'aimer une Vénitienne ; nous voulons vaincre vos belles Romaines. – C'est en effet chez

²²⁵ Une tendance inverse est symptomatique entre autres chez Fiodor Dostoïevski ou Marcel Proust : « Il semble à cet égard que plusieurs des romanciers de la conscience malheureuse, dont Proust lui-même, peut attirés par le dogmatisme moral dans lequel avait sombré au XIX^e siècle l'enseignement d'une église catholique devenue l'ensemble “très bourgeoise” et très conservatrice, aient en revanche découvert avec enthousiasme, au cours de leur réflexion sur l'éthique, chez Dostoïevski, un passionnant retour à une certaine audace évangélique dans la manière de poser les problèmes moraux sous une forme volontiers paradoxale et non conformiste (le passage par les formes les plus extrêmes du Mal pouvant très bien constituer par exemple, pour certains personnages de ses romans, la voie d'accès privilégié vers le Bien et Dieu. Voir P. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse* : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon, Genève, DROZ, 1988, p. 175.

vous, Madame, ai-je répondu, que l'on devient amoureux. (Lord Byron y avait rencontré Mme Guiccioli.) Quant à mes belles Romaines, comme il vous plaît de les appeler, je ne suis qu'ambassadeur déchu. Il est très facile sans doute d'être séduit par vos charmantes compatriotes ; mais j'ai passé l'âge des séductions. *On ne doit faire de serments que quand on a le temps de les tenir* [MDT, II, 1387, c'est nous qui soulignons]²²⁶.

Malgré l'allure du comique et de l'auto-ironie, cette formule paradoxale s'inscrit dans les préoccupations de l'apologiste qui entraînent le narrateur chateaubrianesque à s'inspirer des lois psychologiques afin de refléter les implications morales de la nature humaine avec toutes ses tergiversations et crispations, miroir de négativité dans lequel se reflète cependant le souci pédagogique d'inciter le lecteur à la réflexion et au perfectionnement²²⁷. Dans cette perspective la correction, la condensation et le ciselement de la pensée qui circule sous l'estampille du paradoxe ne visent pas à dégrader l'esthétique emphatique ou à se différencier de ses enjeux persuasifs, mais se projettent en tant que corroboration de l'art persuasif dans les *Mémoires* et renouvellement de la vocation du narrateur par la ruse avec laquelle le paradoxe soumet à l'approbation du lecteur ses corollaires moraux et psychologiques, apparemment inconcevables.

²²⁶ Maurice Levaillant insère ce passage dans le corps du texte. Voir [MDT, IV, 382].

²²⁷ Sur le comique dans la création littéraire de Chateaubriand, aspect négligé de son écriture, voir F. Vasarri, *Chateaubriand et la gravité du comique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

CONCLUSION

Loin de s'étendre sur l'hétérogénéité de formes rhétoriques dans les *Mémoires d'outre-tombe*, notre étude se limite à l'incontournable interaction entre l'ironie, l'emphase et le paradoxe. Le désir de cerner les relations entre ces entités nous a placés d'emblée devant la nécessité d'éclaircir la notion d'ironie, puisqu'il ne s'agit pas dans le présent travail d'examiner sa facette traditionnelle, liée au penchant de l'écrivain pour la satire et le dénigrement ironique de ses contemporains. Par contre, la sensibilité de l'écrivain face aux changements de son époque, le démantèlement de son univers identitaire, sa croyance en l'existence d'une volonté incompréhensible et insondable qui détermine le sort humain, nous ont poussés à chercher les sources de l'ironie dans des changements d'ordre temporel et situationnel : la confrontation perpétuelle du narrateur chateaubrianesque aux renversements de la fortune, vouant à l'échec ses projets et ses aspirations, nous a permis de recourir à la notion de l'ironie du sort. Ses agissements dans l'œuvre, qui consistent en un divorce explicite entre intention initiale et résultat final décevant, non seulement condamnent l'instance narrative aux pertes les plus douloureuses, mais affaiblissent son statut d'autorité dominante, capable de guider son lecteur dans les méandres du récit. Outre cela, les détours inopinés clament la relativité de toutes les valeurs qui peuvent dorénavant se déplacer et se contester en mettant en péril l'authenticité des exhortations narratives auprès du lecteur. Cette décentralisation ironique requiert l'interventionnisme du narrateur, obligé de reconstruire son éthos, pourvu qu'il puisse renouveler le pacte autobiographique avec son public, pacte qui se définit par sa capacité de convaincre le lecteur de la justesse de ses visions, jusqu'à entraîner son adhésion aux dogmes narratifs.

Nous avons montré, croyons-nous, que ce conditionnement malveillant lance le défi persuasif que le narrateur entreprend par l'implantation dans le récit de deux régimes hétéroclites, vu leurs implications structurelles, mais consubstantiels du point de vue fonctionnel et idéologique. Ainsi s'instaure dans les *Mémoires* la parenté persuasive stupéfiante entre l'emphase et le paradoxe, héritage rhétorique difficile à manier qui,

cependant, par l'inventivité de l'écrivain, redonne de l'éclat et de la visibilité à la persuasion narrative en permettant d'affronter les coups assenés par les rires ironiques.

Même si ce pouvoir rhétorique que Chateaubriand assigne à l'emphase et au paradoxe est lié aux circonstances pénibles de son existence, l'accablement ironique par des ravages successifs ne se restreint pas à l'individualité d'expériences négatives. Au contraire, l'instance narrative semble rappeler au lecteur que ce fâcheux concours de circonstances peut paralyser tout être humain, car les mêmes mécanismes et lois inchangeables de destruction reviennent continuellement. Le déchirement d'un homme, d'une nation, d'une collectivité entre ses attachements et les arrachements brutaux de la réalité est révélé, dans toute sa nudité, par l'investissement dans le récit des stratégies d'imitation rhétorique par lesquelles les renversements ironiques resurgissent dans la texture de l'œuvre. Ainsi, nous observons la complémentarité entre l'ironie du sort et l'ironie verbale, en sorte que le sort humain se voit circonscrit dans l'usage des moyens rhétoriques convenables. Nous avons vu comment l'habileté dans le maniement du dispositif rhétorique permet au narrateur de cerner toute caractéristique d'un renversement ironique : son improbabilité par le changement brusque du mode ou du temps qu'opère l'énallage ; son caractère incontestable par la structure omnitemporelle du gnomisme ; sa rapidité par la coupure syntaxique de la parataxe, le raccourcissement syntaxique et logique de l'ellipse ou la valeur conclusionnelle de l'épiphase. Outre cela, la surdétermination ironique de l'existence humaine prédomine la conscience du narrateur ; il l'explicite par la prolifération des prolepses, des prosopopées et des personnifications imitant la schématisation de la condition humaine et de ses artefacts dans le néant et l'oubli. Puisque les *Mémoires* nous confrontent au surgissement de l'ironie du sort sur tous les plans de la réalité humaine (historique, politique, existentiel, matériel, littéraire etc.), le lecteur ne saurait se libérer de la présence encombrante de l'Histoire et de ses farces continues²²⁸. Il était donc intéressant d'étudier la manière dont le recommencement éternel du spectacle trivial du monde réduit les événements monumentaux en bagatelles, et les grands personnages en fantoches anonymes. Nous avons donc redéfini l'ironie du sort dans les *Mémoires* en tant qu'incongruité pervertissante entre sacralisation et désacralisation d'un ordre, d'un rite ou d'un personnage, incongruité qui atteint son paroxysme dans la personne de Napoléon et des instigateurs de la terreur révolutionnaire, subissant à leur tour le déplacement inimaginable des rôles, accentué par l'ironie syntagmatique et la construction ironique de l'espace.

