

UNIVERSITE DE NEUCHÂTEL
FACULTE DES LETTRES

L'Imaginaire chez Stendhal

Formation et expression

THESE

présentée à la Faculté des lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

FRANÇOIS LANDRY

L'AGE D'HOMME
LAUSANNE 1982

rejeter. Si l'écrivain a prise sur la figure du marquis par la description qu'il en donne, le marquis-lecteur a tout pouvoir sur cette description par l'indifférence qu'il lui oppose dans l'imaginaire. Il nous importe surtout ici que Stendhal lui-même soit si affirmatif, se condamne si bien par une généralité définitive ; car l'idée — qu'il émet en passant — n'est nullement le fruit d'une enquête objective, mais l'expression d'une angoisse personnelle. (La préoccupation sociologique ordonne d'ailleurs tout le début du projet d'article que Stendhal consacre à son roman, et le pouvoir du lecteur concerné y devient même pouvoir juridique⁴⁸). Stendhal semble savoir que la société où Julien entreprend d'être reconnu ignorera l'existence de *Le Rouge et le noir*. Mais son discours atteindrait à la plus grande efficacité s'il était entendu là aussi, là d'abord.

Au regret ainsi énoncé correspond la célèbre tentative de captation :

« Ici l'auteur eût voulu placer une page de points. Cela aura mauvaise grâce, dit l'éditeur [...] La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert »⁴⁹.

Si un épisode politique réclame notre attention pendant quelques pages, c'est donc en nous arrachant violemment aux harmonies sentimentales qui hantent seules l'imagination de l'auteur. Ainsi, Stendhal établit une séparation radicale entre la fiction et l'investigation du champ le plus évidemment réel imparti à sa chronique. Cette exclusive se range donc dans un conflit plus vaste, que nous examinerons plus bas : les intérêts de l'esprit calculateur, et en général ses orientations adaptatives, ruinent la rêverie (ici celle du lecteur). Le goût personnel de l'auteur, en la matière, ne doit pas être ignoré. Mais il masque, bien entendu, l'essentiel : les « intérêts d'imagination » peuvent avoir des implications politiques profondes, jusqu'à en être imprégnés, puisque un écrivain qui les pratique si peu a débouché sur elles comme inopinément ; au moins n'a-t-il pas pu les éviter et la nécessité de leur présence, toute allusive qu'elle se veuille, ne peut pas être éludée. Rien n'est aussi innocent que Stendhal l'affirme ; il situe seulement ainsi son roman à un certain niveau et en banalise la portée, afin de rallier les lecteurs fins et bien élevés et de les conduire peut-être, à travers leur rêverie lisante, à quelque souci de nature politique. Nous rejoignons ici la remarque de René Girard :

« Pour comprendre ce romancier qui parle sans cesse politique il faut d'abord échapper aux modes de pensée politique »⁵⁰.

Or le désir de conquérir un certain type de lecteurs n'établit pas un lien entre la personne de Stendhal, qu'il ne concerne pas, et l'ambition de Julien. Que l'auteur de *Le Rouge et le noir* désirât réellement faire partie de la société qu'il décrit nous proposerait une contradiction insurmontable : il n'est nullement mû par un besoin de rallier la bonne société par le moyen du livre, de racheter l'insuccès de la vie réelle par la pratique de

50. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 134.

48. Lettre-article au comte Salvagnoli ; *Le Rouge et le noir*, appendice, p. 700 sv. ; particulièrement p. 705.

49. *Rouge*, p. 575-576.

de participation ; en ce domaine l'hypocrisie est précieuse, puisqu'elle étend le champ du compréhensible et permet à Stendhal d'instaurer une relation ambiguë avec Julien, en participant à cela même qu'il condamne dès lors qu'il le saisit, dans la réalité, extérieurement.

Les catégories du naturel et du factice, de la spontanéité et de l'aliénation, de l'énergie et de l'adaptation fondent alors la manifestation de son jugement, et son oscillation constante, tandis qu'il décrit son personnage, du rejet à l'adhésion ; à moins encore qu'il ne feigne de comprendre objectivement ce qu'il rejette, ou de déprécier ce qu'il admire, en se référant tantôt aux obligations de la vie sociale, tantôt aux réactions supposées de ses lecteurs. Ces dernières apparaissent alors comme une instance doublement contraignante, pesant aussi bien sur le personnage que sur l'écrivain. Elles marquent, au niveau de l'énoncé d'une part, à celui du procès d'énonciation de l'autre, la présence d'une réalité que Stendhal ressent lui-même et fait ressentir à Julien comme un labyrinthe d'obligations situées au-delà de la saisie immédiate, et qui relèvent d'une constante et difficile supputation : Julien s'y livre devant la société où il désire entrer, et Stendhal devant la conscience de ses lecteurs, cet au-delà de l'écriture, qui dessine, elle, toute son expérience actuelle. Ainsi l'écrivain accompagne-t-il son personnage ; et les tâtonnements de Julien seront d'autant mieux rendus, dans le prolongement de la sensibilité de Stendhal, qu'ils correspondent aux siens propres.

Car les hautes classes décrites à l'intérieur du roman sont les mêmes qui pourront, à l'extérieur, lui donner des lecteurs : pendant que Stendhal s'attaque, dans *Le Rouge et le noir*, à un monde privilégié qu'il essaie de représenter avec une grande exactitude, il dialogue avec un public indéterminé qui l'inquiète et auquel il donne, précisément, une détermination à la mesure de son inquiétude ; car son désir le recrute, de façon imaginaire, parmi ce même monde. On se référera ici à l'importance de la bibliothèque à l'hôtel de La Mole ; Mathilde et le marquis lisent beaucoup⁴⁵ ; ils ont le pouvoir, d'ailleurs, de rejeter la littérature actuelle : « Le marquis, irrité contre le temps présent, se fit lire Tite-Live »⁴⁶. Même le marquis, ainsi, se détourne de la compréhension de l'époque où il vit et privilégie un imaginaire historique prenant valeur de refuge contre la médiocrité et l'ennui. Dans le monde de la Restauration, à chacun sa réserve ! Stendhal décrit là une attitude pleine de signification ; le rejet du temps présent s'étend en effet à tout écrit qui en porte la marque, particulièrement donc à une « chronique de 1830 ». La phrase citée consacre donc l'impossible rencontre avec ce type de lecteurs, et semble exprimer surtout le regret de l'auteur. Le lecteur de *Lucien Leuwen* qui brise le miroir dans lequel il se voit « pâle et même un peu vert »⁴⁷, c'est déjà, ici, le marquis. Or Stendhal ne pourrait choisir, parmi les nobles décrits dans son roman, de personnage plus digne, par sa culture, de s'y intéresser, ni plus susceptible, par ses opinions, de le

45. Cf. p. 448, 453, 459, 520 ; la marquise elle-même demande à Julien « une brochure séditieuse et pourtant assez rare », p. 567.

46. *Rouge* p. 477.

47. *Leuwen*, 3^e préface ; p. 762.

à l'ambition. L'hypocrite ment ; Julien ment d'abord au jugement que Stendhal a formé de lui. Ainsi la duplicité, ou l'ambivalence, est-elle, pour le romancier, un moyen d'augmenter sa prise sur le personnage en articulant les traits de caractère qui lui sont étrangers avec ceux qu'il imagine à partir de sa subjectivité. On a vu Stendhal expliquer avec la plus grande bienveillance possible l'hypocrisie de Julien ; c'est ensuite l'hypocrisie de Julien qui explique son comportement à Stendhal ; enfin le personnage lui-même est conscient de cette tendance et capable de la critiquer :

« Ma vie n'est qu'une suite d'hypocrisies, parce que je n'ai pas mille francs de rente pour acheter du pain » ⁴².

Voici qui explique qu'il y ait des failles, et que le masque ne soit pas aussi impénétrable que le voudrait Julien ⁴³.

Le rapport de Stendhal avec ses personnages n'a rien d'une recherche de l'objectivité. Il ne se place pas devant un type à faire. Le personnage se développe à partir de l'auteur : souvenirs, désirs, tendances, vont apparaître ici, se prolonger et se mêler en des assemblages divers. Julien le manifeste bien : il n'est jamais apparu à Stendhal comme le portrait d'un ambitieux hypocrite observé dans la société, et qu'il chercherait à imiter. Stendhal ne peut d'ailleurs s'intéresser à l'hypocrisie que dans la mesure où elle lui a posé certains problèmes devant lui-même et dans son expérience d'autrui. Les qualités que l'on reconnaît à Stendhal, dans le domaine de l'imagination psychologique, sont en général de vérité, de conformité à un type, ou à la réalité tout court. Mais de quelle vérité s'agit-il, et d'où procède-t-elle ? Mérimée s'est bien trompé à cet égard, qui semble résumer l'avis des connaissances de Stendhal lorsqu'il écrit :

« Il y a dans le caractère de Julien des traits atroces dont tout le monde sent la vérité, mais qui font horreur. Le but de l'art n'est pas de montrer ce côté de la nature humaine » ⁴⁴.

Mais le but de Stendhal, en tant qu'il crée des personnages, n'est pas de « montrer », ce qui définit mieux sa peinture de la société, mais bien de former un caractère à partir de lui-même, puis de le confronter, dans l'imaginaire, à un problème bien défini qui représente, si l'on veut, les limites objectives de ce caractère. On peut, toutefois, se laisser prendre, et le résultat, le personnage de Julien, répond à des critères de complexité et de cohérence qui le font trouver « vrai ». S'il y a ici réalisme, les réalités premières sont cependant personnelles, et leur application, subjective. S'il y a modèle, il n'est pas seulement saisi dans le monde extérieur, mais surtout développé à partir du moi. Il importe donc à Stendhal de pouvoir toujours entretenir avec son personnage une relation de compréhension et

42. *Rouge*, p. 506.

43. Nous avons voulu aborder ici l'hypocrisie comme un lien formel entre l'écrivain et son personnage. Pour l'analyse du sentiment en lui-même, et de ses relations avec l'attitude existentielle d'Henri Beyle, nous renvoyons aux riches analyses de Georges BLIN : *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, notamment p. 269-323.

44. *Corr.* II, Lettres à Stendhal, p. 858-859 ; lettre de fin décembre 1830.

l'hypocrisie. Il est en revanche un Julien que Stendhal suit avec peine et comme d'une position extérieure ; il le condamne souvent explicitement ; c'est celui qui s'adapte et réalise ses ambitions. Or Stendhal choisit, à la fin du roman, et déclare à peu près que le second n'est pas le Julien authentique, et qu'il l'ignorait lui-même. Jusqu'au moment où Julien se voit à la veille d'épouser Mathilde, la distance entre les deux tendances opposées de son tempérament s'accroît tant qu'il semble que Julien va passer entièrement d'un côté. Mais il n'a rien abdiqué, fondamentalement, de lui-même, puisqu'il peut se retrouver si vite et si complètement. Infléchissant le cours du roman, Stendhal choisit d'une manière catégorique et parle, dans les derniers chapitres, selon son propre choix, faisant maintenant triompher, par l'intermédiaire de Julien, toutes les valeurs que celui-ci a progressivement délaissées jusque-là. Ce revirement n'est possible que parce que Julien en est toujours resté, aux yeux de Stendhal, virtuellement capable. C'est pourquoi, comme le remarque heureusement Dominique Trouiller,

« alors qu'il prétend agir selon une idéologie, le personnage déborde de toutes parts l'idée qu'il se fait de lui-même et déroute sans cesse l'idée que le lecteur se fait de lui. Et c'est dans les failles d'une réalisation souvent si maladroite que le vivant s'introduit en Julien »⁴¹.

Du lieutenant de La Vernaye au prisonnier de Besançon, il ne peut y avoir une complète rupture. Or l'hypocrite n'est jamais engagé totalement dans ce qu'il fait. Stendhal a donc pu décrire toutes les manœuvres de Julien à Paris sans jamais perdre entièrement de vue le Julien qui ne s'exprime pas, craignant la répression ; le jeune provincial *préservé* par son hypocrisie autant qu'il est d'ailleurs *engagé* dans une action grâce au bouclier qu'elle lui propose. Si l'hypocrisie est ainsi un défaut qui relève d'une sentence morale, Stendhal souligne que ce défaut est nécessaire à qui entreprend, en 1830, une carrière. A ce titre, le lecteur est prié d'estimer, en Julien, le produit d'une époque. Mais l'hypocrisie est aussi une tendance du personnage nécessaire à l'imagination de l'écrivain : Stendhal peut suivre Julien, aussi loin qu'il le faut, dans ses compromissions ; il garde toujours une idéale prise sur lui, sachant qu'il est, au moment même, capable d'agir autrement. Aussi le choix final est-il indispensable à Stendhal d'abord : le personnage a pu paraître soustrait à son influence, et il est nécessaire qu'il illustre et voie s'épanouir la tendance qu'en lui l'écrivain préférerait.

L'hypocrisie permet donc d'articuler les tendances opposées du personnage ; elle permet à Stendhal d'introduire une fissure visible entre le comportement et les aspirations profondes ; si Julien renie celles-ci, toute sa manière d'agir, qui semble entraîner la mauvaise foi et les compromissions, est rejetée par son créateur, qui peut la décrire sans se trouver contraint de l'approuver. Si Stendhal pouvait imaginer avec sympathie un arriviste, il n'éprouverait pas le besoin d'ajouter l'hypocrisie

41. D. TROUILLER, « Le Monologue intérieur dans *le Rouge et le noir* », *Stendhal Club* 43, p. 248.

JULIEN, HEROS CONÇU EN FONCTION D'UN DISCOURS A TENIR

Il se trouve que l'origine de l'ambition — le rêve primordial — permet précisément à Julien de refuser son époque autant qu'il y adhère. Il n'aurait pas besoin de pratiquer l'hypocrisie s'il était toujours d'accord avec ce qu'il fait. En tant qu'elle est adaptation à des moyens d'action que Julien réprouve, son hypocrisie le condamne. En tant qu'elle lui permet de conserver une indispensable liberté, le déguisement protégeant son vrai visage, elle lui est aussi nécessaire qu'un poumon.

« Voilà donc, se disait la conscience de Julien, la sale fortune à laquelle tu parviendras, et tu n'en jouiras qu'à cette condition et en pareille compagnie ! [...] O Napoléon ! Qu'il était doux de ton temps de monter à la fortune par les dangers d'une bataille ; mais augmenter lâchement la douleur du misérable ! ⁴⁰ »

« Violemment rappelé à son rôle » par les convives du dîner chez Valenod, Julien y satisfera comme il se doit, non sans que la brèche ouverte par ses amères réflexions ne nous ait avertis qu'il conserve sa lucidité, et par suite, à nos yeux, sa complexité. Stendhal joue constamment sur les deux aspects de l'hypocrisie que nous venons de distinguer, et qui apparaissent selon qu'on la lit du dehors ou du dedans : l'adaptation et la réserve. Son rapport avec Julien s'articule autour de ce caractère. Son personnage lui est très proche dans la mesure où il partage sa nostalgie de Napoléon ; Stendhal alors lui prête clairement des souvenirs et des désirs personnels. Mais Julien lui devient étranger dans la seule mesure, pourrait-on dire, où il est son cadet d'environ vingt ans. C'est en effet après avoir vécu pendant seize ans (1814-1829) d'activités indépendantes, d'abord en Italie, loin de « l'éteignoir », puis en France sous la Restauration, que Stendhal crée ce personnage obligé par la pauvreté et par son jeune âge à placer son ambition dans la prétrise. Son créateur, lui, vit dans la société dont il nous propose la chronique, mais il n'a jamais voulu obtenir d'elle la place — de sous-préfet par exemple — qu'à certains moments il pensera tout de même avoir méritée. Sinon au niveau des désirs, c'est à celui des actes qu'il est demeuré fier de ne pas s'adapter, conservant ainsi une fidélité mythique au souvenir des campagnes napoléoniennes, et la liberté de ses idées. Mais le personnage que son imagination lance à l'assaut de la société de 1830 ne peut, lui, être libre. La formule du roman stendhalien, qui associe une chronique en action à une aventure personnelle, exige que Julien trouve un point d'insertion dans la société. C'est ce point d'insertion, partiellement étranger au vécu de Stendhal, qu'il doit pouvoir se représenter. Il cherche à envisager la carrière de son personnage selon des normes réelles, mais sans renoncer à y participer par l'imagination, et en le suivant aussi loin que possible. L'hypocrisie de Julien lui est alors précieuse. Car il est un Julien dont Stendhal partage tous les sentiments : c'est celui qui ne se réalise pas dans sa carrière, mais reste fidèle à ses rêves grâce à

40. *Id.*, p. 348.

qu'il n'eût pas été hypocrite s'il avait eu l'occasion de mériter des grades sous Napoléon. Une très grande intelligence de son époque caractérise ici le jeune Julien : peut-on la retenir contre lui ? Non, mais seulement une absence de sens moral ; et l'hypocrisie n'est pas une donnée première de son caractère.

Utilisant ainsi une constellation d'impressions empruntées à sa propre histoire, Stendhal nous autorise à comparer les deux modes d'expression, le roman et les mémoires. Or la seule différence importante que nous relevions concerne le statut de l'hypocrisie. Seule l'idée que Stendhal s'est faite de l'époque de la Restauration explique que l'hypocrisie, suprême anathème à jeter sur un individu, ait pu devenir un thème romanesque : Stendhal l'a déplacé sur la société. Hypocrite, Julien le sera en tant que toute sa pratique est engluée dans une situation si subtilement aliénante qu'elle le fait apparaître comme un ambitieux retors et machiavélique ; ce qu'il n'est pas au degré que l'on a souvent cru.

Le caractère de l'hypocrite ne ressortit pas à un effort d'invention du personnage. Il est utile à situer historiquement une époque donnée. La chronique a de strictes implications sur la conception du héros. Ainsi, personnage actif-passif, personnage reflet, Julien en tant qu'*ambitieux et hypocrite* remplit de plus la fonction de personnage-écran : il focalise sur lui les dangereuses remarques et dénégations que Stendhal lance, en réalité, contre son époque. Sur ce point, le message du livre sera voilé, son impact détourné. Sous son aspect le plus virulent (incompétence des hautes classes de la société), le thème politique appartient à la catégorie du message codé. Lisant tranquillement, comme la critique jusqu'à Emile Faguet l'a si bien fait : Julien est un vil corrupteur, on doit lire en fait : Julien, mû par le désir de gloire, utilise la corruption des hautes classes (en cela il est actif) et devient ainsi un corrupteur (c'est ici qu'il est passif), si tant est que le rôle adhère à la personne, ce que la conversion finale dément.

Mais la critique psychologique a pu s'y tromper, car tel était aussi le dessein de Stendhal. Notre travail ne nous engage pas à démontrer la thèse qui précède, et qui concerne le sens du roman, par une analyse de contenu. Nous rejoindrons ce problème obliquement, après avoir tenté de montrer comment Stendhal a imaginé son roman. L'existence d'un rapport originel entre Julien et lui nous paraît acquise. De plus, l'étude du personnage tel qu'il apparaît dans ses moments de liberté ou dans ses mouvements de spontanéité, renvoie d'une part aux modèles intérieurs de Stendhal (le mythe napoléonien est le principal) ; et d'autre part à certaines idées qui, énoncées par plusieurs personnages : les deux héroïnes, l'abbé Chélan, Fouqué, le marquis de La Mole, s'apparentent à ce qu'il est convenu d'appeler le beylisme ; idées que Stendhal valorise clairement, à l'inverse des sophismes ambitieux de Julien, et qui permettent de traverser l'époque de la Restauration en une trajectoire moins dangereuse que la sienne et moins spectaculaire que celle de Mathilde.

plus tard ; et il leur donnera alors la même valeur de pensée secrète, entretenue à l'écart de ses parents, que les idées de gloire militaire renfermaient pour Julien. Le contexte psychique dans lequel elles apparaîtront sera aussi celui du départ : « L'espoir de la quitter bientôt [sa famille] »³⁵ reprenant le « sortir de Verrières »³⁶ de Julien. Mais le parallélisme cesse à ce point : le moyen de Julien, la « fortune », n'a rien de commun avec celui de Henry Brulard, les études : « *vraies ou fausses les mathématiques me sortiront de Grenoble* »³⁷, écrira celui-ci. La restriction initiale laisse pourtant une place à un soupçon mettant en cause la pureté de la passion ressentie pour les mathématiques ; or déclarer inessentielle la question du « vrai ou faux », c'est ouvrir la porte à l'hypocrisie ; toutes les protestations d'amour pour la vérité exprimées à la fin du chapitre 34 semblent abandonnées, ainsi que la certitude que les mathématiques offrent le moyen absolu d'y atteindre. En 1835, Stendhal s'accorde pourtant ce mérite :

« Mon enthousiasme pour les mathématiques avait peut-être eu pour base principale mon horreur pour l'hypocrisie, l'hypocrisie à mes yeux c'était ma tante Séraphie, M^{me} Vignon, et leur pr[êtres] »³⁸

La constellation de sentiments éprouvés par Stendhal à ce moment de son adolescence peut être ainsi définie :

- a. Haine de sa famille et désir de partir : *urgence* de l'intention.
- b. Goût pour les mathématiques, favorisant le départ : *moyen*.
- c. Soupçon d'hypocrisie en (b), venant introduire un doute sur la légitimité de la haine pour la famille anti-mathématique par essence ; puisque Henri Beyle ne se distingue pas parfaitement d'elle, le doute peut s'étendre jusqu'à la légitimité du départ comme la réalisation de cette distinction. Le jeune homme choisit alors l'indifférence (« vraies ou fausses ») : l'urgence de l'intention l'emporte sur l'impureté du moyen.

Cette constellation se simplifie pour Julien :

La haine qu'il ressent pour sa famille est fondée puisqu'il ne fait que la lui retourner ;

le rêve de gloire napoléonienne est une donnée de la première enfance ;

l'un et l'autre collaborent à un pressant désir de partir.

L'hypocrisie est ici tolérée par l'auteur, sinon valorisée :

« Ce mot vous surprend ? Avant d'arriver à cet horrible mot, l'âme du jeune paysan avait eu bien du chemin à parcourir »³⁹.

Or Stendhal décrit tout ce cheminement sur le mode de l'excuse, toute l'horreur de l'hypocrisie venant des tristes moyens que la Restauration offre à Julien pour satisfaire son ambition ; il est bien clair

35. *Ibid.*

36. *Rouge*, p. 239.

37. *H.B.*, p. 335.

38. *Id.*, p. 329-330.

39. *Rouge*, p. 238.

inférieur à son projet. Cette expérience est fondamentale : que Stendhal laisse passer des occasions, ou que Julien voie dans un hasard une occasion qu'il doit saisir, il n'en reste pas moins que l'amour est pénible tant que l'amant se signifie à lui-même une série d'obligations qui lui masquent la jouissance du moment présent. Il n'importe pas tant de constater que Stendhal suit ses propres prescriptions avec lenteur et au dernier moment, tandis que Julien s'y précipite ; c'est la première fois, devant Madame Daru, qu'il a mêlé l'idée de devoir à celle d'amour, et cela a entraîné pour lui une longue souffrance. Ce rapprochement est général, dans la mesure où il compare des sentiments et des attitudes, et non des faits ou des traits de caractère individuels : à leur niveau, précisément, Stendhal peut se dissocier de Julien. Mais il importe d'établir qu'il connaît les préoccupations qu'il prête à son personnage ; et, s'il les lui fait résoudre d'une manière fort différente de la sienne, il a dû envisager, depuis longtemps, la possibilité d'agir autrement qu'il n'a fait, voire ressentir le regret d'en être incapable : au moins sait-il avec précision ce qu'il aurait fait « s'[il] était[t] Julien ». Stendhal s'efforce-t-il, alors, de sortir de lui-même pour sentir son personnage ? Mais il se trouve aussi que l'ambition de Julien et le mode de vie de Stendhal ont la même origine. Dans le domaine du cœur, en effet, les rêves du jeune Julien ont eu le même caractère vague et romanesque que ceux du jeune Henri Beyle. Le premier

« songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris, il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat » ³¹.

Henry Brulard déclarera :

« Mon idée fixe en arrivant à Paris [...] était qu'une jolie femme, une femme de Paris [...] tomberait dans quelque grand danger duquel je la sauverais » ³².

On relèvera une différence importante : Julien agit, il provoque l'intérêt ; Henry Brulard attend, il utilise la circonstance. C'est ce même dynamisme, qu'il sait ne pas avoir, que Stendhal prête à son personnage dans la conduite de ses affaires de cœur. Mais à l'origine de celle-ci se trouve un désir analogue. De même, lorsque Stendhal veut expliquer l'hypocrisie de Julien, il commence par lui prêter des souvenirs personnels : Julien « écoutait avec transport les récits des batailles du pont de Lodi, d'Arcole, de Rivoli, que lui faisait le vieux chirurgien-major » ³³. Et nous trouverons Henry Brulard « [s]e délectant au récit des batailles de Lodi, d'Arcole, etc., etc., qui désolaient [s]es parents » ³⁴.

Pour situer l'origine des sentiments actuels de Julien, en quelque sorte leur préhistoire, Stendhal fait appel à des souvenirs qui n'apparaîtront, dans un texte organisé par un effort de la mémoire, que cinq ans

31. *Rouge*, p. 239.

32. *H.B.* p. 345.

33. *Rouge*, p. 238.

34. *H.B.*, p. 340.

amoureuse et d'aspirations ascendantes qui, vingt ans plus tard, détermineront toute l'existence de Julien — même s'il opère entre elles une distinction très nette.

Cependant Stendhal éprouve le besoin de se placer d'emblée au point de vue d'une ambition réalisée (« les succès ») pour en jouir, mais il n'envisage pas la tension qu'entraîne la réalisation d'un projet. L'ambitieux utilise le temps, Stendhal le supprime pour essayer de se représenter le moment où l'entreprise aurait porté des fruits. Il s'agit d'une ambition à solution imaginaire ; elle ne détermine pas une conduite.

Reste l'amour. De sa position actuelle, Stendhal pourrait se lancer dans une carrière, mais il n'y tient pas profondément. Il voudrait en revanche posséder la comtesse Daru, mais il ne le peut pas. Ses désirs les plus importants portent sur ce qu'il ne parvient pas à réaliser. C'est pourtant dans ce domaine qu'il agit, avec une rare prudence, et après avoir recueilli de nombreux indices qui lui prouvent qu'il est aimé. « Actuellement, bien raisonnablement et sans nul enthousiasme il faut oser, ou on se lassera d'aimer un niais »²⁷. Et lorsqu'il a enfin eu le courage nécessaire :

« Dans ce bois, je fus heureux d'amour, mais la cessation des remords ne me fit pas cet immense plaisir auquel je m'attendais par comparaison avec la peine qu'ils me causaient »²⁸.

En somme, il n'a pas été à la hauteur, et sa déclaration a visé surtout à dissiper le « remords » d'avoir, déjà, laissé passer tant d'occasions. Il y avait là quelque chose de possible qu'il n'a pas su réaliser, comme il le constate en relisant le journal de cette période, en 1819 :

« Mais comment s'y prend-on pour être plus bête ? Cette lecture m'impatiente à fond : si près du bonheur, et le manquer ! »²⁹

Ces années ont donc confronté Stendhal à une réflexion qui déclare l'ambition secondaire par rapport à l'amour ; elles l'ont aussi vu développer une « campagne » où les motifs de l'audace nécessaire et du remords sont souvent apparus. S'il atteste sa conduite d'alors pour établir qu'il n'est pas Julien, le souvenir des choix qu'il a faits, et des faiblesses qu'il a manifestées, n'est sans doute pas étranger à l'imagination de ce personnage. Il réservera une place à madame Daru parmi les « êtres charmants » qui ont « à la lettre occupé toute [sa] vie »³⁰. On peut donc légitimement supposer une certaine permanence à son souvenir. Madame Daru ne saurait être le modèle d'une héroïne de *Le Rouge et le noir*, de même que l'Henri Beyle de cette période n'est absolument pas le modèle conscient de Julien : nous voulons seulement dire qu'il en atteste, par son comportement, la possibilité. Julien en effet, même s'il obtient les faveurs de Madame de Rênal, puis de Mathilde, a devant elles une attitude analogue à celle d'Henri Beyle devant sa cousine : la hantise d'être

27. *Journ.*, p. 571, 26 avril 1810.

28. *Id.*, p. 685 ; 3 juin 1811.

29. *Id.*, p. 688, note.

30. *H.B.*, p. 47.

personne authentique : c'est pourquoi Julien demande aux femmes de l'élire. Distingué dans son être, il peut aspirer à une position qui n'est même plus essentielle ; tandis que le chemin de l'ambitieux classique consiste à obtenir une position pour se proclamer, de là, différent dans son être.

Ce traitement du thème, s'il donne à l'ambition une signification beaucoup plus riche, permet en outre d'établir un lien entre Julien et son créateur : si l'expérience de l'amour n'est pas la même chez l'un et chez l'autre, au moins Stendhal peut-il, à partir de souvenirs personnels, comprendre et imaginer Julien sur ce plan-là.

Dans la lettre à Sophie Duvaucel que nous avons mentionnée, Stendhal renvoie, pour garantir l'authenticité de Julien, aux personnages qu'il a pu observer pendant les années 1806 à 1813, la période la plus brillante de son existence :

« De 1806 à 1813, j'ai été à peu près aide de camp de M. le comte Daru. Il était très puissant à Berlin en 1806, 7, 8, à Vienne en 1809. J'étais dans une sorte de faveur à Saint-Cloud en 1811. Je vous assure que personne n'a fait une grande fortune sans être Julien »²³.

C'est aussi la période où il adresse à l'épouse de son protecteur, sa cousine la comtesse Alexandrine Daru, une cour timide et allusive, parvenant enfin à articuler, le 31 mai 1811, une déclaration qui entraîne un refus tempéré de protestations d'amitié²⁴. A propos de ces années où il pourrait envisager une carrière d'ambition, Stendhal constate :

« Ma nomination [au Conseil d'Etat] et toutes les circonstances agréables que je viens de décrire m'ont fait un plaisir raisonné, mais bien moins vif que celui que j'aurais eu à être aimé et possesseur de lady Charlotte »²⁵.

Aussi se promène-t-il, le lendemain de sa nomination, au bois de Boulogne, « tâchant de faire jouir l'ambition qui peut être dans [lui], en lui faisant peindre des succès par l'imagination »²⁶.

L'ambition représente un plaisir à ses yeux à condition que l'imagination lui figure un contenu. Cela prouve au moins que ce sentiment peut se manifester en lui, et s'il fait bien une distinction entre l'amant couronné de succès qu'il rêve d'être, et un homme satisfait par l'ambition, cette discrimination s'efface un peu lorsqu'on remarque que la femme qu'il aime est fort bien placée à la cour : être son amant, ce serait aussi renforcer une position déjà brillante. Les sentiments de Stendhal pour sa cousine ne sont peut-être pas aussi exempts d'ambition qu'il le croit : favorisés par la situation à laquelle il s'est élevé, ils le projettent à des hauteurs sentimentales qui se teintent d'une nuance sociale, et dans cet épisode on peut dire qu'il a été confronté au mélange d'attraction

23. *Corr.* II, p. 281.

24. On en trouve le récit dans le *Journal*, à la date du 3 juin 1811 : p. 678 sv.

25. *Id.*, p. 614-615. Lady Charlotte désigne probablement la comtesse Daru.

26. *Id.*, p. 616.

effleuré la sienne par hasard, il se voit désigné comme un subalterne, et la conquête, qu'il se prescrit aussitôt, de la jeune femme, procède du seul désir d'être reconnu comme un égal, ou comme un maître. La véritable passion n'est pas possible pour lui tant que subsiste la crainte du jugement d'infériorité :

« Je ne suis pas auprès d'elle un valet de chambre chargé des fonctions d'amant. Cette crainte éloignée, Julien tomba dans toutes les folies de l'amour, dans ses incertitudes mortelles » ²⁰.

Ainsi la conduite capricieuse de Mathilde le fera-t-elle passer, plus tard, de la dépréciation de soi la plus entière à la plus haute estime de ses pouvoirs.

Ce roman consacré à une carrière d'ambition accorde ainsi une fonction éminente à l'amour. Or il est inexact que Julien voie dans ses maîtresses le moyen de parvenir à une place élevée, que ses calculs confondent amour et ambition. Jeté sans intention dans des milieux qui le jugent inférieur, il voit dans l'amour le seul moyen d'accéder à l'égalité : non pas celle qu'apportent des avantages et une position sociale, mais celle qui élève l'être tout entier, d'un seul coup, au rang de la personne qui reconnaît sa passion. Or cette promotion, que seule une décision *arbitraire* de Mathilde permet, suffit à Julien.

« Nos mérites, au marquis et à moi, ont été pesés, et le pauvre charpentier du Jura l'emporte » ²¹.

Il peut dès lors rester le secrétaire apprécié du marquis, comme à Verrières il avait pu demeurer le précepteur indispensable. Il ne demande rien ; le déroulement des événements, l'honneur de la famille, veulent que la promotion sociale suive — elle n'était pas nécessaire, du moment qu'une seule personne avait jugé Julien pour lui-même, et non selon sa position dans la société. Ainsi l'ascension sociale apparaît-elle comme la reconnaissance forcée, par le marquis, d'un état de fait déjà établi par sa fille.

« J'ai su me faire aimer de ce monstre d'orgueil [...] ; son père ne peut vivre sans elle, et elle sans moi » ²².

Le « mérite » de Julien consiste à avoir su se faire aimer, et non à envisager d'emblée l'amour comme un levier.

C'est donc la femme qui détient, dans *Le Rouge et le noir*, le pouvoir de réalisation dont un être comme Julien a besoin. Occupant un rang supérieur dans la société, elle seule peut, grâce à l'amour qu'elle accorde, nier la hiérarchie sociale, et apporter à Julien beaucoup plus qu'une promotion ; une valorisation de l'être tout entier. Hypocrisie et désir de pouvoir, ces deux motifs de l'ambition s'effacent en grande partie derrière l'obligation de cacher ses aspirations les plus profondes et le besoin de voir reconnu l'être que ces aspirations consacrent. L'amour distingue la

20. *Id.*, p. 326.

21. *Id.*, p. 524.

22. *Id.*, p. 639.

« Le plaisir actuel l'emporte sur tout chez moi. Si j'étais Julien, j'aurais fait quatre visites par mois au *Globe* [...] »

« Julien eût tiré parti de tout cela [...] »

Clara [Mérimée] vous dira que j'ai négligé même le *grand citoyen*, et bien à tort, car cette famille a été héroïque pour moi »¹⁷.

Le manque d'ambition de Stendhal est en relation, selon Georges Poulet, avec son sentiment du temps : « Sa vie devient une vie sans passé ni futur. C'est une vie réduite au présent, une vie toujours momentanée »¹⁸. Lorsque Julien s'aperçoit qu'il a négligé, sa vie durant, les riches implications de l'instant présent, qui ne sont autres que le bonheur, on s'avise aussi qu'il accède, à la fin de son existence seulement, à l'art de vivre de son créateur. Or cette attitude, que Stendhal semble avoir adoptée en s'abandonnant à son tempérament, n'est même pas le résultat d'un effort de Julien sur lui-même : c'est la chute imprévue de tout espoir qui, ruinant toute possibilité d'ambition, modifie son rapport avec le temps. A l'origine, Julien est conçu comme un personnage radicalement différent de son auteur dans ce domaine, si important pour lui, de l'ambition ; au fur et à mesure qu'elle se réalise, cette ambition les éloigne l'un de l'autre, jusqu'à ce que le crime inattendu de Julien vienne permettre à Stendhal d'exprimer, à travers lui, ses propres idées. Il ne s'agit donc pas du tout d'une longue maturation qui conduirait progressivement le héros à reconnaître ses « erreurs » et à valoriser de mieux en mieux les idées de son créateur. C'est après avoir réalisé la perfection de son type que Julien « tombe » d'un seul coup et, découvrant une autre dimension à son existence, passe brusquement, si l'on peut dire, dans la sphère d'influence de Stendhal.

Un lien si accidentel et si tardif n'a pu suffire à l'écrivain pour imaginer son personnage. Pour comprendre qu'il en ait été capable, peut-être convient-il de distinguer les motivations de l'ambition de l'attitude qu'elle détermine. Or les motivations de Julien peuvent correspondre à des sentiments que Stendhal a éprouvés autrefois, mais qui n'entraînent jamais une semblable attitude, parce que le caractère est différent : à partir de cette expérience commune, Stendhal a eu la liberté de ne développer aucune ambition ; il a maintenant la possibilité d'imaginer un ambitieux.

Julien ne supporte pas d'être jugé inférieur. Dès l'abord :

« Son imagination était tout entière à se figurer ce qu'il verrait dans la belle maison de M. de Rénal.

« Il faut renoncer à tout cela, se dit-il, plutôt que de se laisser réduire à manger avec les domestiques »¹⁹.

Comme il ne s'agit nullement de renoncer, il lui faut obtenir l'avantage indispensable à son orgueil. C'est pourquoi l'amour adopte chez lui une si curieuse allure : que M^{me} de Rénal retire sa main qui a

17. *Corr.*, II, p. 256-257. « Le grand citoyen » désigne Pierre Daru. Voir aussi *id.*, p. 280, lettre du 28 avril 1831.

18. *Instant*, p. 228.

19. *Rouge*, p. 235.

politique. [...] Cet intérêt de caste est venu masquer à leurs yeux l'horreur de condamner à mort »¹⁵.

Julien présente donc sa carrière comme une tentative pour échapper à une condition sociale inférieure. Son vrai crime est là, et c'est lui que les juges vont réprimer, beaucoup plus que la tentative de meurtre. Julien parle en homme qui ne se fait aucune illusion sur la sentence imminente, mais il tient à en dégager la signification et à situer le procès sur un plan politique. La lucidité dont il témoigne n'a appartenu ni à Lafargue, ni à Berthet. Aucun d'eux, non plus, n'a trouvé dans l'amour l'occasion d'une ascension sociale. La dimension de Julien soulignée ici consiste non seulement à être mais à se vouloir représentatif d'« une classe de jeunes gens [...] nés dans une classe inférieure »¹⁶ ; elle n'a appartenu ni à l'un ni à l'autre. Au niveau de la fonction du personnage dans la société, comme à celui du sens attribué à sa conduite, Stendhal invente donc. L'énergie qu'il avait relevée chez Lafargue l'avait poussé à satisfaire ses passions ; elle s'étend chez Julien à l'ensemble du comportement. Elle prend aussi bien l'aspect de l'ambition que celui de l'aptitude à séduire les femmes ; envahissant tout et s'accroissant aux résistances extérieures comme intérieures, une telle énergie ne peut être motivée que par « l'horreur du mépris » — sentiment qui apparaît en plus d'un endroit, notamment dans la page citée.

L'être énergique en conflit avec la société, permettant de peindre cette société dans son immobilité ; la pénétration dans une caste supérieure suivie du rejet catégorique ; l'impossibilité même de songer à parvenir par des moyens autres qu'immoraux, ou taxés d'immoralité dès lors qu'ils entraînent la réussite ; voilà les thèmes principaux de *Le Rouge et le noir*, et leur relation avec les personnages de Berthet et de Lafargue est difficile à établir. En revanche Henri Beyle a connu quelques-unes des situations dans lesquelles il placera Julien, en amour notamment, et, même s'il le fait réagir bien différemment, il s'est autrefois heurté à de semblables dilemmes sentimentaux. Il arrive aussi à Julien d'hésiter, et une grande partie de sa force de domination est employée à une conquête de lui-même sur sa timidité et sa sensibilité : proche de Stendhal par ces données premières de son tempérament, il s'en distingue par toutes les décisions qu'il s'impose pour rester à la hauteur d'une intransigeante image de lui-même, et par les efforts auxquels en lui l'homme de devoir se contraint pour qu'il se conserve sa propre estime. L'énergie naît d'un rapport problématique avec soi-même, elle peut être définie comme une volonté constante de supprimer la distance entre le moi réel et le moi imaginaire. Stendhal dépasse d'emblée la source de son roman par le champ qu'il attribue à l'énergie de son héros, et par le sens politique qu'il va donner à son aventure. Ce faisant, il retrouve, en lui, des sources plus profondes.

Dans quelques lettres qu'il adresse à des amies au sujet de *Le Rouge et le noir*, Stendhal se dissocie énergiquement de son personnage :

15. *Id.*, p. 686.

16. *Id.*, p. 675.

qu'elle entrave profondément dans la manifestation de leurs passions. En eux-mêmes, ces événements offrent un miroir à l'homme contemporain : à condition de préciser l'image, ce qui revient à placer les faits dans un contexte qui en fasse apparaître le sens avec toute la clarté possible — car le second déborde le premier de toutes parts. Aussi, l'inscrire dans les lignes d'un roman permet de le révéler d'une manière totale (chaque élément le désignera) et universelle (il apparaîtra de la même façon à l'écrivain et à ses lecteurs).

Dès lors, exploiter l'événement revient à le constituer. L'expérience créatrice permet à Stendhal d'élucider et d'approfondir entièrement la signification qu'il a trouvée aux faits ; l'écriture rend possible le déploiement de toutes les émotions éprouvées à leur contact. Elle ne dissocie pas les unes des autres, mais les utilise maintenant sur un plan où ils appellent tous les prolongements que l'imagination désire entraîner.

Nous envisageons donc ainsi le passage de la réalité à l'imaginaire : dans un premier temps, comme la prise en charge interprétative des événements, dans laquelle intervient ce que l'on peut appeler un code personnel, responsable d'un écart entre les événements et la signification que l'écrivain élabore, écart qui correspond à un surcroît, à une amplification, de sorte que la pauvreté de l'élément réel finit par apparaître ; dans un second temps, comme la recherche d'une forme qui puisse mettre en valeur toutes les implications, subjectives et objectives, de la signification ainsi définie.