²²⁸ Sur la fixité du thème de la destruction matérielle dans la littérature française, voir R. Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, DROZ, 1974.

Malgré l'omniprésence du désordre ironique dans la vie de l'écrivain, le narrateur des *Mémoires* ne se laisse point figer dans la passivité, attitude révélatrice à notre avis de la naissance d'une vocation éthique auprès du lecteur. Sans contester la volonté de la Providence, le narrateur se met cependant à gémir sur la vacuité de l'existence et la fragilité des relations humaines, qu'il déplore par le bégaiement lamentable de « Hélas ! », souligné par l'interjection de l'épiphonème. Bien que son univers soit irrémédiablement renvoyé au passé, le narrateur ne se plonge ni dans le cynisme, ni dans l'indifférence, ni dans l'apathie : sa capacité de réaction, ne serait-ce qu'un cri de détresse, est le refus de l'immobilité devant le tumulte assourdissant de renversements ironiques. Lorsque le rire ironique est occasionné par la cécité ou la bassesse des agissements humains, le narrateur se distancie explicitement de la dépravation morale par le biais des italiques²²⁹. S'il s'obstine dans le projet hyperbolique, qui se caractérise par la théâtralité des inversions des lieux et des rôles, en sorte que pullulent les images d'un bourreau décapité ou d'un juge jugé, son intention se montre éminemment didactique. Par le foisonnement des figures de style qui favorisent l'effet de surprise (contraste, antithèse, antiphrase, oxymore), le narrateur stigmatise la turpitude morale et invite le lecteur à la réflexion sur les conséquences néfastes du crime. Il est singulier que, lorsque les contorsions moqueuses du destin frappent la tyrannie et le despotisme, le narrateur se décide à un armistice temporaire en applaudissant aux sentences divines et en glorifiant explicitement la justice céleste. Nous en concluons que la réaction du narrateur face aux rires ironiques est modélisée par la spécificité de sa vocation et par ses aspirations à accéder au rang d'instance narrative dominante.

Les contours de cette vocation se dessinent clairement dans la perception du paysage. Si l'impassibilité de la nature provoque l'éclatement de l'ironie du sort dans la conscience du narrateur, il ne s'agit pas uniquement de blessures inguérissables de l'esprit atteint par le débordement des moments tragiques. L'exhibition dans l'œuvre de l'ironie picturale, portant sur l'indifférence de la nature vis-à-vis de l'homme, indifférence qui se résume dans le contraste entre souffrances humaines et l'ordre impassible de la nature, s'érige en un nouveau noyau de réflexion. L'ironie picturale se montre en tant qu'exhortation quasi pathétique, quasi ironique, rappelant au lecteur l'incapacité de l'homme à freiner les lois de la nature et la nécessité d'accepter son sort. De même, l'instauration de symétries ironiques entre la génération du narrateur et celle du lecteur, parenté préétablie et inamovible, repérable dans la

²²⁹ Sur l'extrême sensibilité de Chateaubriand sur le crime et sa récidive par laquelle il se sépare à jamais de ses contemporains qu'il considère comme coupables de l'assassinat du duc d'Enghien, voir P.-L. Rey, « Une figure de régicide : prince de Talleyrand », *Chateaubriand. Mémoires d'outre-tombe. 4^e partie*, Cahiers textuel, Paris VII, 1990, p. 31-36.

structure du récit par l'entassement de chiasmes, de parallélismes, de comparaisons et d'anaphores, scelle la dualité de la condition humaine cantonnée entre vie et mort, joie et douleur, succès et défaite etc. Nous avons constaté que le désillusionnement du lecteur devient paradoxalement l'occasion pour étaler la sagesse morale du narrateur par la force persuasive de la fameuse *phronesis*, permettant de prouver qu'on a tiré les leçons de son existence misérable. Même si un tel interventionnisme persuasif n'est pas capable de contrebalancer les renversements ironiques, grâce à sa récurrence, le rire dégradeur n'arrive pas à culminer dans toute son envergure. D'ailleurs, cette sensibilisation du lecteur s'inscrit dans la reconstruction de l'éthos narratif, dans la mesure où, par une posture réflexive et oppositionnelle vis-à-vis des monstruosité ironiques telles que le flux révolutionnaire, le narrateur témoigne de sa lucidité en démontrant que la réflexion constitue un outil efficace pour remédier à la récurrence des renversements tragiques. L'identification du narrateur au personnage expérimenté, doté de réflexion et de bon sens à l'égard de son public, garantit à sa *persona* le pouvoir démiurgique de changer les destins. En effet, l'universalité des vérités prônées, ainsi que les avertissements didactiques, lui permettent d'influencer son lecteur et de raffermir le dogme de son omniscience.

Ainsi, nous sommes persuadés que le renouvellement des renversements ironiques ne se matérialise pas dans le but ultime de susciter le rire, mais se voit marqué aussi bien par l'agressivité que par la gravité. Paradoxalement, l'inventivité persuasive de l'instance narrative replace l'ironie du sort dans le contexte didactique, en se vengeant de ses manifestations les plus enragées. C'est ainsi que le narrateur chateaubrianesque lutte contre l'étroitesse de vue du lecteur en écarquillant les yeux sur le décalage dangereux entre l'insignifiance de la cause et la gravité de la conséquence qui, non seulement revivifie le rire ironique, mais également nuit à la stabilité sociale et politique, ce que l'exemple de la France, gagnée par la contagion révolutionnaire, ne démontre que trop cruellement.

Nos recherches nous ont conduits à constater que la sensibilité aiguisée du narrateur face à la corruption, à la dépravation, à la légèreté blâmables, malgré la plongée dans le cercle ironique, témoigne de la naissance de la vocation éthique du narrateur. Cette qualité acquiert de l'importance à mesure qu'on se rend compte du statut de l'emphase et du paradoxe dans les *Mémoires*. Ces deux régimes discursifs fonctionnent, en premier lieu, comme ressuscitement de l'éthos narratif par l'accession aux valeurs éthiques telles que l'honnêteté, le dévouement, le sacrifice, grâce auxquelles le narrateur peut s'attirer les bonnes grâces du lecteur. Cette motivation explicite entre autres le recours à l'amplification emphatique, à la concision brillante du paradoxe et à l'usage de la première personne du singulier, procédés

chargés d'attester la fermeté de la voix narrative qui, par le seul acte de dire, garantit la sûreté de ses intentions et de son attitude.

Outre la motivation éthique, nous distinguons dans l'œuvre l'existence d'une motivation esthétique qui renvoie le narrateur à l'affirmation de sa supériorité créatrice et à la divinisation de son acte scriptural, aspirations permettant de considérer Chateaubriand comme le précurseur du romantisme. Bien que ce penchant purement esthétique soit privé d'implications morales, l'aspiration du narrateur chateaubrianesque à la transcendance métaphysique, méprisant la trivialité des préoccupations humaines, est une pratique persuasive primordiale dans l'annihilation du rire ironique contestant la survie de l'œuvre littéraire et la durabilité de la renommée littéraire.