On rappellera ici que la « source » ne représente pas un commencement ; on peut l'envisager comme un signifiant emprunté au monde réel, recevant, par la lecture que l'écrivain en fait, un signifié si riche qu'il détermine, à son tour la constitution dans l'imaginaire d'un signifiant plus explicite. Au terme de ce trajet, le roman se suffit à lui-même, le « signifiant-réel » est évacué, et Julien Sorel vit, pour des générations de lecteurs, selon les idées et les sentiments de Stendhal, et non pas selon les actes et les passions de Berthet ou de Lafargue.

Après le verdict, Antoine Berthet « a fait appeler dans son cachot M. le président des assises » et l'a chargé de prier madame Michoud de le « pardonner »¹². Quant à Adrien Lafargue, « il a répondu à Monsieur le président : Je ne méritais pas tant d'indulgence »¹³. Ni le condamné à mort ni le bénéficiaire d'une effective mansuétude n'avaient donc adopté l'attitude provocante que prend Julien Sorel dans le long discours qu'il prononce (« Pendant vingt minutes, Julien parla sur ce ton »¹⁴) Tenus juste avant la délibération du jury, ses propos ont un effet immédiat, que souligne l'abbé Frilair :

« Quelle idée a eue votre ami [...] d'aller réveiller et attaquer la petite vanité de cette *aristocratie bourgeoise* ! Pourquoi parler de *caste* ? Il leur a indiqué ce qu'ils devaient faire dans leur intérêt

12. *Rouge*, appendice : « Procès d'Antoine Berthet », p. 730.

13. Claude LIPRANDI : « Documents sur l'affaire Lafargue » IV, *Stendhal Club* 57, p. 73.

14. *Rouge*, p. 675.

bourgeoisie » : voilà comment l'exemplaire Adrien Lafargue vient illustrer l'incompatibilité topologique entre la violence des sentiments et l'intégration sociale, incompatibilité que Stendhal cherchera à dépasser en Mathilde, pour la souligner en laissant une voie d'échappement — hasardeuse, extraordinaire et mortelle — au petit-bourgeois Julien. Le caractère et la situation de son modèle se résument en trois points : « bonne éducation, imagination ardente et pauvreté extrême ».

Le crime de Bagnères a frappé Stendhal parce qu'il lui proposait une représentation concrète de valeurs auxquelles il était attaché de longue date. Aussi les longs extraits de journaux introduits dans les *Promenades dans Rome* ont-ils l'intérêt de prouver qu'une telle action et un tel caractère existent : « Dans un pays d'affectations et de prétentions, il ne faut croire qu'à ce qui est juridiquement prouvé »¹⁰.

L'apport de la réalité est précieux ; Julien Sorel sera possible parce qu'Adrien Lafargue s'est manifesté. Mais le personnage de Julien correspondait à un désir de Stendhal bien avant l'affaire Lafargue, puisqu'il déplora de ne trouver, chez ses compatriotes, qu'une totale absence d'énergie dans les passions, et la leur reprocha souvent¹¹. Or voici qu'un être d'exception s'est conduit, aux yeux de Stendhal, selon les motivations mêmes qui définissent l'homme supérieur, le héros. C'est avant tout une valeur de confirmation qu'il trouva, selon nous, dans cette affaire criminelle : en faisant le roman de Julien, il n'allait pas imaginer un caractère situé hors de toute réalité ; et il existait maintenant en France un type d'hommes qui permettrait à Stendhal de peindre l'amour tel qu'il le voyait. Cette coïncidence entre la pensée et l'événement est donc essentielle en ceci qu'elle organise (comme il en allait de l'affaire Berthet) les éléments préexistants dans l'esprit de l'écrivain, et leur ouvre un avenir romanesque. Depuis longtemps, les idées qu'il avait exprimées au sujet de l'amour et de l'énergie comprenaient, si l'on peut dire, une illustration imaginaire possible. La rencontre de ces idées avec l'affaire Lafargue a voulu que cette illustration devienne *Le Rouge et le noir*. Stendhal a trouvé, dans le comportement du criminel, comme un exemple réel de ses théories. Il ne faut pas établir un parallélisme entre Lafargue tel qu'il fut (à le supposer accessible à notre regard) et Julien tel que Stendhal l'imagina, mais entre l'image qu'il se fit de Lafargue et le personnage romanesque. Ici encore, il convient de situer l'origine de l'interprétation que Stendhal fit de l'aventure de Lafargue avant celle-ci.

Excès de sens et ouverture sur l'imaginaire : telle dut être, aux yeux de Stendhal, la valeur des affaires criminelles qui attirèrent son attention en 1827, puis en 1829.

Car il y vit un principe désorganisateur pour la société de la Restauration. Elle provoque des actes qui expriment, plus ou moins heureusement — la question n'est pas là — le sursaut d'énergie d'hommes

10. *Promenades*, p. 1079.

11. En particulier en maint passage de *Rome, Naples et Florence en 1826*, et de *De l'Amour* ; voir notre première partie, chap. 3.

expression précise qu'est *Le Rouge et le noir*. Ce n'est dès lors pas le chemin qui va de l'affaire Berthet au roman qui doit nous intéresser, mais plutôt les raisons qui ont voulu que Stendhal, prenant connaissance de celle-là, ait écrit ce roman-ci. Aux yeux du lecteur actuel, la source risquerait de faire écran, s'il prenait ce terme dans toute son extension. Stendhal en effet n'a pas voulu composer une œuvre réaliste, en façonnant son personnage d'après les déclarations et les actes du criminel de Brangues ; au contraire, son intérêt pour ces derniers prend naissance dans l'interprétation immédiate qu'il en fait : ils s'insèrent dans une mythologie personnelle. Cette interprétation constitue l'origine absolue du roman. L'événement n'a jamais existé hors du regard de Stendhal, c'est pourquoi le critique ne peut pas l'isoler sous un microscope. Il convient donc d'envisager le crime de Brangues comme une réalité prise en charge par l'imagination, qui la transforme, la dépasse, et élabore le roman comme la synthèse de son cheminement. C'est donc Stendhal lui-même qu'il faut interroger ; et la question : comment a-t-il lu l'événement ? n'a pas de plus complète réponse que *Le Rouge et le noir*. En reconnaissant donc à l'affaire Berthet le rôle d'une incitation à l'écriture, on se demandera aussitôt à quoi elle fut incitation, ou de quoi elle fut l'« occasion », pour employer le mot de Claude Liprandi ⁶ ; on tentera alors de distinguer les valeurs imaginaires privilégiées par le roman, ainsi que, dans la mesure du possible, les rapports qu'elles entretiennent avec le vécu et la pensée de l'auteur.

Les mêmes remarques peuvent s'appliquer à la seconde source, qualifiée de « secondaire » : l'affaire Lafargue, que l'écrivain a longuement transcrite dans les *Promenades dans Rome* ⁷, l'assortissant d'un commentaire qui témoigne d'un vif intérêt pour les passions empreintes d'un « caractère d'énergie et de délicatesse » et pour la position sociale du personnage ⁸. Plus simple, cette affaire met en présence un seul couple, et le mobile du crime apparaît avec clarté : il s'agit de la jalousie et d'une rage d'humiliation. Pour Claude Liprandi, qui retrace les faits dans tous leurs détails, Adrien Lafargue dut cette fois s'imposer à l'attention de Stendhal par son caractère. Et le critique recense les raisons pour lesquelles Stendhal a pu tantôt « aimer », tantôt « ne pas aimer » Lafargue ⁹. L'entreprise est hasardeuse puisqu'il faudrait être sûr que Stendhal ait ressenti et analysé le caractère du criminel de la même façon que nous-mêmes (pluriellement d'ailleurs) le faisons aujourd'hui, avant de nous prononcer sur le goût que tel ou tel trait de ce caractère lui inspira ou non. Or l'interprétation des événements par Stendhal est exprimée dans le commentaire cité ; à côté de celui-ci, il n'existe que le roman.

L'écrivain a défini les centres d'intérêt suivants : le « naturel » dans la passion, l'absence de « modèle à imiter », ont rendu le crime possible ; l'« énergie effrayante » de cette passion doit être mise sur le compte d'une « faculté de sentir » qui n'existe plus, aujourd'hui, que dans la « petite

6. *Affaire*, p. 338.

7. *Promenades*, p. 1069-1079.

8. *Id.*, p. 1079-1080.

9. *Affaire*, 2^e partie, chap. IV et V ; cf. aussi chap. VII.

province et Paris, qui oblige Julien à choisir entre l'amour et l'ambition, ainsi que la peinture morale, sociale et politique des milieux dirigeants, sont venues s'ajouter aux aventures de Berthet. Stendhal a en effet modifié l'image des salons de la noblesse, qu'il avait représentée toute-puissante dans *Armance*, en fonction de l'énergie de son héros, laquelle imprègne aussi Mathilde, et appelle une peinture plus claire et profonde à la fois de l'ennui dans les hautes classes. Le conflit qui oppose une âme d'élite au grand monde a donc été approfondi depuis *Armance* ; le couple dramatique était ici caractérisé par son infériorité devant la société⁵, tandis que Mathilde joue un rôle dominant par sa position et son caractère, qui lui permet de rejoindre la hantise désapprobation de Julien. Celui-ci vit la relation avec autrui dans sa complexité, tandis qu'Octave ne dépassait jamais sa faiblesse narcissique. Enfin, sa relation avec Mathilde a introduit une tension maximale dans la représentation du conflit de classes sous la Restauration. Le thème de l'énergie a donc circulé d'un être singulier, Julien Sorel, au regard critique que Mathilde porte sur le monde, et enfin jusqu'à la description des relations des forces en présence. C'est pourquoi l'affaire Berthet prend une place modeste dans l'origine du roman : celle d'une rencontre et d'une incitation. De plus, le motif du crime semble avoir été la rancœur accumulée par Berthet, et Claude Liprandi souligne avec raison qu'aucun caractère du roman n'est même esquissé par les protagonistes de cette aventure. Stendhal semble avoir trouvé dans les événements rapportés par le « Courrier des Tribunaux », qu'il suit avec fidélité au niveau de l'intrigue, une sollicitation indispensable à son imagination. Une fois éveillée cependant, celle-ci se nourrit d'éléments personnels, qu'il s'agisse de ses propres souvenirs ou de l'attention qu'il voue à la jeune fille (par exemple) qui inspire Mathilde de la Mole. Toute la substance romanesque de l'œuvre à venir va cristalliser autour de ces éléments personnels. Ils nous paraissent donc plus spécifiques de *Le Rouge et le noir* que la réalité située à son origine, laquelle rendit nécessaire, précisément, la convocation de ces éléments-là ; elle suscita leur apparition. Le crime commis par Antoine Berthet a la même valeur que les œuvres d'autrui, *Olivier* ou *Le Lieutenant*, pour la composition d'*Armance* ou de *Lucien Leuwen* : si l'on ne peut ignorer leur existence, on doit surtout rendre compte du fait que l'imagination de Stendhal s'en est emparée, et du cheminement qu'elle a suivi, des thèmes personnels qu'elle a illustrés, non en cherchant à développer l'événement initial, mais en les organisant à partir de celui-ci. Le surgissement d'une « réalité » donnée (faits ou œuvre d'un autre) dans la conscience de Stendhal est la condition nécessaire, mais non suffisante, au mûrissement de ces thèmes dans une forme romanesque qui, achevée, exprime et reflète l'ensemble du processus imaginaire. Il reste que cette réalité, en se dévoilant, a précisément éveillé la possibilité d'une élaboration imaginaire.

L'orientation de notre étude nous engage à chercher à décrire comment l'imagination, mobilisée par un événement, a dû trouver cette

5. Voir notre article : « Entre noblesse et bourgeoisie : *Armance* ou le désir sans traduction », *Romantisme*, 17-18.

CHAPITRE 1

Le Rouge et le noir

DES SOURCES EVENEMENTIELLES AUX SOURCES PERSONNELLES

C'est dans la « nuit du 25 au 26 octobre » 1829 que l'idée de *Le Rouge et le noir* vint à Stendhal¹. Il y travailla régulièrement entre le 17 janvier et le début de novembre 1830². Il nous indique lui-même le modèle de Mathilde, qu'il « avai[t] devant les yeux » en composant la seconde partie du roman³. Quant à l'intrigue elle-même, les sources en sont si bien connues qu'il est à peine besoin d'y insister.

Claude Liprandi, après avoir résumé l'affaire Berthet, survenue à Brangues en 1827, considère que Stendhal y a trouvé « les personnages essentiels en leurs rôle et emploi »⁴. Antoine Berthet a en effet été précepteur dans une famille noble où la mère de ses élèves fut sa maîtresse (du moins le prétend-il) ; séminariste plusieurs fois chassé, il est entré au service d'une autre famille dont la fille s'est jetée à sa tête ; il a fini par tuer son ancienne maîtresse, à qui, dans son délire, il attribuait tous ses malheurs, au cours d'une messe célébrée en l'église de Brangues.

Les sentiments et les positions relatives des personnages correspondent, dans ce scénario, à la première partie du roman. Mais la jeune provinciale est devenue Mathilde, qui regroupera autour d'elle, dans une deuxième partie, toute l'aristocratie parisienne. L'opposition entre la

1. *Marg.* II, p. 91.

2. Dates données par H. MARTINEAU dans *Oeuvre*, p. 342.

3. *Corr.*, II, p. 218 (lettre du 17 janvier 1831).

4. *L'Affaire Lafargue* et « *Le Rouge et le noir* », p. 166 ; plus loin *Affaire*.

TROISIEME PARTIE

.

centrale d'improvisation. Les remarques que l'on peut faire à ce propos ne semblent pas démenties par les notes de l'auteur relatives aux autres romans ; la création de *La Chartreuse* semble seulement avoir bénéficié d'une exceptionnelle aisance ; selon les déclarations de Stendhal, elle portait à la perfection un ensemble de tendances toujours présentes s'agissant des autres romans, mais jamais suivies, ni avant ni après, avec un tel bonheur. Il ne s'agit donc pas d'une méthode à proprement parler, mais d'un ensemble de remarques, à notre avis beaucoup plus profondes, touchant le fonctionnement de l'imagination créatrice.

Pas de plan, car l'invention du texte est l'exploration d'une nouveauté qui se dissiperait à être nommée à l'avance. Réaliser un plan, ce serait travailler sur des images appartenant déjà au passé. Le recours à la mémoire condamnerait l'écriture à la répétition, et l'imagination ne connaît que son premier élan, qu'il faut saisir et non monnayer ; du moins cette imagination en action qui se coule dans l'écriture ; car elle a, ce faisant, des antécédents qui posent le problème de la formation de la matière romanesque. L'acte d'écrire dévoile l'imaginaire, dont la manifestation est une source de plaisir.

Stendhal a une pratique de l'écriture conforme aux rapports qu'il entretient avec le monde sensible : si la force d'une sensation dépend à ses yeux de la nouveauté qu'elle fait surgir, une image n'est, de même, digne de l'existence que lui apporte l'expression, qu'au moment de sa première apparition. C'est alors seulement qu'elle est fertile. Créer, c'est dilater un sentiment neuf, en lui donnant l'existence textuelle ; c'est jouir totalement de sa nouveauté.

C'est pour cette raison que l'imagination suit les personnages en explorant leur présent, et ne se propose pas dès l'abord de leur faire atteindre tel point de l'intrigue. Elle ne peut s'énoncer qu'au présent, et le retour en arrière préconisé par Balzac à propos de l'ouverture milanaise ne lui convient guère. La composition, sans doute complexe, d'un roman aussi polyphonique et bien équilibré que *La Chartreuse de Parme* paraît alors s'être rattachée à un fil conducteur d'une simplicité trompeuse : « N'est-ce pas la vie de Fabrice qu'on écrit ? ¹⁸² »

Les grandes orientations que Stendhal découvre à Balzac ont sous-tendu l'activité de son imagination. Ces indications nous renseignent sur la nature de son inspiration ; en revanche elles ne nous disent que peu de choses sur la facture du roman. Entre les points de repère que les récits consacrés à la famille Farnèse lui ont présentés, et *La Chartreuse* telle qu'elle est, peu d'éléments viennent en éclairer la genèse. Celle-ci fut tout intérieure : aux yeux de Stendhal, toute image est perdue pour la création si elle n'est pas immédiatement traduite en mots, tandis que toute opération rationnelle à son sujet, fût-ce la simple réduction à un plan, lui fait perdre définitivement l'attrait de la nouveauté, aiguillon de l'imagination.

attribuer la compréhension des situations qu'ils vivent et de leurs agissements. Ce faisant, il donne une plus grande portée à leurs réflexions et à leurs attitudes : leur esprit renforce la clarté de leur comportement et devient l'instrument d'une lucidité sur eux-mêmes, qui dispense l'auteur d'explications extérieures. Restreint par la sensibilité particulière de chaque personnage, le champ de leur regard s'approfondit grâce à leur esprit. Le romancier a donc besoin de leur prêter cette qualité pour mieux se représenter leur existence.

D'autres — les figures du premier plan, semble-t-il — sont beaucoup plus proches de lui. D'un rapport de compréhension, nous passons à un rapport de séduction :

« Tout le personnage de la duchesse Sanseverina est copié du Corrège (c'est-à-dire produit sur mon âme le même effet que le Corrège) »¹⁸⁰.

Cet effet est connu par l'*Histoire de la peinture en Italie* :

« Peut-être les couleurs du Corrège nous donnent-elles l'idée de quelque chose de céleste et d'heureux [...] »

« Quoi qu'il en soit, le Corrège a rapproché la peinture de la musique »¹⁸¹.

Suggérant l'idéal par la douceur de ses transitions et de ses lointains, le Corrège a cette particularité unique en peinture d'émouvoir la rêverie. Ainsi, la création de la Sanseverina provoque-t-elle le mouvement de l'imagination dans l'esprit de Stendhal. L'invention prélève alors, sur l'image de ce personnage, ce qui peut en être évoqué, ce qui peut se couler dans le discours romanesque, tandis que la rêverie indicible, gage du plaisir que Stendhal prend à sa fiction, se déroule dans la marge de ce discours. En apparaissant sur la scène de l'imaginaire, la Sanseverina éveille, en supplément à l'énoncé qui la fait exister, une rêverie qui attire l'écriture mais ne se dit jamais en elle. Le rapport de l'auteur et du personnage tient tout entier dans cette rêverie, et l'on s'aperçoit que l'imagination comporte une position réflexive, un second plan où elle s'émène elle-même de ce qu'elle fait apparaître sur le premier. La réalité de ce rapport complexe s'épuise dans la création. C'est comme la Sanseverina, et non comme une figure faisant allusion au souvenir de Métilde Dembowska, que le personnage imaginaire se révèle à Stendhal et entraîne son plaisir. La Sanseverina réunit les qualités que les femmes aimées par Stendhal ont possédées, elle les manifeste hors de toute référence précise à ces femmes, puis elle se représente à l'écrivain comme un objet imaginaire.

Les précisions que Stendhal souhaitait donner à Balzac sur sa manière de composer *La Chartreuse* sont autant d'éclaircissements à l'idée

180. *Corr.* III, p. 398-399 ; 2.

181. *Peinture*, II, p. 365. « Il est caractéristique, écrit Gérard GENETTE, que, par-delà son [de Stendhal] admiration pour le Tasse, Pascal, Saint-Simon, Montesquieu ou Fielding, ses véritables modèles soient un musicien, Mozart ou Cimarosa, et un peintre, le Corrège, et que son ambition la plus chère ait été de restituer par l'écriture les qualités mal définissables (légereté, grâce, limpidité, allégresse, volupté, rêverie tendre, magie des lointains) qu'il trouvait dans leur œuvre ». (*Figures II*, p. 191)

Stendhal définit ainsi un autre choix intéressant la composition du roman :

« Je m'étais dit : « [...] il faut que le héros ne soit pas amoureux au 1^{er} volume, et qu'il y ait 2 héroïnes »¹⁷⁷.

La découverte tardive que Fabrice fait de l'amour en prison n'est pas inscrite dans les récits consacrés à la famille Farnèse, pas davantage d'ailleurs que la mort de Sandrino. Ces manuscrits lui ont proposé les rapports des principaux personnages, ainsi que l'idée d'une carrière brillante accomplie par un débauché. Sur ces points, et par quelques événements marquants, ils équivalent à un plan, d'ailleurs sommaire. Mais le projet que Stendhal confie rétrospectivement à Balzac concerne un niveau plus profond de l'œuvre : à la fois son organisation générale et certains thèmes dont la fécondité n'a pas été épuisée par *Le Rouge et le noir* : la découverte de l'amour en prison et la rivalité de deux femmes dont l'une représente schématiquement la mère, et l'autre la maîtresse. Ce choix des thèmes et d'un découpage précis oriente l'imagination du romancier, soutenue extérieurement par l'histoire de la famille Farnèse. En fait, Stendhal travaille sans plan, puisque les éléments de l'œuvre qu'il dit avoir déterminés à l'avance : Sandrino, l'absence d'amour et les deux héroïnes, sont en rapport avec sa signification mais n'établissent aucunement les paliers de l'intrigue. L'écriture de *La Chartreuse de Parme* tend à réaliser un projet d'ensemble, éclairé par certaines lignes de forces élues par l'imagination ; mais elle n'admet aucun préparatif ni aucun état intermédiaire.

Devant ses personnages, Stendhal est tantôt un observateur qui suit le développement d'une hypothèse, tantôt un spectateur enchanté. Il déclare au sujet des premiers :

« Je prends un personnage de moi bien connu, je lui laisse les habitudes qu'il a contractées dans l'art d'aller tous les matins à la chasse du bonheur, ensuite je lui donne plus d'esprit »¹⁷⁸.

Le procédé repose d'abord sur un emprunt à l'observation réaliste, puis sur la modification d'une qualité qui pousse Stendhal à recomposer entièrement son modèle : doué de « plus d'esprit » avec un caractère « connu », il excitera l'imagination par un comportement imprévu. Stendhal n'a fait qu'entrevoir la jeune fille qui lui inspira sur-le-champ l'idée de son prochain roman, mais il a pris d'emblée la même décision à son sujet : « Donner beaucoup d'esprit à Amiel (ou du moins à quelque autre personnage de ce roman »¹⁷⁹.

L'esprit de certains personnages semble une condition de leur existence dans l'imagination du romancier ; grâce à cette qualité, il se représente mieux leurs errements dans la recherche du bonheur. Mais il ne partage pas pour autant leur manière de sentir. Il se contente de leur

176. *L'œuvre de Stendhal*, p. 409. Plus loin : Œuvre.

177. *Corr.* III, p. 396 ; 1. Cf. *Lamuel*, p. 341.

178. *Corr.* III, p. 404 ; 3.

179. *Lamuel*, p. 3.

Ce manque d'aisance est compensé par la clarté avec laquelle Stendhal envisage d'emblée les éléments dont dépendra la signification de ses romans, et qui aimeront le travail créateur.

« La page que j'écris me donne l'idée de la suivante ; ainsi fut faite la *Char[treuse]*. Je pensais à la mort de Sandrino : cela seul me fit entreprendre le roman »¹⁷³.

Nous envisagerons plus loin la signification de cet ultime épisode. Remarquons ici qu'il suffit à Stendhal de cinq pages pour le traiter, alors qu'il est le point en vue duquel le roman a été entrepris. Un enfant qui est aussi un gage d'amour provoque par sa mort la disparition des trois personnages susceptibles des passions exposées dans ce roman. C'est comme si Stendhal, pour se représenter Fabrice, la Sanseverina et Clélia, devait savoir à l'avance ce qui les tuera, et quel est le point de leur extrême vulnérabilité. C'est comme s'il ne pouvait parler de l'amour qu'en sachant à quel moment il deviendra mortel. Tel est le cas de ses trois romans achevés, dans lesquels la mort donne son sens à la passion (ou, pour *Armance*, en fait culminer le non-sens). L'embarras de Stendhal, lorsqu'il n'est pas à l'avance en possession de cette fin, serait plutôt de ne jamais pouvoir finir. Nous pensons à *Lucien Leuwen*. Avec la mort de Sandrino, l'écrivain atteint, dans son imagination, la limite de l'accomplissement du désir, à partir de laquelle tout le réseau que celui-ci a tissé entre les êtres va se défaire jusqu'à leur anéantissement, parce que l'écriture est désormais sans objet. Selon O. Manonni, en effet,

« L'écriture contient toujours, même si elle le cache, la trace d'un désir qui n'a pas de vrai nom »¹⁷⁴.

Et il est probable que, dans cette fin qui « fit entreprendre » le roman à Stendhal, les rapports de l'écriture et du désir inconscient trouvaient à se dénouer, jusqu'à ce que leur jeu reprenne dans une prochaine œuvre.

Ce qui chez lui vaut beaucoup plus qu'un plan, c'est l'entraînement d'une imagination qui sait où s'arrêter, entendons : qui sait à quel moment de son trajet le sens qu'elle a en vue sera atteint. Dès lors elle invente librement en allant à la recherche de ce terme. Il est même bon qu'elle s'avance parallèlement à une intrigue qui lui a été suggérée de l'extérieur : par un autre texte ou, comme dans le cas de *La Chartreuse*, par « la nature » ou « la réalité »¹⁷⁵. Stendhal produit du sens à condition de voler des canevas. « Stendhal, qui, [dit avec sévérité H. Martineau] a passé sa vie la plume à la main, n'aurait, je gage, jamais tracé une ligne si l'invitation ne lui en était venue du dehors »¹⁷⁶. Mais ce dehors était toujours purement événementiel, tandis que l'intervention de l'imagination stendhalienne est signifiante. Or la possibilité de faire apparaître un sens lui désignait la fin (dans les deux acceptions du mot) de l'œuvre qu'il pouvait entreprendre grâce à celui-ci.

173. *Lamuel*, p. 340.

174. *Clefs...*, p. 105.

175. *Corr.*, III, p. 396 et variante.

176. *L'Œuvre de Stendhal*, p. 409. Plus loin : *Œuvre*.

est un présent renouvelé par chaque situation, par chaque image, en vertu de leur dynamique propre. C'est une nécessité intérieure qui en organise l'enchaînement, et non le cadre que définirait un plan. A d'autres moments, l'imagination a bien un pouvoir anticipateur ; mais aucun texte ne recueille la perception globale qu'elle propose :

« J'ai vu il y a une heure que ce roman marchait très bien. Si j'avais pu écrire dix pages en deux minutes, j'avais bien toute l'action » ¹⁶⁶.

Il arrive au contraire à Stendhal de s'abandonner à une rêverie romanesque trop attrayante pour lui inspirer le désir de composer :

« Paresse d'écrire au moment même, pour le plaisir de rêver, prive D[ominique] de beaucoup de pensées. Elles ne reviennent pas, du moins sur-le-champ » ¹⁶⁷.

La rêverie dépasse cette paresse lorsqu'elle tolère la compagnie du minimum de conscience réflexive nécessaire à l'écriture. Celle-ci peut offrir une méthode pour suivre les images jusqu'à ce qu'elles soient encloses dans les contours définitifs des mots. (Souvent même Stendhal dicte : il enlève de son activité cette part matérielle qui ralentit peut-être sa faculté d'imaginer. « Beaucoup de passages de narration sont restés tels que je les ai dictés », confie-t-il à Balzac ¹⁶⁸). Cet heureux rapport entre la rêverie romanesque et l'écriture correspond à l'inspiration, que l'on doit distinguer de l'exécution. Le romancier en effet ne compose pas ses œuvres à l'aveugle. On connaît les plans de *Lamiel*, qui décrivent les toutes grandes lignes de l'action, et les notes sur les personnages, qui esquissent le caractère de chacun d'eux. Stendhal admet leur existence : « ne faisant guère de plan qu'en gros » ¹⁶⁹. Les plans de *Lucien Leuwen*, quant à eux, anticipent le plus souvent une action limitée, envisagée à partir de la situation présente des personnages ¹⁷⁰. Nécessaires aux articulations de l'intrigue, de telles anticipations ne prévoient jamais tout son déroulement d'une seule vue ; ils ne sont pas fermés, mais fixent pour l'imagination quelques points par lesquels elle passera, sans dessiner l'ensemble du chemin qu'elle parcourra. Les plans de *Lamiel* mentionnent les paliers de l'intrigue, comme les récits italiens consacrés à la famille Farnèse avaient apporté de l'extérieur une armature pour *La Chartreuse de Parme* ¹⁷¹. Lorsqu'ainsi les plans d'ensemble ne sont pas suggérés à Stendhal par quelque source étrangère à son imagination, et tel fut le cas de ses deux romans inachevés, il exprime en ces termes la difficulté de son travail :

« The plan a été ma *plague* (tourment) pendant tout le temps de ce roman, au contraire de *Julien*, où le plan était donné et où je ne voulais admettre aucune altération à la vérité » ¹⁷².

166. *Id.*, p. 336.

167. *Id.*, p. 163, n.2.

168. *Corr.* III, p. 395.1.

169. *Lamiel*, p. 341.

170. Voir p. ex. *Leuwen*, p. 1522, note 2 de p. 937 ; p. 1555, n.1 de p. 1163 ; p. 1567, n.1 de p. 1273.

171. Textes donnés en appendice par H. MARTINEAU à son édition de *La Chartreuse* : p. 499-510.

172. *Leuwen*, notes, p. 1588.

négliger. L'appel à la mémoire, comme à une source d'inspiration moins vive, annonce un tarissement de l'imagination, puis il l'accroît. C'est pourquoi il est possible au romancier d'inventer dans les seuls moments où son sentiment intérieur se traduit tout entier ; en différant l'expression, le plan détruit l'impression de nouveauté, qui ne porte plus l'écriture. L'invention n'est inspiratrice qu'à la condition d'être aussi une découverte. De même l'amateur d'opéras doit-il son plaisir à la rencontre unique de sa rêverie et de l'exécution, mais le voit-il s'user s'il en est à la deuxième ou à la troisième audition.

L'imagination stendhalienne n'admet pas un travail différent de l'improvisation.

« Je compose 20 ou 30 pages, puis j'ai besoin de me distraire ; un peu d'amour quand je puis ou un peu d'orgie ; le lendemain matin j'ai tout oublié, en lisant les 3 ou 4 dernières pages du chapitre de la veille, le chapitre du jour me vient. J'ai dicté le livre que vous protégez en 60 ou 70 jours. J'étais pressé par les idées » ¹⁶³.

Stendhal distingue donc deux temps dans ses activités : celui qui est dévolu à l'écriture est distinct de celui dont Stendhal attend des distractions, dont le plus clair bénéfice est l'oubli du travail créateur. On pourrait ne voir ici qu'un assez banal découpage de la journée, mais il convient aussi de remarquer que le romancier vit sur deux plans différents, dont le seul qui l'intéresse est celui de l'imaginaire. Il en recherche donc la continuité, et, pour être sûr que sa plume renouera avec les pages qu'il vient de laisser là, il cultive des sensations assez vives pour accaparer toute sa conscience. C'est qu'il a besoin d'être distrait pour mieux continuer ce qu'il aura ainsi oublié. Il n'y a pour lui qu'une manière d'être présent à l'imagination créatrice, c'est de lui laisser occuper tout son esprit. L'activité de celle-ci n'admet aucun mélange : ni avec cette formule de ses développements ultérieurs qu'est un plan ; ni avec la pensée intéressée en même temps à autre chose, qui la distrait mal. D'une séance de dictée à l'autre, comme d'un îlot à l'autre, la conscience imaginante de l'écrivain renoue avec elle-même, sans être altérée par la perception du réel ; dans le va-et-vient de l'une à l'autre, l'oubli garantit leur non-communication.

« Pour travailler le matin, il faut être distrait le soir, sinon le matin on se trouve ennuyé de son sujet » ¹⁶⁴.

Comme le recours à un plan, l'absence de distraction entraîne le sentiment du déjà vu, et le flétrissement de la nouveauté imaginaire, qui seule est féconde. Pour protéger son esprit de tout acte de répétition, Stendhal sépare l'écriture de toute autre fonction mentale par les intervalles de l'insouciance. Bien plus, l'écriture est elle-même tissée de moments qui sont comme autant de cellules : « A chaque page je vois s'élever le brouillard qui couvrait la suivante » ¹⁶⁵. Le temps de l'écriture

163. *Corr.* III, p. 394 ; 1.

164. *Id.*, III, p. 397 ; 1.

165. *Lamuel*, p. 12.

éprouvées à des moments privilégiés de son existence, car le rapport qu'il entretient avec son monde imaginaire lui inspire des sentiments analogues. Ce n'est pas qu'il *cherche* à dépeindre une réalité appartenant au passé ; mais il compose une fiction qui communique avec ce passé par les voies inconscientes de la transposition, et transforme des souvenirs perdus. Rappelons les choix involontaires opérés par la mémoire de Henry Brulard, trouvant « à côté [des] morceaux bien conservés [de son passé] de grands espaces où l'on ne voit que la brique du mur »¹⁶¹.

L'imagination de Stendhal travaille à partir de ces grands espaces qu'elle remplit à sa guise ; la vérité qu'elle atteint n'est pas celle d'une représentation, mais d'une synthèse dans laquelle les souvenirs oubliés sont intégrés à une fiction et dépassés par elle.

Ainsi le romancier débouche-t-il, sans l'avoir prémédité, sur une solution du problème que l'autobiographie lui avait posé : la reconduction de ses états d'âme d'autrefois. Les deux versants de son œuvre sont inspirés, l'un par la recherche consciente de son bonheur ancien, l'autre par la maturation inconsciente de thèmes imaginaires qui se dévoilent à lui dans le mouvement pressé de l'improvisation, et lui permettent de retrouver ce bonheur dans le contact avec une réalité nouvelle, celle qu'il crée. La fonction la plus exaltée de l'imagination stendhalienne semble bien être de sécréter un objet privilégié dont l'apparition est à la fois découverte et communication obvie avec le passé. Henry Brulard voulait, à l'aide de sa seule mémoire, revivre son enfance ; romancier, Stendhal rejoint, à l'aide d'une imagination qui s'est assimilé le passé sous la forme de douces rêveries, des émotions heureuses qu'il avait crues enfouies dans les faits, tandis qu'elles jaillissent d'un rapport à ceux-ci que l'écriture lui permet de mimer. Pendant que l'imagination travaille, une mémoire fragmentée, et peu soucieuse d'exactitude, l'inspire.

La méthode de création de Stendhal est d'abord déterminée par le désir de conserver intacte cette source d'inspiration :

« Je ne fais point de plan. Quand cela m'est arrivé, j'ai été dégoûté du roman par le mécanisme que voici : je cherchais à me souvenir en écrivant le roman des choses auxquelles j'avais pensé en écrivant le plan et, chez moi, le travail de la mémoire éteint l'imagination. Ma mémoire fort mauvaise est pleine de *distractions* »¹⁶².

Dans sa volonté de retrouver un premier état de l'inspiration anticipé par le plan, la mémoire le fait taire. L'application qu'Henry Brulard mettait à saisir ses souvenirs contribuait à les éloigner. Elle imposait un effort pour ranimer des images déjà entrevues, pour faire avancer une intuition, incomplète mais rapidement relevée, de développements à venir. L'imagination, fragile, est toujours évincée par la tentation que Stendhal éprouve de revenir à un état antérieur de son travail. Alors la mémoire est « distraite » et l'imagination déviée de son cours. L'impression d'avoir déjà trouvé ce qu'elle cherche, et de pouvoir le retrouver, semble ouvrir une voie qui ne la mène nulle part mais qu'elle ne peut pas

161. H.B., p. 147-48. Ce passage important est cité en entier ici, p. 94.

162. Lamiel, p. 340.

refus des plans : ils nuisent à l'activité de l'imagination parce qu'ils inscrivent dans la mémoire une donnée antérieure à l'écriture proprement dite. Le conflit de ces deux facultés éclaire donc la pratique stendhalienne de l'improvisation.

Cette méthode de création, ainsi que les thèmes privilégiés par l'œuvre, implique que celle-ci affronte l'insuccès :

« En dictant *la Chartreuse*, je pensais qu'en faisant imprimer le premier jet, j'étais plus vrai, plus *naturel*, plus digne de plaire en 1880, quand la société ne sera plus pavée d'*enrichis grossiers*, et prisant avant tout la *noblesse* justement parce qu'ils sont ignobles »¹⁵⁶.

L'absence d'un public réel est donc corrigée par une spéculation sur son émergence, mais aussi par la gloire effective que Balzac a conférée à *La Chartreuse* en lui consacrant un article :

« Vous avez eu pitié d'un orphelin abandonné dans la rue. Je pensais n'être pas lu avant 1880, quelque *ravaudeur* littéraire aurait trouvé ces pages trop simples dans quelque vieux livre »¹⁵⁷.

« J'avais trop de plaisir à parler de ces temps heureux de ma jeunesse »¹⁵⁸, déclare Stendhal à propos des premières pages de son roman. Il a donc exploité les souvenirs de son premier séjour à Milan que sa plume n'avait pas trouvé le moyen de retracer dans la *Vie de Henry Brulard*. L'œuvre d'imagination répond à la question qui avait marqué la fin de l'entreprise autobiographique :

« Quel parti prendre ? Comment peindre le bonheur fou ? »¹⁵⁹

L'épisode initial de *La Chartreuse* doit son existence au plaisir que Stendhal prenait à l'imaginer.

« Rien de plus fréquent pour un homme que d'écrire absolument sous la dictée de son imagination, et sans savoir où il va »¹⁶⁰,

avait-il déjà remarqué. Or les pages qu'il écrit le mettent en présence des sentiments euphoriques qu'il a connus autrefois. Evoquer l'histoire de Milan au cours des années 1796 à 1800 et suggérer, sur cette toile de fond, les amours du lieutenant Robert et de la marquise del Dongo, c'est, pour Stendhal, créer un équivalent imaginaire au bonheur qu'il avait cru atteindre lors de son premier séjour dans cette ville et poursuivi assez vainement en 1811, puis en 1814. C'est aussi trouver dans l'histoire les conditions nécessaires à l'impossible réunion de l'esprit français et de l'esprit italien, et la réaliser dans une fiction : il y a là de suffisants motifs d'allégresse pour la plume de Stendhal. Il renoue avec les impressions

156. *Id.*, p. 395-396 ; 1. 3, p. 403, étend l'incompétence à la noblesse ; depuis 1793, « elle n'est plus juge ».

157. *Corr.* III, p. 397-98 ; 2. Balzac s'exprimait d'ailleurs au nom du public virtuel cher à Stendhal : « Il [Stendhal] a produit [...] une œuvre qui ne peut être appréciée que par les âmes et par les gens vraiment supérieurs ». *Beyle*, p. 17.

158. *Corr.* III, p. 398 ; 2. Aveu retiré du troisième brouillon.

159. *H.B.* p. 428.

160. *Amour*, p. 67 ; déjà cité.

brandir à Balzac d'affligeants ciseaux¹⁴⁹. En général d'ailleurs, Stendhal ne se propose pas de faire correspondre la composition de ses romans à un dessein général, ainsi que le fera Balzac, décrivant en 1842 dans l'avant-propos de *La Comédie humaine* le rapport entre la conception de l'œuvre et la philosophie qu'elle veut exprimer¹⁵⁰. Moins ambitieux, Stendhal essaie de mettre à jour le lien qui existe entre l'auteur et ses romans. C'est pourquoi il est à la fois plus naïf et plus profond que beaucoup d'écrivains, lorsqu'il réfléchit à sa création. Il décrit le processus suivi par l'imagination créatrice pour légitimer sa manière d'écrire. Au centre de celle-ci, il place un droit à être « vrai » et « naturel » que les marginales des romans précédents avaient détaillé page après page.

Stendhal délimite sa méthode en formulant trois refus :

« En écrivant des plans je me glace ».

« Je ne me doutais pas des règles ».

« Je suis d'accord sur tout [soit les remarques de Balzac] excepté sur le style »¹⁵¹.

Pour défendre cette position singulière, il rejette dans un premier temps la critique académique de son époque et la remplace par une échelle de valeurs qu'il tire de sa propre *Histoire de la peinture en Italie* :

« La littérature en France en est aux élèves de Pietro de Cortone (ce peintre outrait l'expression, travaillait vite [...])¹⁵² »

Il peut ensuite aborder l'article du style, où même « la beauté de la phrase » lui paraît dire des « faussetés » par rapport au but recherché, la « clarté »¹⁵³. Celle-ci ne saurait être trop grande puisque Stendhal cherche à dépeindre « les profondeurs du cœur humain »¹⁵⁴. Justifiée par le souci du détail vrai, sa conception du style lui permet donc d'aborder l'intention qui anime son écriture :

« Je veux parler de ce qui se passe au fond de l'âme de Mosca, de la duchesse, de Clélia. C'est un pays où ne pénètre guère le regard des enrichis »¹⁵⁵.

Puis il en vient à sa méthode de travail au centre de laquelle se trouve l'improvisation.

La page intitulée « Art de composer les romans » explique en outre le

149. Beyle, p. 69 : « Dans sa manière simple, naïve et sans apprêt de conter, M. Beyle a risqué de paraître confus [...] Aussi souhaiterais-je, dans l'intérêt du livre, que l'auteur commençât par sa magnifique esquisse de la bataille de Waterloo, qu'il réduisit tout ce qui la précède à quelque récit fait par Fabrice [...] Certes, l'œuvre y gagnerait en légèreté. Les del Dongo père et fils, les détails sur Milan, tout cela n'est pas le livre : le drame est à Parme ». Où l'on retrouve l'idée balzacienne du roman présentant un centre et n'admettant que les digressions qui concourent à l'élucidation du sens. Stendhal cependant : « N'est-ce pas la vie de Fabrice qu'on écrit ? » (*Corr.*, III, p. 399 ; 2.)

150. *La Comédie humaine*, I, p. 3-16. Voir aussi les textes introductifs dus à Ph. CHARLES et à Félix DAVIN, XI.

151. *Corr.*, III, p. 393 et 394 ; 1.

152. *Id.*, III, p. 398 ; 2.

153. *Id.*, p. 395 ; 1.

154. *Id.*, p. 394 ; 1.

155. *Id.*, p. 400 ; 2.

façon de la raconter. A mesure que j'oublie la première considération, la façon de dire m'apparaît, et je la change » ¹⁴⁶.