Nous nous sommes interrogés sur la rentabilité persuasive de l'emphase et du paradoxe visant à neutraliser le rire ironique par le croisement surprenant entre l'éloquence divinatoire et l'écriture fragmentaire. Puisque l'*eironeia* mobilise des procédés articulant une sorte de contre-discours, il est naturel que le narrateur recourt à la force régénératrice de l'*emphasis* qui trouve sa contrepartie dans un discours louangeur. Aucune réconciliation entre les deux entités extrêmes, et cependant, ces deux discours épидictiques de l'éloquence, dont l'un commande le blâme lorsque l'autre fait appel à la louange, subsistent dans les *Mémoires* en s'influençant mutuellement. Ces enchaînements réciproques ne permettent pas de donner à l'étude de l'ironie toute son étendue sans prendre en charge le rôle de l'emphase et de ses principales figures à travers l'ouvrage. Bien que l'emphase dans les *Mémoires* couvre une thématique assez vaste et variée, elle jouit de l'homogénéité de sa vocation, car sa conception dans les *Mémoires* est ancrée dans les préceptes de la rhétorique traditionnelle. Son épanouissement est strictement lié à la persuasion, bien que l'argumentation ne puisse pas se passer du principe du *decorum*, qui commande l'adéquation de l'expression à la noblesse de la thématique²³⁰. La définition de l'*emphasis* que nous avons adoptée dans notre travail remplit cette condition, car, si l'écrivain veut combattre la représentation ironique de l'univers et alléger sa position de victime, il doit repousser la banalité du discours neutre et stérile au profit de l'embellissement, de la glorification et du rehaussement expressifs.

Nous constatons en effet, à la lumière de nos analyses, l'aptitude du narrateur à assimiler diverses formes de persuasion emphatique. L'emphase dans les *Mémoires* relève aussi bien de la *copia* que de la *brevitas*, quoique le régime emphatique, autant que le régime

²³⁰ Sur la tyrannie du principe du *decorum* dont la mise en scène s'érige en condition indispensable d'entraîner l'identification immédiate du public à la représentation littéraire, voir E. Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, op. cit., p. 434-445.

paradoxal, s'inscrive dans la continuité thématique témoignant de l'enracinement de la persuasion narrative dans la pratique de l'amplification des *topoi* à laquelle se combine, dans le cas de l'emphase, l'amplification du lieu commun connotant le faste stylistique et l'union émotive avec le lecteur. Le traitement narratif des grandes idées telles que la transcendance de la religion chrétienne, l'impératif de la probité politique, la prééminence du devoir patriotique, la magnificence du passé, de ses rites, de son éducation ou finalement la reconnaissance de la supériorité créatrice du narrateur nécessite de l'ampleur et de l'appropriation du discours, afin de susciter la bienveillance et l'adhésion du public. Par conséquent, le narrateur ne consent pas à ce que le lecteur recherche la vérité à travers l'herméneutique qu'il supprime en faveur du figement argumentatif et de l'évidence indiscutable des valeurs qu'incarne sa personne. L'absolutisation de la vérité auctoriale s'effectue en premier lieu par les procédés d'*amplificatio* oratoire fortifiant la suggestivité du discours par la fixité des figures telles que parallélisme, anaphore, épanaphore, homéoptote, énumération, accumulation, métaphore, comparaison etc. S'ajoute à ce renforcement persuasif la mise en exergue des lieux communs par la simplicité de l'épithète qui, par le mouvement de *movere*, permet de communiquer les émotions pathétiques fondées sur le contraste rhétorique entre le « grandissement des vices » et l'« amplification des vertus »²³¹. Outre cela, par le dynamisme visuel des techniques d'*enargeia*, par l'oscillation habile entre *exemplum* et *genus humile*, par la radicalisation du procédé de l'*indignatio* et des gestes appartenant à l'*actio oratoire*, symbolisant la résistance du narrateur à la corruptibilité et dévoilant son propre système de valeurs, le narrateur chateaubrianesque atteste son infaillibilité morale, son attachement aux valeurs chrétiennes et accède à la respectabilité de sa *persona*, ce qui permet d'évincer le rire ironique et d'étaler l'universalité du savoir émanant de son œuvre.

En conséquence, à force de s'étaler sur des questions importantes par le biais des procédés qui dépassent l'expression ordinaire, le narrateur chateaubrianesque exerce une influence constante sur son auditoire, de manière à lui inculquer des vérités d'ordre moral, de le convaincre de sa supériorité ou de l'inviter à un changement de perspective. Ainsi s'estompe le statut de l'emphase dans l'œuvre qui, par sa capacité d'ennoblissement, nous renvoie strictement à la vocation morale et persuasive qu'assume l'écrivain-narrateur. Puisque celui-ci se trouve à un niveau homodiégétique, son je définit largement sa responsabilité du discours prononcé comme une obligation à laquelle il ne saurait échapper. Et comme en même temps la position du narrateur paraît diminuée par les envahissements de l'ironie du

²³¹ I. Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence : écriture concertée chez les Évangéliques français* (1523-1534), Genève, DROZ, 2005.

sort, son discours recourt à l'emphase et à sa force illocutoire afin de retrouver sa domination auprès du lecteur par sa séduction immédiate. Face à la destruction qui l'entoure, le narrateur recherche un point de repère par lequel il pourrait sauver son moi et attester son attachement aux valeurs du monde qu'il observe en train de disparaître. La prédilection pour l'emphase et la promotion des images, des valeurs et des souvenirs qui constituent le fondement du système moral du narrateur servent à réprimer implicitement la véhémence des événements ironiques résultant de la barbarie qui gît en l'homme.

Nous sommes donc convaincus que la décision de se confier à l'expression argumentative de l'emphase et l'intention de l'envisager comme un moyen de persuasion à l'encontre de l'ironie du sort témoigne d'un profond humanisme de Chateaubriand parce que, malgré des échecs et des infortunes, il réaffirme son adhésion aux lettres et ne cesse de croire à leur prépondérance. Ainsi, le recours à l'emphase dans les *Mémoires* est empreint d'une dimension métaphysique, dans la mesure où des idées ou des principes piétinés par l'ironie du sort sont sauvés de l'oubli et privilégiés par l'expressivité de l'emphase. Grâce aux techniques d'insistance sur lesquelles est basée l'emphase, elle se prête idéalement à graver des images importantes dans la conscience de l'auditoire et à induire auprès de lui des émotions souhaitées.

Vu la prédilection du narrateur chateaubrianesque pour l'emphase, transformée dans les *Mémoires* en un véritable art d'esthétiser la persuasion, qui a d'ailleurs fait preuve d'efficacité incontournable dans l'édification de l'exemplarité de l'instance narrative auprès du lecteur, nous nous sommes interrogés sur l'utilité de l'insertion dans le récit de structures paradoxales. Nous sommes persuadés que ce recours inopiné au paradoxe s'explique, en premier lieu, par les caractéristiques de la rhétorique chateaubrianesque qui, d'après nos analyses, se fonde sur l'énergie de l'itération continuant à œuvrer pour forger l'adhésion émotionnelle et idéologique du lecteur à la vision de l'œuvre. Deuxièmement, le souci de légitimer sa parole par le biais du paradoxe s'apparente aux limites expressives de l'emphase qui, ancrée dans la *gravitas* et la prévisibilité de ses formes, se heurte facilement à la stérilité persuasive face à l'agressivité du rire ironique. Si le paradoxe a la charge de se faire vecteur d'annihilation du rire ironique, il excède la capacité de la persuasion traditionnelle par le maintien de l'opposition sémantique conduisant jusqu'à la bifurcation interprétative. Ainsi, l'opposition oscille continuellement entre divergence et convergence en déployant les modalités d'un dédoublement qui connote la structure antithétique et antinomique, voire même illogique. La malléabilité du paradoxe qui, par le maintien de la contradiction, flotte entre pathétisation et dépathétisation, sacralisation et désacralisation, glorification et

contestation, participe au renouveau de la persuasion dans la mesure où, par la réversibilité de sa forme, il est capable de balayer aussi bien le prosaïsme du sérieux que les échos de la résonance ironique.

Malgré le caractère fusionnel du paradoxe, notre recherche nous a permis de concevoir son émergence dans les *Mémoires* sous une lumière autre que la corroboration du discours ironique. À la différence de l'ironie du sort, qui frappe par l'authenticité des renversements inopinés en ruinant l'univers référentiel du narrateur, le caractère déconcertant du paradoxe dans l'œuvre se résume uniquement dans la radicalisation de sa forme discursive. La maximisation de l'opposition sémantique entre deux éléments apparemment inconciliables, par laquelle le paradoxe acquiert la capacité de piéger l'esprit par son absurdité ou par son outrance, nous renvoie au domaine de la *dianoïa*, et par là à celui de la persuasion narrative. Malgré son alternance, le paradoxe s'avère dans les *Mémoires* un véritable martèlement démonstratif qui, par le creusement d'oppositions sémantiques inquiétantes, provoquant la stupéfaction du lecteur, se dessine comme l'apogée du pouvoir persuasif dévoilant la clairvoyance de la pensée chateaubrianesque. Nous avons montré qu'il ne s'agit pas uniquement d'exercer l'influence sur le lecteur par l'exploitation des tensions sémantiques où la zone d'intersection, qui s'instaure traditionnellement entre deux éléments de la structure paradoxale, transforme l'ébranlement du savoir en une accessibilité à la vérité inattendue. Tandis que la persuasion emphatique dans les *Mémoires* mobilise le dispositif rhétorique centré sur la valorisation explicite, le paradoxe s'insinue dans les voies de la discrétion en exploitant la clarté argumentative de la brièveté à laquelle se soustraient l'objectivité des constructions impersonnelles, l'universalité de la catégorisation gnomique et la régularité rythmique de l'isocolie. Ainsi, nous observons que le paradoxe dans le récit chateaubrianesque émerge non pas comme un moyen de destruction de l'éthos narratif, mais comme renégociation du pacte avec le lecteur, dans la mesure où le bouleversement initial devant la structure provocante cède la place à la reconnaissance de la profondeur d'une vérité véhiculée par ce clair-obscur éminemment elliptique. L'instabilité du paradoxe situe l'interventionnisme du narrateur dans le domaine du flottement entre positivité et négativité, promotion et rabaissement, embellissement et dénigrement. Sa ligne s'infléchit selon les caprices du démiurge transcendant et ses enjeux persuasifs, en sorte qu'il impose derechef le contrôle sur les trames du récit. Puisque la puissance séductrice du paradoxe s'aménage par l'inversion dans la forme du raisonnement, le narrateur peut insuffler de l'énergie nouvelle à l'éloquence de l'œuvre en évitant l'ennui du lecteur, conformément au principe de *taedlum levare*, grâce auquel il continue à attiser l'intérêt grandissant du public. Ainsi, malgré la

continuité thématique avec le discours emphatique, le paradoxe renouvelle l'idée de la transcendance de la religion chrétienne par la contorsion argumentative de l'éloge paradoxal de la mort, de même que par le dévoilement ironique de l'impuissance de la condition humaine. Nos analyses ont abouti à constater que l'exhibition des monstruosités de la décomposition corporelle, la promotion explicite du macabre, l'excès de profanation et la violabilité de tous les tabous s'inscrivent non seulement dans le souci didactique de remotiver l'attitude du lecteur, pour que la réflexion sur sa propre existence soit également l'ascension vers Dieu, mais permettent également de remédier à l'insuffisance expressive de glorifications emphatiques. Quoique la continuité thématique transpose le lecteur dans une direction tout à fait prévisible, le paradoxe, associé aux considérations sur la supériorité de la religion chrétienne, le danger de la corruptibilité politique, la valorisation du passé, l'excellence de l'art et la transcendance de l'artiste, a la particularité d'accéder à la généralité et à l'universalité de la vérité auctoriale que l'emphase a soulignée par l'individualisation idéaliste.

Nous avons pu montrer par conséquent que l'emploi du paradoxe dans les *Mémoires* se distingue par la capacité de formuler et d'énoncer un ensemble de lois d'ordre théologique, existentiel, moral, mais également esthétique, politique, social et psychologique. Nous constatons que la valeur axiomatique et clôturale de ces lois, ainsi que la forme de transmission sous forme du choc administré au lecteur par la contradiction, permettent au narrateur d'élargir son pouvoir auctorial. Effectivement, la possession du savoir diégétique qui transforme la voix narrative en une force de révélation de la sagesse atemporelle assure la pérennité du discours narratif auprès du lecteur et contribue à la reconnaissance de sa supériorité par la consistance de ses vocations éthique et didactique, ce qui permet de niveler le rire moqueur de l'ironie du sort. Même si l'investissement du paradoxe dans l'élucidation des lois psychologiques est strictement lié à la connivence dans l'imperfection de la nature humaine, l'ingérence dans les mécanismes psychiques et la perspicacité de notations sur l'homme permettent à l'écrivain de transgresser les limites génériques.

Dans cette perspective, la complémentarité de l'emphase et du paradoxe se manifeste dans l'édification de la *persona* du narrateur en tant que source de transcendance, de sagesse, de supériorité et d'exemplarité capable de stimuler le guidage du lecteur qui s'accomplit dans l'adhésion à l'axiologie de l'œuvre. Cette configuration consitute la condition indispensable dans le couronnement de la victoire imaginaire sur l'ironie du sort, victoire qui se résume dans la fixation de l'immortalité du « je » narratif auprès de la postérité. Dans le décentrement ironique qui envahit les *Mémoires*, où tout se précipite dans la disparition et la désunion, nous

découvrons cependant l'unité et la pertinence de la voix outre-tombale qui scelle les miettes de l'univers humain dans un regard unificateur, réconciliateur et apaisant.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Chateaubriand

Chateaubriand François-René (de), *De Buonaparte et des Bourbons*, Paris, Hachette, 2013.

Chateaubriand François-René (de), *Mémoires d'outre-tombe*, Édition critique par Berchet Jean-Claude Berchet, Paris, La Pochothèque, 2004.

Chateaubriand François-René (de), *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Édition du Centenaire, intégrale et critique, en partie inédite, établie par Maurice Levailant, 1948.

Chateaubriand François-René (de), *Pamiętniki z zagrobu*, Wybór, przekład i komentarz, Joanna Guze, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.

Chateaubriand François-René (de), *Politique de la Restauration en 1822 et 1823 (correspondance intime de M. le vicomte de Chateaubriand)*, Paris, Hachette, 2013.

Chateaubriand François-René (de), *Vie de Napoléon*, Paris, Editions de Fallois, 1999.

2. Autres œuvres

Flaubert Gustave, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Louis Conard, 1910.

Huysmans Karl-Joris, *À rebours*, Paris, Crès, 1922.

La Bruyère, Jean (de), *Les Caractères*, Paris, Flammarion, 1880.

La Fontaine Jean (de), *Fables de La Fontaine. Le corbeau et le renard*, Paris, Didier, 2011.

Montaigne Michel (de), *Les Essais*, Paris, Lefèvre, 1818, vol. 6.

Proust Marcel, *Correspondance*, Paris, Plon, 1970, t. XII.

Proust Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Folio, 2007.

Staël-Holstein Germaine (de), *Corinne ou l'Italie*, Paris, Charpentier, 1851.

3. Études sur Chateaubriand et son œuvre

Antoine Philippe, *Chateaubriand et l'écriture des paysages*, Paris, Minard, 2008.

Baudoin Sébastien, *Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Beau de Loménie Emmanuel, *La Carrière politique de Chateaubriand de 1814 à 1830*, Paris, Plon, 1929.

Bercegol Fabienne, Glaudes Pierre, *Chateaubriand et le récit de fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Bercegol Fabienne, *La poétique de Chateaubriand, Le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Honoré Champion, 1997.