Dans sa lettre à Balzac, Stendhal n'a donc pas retenu cette invention du plan, fait pour lui très rare, comme caractéristique de sa manière de composer. Cependant sa remarque souligne que la recherche d'une « convenance » entre le récit et le plan nuit à la « façon de raconter » l'action ; il lui convient donc d'oublier la première préoccupation pour mieux trouver l'expression. Cette exception que *Lucien Leuwen* semblait apporter à une loi de la création stendhalienne prend ainsi la valeur d'une confirmation.

Arrêtons-nous un instant aux marginales de ce roman. Une grande partie d'entre elles porte sur le style et la composition, et s'attache souvent à des aspects limités de l'écriture ; d'autres décrivent la relation que l'auteur entretient avec ses personnages, allant de la simple approbation d'un trait de leur comportement, jusqu'à la découverte de sa ressemblance avec eux. Elles mettent alors à jour la rencontre de Stendhal lecteur avec le produit de l'imagination de Stendhal auteur. Elles expriment souvent la variation de son rapport avec lui-même et reflètent le plaisir qu'il éprouve à regarder son passé dans des « positions d'âme différentes ». Par conséquent, elles traduisent un sentiment qui est encore de nature romanesque, puisque Stendhal le ressent en se confrontant à lui-même d'un point de vue fictif, que le roman lui permet d'occuper. Ainsi commente-t-il un monologue hautain de Lucien :

« Voilà tout le caractère de Dominique. Il est ombrageux, mais d'un grand courage » ¹⁴⁷.

Ce rapprochement de l'auteur avec son personnage semble conquis à la faveur de la relecture ; il ne correspond pas à une décision préalable du premier sur le second.

Les textes consacrés à la composition des romans expliquent davantage comment Stendhal travaille qu'ils ne présentent une théorie de l'écriture. Leur subjectivité est même proclamée, que ce soit sur le mode de l'excuse (lettre à Balzac) ou du constat. Stendhal n'est guère attiré par l'esthétique du roman. Ses remarques ne tendent pas à autre chose qu'à préserver la démarche créatrice et le genre d'écriture qui sont les siens.

Ainsi place-t-il d'emblée la création du roman sous le signe du plaisir :

« J'avais le plaisir le plus vif à écrire ces 54 pages ; je parlais des choses que j'adore, et je n'avais jamais songé à l'art de faire un roman » ¹⁴⁸.

Le plaisir d'écrire est un facteur dynamique de la création. Il est un élément de la genèse de l'épisode milanais, dont il justifie la présence au début de *La Chartreuse*, contre le souci de méthode et de clarté qui fait

146. *Leuwen*, notes, p. 1491.

147. *Id.*, notes, p. 1494.

148. *Corr.* III, p. 393 ; 1.

CHAPITRE 2

La composition des romans

Les réflexions de Stendhal sur la création de ses romans, peu abondantes, sont presque toutes contenues d'une part dans une note qui fait partie des manuscrits de *Lamiet*, intitulée « Art de composer les romans » ; et d'autre part dans les trois brouillons d'une lettre à Balzac, par laquelle Stendhal pensait répondre à l'article publié dans la « Revue parisienne » par son enthousiaste confrère ¹⁴⁴. Ces quatre textes remontent à 1840 et se réfèrent au dernier roman achevé de Stendhal, *La Chartreuse de Parme*.

En examinant les cahiers de la *Filosofia nova* que Stendhal a tenus pendant sa jeunesse, nous avons pu montrer que l'abondance des pensées théoriques, qu'il voulait préliminaires à toute œuvre future, était en relation avec la stérilité de son inspiration théâtrale. Il ne serait peut-être pas excessif d'inverser cette relation pour expliquer la grande indifférence du romancier à l'égard de tout système de création. Au demeurant, ce genre de réflexions ne devait-il pas lui paraître encore plus général, et vainement programmatique, que les plans :

« J'ai fait quelques plans de romans, par exemple *Vanina* ; mais faire un plan me glace » ¹⁴⁵.

Cette déclaration est partiellement démentie par une note marginale de *Lucien Leuwen* :

« En écrivant ceci, comme j'ai inventé le plan (grande différence avec *le Rouge*), je pensais à la convenance de l'action, et non à la

144. *Lamiet*, p. 340-341 ; *Corr.* III, p. 393-405. Nous indiquons pour chaque citation le n° du brouillon. BALZAC, *Études sur M. Beyle*. Plus loin *Beyle*.

145. *Corr.* III, p. 398 ; 2.

l'expérience et qu'il cultive, parce qu'elle est la porte de la rêverie. La fantaisie du romancier est proche de cette disposition intérieure, mais elle reste consciente d'elle-même. C'est pourquoi elle peut *se dire*. C'est une sorte de rêverie dans laquelle les images sont orientées vers une expression, qui ne peut être qu'une création. Stendhal, en bannissant la forme romanesque, puis en l'adoptant plus tard sans qu'aucune de ses réserves se maintienne, nous a appris qu'elle ne peut faire l'objet d'un choix, comme une quelconque technique. Elle est liée à une forme spécifique d'imagination. La catégorie du romanesque dépend d'une configuration particulière de l'imaginaire et de la manière dont un sujet se constitue dans la conscience de l'écrivain, lui apparaissant entièrement nouveau, et appelant, par là-même, la création.

aucun. Mais aussi, l'amant est convaincu que les fruits de son imagination ne se distinguent pas de la réalité : du personnage de sa maîtresse, qu'il adore ; tandis que l'écrivain sait qu'il ment en arrangeant les faits, ou en inventant. Il semble alors qu'il y ait deux imaginations. L'une tend à magnifier le réel, son constant point de référence ; l'autre s'efforce d'emblée de lui tourner le dos. L'amour, ainsi, invente ; mais on n'invente pas à propos de l'amour.

Stendhal a réfléchi au romanesque comme s'il était un moyen, praticable parmi d'autres, de rendre compte d'événements vécus, de les *représenter* fidèlement. Car il n'admettait qu'une fonction de l'imagination, celle qui envahit l'esprit et gouverne toutes ses productions, fonction qui s'exerce dans l'inconscience et ne peut être contrôlée. Quant à l'imagination de l'écrivain, elle lui semblait ressortir à la feinte en vue d'un but impur, le mensonge. On voit combien l'amant fidèle, en Stendhal, limita les moyens de l'écrivain. A force d'expliquer pourquoi il ne recourt pas au romanesque, il montre aussi combien il en a envie. Car « il y a un langage discrédité parce que socialement menteur, qu'il faut vaincre, ou refaire pour le retrouver »¹⁴³. A la limite de l'imaginaire et de l'histoire, il s'accorde de situer les pages où des personnages, soigneusement créés pour masquer et révéler à la fois, vivent de son existence propre. Stendhal essaie ici des procédés ; il ne se place pas dans la perspective du romancier.

Quinze ans plus tard, il en est à son troisième roman. S'il remarque à plusieurs reprises combien l'histoire des protagonistes est proche de la sienne, il ne le déplore en rien, parce qu'il ne s'agit plus pour lui de raconter ce qui s'est passé. L'aventure de Lucien est en parallèle avec la sienne, elle n'est pas une source d'inspiration. Il n'est plus question d'opposer le réel au fictif, le vrai au faux : l'écrivain ignore ces catégories, il fait œuvre romanesque. Il n'a pas conscience de trahir le passé, pas davantage que l'amant n'avait conscience de trahir sa maîtresse en la parant de qualités imaginaires. Ce que celui-ci imagine existe à ses yeux, et cela seulement. Cette constatation, que fait Stendhal, convient parfaitement au romancier, pour qui tout élément réel — soit autobiographique — s'assimile à la fiction qui seule le préoccupe.

La conscience pose les objets dans le réel ou dans l'irréel. La conscience de l'amant passe de l'un à l'autre de manière à en oublier la frontière ; c'est presque la folie, remarque Stendhal. La conscience du romancier pose les objets dans l'irréel, sans jamais l'oublier, mais en les traitant comme s'ils étaient des objets réels. Aussi veut-il leur donner une forme d'existence par l'écriture, qui les rend communicables, et permet au lecteur de les appréhender, à son tour, dans l'imaginaire. L'imagination du romancier recherche ainsi une forme hautement élaborée de communication, tandis que l'imagination de l'amant atteignait son plus grand bonheur dans la rêverie, état d'esprit par essence incommunicable.

On le voit, l'esprit, lorsqu'il cristallise, ne fait que pousser trop loin l'abolition de toute limite entre le réel et l'irréel, abolition dont Stendhal a

143. M. CROUZET, *Langage*, p. 20.

Ainsi la retraite de Bathilde et toutes les difficultés qui s'ensuivront pour Lucien correspondent-elles également à une réflexion de *De l'amour*.

Après avoir relevé — avec les précautions que nous avons dites — des ressemblances et des différences entre un chapitre-clé du traité (car il touche au centre des difficultés sentimentales de Henri Beyle) et un chapitre-clé du roman (car il fait éclater toutes les difficultés rencontrées par Lucien jusqu'ici, et en prépare d'autres), nous devons rappeler que le point de vue analytique et le point de vue romanesque ne représentent pas la seule différence entre les deux textes : la matière prise en charge par l'imagination est fondamentalement différente des souvenirs récents utilisés dans *De l'amour* : quinze ans les séparent. Or nous ne pouvons pas dire comment cette matière s'est constituée, puisqu'il s'agit d'un travail inconscient dont Stendhal a bien connu la nature : ici, il le nomme rêverie ; là, il s'étonne devant sa propre capacité d'oubli. La comparaison à laquelle nous nous sommes livré veut seulement montrer que l'imagination créatrice utilise certains traits proposés par la mémoire — lesquels, malgré l'oubli ou grâce à lui, ressurgissent avec une forte ressemblance. Cela confirme l'idée selon laquelle l'imagination déroule ses productions sur une « autre scène », où tous les sentiments que l'écrivain a éprouvés comme siens reviennent, assumés librement par d'autres figures, les personnages. L'écrivain alors, et Stendhal particulièrement, ne dialogue plus avec lui-même ou avec ses souvenirs ; il instruit au contraire, à propos de ses personnages, un commentaire qui lui permet d'adapter ses jugements habituels à leur comportement ¹⁴². De cette seule manière, il est lui-même consciemment présent dans son œuvre.

L'IMAGINAIRE ROMANCIER

Stendhal a écrit *De l'amour* pour analyser le rôle que l'imagination joue dans la formation et le développement des sentiments amoureux. Ce propos explicite ne l'a pas exempté d'accuser, en divers chapitres, les liens douloureux que la théorie entretenait ici avec sa propre existence. Il se trouva alors, pour la première fois, confronté aux problèmes de l'écrivain égotiste. Ce fut l'occasion d'une réflexion sur la convenance du genre romanesque à son sujet, réflexion qui aboutit, on l'a vu, à un refus sans nuances.

Il récusait, dans le roman, l'usage de l'imagination, affabulatrice et mensongère. Mais il exaltait, dans l'amour, l'imagination qui détourne du réel et donne accès à un bonheur plus vrai. Il proclamait sa fidélité aux événements situés à l'origine de *De l'amour* ; mais d'un autre point de vue la réalité ne compte pas, elle n'est qu'un prétexte aux rêveries de l'imagination ; elle permet de les entretenir et de les renouveler. Ainsi l'amant a-t-il tous les droits sur la réalité, tandis que l'écrivain n'en a

142. Ces jugements satisfont souvent à un besoin d'« auto-punition ». Cf. V. BROMBERT, *Voie oblique*, p. 127-134.

étaient neuves, les images de son passé, il peut, à partir de là, les renouveler. Le point de vue de l'imagination fonde l'une sur l'autre une redécouverte et une invention.

Dans *De l'amour*, la réussite de l'amant était stigmatisée.

« L'âme vulgaire [...] calcule juste les chances de succès, ne s'arrête pas à pressentir la douleur de la défaite ».

Devant la fougue de Leuwen, c'est Bathilde qui exprime ces craintes, que Stendhal prêtait autrefois à une âme masculine délicate.

« J'ai affaire à un de ces hommes adroits, aimables, et profondément dissimulés, que l'on voit dans les romans. Ils savent plaire, mais précisément parce qu'ils sont incapables d'aimer »¹³⁹.

L'allusion aux romans nous paraît le signe discret du comportement purement imaginaire, dès ce moment, de Lucien.

Quant à l'auteur, il définit son rapport avec son personnage d'une manière qui inclut l'admiration et l'envie. Lucien

« pensait tout ce que ce ton semblait dire ; et ainsi, mais par une cause peu honorable pour son habileté, sa façon de le dire était parfaite ».

Ce commentaire, qui n'appartient plus à l'imagination de la scène, mais révèle, par le recul réflexif dont Stendhal éprouve le besoin, l'étrangeté que le comportement de Leuwen revêt à ses yeux, correspond lui aussi à une phrase de *De l'amour* : les amants « n'accusent juste leurs sentiments que dans les mots imprévus ; alors c'est le cri du cœur »¹⁴⁰.

Trois opinions différentes sont ainsi exprimées à propos de la séduction : celles des personnages, Bathilde et Lucien ; celle de l'auteur lui permet de s'orienter devant les rapports tout à fait nouveaux qui s'établissent entre eux sur la base de l'adoration muette analysée dans *De l'amour* ; celle-ci ne pouvait rejoindre l'attitude conquérante, il ne restait donc qu'à la valoriser. Seul un personnage imaginaire pourra, parce que son comportement n'engage pas l'auteur vis-à-vis de lui-même, dénouer ce nœud. La réussite de Lucien consiste à provoquer la complicité des âmes que Salviati ne faisait que postuler. Le dernier développement de la scène de roman décrit le changement de Madame de Chasteller, jusqu'à ce moment d'abandon fatal dont elle prend conscience en rougissant. Elle s'accuse

« d'avoir violé, aux yeux de Leuwen, cette retenue féminine sans laquelle une femme ne peut être estimée d'un homme digne, à son tour, de quelque estime ».

Stendhal avait dit cela au chapitre « de la pudeur » :

« Pour une femme timide et tendre rien ne doit être au-dessus du supplice de s'être permis, en présence d'un homme, quelque chose dont elle croit devoir rougir »¹⁴¹.

139. *Amour*, p. 56 ; *Leuwen*, p. 924.

140. *Leuwen*, p. 923-924 ; *Amour*, p. 58.

141. *Leuwen*, p. 941 ; *Amour*, chap. XXVI, p. 61.

« Cependant l'on ne peut pas se taire à cause de l'embarras du silence, durant lequel on pourrait encore moins songer à elle. On dit donc d'un air senti une foule de choses qu'on ne sent pas ».

« Lucien était tourmenté du silence qu'il gardait ; à la fin il se fit violence, il osa adresser un mot à madame de Chasteller, et n'arriva qu'avec beaucoup de peine à exprimer très mal des idées fort communes » ¹³⁵.

On sait que Stendhal explique la déconvenue de l'« âme tendre » par un exposé de ses qualités, dont tous les effets sont négatifs, comparés à ceux qu'obtient l'« âme prosaïque ».

« Tout occupée à gouverner ses propres transports, elle [l'âme tendre] est bien loin du sang-froid qu'il faut pour prendre ses avantages, et elle sort brouillée d'une visite où l'âme prosaïque eût fait un grand pas ».

L'âme tendre a laissé ce trait à Lucien :

« Notre pauvre héros était trop profondément occupé, et de ses remords d'aimer, et de l'impossibilité absolue de trouver un mot passable à dire, pour surveiller ses yeux » ¹³⁶.

S'étant formulé à plusieurs reprises sa déception devant Lucien dont elle attendait beaucoup, madame de Chasteller ne veut pas en rester là. C'est à ce moment que la scène de roman s'oriente d'une manière tout à fait inédite. La timidité de Lucien a marqué la première phase de la relation. Soudain son comportement change ; Stendhal le constate, mais l'explique très peu.

« Elle lui adressa la parole et chercha à l'émoustiller, à le faire parler.

« Au mot que lui adressa madame de Chasteller, Lucien devint un autre homme » ¹³⁷.

Ce coup de barre est déterminé par l'imagination. Le roman a ses nécessités propres : cette scène doit être une scène de séduction. Lucien n'ignore pas les difficultés qui attendent le séducteur, et que Stendhal avait définie dans *De l'amour*, mais il les écarte supérieurement. Le texte montre l'affleurement des souvenirs, mais la trajectoire de Lucien atteste que l'imagination en dispose selon ses propres lois. Cette scène est une sorte de rêverie surgie d'un thème connu, et suivant sa propre finalité ; un des aspects visibles en est le plaisir de l'écrivain.

« Rien de plus fréquent pour un homme que d'écrire absolument sous la dictée de son imagination, et sans savoir où il va » ¹³⁸.

Cette déclaration de Stendhal confirme qu'il n'utilise en rien sa mémoire comme un réservoir de situations. C'est en ne sachant pas où il va qu'il se retrouve ; mais aussi qu'il se dépasse. S'il suit, comme si elles

135. *Amour*, p. 55 ; *Leuwen*, p. 920.

136. *Amour*, p. 56 ; *Leuwen*, p. 921.

137. *Leuwen*, p. 922-923.

138. *Amour*, p. 67.

deux objets semblables. Même si Stendhal parle de lui dans la première œuvre, il ne nous invite pas à remonter à sa biographie car il a arrangé sa sincérité et prémédité certains effets : pour ses lecteurs, ou par crainte de ses lecteurs. Ainsi la juxtaposition de certains passages de *De l'amour* et de *Lucien Leuwen* tend simplement à insister sur la persistance des souvenirs et sur l'importance d'une première élaboration littéraire. Victor Brombert a établi un catalogue tout aussi troublant des rapports qui existent entre les lettres à Métilde et le roman¹³¹. Il en conclut notamment : « Le rapprochement s'impose à lui [Stendhal]. Ce n'est pas lui qui l'impose à l'œuvre. Il se retrouve sans le vouloir, comme il se cherche sans qu'il le sache »¹³².

Voici l'amoureux en visite :

« L'heure tant désirée sonne enfin, et quand on est à sa porte, prêt à frapper, l'on serait aise de ne pas la trouver ; ce n'est que par réflexion qu'on s'en affligerait : en un mot, l'attente de la voir produit un effet désagréable »¹³³.

Cette constatation s'applique parfaitement à Lucien :

« Il arriva enfin à la porte de l'appartement occupé par madame de Chasteller. En étendant la main vers la sonnette de laiton anglais, il désirait presque qu'on lui annonçât qu'elle était sortie. De sa vie, Leuwen n'avait été à ce point dominé par la peur »¹³⁴.

Que Stendhal décrive cette situation sur un ton général, ou qu'il retrace une scène riche des détails qui se présentent à son imagination, il remonte au même souvenir. Mais différemment : car celui-ci appartient, dans le roman, au réseau de l'invention. Non qu'il soit, nécessairement, situé à son origine ; car sa réapparition peut être suscitée par l'activité imaginaire ; englobé dans la fiction, il ne s'en dissocie pas. Il est possible aussi que l'imagination, guidée par le souvenir inconscient qui fonctionne alors comme un pôle d'attraction, s'oriente vers une scène à faire qui en propose, et en réalise, une analogie. Quoi qu'il en soit, le romancier n'habille pas une matière dont il disposerait délibérément, comme il ferait d'un objet extérieur qu'il voudrait décrire le mieux possible. Tout lui apparaît dans la perspective romanesque, pour laquelle le problème de la fidélité au réel ne se pose pas, parce que la relation avec le réel est temporairement obliérée.

L'on peut donc s'attendre à trouver, dans une scène de *Lucien Leuwen* comparée à un chapitre de *De l'amour*, des ressemblances qui manifestent simplement la persistance du souvenir dans la coulée des images romanesques, et des différences qui prouvent l'assimilation du premier par les secondes. La visite malheureuse de l'amant timide a fourni plusieurs motifs à la scène du bal (*De l'amour*, chap. XXIV, et *Lucien Leuwen*, I, chap. XVII).

131. *Voie oblique*, p. 117-123.

132. *Id.*, p. 124.

133. *Amour*, p. 55.

134. *Leuwen*, p. 971.

de l'écrivain. Les éléments de la fiction lui apparaissent comme inconnus, il les attribue à d'autres, ces personnages qu'il crée parce qu'ils n'ont pas, eux non plus, d'antécédents. En effet, le personnage évoqué à la troisième personne est l'une des figures de la fantaisie : en lui la distinction du *je* et du *il*, de Stendhal et de Delfante, n'a plus de sens. Le personnage ne peut plus désigner le moi de l'auteur ; il n'en représente pas une variation consciente. Du moment que le romancier croit à sa vie imaginaire, il le voit comme un autre. Le rapport qu'il entretient avec lui est celui qui lie tout écrivain à un être dont il raconte ou invente les aventures. Cette modification de la perspective supprime la possibilité même de tout abandon à l'autobiographie. S'il n'est pas question de rendre compte ainsi de la manière dont un personnage se constitue, la condition de son apparition est bien dans la transformation du rapport de l'écrivain avec lui-même.

Pour le créateur comme pour l'amant, « une chose imaginée est une chose existante ». Mais il ne s'agit pas de folie : l'écrivain est entré dans le domaine des possibilités, et il leur accorde toute sa croyance. Aussi la perte du « sentiment de la probabilité » menait-il l'amant à confondre le réel et l'imaginaire ; mais cette confusion ne pouvait être féconde sur le plan littéraire. L'opposition entre le vrai et le faux se fait uniquement par rapport aux « choses existantes » ; mais le premier terme de l'opposition entre le réel et l'imaginaire doit s'effacer pour que l'imagination romanesque puisse se manifester. C'est un autre monde qui s'ouvre, et qu'importe, alors, que l'évasion du romancier ne soit pas une totale rupture, et qu'il retrouve, en chemin, l'histoire de son moi ? Stendhal témoignera richement, en écrivant *Lucien Leuwen*, que la conscience de la propriété du référent, et de son authenticité, n'affecte pas l'invention. « L'histoire personnelle ainsi reconstituée dans la fiction devient l'autre », note Raymond Jean¹³⁰.

L'auteur de *De l'amour* a donné une forme écrite à certaines scènes de sa relation avec Métilde ou à certains souvenirs tout récents. Quinze ans plus tard, l'auteur de *Lucien Leuwen* manifestera sa surprise devant les rapports étroits qu'il constate entre Bathilde de Chasteller et Lucien d'une part, « Métilde et Dominique » de l'autre. On peut donc s'attendre à ce qu'il existe, entre ces deux œuvres de genre si opposé, certaines voies de communication. Cela s'explique par le fait qu'une première rédaction a organisé les impressions et les sentiments de l'amoureux de Métilde en un discours vers lequel les souvenirs qui guident le romancier le ramènent, quinze ans après, assez naturellement ; ou encore, par le fait que les séquences comparables portent sur des moments-clés de la relation avec Métilde et sur des thèmes de réflexion liés à ces moments-là. Ces deux explications ne s'excluent nullement. Soulignons qu'il ne s'agit pas d'expliquer la genèse de *Lucien Leuwen* en établissant un rapport avec *De l'amour* : le point de vue que nous avons adopté à propos du genre romanesque le montre assez. Mais cette comparaison a l'intérêt de porter sur deux textes littéraires, auxquels Stendhal s'applique en écrivain : dans l'intention d'être lu. En cela, mais en cela seulement, nous comparons

130. *Poétique du désir*, p. 12.

donc crue possible jusque-là : la question d'un rapport éventuel entre le roman et son vécu ne se posait pas à lui. Cette question se substitue à celle du vrai et du faux, qui marquait, dans *De l'amour*, l'impossibilité de toute œuvre romanesque ; tandis que la découverte de Stendhal modifie le rapport de l'écrivain avec son œuvre sans l'affecter en rien en elle-même.

Dans *De l'amour*, Stendhal avait posé le problème romanesque en des termes insuffisants et uniquement théoriques. Il ne pouvait en aller autrement, puisque la matière d'une élaboration imaginaire possible n'avait pas encore passé par la transformation inconsciente dont le signe est l'oubli.

« Par exemple, relève l'auteur de *Lucien Leuwen* dans une marginale, j'avais oublié net cette querelle. Je la juge comme l'ouvrage d'un autre pour qui je serais très bienveillant. Je ne prévois nullement ce qui est dans la page suivante »¹²⁸.

L'autre, c'est le personnage. Lucien peut continuer à se déprécier comme Henri Beyle l'a peut-être fait quinze ans auparavant, mais son prochain pas reste inconnu du romancier.

D'un côté, nous avons l'ouvrage d'égotisme, consacré à une passion, et utilisant l'instrument de l'analyse dans la dimension unique du réel. De l'autre, nous rencontrons partout une altérité (du personnage, des événements, des lieux, des paroles) si fortement postulée qu'elle empreint même les faits imaginaires analogues au vécu. Ainsi la césure qui sépare le réel de l'imaginaire est-elle plus forte que les traits d'union de la ressemblance, car ils ne peuvent l'abolir. Dès lors le personnage — on voit que Salviati ne pouvait en être un — est, pour l'écrivain, autre dans l'absolu, sans lien possible avec lui-même. Il est même nécessaire que Stendhal masque Henri Beyle à ses propres yeux : le choix d'un pseudonyme correspond à la volonté, que l'écrivain manifeste, de se déléguer dans un autre. Cette feinte favorise la fiction. L'altérité, c'est la manière dont les objets apparaissent dans l'imaginaire ; ou, si l'on préfère, c'est une manière, pour la conscience imaginante, de poser les objets¹²⁹. Elle emploie en cela le mécanisme de la transposition : disparu, pendant de longues années, de l'attention, ou modifié progressivement par l'exercice même de celle-ci, le vécu va reparaitre à la faveur d'une orientation toute nouvelle de l'esprit, attiré par le caractère inédit de ce qu'il trouve en lui. La transposition est la transformation et l'élaboration inconsciente du passé ; par elle le passé se choisit pour se dire un jour. Elle échappe donc à l'analyse ; on n'en peut saisir, chez des écrivains privilégiés à ce propos comme Stendhal, que le point de départ et l'aboutissement.

Stendhal n'avait pas pu tirer un roman des événements de sa vie ; une des conditions essentielles à l'imagination romanesque, c'est l'oubli. Non pas l'oubli des faits eux-mêmes, mais l'oubli de leur appartenance au vécu

128. *Id.*, p. 1532. C'est moi qui souligne.

129. « Ecrire, c'est jouer à être un autre », déclare M. CROUZET à propos des intentions du poète-philosophe (*Langage*, p. 65). Nous nous sommes attachés à décrire ce jeu : s'il n'est inconscient, la création ne se fait pas.

un désir d'authenticité qui montre bien que l'œuvre est l'ultime tentative de Stendhal pour atteindre la réalité et pour en prendre une conscience aussi vaste que possible ; sans oublier la dimension relevée par M. Crouzet : « *De l'amour*, plaidoyer [...] qui corrige une relation qui n'a pas eu lieu »¹²⁵. L'énoncé se poursuit alors au niveau de la théorie. Il s'agit des chapitres qui traitent, dans la plus grande généralité, de la cristallisation et de la rêverie : l'auteur y énonce ses idées avec une totale liberté parce qu'il est protégé par cette généralité même. De plus, l'élaboration intellectuelle de ses sentiments lui permet de les approfondir sans le mettre en danger de mentir. Son vif désir d'énoncer ses idées les plus mûries n'est ainsi pas contrarié. Mais il se heurte, devant le phénomène de la rêverie, à l'insuffisance du langage.

Ainsi, Stendhal n'a pas pu tout dire. Une partie des états d'esprit que Métilde lui a inspirés n'offrait aucune prise au discours parce qu'elle présentait une trop grande plasticité. Aussi fut-elle préservée de la volonté d'analyse. La rêverie ne pouvait pas non plus mentir puisqu'elle ne disait rien : elle désigne un espace libre — et clairement délimité — pour les jeux de la fantaisie, pour lesquels il n'y a plus d'opposition entre le vrai et le faux. Stendhal s'est nourri de ses rêveries longtemps après être rentré à Paris, les *Souvenirs d'égotisme* le disent. Elles représentent la production d'une imagination qui invente, en modifiant des faits ou en magnifiant des détails ; s'ils échappent à la parole explicite, ils composent un paysage intérieur d'autant plus riche qu'il ne subit aucune des censures liées à la communication. Beaucoup plus tard, la création romanesque naîtra de cette source toujours claire et abondante. On peut y voir l'émergence des rêveries qui prennent enfin une forme : celle d'un texte placé tout entier dans une perspective imaginaire, pour laquelle les personnages ne sont plus seulement possibles, mais nécessaires.

LES CHEMINS DE L'OUBLI

La pensée lucide de l'idéologue se heurtait à une zone réservée, sorte d'îlot des sentiments inexprimables, qui allait maintenir un lien entre les événements devenus souvenirs et le moi de l'écrivain. Ainsi, lorsqu'il écrira *Lucien Leuwen*, Stendhal retrouvera-t-il ce que le temps et d'autres œuvres lui auront fait oublier :

« Tu n'es qu'un *naturaliste* : tu ne choisis pas les modèles, mais prends pour *love* toujours Métilde et Dominique »¹²⁶.

C'est qu'il ignorait, depuis qu'il avait entrepris ce sujet, l'existence d'un lien entre la trame imaginaire et les faits de son passé. Remarquons aussi qu'il éprouve comme une limite ce « *naturalisme* », cette référence au réel, dont l'auteur de *De l'amour* s'était fait une obligation catégorique. C'est bien le signe que la perspective est tout autre. Mais Stendhal se console : « *The imagination alone is impossible* »¹²⁷. Il l'avait

125. *Langage*, p. 156.

126. *Leuwen*, notes, p. 1517.

127. *Id.*, p. 1525.

pages que l'on vient de lire sont faibles auprès de ce qu'il me disait ! ¹²³ » En se limitant à ce qu'il a le droit de dire, Stendhal atteste l'existence d'une passion rare dont il fait l'éloge ; et il nous invite à croire, sur de parcimonieux exemples, à sa beauté ¹²⁴. Il a d'autre part fait de lui-même, cette fois-ci, le confident qu'il se souhaiterait : à la fois discret et approbateur, et sachant, mieux que son ami, combien celui-ci est aimé.

L'extrait du journal de Salvati présente, en regard des affabulations que nous venons d'examiner, une grande complexité formelle. Mais le gain est surtout technique : la diversification des fonctions libère l'expression des idées personnelles. Il est peut-être plus important de relever que l'évolution des masques fabriqués pour la scène que nous venons de citer, témoigne des sentiments de l'auteur ; ces faux personnages n'ont pas la seule fonction, voulue, d'écrans, mais aussi celle, inconsciente, de figures de l'imaginaire. Le recours à la feinte et au déguisement n'a pas totalement empêché Stendhal d'apparaître dans son œuvre en tant que personne : non pas, ce qu'il redoutait si fortement, comme une personne identifiable à travers ses faits et gestes, mais en tant qu'il laisse parfois sans y prendre garde, libéré qu'il est par l'affabulation, son imaginaire s'exprimer. Lequel organise alors les rapports de ses prête-noms, pour autant que Stendhal soit sûr d'avoir suffisamment effacé toute ressemblance entre eux et lui — de les avoir bannis assez clairement de sa conscience.

Parce qu'il a voulu représenter ses sentiments de façon fictive, Stendhal s'est retrouvé lui-même de l'autre côté de la feinte. Il n'avait, certes, rien inventé, et tous les faits et gestes de sa relation avec Métilde sont, d'une certaine manière, évoqués. Mais cela n'est pas significatif. Ce que nous avons découvert, en écoutant ses intentions et en examinant les moyens dont il use pour les réaliser, c'est qu'il n'a pu empêcher les jeux de l'imaginaire de se manifester. C'est par là qu'il est un futur romancier.

Stendhal ne le devint pas en appliquant sa réflexion d'écrivain aux procédés que nous avons relevés, et qui se rangent sous l'espèce de la feinte, différente de la fiction autant qu'un moyen d'expression fabriqué peut l'être d'une rêverie. Néanmoins ces procédés contribuèrent à l'apparition du romancier.

Si l'on compare *De l'amour* aux romans qui suivront, on constate une évolution, ou un retournement, du problème que le romanesque représente pour Stendhal. Rappelons qu'il le condamne alors avec énergie, car il voit en lui le mensonge. Il ne peut donc envisager de « déplacer » ses sentiments, je veux dire de les représenter en les situant sur un plan différent du réel, par un analogue confié à l'écriture. Le vécu a encore à ses yeux une épaisseur qui l'empêche d'y toucher, et l'idée même d'invention est impossible. Il ne s'agit que de rendre compte, sans adopter un point de vue différent de celui qu'Henry Beyle eut au moment de sa relation avec Métilde. *De l'amour* rapporte les faits et les sentiments avec

123. *Ibid.*

124. On ne fait pas allusion ici aux considérations sur la rêverie contenues dans cette page : c'est pour d'autres raisons qu'elle est inexprimable, nous l'avons vu plus haut.

sur son passé se modifie. La condition nécessaire de cette modification consiste à regarder ce passé comme un « objet » sur lequel l'imagination s'exerce (si peu que ce soit le cas ici). Cela ne suffit pas encore à le constituer en objet imaginaire. Relevons pour le moment que l'intervention peut recouvrir, chez Stendhal, une hypothèse émise à propos de son propre passé. « En somme, écrit V. Brombert à propos de ce procédé dont il analyse les effets dans *Le Rouge et le noir*, Stendhal ne veut rien perdre : ni le plaisir de revivre sa propre timidité, ni celui de justifier la souffrance, ni celui d'être lucide, ni celui enfin de glorifier la duperie » ¹¹⁹.

Dans le chapitre XXIX, Stendhal adopte lui-même le rôle du confident auprès de Delfante. Cela lui permet de valoriser purement et simplement la position de l'amant passionné, dont il se contente d'être le témoin. Par le moyen de ce dédoublement, il obtient un effet contraire à celui que Zanca lui avait permis auprès de Poloski :

« Je le crois plus heureux que moi indifférent, qui cependant suis dans une position de bonheur fort bien, en apparence et en réalité » ¹²⁰.

Jusqu'à quel point Stendhal est-il capable de se représenter lui-même dans une position heureuse, et de dialoguer avec un Delfante imaginaire ? Il semble y avoir plutôt ici une simple permutation du *je* et du *il* ; *je* s'est présenté, cette fois, comme un auteur, en introduisant l'épisode par quelques phrases qui disent la crainte que l'expression ne soit pas suffisante.

Ces pages ne s'apparentent pas au genre romanesque ; il s'agit plutôt d'une sorte de compte rendu, qui comprend certains éléments d'affabulation. Un échec apparent est cependant sensible, que Stendhal ressent lui-même, et s'il ne veut pas en donner les raisons, elles ne sont pas bien loin : « Je ne sais comment exprimer ce que je vois si bien » ¹²¹, se dit-il ; de fait, il n'exprime rien de plus, au sujet des sentiments de Delfante, que ce que sa position de témoin lui permet de voir. La restriction de champ s'applique ici à l'intérieur du personnage ; elle est nécessaire parce qu'il est en réalité celui de l'auteur.

« Il se croit *non-aimé* ; ce n'est pas mon avis. On ne peut rien lire sur la belle figure de marbre de la comtesse Ghigi [...] ; mais j'ai vu cette nuit, à certaine chose que disait Delfante et qu'elle désapprouvait, une subite rougeur la couvrir tout entière » ¹²².

Que disait Delfante ? Stendhal ne veut pas trahir le secret d'un ami ; sans doute est-ce un peu trop le sien propre. L'épisode de Delfante est un long commentaire en marge d'un texte qui nous est refusé. La permutation des rôles a permis à Stendhal d'évoquer ses sentiments les plus personnels sur le mode de l'allusion, en feignant de regretter son échec à communiquer ce qu'il veut, en fait, garder pour lui : « Que les

119. *Voie oblique*, p. 41.

120. *Amour*, p. 79.

121. *Id.*, p. 77.

122. *Id.*, p. 78.

dialectique, qu'il oppose dans l'imagination afin de confirmer ses idées : comme d'autres feraient une expérience. Et ce moyen réussit. Cela se voit au rapprochement progressif qui s'opère entre Salviati et l'auteur, qui, au début, se donnait pour un « ami intime » et n'avait pas clairement choisi son camp, mais qui parle à la fin de la « passion généreuse et sans bornes » de son ami maintenant décédé ¹¹⁷.

Derrière cette figuration, qui nous paraît un jeu très formel et conscient de l'écrivain (car la mise en place de chaque personnage correspondait à des intentions fort claires), certaines fonctions imaginaires ont donc pu entrer en scène ; et Stendhal a peu à peu chargé ces personnages d'exprimer et de représenter devant lui le conflit de la folie et de la sagesse : ce qui triomphe, c'est son désir de trouver des raisons pour rallier le parti de la passion. Si l'écriture de ce chapitre XXXI est si supérieure à celle d'autres pages où paraissent d'autres masques, c'est parce qu'elle est dictée par un désir. Les personnages, venus d'une position consciente, ont fini par symboliser des fonctions psychiques, et le jeu de leurs rapports s'est peu à peu laissé gouverner par l'imaginaire.

Le « roman », puis le chapitre XXIX, avaient essayé deux combinaisons plus simples : le personnage et son confident, qui est soit un autre personnage, soit Stendhal lui-même. En écrivant ces courtes scènes, Stendhal a inauguré deux formes d'écriture qui seront courantes dans ses romans. C'est, dans le « roman », l'intervention d'auteur ; et au chapitre XXIX, la restriction de champ.

« Si Zanca avait été plus ami et moins homme du monde, il avait assez d'esprit pour sentir la profonde justesse de l'idée de départ, et pour y forcer son protégé [...].

« C'est ce qui n'eut point lieu » ¹¹⁸.

Les événements se sont déroulés d'une manière inéluctable — mais Stendhal se plaît à en imaginer une autre. En tant qu'auteur, et sans influencer aucunement le cours du récit, il émet une hypothèse qui porte sur le caractère du confident ; ou plutôt, n'a-t-il pas inventé ce confident-là à seule fin de pouvoir formuler cette hypothèse ? Car il le rend ainsi responsable de tous les « malheurs » qui vont s'attacher à Poloski. Celui-ci n'aurait pas été malheureux si une possibilité, qu'il n'était pas capable d'entrevoir à ce moment, s'était réalisée. A travers lui, l'auteur s'aperçoit qu'il voudrait qu'une chose, représentée par le confident plus amical, lui ait été offerte à un moment du passé où il ne l'a pas souhaitée. (Il nous dit aussi qu'il regrette le malheur dû à sa relation avec Métilde, alors que l'élection du malheur, expliquée par Salviati, sera l'idée qui rendra possible l'écriture de *De l'amour*, comme elle sera la condition nécessaire à sa lecture). C'est que les faits de son existence lui sont apparus différents tandis qu'il écrivait sur eux ; et il s'est aperçu, dans cette « position d'âme différente », qu'un élément a manqué, qui eût tout changé s'il en avait ressenti le besoin, et s'il avait été là. Ce désir rétrospectif apparaît à la conscience de Stendhal lorsque son point de vue

117. *Id.*, p. 87.

118. *Id.*, p. 370.

On se s'arrêterait pas à cette mise en scène, si tout y venait des souvenirs de Stendhal. Mais Schiassetti ne doit rien à la réalité ¹¹².

Sans insister, ici, sur les confidents que Stendhal, au cours de son existence, voulut parfois s'adjoindre pour examiner ses déconvenues d'amant (ainsi de Félix Crozet, en 1811, à propos de l'amour pour la comtesse Daru), nous nous intéresserons à la fonction qu'il prête à ses confidents imaginaires. La même figure est présente dans le début de roman écrit avant *De l'amour*. Le baron Zanca tient ici des propos qui ressemblent beaucoup à ceux de Schiassetti : « Que ne faites-vous un autre choix », dit le premier au malheureux Poloski ; et le second à Salviati : « Vous devriez renoncer à l'aimer » ¹¹³. Enfin leurs conseils, même si l'amant les reconnaît raisonnables, demeurent inopérants ; c'est pourquoi Stendhal écrit que « de ce moment Poloski fut dévoué au malheur que nous allons voir le poursuivre », tandis que « le pauvre Salviati [...] mourut [comme nous venons de le voir] quelque temps après » ¹¹⁴.

La présence de ces confidents semble correspondre à la fois à un besoin et à une crainte de Stendhal ; le besoin est celui de connaître un même objet à la fois de l'extérieur et de l'intérieur, que Stendhal a si bien exprimé en se demandant : « Quel œil peut se voir soi-même ? » et la crainte est celle que cette position d'extériorité n'entraîne, si l'« objet » que l'homme épris (ou l'écrivain) cherche à se représenter est la passion amoureuse, son anéantissement. « Sans passion comme Schiassetti [...] je ne vois nulle part le bonheur » ¹¹⁵, s'exclame Salviati, constatant l'irréductibilité fondamentale de deux états d'esprit que Stendhal s'obstine pourtant à juxtaposer : l'ardeur et la froideur. Comment faut-il être fait pour éprouver des sentiments aveugles, semble dire celui qui les observe et les juge. Mais Stendhal désire plutôt ce qu'il sait impossible : faire des folies par amour et défendre ses intérêts devant la femme aimée. Aussi le choix entre deux attitudes et deux positions ne peut-il être qu'un retranchement ; et Salviati reçoit les conseils de son ami Schiassetti pour être confirmé dans sa quasi-certitude que ces conseils sont mauvais, en tout cas inutiles. Ce choix négatif lui permet de valoriser l'amour-passion et la folie. Alors Stendhal lui délègue l'expression de ses sentiments et de ses idées à propos de la source de bonheur que représente l'amour, lorsqu'il se limite à une activité imaginaire. « Salviati avait besoin de toute la force de sa dialectique pour tenir tête au sage Schiassetti » ¹¹⁶, conclut-il. Mais Salviati et Schiassetti sont deux figures auxquelles Stendhal prête, en imagination, des fonctions précises ; ils sont deux éléments de sa propre

112. Le nom d'Adélaïde SCHIASSETTI revient souvent sous la plume de Stendhal entre 1818 et 1824 : cantatrice de ses relations qu'il recommande à MARESTE. Mais il dit bien peu de choses de « son père, le glénérjal baron Schiassetti », dans une lettre du même temps (22 décembre 1820) ; on peut ajouter à celle-ci une seule mention dans le reste de l'œuvre (*Promenades*, p. 797). Ni l'une ni l'autre ne nous permettent d'inférer que Stendhal l'ait connu. Cf. Henri MARTINEAU, *Petit dictionnaire stendhalien*.

113. *Amour*, « Roman », p. 369 ; et p. 81.

114. *Id.*, p. 370 et 82.

115. *Id.*, p. 82.

116. *Id.*, p. 86.

Est-ce en exposant des folies que Stendhal leur fera perdre cet aspect ? Et qui voudra croire les idées générales qu'elles auront fondées ? La première certitude de Stendhal, c'est la profonde incommunicabilité de l'expérience personnelle. Il préfère donc se montrer dans l'ouvrage comme le témoin de folies faites par autrui plutôt que comme leur auteur. Il paraîtra en effet susceptible d'en proposer une explication, voire de les inclure dans un propos d'ensemble. Il pourra également faire dialoguer le personnage passionné avec un personnage raisonnable. Ainsi l'auteur garde-t-il le droit de parler avec toute sa lucidité d'amants qui l'ont perdue. Ainsi croit-il résoudre le dilemme qui oppose la passion et l'analyse.

Jusqu'ici, il affirme n'avoir rien inventé : tout ce qu'il avance est vrai, dans la mesure où ce n'est pas sien. Mais un lecteur malévole pourra toujours lui reprocher d'avoir façonné ses exemples, et Stendhal s'est retiré les moyens de lui répondre. Il se refuse en effet à franchir deux frontières : celle de la fiction d'une part, celle de la référence à la réalité de l'autre. Toute la vérité de l'ouvrage est donc redevable, d'une part à la généralité de l'analyse, d'autre part à une réalité évacuée, et, si elle apparaît dans une faible mesure, déguisée. Les personnages prête-noms ne sont pas autre chose que le mode nécessaire sous lequel Stendhal peut laisser filtrer son expérience ; ils ont pour fonction principale d'en attester l'authenticité tout en déviant le regard qui, d'elle, remonterait jusqu'à l'auteur. Pourtant l'un d'eux acquiert de l'épaisseur : c'est à force d'être un double transparent. Plus Stendhal se sent protégé par lui, et plus il parle abondamment de soi-même ; on le croirait à l'abri d'un masque qui lui cache à lui-même qu'il est en train de dévoiler son identité.

« Le pauvre Salviati, qui a écrit ce qui précède sur son Pétrarque, mourut quelque temps après ; il était notre ami intime à Schiassetti et à moi ; nous connaissions toutes ses pensées, et c'est de lui que je tiens toute la partie lugubre de cet essai [...] ; du reste, la femme pour laquelle il a fait tant de folies est l'être le plus intéressant que j'aie rencontré » ¹¹¹.

On voit le retournement : Stendhal certifie l'existence d'un personnage, qui doit témoigner à son tour de l'existence d'une manière de ressentir l'amour, indépendamment des opinions de l'auteur. Mais le personnage s'étoffe peu à peu et suscite à côté de lui le rôle, familier à Stendhal, d'un ami « raisonnable et froid », le colonel Schiassetti ; on a vu enfin que Stendhal dit avoir connu la maîtresse de Salviati. Ainsi la réalité avait confronté deux êtres, Henri Beyle et Métilde Dembowska ; le traité idéologique utilise l'affabulation suivante : Salviati aime Léonore ; il se confie également à Schiassetti et à l'auteur, qui connaît aussi sa maîtresse.

111. *Id.*, p. 82.

rience. On retombe donc d'une phrase dont nous avons vu qu'elle signale au moins une sensibilité particulière, sinon la sphère d'intimité de l'auteur, au niveau souhaité de généralité. De deux manières différentes donc, Stendhal, rejetant à nos yeux les idées qu'il émet au compte d'un autre, ou déniait la responsabilité des sensations qu'il n'a pu s'empêcher de s'attribuer, affirme le caractère inessentiel du vécu et la primauté de l'analyse. Il s'évacue d'emblée comme personnage, tandis qu'il ne peut refuser d'être présent comme auteur ; mais encore restreint-il ce rôle à celui de traducteur ou de rapporteur.

Il ne va pas, toutefois, jusqu'à l'indifférence pour ce qu'il relate ; car il atteste, au début du chapitre XXIV, que les faits qu'il avance sont réels, même si on ne les constate pas dans les pays du Nord. Mais « après ce préambule », Stendhal recourt de nouveau aux services de Lisio Visconti : ce dernier « a observé et noté les faits suivants », lesquels sont d'ailleurs entièrement rapportés à la troisième personne, et sur le ton de la généralité. Deux pétitions, à nouveau, s'opposent : Stendhal désire convaincre le lecteur, mais il ne veut apparaître qu'en témoin ; donc il n'a rien vu de ce qu'il rapporte, mais il y croit. C'est nous laisser approcher bien près de la vérité, à savoir que Lisio Visconti, c'est lui. Le jeu auquel Stendhal se livre est difficile. Il ne vise à rien moins qu'à séparer les figures du récit de leur significations ordinaires, et à scinder le sujet en plusieurs fonctions qui ne communiqueraient pas.

On peut remarquer, par ailleurs, que Stendhal n'a jamais été aussi honnête avec les livres (mémoires, récits, correspondances, romans) qu'il utilise : il s'y réfère souvent avec précision. Sans doute tient-il à souligner ainsi la possibilité d'établir des comparaisons à un niveau objectif : ces constatations, d'autres les ont faites avant lui ; voici des anecdotes qui viennent appuyer sa théorie. Mais il ne peut demander toutes ses cautions à la littérature ; une analyse neuve doit s'appuyer sur une expérience nouvelle. Or, dans le domaine de l'amour, l'expérience ne peut appartenir qu'à celui qui la rapporte. Stendhal ne veut pas que *De l'amour* puisse renvoyer à son propre vécu, puisqu'il s'efforce de s'absenter de ce texte en tant que personnage. Il fragmente donc son expérience en quelques volets qu'il attribue à divers masques. A ce niveau le besoin de discrétion nous paraît rejoindre un problème plus fondamental.

Stendhal nous paraît sincère en ce domaine. Remarquons en effet à quel point il désire que ses idées soient jugées vraies, à quel point aussi il désire être compris, alors même qu'il ne livre rien de personnel. C'est pourquoi il fait appel, dans une préface, aux souvenirs du lecteur pour suppléer à l'absence de tout ce qui, ici, n'a pu être dit. La cristallisation doit être envisagée comme un phénomène général ; s'il en fonde la théorie sur sa seule expérience, Stendhal sait qu'il n'obtiendra pas ce résultat.

« Toute cette préface n'est faite que pour crier que ce livre-ci a le malheur de ne pouvoir être compris que par des gens qui se sont trouvé le loisir de faire des folies » ¹¹⁰.

110. *Id.*, première préface, p. 298.

dégager la signification, il s'est refusé à envisager son expérience personnelle d'un point de vue imaginaire ; car la vie de l'imaginaire revêt à ses yeux, en ces années 1820, la forme de la rêverie, et non celle de la création.

LA FEINTE ET LA FICTION

De l'amour est une œuvre hyperconsciente. Si Stendhal repousse les moyens que lui offre le genre romanesque, il en fabrique d'autres, qui doivent tout à l'art de l'écrivain et rien à l'imagination. Leur mise en place correspond en effet à la nécessité de travestir le discours pour en faire une confession masquée (mais lisible), et de rester fidèle à une vérité tout en la cachant (mais sans mentir). S'il est un rêve que Stendhal semble avoir poursuivi en écrivant *De l'amour*, c'est celui d'un énoncé sans sujet, et d'un discours sans référent.

« Ce livre est traduit librement d'un manuscrit italien de M. Lisio Visconti [...] qui vient de mourir à Volterre, sa patrie » ¹⁰⁸.

Une affirmation si simple a une clé ; elle est datée du 10 juin 1819, jour de la malheureuse rencontre d'Henri Beyle et de Métilde à Volterre. La date est donc un signe — allusif à l'extrême — d'appartenance, tandis que la note manifeste un rejet. Stendhal recourt à la feinte, et la dénonce en *a parte*. Pour qui possède les clés du message, le sens est le suivant, fortement accru par rapport au plan littéral : Henri Beyle est mort à l'amour à Volterre, mais c'est lui qui a transmis l'ouvrage à son auteur. L'homme qui a souffert par Métilde n'est pas celui qui écrit *De l'amour* ; entre l'expérience qu'il a vécue et l'essai qu'il commence, la distance est si grande qu'il rejette la paternité du texte sur un prête-nom. En réalité, dit la note, la distance est si faible qu'il est obligé de se couvrir d'un prête-nom, quitte à marquer pour lui-même la propriété du texte par une date qui ne dira rien à personne.

Voilà pour l'ouvrage en son entier. Mais cela ne dispense pas Stendhal des précautions à prendre devant toute allusion — elles sont nombreuses — à une expérience précise dans le domaine des sentiments : celle-ci à son tour, à qui appartient-elle ?

« C'est pour *abrégé* et pouvoir peindre l'intérieur des âmes, que l'auteur rapporte, en employant la formule du *je*, plusieurs sensations qui lui sont étrangères, il n'avait rien de personnel qui méritât d'être cité » ¹⁰⁹.

Les sentiments évoqués ici appartiennent donc à chacun ; dans une grande mesure, Stendhal sent comme chacun, mais « je » n'est pas la clé du moi. Oscillant entre la fiction et la banalité, la première personne n'est qu'un mode d'expression littéraire, didactique si l'on veut ; elle renvoie à un sujet grammatical universalisable, et non à la propriété de l'expé-

108. *Amour*, p. 7, n.1.

109. *Id.*, p. 14, n.2 ; protestation reprise p. 90, n.3.

« Tout cela est une *infirmité* de l'art de peindre, qui ne fait rien à la passion telle qu'elle existe dans la nature » ¹⁰⁶.

Stendhal ne peut proposer aucune situation romanesque, selon les conceptions héritées du XVIII^e siècle. Il s'intéresse en effet à une forme de passion qui inclut la fidélité et l'acceptation du malheur. Qu'il envisage, donc, le roman tel qu'il le trouve en son temps, ou la légèreté avec laquelle le lecteur s'y adonne, sans jamais en attendre la moindre vérité, Stendhal ne peut que s'en écarter. On peut alors regretter qu'il ait si souvent taxé de romanesques les personnes auxquelles il s'intéressait et qu'il ait, plus généralement, accordé une place si importante à la déformation de la réalité, sans parvenir à créer des personnages de roman qui eussent, précisément, imposé diverses déformations à la conscience du réel.

Mais il faut se rappeler que Stendhal élabore une œuvre à partir de ses propres sentiments ; il inventera au contraire ceux de ses futurs personnages comme s'ils leur appartenaient, et cela non à la faveur d'une feinte, mais d'un oubli nécessaire à la création. Faire un roman, en 1822, signifie pour lui déduire de son vécu un tissu de mensonges l'exprimant dans la généralité, alors que le romancier qui s'exprimera dès *Armance* ne connaît pas, tant qu'il écrit, le rapport de son vécu avec ce qu'il imagine. De plus, la catégorie du mensonge n'existe plus pour lui, dès lors qu'il s'exprime dans l'imaginaire : « C'est la beauté qui permet aux mots de mentir dans le bon sens » ¹⁰⁷.

Stendhal nous semble avoir ressenti une certaine irritation à ne pas pouvoir exprimer le romanesque de l'amour par le romanesque littéraire. Il sait cependant, et malgré toutes les critiques qu'il adresse au genre, que « la rêverie [...] est le vrai plaisir du roman ». Cette rêverie ne naît-elle pas lorsque le lecteur est provoqué par ce qu'il lit à vivre de sa vie psychique propre, soit que l'analogie de la matière romanesque avec certains souvenirs lui apparaisse, soit que, par les seuls pouvoirs de son imagination, il embellisse la situation qu'il a rencontrée ? Il semble que, pour cela, le lecteur doive oublier, lui aussi, qu'il est en présence d'un roman, oublier la distinction qu'il fait d'habitude avec le monde réel, selon la formule même qui veut que « la chose imaginée [soit] la chose existante ». Peut-être alors le lecteur rejoint-il le romancier à travers sa personnalité, non pas comme le souhaitait Stendhal, en vérifiant les dires de l'essayiste par sa propre expérience, mais grâce aux liens qui s'établissent entre la création et la rêverie. C'est au niveau de l'imaginaire que la littérature peut devenir la communication entre deux mondes personnels distincts, dont le discours explicite sur les sentiments ne favorise que l'approche.

Parler de la cristallisation et de la rêverie, ce n'est pas induire à cristalliser ou à rêver. Le choix de la forme de *De l'amour* fut déterminé par les nécessités de l'analyse. Si Stendhal a réussi à y décrire les déformations que l'imagination impose à la conscience du réel, et à en

106. *Id.*, p. 211.

107. M. CROUZET, *Langage*, p. 415.

entreprend, tendent à construire, à l'énoncé de cette vérité, un référent. Les fragments d'œuvres imaginaires que sont le manuscrit de Lisio Visconti, le journal de Salvati, jouent le rôle de trompe-l'œil. Ils introduisent en effet l'expérience d'autrui à la façon d'un événement attesté par lui, à l'intérieur du discours, qui produit, en se fragmentant, ses propres référents. Personne ne pourrait reprocher à l'auteur d'une œuvre d'imagination de n'avoir d'autres garants que son expérience subjective : c'est pour cette raison que Stendhal se détourne du roman. Ecrire un roman sur le sujet qu'il veut traiter, cela reviendrait à exprimer, sous une forme choisie, des soupirs : il situe son propos, beaucoup plus gravement, au niveau de la vérité.

« Qu'est-ce donc que connaître l'amour par les romans ? ¹⁰⁴ » En fait, le roman ne donne rien à connaître, au moins dans le domaine des vérités « idéologiques » que Stendhal recherche. Il lui reproche de ne pas concerner le lecteur, de lui décrire les sentiments et les aventures d'autres personnes, sans l'inviter à les reporter à soi-même. C'est au contraire la disposition d'esprit que l'auteur de *De l'amour* en attend. Il croit fermement qu'il ne peut convaincre de la justesse de ses analyses celui qui n'a pas éprouvé en son cœur l'existence de la forme même d'amour à laquelle il s'attache.

« Cette impossibilité est ce qui rend si difficile de faire sur l'amour un livre qui ne soit pas un roman [...] Il est de toute nécessité qu'il [le lecteur] ait vu l'amour » ¹⁰⁵.

Stendhal est donc en proie à une double inquiétude : en premier lieu, que sa théorie de l'amour n'ait pas de référent chez le lecteur ; voici donc des exemples : ces personnages existent, ils ont laissé des témoignages, l'auteur les a connus. En second lieu, il redoute que ces personnages n'attestent pas suffisamment les idées que leur conduite présuppose, et le voici renvoyé à la nécessité première de faire admettre celles-là sans réserves. L'angoisse profonde ressentie par Stendhal devant sa tâche est liée au pressentiment que ni l'analyse ni la fiction ne permettent de faire éprouver la vérité de sentiments qui se développent sur le plan de l'imaginaire ; de sentiments que l'on pourra toujours suspecter d'être *inventés*.

C'est alors qu'il préfère être compris parfaitement de peu plutôt que mal de beaucoup, et proclame qu'il faut, pour l'entendre, avoir fait en amour des expériences proches des siennes, et disposer de souvenirs que l'analyse de la cristallisation viendra éclairer. Il s'agit en bref de fournir le référent d'un discours que son auteur voudrait aussi généralisable que possible ; ce référent, c'est l'émotion originelle dont Stendhal se refuse absolument à procurer un équivalent imaginaire, soit qu'il n'en trouve pas les moyens, soit qu'il sente, peut-être, que la vérité subjective de ses analyses ne peut être approuvée que par la subjectivité d'autrui.

Il faut ajouter que le roman a, en lui-même, des « lois », qui rendent la peinture de l'amour vertueux « ennuyeuse » et « peu intéressante » :

104. *Id.*, première préface, p. 297.

105. *Id.*, p. 296.

« 1° L'imagination ardente, impétueuse, prime-sautière, conduisant sur-le-champ à l'action, se rongeant elle-même et languissant si l'on diffère seulement de vingt-quatre heures [...] Elle voit tous les objets extérieurs, mais ils ne font que l'enflammer, elle les assimile à sa propre substance, et les tourne sur-le-champ au profit de la passion.
 « 2° L'imagination qui ne s'enflamme que peu à peu, lentement, mais qui avec le temps ne voit plus les objets extérieurs et parvient à ne plus s'occuper ni se nourrir que de sa passion. Cette dernière espèce d'imagination s'accommode fort bien de la lenteur et même de la rareté des idées »¹⁰¹.

Autant dire que Stendhal réintroduit à l'intérieur de l'imagination la distinction qu'il avait opérée entre une conduite orientée vers l'action ou satisfaite par l'imaginaire. L'être actif a son imagination qui est calcul des possibilités, supputation des attitudes ; elle lui peint un avenir auquel il est pressé de toucher. Le rêveur — et c'est de lui que nous avons parlé jusqu'ici — referme le mouvement de son esprit sur ses sentiments et se satisfait de leur vie irréelle ; différant toujours l'entreprise, il développe sa passion dans une autonomie presque complète à l'égard de toute réalisation. Il est cependant fidèle, attaché à une femme bien vivante et unique ; mais il l'adore de loin.

Il existe une imagination calculatrice, celle de Julien Sorel parcourant du regard les risques qu'il court d'être joué par Mathilde ; tandis qu'une autre est génératrice de son propre plaisir, auquel elle s'arrête indéfiniment ; elle appartient au même Julien saisi par la rêverie dans la cathédrale de Besançon. La première vise à l'exécution ; la deuxième, par sa « lenteur » et son autarcie, peut favoriser la création ; c'est elle que nous avons vue fréquentée par le « fantôme tendre » de Métilde¹⁰².

Il est important que Stendhal ait distingué ces deux imaginations : il a reconnu que l'homme d'action a la sienne. Tournée vers le réel et l'exécution, « l'imagination ardente » tend à la communication ; l'autre se développe dans la solitude.

Mais si Stendhal reconnaît un type d'imagination, et derrière lui, un caractère, propres à illustrer les développements que connaît l'amour, la psychologie individuelle et la description du sentiment ne vont-elles pas, renvoyant l'une à l'autre, ne rien désigner dans la réalité ? La qualité de romanesque pourrait bien envahir le message tout entier. Or Stendhal veut prouver quelque chose. Le problème qui se pose à lui, en tant qu'écrivain, c'est de présenter comme un faisceau de vérités générales ce qui, dans l'expérience vécue, relève de la plus grande subjectivité. « Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir, quand je crois avoir noté une vérité »¹⁰³.

Car cette vérité ne se mesure pas à des critères généraux. Toute la réflexion de Stendhal sur la forme de son œuvre, et tout l'effort qu'il

101. *Id.*, p. 231 ; fragment 58.

102. Cf. p. 125.

103. *Amour*, p. 24.

(lequel lui parut un moment, rappelons-le, convenir au sujet de *De l'amour*), il faut passer par la notion de romanesque telle qu'il l'utilise dans le domaine de la psychologie.

Elle s'applique à un genre de sentiments inadaptés à la réalité.

« Du moment qu'il aime, l'homme le plus sage ne voit plus aucun objet *tel qu'il est* [...] Les craintes et les espoirs prennent à l'instant quelque chose de *romanesque* (de *wayward*) [...] Une chose imaginée est une chose existante pour l'effet sur son bonheur »⁹⁷.

Les sentiments romanesques ne se laissent ni définir ni prévoir. De quelque nature qu'ils soient, et quelle que soit leur force, ils sont tributaires de la vie de l'imagination. L'être romanesque n'adopte pas une conduite commune et raisonnable. Sa pensée n'est pas ouverte à la critique, car elle a perdu le sens du réel, et se réfère à des images dont le pouvoir de séduction est insensible à autrui. Stendhal privilégie cet être qui se différencie « de tous les autres » ; on lit en effet

« dans ses yeux cette soif d'un bonheur plus sublime, cette mélancolie non avouée qui aspire à quelque chose de mieux que ce que nous trouvons ici-bas »⁹⁸.

Nous ne sommes pas éloignés, ici, du héros romantique ; le terme de romanesque, on le voit, supporte des connotations telles que l'extravagance et la divagation. Stendhal valorise celles-ci : elles définissent une aspiration vers le haut ; en de tels être, quelque chose de « céleste » apparaît. « Ainsi des anges se parleraient qui [...] se rencontreraient, par hasard, ici-bas » dira Stendhal à propos de la rencontre de Lucien Leuwen et de Madame de Chasteller⁹⁹.

L'âme romanesque distingue, *au-dessus* du réel, une sorte de paradis où son imagination la conduit, où elle vit en état de rêverie. Stendhal l'appelle aussi l'âme tendre. Ses personnages en sont tous : Werther, Salviati... Aussi le héros pluriel et fragmenté de *De l'amour* renvoie-t-il à un seul être romanesque, celui qui déclare rêver toute une nuit lorsqu'il entend

« une répartie imprévue qui [lui] fait voir plus clairement une âme tendre, généreuse, ardente, ou, comme dit le vulgaire, *romanesque* »¹⁰⁰.

L'être ainsi défini peut si rarement partager ses impressions et donner lieu à ses qualités expansives de se manifester, que l'approche d'un semblable entraîne la naissance de l'amour. Prédisposée à la cristallisation, l'âme est alors capable de tous les égarements dus à l'amour-passion.

Stendhal distingue « deux espèces d'imagination » dont seule la seconde est propre à nourrir les sentiments que nous venons d'évoquer :

97. *Amour*, p. 29-30.

98. *Id.*, p. 14.

99. *Leuwen*, p. 923.

100. *Amour*, p. 14.

images qui « prouvent » le bonheur, sans les demander au monde extérieur. C'est pourquoi, comme l'écrit J.-P. Richard,

« les sentiments dont elle se compose ne se découpent plus les uns après les autres, comme les images d'un album feuilleté, sur le fond de la conscience, mais s'engendrent les uns les autres en un développement continu »⁹⁴.

L'IMAGINAIRE INDESIRABLE

Stendhal compare la rêverie de l'amour à celle qu'éveille la lecture d'un roman.

« Quant aux nouvelles vues qu'un roman suggère pour la connaissance du cœur humain, je me rappelle fort bien les anciennes ; j'aime même à les trouver notées en marge. Mais ce genre de plaisir s'applique aux romans, comme m'avançant dans la connaissance de l'homme, et nullement à la rêverie qui est le vrai plaisir du roman. Cette rêverie est innotable »⁹⁵.

Ainsi l'objet qui occupe, cette fois-ci, la conscience d'un lecteur, lui propose-t-il un discours explicite, qui s'adresse en lui à la faculté de connaître, et se laisse d'autant plus facilement repérer, noter, commenter, qu'il est constitué par des mots qui en appellent d'autres. Mais le seul intérêt convoqué s'adresse ici à la psychologie. Les mémoires, ou les journaux des tribunaux, ou les récits de voyages, le satisfont, chez Stendhal, tout aussi bien, et peut-être mieux. Aussi est-il plus attentif au plaisir particulier entraîné par la lecture des romans, qu'à leur propos explicite. Il définit, par ce « vrai plaisir », ce qu'il trouve de plus spécifique à la forme romanesque. Il s'agit de nouveau d'un flux d'images irrepérables, évoquées à la faveur de la lecture, lorsque celle-ci se limite à une attention flottante et dispersée, lorsque le lecteur s'évade de ce qu'il lit sans le quitter tout à fait. Le romanesque rejoint les ombres du Corrège : effet de flou comparable aux lointains à peine suggérés, il s'accompagne de « grandes figures » proposées à une réflexion claire, et sans lesquelles il ne peut apparaître. La rêverie naît alors sur cette crête fragile où le propos explicite du roman, perçu dans une négligence qui n'est pas l'oubli, indique au lecteur un accès à son propre imaginaire. Ce phénomène a été envisagé dans toute sa profondeur par M. Crouzet :

« Si la fiction héroïque ne met pas en relation deux subjectivités, deux inconscients, si Octave n'est pas en Stendhal et dans le lecteur, alors il n'est pas *réel*, car il n'est que du faux réel, il est neutralisé »⁹⁶.

Si l'on veut relier ces impressions du lecteur de romans que fut Henri Beyle à la position ambivalente que l'écrivain adopte devant ce genre

94. *Connaissance*, p. 55.

95. *Amour*, p. 34.

96. *Réel*, p. 38.

dans l'analyse philosophique du plaisir»⁹¹. L'effort de la conscience pour exprimer ce qui passe en elle l'obligerait à se poser elle-même comme conscience, et par là même à dissiper les images avec lesquelles elle coïncide entièrement. Ainsi s'explique l'impossibilité de garder un souvenir des états de rêverie ; ils s'évanouissent irrévocablement lorsque l'attention cherche à les éclairer, tandis qu'ils surprennent toujours l'esprit par leur spontanéité et leur nouveauté.

Ce caractère de continuelle nouveauté appartenait aussi à la cristallisation. Elle peut également être mise en échec par la mémoire, en l'occurrence par le souvenir d'un sentiment, appelé par la situation actuelle, et que l'imagination ne parvient pas à dépasser :

« L'imagination trouvant en son chemin la mémoire et ses tristes avis, la cristallisation cesse à l'instant »⁹².

Le souvenir est marqué par une trop grande plénitude ; la conscience le parcourt en tous sens, et s'y emprisonne. D'où l'impression d'une répétition absolue, du « déjà vu », qui engendre la mélancolie et le malheur « de ne plus prendre intérêt à rien dans la vie »⁹³. La superposition du passé et du présent est alors si parfaite que l'imagination elle-même inventerait la même chose ; toute son activité cesse à l'instant.

Les souvenirs imposent à la cristallisation l'équivalent du recul réflexif impraticable à la rêverie. Celle-ci ne peut s'exprimer, celle-là ne peut se trouver en face d'une figure renaissante d'elle-même. La mémoire est le retour du passé sous une forme hétérogène au présent, comme l'expression est une forme hétérogène à la rêverie : trop précise et trop figée par les mots, qui ne lui offrent plus aucune assise. C'est pourquoi l'amant peut, comme nous l'avons vu, enrichir l'image qu'il s'est faite d'une femme à la faveur d'un rapport qu'il établit avec ce qu'il vit actuellement ; mais il ne peut établir un rapport inverse entre ses souvenirs et ses sentiments actuels. La cristallisation consiste dans l'approfondissement continu d'une émotion originelle. Elle n'en est pas la reproduction.

Aussi le moment privilégié de la cristallisation est-il la rêverie. Production d'images sans expression ni mémoire, elle n'est jamais menacée de revenir sur elle-même ; elle brode pourtant toujours sur le même thème. A l'intérieur de la cristallisation, dont une référence trop précise au passé signifie la mort, elle introduit la seule temporalité dont Stendhal puisse s'accommoder : c'est une manière à chaque fois différente de vivre les mêmes sentiments sur le mode imaginaire, en dehors de cette conscience claire qui est le propre du souvenir, et qui empêche leur enrichissement dans la réalité.

La cristallisation est une fonction de l'imagination qui envahit toute la perception de la réalité. La rêverie y représente la libre activité de l'imagination, c'est-à-dire les moments où elle produit à elle seule les

91. *Ibid.*

92. *Amour*, p. 36.

93. *Ibid.*

la vie parce qu'il n'y a plus d'espoir politique. Cette hiérarchie est intéressante : les deux domaines qu'elle organise sont encore en lutte dans *La Chartreuse de Parme*.

Si la musique, pour nous en tenir à elle, envahit suffisamment l'imagination, elle devient une pure incitation à la rêverie : elle la guide sans la diriger, par les sentiments qu'elle inspire et non par ceux qu'elle veut exprimer. Comme le paysage lointain, elle éveille des sensations parfaitement assimilables. Ainsi en va-t-il encore, parfois, de la peinture :

« Les grandes ombres des tableaux du Corrège, loin d'être comme chez les autres peintres, des passages peu agréables, mais nécessaires à faire valoir les clairs, et à donner du relief aux figures, ont par elles-mêmes des grâces charmantes et qui jettent dans une douce rêverie »⁸⁹.

Pas plus que tout à l'heure l'action de l'opéra, ce n'est le sujet du tableau qui favorise le regard intérieur, mais le fondu des transitions, leur immatérialité et leur indépendance : elles ne conduisent pas l'œil vers les figures, mais l'arrêtent et, par une indétermination qui fait leur attrait, appellent l'approfondissement de la rêverie.

Dans ces trois exemples, on a relevé à la fois la qualité esthétique et l'imprécision de la réalité extérieure que Stendhal associe à la rêverie. Si l'esprit n'y est pas disposé, aucun objet ne peut la faire naître. Mais si cet objet, qui se distingue de tout autre par sa beauté, s'impose par trop de plénitude, il s'adresse alors au goût, à l'attention, sans favoriser jamais le libre mouvement de l'imagination. Celui-ci correspond à un moment d'équilibre assez rare avec le monde extérieur. C'est ce point d'équilibre que Stendhal excelle à nous faire saisir. Le tableau et les perceptions qu'il associe à la rêverie proposent autant d'analogies de celle-ci, car ils se définissent tous par une rupture entre le concret et le spirituel, entre la sensation et le rêve. Il y a peinture, au sens de représentation, dans le tableau du Corrège, mais il y a un arrière-plan voilé, et l'un ne va pas sans l'autre. Nous sommes en présence d'un insaisissable que la musique et le paysage éloigné cachent et suggèrent à la fois. Ainsi en va-t-il de la rêverie : l'émotion ressentie en présence de ces objets peut s'expliquer en la rapportant à ceux-ci, comme à un pôle réel ; mais elle introduit aussi à des sentiments incommunicables, qui en représentent le pôle spirituel. Aussi Stendhal ne pouvait-il nous en faire approcher davantage qu'en décrivant, sous divers angles, la relation mobile qu'elle entretient avec le monde sensible. Mais l'arrière-plan qu'elle laisse deviner ne peut se dire. « La rêverie de l'amour ne peut se noter »⁹⁰, écrit Stendhal ; entendons qu'elle ne peut s'exprimer, aux yeux du rêveur lui-même, en des mots, parce qu'elle est faite d'images qui défilent, s'atténuent et reviennent, dans une grande disponibilité de la conscience ; or celle-ci ne peut à la fois suivre l'opération qui s'accomplit en elle, et prendre le recul réflexif nécessaire à la description. C'est alors, dit Stendhal, que l'on « tombe

89. *Amour*, p. 86. Cf. ce jugement qui explique la prédilection de Stendhal pour le Corrège : « Le Corrège a rapproché la peinture de la musique » (*Peinture II*, p. 365).

90. *Amour*, p. 34.

« c'est bien [...] en termes d'espace, vertical ou horizontal, que se traduisent les valeurs stendhaliennes les plus pures », et que « ce monde s'oriente selon des lignes de force très nettement ascensionnelles »⁸⁵. Stendhal en effet insiste par trois fois sur l'altitude du bosquet où se trouve le comte Delfante ; mais celui-ci n'accorde qu'une attention distraite à la vue, vaste et étendue, dont sa position lui permet de jouir. On peut expliquer cela en suivant Kurt Ringger : « Le panorama se transforme en écran sur lequel [...] l'imagination [projette] ses fantasmes »⁸⁶. Remarquons, dans ce lieu favorable à la rêverie amoureuse, cette autre ligne verticale : la cascade qui, par la régularité de sa chute, apporte sans doute au rêveur l'équivalent extérieur d'une durée où rien ne se modifie, mais où tout se renouvelle. Ni la beauté d'un paysage lointain, ni le bruit discret de l'eau, ne proposent des sensations qui retiennent l'attention, mais seulement un vague arrière-plan, favorable à la rêverie.

La musique peut avoir la même fonction :

« L'habitude de la musique et de sa rêverie prédispose à l'amour. Un air tendre et triste, pourvu [...] que l'imagination ne soit pas forcée de songer à l'action, excitant purement à la rêverie de l'amour, est délicieux pour les âmes tendres et malheureuses »⁸⁷.

Puisque la musique, la rêverie et l'amour sont associés dans cette citation, jetons encore un regard à l'Italie, qui vient se joindre à eux :

« La musique seule vit en Italie, et il ne faut faire, en ce beau pays, que l'amour ; les autres jouissances de l'âme y sont gênées ; on y meurt empoisonné de mélancolie, si l'on est citoyen. La défiance y éteint l'amitié ; en revanche, l'amour y est délicieux ; ailleurs, on n'en a que la copie »⁸⁸.

Les valeurs stendhaliennes forment un réseau et, loin d'être uniquement imaginaires, elles appartiennent aux mœurs d'un pays. Ce qui est dans *De l'amour*, connaissance personnelle, est là-bas une donnée réelle de l'existence. L'un ne va pas sans l'autre pour Stendhal, et l'on n'a pas besoin de chercher ailleurs la raison de ce fait que tous les prête-noms de son « traité » sont italiens. Puisque l'amour atteint en Italie sa profondeur et son authenticité, la réflexion de Stendhal doit apparaître comme liée à ce pays qui en fut d'ailleurs, dans sa vie, l'origine.

En celui-ci l'amour n'a pas seulement le lieu de sa manifestation, il a trouvé aussi une expression : la musique. Le moyen terme qui relie ces deux expériences est la rêverie. L'existence positive est défavorable à l'Italien ; il faut pour être heureux qu'il cultive des valeurs liées à l'imagination. L'Italie est ainsi le pays où le sentiment et les actions qu'il détermine, où le mouvement de l'imaginaire, sont devenus nécessaires à

85. *Connaissance*, p. 65.

86. « Contribution à une topologie du bonheur chez Stendhal » in *Stendhal Club* 62, p. 155.

87. *Amour*, p. 37-38. On se rappelle, entre autres exemples, l'« exaltation » de Mathilde à l'opéra : *Le Rouge et le noir*, II, chap. XIX.

88. *R.N.F.*, p. 292.

fois, et passerait ses jours à « recommencer le voyage » d'Italie. Rêve de la discontinuité, mais aussi de l'émotion inaugurale, du tremblement de l'être sans histoire s'oubliant dans la découverte, alors que chaque évocation d'une image connue diminue l'intensité des sentiments qui s'y rapportent. Or, si les plaisirs de l'amant ne lui ont laissé aucun souvenir, n'importe quel objet perçu peut faire apparaître l'image de sa maîtresse comme une nouveauté. Disponible en sa mémoire, cette image n'est pas le support d'un sentiment amoureux qu'elle devrait réveiller ; au contraire, un sentiment amoureux diffus oriente la conscience et la pousse à distinguer de nouveaux rapports entre les perceptions actuelles et l'image de la femme. La mémoire de l'amour est une continuelle recreation, comme la cristallisation est une invention continuelle. L'une et l'autre sont associées dans l'élan d'une élection sans cesse confirmée :

« S'il est si difficile d'oublier une femme auprès de laquelle on a trouvé le bonheur, c'est qu'il est certains moments que l'imagination ne peut se lasser de représenter et d'embellir »⁸².

C'est sur un fond de « rêverie consacrée à la femme que nous aimons »⁸³ que la vue subite de ces nouveaux rapports, on l'a remarqué, avait lieu. Déviée par cette représentation, qu'elle n'eût pas tirée d'elle-même, la rêverie l'assimile et se referme sur elle. Les rapprochements inattendus définissent les moments de précision et les pointes d'intensité d'une activité imaginaire qui semble pourtant pouvoir s'en passer.

La rêverie joue un rôle essentiel dans la vie psychique de l'amant. Contrairement à la cristallisation, elle ne peut ni se décrire, ni s'analyser, parce que son contenu est irréductible au langage, de même que les émotions intenses de l'amant l'empêchent, tant qu'il rencontre sa maîtresse, de former des images distinctes. A défaut, Stendhal essaie de nous « montrer » la rêverie de l'extérieur, en composant le portrait du rêveur :

« Ce matin [...] j'ai passé à cheval [...] devant le joli jardin anglais du marquis Zampieri, placé sur les dernières ondulations de ces collines couronnées de grands arbres [...] et desquelles on jouit d'une si belle vue de cette riche et verdoyante Lombardie, le plus beau pays du monde. Dans un bosquet de lauriers du jardin Zampieri qui domine le chemin que je suivais et qui conduit à la cascade du Reno à Casa-Lecchio, j'ai vu le comte Delfante ; il rêvait profondément [...] ; enfin, trois heures après au moins [...], je l'ai vu encore ; il était précisément dans la même position, appuyé contre un grand pin qui s'élève au-dessus du bosquet de lauriers »⁸⁴.

Ce passage nous permet de remarquer, après Jean-Pierre Richard et Proust, que

82. *Id.*, p. 119.

83. *Id.*, p. 33.

84. *Id.*, Chap. XXIX, p. 78.

idées confuses [...] ; les instants de bonheur jettent l'âme tellement hors d'elle-même qu'ils lui échappent »⁷⁸.

Stendhal reprend la même idée au chapitre XIV de *De l'amour*. Il attribue l'absence de « souvenirs distincts » au fait que l'âme, dans les moments d'émotion, « est la sensation elle-même »⁷⁹ : elle ne peut donc accorder aucune attention à tout ce qui n'est pas le trouble qui dans l'instant la saisit. Et cette attention, qui eût renseigné sur le cadre, les propos tenus et mille choses que l'émotion a confondues, permettrait ensuite à la mémoire volontaire de se représenter la scène. Mais rien ne demeure que le sentiment vague d'une intensité qui n'est pas sans ressemblance avec celle qu'atteint le plaisir érotique ; un même caractère diffus affecte une expérience sans limite, une jouissance sans détails qui puissent s'inscrire dans la conscience.

« Je puis dire que ce moment a été l'un des plus heureux de ma vie, mais il m'est entièrement échappé »⁸⁰.

Or, si Stendhal déplore cette « triste destinée des âmes tendres », il remarque aussi que les souvenirs peuvent réapparaître de manière inattendue :

« C'est peut-être parce que ces plaisirs ne peuvent pas être usés par des rappels à volonté, qu'ils se renouvellent avec tant de force, dès que quelque objet vient nous tirer de la rêverie consacrée à la femme que nous aimons, et nous la rappeler plus vivement par quelque nouveau rapport »⁸¹.

L'extase stendhalienne n'est pas l'inattention proustienne, et l'amant, victime de son émotion, n'a pas « oublié » ; il n'a véritablement jamais formé de souvenirs. Pourtant, le bonheur intense éprouvé lors de la rencontre peut se renouveler, lorsque la femme elle-même est évoquée à la faveur de l'apparition d'un objet jusque là indifférent, en tout cas inattendu. Le rapport qui se crée immédiatement entre la représentation de cet objet et l'image de cette femme donne à celle-ci une plus forte existence dans la conscience et une plus grande précision qu'elle n'en a dans l'état de rêverie. Ainsi l'amant dispose-t-il, sans le savoir, d'images indéfiniment renouvelables de sa maîtresse, et qui suppléent peut-être aux souvenirs absents puisque chaque fois le parfum, le paysage, enfin la perception qui lui permettent d'évoquer l'objet de son adoration, lui apportent une *découverte* qui le remplit de joie et de reconnaissance. Les souvenirs des moments d'intensité sont finalement remplacés par des sortes de déflagrations qui imposent à l'attention un nouvel éclairage porté sur l'image adorée. Or, le « souvenir distinct » qui peut être évoqué à volonté est menacé, quant à lui, d'usure : Stendhal, qui désire surtout retrouver les sentiments éprouvés dans le passé, redoute que le souvenir ne se réduise à une figure qui n'éveille plus aucune réaction affective. Il a souhaité, nous l'avons vu, être celui qui n'aurait vu Naples qu'une seule

78. *Corr.* I, p. 971.

79. *Amour*, p. 33.

80. *Corr.* I, p. 971.

81. *Amour*, p. 33.

modèle reporté, désormais, « à toutes les impressions », lesquelles communiquent entre elles dans une profonde unité ; nées grâce à la cristallisation due aux sensations de beauté, elles la maintiennent et lui permettent de s'accroître. Le sentiment du beau n'a pas d'autre origine possible que l'amour, et, quel que soit le domaine où il se rencontre ensuite, il apporte un plaisir de la même espèce : aussitôt ressenti, il révèle sa parenté avec le sentiment éprouvé devant la beauté d'une femme. C'est ainsi que le beau, quel qu'il soit, fait surgir les images les plus agréables que l'amant, en son esprit, puisse relier à ce qu'il adore. Et l'on peut, comme fait H.B. Johansen, intervertir la relation : « Tout ce qui suscite du plaisir est beau »⁷³. Il existe, aux yeux de Stendhal, des domaines esthétiques, mais non une hiérarchie entre eux. Ce qui compte, c'est une disposition de l'esprit qui ouvre à la jouissance qu'ils font connaître ; et, loin d'être culturelle, cette disposition tient essentiellement à une attitude particulière de l'imagination devant les sollicitations du désir. « C'est ainsi que l'amour du beau et l'amour se donnent mutuellement la vie »⁷⁴. Les sensations éprouvées au contact de la nature, tout comme les émotions dues à l'art, contribuent au « spectacle magique » qui, à chaque instant, apprend à l'amant « quelque chose de nouveau » au sujet de sa maîtresse⁷⁵. « D'une manière ou d'autre, l'imagination est entraînée par la nouveauté »⁷⁶, ajoute Stendhal pour souligner que cette faculté entraîne l'esprit à l'opposé de la mémoire. Elle témoigne d'un vif attrait pour ce qui, commençant, l'excite à inventer et à rêver. L'imagination s'empare de l'inédit, elle est vouée à multiplier le charme de ce qui n'existait pas encore pour la conscience. Elle n'est pas créatrice sans impulsion, mais elle ne l'est que par l'impulsion due à la découverte.