- Berchet Jean-Claude, *Chateaubriand, Le tremblement du temps*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- Berchet Jean-Claude, Berthier Philippe, *Chateaubriand Mémorialiste, Colloque du cent cinquantième 1848-1998*, Genève, DROZ, 2000.
- Berthier Philippe, *Stendhal et Chateaubriand : Essais sur les ambiguïtés d'une antipathie*, Genève, DROZ, 1987.
- Bloch-Dano Evelyne, *Chateaubriand à Combourg*, Magazine littéraire, n° 366, 1998, p. 14.
- Cassagne Albert, *La Vie politique de Chateaubriand*, Paris, Plon, 1911.
- Chaouat Bruno, *Je meurs par morceaux : Chateaubriand*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 1999.
- Clément Jean-Paul, *Chateaubriand visionnaire*, Paris, Éditions de Fallois, 2001.
- Diesbach Ghislain (de), *Chateaubriand*, Paris, Perrin, 1995.
- Gautier Jean-Maurice, *L'exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand : étude de vocabulaire*, Manchester University Press, 1951.
- Gautier Jean-Maurice, *Le style des Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*, Genève, Droz, 1964.
- Hubner Patrick, « La solitude et les Mémoires : la plénitude du vide ou le désert paradoxal de l'extrême-occident », *Solitudes : écriture et représentation*, dir. A. Siganos, Grenoble, ELLUG, 1995.
- Leclerc Yvan, « Mémoires d'outre-tombe : le monument du Temps », *Magazine littéraire*, n° 366, 1998.
- Lottman Herbert, *L'écrivain engagé et ses ambivalences – De Chateaubriand à Malraux*, Paris, Odile Jacob, 2003.
- Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, Paris, Michèle Lévy frères, 1859.
- Mite Diana, *Chateaubriand entre "L'Essai sur les révolutions" et "Le Génie du christianisme" : l'apparition d'une conscience chrétienne*, Iași, Editura Lumen, 2009.
- Moukete Ferdinand Ferrys, *La satire et sa rhétorique dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Edilivre Collection Tremplin, 2012.
- Moureaux Jean, « Chateaubriand satirique ; quelques aspects de son style », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1969, n° 21, p. 167-191.
- Mourot Jean, *Le génie d'un style, Chateaubriand rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Armand Colin, 1960.
- Morel Anne-Sophie, *Chateaubriand et la violence de l'histoire dans les "Mémoires d'outre-tombe"*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- Ormesson Jean (de), *Mon dernier rêve sera pour vous*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1992.
- Rey Pierre-Louis, « Une figure de régicide : prince de Talleyrand », *Chateaubriand. Mémoires d'outre-tombe. 4^e partie*, Cahiers textuel, Paris VII, 1990, p. 31-36.
- Richard Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967.
- Richer Laurence, « L'Écrivain gentilhomme, ou le statut de l'écrivain selon Chateaubriand », *Travaux de littérature, t. XX, Le statut de l'écrivain*, dir. Sabourin Lise, Boulogne, ADIREL, 2007.

Rosi Ivanna, Roulin Jean-Marie, *Chateaubriand, penser et écrire l'Histoire*, Saint-Etienne, Publications Universitaires Saint-Etienne, 2009.

Schuerewegen Franc, *Chateaubriand et les choses*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

Vasarri Fabio, *Chateaubriand et la gravité du comique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Verlet Agnès, *Les vanités de Chateaubriand*, Paris, Droz, 2001.

Vinet Alexandre, *Chateaubriand*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.

Weiller Christine, *Les formes brèves dans les "Mémoires d'outre-tombe" de François de Chateaubriand*, thèse de doctorat, Lyon, 2005,
<https://theses.univlyon3.fr/documents/getpart.php?id=1945&action=pdf>, consultée le 2 juin 2014.

4. Ouvrages critiques : études d'auteurs

Basilio Kelly Bénoudis, *Le mécanique et le vivant : la métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.

Bizub Edward, *Proust et le moi divisé : La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale*, Genève, DROZ, 2006.

Bordas Eric, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1998.

Brunel Pierre, *Le chemin de mon âme – Roman et récit au XIXe siècle, de Chateaubriand à Proust*, Paris, Klincksieck, 2004.

Chardin Philippe, *Le roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, DROZ, 1988.

González Francisco, *La scène originaire de Madame Bovary*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999.

Landes-Ferrali Sylvaine, *Proust et le Grand Siècle : formes et significations de la référence*, Tübingen, Narr, 2004.

Rannoux Paul, *Les fictions du journal littéraire, Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Paris, DROZ, 2004.

Schoentjes Pierre, *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*, Gand, Presses Universitaires de Gand, 1993.

Tadié Jean-Yves, *Proust et le roman : essais sur les formes et les techniques dans "A la recherche du temps perdu"*, Paris, Gallimard, 1986.

Tondeur Claire-Lise, *Gustave Flaubert, critique : thèmes et structures*, Amsterdam, John Benjamins, 1984.

Tsujikawa Keiko, *Nerval et les limbes de l'histoire : lecture des Illuminés*, Genève, DROZ, 2008.

5. Ouvrages consacrés à l'ironie et au rire

Defays Jean-Marc, Rosier Laurence, *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, 1999.

Hamon Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

Jankélévitch Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

Knox Norman, On the Classification of Ironies, *Modern Philology*, n° 1, 1972.

Lethierry Hugues, *Savoir(s) en rire 1*, Bruxelles, De Bœck Université, 1997.

Liouville Matthieu, *Les rires de la poésie romantique*, Paris, Champion, 2009.

Paillet-Guth Anne-Marie, *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*, Paris, Champion, 1998.

Schœntjes Pierre, *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, 2001.

6. Ouvrages consacrés à l'emphase

Levesque Mathilde, Pédedlous Olivier, *L'emphase : copia ou brevitats? XVI – XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2010.

7. Ouvrages consacrés au paradoxe et aux formes brèves

Carvalho Edmundo Morim (de), *Psychanalyse, science, philosophie : variations sur le paradoxe IV*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2011.

Dandrey Patrick, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Dufief Pierre, « Les formes brèves dans le Journal des Goncourts », *Bagatelles pour l'éternité : l'art du bref en littérature, Annales littéraires de l'Université du Franch-Comté*, vol. 692, 2000.

Gracian Baltasar, *La Pointe ou l'art du génie*, Paris, L'Âge d'homme, 1983.

Landheer Ronald, Smith Paul J., *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, DROZ, 1996.

Margolin Jean-Louis, « Le Paradoxe pierre de touche des jocoseria humanistes », *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, dir. Jones-Davies Marie-Thérèse dir., Éditions Jean Touzot, 1982.

Popa Constantin M., *Le mouvement littéraire paradoxiste*, Rehoboth, American Research Press, 2002.

Saulnier Verdun-Louis, « Proverbe et paradoxe du XV^e au XVI^e siècle. Un aspect majeur de l'antithèse : Moyen-Age – Renaissance », *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e siècles*, dir. Bédarida Henri, Paris, C.N.R.S., 1950.

Tourette Éric, *Les formes brèves de la description morale : Quatrains, maximes, remarques*, Paris, Champion, 2008.

Wołowska Katarzyna, *Le Paradoxe en langue et en discours*, Paris, L'Harmattan, 2008.

8. Ouvrages consacrés à la rhétorique et à la stylistique

Abecassis Michaël, Ledegen Gudrun, *Les voix des Français. Volume 2, En parlant, en écrivant*, New York, Oxford, 2010.

Aristote, *Métaphysique*, Tricot Jules trad., Paris, VRIN, 1953.

Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

Aristotle, Saint-Hilaire Jean-Barthélemy, *Rhétorique d'Aristote*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1870.

Arnauld Antoine, *Logique de Port-Royal*, Paris, Hachette, 1854.

Bacry Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992.

Bremond Claude, Le Goff Jacques, Schmitt Jean-Claude, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982.

Chaignet Antelme-Édouard, *La rhétorique et son histoire*, Paris, Wieveg, 1889.