On le voit, il n'est rien que le sentiment amoureux ne puisse s'annexer, et le plus puissant médiateur qui le relie à tout ce qui existe est la jouissance esthétique. Grâce à celle-ci, toute chose peut s'associer aux images de la cristallisation, « éternellement une dans son objet », écrivait Stendhal pour en souligner la concentration ; éternellement plurielle, peut-on dire après avoir relevé son extension à la totalité des impressions qui y contribuent. Il n'y a, finalement, pas de beauté au monde sans la découverte inaugurale de la beauté féminine : « Tout ce qui est beau et sublime au monde fait partie de la beauté de ce qu'on aime »⁷⁷.

La sensation du beau n'est pas la seule à raviver le sentiment amoureux. Une disposition particulière de la sensibilité stendhalienne veut, on le sait, qu'aucun souvenir ne subsiste des moments vécus trop intensément. Evoquant le trouble provoqué par Métilde Dembowska, son amoureux éconduit lui déclarait :

« Depuis ce moment jusqu'à celui où je vous quittai je n'ai que des

73. Art. cit., p. 194.

74. *Amour*, p. 33.

75. *Id.*, p. 214.

76. *Id.*, p. 43, note 1.

77. *Id.*, p. 33.

le sentiment amoureux, qui régit non plus seulement l'activité imaginaire, mais l'ensemble des rapports, perceptifs et intentionnels, avec la réalité, Stendhal la nomme une « inexprimable non-curance pour tout ce qui n'est pas la femme qu'on aime »⁶⁸, et il n'est pas sans y souligner (à nouveau) « la nuance de folie »⁶⁹. Mais il est beaucoup plus sensible à son immense avantage, qui tient à ceci que le réel en sa totalité est mis au service de la cristallisation :

« Quand on aime, à chaque nouvel objet qui frappe les yeux ou la mémoire [...], allant au galop relever une grand-garde, sous le feu de l'ennemi, toujours l'on ajoute une nouvelle perfection à l'idée qu'on a de sa maîtresse, ou l'on découvre un nouveau moyen [...] de s'en faire aimer davantage.

« Chaque pas de l'imagination est payé par un moment de délices. Il n'est pas étonnant qu'une telle manière d'être soit attachante »⁷⁰.

Celle-ci en effet garantit à la cristallisation, « éternellement une dans son objet », une infinie diversité. Elle permet d'appréhender, de proche en proche, tous les aspects du monde extérieur ; et cela d'abord à travers le sentiment de la beauté.

Ce dernier, toujours subjectif, prend lui aussi sa source dans la cristallisation. « Chaque individu » s'aperçoit, selon la « nature de [ses] plaisirs », qu'une femme possède la beauté qui lui convient⁷¹. Stendhal déplace ainsi catégoriquement la position du problème esthétique ; à ses yeux, le sentiment du beau a ses racines dans l'imagination orientée par la recherche d'une satisfaction érotique. Et, comme il en va de tout mouvement de l'esprit cristallisant, l'imagination crée ce qu'elle croit découvrir, en l'occurrence la beauté d'une femme, qui devient aussitôt l'objet du désir. La beauté n'est pas autre chose que l'objectivation des tendances au plaisir propres à chaque homme.

Une fois que le sentiment du beau s'est formé dans son esprit, l'amant le « découvre » dans tous les domaines de la réalité :

« L'amour à la Werther ouvre l'âme à tous les arts, à toutes les impressions douces et romantiques, au clair de lune, à la beauté des bois, à celle de la peinture, en un mot au sentiment et à la jouissance du *beau*, sous quelque forme qu'il se présente, fût-ce sous un habit de bure »⁷².

Cette extension du plaisir esthétique est rendue possible par les analogies qui relient la beauté physique aux beautés naturelles ou artistiques. Saisies en elles-mêmes, ces dernières renvoient également au sentiment esthétique que l'amour a contribué à former. Il n'y aurait pas de sensibilité pour le beau en général sans l'amour ; et toute nouvelle découverte en ce domaine repose sur une fertile analogie avec la première jouissance que l'imagination a éveillée. Il s'agit en effet d'une sorte de

68. *Id.*, p. 78.

69. *Id.*, p. 83.

70. *Id.*, p. 98.

71. *Id.*, p. 28.

72. *Id.*, p. 208.

passionné n'a donc aucun mérite à la constance de ses sentiments qui s'approfondissent d'eux-mêmes. La difficulté serait plutôt, nous l'avons vu, d'accéder à une telle intensité de l'activité imaginaire qu'elle puisse s'entretenir et se prolonger d'elle-même.

Souligner le culte éternel que la cristallisation voue à un objet unique, c'est marquer à la fois la profondeur de l'amour et le vie infinie que l'imagination lui insuffle. C'est aussi voir en lui un acte d'adoration, puisque les signes de la passion accrue par la cristallisation s'adressent à une femme réelle. Qu'importe, alors, que les images concentrées sur elle puissent paraître, à un observateur extérieur, autant d'illusions ? Car il n'aime pas. Objets d'une croyance d'autant plus vive que l'amour est plus intense, ces images permettent à l'adoration de se renouveler et de se perpétuer.

Si la cristallisation détermine une telle profondeur dans les sentiments, c'est aussi qu'elle envahit tous les domaines de l'existence. Ainsi seulement, elle peut indéfiniment inventer d'autres raisons d'aimer, attribuer d'autres perfections à la maîtresse.

« Le bonheur n'est jamais uniforme que dans sa source. Chaque jour a une fleur différente »⁶².

Stendhal constatait à plusieurs reprises l'extension et les pouvoirs d'annexion de l'imagination : ils sont si grands, que la réalité entière va bientôt contribuer au culte de l'objet unique.

« Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections »⁶³.

D'après les quelques exemples que Stendhal donne çà et là⁶⁴, « tout ce qui se présente » désigne bien l'ensemble de la réalité perçue ; et il prête aussi à Salvati cette « manière d'être passionnée qui [lui] faisait voir Léonore en colère dans la ligne d'horizons des rochers de Poligny »⁶⁵, qu'il a plus tard rendue à son premier propriétaire, Henry Brulard⁶⁶. De fait, la réalité la plus indifférente pourra être reportée à la femme aimée, tantôt par une image intermédiaire : « Un voyageur parle de la fraîcheur des bois d'orangers à Gênes [...] ; quel plaisir de goûter cette fraîcheur avec elle !⁶⁷ », tantôt par la surimpression d'une image perçue à un souvenir sollicité à l'improviste. Ou bien la pensée consciente relie tout ce qui passe en elle à la personne de la maîtresse ; ou bien les perceptions actuelles amènent à la conscience des images qui, oubliées, ne demandent qu'à resurgir. Dans un cas, la femme devient l'unique pôle de toutes les préoccupations et, dans l'autre, elle aime tout le champ des perceptions. Une semblable organisation du vécu et du réel évoque de près des cas de monomanie. Cette contamination du monde extérieur par

62. *Id.*, p. 17.

63. *Id.*, p. 8-9.

64. *Id.*, p. 85-86 ; p. 256, fragment 121.

65. *Id.*, p. 83.

66. *H.B.*, p. 48.

67. *Amour*, p. 9.

atteste, à la manière d'un exemple extrême, que l'existence de la maîtresse offre une référence réelle à son adoration ; sans elle, l'invention confine à l'hallucination. De ce gentleman épris d'une défunte qu'il n'a jamais vue, et demandant aux sentiers la trace de ses pas, nous retiendrons surtout que la mort met brièvement fin à son supplice : quelque chose manque à sa passion morbide, à savoir une personne à qui relier effectivement les images de la cristallisation. Or la présence de la femme à l'origine de la cristallisation est évidemment indispensable, et l'imagination, sitôt mise en branle, lui apporte l'hommage des beautés et des qualités qu'elle lui prête ; ce faisant elle les voit en elle, et voici l'amant persuadé qu'il peut, lui, posséder l'image qu'il forme, et parfait sans cesse, à travers la femme qui l'a suscitée et qui, maintenant, ne s'en distingue plus. Sans le rameau d'arbre laissé dans une couche de sel, les diamants qui le recouvrent seraient restés épars et sans forme. Il fallait de même l'admiration ressentie devant une femme et l'espoir d'obtenir ses faveurs, il fallait donc l'éveil d'un désir personnalisé, pour que l'imagination mise en mouvement produise indéfiniment son propre plaisir, à la condition que celui-ci soit possible dans la réalité : ce qu'atteste justement la personne de la maîtresse.

La particularité des analyses auxquelles se livre Stendhal et que nous avons voulu souligner jusqu'ici, est moins d'avoir relevé la nature imaginaire des sentiments amoureux que d'avoir montré en elle la plus grande source de satisfaction. C'est un choix que les amants passionnés — espèce si rare, paraît-il, mais qui attire l'essentiel de la réflexion de Stendhal — ne sont pas libres de ne pas faire : leur imagination les persuade chaque jour davantage que tous leurs plaisirs dépendent étroitement de la femme qu'ils aiment ; mais ils trouvent ces plaisirs dans la poursuite d'une rêverie entretenue par les images agréables que cette femme seule leur permet de multiplier et non — nous avons vu pourquoi — dans sa possession. Devant elle, une « chose imaginée » devient une « chose existante ». Tant que lui convient la surimpression idéalisante produite par l'imagination de son amant, sa maîtresse est celle qu'il désire qu'elle soit, sans qu'il puisse jamais soupçonner tout ce que doit cet objet d'amour à ses propres facultés d'invention. C'est pourquoi l'absence d'un lien constant avec la femme aimée signifierait la fin de la cristallisation. L'amant se complaît dans les jardins imaginaires, à condition que ceux-ci, par quelque porte, laissent entrer celle grâce à qui ils ont été édifiés.

L'amour passionné repose sur l'élection de l'imaginaire. Il est, aux yeux de Stendhal, la forme la plus haute de l'amour. Les jouissances dues à la cristallisation sont en effet les plus vives : Stendhal veut que son lecteur en saisisse la nature ; il ne pourra qu'en convenir. « Rien n'est plus recueilli, plus mystérieux, plus éternellement un dans son objet, que la cristallisation de l'amour »⁶¹. L'activité de l'imagination ne cesse pas tant que le besoin situé à son origine ne rencontre pas, dans la réalité, d'équivalent suffisant : comment ici serait-ce le cas, puisque le surplus imaginaire définit, dès le début, la valeur de la cristallisation ? L'amant

61. *Id.*, p. 85.

réalité pour la transformer, mais il n'est plus capable de l'envisager en elle-même et de fonder sur elle une critique de la cristallisation : ces termes mêmes sont contradictoires.

Pourtant l'imaginaire comprend un principe interne de négation : il n'est jamais sûr de lui-même. Cette disposition empêche la « folie » de la cristallisation d'aller plus loin qu'un commencement.

L'activité imaginaire suscite le bonheur et aussi, nous l'avons vu, le doute : nous le retrouvons ici comme le moyen de l'équilibre. « En amour on doute souvent de ce qu'on croit le plus », écrit Stendhal d'après La Rochefoucauld⁵⁸ : bien évidemment, des images dues à la cristallisation. Au lieu de les confronter à la réalité, on est incertain du degré de croyance qu'il s'agit de leur accorder. Au lieu de les opposer à une instance qui entrerait en concurrence avec elles, on délibère si on a le droit de les accueillir ou non. Seulement, on ne va jamais à un parti extrême, et le doute et la croyance alternent sans que l'un ne l'emporte définitivement sur l'autre.

« Toujours un petit doute à calmer, voilà ce qui fait la soif de tous les instants, voilà ce qui fait la vie de l'amour heureux »⁵⁹.

Stendhal le dit clairement : ce doute est nécessaire, il permet à la cristallisation de se modifier sans cesse, de se renouveler et, parfois, d'abandonner certaines images. Mais il n'est pas destructeur parce qu'il n'élimine pas la croyance ; il peut au contraire coexister avec elle, et la tension, jamais résolue, qui les oppose l'un à l'autre, introduit un principe d'équilibre à l'intérieur de l'activité imaginaire : cette tension est le garant d'une distance possible à l'égard de cette dernière, et, dans ses variations mêmes, elle se substitue assez bien au « sentiment de probabilité » pris en défaut. Au lieu, finalement, de garder présente à l'esprit la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire et de critiquer les productions de l'un par les informations de l'autre, l'amant passionné les confond, n'accueillant de la réalité que les éléments susceptibles d'être recouverts par les éléments de la cristallisation. Cependant, s'accorde-t-il d'y croire, ou doit-il en douter ? L'adhésion, plus ou moins grande, qu'il donne aux images qu'il produit sans cesse, varie en fonction de ses sentiments ou de son état d'esprit. Si ces différences ne le conduisent pas à se rapporter à la réalité, elles l'empêchent de croire absolument aux rêveries que son imagination déroule ; elles retiennent sa conscience sur la voie d'une coïncidence parfaite avec ces dernières. L'hésitation entre le doute et la croyance équivaut à une sorte de réflexivité de l'imaginaire.

L'IMAGINAIRE PRODUCTIF

La cristallisation, ainsi, n'aboutit jamais à un retranchement complet dans les paradis de l'imagination. La « singulière preuve de la folie nommée cristallisation » rapportée par Stendhal au fragment 164⁶⁰

58. *Amour*, fr. 25, p. 223.

59. *Id.*, p. 94.

60. *Id.*, p. 275.

satisfait, l'imagination ne produit plus ; elle s'éveillera seulement lorsqu'un nouveau doute, un nouveau motif de jalousie — une source d'insatisfaction encore inconnue — la mettra en branle. Et Stendhal affirme à plusieurs reprises qu'il préfère les plaisirs de l'imagination — lesquels, seuls, échappent à la satiété ⁵⁴ — à la recherche d'une réalisation. C'est le choix qui l'oppose à Don Juan, et qu'il exprime en comparant « l'amour-passion » à « une route singulière » :

« Peu à peu la route s'enfonce dans les hautes montagnes au milieu d'une forêt sombre dont les arbres immenses [interceptent] le jour, par leurs têtes touffues et élevées jusqu'au ciel [...].

« Après avoir erré péniblement comme dans un labyrinthe infini dont les détours multipliés impatientent l'amour-propre, tout à coup l'on fait un détour, et l'on se trouve dans un monde nouveau, dans la délicieuse vallée de Cachemire de *Lalla-Rookh* » ⁵⁵.

Représentation fort expressive : l'amour-passion implique des moments de doute et de désespoir qui n'empêchent pas l'amant de s'élever, par une sorte d'ascèse, même si le bonheur semble définitivement caché par les obstacles. Mais, proche du but, un ultime « détour » lui permet d'accéder au paradis. C'est ce point de contact entre le « labyrinthe » et le « monde nouveau » qu'il recherche au prix d'une longue patience ; et l'on relèvera comme « tout à coup » le paysage change : l'amant a pénétré dans le monde imaginaire qui est la récompense des insatisfactions choisies par lui lorsqu'il s'est engagé sur cette route. Une fois arrivé « dans la délicieuse vallée », il n'en redescendra plus : la limite entre le réel et l'imaginaire se franchit dans un sens seulement. L'amant trouve, dans son sentiment passionné, la voie vers l'inépuisable jouissance, qui repose sur une activité incessante de l'imagination ; et le rôle de sa maîtresse consiste à susciter cette activité par la cristallisation que sa personne rend possible, autant qu'à l'entretenir par l'insatisfaction qu'elle éveille en lui — et que celui-ci recherche. Une fois installé dans ce paradis,

« il perd le sentiment de la probabilité ; une chose imaginée est une chose existante pour l'effet sur son bonheur » ⁵⁶.

« Il y a [...] un commencement de folie » ajoute Stendhal, et il donnera, de fait, un exemple de soliloque assez surprenant ⁵⁷. Mais la restriction est importante, qui nous avertit que l'amant ne confond pas tout bonnement l'imaginaire et le réel ; seule l'efficacité de l'un et de l'autre « sur son bonheur » sont comparables, de sorte qu'il ne songe plus à examiner si la qualité que la cristallisation prête à sa maîtresse lui appartient ou non.

Peu importe : dans cette indifférence se trouve le « commencement de folie », le refus puis bientôt peut-être l'incapacité de mettre en question l'activité imaginaire au nom du principe de réalité. Installé dans le paradis que son imagination lui a ouvert, l'amant peut y accueillir toute

54. *Id.*, p. 212.

55. *Id.*, p. 215.

56. *Id.*, p. 30.

57. *Id.*, p. 214.

« En amour *« tout est signe »* parce que rien n'a de sens, ni de vraie valeur de signe, et que tout est, dans les mouvements de cristallisation et de décristallisation, prétexte à une activité d'interprétation que les mauvais esprit pourraient taxer de délire ou de paranoïa »⁵².

Mais aussi, la pudeur permet à l'amant d'imaginer ce que pourrait être le *oui*. En ce sens, l'opposition conventionnelle de la femme à l'amour est une source de « vie » pour l'imaginaire. La pudeur donne au sentiment sa beauté et sa profondeur. C'est bien la première fois que l'on voit Stendhal louer une convention : mais c'est qu'elle offre à celui qui veut lire en-deça d'elle un trajet si attrayant ! Séduire, c'est persuader une femme d'avouer qu'elle aime. Si l'on trouvait là l'indice d'une fatuité, nous corrigerions : aimer, c'est imaginer ce qui serait si elle avouait. La femme aimée prend ainsi le caractère d'une « Divinité ». Il ne résulte pas d'une attitude hautaine, par laquelle elle se serait d'emblée voulue inaccessible. En effet :

« Du moment qu'il aime, l'homme le plus sage ne voit plus aucun objet *tel qu'il est*. Il s'exagère en moins ses propres avantages, et en plus les moindres faveurs de l'objet aimé »⁵³.

Ce mouvement d'exagération continuellement multipliée a pour effet de creuser indéfiniment la distance entre le moi et une image idéale, porteuse de projections de plus en plus nombreuses. Cette distance est une des conditions nécessaires à l'existence de l'image idéale. L'amant se représente d'abord sa maîtresse autre qu'elle n'est, puis différente des autres femmes ; elle est bientôt unique à ses yeux, et la cristallisation la pare de qualités toujours nouvelles, qui correspondent, certes, à ses propres plaisirs. Cependant, posséder cette femme reviendrait à dissiper cette image, car ce sont les désirs de l'amant qui ont contribué à la former ; c'est en rêvant à sa maîtresse que l'amant les a conçus ; plus précisément, il lui a prêté des qualités imaginaires dont il s'est avisé, ensuite, qu'elles sont propres à satisfaire des désirs qu'il ne se connaissait pas. La cristallisation est une activité de l'esprit dans laquelle l'imagination invente un objet avant que ne vienne à la conscience la relation de celui-ci avec un désir jusque-là ignoré. Autrement dit, plus la cristallisation progresse et plus la relation entre l'amant et les images qu'il lie à une femme devient essentielle ; cette femme elle-même devient de plus en plus irremplaçable, car c'est elle, dans sa singularité, qui a donné une impulsion à la cristallisation et l'a entretenue ; une seule chose est fragile, et l'amant n'est pas sans en avoir quelque intuition : c'est le rapport de sa maîtresse et du portrait qu'il en peint. En ce sens, la satisfaction du désir fera franchir une limite qui n'est pas tellement un tabou sexuel, mais plutôt celle, imperceptible mais effective, qui sépare le réel de l'imaginaire. La possession invite l'amant à comparer sa maîtresse à la femme rêvée ; or la possession n'ajoute, semble-t-il, pas grand'chose à la première, tandis qu'elle dissipe l'image de la seconde : une fois le désir

52. *Langage*, p. 386.

53. *Amour*, p. 29.

imaginations d'hier, il est déjà occupé de ses châteaux en Espagne d'aujourd'hui »⁴⁷.

Préservé, en somme, de ses échecs, par une faculté qui lui permet de les ignorer, ou même par une imagination qui les assimile et en fait de nouveaux thèmes pour la cristallisation, l'amant stendhalien les a peut-être inconsciemment choisis. C'est la voie sur laquelle nous met sa facilité à les accepter.

Lorsqu'il envisage que « le plaisir a entièrement parcouru sa carrière », Stendhal écrit :

« Les organes qui servent à le cueillir sont fatigués, et l'imagination n'a plus autant de propensions à présenter les images qui seraient agréables aux désirs qui se trouvent satisfaits »⁴⁸.

Le rapport qui lie le désir amoureux à l'imagination s'établit donc d'une telle manière que l'insatisfaction de l'un encourage la production de l'autre. L'imagination se refuse à envisager le désir comme réalisé. « La crainte de profaner ce qu'elle adore »⁴⁹ l'effarouche en effet, crainte que le chapitre « des fiasco » explique ainsi :

« Plus un homme est éperdument amoureux, plus grande est la violence qu'il est obligé de se faire pour oser toucher aussi familièrement, et risquer de fâcher un être qui, pour lui, semblable à la Divinité, lui inspire à la fois l'extrême amour et le respect extrême »⁵⁰.

Plus la passion d'un homme est forte, et plus l'adoration, qui prend ici un caractère sacré, semble se heurter à un interdit, qu'aucune déconvenue de fait n'a encore signifié, mais qui transforme en un supplice l'accomplissement. Cet interdit est la projection d'une limite intérieure que l'amant extériorise dans l'objet de sa passion jusqu'à la voir manifestée, et la lire, dans sa conduite ; franchir cette limite mettrait la cristallisation en péril. D'ailleurs cette impossibilité correspond à un comportement réel de la femme, lequel pour être « une chose apprise » n'en a pas moins d'effectives conséquences : « La pudeur prête à l'amour le secours de l'imagination, c'est lui donner la vie »⁵¹. C'est par un légitime refus de se dévoiler que le sentiment féminin s'oppose à la conquête, et ce refus lui-même alimente l'image de l'acceptation. Le mot le plus constamment retourné par l'amant stendhalien est *non*, car il cache un *oui* possible et c'est à lui d'en apercevoir les signes. L'imagination s'emploie à faire mentir la pudeur. Le dialogue dans lequel il s'agit de piéger la signification vraie des paroles de l'autre et de décider de sa vérité est infini ; et si la communication amoureuse se voit ainsi compliquée à l'excès et ramenée à un seul principe qui est l'irréalité du refus, c'est grâce à la pudeur. Michel Crouzet l'a bien montré :

47. *Id.*, p. 219 ; fragment 10.

48. *Id.*, p. 267 ; fragment 140.

49. *Ibid.*

50. *Amour*, p. 306.

51. *Id.*, p. 61.

ce qu'on dit »⁴¹ parce que celle-ci représente en fait un curieux mélange entre les images que la cristallisation a produites en lui à foison, à l'idée de la visite, et la perception brouillée de la réalité du moment. Il s'agirait d'adapter sa conscience à la saisie d'un événement : la rencontre, mais la possibilité de celle-ci a provoqué, au contraire, une telle effervescence de l'imagination, que le langage ne peut, maintenant, ni la traduire, ni redescendre à traiter des objets plus accessibles. Ce n'est qu'après une heure qu'a duré « cet effort extrêmement pénible [...] de se retirer des jardins enchantés de l'imagination » que l'amant pourrait enfin « jouir tout simplement de la présence de ce qu'[il] aime », mais c'est souvent le moment de la séparation⁴². Cette coïncidence est trop curieuse pour ne pas nous paraître intentionnelle. L'entrevue durerait-elle un jour que le retrait des paradis imaginaires ne serait jamais définitif. Car il s'agit surtout de ne pas les perdre de vue : ce qui est redoutable, c'est la réalité, non en elle-même, comme Stendhal le veut, mais par le risque qu'elle représente : en se plaçant à son niveau, l'amant renoncerait définitivement aux rêveries que la pensée de sa maîtresse lui permet de nourrir. Ne nous trompons pas sur l'objectif de cette rencontre ; elle a entièrement réussi : « Le seul bien de cette visite est de renouveler le trésor de la cristallisation »⁴³.

Dans cette valorisation extrême de l'imagination liée à l'amour, Stendhal avait un prédécesseur en Rousseau, pour qui, écrit Marc Eigeldinger,

« le pouvoir et la durée d'une passion ne sont pas dans la possession charnelle, mais dans l'illusion, dans le bonheur imaginaire qu'elle procure et dans le rêve intérieur quelle suscite »⁴⁴.

La ressemblance est d'autant plus frappante qu'ils ne furent pas amenés là par des influences littéraires, mais par leur expérience et leur réflexion au sujet de leurs propres sentiments. A leurs yeux, le succès de la séduction et les attraits de l'amour-passion s'opposent irréductiblement⁴⁵. Don Juan atteint ici ses limites :

« Au lieu de se perdre dans les rêveries enchanteresses de la cristallisation, il pense comme un général au succès de ses manœuvres, et en un mot tue l'amour »⁴⁶.

Au séducteur irritant, tout de même, par ses réussites, Stendhal oppose non seulement Werther, mais don Quichotte, qui lui offre un exact emblème :

« Au moment où [il] devrait être détrompé par le non-succès de ses

41. *Id.*, p. 57.

42. *Ibid.*

43. *Amour*, p. 58.

44. *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, p. 90. Le rôle de l'imaginaire en amour n'est pas entièrement comparable : cf. p. 99-100.

45. Voir p. ex. *Conf.* p. 139 : « J'ai peut-être eu plus de plaisir dans mes amours en finissant par cette main baisée, que vous n'en aurez jamais dans les vôtres, en commençant tout au moins par là. »

46. *Amour*, p. 210.

Mais cela ne signifie pas que la femme aimée n'apporte aucun aliment à la cristallisation. Davantage qu'elle-même, l'image que l'amant se forme d'elle ; mais sans le mouvement par lequel l'amant rapporte l'image à la personne aimée, le pouvoir de séduction de la première s'atténuerait progressivement. Or le moment du rendez-vous avec la maîtresse, longuement décrit par Stendhal³⁴, semble avoir pour seule fonction d'entretenir l'insatisfaction.

« C'est que l'imagination, retirée violemment de rêveries délicieuses où chaque pas produit le bonheur, est ramenée à la sévère réalité »³⁵.

Cette violence et cette sévérité font problème, puisqu'il ne s'agit que de « voir le soir la femme qu'on aime ». La sévérité résulte de la situation beaucoup plus qu'elle n'incombe à la maîtresse : il faut parler ; et l'amant doit se faire à lui-même une violence qui consiste à entreprendre la séduction au lieu d'exprimer « avec simplicité le détail de ce qu'on sent dans le moment »³⁶. Ce n'est pas, d'ailleurs, qu'il s'efforce de remplir un rôle, et se trouve prisonnier de conventions établies. Mais il sait ce qu'il risque :

« Le moindre manque d'attention ou de courage sera puni par une défaite empoisonnant pour longtemps les rêveries de l'imagination »³⁷.

Il voudrait donc préserver ces dernières des remords que la conscience de son insuffisance éveillera. Deux possibilités s'offrent à lui dans le dialogue qui s'engage : ou bien il tiendra des propos qui aient un sens, c'est-à-dire raisonnera, et il s'éloignera de ce qu'il veut dire ; ou bien, voulant exprimer ce qu'il sent, il se contrefera lui-même, et laissera échapper

« une foule de choses qui n'ont pas de sens ou qui ont un sens contraire à ce qu'on sent »³⁸.

On a reconnu l'insuffisance du langage, qui abrite ici une impuissance plus fondamentale, puisque la situation décrite est aussi celle des « fiasco »³⁹. Stendhal l'explique et la prolonge de cette manière : « La rêverie de l'amour ne peut se noter »⁴⁰. Elle ne peut pas davantage se dire, et l'amant malheureux est incapable d'expliquer les images de la cristallisation à celle qui les a éveillées en lui. Est-il, d'ailleurs, venu pour cela, lui qui tombe tantôt dans le ridicule, tantôt dans une froideur due aux efforts qu'il s'impose ? « L'évidence de la sensation actuelle manque à

34. Chap. XXIV.

35. *Amour*, p. 55 ; voir aussi p. 57.

36. *Id.*, p. 56-57.

37. *Id.*, p. 55.

38. *Ibid.*

39. Voir à ce propos M. CROUZET, dont la remarque générale caractérise aussi parfaitement la séduction malheureuse de Lucien Leuwen : « Il n'appartient pas au cœur d'être éloquent : il ne peut l'être que dans des visées de conquête sinon de tromperie ». (*Langage*, p. 151).

40. *Amour*, p. 34.

« Après l'intimité, les craintes sans cesse renaissantes sont apaisées par des solutions plus réelles ».

Peu à peu cependant,

« une douce habitude vient émousser toutes les peines de la vie, et donner aux jouissances un autre genre d'intérêt »³⁰.

Stendhal appelle la seconde confirmation « la cristallisation à *solution imaginaire* »³¹. Elle accumule en effet des « preuves » qui sont l'œuvre de l'imagination, et que le doute ne détruit jamais entièrement. La première a en effet toujours quelques pas d'avance, et le second, par la menace qu'il représente, lui fait toujours inventer de nouvelles « raisons d'aimer ». Voici déjà supposée l'autonomie à l'égard de la réalité ; « l'amour est la seule passion qui se paye d'une monnaie qu'elle fabrique elle-même »³².

Aussi, seule l'*irréalisation* du désir permet-elle à la cristallisation de rester fidèle à son principe, en situant la satisfaction dans le domaine de l'imaginaire. Objet constant des analyses de Stendhal, cette cristallisation-là n'a pas dévié vers « un autre genre d'intérêt ». Son caractère et son pouvoir consistent à confirmer la réalité de ce qu'elle a élaboré elle-même. Comment cela peut-il s'expliquer ?

Le doute pousse l'amant à concevoir une nouvelle perfection de sa maîtresse ; cette perfection imaginaire englobe celle dont il vient de douter, et la soutient ; reliant celle-ci à celle-là, il la voit plus clairement et la comprend mieux. C'est qu'il l'envisage maintenant d'un point de vue différent : sensible tout à l'heure à son aspect trompeur (ce glissement vers l'abandon de la croyance dénonce l'imaginaire comme une illusion), il peut y voir de nouveau une réalité, puisqu'un nouveau caractère inventé n'offre aucune prise au doute, mais bien plutôt la force de l'évidence. La qualité dont l'amant vient de suspecter l'existence reçoit alors, elle aussi, le statut d'une réalité, par une contamination due à la croyance. Celle-ci ne peut donc durer longtemps sans s'accroître ; et, faute d'une « solution plus réelle », la cristallisation n'a d'autre ressource que d'aller toujours plus avant, en étayant par de nouvelles inventions celles qu'elle a risqué, un instant, de laisser corroder par le doute, lequel n'est autre, finalement, que le pressentiment de l'irréalité de l'imaginaire. Cependant, loin de se subtiliser, la cristallisation se renforce, puisqu'elle suscite des images toujours plus prometteuses des plaisirs auxquels l'amant est attaché. C'est pourquoi, lorsqu'elle peut se contenter de solutions imaginaires, « la cristallisation ne cesse presque jamais en amour »³³. L'autonomie du processus imaginaire le menace beaucoup moins de s'abolir que les confirmations trouvées dans la réalité ; et si Stendhal envisage, au chapitre VI, un pareil cas de bonheur tangible, c'est au prix d'une transformation de l'amour, qui ne paraît plus mériter le nom d'amour-passion.

30. *Id.*, p. 17.

31. *Ibid.*

32. *Amour*, p. 269 (fragment 145).

33. *Id.*, p. 17.

empruntés à la réalité. Lorsque « la première cristallisation commence »²³, l'amour est déjà là. Après l'étape décisive du doute, apparu lorsque « l'indifférence » ou « la froideur » ont été opposées à des entreprises trop audacieuses, l'amant « veut se rabattre sur les autres plaisirs de la vie, il les trouve anéantis [...] Alors commence la seconde cristallisation »²⁴, à laquelle Stendhal s'intéresse exclusivement dans son ouvrage. Car le chapitre II a beau être intitulé « De la naissance de l'amour », cette naissance n'est nulle part délinée, sinon d'une manière circulaire :

« Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'autant plus que possible, un objet *aimable* et qui nous aime »²⁵.

Si l'origine du sentiment amoureux échappe à l'analyse de Stendhal, c'est peut-être que celle du désir échappe à toute analyse ; cela confirme la théorie du désir inconscient. Quoi qu'il en soit, Stendhal voue ses intérêts à la lutte de la cristallisation contre le doute, dans laquelle la première s'accroît indéfiniment. Souvenons-nous donc qu'elle permet de comprendre les développements de l'amour, et non l'amour tout entier.

Dès lors le caractère et les mérites réels du partenaire n'offrent aucun intérêt. Stendhal écarte bien vite l'idée selon laquelle l'amour serait un moyen de connaissance : il est au contraire invention.

« Madame, le jeune officier découvre en vous des qualités que nous, vos anciens amis, nous n'avons jamais vues [...] Comme ce jeune homme est Allemand, la première qualité d'une femme, à ses yeux, est la *bonté* et, sur-le-champ, il aperçoit dans vos traits l'expression de la bonté »²⁶.

Cet exemple veut illustrer ceci :

« La cristallisation formée dans la tête de chaque homme doit porter la *couleur* des plaisirs de cet homme »²⁷.

L'amant ne choisit pas une maîtresse : ce sont les plaisirs auxquels il est attaché qui choisissent pour lui. La force de ce processus tient à son caractère inconscient. Aussi la cristallisation appartient-elle au domaine de la croyance. Le doute, quant à lui, revêt deux aspects également importants. D'une part : « Mais est-ce qu'elle m'aime ? »²⁸ Cette interrogation porte sur la possibilité de rencontrer le bonheur pressenti en présence de la femme ; d'autre part : est-elle bien conforme à l'image des agréments que sa personne semble devoir apporter ? « On entre en doute de la cristallisation elle-même »²⁹. Placé devant ces deux doutes différents, l'amant recherche une double confirmation. La première est la *réalisation*.

23. *Id.*, p. 8.

24. *Id.*, p. 10.

25. *Id.*, p. 8 ; c'est moi qui souligne.

26. *Id.*, p. 313 (« Le rameau de Salzbourg »).

27. *Id.*, p. 28.

28. *Id.*, p. 10.

29. *Id.*, p. 11.

partenaire idéalisé. « L'expérience de la triste réalité » accroît en effet « la méfiance ». Mais celle-ci ne se développe pas, curieusement, à l'égard de la réalité en elle-même. Elle coupe plutôt « les ailes à l'imagination »¹⁷.

Tout se passe comme si une déperdition d'énergie psychique atténuait peu à peu les forces créatrices de cette dernière — « le pouvoir de la cristallisation », dit Stendhal au même endroit. La méfiance n'a donc rien de commun avec la critique hargneuse de la réalité que Stendhal nommera plus tard « la haine impuissante »¹⁸. Elle correspond à un affaiblissement de la croyance en l'imaginaire, lequel illustre cependant toujours les mêmes rêveries, malgré un nombre illimité d'expériences décevantes ; on peut reconnaître ici le déni de réalité freudien, que définit ainsi O. Mannoni :

« La *Verleugnung* (par laquelle la croyance se continue après répudiation) s'explique par la persistance du désir et les lois du processus primaire »¹⁹.

En laissant de côté le fonctionnement de l'inconscient, qui ne peut nous intéresser à ce niveau, nous relèverons la persistance du désir à l'arrière-plan de la confiance placée en l'imaginaire. Or ce désir ne s'adresse pas, chez Stendhal comme chez n'importe quel « cristallisant », à une femme en particulier, puisqu'il se passe aisément de la possession et semble même redouter l'accomplissement ; il est le désir d'autre chose ; celui, peut-on dire en première approche, de maintenir et de préserver l'imaginaire dans sa spécificité, dans sa séparation d'avec le réel. Comme le dit bien Hans Boll Johansen, « Stendhal a intercalé l'imagination entre l'homme et le monde »²⁰. Malheureux ou non, le désir sexuel de l'amant stendhalien trop souvent éconduit préfère l'irréalisation ; c'est dire qu'il masque un désir plus profond auquel il permet de traverser victorieusement « l'expérience de la triste réalité », tandis que lui-même y succomberait probablement²¹. Rappelons ici que Don Juan n'est pas, aux yeux de Stendhal, un perpétuel insatisfait, mais plus simplement un homme qui ignore la transfiguration de la réalité par le désir²². Dans son analyse de la cristallisation, Stendhal a placé dans une vive lumière les relations qui s'établissent entre le désir inconscient d'une part (ainsi peut-on nommer celui qui se perpétue à travers la chute de chaque désir particulier), et l'imaginaire d'autre part.

Il est difficile de déterminer avec certitude pourquoi l'amant selon Stendhal éprouve un sentiment pour telle femme en particulier. Au premier abord, l'admiration suffit. L'idéologue ne se préoccupe pas de nous dire si cette admiration s'appuie, ou non, sur quelques traits

17. *Amour*, p. 21.

18. *Touriste*, II, p. 26 sv.

19. *Clefs...*, p. 22.

20. « Les paradigmes psychologiques dans l'amour-passion stendhalien », *Stendhal Club* 51, p. 194.

21. L'homme ignore la femme dont il considère seulement l'existence. M. CROUZET le montre : « Ralliée en somme à la rêverie du moi, la femme aimée est hors de la communication. Le moi est scindé entre son image et la réalité ». (*Langage*, p. 156).

22. *Amour*, p. 210.

l'analyse, il l'a faite pendant qu'il était en relation avec Métilde ; il l'a nourrie de ses souffrances. C'est la cristallisation.

Nous n'allons pas en tenter une description complète, mais nous intéresser au rôle que l'imagination y remplit, et, complémentaiement, au statut que la réalité y reçoit.

La cristallisation naît de l'espérance, puis se renforce par le doute. Reconnaissons dans le doute la forme « renversée » de l'espérance, selon l'expression déjà citée : « état d'imagination renversée ». L'espérance et le doute engagent un pari sur l'avenir, en faisant apparaître autant de signes dans les circonstances actuelles. On peut distinguer en eux le premier stade du processus imaginaire, à savoir l'interprétation. C'est ainsi que « le moment le plus déchirant de l'amour jeune encore est celui où il s'aperçoit qu'il a fait un faux raisonnement et qu'il faut détruire tout un pan de cristallisation » ¹².

La réalité peut donc être retouchée, voir amendée, afin qu'elle soit adaptée aux attitudes de la femme aimée ; mais il s'agit de l'amour à ses débuts. En effet le doute négateur appelle par compensation un mouvement beaucoup plus vif de l'imagination, qui doit proposer autre chose. Il ne peut en aller autrement puisque « la cristallisation ne cesse presque jamais en amour » ¹³.

On peut se demander pourquoi le doute a une énergie de cristallisation, si l'on peut dire, tellement plus forte que l'espérance. Notons ici une liaison essentielle du tempérament imaginaire avec l'expérience de l'échec. Il faut avoir en effet « une imagination développée par les malheurs de la vie » ¹⁴ ; laquelle permet de définir une forme d'amour, la seule aux yeux de Stendhal :

« L'amour, même malheureux, pourvu que notre admiration pour l'objet aimé soit infinie, est le premier des bonheurs » ¹⁵.

Le bonheur d'une passion peut donc être entièrement tributaire de l'imagination. Et l'activité de cette dernière ne se déploie entièrement que si l'on a éprouvé des malheurs. Quand un désir ne peut être réalisé, le choix se présente de l'abandon ou de l'irréalisation : on déclare alors que la rêverie qui suit l'échec est plus belle, plus profonde, que n'eût été une réussite effective. Ce passage à l'imaginaire n'implique nullement que l'amant recoure à la fiction dans le but de s'accorder ce que la réalité lui refusait et de feindre qu'il l'obtient : la rêverie de l'amour malheureux ne veut pas être une compensation ; elle se déroule sur un plan radicalement différent de ce qui existe ou pourrait exister, et y trouve son entière satisfaction. « En amour on ne jouit que de l'illusion qu'on se fait » ¹⁶. L'image que l'on se crée fait à elle seule la qualité du sentiment qu'elle favorise. Pourtant l'imagination ne peut enrichir toute une vie durant le

12. *Amour*, p. 11.

13. *Id.*, p. 17.

14. *Id.*, p. 12.

15. *Id.*, fragments ; p. 258.

16. *Id.*, p. 21. M. CROUZET a cette formule tout aussi définitive : « Le pouvoir d'être dupe est le pouvoir même de désirer ». « Le Réel dans *Armance* », p. 54. Plus loin, *Réel*.

idéologique. Lequel à son tour ne gardera sa qualité de message privé qu'à la condition d'inclure certains épisodes faussement romancés.

Les difficultés formelles que Stendhal a rencontrées dans la composition de *De l'amour* tiennent aux différences entre récit et discours, telles que les établit Genette : « toutes ces différences [indiquées par le linguiste] se ramènent clairement à une opposition entre l'objectivité du récit et la subjectivité du discours »⁹. Or il se trouve que Stendhal a résolu son problème en répartissant son exposé entre des chapitres de discours et des chapitres de récit. Dans ceux-ci le narrateur est encore présent comme témoin d'une action ou détenteur d'un manuscrit, de sorte que seuls les personnages qu'il dit avoir connus sont ici les auteurs de récits. Alors, comme le dit Genette, « le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours »¹⁰. Pour que Stendhal puisse composer un roman, il lui manque la tranposition qui permet de passer du *je* au *il*, du discours au récit, et qui ne s'obtient pas au terme d'une réflexion technique. Actuellement, il ne raconte pas, il expose ce qu'un autre a dit ou fait. Le *je* est le garant du caractère mimétique¹¹ de ce qui est exposé.

Plus les contraintes, dirait-on, pèsent nombreuses sur une œuvre, et plus elle est originale. C'est le cas de *De l'amour*, qui fait un usage strictement délimité de l'expérience sentimentale de l'écrivain en ces années 1818 à 1821. Stendhal n'avait aucunement le projet de fixer des souvenirs ; c'est pourtant ce qu'il a aussi fait. Le parallélisme de ces derniers avec certaines situations romanesques l'étonnera, quinze ans plus tard, tout le premier. En empruntant un exemple à *Lucien Leuwen*, nous essayerons de dire pourquoi la référence à la réalité, que l'essayiste n'a pu assumer, passera inaperçue aux yeux du romancier.

L'IMAGINAIRE PASSION

Stendhal se montre préoccupé par l'impact des théories qu'il a émises. Seuls les lecteurs qui ont l'expérience personnelle de l'amour-passion pourront les comprendre. Mais à quoi bon leur parler de ce qu'ils connaissent déjà ? C'est qu'ils en ont en fait la conscience, et non la connaissance. Stendhal se propose donc d'analyser ce qui se passe en eux lorsqu'ils aiment : il s'agit principalement du phénomène de la cristallisation. Son entreprise est donc bien celle d'un idéologue ; jusque-là cependant qu'un véritable idéologue, lorsqu'il nous explique la liaison des sensations aux sentiments, n'a pas l'impression de décrire un mécanisme qui lui soit propre. Sa subjectivité est-elle en jeu, il s'agit, étroitement, de celle de l'expérimentateur, qui peut objectiver ce qui se passe en lui parce qu'il *sait* que cela se passe en chacun. La subjectivité que Stendhal met, quant à lui, en avant, n'est rien moins que son intimité, et il en appelle, avec une certaine angoisse, à ses semblables. En quoi il fait œuvre de romantique. La découverte qu'il a l'impression de divulguer lorsqu'il

9. *Figures II*, p. 63.

10. *Id.*, p. 66.

11. *Id.*, p. 54-56.

qui nous occupaient [...]. Je repris mon programme de concert, et j'ajoutai ces nouvelles circonstances.

« Ce recueil de particularités sur l'amour a été continué de la même manière, au crayon et sur des chiffons de papier, pris dans les salons où j'entendais raconter les anecdotes »⁶.

On voit tout l'intérêt de l'affabulation selon laquelle *De l'amour* a été non seulement « commencé », mais « continué » de cette manière : c'est que l'auteur n'est plus l'auteur⁷.

Pourtant nous l'approcherons d'abord en tant que tel, en le considérant comme responsable d'un propos explicite, dont nous oublierons momentanément les particularités formelles : cela engage une analyse de la cristallisation, puis un examen des relations que celle-ci entretient avec la théorie stendhalienne de l'imagination ; nous envisagerons ensuite la rêverie et le problème du romanesque. Une grande indétermination affecte celui-ci dans *De l'amour* : nous nous demandons alors ce que signifie la présence de procédés romanesques dans un ouvrage qui affiche la plus grande méfiance à leur égard. Stendhal prête en effet ses sentiments à des personnages fictifs, qui lui permettent de les exprimer dans toute leur authenticité, puisqu'il ne les donne plus pour les siens. Ce procédé lui paraît nécessaire pour atteindre une lectrice particulière, Métilde Dembovska : il fabrique un secret dont elle détient la clé. L'œuvre apparaît alors comme un message. Cet aspect détermine certaines des feintes que l'auteur utilise, et qui sont bien éloignées de représenter les conditions suffisantes à la création d'une fiction.

Au-delà des moyens qu'il utilise très consciemment, Stendhal débouche cependant sur le problème du romanesque en général. En effet, si la genèse et la composition de *De l'amour* sont tributaires d'une relation vécue dans la singularité, Stendhal devait rechercher les moyens d'expression les plus fidèles à la vérité, qui est ici double : vérité générale dans l'analyse des sentiments éprouvés par tout être amoureux d'une part ; authenticité dans les allusions au vécu de l'auteur d'autre part. La forme romanesque lui paraît alors doublement inadéquate. Il témoigne de son embarras devant la difficulté si grande qu'il y a « de faire sur l'amour un livre qui ne soit pas un roman »⁸. Or qui aurait reconnu d'emblée, comme Stendhal l'a fait, la nature *fictive* de l'amour, aurait conscience de l'annuler en s'efforçant de la faire apparaître à travers un genre qui, par définition, situe tout dans la fiction ; quoi d'étonnant, dirait le lecteur, à ce qu'un roman nous entretienne de choses romanesques ! Mais si ces dernières *existent*, bien qu'elles appartiennent au domaine de l'imaginaire, seul le genre le plus opposé en donnera la connaissance : le traité

6. Troisième préface à *Amour*, p. 300-301. 1842.

7. On s'interrogera cependant sur ces mots que Stendhal écrit à Mareste le 23 février 1821 (*Corr.*, I, p. 1057) : « Je suis mortellement ennuyé de *l'Amour* ; s'il faut refaire un manuscrit de toutes les notes indéchiffrables que j'ai fait jeter dans un sac il y a six mois, je suis mort ! ». Ces notes ont donc existé. Mais le travail de transformation semble avoir été assez important !

8. P. 296 : première préface.

lorsqu'il écrit à son ami Mareste : « C'est, en littérature, du romantique »², de cet ouvrage aux premières pages duquel il déclare : « J'ai appelé cet essai un livre d'idéologie »³. Il y a là une ambiguïté profonde qui ne se résout pas tout entière dans le partage du « traité » en deux livres, le premier personnel et allusif, le second systématique, mais se référant secrètement au domaine privé⁴. Or on n'a pas tout dit après avoir souligné le charme que cette hésitation confère à *De l'amour* ; il résulte d'un mélange apparemment si peu calculé, de la variation des points de vue, et du changement de ton. Ces caractéristiques concourent à une impression de bizarrerie et de fraîcheur. En fait, elles sont redevables à l'irréductibilité des genres que l'écrivain voudrait, pour son propos, utiliser, et à l'impossibilité où il se trouve de recourir exclusivement à l'un ou à l'autre.

Il envisage d'abord la forme du « roman ». En novembre 1819, Stendhal rédige quelques pages auxquelles il donne ce seul titre : mais il les abandonne rapidement. Sa relation avec Métilde allait probablement présenter, pour quelques mois encore, assez d'intérêt pour que la nécessité du passage à l'imaginaire ne se fasse pas sentir. Pourtant, dès ce moment, Stendhal a éprouvé le besoin d'adopter le point de vue du romancier sur l'expérience qu'il vit ; et par là, signalant les difficultés qui affectent l'expression de ses sentiments devant Métilde, il choisit déjà leur irréalisation. Devant constater qu'ils ne peuvent pas trouver d'existence sur le plan de la réalité, qu'ils restent pris dans la perspective d'une affirmation et d'une exigence subjectives, il décide de les vivre ainsi, en donnant une valeur à ce qui n'apparaît que dans l'imaginaire : c'est l'irréalisation⁵.

Deux mois après avoir tenté de traduire son expérience actuelle sous cette forme, Stendhal eut l'idée de consacrer un traité à l'amour. Il nous a lui-même raconté par quel biais elle lui vint ; et s'il faut probablement beaucoup rabattre de son récit pour approcher de la vérité, le point de départ de l'ouvrage semble être là.

« Un soir, qu'on raisonnait profondément sur les effets et les causes de ces extravagances [dues à l'amour] [...], je me saisis d'un programme de concert, sur lequel j'écrivis quelques mots au crayon [...]. Vers la fin de la soirée survint le colonel Scotti [...] ; on lui demanda son contingent de circonstances relatives aux faits bizarres

2. *Corr.* 1, p. 1001.

3. *Amour*, p. 13.

4. Nous ferons peu d'appels à ce deuxième livre — les « fragments divers » — parce qu'ils nous paraissent ajouter au premier des énoncés non-problématiques au point de vue de la forme. Stendhal y a trouvé un ton et un style, ceux de l'explication ou de la définition générales, ceux encore du trait isolé, du « détail ». Il exprime sa pensée de façon impersonnelle. Ces fragments ont donc un sens parce qu'ils complètent les évocations ou les analyses du premier livre. Tous les problèmes de forme ayant été abordés par celui-ci, les fragments lui ajoutent des précisions ou l'étoffent, mais ils peuvent se couler dans une expression classique parce qu'ils sont écrits sur des « cartes à jouer » (p. 217) : à glisser aux bons endroits entre les pages qui précèdent.

5. Ce concept qui, nous le verrons, est beaucoup plus éclairant pour notre propos que celui de sublimation, est emprunté à J.-P. Sartre : *Idiot*, 1, p. 440 et 595 notamment.

CHAPITRE 1

De la cristallisation au romanesque

UNE FORME PARTICULIERE POUR UNE EXPERIENCE SINGULIERE

Les mésaventures que subit Stendhal dans la rédaction de *De l'amour* sont bien connues. Pourtant, l'égarement par la poste d'un manuscrit à peu près terminé¹ ne suffit pas à rendre compte de la forme, curieuse et complexe, de cet écrit ; ni, d'ailleurs, les amendements et les adjonctions que Stendhal prépara en 1825, songeant à une seconde édition qui ne vit jamais le jour. Rappelons aussi qu'une préface datée de 1834, et une autre de 1842, attestent l'intérêt, la « prédilection secrète » pour reprendre l'expression de Henri Martineau, que Stendhal voua toute sa vie à son ouvrage.

Mais les véritables difficultés ne tiennent pas aux aléas de la composition et de l'édition : elles sont d'ordre interne. Les premières furent relatives au mot « cristallisation » ; c'est pour le faire comprendre que l'auteur inventa des exemples, qu'il « romança », si l'on peut dire, les exposés théoriques et abstraits des premiers chapitres, avec beaucoup de bonheur dans « Le Rameau de Salzbourg », avec un didactisme un peu lourd dans « Ernestine ». C'est nous signaler que l'idée de cristallisation et les déductions qu'il en tire sont si centrales que l'on n'aura, si on les saisit mal, rien compris à l'amour.

Cette difficulté est consciente. Il en existe une autre, qu'il convient d'appeler plutôt une hésitation. Elle porte sur la nature même de l'œuvre. Stendhal ne l'explicite pas ; il la ressent ; et la désigne à notre attention

1. De sept. 1820 à nov. 1821.

DEUXIEME PARTIE

lui-même modifié inconsciemment. La création repose, comme la rêverie, sur une double ressemblance, définissant un système d'affinités : les unes jettent un pont entre la recherche d'une forme expressive d'une part, et une image intérieure, d'autre part, que Stendhal nomme « modèle idéal » ; les autres (sans elles, il n'y pas d'inspiration) relient cette image, « à l'insu de » la mémoire consciente, au passé.

Ce texte établit enfin une relation troublante entre l'art d'émouvoir, cultivé par l'artiste, et la séduction amoureuse. La création n'est pas seulement une célébration de l'amour, mais un acte d'amour. L'imagination invente un message dans les figures duquel les souvenirs de la passion sont enchâssés ; ce faisant elle use d'un pouvoir de séduction. La création n'est pas seulement la transformation d'un vécu érotisé : elle lui offre une nouvelle orientation en ceci qu'elle s'offre à la compréhension d'autrui, et qu'elle se propose à son regard. Si l'activité imaginaire est indissociable du plaisir narcissique, elle répond également à l'intention d'établir entre deux consciences un lien fondé sur le plaisir.

Fidélité à l'image, devenue secondaire seulement parce qu'une nouvelle relation est venue interrompre le ressassement des souvenirs. Transformation de l'image, qui recueille maintenant en elle une longue tristesse ; le deuil de l'amant a donné forme à ce fantôme, qui recueille les élans passionnés d'une dépense imaginaire inutile. Fantôme en un autre sens, il a le pouvoir d'apparaître ; l'image de Métilde est indépendante des évocations de la mémoire.

Le hasard a provoqué sa transformation : elle hante désormais l'esprit selon sa propre détermination. Devenue dominante, elle en oriente l'activité, et c'est elle qui vient, maintenant, colorer et modifier la réalité. L'image errante de Métilde éveille la tendresse, reflet de cette passion que son souvenir n'agréait pas. Dans un tel état de rêverie, « on ne croit plus aux méchants », note Stendhal ³⁵⁶.

Au terme de cette transfiguration, le souvenir, détaché des impératifs de la conscience, est devenu inspirateur. On peut dire que l'imaginaire a retrouvé sa fécondité grâce à l'oubli. Or la conscience avait établi elle-même les limites de l'imagination en choisissant de parcourir indéfiniment un épisode dit réel : formé d'un agencement de représentations saturé par le manque effectif d'un mot tendre. L'oubli désorganise ce système fermé, et les images effacées reviennent avec une moindre précision (ou « réalité ») : elles sont maintenant plastiques et malléables, façonnables en un mot. Elles jouent librement devant la conscience qui les suit. Elles rayonnent à la source de la rêverie. Le sentiment du plaisir s'éveille à nouveau.

Stendhal a établi un rapport explicite entre la création artistique et l'amour malheureux :

« La distraction la plus facile pour l'homme que les passions tendres ont rendu malheureux n'est-elle pas celle qui se compose presque en entier du souvenir même de ces passions ? L'autre partie, c'est l'art de toucher les cœurs, art dont il a si bien éprouvé la puissance.

« Travailler, pour un artiste, dans ces circonstances, ce n'est presque que se souvenir avec ordre des idées chères et cruelles qui l'attristent sans cesse. L'amour propre qui vient se mettre de la partie est l'habitude de l'âme la plus ancienne. Elle n'impose pas de gêne nouvelle, et dans la mémoire des choses passées fait trouver un nouveau plaisir » ³⁵⁷.

Ce passage, écrit en 1816, attribue une fonction globale à la mémoire. Il mentionne cependant une « distraction facile », qui exclut la mémoire volontaire. Le retour de la tristesse est l'indice qu'une première transformation des souvenirs, insoupçonnée, a lieu. La seconde est due à la conscience créatrice, qui dégage le moi de ses souffrances et leur substitue — bénéfice narcissique évident — un « nouveau plaisir », jailli d'un rapport inédit avec le passé. La création artistique est donc un travail de transformation, qui s'exerce sur un matériau — les souvenirs —

356. *Promenades*, p. 806.

357. *Peinture I*, p. 172.

celui qui s'efforce de canaliser cet excès, et qui le retrouve dans l'existence du destinataire. La fragilité de la rêverie tient au fait qu'aucune attention ne peut, par définition, protéger son déroulement en écartant les fonctions du réel.

« L'imagination trouvant en chemin la mémoire et ses tristes avis, la cristallisation cesse à l'instant »³⁴⁹.

L'intensité de la passion jette du « vague » sur les images brouillées par l'émotion. Dix ans après avoir rompu avec Métilde Dembovska, Stendhal écrit : « Je n'ai presque pas de souvenirs détaillés de ces temps d'orage et de passion »³⁵⁰. Il n'échappe pas à l'ennui, né cette fois du caractère définitif que revêt l'insatisfaction : son départ l'a projeté à jamais dans une réalité inférieure à ses désirs. « Ma pensée était sur la place Belgiojoso à Milan »³⁵¹.

Sans cesse interrogés, les souvenirs installent l'esprit dans la répétition et ne peuvent racheter le manque que Métilde a créé en donnant son congé à Stendhal :

« Il y eut là une dernière heure de tergiversations et de vaines paroles, une seule eût pu changer ma vie future »³⁵².

Il ne peut cependant s'empêcher de continuer, en lui-même, ce débat avec l'image d'une Métilde qui par son silence en a signifié la vanité : la rumination succède aux « tergiversations », mais il est impossible de regarder le passé « dans des positions d'âme différentes » et de le faire « changer d'aspect »³⁵³.

Stendhal protège sa souffrance en cultivant la solitude et la fermeture : il entre dans Paris « avec une seule idée : *n'être pas deviné* »³⁵⁴. Il croit ainsi obtenir « l'oubli » de son chagrin, mais non de son passé.

Il cherche donc à modifier une image à laquelle il n'est pas libre de renoncer. La mémoire est enrôlée dans un processus imaginaire de transformation impossible. Seuls d'autres désirs, en prenant la relève de cet amour malheureux, apporteront avec eux, et sans même que Stendhal y pense, la cessation de la rumination. Plus tard, ses souvenirs reviendront d'eux-mêmes, avec cette mobilité qui permet à l'imagination de les assimiler comme une matière modifiée :

« Je n'ai eu une maîtresse que par hasard et en 1824, trois ans après. Alors seulement le souvenir de Métilde ne fut plus déchirant. Elle devint pour moi comme un fantôme tendre, profondément triste, et qui, par son apparition, me disposait souverainement aux idées tendres, bonnes, justes, indulgentes »³⁵⁵.

349. *Amour*, p. 36.

350. *S.E.*, p. 1440.

351. *Id.*, p. 1432.

352. *Id.*, p. 1430.

353. *H.B.*, p. 293, déjà cité.

354. *S.E.*, p. 1432.

355. *Id.*, p. 1438.

En 1811, Henri Beyle séjourne à Milan avec l'intention de retrouver Angela Pietragnua, qu'il n'a pas vue depuis dix ans. Ses souvenirs de la ville sont exaltés par ce nouveau contact ; en revanche la recontre de sa future maîtresse lui impose un rapport inattendu avec la réalité :

« Mes souvenirs étaient charmants, vifs ; ils se changèrent en réalité [...] Les cloches, les arts, la musique, etc., tout cela charmant un cœur inoccupé devient fade et nul quand une passion le remplit »³⁴⁷.

Les souvenirs ont renoué avec la conscience du présent. La séparation est niée par cette superposition qui augmente et étend la sensibilité. Stendhal jouit de l'instant présent, subitement redoublé, comme il jouit de l'effervescence de sa mémoire soudain confirmée. Cet approfondissement de la conscience par la mémoire lui apporte la même autonomie que la rêverie. Moment fragile cependant, puisque le contact avec le réel expose, par définition, à l'inattendu, à l'irruption de signes supplémentaires qui arrachent l'esprit à sa plénitude. Donc le souvenir d'Angela, ajouté à sa présence, implique de plus un élan :

« Je me trouvai, sur les 6 heures, aimer M^{me} P[ietragnua] ; la timidité naquit ; dès cet instant un noir affreux remplit mon âme »³⁴⁸.

La soudaineté de ce renversement signale le franchissement d'une limite. Deux rapports de la conscience avec le réel se bousculent à ce moment ; pour le premier, le présent est le signe et le complément du passé ; pour le second, il est une image à compléter. Stendhal passe de la plénitude de la mémoire à l'organisation d'une conduite imposée par le désir.

Comparons le séjour à Paris avec le retour à Milan : par deux fois, nous avons cru rencontrer un être sans désir, mais à Paris ce défaut correspondait à un sentiment de vide, tandis qu'à Milan il était une marque d'autonomie. Pourtant, un désir fondamental subsiste ici et là : celui de prolonger le bonheur imaginaire dans un endroit du monde ; que celui-ci soit vu, à Milan, à travers des souvenirs, ne rend pas cette coïncidence — cette réalisation du désir — moins étonnante que ce bonheur. La rupture entraîne l'« état d'imagination renversée » : la négation du premier désir, et donc de tous les autres. Au contraire, la fusion de la perception avec les souvenirs idéalisés éveille la crainte de tout appétit nouveau, puisqu'il obligerait Stendhal à rompre avec l'image première, devenue enfin sensible. Dans l'un et l'autre cas, la condition de la satisfaction du désir est dans le maintien de la limite qui sépare le réel de l'imaginaire. Or celle-ci, nous l'avons vu, se déplace. Ainsi le réel peut être défini comme un excès imposé à la conscience par sa situation dans le monde. Que Stendhal rencontre, à Milan, son idéal, ou qu'il le perde entièrement de vue à Paris, il y a toujours une *réalité* : un ensemble de choses qui débordent toujours la représentation qu'il s'en fait ; qui dépassent ses souvenirs ou interrompent sa rêverie. L'écrivain, c'est aussi

347. *Journ.*, p. 749.

348. *Ibid.*

compensations en dressant devant lui « des obstacles ou périls imaginaires »³⁴³. Mais ces petits accès de négation du réel ne mordent jamais sur lui et Stendhal dut se poser de grandes questions :

« Où est donc le bonheur sur la terre ? Et quelquefois j'arrivais jusqu'à celle-ci : Y a-t-il un bonheur sur la terre ?³⁴⁴ »

Le bonheur qu'il se figurait ne se rencontre pas où il le croyait. L'alternative qui lui reste, c'est l'existence ou non d'un lieu qui favorise ce bonheur ; c'est donc la recherche d'une réalité, ou l'irréalisation.

Dans la vie de Stendhal, la période italienne correspond, on l'a vu, à un parcours au niveau du réel, qui offre un point de référence au discours de l'écrivain. Le constat, négatif, (et, faut-il le rappeler, imaginaire) selon lequel ce discours est privé de destinataire, poussera Stendhal à mettre l'accent sur l'imagination du bonheur. Le trajet qui mène des voyages aux romans dit cette désaffection progressive de la croyance en une forme historique du bonheur.

La déception se répand si vite que le soupçon de son universelle validité atteint, par moments il est vrai, l'ensemble du réel. L'expérience de Stendhal ne rencontre aucune résistance : l'ennui s'étale, et uniformise le monde extérieur d'abord dans le champ du donné, ensuite au-delà : l'ennui se sert donc également de l'imagination. Ce phénomène témoigne de l'importance de la « chute », mouvement vertical si brusque, et changement de niveau si total, qu'il « aplatit » le monde (concrètement d'ailleurs démunie de montagnes) et ne laisse au regard qu'une morne errance, la recherche d'un autre lieu qui rappelle un autre temps, celui de l'enfance où l'imaginaire avait une valeur. « C'était donc là ce Paris que j'avais tant désiré !³⁴⁵ » s'exclame Stendhal. La représentation qu'il en a maintenant ne suggère rien d'autre qu'elle-même à l'esprit ; pas la moindre faille que le désir pourrait suivre, et où l'imagination pourrait s'émouvoir. Et Stendhal pose la question qui marque le mieux la plénitude de la réalité, et la vacuité corrélatrice de l'imaginaire :

« Mon plus grand mal en cet état était cette idée qui revenait sans cesse : Grand Dieu ! quel mécompte ! mais que dois-je donc désirer ?³⁴⁶ »

Dans tout cet épisode, Stendhal n'a rencontré aucune image qui soit, seulement, à l'unisson de ses regrets. Il reste donc le sujet d'un désir auquel il ne reconnaît plus d'objet ; cela n'implique pas qu'il n'en éprouve plus. Cependant l'imagination ne lui en présente pas davantage, puisqu'il ne sait pas à quel endroit de la terre demander, seulement, la possibilité de désirer. Confronté à un monde qui brise le ressort de la rêverie, l'esprit interiorise l'ennui que le dehors lui figure. Au terme de ce processus qui lui a imposé un « mécompte », Stendhal croyait avoir perdu les ressources d'une imagination à laquelle il empruntait encore l'idée protectrice (à la mesure de son vide intérieur) d'un être sans désir.

343. *Id.*, p. 374.

344. *Ibid.*

345. *H.B.*, p. 398.

346. *Id.*, p. 351.

table, non parce qu'elle relève de l'incompatibilité entre l'attention au réel et la rêverie : celle-ci est constitutive du système choisi ; mais parce que l'une des deux étend soudain sa domination sur la conscience.

L'installation à Paris du jeune Stendhal apporte des indications sur ce genre de « mécomptes ». La solitude et la liberté de disposer de son avenir lui inspirèrent de la « timidité », de l'« angoisse » et du « désarroi »³³⁷ : il convient de les rapporter à la perte de l'enfance qui représentait à la fois un milieu et un état. Le symbole de cette perte est l'absence des montagnes et des arbres de la région grenobloise « intimement liés à mes rêveries d'amour tendre et dévoué comme dans l'Arioste »³³⁸, nous dit Henry Brulard. « La chute était grande, affreuse »³³⁹ ; elle est ressentie comme la dissipation des images auxquelles les constantes rêveries de l'enfant s'attachaient. Paris résumait toute son attente d'une concrétisation des modulations, héroïque ou tendre, du désir ; d'une résolution exaltante de l'imaginaire dans le réel. Dans cette ville, croyait-il, la réalité viendrait naturellement relever ses rêves. Il n'y a pas d'ici d'in vraisemblance majeure : on sait que l'entrée en Piémont, quelques années plus tard, ne lui laissera rien à désirer à cet égard. Mais le jeune garçon qui tournait pour la première fois le dos à une famille détestée, devait découvrir que les bois de Berland ne communiquent pas avec la capitale ; et Bradamante n'emprunte pas ses rues tous les jours³⁴⁰.

Malgré une éducation qui le blessait, Stendhal avait toujours pu, jusqu'ici, s'échapper grâce à la rêverie. Elle était la seule forme, silencieuse et ignorée, de son indépendance devant ses parents ; ceux-ci d'ailleurs l'enfermaient pour le protéger de leurs propres craintes ; ils ont contribué à faire de lui « un enfant de dix ans pour [s]es rapports avec le monde »³⁴¹. Son séjour à Paris lui impose la première expérience de la réalité ; or il ne peut plus faire porter à personne la responsabilité de sa platitude, puisqu'il découvre un monde sur lequel ses parents n'ont aucun droit. Ses haines d'enfant l'avaient aussi protégé : tout ce qu'il rejetait comme « prosaïque » dépendait du caractère de ses parents. Il avait donc employé les forces de son imagination pour appeler une réalité différente. La vie à Paris fait brutalement basculer cet espoir.

« Paris, n'est-ce que ça ? »

« Cela voulait dire : Ce que j'ai tant désiré comme le souverain bien, la chose à laquelle j'ai sacrifié ma vie depuis trois ans, m'ennuie »³⁴².

L'ennui est à la fois l'effet de cette découverte sur lui, et sa seule manière de l'appréhender.

L'imagination lui offre, de son seul mouvement, de menues

337. *H.B.*, p. 373.

338. *Id.*, p. 398.

339. *Id.*, p. 351.

340. *Id.*, p. 375.

341. *Id.*, p. 372.

342. *Id.*, p. 373.

l'acte qui permet de le symboliser, ne va pas jusqu'à son accomplissement. L'imaginaire impose cette limite à une activité pourtant dérivée, toujours ressentie négativement lorsque la proie a quelque attribut féminin : alors la possession violente revient à « changer un oiseau charmant en quatre onces de chair morte » ³³².

L'attirance de Stendhal pour le plaisir joue enfin un rôle plus global dans sa formation : elle l'a empêché de devenir « un scélérat noir ou un coquin gracieux et insinuant ». C'est à ses lectures qu'il continue à demander une « volupté » imaginaire, et certaines lui inspirent également « des transports d'amour pour la vertu » ³³³. La vie solitaire et les pouvoirs de son imagination ont préservé Stendhal des vices qu'entraîne l'adaptation au milieu social : son moi est bon dans la mesure où il reste séparé, ici de la famille, plus tard de la société de la Restauration. Cette discrimination en entraîne une autre : « Je serais sans doute fort riche » ajoute Henry Brulard, s'il n'avait voulu « en grande cachette et malgré [s]es parents », devenir « honnête homme » ³³⁴.

A récuser le réel, il faut bientôt repousser la tentation de réalisation sociale. Il serait bien léger de prétendre que la question ne le préoccupa point. Sa jalousie à l'égard de son ami Mareste perce dans le récit qu'il donne de sa carrière, et il reçut avec une vive susceptibilité sa remarque : « Vous, vous n'avez pas de fortune » ³³⁵. Stendhal a peu demandé de jouissances à l'ambition ; ou pour recourir à la formulation arithmétique qu'il pratiquait volontiers, renoncer à l'ambition l'a privé de moins de plaisirs que jouir par l'ambition ne lui aurait coûté de peines. C'est ainsi qu'il envisageait son rapport avec son devenir et avec la société :

« Au lieu d'aimer l'ambition, ce qu'il faut faire pour elle m'a toujours scié. Solitude laborieuse au milieu d'une grande ville, *good for my happiness* » ³³⁶.

Même si Stendhal en a souvent souffert, son impatience devant toute visée de carrière est conforme aux choix de l'enfant qui — nous dit-il à 53 ans — n'envisageait pas qu'il pût devenir honnête s'il grandissait comme les autres. Ses parents lui renvoyaient une image ternie des rapports humains ; il demanderait le plaisir de l'identification à des modèles imaginaires. Le « labeur » de l'écrivain lui garantirait la possibilité d'exprimer, pendant toute sa vie, ses aspirations irréalisables ; cette poursuite lui vaudrait plus de plaisir que de regrets son incapacité à traiter les figures du réel. Le lien du plaisir avec l'activité imaginaire est une donnée repérable dans tous les domaines de son existence, et oriente notamment l'élaboration de l'idéal du moi stendhalien.

Le choix de l'irréalisation n'enlève rien à l'existence de la réalité : lorsque celle-ci se rappelle indiscretement au rêveur, elle détourne ou « paralyse » le mouvement de son esprit. Cette intrusion est insupportable.

332. *Ibid.*

333. *H.B.*, p. 202.

334. *Ibid.*

335. *S.E.*, p. 1435.

336. *Journ.*, p. 610.

Il s'agit bien du désir, d'une image de plaisir, et de la réalisation.

Beaucoup d'éléments concourent à la formation de cette image, qu'Henry Brulard associe à sa passion pour la chasse,

« appuyée sur les rêveries de volupté nourries par le paysage de M. le Roy et sur les images vives que mon imagination avait fabriquées en lisant l'Arioste »³²⁵.

Les arbres du paysage renvoient donc au souvenir du séjour aux Echelles : « Sous les bois de Berland je plaçai les scènes de l'Arioste »³²⁶ ; l'enfant y avait aussi participé à une chasse³²⁷, et les émotions sensuelles ne lui avaient pas manqué³²⁸. Devant le tableau qui lui représente la forme de son désir, ce souvenir et les rêveries héroïques du jeune Henry Brulard, auréolés par le « ravissement » de cette période, influencent son imagination accaparée par un nouvel

« idéal du bonheur. C'était un mélange de sentiments tendres et de douce volupté. Se baigner ainsi avec des femmes aimables ! »³²⁹

Il n'associait pas, en effet, le plaisir sensuel à la possession ; il se voyait plutôt partager des effusions peu sexualisées, dont la douceur exprimait la tendresse des femmes entre elles : cette image est clairement maternelle. Cependant le lecteur de Félicia ressentait la volupté comme un « torrent » : l'imaginaire amoureux du jeune Stendhal n'est pas exempt d'un emportement plus passionné que rêveur.

Ces images et ces sentiments se rassemblent sous l'effet d'un désir qui les oriente vers une satisfaction imaginaire. Sur le plan de la réalité, l'adulte a conservé et développé cette « fureur » pour la chasse où, nous dit-il, il ne doit son habileté qu'à sa « force » — car son père l'empêchait, « par peur bourgeoise », d'y aller³³⁰.

Comme la chasse appartient au registre héroïque, il est probable que Stendhal, en en satisfaisant le goût, triomphe de la platitude et de la « peur » qui fleurissent, à ses yeux, sur le terrain de la réalité où son père ni personne n'a su — ne sait — le contraindre. La chasse doit retenir notre attention puisqu'elle est une activité physique : cette « fureur » est un trait de plus par lequel Stendhal organise son monde intérieur, mais elle le jette violemment dans le monde extérieur. Elle prend aussi pour nous la valeur d'une métaphore de la capture amoureuse ; c'est ainsi, nous le verrons, que le romancier l'utilise. Or la capture définitive, c'est ici la mise à mort. Stendhal en est capable devant des lièvres ou des oiseaux, mais il ajoute : « J'eus horreur de tuer une biche, cette horreur a augmenté »³³¹.

Les rêveries érotiques de l'enfant lui ont inspiré la passion de la chasse. Mais l'acte qui semble avoir recueilli la violence du désir sexuel,

325. *Id.*, p. 201.

326. *Id.*, p. 157.

327. *Id.*, p. 154.

328. *Id.*, p. 149 sv.

329. *Id.*, p. 175-176.

330. *Id.*, p. 201.

331. *Ibid.*

pour le reste des hommes. Elle se paie de ses sacrifices avec ce noble assignat »³¹⁸.

Non seulement l'imagination, tirant ses plaisirs de son propre fond, les renouvelle sans aucun contact avec la réalité ; mais l'âme considère que tout mécompte venu d'un tel contact doit être accepté comme une offrande des aspirations vulgaires à l'intégrité de l'imaginaire. On trouve ici la formule achevée de la dissociation entre le plaisir et l'adaptation à la réalité. Elle a, on s'en doute, beaucoup d'applications³¹⁹. « La vulgarité, éteignant l'imagination »³²⁰ ; le mépris que des « remarques prudentes [...], bourgeoises, plates, odieuses », inspirent au jeune enrôlé de l'armée d'Italie « étourdi par [s]es délicieuses rêveries »³²¹ seront nos derniers exemples parmi les centaines auxquels Stendhal confie d'illustrer ce blason de lui-même scindé en deux champs inconciliables. On remarquera que le discrédit de la mémoire s'apparente à celui qui, plus général, frappe toute fonction de réalité : l'imaginaire impose sa sécession dans la conduite de la vie, mais aussi dans l'appréhension de soi.

L'imagination est à l'origine de la passion amoureuse, qu'elle accompagne (ou guide) tout au long de son déroulement. Elle la dispense même de rechercher des confirmations dans la réalité : en quoi elle obéit à sa propre loi et donne la preuve qu'elle est une suffisante distributrice de plaisir. « La volupté ne gâtait rien à mon imagination », souligne Henry Brulard en se rappelant son arrivée à Paris. La rêverie lui dispense un plaisir fondé sur l'équivalence entre le désir d'une maîtresse (« mon idée fixe », dit-il) et la représentation de la scène de rencontre qui en serait l'accomplissement. L'autonomie de l'imaginaire, clairement affirmée, associe la satisfaction à la répétition de la rêverie :

« Ma raison était une raison de chasseur : Je l'aimerais avec autant de transport que je dois la trouver !

« Cette folie, jamais avouée à personne, a peut-être duré six ans »³²².

Cette conception du plaisir est nettement précisée dans *De l'amour* ; elle se dégage aussi d'un souvenir d'enfance de Stendhal.

Deux éléments frappèrent d'abord son imagination : un tableau et un livre. Le premier comportait des « grands arbres » mais l'éclairage privilégiait « trois femmes presque nues, ou sans presque [qui] se baignaient gaiement »³²³. En découvrant le second, *Félicia ou mes fredaines*, Stendhal

« devin[t] fou absolument, la possession d'une maîtresse réelle, alors l'objet de tous (s)es vœux, ne [l']eût pas plongé dans un tel torrent de volupté »³²⁴.

318. *Fil. nova*, II, p. 231-232.

319. Cf., II, I.

320. *Amour*, p. 255.

321. *H.B.*, p. 410.

322. *Id.*, p. 345.

323. *Id.*, p. 175.

324. *Id.*, p. 185.

libérer le neveu de la Sanseverina. Fabrice célèbre la messe pour séduire Clélia : il croit maîtriser le compromis ; qu'obtient-il ? ses rencontres avec Clélia, orchestrées par les lois de la feinte, révèlent la distance que le compromis voulait nier. Les rencontres dans l'obscurité, la mort, puis la retraite silencieuse, actualisent la fissure qui lézarde les plaisirs de Fabrice.

Admettons que la problématique stendhalienne progresse, à travers ses représentations romanesques, vers un apaisement. Cela signifierait que les empêchements du plaisir dessinent une aventure moins sombre que les difficultés du réussir. Ce qui a un seul sens : en tant que lecteur, je m'identifie plus agréablement à Fabrice qu'à Julien.

Il faut laisser à l'imaginaire sa permanence, et sa caractéristique spatiale : jeu d'éléments qui s'associent en des figures mouvantes, il se fixe, par l'écriture, en des états que les romans attestent pour nous. Mais aucun n'est le dernier, ou — pire — la solution ; de l'un à l'autre, il ne se produit donc pas de véritable évolution.

Ce jeu renvoie aux rapports complexes de Stendhal avec ses propres images, celle du plaisir opposé à la réussite, par exemple : l'incompatibilité partielle qui les sépare nous conduit aussi à cette question qui lui appartient intimement : si l'on choisit de réussir, peut-on conserver les jouissances de la sensibilité et de l'imagination ? En se consacrant au plaisir, garde-t-on son pouvoir sur les autres et sur soi ? Tout choix, insistant sur la séparation, n'équivaut-il pas à la brisure de l'image de soi, à un éclatement de l'unité ?

On sait comment Stendhal explique la formation de son caractère :

« Si mes parents avaient su me mener, ils auraient fait de moi un niais comme j'en vois tant en province. L'indignation que j'ai ressentie dès mon enfance et au plus haut point, à cause de mes sentiments espagnols, m'a créé en dépit d'eux le caractère que j'ai »³¹⁷.

Même s'il ne se connaît pas encore, Henry Brulard sait qu'il est devenu lui-même en s'opposant à l'association que la bêtise avait conclue avec ses parents, et au nom d'aspirations héroïques qui représentent sa nature, ou sa part inaliénable. S'il persistait dans son « espagnolisme », sa famille ne pouvait que le décevoir : à force de confirmer son jugement dédaigneux il s'est constitué dans la fidélité aux modèles épiques qui l'autorisaient. Or le même développement nous apprend :

1. Que l'adulte est incapable d'acheter « la moindre chose » sans se laisser tromper ;

2. Qu'il « déteste être troublé dans (s)a rêverie ». Ainsi confirme-t-il son rejet du réalisme dans les échanges humains, et son élection de l'imaginaire dans la solitude. Il avait fait ce *distinguo* depuis longtemps :

« Qu'est-ce qu'une belle âme ? C'est celle à qui son imagination a créé des récompenses qui ne sont réelles que pour elle, et chimériques

317. H.B., p. 213.

Henry Brulard exprime la bipartition de la conscience d'une autre manière : « Ma tête était absolument le jouet de mon âme »³¹⁵. L'état de sensibilité entraîne la fascination qui annule la raison. Sa personne est donc le lieu d'une division. Son esprit également, puisque l'exercice de certaines facultés disjoint son activité : « Rien n'éteint l'imagination comme l'appel à la mémoire ou au raisonnement »³¹⁶.

L'image de l'être stendhalien peut être recherchée ou donnée, inscrite dans un projet ou spontanée. Le passé apparaît grâce à la mémoire volontaire et à la raison, seuls moyens d'une mise en forme. Mais aussitôt le jaillissement incontrôlé de la rêverie se perd ; et par là-même, l'oubli fait son œuvre, et cache tout ce que la perspective méthodique de Stendhal écarte de sa conscience. S'il part à la recherche de son unité, les deux facultés qu'il mentionne vouent d'emblée, par leur alternance, son moi à l'inconstance. Henry Brulard prend le point de vue de la connaissance et voit son image se dédoubler. Il voudrait que les fragments sombres s'adaptent aux fragments clairs : c'est ce que signifierait faire de ses rêveries et de ses extases une matière pour la mémoire. Mais l'espace de la représentation est séparé en deux champs, qui se répartissent également la représentation de son être, puis de l'ensemble du réel. Le désir d'unité, motivation essentielle des écrits autobiographiques, est la première détermination de l'image de soi : postulée et indéfiniment poursuivie par Stendhal, la réalisation de l'unité du moi est le mandat qu'il confie à tous ses personnages de roman. L'imaginaire ne connaît pas de chronologie et l'on chercherait vainement un progrès dans la redistribution des pièces, qui d'Octave à Lamiel propose diverses figures d'un puzzle : de l'une à l'autre la fissure, simplement, se déplace. Deux remarques cependant :

Julien Sorel symbolise la réunion d'un calculateur passionné, d'un hypocrite sincère et d'un ambitieux ingénu : grâce à lui, son créateur oublie les frontières de ces états. Stendhal, cependant, n'a pas d'autre issue que de précipiter Julien dans un espace clos ; le héros s'abandonne alors à la tendresse et congédie le calculateur ; il jouit de sa sincérité et de son enfance retrouvée, en même temps qu'il écarte les désirs inspirés par la société. Julien s'est trouvé parce qu'il dispose lui-même, et de façon explicite, de la fissure, et la place lui-même sur le jeu qu'il a édifié jusqu'alors. Mais cette maîtrise de l'espace intérieur s'appuie sur la mort imminente : sur l'abolition de la temporalité, qui est le champ même du déplacement de la fissure.

Fabrice del Dongo procède d'un rapport avec lui-même moins crispé. C'est qu'il subit le problème qui fait agir Julien. Libre en toutes choses, il désire être à la fois adulte et enfant : maître d'aimer Clélia tout en accomplissant l'image de lui-même que lui renvoient ses protecteurs.

Il a donc choisi la feinte et la conciliation ; la fissure est masquée. Mais elle resurgit. L'amant de Clélia revient en prison, c'est le moment, enfin, du choix : au Palais ses proches luttent pour lui, et parviennent à

315. *H.B.*, p. 403.

316. *Promenades*, p. 914.

sait comment s'en dépêtrer. Si l'on fait abstraction du signe négatif ou positif, il reste la coïncidence de l'image de soi avec ces moments de conscience. Or c'est cette coïncidence que Stendhal, finalement, recherche : que vaut la mémoire si elle ne permet pas de rejoindre la nouveauté : le sentiment de plaisir dans son indépassable origine ? L'imagination jouit donc d'un avantage immense : elle est affranchie du temps de l'expérience vécue ; elle ne connaît, en fait de durée, que celle de chacun de ses états ; la nouveauté est sa loi ³¹¹. Pour cultiver ce plaisir, le prix que Stendhal doit payer est de « se voir inférieur » sans pouvoir demander un autre point de vue sur lui-même à la mémoire, à l'image d'un moi inscrite dans la succession :

« J'ai toujours vécu et je vis encore au jour le jour et sans songer nullement à ce que je ferai demain. Le progrès du temps n'est marqué pour moi que par les dimanches, où ordinairement je m'ennuie et je prends tout mal [...]

« Plongé dans une sombre rêverie[...] ³¹² »

L'IMAGINAIRE ET LE PLAISIR

L'imagination fait négliger la réalité à l'esprit dont elle s'empare. Elle s'appuie aussi bien sur des conditions extérieures qui favorisent cet oubli. « La lorgnette du raisonnement est entièrement troublée », écrit Stendhal, elle qui permet d'« apercevoir... ce qui existe réellement ». Il s'agit à nouveau d'un trouble, d'un obscurcissement, qui accompagne d'ailleurs l'extase : l'on « se repaît, dans l'intérieur de son âme, des chimères les plus ravissantes » ³¹³.