Coulombeau Charlotte, « L'ellipse en philosophie : Descartes et Condillac », *Le Style des Philosophes*, dir. Curatolo Bruno, Poirier Jacques, Éditions universitaires de Dijon & Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.

Dahan Gilbert, *La Rhétorique d'Aristote : traditions et commentaires de l'antiquité au XVII^e siècle*, Paris, VRIN, 1998.

Dumarsais, *Traité des tropes*, G. Genette éd., Genève, Slatkine, 1967.

Dupriez Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Didier, Montréal, 1971.

Frédéric Madelaine, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985.

Fontanier Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

Garnier-Mathez Isabelle, *L'Épithète et la connivence : écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, DROZ, 2005.

Girard Antoine-Gervais, *Précepte de rhétorique tirées des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Bruxelles, A. Jamar Editeur-Libraire, 1845.

Głowiński Michał et al., *Vademecum Polonisty Słownik terminów literackich*, Wrocław, Zakład Narodowy Ossolińskich, 2000.

Grosperin Jean-Philippe, « Accourez à ce spectacle de la foi : Économie de la scène dans la prédication classique », *La Scène : Littérature et Arts Visuels*, dir. Mathet Marie-Thérèse, Paris, L'Harmattan, 2001.

Guérin Charles, *Persona : L'élaboration d'une notion rhétorique au I^{er} siècle av. J.-C.*, Paris, Vrin, 2009.

Jarrety Michel, Acquien Michèle, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2010.

Le Blay Frédéric, *Transmettre les savoirs dans les mondes hellénistique et romain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Meyer Michel, *Questions de rhétorique : Langage, raison et séduction*, Paris, Livre de Poche, 1993.

- Michel Alain, *Les rapports de rhétorique avec la philosophie dans l'œuvre de Cicéron. Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Paris, Louvain, 2003.
- Molinié Georges, Aquien Michèle, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Livre de Poche, 1996.
- Morier Henri, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Perelman Chaïm, *L'empire rhétorique : Rhétorique et argumentation*, Paris, VRIN 1997.
- Pougeoise Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.
- Quintilien, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- Quintilien, *De l'institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- Reboul Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.
- Reggiani Christelle, *Éloquence du roman : Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, DROZ, 2009.
- Ricalens-Pourchot Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003.
- Sahiri Léandre, *Le bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale*, Paris, Mon Petit Editeur, 2013.
- Scott David, « Métaphore et métonymie visuelles : l'exemple de l'affiche de boxe », *Communication et langage*, n° 109, 1996.
- Tondeur Claire-Lise, *Gustave Flaubert, critique. Thèmes et structures*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Vega y Vega Jorge Juan, *L'enthymème : Histoire et actualité de l'inférence du discours*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- Wærther Frédérique, *L'éthos aristotélicien : genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007.

9. Encyclopédies et dictionnaires

- Beauzée Nicolas, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société des Gens de Lettres*, Stuttgart, F. Fromman (Günter Holzboog), 1966, t. VIII.
- Berlioz Jacques, *Dictionnaire des Lettres françaises. Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992.
- Dictionnaire de l'Académie française, t. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1992.
- Dictionnaire de la langue française*, t. 2, Paris, Hachette, 1863.
- Larousse Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XII, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel 19, Rue Montparnasse, 1874.
- L'École biblique de Jérusalem, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du CERF, 2003.
- Morvan Danièle et al., *Le Robert pour tous*, Paris, Le Robert, 1994.
- Zgółkowa Halina et al., *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, Poznań, Wydawnictwo Kurpisz, 1998.

10. Divers

Baldensperger Fernand, « Les influences étrangères », *Le Romantisme et les Lettres*, Brunot Ferdinand et al., Genève, Slatkine, 1973.

Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

Ben-Ali Sourour, « Soyons brefs et dirons tout d'un trait : Franz Hellens et l'écriture des Notes », *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, dir. Chol Isabelle, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

Biet Christian, « Les impasses de la lumière : le clair-obscur », *Le Siècle de la lumière (1600-1715)*, dir. Biet Christian, Jullien Vincent, Fontenay, ENS, 1997.

Bizer Marc, *Les lettres romaines de Du Bellay*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 2001.

Bres Jacques et al., *Dialogisme et polyphonie*, Bruxelles, Bœeck Duculot, 2005.

Brunetière Ferdinand, *Histoire et littérature*, Paris, Calmann Lévy, 1884.

Cabanès Jean-Louis, « Scène et pathos dans l'écriture naturaliste », dir. Mathet Marie-Thérèse, *La scène : littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Caraion Marta, *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, DROZ, 2003.

Centlivres Pierre, *Saints, sainteté et martyre*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

Des Aulniers Luce, *La fascination : nouveau désir d'éternité*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2009.

Dubois Jean, Dubois-Charlier Françoise, *Éléments de linguistique française : syntaxe*, Paris, Librairie Larousse, 1976.

Ducrot Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

Dulfief Pierre-Jean, *L'écrivain et le grand homme*, Genève, Droz, 2005.

Gautier Théophile, *Histoire du Romantisme*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Guyot Alain, Massol Chantal, *Voyager en France au temps du romantisme*, Grenoble, ELLUG, 2003.

Hallyn Fernand, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, DROZ, 1975.

Hénin Emmanuelle, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, DROZ, 2003.

Jacon Christophe, *La sagesse du discours : analyse rhétorique et épistolaire de 1 Corinthiens*, Paris, Editions du Cerf, 2006.

Joris Freddy, *Mourir sur l'échafaud : sensibilité collective face à la mort et perception des exécutions capitales du Bas Moyen Age à la fin de l'Ancien Régime*, Liège, Editions du Céfal, 2005.

Kibédi-Varga Lóránt, « Discours, récit, image », *Philosophie et langage*, dir. P. Mardaga, Liège-Bruxelles, 1989.

Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

Le Scanff Yvon, *Le paysage romantique et l'expression du sublime*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2007, Paris.

Matiussi Laurent, *Fictions de l'Ipséité*, Genève, DROZ, 2002.

Melchior-Bonnet Bernardine, *Napoléon et le Pape*, Paris, Le Livre contemporain, 1958.

Moret Philippe, « Écriture moraliste et journal intime : modernité de Joubert », *Désir d'aphorismes*, Moncelet Christian dir., Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998.

Mortier Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, DROZ, 1974.

Parret Herman, *La voix et son temps*, Bruxelles, Éditions De Bœeck Université, 2002.

Picard Michel, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

Ricœur Paul, « L'histoire commune des hommes. La question du sens de l'histoire », *Cahiers du Centre Protestant de l'Ouest*, 1983, n° 49-50.

Riffaterre Michael, *La trace de l'intertexte*, La Pensée, n° 240, 1980.

Toudoire-Surlapierre Frédérique, *Notre besoin de comparer*, Paris, Orizons, 2013.