La rêverie se laisse déterminer par les conditions, négatives, de son avènement. L'absence de communication et la perte de netteté dans les images qui relient la conscience au monde extérieur, établissent en elle une division : l'ombre envahit une partie de son champ, alors que l'autre s'illumine ; si l'on préfère, Stendhal peut changer de lorgnette seulement quand celle du raisonnement s'est dérégulée. La conscience imaginante substitue alors parfois une image neuve à un trait réel voilé par une émotion forte. D'ailleurs, comme la sensation reconduite était à l'origine de l'activité mémorative, c'est l'émotion prolongée qui suscite le foisonnement des images :

« Ma tête est une lanterne magique ; je m'amuse avec les images, folles ou tendres, que mon imagination me présente » ³¹⁴.

L'instrument d'optique représente souvent les facultés de l'esprit. Il figure aisément la variation des rapports de la conscience avec elle-même ; et la netteté de l'image semble bien caractériser, chez Stendhal, le jugement froid, compagnon de la maîtrise de soi.

311. Cf. ici p. 109, note 282.

312. *S.E.*, p. 143.

313. *Touriste*, II, p. 505.

314. *It. 1818*, p. 238.

entreprises dans la vie réelle »³⁰⁴. On demandera donc ce qu'il entendait préserver de cette manière : il s'agit du plaisir, car il n'en connaissait aucune forme qui soit mieux protégée des atteintes de la réalité, que l'activité de l'imagination. La satisfaction du principe de plaisir suppose, chez Stendhal, le recours à l'imaginaire.

« Pour tout bonheur Dom[inique] a une petite lorgnette d'un pouce de diamètre ouvrant dans un monde sublime. La bonne musique rend beaucoup plus claire la vue de ce monde »³⁰⁵.

Mais cet instrument d'optique intérieure se brouille facilement. La rêverie cède parfois la place à des fantaisies persécutrices comme celles qui tirent Stendhal hors de son lit, lors de son séjour à Brunswick :

« J'étais dans les rêves jusqu'au cou, narre-t-il, et, dès que mon imagination est éveillée, je suis timide »³⁰⁶.

Parfois, elle compose un scénario qui libère une charge d'agressivité : mon « horreur pour ce qui est bas », écrit-il, se complique de

« la folie de m'amuser à m'imaginer qu'on m'insulte pour composer ensuite des réponses bien hautes et bien insolentes, et me voir donnant des soufflets »³⁰⁷.

Pareille fantaisie inclut aussi une part de plaisir.

Sa persistance dans une trame romanesque la fait collaborer à une scène étoffée : Julien soufflette le cocher du chevalier de Beauvois. L'importance de ce motif, lié à la poursuite de l'idéal du moi, nous apparaîtra plus tard³⁰⁸. Celui-ci règne sur l'imaginaire en maître exigeant : si Stendhal n'y trouve pas la compensation des blessures narcissiques dues au contact avec la réalité, la violence fantasmatique se retourne contre lui : c'est l'« état d'imagination renversée ». Julien erre dans ces landes à plus d'une reprise, elles sont coutumières à Lucien, elles emprisonnent la conscience d'Octave ; et elles signalent l'« homme supérieur »³⁰⁹.

Écoutons encore Henry Brulard : « Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire »³¹⁰.

Les retrouvailles de la mémoire n'auront pas éloigné, à la fin de sa quête, les brumes de la connaissance de soi. La continuité, ou la permanence d'une image de lui-même construite à travers les états successifs de son esprit, lui fait défaut. Au lieu de cela, Stendhal se cherche tout entier dans le souvenir d'une extase : pour l'atteindre en l'isolant de sa durée, il devrait inverser le déroulement de sa vie adulte. Un semblable rapport à lui-même devait favoriser l'envahissement de la conscience par des états impossibles à dépasser : elle ne se lasse pas de les explorer dans la rêverie ; renversée, elle s'y étale pour son malheur et ne

304. *Amour*, p. 83.

305. *Marginalia* II, p. 108-109. Plus loin : *Marg.*

306. *Journ.*, p. 502.

307. *Id.*, p. 665.

308. Cf. III, 1.

309. *Rouge*, p. 558.

310. *H.B.*, p. 38, déjà cité.

asservie à celle-ci. Il arrive en effet que Stendhal emploie à « calculer » cette faculté qui, détournée de toute finalité extérieure, lui permet de « jouir de tout »²⁹⁹. On comparera ces états d'esprit opposés avec ceux que connaît Julien : « Oui, j'ai gagné une bataille, se dit-il, mais il faut en profiter », et :

« Au lieu de ces sages réflexions, l'âme de Julien, exaltée par ces sons si mâles et si pleins, errait dans les espaces imaginaires »³⁰⁰.

Le sentiment de plaisir accompagne toujours la rêverie et caractérise une forme d'imagination que Stendhal a cultivée sa vie durant, sans jamais perdre de vue qu'elle échappe, par définition, à toute décision de la conscience. Selon lui, il s'agit d'un état d'âme trop rare. Cependant, il a souvent ressenti

« l'état de tension ou d'irritation qui le force [le cerveau] à produire des images agréables, et à sentir avec vingt fois plus d'ivresse les images qui, dans un autre moment, ne lui auraient donné qu'un plaisir vulgaire »³⁰¹.

La recherche de cette ivresse est à vrai dire une conséquence lointaine d'un choix que Stendhal a prononcé à propos de lui-même. Signe d'une singularité dont la productivité de l'imaginaire est le premier bénéfice, la jouissance de la rêverie se paie de certaines incapacités dans la vie réelle et sociale, de quelques oublis qui sont ici, simplement, inconscience à l'égard du présent.

Le goût de la musique est incompatible avec l'habitude de « passe[r] sa vie en public » ; il suppose la « solitude » autant que l'« imagination »³⁰². De celle-ci,

« l'aile puissante ne se développe que dans la solitude et l'entier oubli des autres »³⁰³.

Le mélomane ignore donc le monde de la vanité, et trouve ailleurs ses satisfactions. Par là, il s'apparente aux types de l'amant passionné, de l'homme énergique, de l'artiste, et aussi à l'écrivain, voyageur ou critique. L'imagination prend-elle simplement place dans la topologie stendhalienne des qualités humaines ? Mais il se peut qu'elle y occupe un pôle, qu'elle ait une valeur fondatrice.

La fonction que Stendhal lui attribue l'oblige en effet à opérer certaines discriminations. En lui-même, l'homme sensible a pris le pas sur les idées d'ambition, et l'amant malheureux a facilement oublié les succès ; ce découpage se reporte sur l'image de la société ; Stendhal valorise les hommes forts qu'elle ignore ou rejette, et condamne les êtres plats qui réussissent. Il atteint également l'œuvre destinée à un public restreint dont l'attente compense la faible audience effective. C'est ainsi que Stendhal a payé, sur tous les plans, « le malheur de toutes [s]es

299. *H.B.*, p. 169.

300. *Rouge*, p. 279 et 399.

301. *Rossini*, I, p. 20.

302. *Id.*, I, p. 269.

303. *Id.*, I, p. 315.

empêche en même temps la répétition de l'illusion : on échange des « transports d'admiration » contre des « plaisirs de réminiscence »²⁹⁶.

Le réseau dont nous avons donné quelques illustrations textuelles est établi dans l'œuvre de telle façon que chaque élément suppose toujours les autres quand il ne les attire pas explicitement²⁹⁷. Il oppose point par point deux figures : la première associe l'émotion à sa condition, la solitude, et à l'un de ses effets, la rêverie. Celle-ci suppose l'imagination et l'aliment de la passion, qui implique elle-même l'énergie ; et elle est associée à la musique. La seconde soumet l'émotion à la comparaison (avec soi-même ou avec l'opinion des autres) dont l'effet est l'analyse ; celle-ci éveille le besoin de connaissance et lui attache la mémoire. La première figure est celle de la coïncidence avec soi-même, la seconde celle de la distance réflexive. L'imagination ne peut appartenir à la deuxième, tandis que des éléments mémoriels resurgissent dans la rêverie. Ainsi la mémoire alimente des activités spirituelles opposées, selon qu'elle est invoquée par surprise ou volontairement. Collection d'images oubliées dans un cas, faculté d'une recherche intentionnelle dans l'autre, elle reflète la variation du rapport avec soi-même, et relève finalement de l'imaginaire en tant qu'il englobe et oriente ce rapport.

La rêverie musicale permet donc de mettre en évidence un rapport différent avec la matière du passé. Que la conscience du passé, en elle, s'affaiblisse ou que le sentiment d'appartenance s'efface dans l'écriture romanesque, nous avons affaire à deux types d'oubli. L'oubli est nécessaire à la collaboration de la mémoire et de l'imagination ; sans lui, ces deux facultés sont antagonistes. Nous avons donc rencontré deux fois l'inconscient dans les démarches de l'écrivain : désigné, dans *Henry Brulard*, comme l'espace inaccessible à la recherche des souvenirs ; suggéré, dans la rêverie, comme l'espace d'où surgissent des images inattendues. L'oubli n'est pas le seul signe auquel l'inconscient, ici, se repère. L'absence d'un langage qui puisse nommer ces images, alors que leur existence est affirmée, va dans le même sens. La production fantasmatique ne peut pas se dériver en une activité de la conscience réflexive. Au contraire, sa fécondité (où nous voyons un autre signe de l'enracinement profond des éléments resurgis) commande qu'elle s'épanche continuellement selon son mode propre.

Il ne suffit pas de dire que la musique invite à la rêverie : elle y oblige. En effet elle empêche l'esprit de s'appliquer à un autre mouvement que l'écoute ; puis elle suggère, par elle-même, des images. « Toujours pour la musique il faut *loisir forcé occupé par l'imagination* »²⁹⁸.

Stendhal ne peut pas obtenir ce loisir de lui-même ; mais la passion amoureuse doit être comparée à la musique à cet égard : elle l'arrache, par moments, à la conscience de soi. L'imagination peut aussi être

296. *Id.*, II, p. 325.

297. « On ne jouit réellement de la musique que par les rêveries qu'elle inspire ».

« L'habitude de la musique et de sa rêverie prédispose à l'amour. »

Rossini, II, p. 325, pour la première phrase.

Amour, p. 37, pour la seconde.

298. Rossini, II, p. 265.

L'imprécision inhérente au sujet a poussé Stendhal à établir une relation entre sa vie intérieure et l'écriture, qui repose sur le recul et la médiatisation. Le vague propre à la rêverie musicale est respecté, voire accusé, par l'évocation critique qui ne cherche pas à l'enfermer dans le genre blessant de la définition.

Cette démarche met en évidence la valeur inspiratrice de la distance intérieure. Certains aspects de la *Vie de Henry Brulard* ont illustré ce rapport par le phénomène contraire : la connaissance correspond au désir de faire coïncider les manifestations de l'être avec leur conscience. L'imagination romanesque supposera, quant à elle, que l'auteur ignore les liens existant entre sa propre histoire et celles qu'il raconte : la distance intérieure est étendue par la fiction jusqu'à ce point où l'expérience propre apparaît comme celle des personnages, et alimente inconsciemment le récit.

Le discours sur la musique réalise, par sa ressemblance construite avec des émotions inconnues, une analogie de la rêverie ; elle-même s'appuie sur les affinités de cet art avec la passion :

« La musique ne peut, ce me semble, avoir d'effet sur les hommes qu'en excitant leur imagination à produire certaines images analogues aux passions dont ils sont agités »²⁹¹.

En ceci qu'il présuppose l'expérience de l'amour-passion (sorte de laissez-passer sans lequel, décidément, on n'entre dans aucun domaine de la réflexion stendhalienne), le goût de la musique est aussi un critère qui permet de distinguer les hommes. Nous parcourons rapidement cette classification : elle n'a d'intérêt, à nos yeux, que par les valeurs qu'elle engage, et non par les discriminations qu'elle établit. Ce goût exclut les « bonheurs de vanité », qui glacent l'imagination²⁹². Il suppose donc le naturel et c'est pourquoi les Italiens sont particulièrement sensibles aux possibilités d'expression que la musique leur présente :

« Quand il fait beau à minuit, au sortir de l'opéra [...], tout le monde chante à demi-voix en se retirant : le vulgaire chante les airs qu'il sait, l'homme qui a un cœur pour la musique les airs qu'il *fait*. Ses petites cantilènes ne sont qu'indiquées, mais elles sont d'accord avec la nuance actuelle de ses sentiments »²⁹³.

L'abandon aux impressions dues à cet art est inaccessible à qui pratique « la prudence » et cultive l'habitude de la « réflexion » et de la « raison »²⁹⁴. En général, la musique proscriit toutes les activités de l'esprit qui supposent le jugement : « Il faut oublier de juger pour avoir les illusions de la musique »²⁹⁵.

La mémoire, lorsqu'elle reconnaît un air d'opéra, fait désirer et

291. *Id.*, I, p. 15.

292. *Id.*, I, p. 314-315.

293. *R.N.F.*, p. 467.

294. *Rossini*, II, p. 261.

295. *Id.*, I, p. 193.

pas vraiment image au sens d'une représentation qui sollicite la conscience par ses contours et agit sur elle comme une masse sculpturale, il n'y a pas uniquement ces « deux mouvements de l'âme » calmes et alanguis que le Corrège excelle à inspirer : « l'attendrissement [...] et la volupté des âmes si profondément sensibles »²⁸⁷ ; mais une réaction vive des sentiments dépasse, dans le mouvement, les fortes impressions mélodiques et les extases solitaires de la tendresse : c'est la rêverie musicale.

Les limites que Stendhal impose à sa définition critique (doublement négative) nous rappellent sa méfiance devant une écriture qui, emprisonnant l'image, tuerait l'imagination. Or la critique musicale lui offre un moyen indirect de désigner ses émotions, sans qu'il cherche à les atteindre en elles-mêmes, ni à les retracer.

L'Italien est privé de littérature par un gouvernement qui s'efforce de prohiber toute discussion. C'est pourquoi il est « forcé de penser beaucoup aux impressions de son âme »²⁸⁸. Le conflit imposé de la littérature et de la musique se traduit par un gain d'authenticité dans le rapport avec soi-même :

« Ce jeune Italien, à force de regarder ses sentiments dans tous les sens, observe et surtout sent des nuances qui lui auraient échappé »

s'il avait pu demander à la lecture de le « distraire »²⁸⁹. Or ce privilège par restriction ne contribue pas toujours à son bonheur. « On centuple ses peines en les analysant et l'on diminue son bonheur »²⁹⁰.

Il est remarquable que la musique permette d'associer la formulation intérieure à l'image, et les fasse collaborer. Elle favorise la plus grande ouverture possible de l'esprit à des activités de la conscience incompatibles en dehors d'elle. Par là, peut-on dire, elle les dépasse. Le regard du mélomane sur lui-même va de l'observation à l'agitation, de la méditation à l'analyse. D'autre part le fait de « cultiver ses sentiments dans tous les sens » évoque Henry Brulard qui « rumine sans cesse sur ce qui l'intéresse ». Le jeu introspectif avec les souvenirs a beau être patient et répétitif, il a une variété et un mouvement que la musique vient accroître et précipiter.

Notre précédente citation établit une opposition entre la littérature et la musique, opposition parallèle à l'incompatibilité qui sépare le sentiment et l'analyse, ou encore le signe et l'image comme matériaux de l'écriture.

Le discours sur la musique s'inscrit à l'intérieur de limites qui lui permettent d'échapper à une semblable division. Indirect et général, il s'appuie sur des souvenirs qu'il ne cherche pas à cerner, puisque son thème permet un détour par les opéras et leurs interprétations. Il dessine ainsi un parcours périphérique, et l'espace intime de la rêverie demeure, en son centre, intact. Les écrits sur la musique constituent un système allusif, et proposent l'analogie des émotions qui les ont inspirés.

287. *Histoire de la Peinture en Italie*, II, p. 370-71. Plus loin : *Peinture*.

288. *Rossini*, II, p. 258.

289. *Id.*, II, p. 258-259.

290. *Id.*, II, p. 259.

apparaît comme le « fondu », ou l'atmosphère, qui unit, dans un tableau, des couleurs — ou des sollicitations — divergentes.

La mémoire contribue donc à la rêverie musicale par des souvenirs vagues et des images évoquées selon leurs affinités avec cette rêverie. Seule l'appartenance au passé signe la provenance de ces images ; mais sans retenir l'intérêt de l'amateur, qui les oriente selon la temporalité de l'imaginaire. Il faut abandonner les caractéristiques de la mémoire que nous avons définies, ou les inverser. Le souvenir n'a ici ni fixité, ni netteté ; il ne fait l'objet d'aucune recherche, il n'est pas le moyen d'une connaissance. Stendhal ne cherche ni à le définir pour lui-même, ni à l'exprimer pour un quelconque témoin. Ce statut du souvenir est exceptionnel. Grâce au plaisir musical, il devient le prétexte et l'occasion d'une rêverie heureuse. Le mémorialiste, quand à lui, emprunte les voies de l'écriture pour attirer ses souvenirs, et il éprouve parfois le sentiment exaltant de leur proximité. C'est alors que le besoin de précision entraîne leur éloignement définitif et la perte de l'émotion.

La musique surprend l'esprit dans une disposition opposée, et oriente son activité de telle façon que les rapports de Stendhal avec ses souvenirs changent de signe. Il reste en effet à la périphérie de ces rêveries dont il n'évoque jamais le contenu ; pas davantage qu'il ne pourra le faire des moments de ravissement de son enfance. Mais ici il en est heureux ; et le trouble qui paralysera l'entreprise d'Henry Brulard inspire au contraire à Stendhal une longue réflexion sur ces moments privilégiés, inséparables de la critique musicale.

« La bonne musique n'est que notre *émotion*. Il semble que la musique nous fasse du plaisir en mettant notre imagination dans la nécessité de se nourrir momentanément d'illusions d'un certain genre. Ces illusions ne sont pas calmes et sublimes comme celles de la sculpture, ou tendres et rêveuses comme celles des tableaux du Corrège » ²⁸⁴.

Elles participent sans doute à la fois de la plénitude frappante de la sculpture et de l'effacement des contours voulus par le Corrège. En effet, le concours de la mélodie et de l'harmonie correspond à une synthèse de ces deux effets :

« La mélodie ne peut pas fixer à *demi* notre imagination sur une nuance de passion, cet avantage est réservé à l'harmonie ; mais remarquez que l'harmonie ne peut peindre que des nuances *rapides et fugitives* » ²⁸⁵.

Stendhal se déclare satisfait par une musique qui le fait « jouir de ces deux plaisirs réunis autant que possible » ²⁸⁶. Ainsi l'émotion est-elle due à la rencontre, à la fois vive et subtile, entre les impressions de l'auditeur et le souvenir de ses propres passions. L'imagination est saisie par une justesse de traits qui l'entraînent dans un mouvement incessant ; il n'y a

284. *Rossini*, II, p. 181-182.

285. *Id.*, I, p. 314.

286. *Id.*, I, p. 164.

« Il y a dans la musique un surgissement prospectif, une force d'improvisation, une puissance de liberté qui, sans laisser le temps de détailler, donc peut-être de détruire la délectation, poussent toujours vers d'autres perspectives et obligent l'auditeur à une éternelle jeunesse »²⁸¹.

On ne doit plus, d'ailleurs, parler ici de mémoire que dans la mesure où le plaisir de l'auditeur s'appuie sur la perception vague d'un rapport avec son propre passé. Rapport essentiellement différent de celui qu'Henry Brulard interroge. Le mélomane n'en attend pas une image aux contours nets ; mais le sentiment intense de l'existence de ce rapport lui propose une suggestion en creux, que l'imagination vient habiter. Les souvenirs estompés sont intégrés à une élaboration imaginaire ; ainsi transformés, il ne s'opposent pas à cet « amour du nouveau [qui] est le premier besoin de l'imagination de l'homme »²⁸².

Au cours des soirées privilégiées qu'il passe à l'opéra, Stendhal entretient un monologue à deux voix où l'écoute et la parole lui appartiennent : c'est de lui à lui que les sentiments émus par la musique font retentir de multiples échos. Dans une saisissante synthèse le dialogue réel entre deux âmes, ou le souvenir qu'il présente tout à coup, correspond à l'image de leurs relations, à la faveur d'une rêverie connaissant des moments parfaits : faut-il souligner que l'horizon de son attention est tout entier occupé par le déroulement de l'opéra ? Entre la scène et la loge se poursuit indéfiniment un chœur à deux voix et la ligne mélodique, s'associant spontanément à la durée intime, adoucit la netteté des images visuelles. Lorsqu'ainsi la mémoire s'ignore, l'imagination connaît sa plus haute portée et son chant le plus pur. Stendhal demande à la musique d'être « parfaite » afin qu'aucun choc, aucun grincement ne vienne le contraindre à réintroduire une distance critique : cette activité rationnelle détruirait l'élan imaginaire. C'est grâce à l'absence de sollicitations de ce genre, écrit Stendhal, que

« la musique parfaite [...] me fait songer à ce qui forme actuellement l'objet de mes rêveries, et me fait venir des idées excellentes »²⁸³.

Les différents moments musicaux éveillent des impressions diverses dans une succession rapide. Cela s'explique par une ouverture de l'esprit qui ne se fixe sur aucune représentation particulière ; par un flottement de la conscience qui ne voue pas à ses états une attention suffisante pour les reconnaître. On voit, par là, comment le moment musical est propre à reprendre, à harmoniser, puis enfin à dépasser, l'impulsion réelle sans quoi, cependant, l'élan de l'imagination n'aurait pas lieu. C'est dire aussitôt que le phénomène musical paraît, seulement, susciter un élan imaginaire si large qu'il inclut, également, la reprise détendue du passé. Mémoire et imagination ne voyagent de concert qu'à la faveur de la confusion émotive permise par le déroulement de l'opéra : cette confusion

281. *Connaissance*, p. 97.

282. *R.N.F.*, p. 527.

283. *Amour*, p. 37.

parole « indique à l'imagination des auditeurs le genre d'images qu'ils doivent se figurer ». Ces « *étiquettes du sentiment* » sont portées par la voix qui ajoute « la teinte de passion » à leur plate précision ²⁷⁴. Le chant peut atteindre le stade de la parfaite mobilité expressive, de l'improvisation « d'après les exigences actuelles des spectateurs » ; or « ce sont ces nuances qui produisent les miracles de la musique » ²⁷⁵. Moyen de la rencontre la plus fine entre la perfection musicale et les émotions du spectateur, le chant, lieu de l'analogie, suscite parfois des « *transports de folie et de bonheur* » ²⁷⁶. Souvent, enfin

« l'accompagnement rappelle à notre imagination une nuance de sentiment que la voix seule ne pourrait pas exprimer » ²⁷⁷.

Une telle plénitude dans l'expression (« ce qu'elle [la musique] peint, elle ne peut pas le montrer à moitié » ²⁷⁸) s'accompagne enfin de la limpidité et d'une impossibilité à suggérer des sentiments d'emprunt qui en fait un art non-mensonger : sans ce caractère constitutif les auditeurs ne pourraient envisager la ressemblance avec leurs propres sentiments. Ils ne s'abandonneraient pas à la rêverie.

« La musique ne peut pas plus rendre un ton affecté, que la peinture peindre des masques » ²⁷⁹.

Pour rendre un signe trompeur, il faut vouloir jouer de sa nature de signe, et déplacer la signification. L'affectation est donc praticable à la manière d'un jeu sémantique. Or le langage et le discours de la musique la rendent propre à toucher la sensibilité sans l'intermédiaire d'images ni de signes. Les signes s'adressent à une conscience consciente de ses actes, qui constituent la signification. Epargnée par cette perte de l'immédiateté, la musique n'offre pas davantage prise à la mémoire volontaire, bien que le plaisir qu'elle éveille procède de l'induction d'une ressemblance avec des souvenirs personnels.

La mémoire qui est active dans ce phénomène joue sur des affinités entre les images suggérées par l'audition musicale et les sentiments ; elle réalise l'économie du langage et de la formulation. L'éveil analogique du souvenir n'est pas dû à la volonté de remémoration ; le passé revit à la faveur d'une association de représentations dont le premier moment, celui de la réception, est passif, donc involontaire. Ce mélange inspire « le sentiment de la nouveauté, si essentiel au *beau musical* » ²⁸⁰. Les émotions qu'il favorise étendent l'aura de la nouveauté sur les souvenirs. Elles disposent la conscience à envisager ceux-ci d'un point de vue original ; et l'enthousiasme dû à ce regard neuf libère la rêverie, qui est à la fois redécouverte, dépassement et invention. J.-P. Richard remarque en ce sens :

²⁷⁴. Rossini, II, p. 131 et 133. On consultera avec profit ce texte dans son ensemble. On y peut lire que la voix exprime toujours au moins « une certaine joie vague ».

²⁷⁵. *Id.*, II, p. 102.

²⁷⁶. *Id.*, II, p. 114.

²⁷⁷. *Id.*, I, p. 166.

²⁷⁸. *Id.*, I, p. 313.

²⁷⁹. *Id.*, I, p. 248.

²⁸⁰. *Id.*, II, p. 177-178.

l'âme se sent tout à coup envahie et comme inondée de mélancolie »²⁶⁹.

La vivacité de l'émotion, qui s'étend à tous les sentiments dès qu'elle a fait irruption dans l'esprit, est donc en rapport avec l'indifférenciation des images évoquées. La musique joue sur la faculté d'attendrissement de l'être humain ; elle le dispose à la rêverie et à la mélancolie. Elle s'appuie sur certaines dispositions de l'âme pour les « regrets » et la tristesse ; elle est capable de procurer « la *vue du bonheur* ; et faire voir le bonheur, quoiqu'en songe, c'est presque donner de l'espérance »²⁷⁰.

L'audition éveille des impressions automnales — est-il encore dit — d'inachèvement et d'abandon marquées plutôt par la mélancolie que par le goût du tragique. Elle les amplifie et transforme le regret en un sentiment presque racheté... Elle n'impose jamais une image définitive, ni ne représente une situation claire. Par là, un espace est laissé à la rêverie toujours continuée du mélomane.

Ce caractère inachevé des images évoquées par la musique est dû à la finesse des moyens dont elle dispose :

« Elle peut peindre les nuances de passion les plus fugitives, des nuances qui échapperaient à la plume des plus grands écrivains ; on peut même dire que son empire commence où finit celui de la parole »²⁷¹.

Qu'il soit théâtral ou littéraire, le langage est dépassé par l'expression que les divers instruments ajoutent à la voix. Leur variété contribue autant que leur équilibre au pouvoir de la musique sur l'imagination. La rêverie est favorisée par les effets qui naissent des rencontres entre les différentes parties et les différents registres. L'opéra évoque un tissu de moyens expressifs, tandis que la parole disposerait d'un seul fil. Ajoutons que chaque auditeur, isolé dans sa propre rêverie, transpose le discours de la musique et adapte les émotions qu'il lui doit à sa « teinte de passion ». Son plaisir se fonde en effet sur la ressemblance entre les images que l'audition lui fait évoquer et son monde intérieur. Il ne s'agit pas de percevoir une signification universelle de l'œuvre exécutée, mais d'adapter et de prolonger en soi-même les signes qu'elle multiplie²⁷². Le langage syncrétique et différencié de la musique a cette pluralité de sens dont Lucien Leuwen souhaite jouer pour être entendu, dans un salon, à divers niveaux et provoquer, chez Bathilde de Chasteller, la résonance intime étrangère à tout autre auditeur²⁷³. Or, cette pluralité dépend aussi bien des moyens d'expression, que de l'isolement dans lequel la réception a lieu ; elle en revêt un caractère distributif, symbolisé par la répartition du public dans les loges.

Stendhal détaille les particularités de chacun de ces moyens. La

269. *Id.*, I, p. 46.

270. *Id.*, II, p. 119.

271. *Id.*, I, p. 313.

272. M. CROUZET dit fort bien de la musique : « Pour le beyliste elle est la langue toujours neuve et toujours changeante de l'intériorité ». *Langage*, p. 41.

273. *Leuwen*, p. 1016.

ment de Paris enterré à jamais »²⁶³. Ce sentiment atteignit toute son ampleur lors du spectacle musical. La *Vie de Henry Brulard* se termine sur l'évocation de l'opéra, puis sur celle de Milan, dont il n'a « rien à dire » mais qui restera pour lui « pendant vingt ans » une « image adorée », inséparable « du beau »²⁶⁴.

L'entrée en Lombardie représente donc une origine absolue : celle d'une vocation, liée aux impressions esthétiques ; celle aussi d'une vie sentimentale intense²⁶⁵. Le bonheur que Stendhal échoue à peindre tenait à un élan véritablement fondateur, que toutes ses sensations lui communiquaient et entretenaient durant cette période. C'est là ce que nous pouvons comprendre avec lui. Mais il attend, de sa mémoire, une impossible résurrection²⁶⁶.

Le *Matrimonio segreto* lui ayant inspiré un choc particulier, c'est la musique en général qui offrira un « signe » de cette époque, et un aliment à la rêverie qui apparaît ici comme une mémoire des émotions. Privé de toutes représentation précise : de ces images qui auraient été les éléments du récit, Stendhal pourrait cependant cultiver l'analogie entre l'état de trouble qui l'avait envahi et l'audition musicale, cette répétition sans usure :

« La musique me plaît-elle comme *signe*, comme souvenir du bonheur de la jeunesse, ou *par elle-même* ? »²⁶⁷

L'ECOUTE DES SOUVENIRS

La musique permet à Stendhal de dépasser les limites de la mémoire, grâce à trois caractères qui font l'objet de ses analyses reconnaissantes. Elle inspire de vives émotions ; elle dispose d'un moyen d'expression multiple ; elle donne le sentiment de la nouveauté. « L'extrême et profonde émotion » dont nous saisit le chant de « madame Pasta », empêche, écrit le biographe de Rossini, de « se rendre un compte plus distinct d'une sensation si profonde et si extraordinaire »²⁶⁸. Seule la musique communique un semblable transport, auquel les « âmes tendres et rêveuses » sont prédisposées. Mozart, ainsi, les pousse

« à s'occuper d'images touchantes et tristes. Quelquefois la force de sa musique est telle, que l'image présentée restant fort indistincte,

263. *Id.*, p. 421.

264. *Id.*, p. 423.

265. Cf. notre chap. I.

266. Par elle seule s'opérerait le passage à l'écriture. M. CROUZET le souligne : « L'instant global, dont Stendhal peut dire à la fois qu'il ne l'oubliera jamais mais qu'il n'en a aucun souvenir, ne peut pas être sillonné et balisé par les mots ». *Langage*, p. 165.

267. *H.B.*, p. 364.

Dans *Promenades*, une déclaration analogue reconnaît une autre espèce de signes, et restreint le souvenir au domaine de l'amour : « En général, on adore pour toujours l'opéra ou le tableau qui étaient à la mode à l'époque où l'on a eu le bonheur d'aimer avec passion. Mais ce tableau agit comme *signe*, et non point par son propre mérite. Cela est encore plus vrai pour la musique qu'on a entendue avec l'être qu'on aimait ». P. 886.

268. *Rossini* II, p. 154.

« Le lecteur sait-il maintenant s'il en est à 1800, au premier début d'un fou dans le monde, ou aux réflexions sages d'un homme de cinquante-trois ans ! ²⁵⁷ »

Si proche de son passé qu'il ignore s'il est le personnage ou le narrateur, n'est-il pas sur le point d'en ressaisir le souvenir, d'en éprouver à nouveau les émotions ? Mais leur nom fait défaut. Henry Brulard énumère quelques fragments et marque la place de nombreuses lacunes.

L'échec est assez vif pour le détourner de continuer son œuvre : c'est dire que le signifié caché par des signifiants absents, ou partiels, aurait une grande importance. Et Stendhal a eu garde de montrer que si le récit autobiographique a rencontré ici sa limite, aucun témoignage extérieur ne peut prétendre à remplacer l'expression subjective des sentiments personnels. En celle-ci il se serait rejoint lui-même avec le tremblement du plaisir, aussi essentiel à l'horizon de son entreprise que la connaissance de soi.

Pourtant il éprouve encore « le transport du bonheur [...] parfait » ²⁵⁸ ou son enthousiasme pour l'opéra de Cimarosa : « Le soir j'eus une sensation que je n'oublierai jamais » ²⁵⁹. Mais ce souvenir vibre dans le vide. Henry Brulard voudrait savoir devant quoi il en a reçu le choc, et à quelle représentation il devrait, dans sa mémoire, l'accrocher. Or il n'en a retenu qu'une image dont le ridicule contraste cruellement avec le sentiment qu'il s'efforce de rejoindre :

« L'actrice qui jouait Caroline avait une dent de moins sur le devant. Voilà tout ce qui me reste d'un bonheur divin » ²⁶⁰.

Stendhal pourrait recourir au mensonge. Il en repousse l'espèce la plus vénielle : l'utilisation du témoignage d'autrui. L'invention ou la déclamation à la mode sont écartées encore plus vivement. Donc, pas de récit : « Que dire d'un tel moment sans mentir, sans tomber dans le roman ? ²⁶¹ »

L'émotion de l'écrivain, d'ailleurs, envahit sa conscience au point qu'elle l'empêche de rechercher le souvenir d'un temps dont elle est, pourtant, l'unique survivante et l'unique signe. Non seulement l'émotion voile la mémoire ; elle désorganise aussi l'écriture.

« Le cœur me bat encore en écrivant ceci trente-six ans après. Je quitte mon papier, j'erre dans ma chambre et je reviens à écrire » ²⁶².

Une détermination majeure de l'enthousiasme du jeune Stendhal avait été le sentiment de la nouveauté, qui colorait la totalité de son expérience présente : « Ma vie fut renouvelée, et tout mon désappointe-

257. *Id.*, p. 419.

258. *Id.*, p. 407.

259. *Id.*, p. 421.

260. *Ibid.*

261. *H.B.*, p. 407.

262. *Id.*, p. 407-408.

ment noter mes souvenirs afin de deviner quel homme j'ai été : bête ou spirituel, peureux ou courageux, etc. etc. ²⁵⁴ »

Au terme de son entreprise de dévoilement, Stendhal n'aura pas acquis de certitude. Il devra se « deviner » ; la connaissance actuelle ajoute la conscience à la présence à soi ; elle leur permet enfin de coexister, car la sensation ressentie dans sa plénitude ne se doublait pas de la perception. Le regard venu de la distance temporelle les réconcilie ; s'étant retrouvé dans le dialogue du passé et du présent, Stendhal doit encore faire acte d'intuition pour se juger. Mais certains épisodes de son passé le font déboucher, on l'a vu, sur le trouble. Or, sa plus grande déception à l'égard de la mémoire et du langage, est de constater qu'ils échouent, l'un et l'autre, à rendre compte des émotions intenses : « La violence de la timidité et de la sensation a tué absolument le *souvenir* » ²⁵⁵.

Stendhal est mû par le désir de se représenter les instants de bonheur, et leur incompatibilité avec toute forme d'écriture — le seul instrument de sa recherche — l'en éloigne à jamais. Il se voit arrêté à la limite d'une lacune où le premier tremblement d'anciennes découvertes est enfermé. Le discours de la mémoire tend à la reproduction d'émotions dont le caractère unique faisait l'intensité. Cette contradiction condamne l'écrivain à explorer la frange des expériences privilégiées qu'il désirerait connaître *à nouveau*.

Le projet d'Henry Brulard obéit à une double orientation ; d'une part, la connaissance de soi ; elle a été poursuivie dans des limites si clairement reconnues qu'elles sont parfois devenues un outil supplémentaire pour la mémoire. Et d'autre part, l'atteinte différée de certains états d'âme incompatibles avec la formation des souvenirs.

Or il y a plutôt, ici, matière à rêverie ; à réminiscence, dans le meilleur des cas.

En commençant l'évocation de son passé, Henry Brulard notait :

« L'autre jour, rêvant à la vie dans le chemin solitaire au-dessus du lac d'Albano, je trouvai que ma vie pouvait se résumer par les noms que voici, et dont j'écrivais les initiales sur la poussière, comme Zadig » ²⁵⁶.

Certains noms apparaissent donc comme les signes d'une existence, et leur inscription sur le sol inaugure l'entreprise du mémorialiste : ces noms renferment ce qu'il désire maintenant exprimer ; il suffit de détailler, de narrer.

Avant d'abandonner définitivement son récit, Henry Brulard doit admettre une dernière fois, et d'une manière particulièrement frappante, que certains souvenirs demeurent privés de nom. Son déplacement à Milan, à 17 ans, avec l'armée de Napoléon, le jeta dans un trouble qui l'empêche de l'évoquer. Il se demande :

254. *H. B.*, p. 218.

255. *Id.*, p. 414.

256. *Id.*, p. 46.

retrouvé par la mémoire se constate aux détails plus nombreux et aux nuances inédites que Stendhal distingue dans ses sentiments d'autrefois. Ils ne vont pas sans évoquer les « découvertes » que l'écriture multiplie sous le regard d'Henry Brulard. La ressemblance entre la matière de la mémoire et le présent de la conscience est donc l'occasion d'un approfondissement du passé. Dans l'audition musicale la perception de la ressemblance est due à l'induction d'une réminiscence ; dans l'écriture, elle est obtenue sur une invitation de la volonté. Ici se séparent la rêverie sur le passé, par définition incommunicable (Stendhal en a fait cependant la théorie), et la connaissance du passé. On voit qu'il faut prendre au sérieux l'hésitation marquée par Henry Brulard : « Devais-je me faire compositeur d'opéras, comme Grétry ? ou faiseur de comédies ? ²⁴⁹ » hésitation que seuls « le hasard » et « la paresse » auraient tranchée ; « quant à la passion [pour la musique], elle est restée entière » ²⁵⁰.

La réminiscence est le plus beau phénomène de la mémoire, parce que le passé est si vivement rappelé à celle-ci, qu'il en perd tout caractère de chose déjà vue ; la réminiscence n'exclut pas la surprise. Retrouver inopinément une image ou un sentiment longtemps négligés, c'est le recevoir dans une « position d'âme » différente. L'impression de nouveauté naît de l'angle inattendu que le souvenir dessine avec la conscience actuelle. L'enthousiasme consiste à être arraché à soi-même par l'irruption d'une nouveauté, par le sentiment d'un (re)commencement. Le contraire de cette situation exceptionnelle, c'est la répétition, qui entraîne la désillusion. Le voyageur qui a vu Rome six fois s'en plaint :

« Hélas ! toute science ressemble en un point à la vieillesse, dont le pire symptôme est la *science de la vie*, qui empêche de se passionner et de faire des folies pour rien. Je voudrais, après avoir vu l'Italie, trouver à Naples l'eau du Léthé, tout oublier, et puis recommencer le voyage, et passer mes jours ainsi » ²⁵¹.

Le rêve d'un oubli total correspond à la recherche d'une vie sans étapes ni expérience ; chaque moment y aurait le caractère absolu d'une découverte originelle ; serait, comme l'écrit Georges Poulet, « un moment toujours surprenant par la promptitude de son apparition comme par la nouveauté de son contexte » ²⁵².

Au contraire, comme le remarque J.-P. Richard, « le triomphe de la connaissance s'accompagne [...] d'un défaut de la surprise » ²⁵³. Il faut le souligner à propos de Stendhal : car la mémoire est la faculté de la répétition et de l'accumulation à laquelle Henry Brulard demande une connaissance de soi fondée sur la continuité de son être.

« Je ne prétends nullement écrire une histoire, mais tout simple-

249. *H.B.*, p. 360.

250. *Id.*, p. 364.

251. *Promenades*, p. 752.

252. *Mesure de l'Instant*, « Stendhal », p. 234. Plus loin : *Instant*.

253. *Connaissance*, p. 42.

Les croquis nous ont semblé remplir trois fonctions, dans leur association avec le récit :

1. Ils en prennent le relais lors d'une déficience de la mémoire ;
2. Ils soutiennent une vue plus précise de la scène évoquée ; ils marquent alors une prolifération des souvenirs, qui s'inscrivent dans des registres différents ;
3. Ils permettent à Stendhal de quitter la chronologie linéaire, de rompre l'ordre du texte par la libre organisation des images.

Le retour des souvenirs se produit, en dernière analyse, à la croisée de deux figurations du passé, qui échangent leurs informations et leurs suggestions. Par leur discontinuité enfin, elles ouvrent (rarement) un espace à la rêverie modificatrice.

Le rôle de la mémoire ne se limite pas à la fidélité dans la représentation du passé. L'esprit disposé à l'attendrissement trouve, dans la musique, des ressemblances avec ses propres souvenirs. Le chant propose « le portrait de ce sentiment » qui nous agite encore, et cette reconnaissance est le signe de sa beauté.

« Il arrive alors une sorte de vérification de la ressemblance entre ce que le chant exprime et ce que nous avons senti, qui nous fait voir et goûter plus en détail les moindres nuances de notre sentiment, et des nuances à nous-mêmes *inconnues* jusqu'à ce moment. C'est par ce mécanisme, si je ne me trompe, que la musique entretient et nourrit les rêveries de l'amour malheureux » ²⁴⁶.

Nous sommes ici dans le registre de l'émotion mélancolique et non de l'image distincte. La musique réveille toujours des souvenirs d'amour marqués par une certaine tristesse. La rêverie trouve son origine dans l'imparfaite superposition des souvenirs avec les impressions que la musique fait naître, puis entretient. Le phénomène de la mémoire continuée s'appuie sur l'assimilation des émotions qui résultent du plaisir esthétique avec des images personnelles. « Il n'y a de réel dans la musique que l'état où elle laisse l'âme » ²⁴⁷.

C'est ainsi qu'elle nous paraît « exprimer » des sentiments que nous formons en l'écoutant, et nous y reconnaissons les nôtres ²⁴⁸. Les images que l'audition permet de suivre ou d'évoquer ne font pas seulement apparaître une ressemblance avec les situations passées : elles les renouvellent par ce mélange même, et le bonheur du mélomane est dû au nouvel élan que ses souvenirs connaissent. Grâce aux analogies que la musique lui offre (et dont il feint d'ignorer le caractère essentiellement projectif), ses préoccupations passées d'amant malheureux se représentent à lui et l'occupent à la manière d'un événement actuel. Ce dynamisme

246. *Vie de Rossini*, t. p. 176-177. Plus loin : *Rossini*.