STRESZCZENIE

Przedmiotem rozważań niniejszej rozprawy doktorskiej jest funkcjonowanie ironii, emfazy i paradoksu w *Pamiętnikach z za grobu* Chateaubrianda oraz wzajemne relacje łączące wymienione zjawiska retoryczne. Celem naszego studium nie jest zaprezentowanie różnorodności form retorycznych w dziele; analiza figur retorycznych uwzględnia wyłącznie ich zdolność do współtworzenia ironicznego, emfatycznego lub paradoksalnego dyskursu. Podobne rozważania mogą wydawać się ryzykowne, jeśli wziąć pod uwagę oryginalność zestawienia, na które składają się agresywność ironii, emfaza kojarzona zwykle z grandilo kwencją czy przewrotność paradoksu mającego na celu zaskoczenie czytelnika. Kluczem do zrozumienia korelacji pomiędzy ironią, emfazą i paradoksem nie jest wszakże dla nas pojęcie ironii rozumianej zwykle jako świadome, umyślnie stworzone przeciwieństwo pomiędzy dosłownym znaczeniem wypowiedzi a tym, co chciał wyrazić narrator. W naszym ujęciu, działanie ironii przejawia się jako nieustanny zwrot sytuacji i niemożność przewidzenia przebiegu wydarzeń. Ta negatywna perspektywa odzwierciedla zmienne koleje losu pisarza i tragizm ludzkiej egzystencji, którym autor daje upust w postawie smutku, zwątpienia i goryczy. Iluzje młodości zastąpiło rozczarowanie wobec społeczno-politycznych przemian, kiedy to intensyfikacja rewolucyjnego chaosu doprowadziła do nieodwracalnych i bolesnych wydarzeń, takich jak strata bliskich czy utrata społecznej tożsamości. Neurasteniczne wręcz przewrażliwienie pisarza-narratora wobec nagłego i niepomysłnego obrotu wypadków, które zapowiadały się szczęśliwie, każe mu uciec się do pojęcia ironii losu. Wizja nieuchronnej destrukcji i dezorganizacji ludzkiego świata, jaką rozsiewa wokół siebie ironia losu, jest nierozzerwalnie związana z postacią narratora. Zamiast panowania nad światem przedstawionym, narrator dopuszcza do świadomości czytelnika możliwość własnej trywialności i ułomności, i jako ofiara ironicznych zwrotów akcji nie jest w stanie potwierdzić swego statusu najwyższej instancji nadawczej w obrębie utworu. Wobec powyższego, główne założenie niniejszej rozprawy opiera się na określeniu ironii losu jako permanentnego wyzwania dla narratora, zmuszonego do odbudowania w oczach czytelnika swojej dominującej pozycji poprzez użycie technik perswazyjno-manipulacyjnych, jakie oferuje sztuka retoryki. Przeprowadzone badania prowadzą do wniosku, iż motorem retorycznej perswazji w dziele okazują się być emfaza i paradoks, które pomimo istotnych różnic

formalnych krzyżują się celem odbudowania narratorskiego etosu. To zdumiewające, funkcjonalne pokrewieństwo pomiędzy emfazą i paradoksem pozwala narratorowi wnieść powiew świeżości w strukturę narracji poprzez zgrabne połączenie emfatycznego bogactwa treści i formy ze sztuką puenty charakteryzującą paradoks, przez co może skutecznie przeciwstawiać się ironicznej destabilizacji.

Mimo iż to właśnie osobiste klęski ukierunkowują perswazyjne poczynania narratora, ironiczne wprzężenie w schemat porażki wydaje się równie mocno definiować los czytelnika. Przy każdej okazji, narrator nie omieszką przypomnieć odbiorcy, iż istota ludzka jest wplątana w te same, niezmiennie prawa i mechanizmy destrukcji, które charakteryzuje powtarzalność i przystawalność, warunkując upadek systemów politycznych, przemijalność istnień ludzkich, pogrążenie się w otchłaniach niebytu i zapomnienia. Istotnym aspektem analiz było więc ukazanie, w jaki sposób rzeczona tematyka znajduje swoje odbicie w warstwie językowej, stylistycznej i narracyjnej. Chateaubriand-narrator potrafił podporządkować swoją ludzką marność celom nadrzędnym i ukazać odwieczny dramat człowieka zderzającego się z mrozącą krew w żyłach ironią historii, przemieniającą monumentalność wydarzeń w błahostkę, a jej głównych aktorów w anonimowe i bezwolne marionetki. Historyczna farsa osiąga swe apogeum w osobie Napoleona i agitatorów Rewolucji, stając się przedmiotem ironicznej zamiany ról, w toku której wcielają się oni w role swych ofiar. Ta ironiczna kreacja ludzkiego losu znajduje swoje odzwierciedlenie w użyciu figur retorycznych: nieprawdopodobieństwo zmian zostaje wyrażone za pomocą figury *enallage*, polegającej na zastosowaniu konstrukcji innej niż ta, której należało oczekiwać, ich niezaprzeczalność zostaje ujęta za pomocą gnomizmu, a gwałtowność przejawia się w nagromadzeniu elipsy i parataksy.

Pomimo swej pozornej bezsilności wobec złośliwych zbiegów okoliczności, analizy wykazują, że siła narratora tkwi w jego postawie moralnej. Jeżeli źródłem ironicznych zwrotów akcji jest ludzka perwersja i deprawacja, narrator odcina się od zła wyrażając swój moralny dystans zabiegiem wydzielania graficznego (kursywa) lub wykrzyknieniem sygnalizującym symboliczny sprzeciw wobec moralnej nikczemności (epifonem). Jeśli natomiast ironia losu posiada czytelne konotacje etycznej sprawidliwości i wyrównania krzywd, narrator godzi się na chwilowe zawieszenie broni i otwarcie podziwia mądrość boskich wyroków. Zróznicowanie reakcji narratora wobec ironicznej rzeczywistości, oscylujące pomiędzy sprzeciwem a aprobatą, świadczy o rodzeniu się moralnego powołania narratora, który z pozycji kompetentego znawcy pragnie prowadzić czytelnika poprzez

meandry ludzkiej egzystencji, skłaniając go nie tylko do refleksji, ale i do utożsamienia się z głoszoną przez niego prawdą.

Pretendowanie do uniwersalności wiedzy, dzięki której narrator jest w stanie odnieść zwycięstwo nad ironicznym porządkiem świata, wymaga jednak zaangażowania czytelnika gotowego dopuścić do głosu idee i poglądy być może całkowicie mu obce, z którymi nie tylko się nie identyfikuje, ale które z całym przekonaniem odrzuca. Zniwelowanie niszczycielskiej mocy ironii losu poprzez przekonanie czytelnika nie tylko o moralnej wyższości narratora, ale o jego transcendentalności wogóle, nie może się dokonać bez perswazyjnego przekazywania treści, mającego na celu pozytywne oświecenie postaci narratora. Przeprowadzone w pracy analizy wskazują, iż mimo że *Pamiętniki z grobu* wpisują się w nurt konwencji autobiograficznej, czynnikiem sprawczym nie jest sam fakt opowiadania faktów. Przeciwnie, wysiłki narratora nieustannie koncentrują się na wzbudzeniu zainteresowania czytelnika, na poderwaniu i skuszeniu odbiorcy do zmiany wizji, na ciągłej interakcji, której dynamizm wyraża się w osmotycznym charakterze emfazy i paradoksu.

Analizy te dowodzą zarazem, iż ciągle uciekanie się narratora do emfazy nie może być uznane wyłącznie za przejaw retorycznej ornamentyki, utożsamiającej styl Chateaubrianda z górnolotnością i napszonością, o które często oskarżano pisarza. Bogactwo środków stylistycznych takich jak apostrofa, antyteza, epitet, peryfraz, powtórzenie, metafora czy porównanie zostało obliczone na wywołanie konkretnego efektu retorycznego, jakim jest idealizacja i gloryfikacja o szerokiej skali tematycznej, na którą składają się u Chateaubrianda wysławianie religii chrześcijańskiej, patriotyzmu, uczciwości politycznej, rodziny, tradycji, itd. Utrzymanie ciągłości tematycznej jest chwytem czysto retorycznym. Emfaza, która przejawia się poprzez amplifikację toposu, ma na celu udowodnienie czytelnikowi, że istnieje swego rodzaju moralne *continuum*, dzięki któremu narrator jest w stanie przeciwstawić się wszechogarniającemu, ironicznemu chaosowi. Budowanie wiarygodności narratora odbywa się poprzez wykorzystanie takich emfatycznych środków wyrazu jak powielanie jednolitego wzorca moralnego za pomocą *exemplum*, dążenie do zdobycia sympatii audytorium poprzez zaprezentowanie skromności, a zarazem kompetencji swej osoby (*genus humile*), oparcie swej tożsamości na posiadaniu wiedzy praktycznej (*phronesis*), mającej udowodnić, iż narrator wyciągnął naukę z własnego życia. Ekspresyjny rozmach emfazy nadaje dyskursowi narracyjnemu zarówno wartości estetyczne, jak i walory sugestywności, urzekając czytelnika i potajemnie nakłaniając go do zmiany perspektywy. Innym emfatycznym akcentem, który powraca w *Pamiętnikach z grobu* z zaskakującą regularnością, jest postawa oparta na oburzeniu (*indignatio*), które poprzez uwydatnienie kontrastu między czystością moralną

narratora a powszechną degeneracją epoki pozwala ukazać wyższość osoby narratora nad światem przedstawionym. Poza tym, perswazyjna skuteczność emfazy znajduje swe ukoronowanie w sztuce opisu opartej na sile (*enargeia*) i naoczności (*evidentia*). Dzięki technikom wizualizacyjnym, narrator zyskuje zdolność oddziaływania na emocje czytelnika nie przez sam opis, lecz przez jego plastyczność i ilustracyjność, stwarzające wrażenie uczestnictwa w przedstawionej scenie.

Jeśli jednak emfatyczny system reprezentacji jest obdarzony wysoką efektywnością perswazyjną, nasuwa się pytanie o celowość uciekania się narratora do paradoksu. Otóż okazuje się, iż zwrócenie się narratora ku paradoksowi wynika ze specyfiki retoryki pisarza, opartej na demonstracji i ciągłym wpajaniu czytelnikowi swojego punktu widzenia. Ponieważ odbudowanie etosu narratora zbiega się z aspiracjami do wzniesienia się na poziom instancji auktorialnej obdarzonej nieograniczoną wiedzą, wykluczając możliwość posługiwania się przez czytelnika hermeneutyką, narrator musi niezauważalnie zastąpić wolność i swobodę interpretacji niepodważalnym charakterem argumentów zdolnych usidlić czytelnika. Przeprowadzone analizy wykazują, jak sądzimy, że paradoks idealnie spełnia powyższe kryterium jako figura retoryczna oparta na wewnętrznej sprzeczności, która u Chateaubrianda okazuje się pozorna i opiera się na wyrażeniu dwóch przeciwstawnych sądów poprzez eliptyczne, maksymalnie skondensowane sformułowanie. Zaletą tego zaskakującego i efektywnego zderzenia przeciwstawnych znaczeń jest możliwość wywołania w czytelniku estetycznego wstrząsu i oczyszczenia, co sprawia, iż bezwiednie poddaje się on głoszonym prawdom. Przewaga paradoksu rysuje się bowiem w często bezosobowym charakterze wypowiedzi, pozwalającym zbliżyć się do prawdy poprzez sformułowanie ogólnych praw rządzących światem. W ten sposób narrator odsuwa od swej osoby zarzut podporządkowania narracji agresywnej perswazji, każącej przyjmować wobec czytelnika postawę oratora. A poza tym, paradoks kompensuje w *Pamiętnikach z za grobu* niedostatki emfazy, która przez zakorzenienie w tradycji *gravitas*, charakteryzującej się nadmierną powagą, może łatwo ulec detronizacji ze strony ironii.

ABSTRACT

The ideas presented in this thesis are certainly not exhaustive of possibilities for illuminating the heterogeneity of rhetorical strategies in *Memoirs from Beyond the Grave* in all its magnificence. In this research I have investigated especially interaction effects between irony, emphasis and paradox where the concept of irony is crucial to understand persuasion's stakes in the literary work of Chateaubriand. This dissertation doesn't examine the devices used by the writer to denigrate his contemporaries such as antiphrastic irony or satire. Instead, I have focused on the irony of fate because there is a strong feeling of a hostile, sudden and unexpected change of fortune in the work. The *Memoirs* signals clearly the presence of a structural irony which reduces the narrator to a defenceless and blind victim of inevitable and irreparable reversals. The narrator's extreme sensitivity to the ironic destabilisation of human identity appears with the French Revolution not identified with the advent of the democratic idea. On the contrary, Chateaubriand describes revolutionary movements as violence, cruelty, decapitation, disorder and immorality. Thus, historical irony, tragic predestination, duality of human condition and the ironic demolition of all systems constructed by humanity confront the reader with doleful reflections on human existence. This consciousness of irony of fate, which assumes the shape of an active participant of the drama of human life, is experienced by the narrator as a tension between elevation and fall, success and defeat, glory and oblivion etc. I have shown that this ironic incompatibility is illustrated in the text by the concentration of rhetorical effects such as : enallage imitating improbable events, parataxe and ellipse correlated with the rapidity of change or gnomic present expressing irrefutable transformation. This research has proved that the verbal irony is used in the *Memoirs* to increase the aggressivity of the irony of fate that can't be dispelled leading the narrator to loss of omniscience. If the narrator's intention is to ensure that such negative circumstances do not abuse his dominant position, he is forced to resort to rhetorical manipulation helping him to persuade the audience about his transcendence.

In consequence, we can observe the complementary relations between emphasis and paradox in spite of their vast stylistic differences. The emphasis in the *Memoirs* moves into the sphere of multitude and amplification (*plethos*) extending narrator's power of the

persuasion over audience by strategies of glorification, of idealisation and elevation. Firstly, this expressive embellishment is provided in the text by the figures of evidentialia, producing visual evidence and appealing to the emotions. Secondly, the figures of amplification such as epithet, parallelism, anaphora, enumeration, metaphor and comparison enable to reinforce the power of suggestion, leading to the absolutisation of auctorial discourse. This thesis confirms that the narrative instance exploits rhetorical hypnosis to eliminate the impression of ironic finitude of human being and of the artifacts created by his activity. This rhetorical activity also concentrates on neutralizing the ignominious position of the narrator and reconstructing his ethos. It seems that the only possibility to achieve an imaginative victory on the ironic reversals is the resistance to moral depravity which can increase the narrator's respectability. But the application of narrative authenticity absolutely requires the practise of exemplarity symbolized by his indignation over the misdeeds of his contemporaries. This strategy helps the narrator to reveal his own well-pounded system of values. The narrator's superiority is exemplified by his inviolable ethical rules : he consistently demonstrates an ability to act and convey his point of view to the reader. The glorification of the past and the promotion of the universal values such as political incorruptibility, patriotism, individual sacrifice, belief in God and religious values such as attachment to the family, to the traditions, to the homeland lead to manipulate the audience ready to accept the narrator's moral superiority and the universality of auctorial discourse. The influence of rhetorical persuasion upon the audience is the basis for the autobiographical pact between narrator and reader ensuring immortality of the author through the pertinence of his voice in the future.

Because immortality seems the most cherished dream and the biggest wish of the writer, he demonstrates his persuasive power by deploying the strategies of paradoxal persuasion. Then he invites the reader to resolve shocking contradictions by finding a subtle synthesis of the opposed theses. Such oppositions include moral polarizations and disharmonies between God and man, between duty and egoism, between morality and inclination. The use of paradox traces the narrator's development able to accumulate knowledge, formulate universal laws and guide the reader through the text. The use of paradox revives also the art of narrative persuasion by the capacity to startle its audience into marvel and amazement avoiding any authorial gravity that we can perceive in the case of emphasis. The paradox in the *Memoirs* is one long exploration of moral dilemmas that the reader has to face to prove his own responsibility and moral maturity.

This research has explored the narrator's ability to turn the emphasis and paradox in the *Memoirs from Beyond the Grave* to a serious literacy purpose, a didactic concern which helps him to rebuild his dominant position and to blunt the ironic representation.