247. *Id.*, I., p. 22.

248. M. CROUZET explique à ce propos : « La musique [...] nous place aux sources du désir et du souhait, et dans une région meilleure plus conforme au vœu profond du cœur ». *Langage*, p. 175.

attitudes de l'enfant et de l'adulte, qui semblent s'organiser autour d'un originel abandon.

Le délaissement d'une source de plaisir entraîne des regrets chez l'adulte qui en prend conscience ; il se livre à des hypothèses (« je me serais moins ennuyé ») ; et ce mécanisme peut aller jusqu'à la rumination :

« Je rumine sans cesse sur ce qui m'intéresse, à force de le regarder dans des *positions d'âme* différentes je finis par y voir du nouveau, et je le fais *changer d'aspect* »²⁴².

Regarder le passé dans des « *positions d'âme* différentes »²⁴³ suppose que l'on se dégage de la position première, due au retentissement de la valeur affective des souvenirs. Ce retentissement est le signe de leur authenticité. La quête du mémorialiste est possible dans la mesure où il essaie de prolonger, par l'écriture, la résonance subjective des événements du passé. Il est donc important qu'il soit, dans d'autres conditions, capable de les transformer. Sa remarque l'est encore plus, selon laquelle ils se sont modifiés d'eux-mêmes et se sont, du fait de leur relative indifférence, imprégnés d'imaginaire :

« A cette distance, pour les choses de vanité (passion secondaire chez moi), les choses imaginées et les choses vues se confondent »²⁴⁴.

Malgré la restriction qui laisse entendre une plus nette distinction pour les sentiments ou pour les épisodes plus profonds, il nous semble capital que Stendhal ait pressenti le mélange de la perception et de l'image dans la mémoire : c'est par le mouvement de cette synthèse changeante que la propriété du souvenir commence à se perdre et qu'il touche à la fiction. « Mon souvenir n'est qu'un roman fabriqué à cette occasion »²⁴⁵, note aussi Stendhal. Il en sait l'inexactitude, mais il ne peut lutter contre cette « fabrication ». Ainsi, lorsque la mémoire est affaiblie par le trouble ressenti autrefois, l'imagination procède à une transfiguration du passé. C'est grâce à ce trouble responsable de l'absence de nombreuses figures sur les fresques du Campo Santo, que les souvenirs se prolongent dans leur métamorphose.

Certains épisodes d'autre part, ont éveillé un sentiment d'insatisfaction, et l'imagination permet de les retourner autour de ce manque, qu'ils désignent : l'inaccomplissement d'un désir ranimé par la mémoire est à l'origine des hypothèses sur le passé ; c'est le premier glissement vers l'imaginaire des matériaux consciemment dévolus à la connaissance de soi. Henry Brulard redistribue librement les souvenirs qui offrent une assise à sa rêverie mélancolique.

242. *Id.*, p. 293.

243. Sur ce mécanisme, que V. BROMBERT lie à « la revanche imaginaire » avant d'en proposer plusieurs exemples dans l'écriture des romans, voir *Voie oblique*, p. 135 sv.

244. *H.B.*, p. 389.

245. *Id.*, p. 420.

Mais le récit de cet épisode voit les souvenirs s'enchaîner par eux-mêmes, et le plan n'est pas censé apporter une multitude de renseignements. Le chapitre 12 traite, cette fois, d'emblée le sujet qu'il se propose (le billet Gardon), et le dessin prend assez naturellement la relève de l'écriture. Il n'est pas lié à un besoin de découverte, à une interrogation des lieux du passé. Le texte s'organise à partir d'une orientation différente de la mémoire, qui retrouve aisément, semble-t-il, des sentiments d'indignation et de haine²³⁹. La représentation des lieux, tout aussi nécessaire à l'écrivain, apparaît comme un cadre propre à situer certains faits, mais non à débusquer des souvenirs.

Dans d'autre cas, un croquis de la demeure de son enfance rappelle à Henry Brulard des souvenirs postérieurs à l'épisode qu'il retrace. Ainsi la fabrication des médailles se fait-elle dans un endroit défini d'abord par le texte :

« J'établis mon atelier de plâtrier dans le cabinet de toilette de ma pauvre mère, je n'entrais dans cette chambre où personne n'entrait depuis cinq ans qu'avec un sentiment religieux, j'évitais de regarder vers le lit »²⁴⁰.

Puis la chambre est représentée sur un plan, qui porte la mention : « Maison paternelle vendue vers 1804 ». Cette mention à son tour appelle un bref commentaire sur des souvenirs liés à une autre habitation et à l'année 1816.

Cette écriture simultanée (où le plan permet à Henri Beyle de se situer en même temps à deux époques différentes) s'organise autour d'un sentiment commun, qui est le délaissement. Au centre, la chambre vide de la mère éveille l'impression d'un lieu sacré, dont l'enfant est le seul officiant. Son respect s'adresse aussi bien à la mort qu'au lieu de la scène primitive.

La fabrication des médailles, activité répétitive, est marquée par un sentiment d'insuffisance ; puis elle est abandonnée : « Dès 1796 je n'en faisais plus de cas. » A son tour, la maison est quittée par la famille. Le souvenir éveillé par la demeure suivante est aussi celui d'une insuffisance, dans un domaine bien différent :

« En 1816, nous logions au coin de la rue de Bonne et de la place Grenette où je fis l'amour à Sophie Vernier et à M^{lle} Eléon[ore], en 1814 et 1816, mais pas assez, je me serais moins ennuyé »²⁴¹.

Un texte en apparence aussi disparate, et qui relève surtout des faits, est porté par une impression générale d'inaboutissement, qui prend son origine dans une sorte de rite célébré dans la chambre de la mère, et s'étend jusqu'à la conduite amoureuse, marquée comme le moulage des médailles, par la répétition et l'échec. Or la juxtaposition des souvenirs a été facilitée par le recours au croquis ; il a permis de superposer des

239. Voir, par exemple, la description d' « un petit bossu nommé *Tourte* », p. 139-140.

240. *H.B.*, p. 208.

241. *Id.*, p. 209.

Après le décor, voici donc les personnages et la mise en scène.

Ces nombreuses images en attirent enfin une supplémentaire : « C'est là que M. Durand commença à m'expliquer les *Métamorphoses* d'Ovide. Je le vois encore » ²³³.

Ainsi la scène se détache-t-elle de la description, grâce à l'obstination avec laquelle le mémorialiste a établi celle-ci. Au terme de cette minutieuse reconstitution, il retrouve le souvenir d'un conflit : il lui semble en effet que le choix de cet ouvrage amena « une discussion entre Séraphie, qui avait le diable au corps plus que jamais, et son père » ²³⁴. Il put lire l'histoire de Pyrame et Thisbé, or « rien, reconnaît-il, ne [l]amusa autant que ce conte » ²³⁵.

Cette petite phrase corrige l'impression de dégoût ressentie par Henry Brulard au début du récit. L'évocation des leçons de latin lui a fait retrouver un souvenir écarté par une mémoire attentive aux seules grandes lignes du passé, dès lors qu'il s'agit d'épisodes en apparence insignifiants. Mais la ténacité dans la recherche a mis en lumière un petit événement qui signifie la conquête d'un plaisir de lecture sur la « tyrannie » exercée par sa tante Séraphie. L'image cachée dans le dessin de la tapisserie est ainsi, une nouvelle fois, celle de l'enfant qui profite des dissensions des adultes pour dérober un plaisir imaginaire.

Henry Brulard désire retrouver ses impressions d'autrefois. Sa méthode consiste à solliciter les souvenirs dont il dispose, même s'ils sont uniquement descriptifs, afin d'occuper un point de vue d'où les images qui manquent lui reviennent.

Les données nouvelles alimentent une écriture grâce à laquelle Henry Brulard voit se former, dans le champ de sa conscience présente, la représentation, certes incomplète, d'un temps retrouvé. A la pointe de la plume, il lui découvre un avenir : celui de la quête entreprise. Les dispositions heureuses de la mémoire assurent une seconde vie à Stendhal. Mais, se penche-t-il sur la seule chronologie, il échoue à capturer le sentiment encore animé ; et il doit alors se vouer à une recherche accrochée à des faits extérieurs qu'il n'assista que d'une attention latérale.

« Mais ici la chronologie de cette importante histoire demande :

« Depuis combien d'années ? »

« En vérité je n'en sais rien » ²³⁶.

Un autre croquis reprend la disposition des mêmes lieux sous un angle différent ²³⁷ pour rappeler à Henry Brulard qu'il « avait[t] déposé [s]on papier dans l'entre-deux des portes formant antichambre sur l'escalier tournant, au point A » ²³⁸.

232. *H.B.*, p. 124-126.

233. *Id.*, p. 126.

234. *Ibid.*

235. *Ibid.*

236. *Ibid.*

237. *H.B.*, p. 139.

238. *Id.*, p. 141.

que certains moments du vécu opposent à la formation d'un semblable réseau, comme à toute représentation. Le mouvement de la connaissance de soi se dessine donc à partir d'un matériau fragmenté, même s'il est proliférant.

Si l'écriture est l'instrument adéquat de la recherche, la multiplication des souvenirs appellerait, semble-t-il, une écriture à plusieurs dimensions. Or Henry Brulard recourt volontiers, comme on le sait, aux croquis.

Il obéit en cela à un besoin de précision : située dans l'espace, une scène se rappelle mieux à lui. Le croquis est le « support » des images intérieures ; il exige en lui-même quelques phrases de description qui accrochent des détails vécus, si bien que le récit reprend son cours.

Deux plans accompagnent l'évocation des leçons de latin que le maître Durand venait donner à Henri Beyle dans la maison de son grand-père. Or Henry Brulard tient à les raconter, mais il ne retrouve aucun fait. Il avertit d'emblée son lecteur que les souvenirs de cette période lui ont laissé un « sentiment tout seul » de « dégoût », bien peu favorable à la remémoration. Il lui reste, cependant, des images. A force de les solliciter, trouvera-t-il quelque autre élément ?

« Je me vois tout à coup établi chez mon excellent grand-père, couché dans un petit cabinet [...] et recevant des leçons de latin du bonhomme Durand » ²²⁹.

Beaucoup d'autres choses reviennent à Stendhal grâce au plan des appartements où il vécut alors. Il se rappelle le « lit de damas » de son grand-père, qui était « rouge ». Il revoit aussi la

« commode en marqueterie surmontée d'une pendule : Mars offrant son bras à la France, la France avait un manteau garni de fleurs de lis, ce qui plus tard donna de grandes inquiétudes » ²³⁰.

De même il ne mentionne pas l'« unique fenêtre en magnifiques verres de Bohême » sans retrouver aussitôt que « l'un d'eux, en haut à gauche, étant fendu, resta ainsi dix ans » ²³¹.

Quel luxe de détails ! La remémoration s'appuie sur la donnée visuelle ; seule la mise en place exacte de celle-ci mérite le nom de technique ; sitôt que l'image peut s'appuyer sur elle les précisions « arrivent en foule ». Une pareille évocation joue un rôle important : la maison de son grand-père, où Beyle alla demeurer après la mort de sa mère, a une histoire dans sa mémoire. Par sa permanence, la donnée visuelle (ou locale) accroche un long déroulement temporel.

« Je me vois sur une petite table éclairée par une chandelle, M. Durand presque en rang d'oignons avec la famille devant le feu de mon grand-père et par un demi à droite faisant face à la table où moi, H, étais placé » ²³².

229. *Id.*, p. 124.

230. *Id.*, p. 125.

231. *Ibid.*

232. *H.B.*, p. 124-126.

détermine le ton confiant. Son plaisir lui est procuré par la certitude de retrouver avec précision non

« les choses, en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur [lui] » ²²³.

Stendhal approfondit pour lui-même ses réactions d'autrefois :

« Je trouve sans doute beaucoup de plaisir à écrire depuis une heure, et à chercher à peindre *bien juste* mes sensations du temps de M^{lle} Kubly » ²²⁴.

La fidélité de la sensation garantit à la fois la netteté et l'authenticité du souvenir. Rejoindre, ainsi, les émotions de l'enfant, c'est se placer au point de vue affectif d'où les images se multiplient. De plus, le fait d'écrire renforce le besoin d'exactitude, et contient l'évocation du passé dans les limites proclamées de la sincérité. L'« adoration pour le vrai » entraîne le plaisir de la saisir et de l'exprimer par la plume. Stendhal est sûr de réunir ces deux tendances ; elles accompagnent la faculté de « peindre *ressemblante* la nature qui [lui] apparaît si clairement en de certains moments » ²²⁵.

Une première fonction de l'écriture consiste donc à rendre l'accueil des souvenirs possible. La conscience actuelle réalise, par ce moyen, son intention de se tourner vers le passé. L'écriture délimite un champ où celui-ci viendra s'inscrire. Dans sa deuxième fonction, elle s'attache à un élément redécouvert dans le passé ; elle en définit les arrière-plans, la place, les liens avec les souvenirs connus, et jusqu'à la signification. Si ces deux fonctions sont de découverte, seule la dernière fait intervenir la volonté d'analyse.

« Plus que jamais je fais des découvertes en écrivant ceci [...] J'ai oublié aux trois quarts toutes ces choses auxquelles je n'ai pas pensé six fois par an depuis vingt ans » ²²⁶.

« Il est singulier de combien de choses je me souviens [...] ».

« Les souvenirs se multiplient sous ma plume » ²²⁷.

L'abondance des souvenirs provoque un sentiment d'heureuse surprise. N'oublions pas, pour autant, que la mémoire présente un tableau incomplet. Son activité n'est possible que si Henry Brulard tient une époque, comme il le dit, « par les cheveux » ²²⁸ ; si quelques données connues proposent un point de départ. Cette origine de la remémoration situe les limites dans lesquelles elle se déroule : les images qui ne peuvent être évoquées à partir de souvenirs conscients font l'objet d'un oubli définitif. Celles qui resurgissent comme des découvertes sont attirées dans un enchaînement rapide ; chaque élément en suscite un autre, et l'ensemble d'un épisode revient à la mémoire par la vertu de leur proximité et de leurs affinités. Les interruptions sont dues à la résistance

223. *Id.*, p. 160.

224. *Id.*, p. 248.

225. *Ibid.*

226. *H.B.*, p. 265.

227. *Id.*, p. 283-284.

228. *Id.*, p. 123.

distribution qui élargit la vision du passé. Cette confrontation présente, à l'intérieur des limites imposées par l'oubli, une assise suffisante à l'analyse de soi. En évoquant son amour pour Virginie Kubly, Stendhal se souvient d'avoir associé un paysage « acheté chez M. Le Roy et qu'[il] copiait alors avec délices » avec

« le jeu d'[un] acteur comique qui [l]e faisait rire de bon cœur quand M^{me} Kubly n'était pas en scène ; s'il lui adressait la parole, ajoute-t-il, j'étais attendri, enchanté ».

Cet effet analogue explique peut-être ceci :

« Encore aujourd'hui la même sensation m'est souvent donnée par un tableau ou par un morceau de musique » ²²¹.

Une orientation décisive de ses goûts remonte ainsi au double enchantement qui saisissait l'imagination du jeune amoureux. Il associait en effet l'activité artistique à la séduction. A la faveur du sentiment dominant, la copie qu'il exécutait rejoignait dans son esprit l'air qu'il écoutait ; l'un et l'autre lui figuraient les douceurs de la proximité imaginaire avec l'actrice, si intimidante en réalité.

Henry Brulard n'accède pas seulement à une meilleure compréhension de son passé ; il en retrouve d'abord les images. L'apparition subite de « grands morceaux de fresques depuis longtemps oubliés » est le phénomène le plus marquant de sa recherche. Les souvenirs des choses vues s'étendent ; or ils forment la donnée première et irrécusable de la connaissance de soi que Stendhal élabore en jetant des ponts par-dessus les taches obscures du crépi. Ils sont souvent plus précis et plus abondants qu'il ne l'aurait cru. L'intention toute générale de remonter jusqu'au passé n'empêche pas une attention souple, vagabonde, de se tenir à l'affût. Les images, sollicitées par l'avance du récit, s'imposent et se diversifient selon ses détours. Leur production est encouragée par l'écriture, qui trouve en elles sa matière.

Le récit et la description sont des instruments qui permettent à la conscience de voir plus clairement les souvenirs et de les suivre dans leurs ramifications. Il s'agit d'approfondir par l'écriture les suggestions des images que la mémoire redécouvre. La disponibilité d'Henry Brulard exclut toute idée de recherche systématique. Le fait d'écrire mobilise l'« activité consciente » qui, à certains moments de son parcours, rencontre des souvenirs : leur surgissement est favorisé par le flottement de l'attention que Stendhal voue à son passé.

Il feint d'abord que cette investigation n'a pas d'importance ; il s'y livre parce qu'il n'est « bon à rien » d'autre.

« J'écris ceci, sans mentir j'espère, sans me faire illusion, avec plaisir comme une lettre à un ami » ²²².

L'enjeu de cet entretien est dépourvu de gravité : c'est ce qui en

221. *H.B.*, p. 244.

222. *Id.*, p. 43.

cœur, mais pour les causes et la physionomie néant. C'est toujours comme les fresques du [Campo Santo] de Pise où l'on aperçoit fort bien un bras, et le morceau d'à côté qui représentait la tête est tombé. Je vois une suite d'image *fort nettes* mais sans physionomie autre que celle qu'elles eurent à mon égard. Bien plus, je ne vois cette physionomie que par le souvenir de l'effet qu'elle produisit sur moi »²¹⁹.

Les souvenirs apparaissent avec l'indice de subjectivité de la sensation elle-même : s'ils existent, ils sont limités à une représentation qui reproduit aussi le point de vue d'autrefois ; s'ils font défaut, ils se dérobent à une mémoire partielle. Ce texte important permet de lier la vue fragmentaire et l'oubli. La subjectivité est aussi responsable du choix opéré dans le passé par les souvenirs, et les morceaux qui sont « tombés » auraient sans doute une histoire, allant de leur absence de « physionomie » pour l'enfant, aux raisons, acquises pendant son développement, d'en perdre la trace. Ainsi la succession des états du moi apparaît comme entièrement subordonnée d'une part à une subjectivité qui limite et oriente la vue du passé, à une personnalité d'autre part qui détermine par son évolution des trous importants dans le tissu des événements évoqués. La mémoire ne propose rien de plus que la conscience d'autrefois avec sa partialité et les choix qu'elle a opérés ; elle ne donne pas accès à une réalité uniforme et continue, qui ne lui est probablement jamais apparue avec ces qualités. Il arrive que Stendhal constate avec bonheur cette élimination protectrice :

« Cette haine de mon père pour moi et de moi pour lui était chose tellement convenue dans ma tête que ma mémoire n'a pas daigné garder souvenir du rôle qu'il a dû jouer dans la terrible affaire du billet *Gardon* »²²⁰.

Semblables traits du passé disparaissent alors dans l'inconscient. L'oubli définit ainsi des lacunes d'autant plus irréparables qu'elles recouvrent les réactions de la sensibilité. Leur perte est le fait d'une conscience qui s'organise de façon à rejeter certaines sensations passées, de façon à nier qu'elle ait éprouvé certains sentiments. La représentation de notre existence est le résultat d'un choix involontaire qui impose ses limites à la mémoire. Seule demeure l'irritante impression d'une omission, que rien ne viendra compenser. L'oubli se signale par la place qu'il prend.

Les souvenirs se détachent, comme des îlots, sur le vide des images manquantes. La connaissance de soi s'appuiera donc sur le matériau appauvri qu'ils lui offrent. Dans un premier temps, Henry Brulard revit les emportements de son enfance ; puis il se dégage de son égocentrisme : ses parents n'agissaient pas toujours avec l'intention, plus ou moins avouée, de le blesser ; leur attitude était peut-être explicable par des circonstances ignorées, que le regard de l'adulte parvient parfois à repérer. La conscience soumet les souvenirs retrouvés à une nouvelle

219. *Id.*, p. 191.

220. *Id.*, p. 143.

moments de sa propre formation. Entre l'enfant et l'adulte, il introduit la seule distance d'une compréhension plus large et plus rassie. Mais il évoque sans négligence les raisons de son comportement, et les particularités qui expliquent sa manière de sentir. L'exacte délimitation des souvenirs l'aide à retracer, dans son mouvement progressif, la constitution de son être.

La mémoire conserve des images imprégnées de réactions sensibles. Pour composer le « tableau des révolutions d'un cœur », Henry Brulard se laisse entraîner par « le plaisir des découvertes et des jugements ou appréciations qui les suivent » ²¹⁷.

Deux mouvements se succèdent : la remontée des souvenirs, puis leur mise en perspective. Le premier fait oublier le temps qui s'est écoulé depuis. Le second veut attribuer une valeur à l'image retrouvée ou lui faire dévoiler ce qu'elle cachait au regard de l'enfant. La réflexion s'appuie sur la connaissance de soi acquise antérieurement. La représentation de son passé est une nouveauté pour Henry Brulard ; et il le soumet à une interrogation qui renouvelle son rapport avec lui-même. Le retour sur soi s'opère donc en deux temps : le premier est diachronique ; le mémorialiste est attentif à accueillir des souvenirs attachés à des moments isolés de son histoire. Le second est synchronique : il leur attribue leur place dans la construction temporelle qui mène jusqu'à lui. Sa conscience actuelle vise à la totalisation des souvenirs. L'image obtenue au terme de ce parcours formerait le lien entre le passé et le présent, en définissant enfin, aux yeux de Stendhal, son caractère propre.

Cependant sa mémoire lui propose des fragments séparés les uns des autres :

« En écrivant ma vie en 1835, j'y fais bien des découvertes, ces découvertes sont de deux espèces : d'abord, 1° ce sont de grands morceaux de fresques sur un mur, qui depuis longtemps oubliés apparaissent tout à coup, et à côté de ces morceaux bien conservés sont comme je l'ai dit plusieurs fois de grands espaces où l'on ne voit que la brique du mur. L'éparvèrage, le crépi sur lequel la fresque était peinte est tombé, et la fresque est à jamais perdue [...]

« 2° En 1835, je découvre la physionomie et le pourquoi des événements » ²¹⁸.

Les scènes oubliées n'ont pas laissé une empreinte assez solide dans son esprit ; sa conscience les a écartées, parce qu'elles mettraient en péril l'image de lui-même qu'elle préserve et renforce à travers ce choix confirmé par la mémoire. Cette comparaison revient dans une déclaration encore plus explicite :

« Je ne puis voir la physionomie des choses, je n'ai que ma mémoire d'enfant. Je vois des images, je me souviens des effets sur mon

216. *Id.*, p. 183.

217. *Id.*, p. 309.

218. *Id.*, p. 147-148.

souvenir céleste où le *sujet* surpasse trop le *disant* me donne une véritable peine au lieu du plaisir d'écrire »²¹³.

Il se contente alors de raconter les faits, ponctuant son récit, en ces moments forts, de la question : « Que dirais-je ? »²¹⁴ »

Stendhal se heurte à l'impossibilité de faire correspondre sa relation avec l'image et le sentiment qu'il a gardés. Il sait bien qu'il n'y a pas de « perception » du bonheur au moment où il nous échoit, et partant pas de souvenir précis. Il regrette pourtant que le *disant* n'ait pas les moyens de son sujet ; et comme les mots et les phrases utilisés à défaut de ceux qui conviendraient restent à la périphérie de ces zones éblouissantes pour la mémoire, il constate qu'il a gâté ce sujet ; il a parlé d'autre chose. Il s'est ainsi éloigné de la source d'intensité émotive qu'il voulait rejoindre.

L'autobiographie oriente la conscience de son passé vers la connaissance, et les instruments de cette conscience ne conviennent ni à la saisie ni à l'expression du ravissement. Stendhal se frayera une autre voie vers le temps perdu qui irrite sa nostalgie. Car le bonheur est favorable à l'activité de l'imagination. L'enfant l'avait remarqué :

« Les forêts de Berland et les précipices en forme de falaises qui les bornent [...] devinrent pour moi un type cher et sacré. C'est là que j'ai placé tous les enchantements d'Ismaël de la *Jérusalem Délivrée* »²¹⁵.

Le vrai bénéfice de ces moments, c'est la production imaginaire qu'ils encouragent.

Toute une série d'images et de souvenirs servent de matériaux à la connaissance de soi. Ils contribuent à la représentation d'une existence. Mais ils sont partiels et correspondent imparfaitement à une perception adulte de la réalité. Ils portent en effet l'empreinte de réactions affectives dont la mémoire ne les dissocie plus. Elle restitue à Stendhal, d'un seul mouvement, ce qu'il a vu lorsqu'il était enfant, la manière limitée dont il l'a compris, et la tonalité selon laquelle il l'a ressenti.

Il n'évoque que sa réalité, et ne prétend pas à une objectivité qui risquerait de tourner, dans son cas, à la condamnation de sa famille, principale bénéficiaire de la réserve avec laquelle, souvent, il présente les faits.

« Je ne puis pas donner la réalité des faits, je n'en puis présenter que l'ombre »²¹⁶.

Comme autant d'éléments monadiques détachés des événements qui enveloppaient l'enfant de leur ombre, ses impressions ont façonné son être ; et les faits déformés par son regard d'alors lui rappellent des

213. *Id.*, p. 150.

214. *Id.*, p. 153 et 154.

215. *Id.*, p. 157.

216. *H.B.*, p. 183.

pourquoi ces circonstances sont indicibles. Il est donc attentif aux incompatibilités qui séparent ce qu'il reconnaît de ce qu'il sait inexprimable, mais les moments intenses de sa vie appartiennent à la deuxième catégorie. La sensibilité extrême fait obstacle à la volonté de connaître.

Une chaîne lie la perception au jugement, le jugement à l'énonciation, et celle-ci à la mémoire. Si le ravissement ne laisse aucun souvenir, c'est qu'en lui l'esprit est abandonné à la plénitude des sensations, à l'intensité des sentiments. Il jouit de cet état qu'il n'observe ni ne commente. L'opposition entre l'ordre du discours et celui du sentiment ne détermine pas seulement, chez Stendhal, une manière d'être à soi et au monde ; elle décide aussi de la formation des souvenirs. Un vaste domaine de l'expérience reste donc fermé à la volonté de remémoration. Parvenir à y entrer, ce serait retrouver un sentiment de découverte et de coïncidence extatique avec le monde. Henry Brulard se heurte à l'impossibilité définitive de rendre compte de son arrivée à Milan : on peut se demander, à le voir noter le tremblement qui le saisit ²¹⁰ s'il n'a pas atteint l'un de ses buts : éprouver encore la vibration qui le traversait alors ; et s'il n'a pas trouvé le moyen de faire coïncider, pour lui seul, l'écriture avec le ravissement.

Le souvenir du bonheur s'arrête en effet à l'évocation de circonstances qui n'en sont pas la cause ; elles réunissent un ensemble de conditions favorables ; une fois que celles-ci ont été repérées, il n'y a plus rien à faire que nommer « le bonheur parfait goûté avec délices et sans satiété par une âme sensible jusqu'à l'anéantissement et la folie » ²¹¹.

Comment continuer ? Stendhal manifeste ici une volonté d'élucidation qui s'irrite de son impuissance. Le récit du voyage aux Echelles lui suggère l'idée de « renoncer à ce travail ». Il en souligne ainsi deux aspects :

1. La remémoration du « bonheur complet » est un des enjeux les plus décisifs de sa recherche.

2. La relation de certains faits marquants (le voyage, la présence d'une tante « objet du plus ardent désir ») le conduit à étoffer une description située au niveau du réel, ou encore à ajouter des souvenirs (présence de sa tante Poncet aux Echelles — souvenir d'une émotion sensuelle — digression : portrait de sa tante). Cela fait, il ne lui reste qu'à répéter :

« Tout fut sensations exquises et poignantes de bonheur dans ce voyage » ²¹².

Et, puisque l'explication n'a pas progressé d'un seul pas, Stendhal conclut :

« La difficulté, le regret profond de mal peindre et de gâter ainsi un

210. *H.B.*, p. 428.

211. *Id.*, p. 148.

212. *Id.*, p. 149-150.

assise stable, entre l'abandon aux émotions et leur contrôle. Stendhal situe un des pôles de ce mouvement, et non une tendance de son caractère, lorsqu'il remarque : « Je jouis par la sensibilité ; tout ce que je fais volontairement tend à augmenter cette sensibilité »²⁰⁵. Ce plaisir dû aux impressions et à la vie des sentiments, c'est le ravissement. Disposition essentielle d'« une des âmes les moins raisonnables et les plus susceptibles d'émotions que j'aie jamais rencontrées » écrit Henry Brulard du jeune homme débarquant à Paris²⁰⁶.

Cet état de la conscience ne peut être ni provoqué, ni renouvelé par une décision de la volonté ; il est dans sa nature de ne point laisser de souvenir. Phénomène unique, il excite cependant la mémoire qui ne parvient pas à accepter son impuissance ; en la suivant dans les détours de sa quête, Stendhal espère être reconduit au seuil du ravissement : « On dirait que ma mémoire n'est que la mémoire de ma sensibilité »²⁰⁷ avait-il remarqué : se rappeler un fait, c'était pour lui retrouver l'humeur et la disposition intérieure avec lesquelles il l'avait accueilli. Au fond de la mémoire de Henry Brulard dorment les réactions de l'homme qu'il a été. Elles lui sont rendues lorsqu'il évoque avec exactitude le souvenir des scènes d'autrefois. Leur recherche se propose alors le but de la *connaissance de soi*, et celui qui la conduit se demande : « Qu'ai-je été ? »

« Je me suis dit : je devrais écrire ma vie, je saurai peut-être enfin, quand cela sera fini dans deux ou trois ans, ce que j'ai été, gai ou triste, homme d'esprit ou sot, homme de courage ou peureux, et enfin au total heureux ou malheureux »²⁰⁸.

Il se refuse donc à s'attribuer l'une ou l'autre de ces humeurs et qualités par un jugement préalable et global ; sa réalité apparaît dans les moments d'une série qu'il s'agit de parcourir par la mémoire ; ils lui restitueront, justement, ses réactions et ses attitudes, lesquelles contribueront au dessin d'un caractère. La volonté de se connaître n'est pas, chez Stendhal, liée exclusivement aux mémoires : dans un sens plus vaste, toute écriture personnelle doit satisfaire à ce but. Le « quel homme suis-je » des *Souvenirs d'égotisme* fait visiblement écho au « Qu'ai-je été, que suis-je ? » de *Henry Brulard*. Mais déjà le journal affirmait cette intention : « *Nosce te ipsum* Je crois avec Tracy et la Grèce que c'est le chemin du bonheur. Mon moyen, c'est ce journal »²⁰⁹. Mais la mémoire ne déroule pas une trame continue. Il est des oublis, il est des points de rupture. Parmi ceux-ci, les moments de ravissement sont l'objet d'une attention toute particulière. Ils sont perdus à jamais, à moins que la recherche ne fasse revivre l'émotion qui les portait, sans aboutir cependant à un tableau précis, à une évocation formulable. La mémoire cultive, dirait-on, ces souvenirs absents ; elle les délimite aussi nettement que possible. Puisqu'il ne peut les retracer, Stendhal s'ingénie à dire

205. *Id.*, p. 707.

206. *H.B.*, p. 351.

207. *Journ.*, p. 420.

208. *H.B.*, p. 40.

209. *Journ.*, p. 710.

« Malheureusement, je sens encore en observant, et cela me dégoûte du sentiment et m'empêche de bien voir »²⁰⁰.

Trop sensible à ses propres yeux, il n'a de cesse de canaliser cette disposition en se dégageant de toute implication trop vive dans les relations humaines.

A ses yeux, la position la plus favorable dans l'existence est celle de l'observateur qui veut *connaître*, et pour qui la sensibilité, toujours subjuguée, est un moyen de rapporter des éléments à un esprit soucieux de « voir ».

Henri Beyle serait toujours plus ou moins maître d'équilibrer ces deux tendances de son esprit. Mais leur opposition est aussi une source de richesse ; elle règle l'amplitude variable de la vie intérieure ; enfin, elle empêche Stendhal d'être jamais, dans l'opinion des autres, là où il le voudrait.

« La nature, note-t-il, m'a fait sensible fortement [...] Les circonstances m'ont fait sensible délicatement »²⁰¹.

Ailleurs il se trouve une « sensibilité mobile, qui me rend femme et qui est déguisée sous ma facilité à raisonner »²⁰².

Il s'agit là d'un trait constitutif : par le va-et-vient des chocs émotionnels que Stendhal a éprouvés dans son enfance, sa sensibilité aux nuances s'est affinée. Il doit à cette disposition le pouvoir de trouver (en Sicile ou en Norvège, spécule-t-il) « des sensations invisibles pour le vrai Parisien »²⁰³.

Cette ouverture favorise la particularité d'expériences que Stendhal voudra prolonger et exprimer par l'écriture. Enfin la mobilité signale l'étendue et la vivacité des impressions, qui ne laissent pas pour autant de se marquer fortement.

« Ce qui m'est le plus prouvé sur moi, c'est une facilité extrême à m'attendrir jusqu'aux larmes. Alors toutes mes bases de jugement changent dans un instant »²⁰⁴.

L'épanchement de sensibilité correspond aux moments où Stendhal s'abandonne avec « délices » à cette faculté qui bouleverse la volonté de voir, et généralement le projet de connaître. Or il ne pouvait fonder la permanence de son être que sur la connaissance : comme susceptible d'une continuité et d'un progrès, et lui donnant, aussi, prise sur ce réel qui, relâche-t-il un instant sa vigilance, submerge sa conscience et en défait, à chaque fois, la durée.

Cette opposition fondamentale est irréductible, et donc non-dialectique. L'esprit ne peut trouver aucun compromis définitif, aucune

200. *Journ.*, p. 426.

201. *Id.*, p. 627.

202. *Id.*, p. 422.

203. *Id.*, p. 669-670.

204. *Id.*, p. 450.

possible »¹⁹⁵. Le pouvoir d'enregistrer le flux de la vie mentale serait alors confié à une conscience extérieure ; l'inscription ne pourrait avoir lieu que par l'exacte communication de ce flux : si la pensée était, au fur et à mesure, parlée. Ce système suppose une adéquation formelle entre la pensée et le langage, qui fait de nouveau intervenir l'élaboration consciente de la vie intérieure. Il semble bien qu'en dehors de cette élaboration l'exercice de la mémoire ne soit pas concevable aux yeux de Stendhal.

Mais la réflexion dénature le sentiment : elle y prélève la matière du souvenir en lui faisant perdre sa transparence. Tout un pan de l'existence échappe à la manie d'analyser ses réactions et ses émotions. Stendhal se propose, dans son journal, d'énoncer « purement et simplement ce qu'[il] croi[t] qui a été ». Mais il ajoute :

« C'est une partie de ma conscience intime écrite et ce qui en vaut le mieux ; ce qui a été senti aux sons de la musique de Mozart, en lisant le Tasse, en étant réveillé par un orgue des rues, en donnant le bras à ma maîtresse du moment, ne s'y trouve pas »¹⁹⁶.

C'est pourquoi le mythe de la mémoire totale attribue chacune de ces fonctions à deux personnes différentes, celle qui éprouve ignorant l'existence de celle qui enregistre.

La sensibilité de Stendhal l'empêche de prendre, en chaque circonstance, le recul nécessaire à la formation des souvenirs :

« J'ai toujours plus *senti* que *perçu*, ce qui me rend neuf comme un enfant »¹⁹⁷.

« La moindre chose m'émeut, me fait venir les larmes aux yeux, sans cesse la sensation l'emporte sur la perception, ce qui m'empêche de suivre le moindre projet »¹⁹⁸.

L'homme sensible se laisse modeler par les circonstances : sa réaction n'est rien de plus que l'état d'esprit qu'elles lui communiquent. Capable d'éprouver admiration ou surprise, il est à leur merci puisqu'il ne peut comparer ses sentiments avec des expériences passées, tandis que leur intensité empêche l'instant présent de s'inscrire dans une perspective temporelle. La conscience, dont toute disposition calculatrice est écartée, se confond alors avec l'émotion. Ainsi Julien manque-t-il, dans la cathédrale de Besançon, la présentation à l'évêque, dont il mesurait nettement l'importance. Mais une violente émotion amoureuse l'envahit et il n'a plus aucune attention de reste pour son avenir¹⁹⁹.

La sensibilité arrache Stendhal à son personnage.

195. *Journ. litt.*, I, p. 436 ; cf. *Journ.* p. 687 : « Un homme de beaucoup d'esprit qui aurait tout su [...] » ; et p. 728 : « J'ai souvent désiré pouvoir sténographier ce qu'il [son compagnon de voyage] me disait ».

196. *Journ.*, p. 579, note.

197. *Id.*, p. 256.

198. *Id.*, p. 237.

199. *Le Rouge et le noir*, I, chap. 28. Plus loin : *Rouge*.

« Un corps quelconque créé par l'imagination fait impression sur la mémoire. Il y a des choses que je vois dans ma mémoire et dont je ne sais plus si je les ai faites, vues, songées, ou si elles m'ont été racontées »¹⁸⁹.

Cette phrase annonce toute la sévérité avec laquelle l'autobiographe de *Henry Brulard* s'attachera à distinguer ses souvenirs authentiques, soit les images qui proviennent de son expérience rigoureusement personnelle, des récits qu'il peut avoir entendus et qui auraient fourni un point de départ à l'imagination de soi. Elle définit un aspect important de la méthode adoptée par le mémorialiste épris de sincérité. Du même coup, elle comporte l'inutilité de l'imagination, dont l'activité laisse parfois, aussi bien que la perception, des traces dans la mémoire : elle ne distingue pas le fictif du réel, ni le vrai du faux. L'imagination multiplie des impressions sans s'occuper de leur provenance, tandis que la connaissance de soi exige la propriété des images.

La seule trace fidèle de la réalité que la mémoire de Stendhal conserve est l'image. Il constate par ailleurs un « *manque absolu de mémoire pour ce qui ne [l']intéresse pas* »¹⁹⁰. Cela le rend

« impropre à une discussion où il faut des faits. J'oublie ce que j'ai fait moi-même, en ad[ministrati]on par exemple »¹⁹¹,

ajoute-t-il. Georges Blin nous évite de reprendre ici le catalogue des déclarations qui vont dans ce sens¹⁹². « Privé de la mémoire des noms et des dates d'une manière fabuleuse »¹⁹³, Stendhal condamne à l'oubli les faits qu'il ne relève pas dans son journal de voyage¹⁹⁴. Pour les retenir, il doit les soumettre à un travail de jugement. L'écriture suppose une telle élaboration, puis l'exprime ; privés de son concours, les événements ni les choses vues ne s'inscrivent dans la mémoire.

Stendhal voit dans le sténographe une figure de cette faculté :

« Supposons qu'un hom[me] pût parler aussi vite qu'il pense et sent ; que cet hom[me] une journée entière prononçât de manière à n'être entendu que d'un seul hom[me] tout ce qu'il pense et sent ; qu'il y eût cette même journée toujours à côté de lui un sténographe invisible qui pût écrire aussi vite que le premier penserait et parlerait ».

Le sténographe traduirait toutes ses notes « en écriture vulgaire », et nous verrions « un caractère peint pendant un jour aussi ressemblant que

189. *Fil. nova*, II, p. 121.

190. *Journ.*, p. 710.

191. *Id.*, p. 711.

192. *Personnalité*, p. 28-29 ; voir aussi p. 563.

193. *Mémoires d'un touriste*, II, p. 454 ; plus loin *Touriste*.

194. *Id.*, III, p. 304-305, marginale.

Quand à l'imagination, Stendhal en a aussi trouvé, chez Hobbes, une définition qui représente pour nous le point de départ de sa réflexion :

« J'appelle [...] *imagination* le pouvoir par lequel nous lions les images et conceptions entre elles, en les augmentant ou diminuant à volonté. Exemple, je me figure par l'imagination une *brique parlante* [...] »¹⁸⁶

Ce texte appelle deux remarques :

1. Pour Henri Beyle, l'image est produite par la vue ; la conception par les autres sens. Le tact, l'ouïe, etc. transmettent des impressions à l'esprit ; seule la sensation visuelle donne à connaître un objet du monde extérieur. Se souvenir d'une odeur, c'est retrouver une impression ; se rappeler une image, c'est évoquer la représentation d'une chose vue.

2. Ces définitions s'écartent de celles que Hobbes avait formulées. Selon lui, la sensation naît au contact d'un objet extérieur ; la conception est la sensation enregistrée par l'esprit, qui peut la retrouver fidèlement en l'absence de l'objet¹⁸⁷. Autrement dit, l'image pénètre dans l'esprit par la même voie que la perception. C'est l'erreur incriminée par J.-P. Sartre tout au long de la première partie de *L'Imaginaire* où nous trouvons cette remarque :

« L'objet de la perception déborde constamment la conscience [par ses rapports au monde extérieur présent] ; l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a »¹⁸⁸.

Cette différence a son importance. On verra en effet que l'expérience de la mémoire confirmera Stendhal dans l'idée des pouvoirs de l'image en même temps qu'elle le contraindra à en reconnaître les limites. Pour Henry Brulard, le souvenir est à la fois un tout, dans lequel le vécu se donne à voir, et un élément du tout dont il s'est détaché ; alors il ne donne à voir que lui-même.

Les premières définitions stendhaliennes de l'imagination en font le moyen d'une libre activité de l'esprit. Celui qui transforme les images « à volonté », qui les combine selon sa fantaisie, pratique un jeu dont les sensualistes et les idéologues lui ont indiqué les règles. Il s'observe imaginant. Deux aspects importants de l'activité imaginaire sont pourtant repérables à ce stade.

Elle associe des sensations multiples et les déforme en des représentations irréelles. Elle s'inscrit dans le domaine de la fiction. Stendhal n'accorde aucun intérêt théorique à la rêverie et au fantasme, dont il a cependant déjà l'expérience ; il est toutefois attentif à la catégorie de l'irréel, et il y associe une forme de plaisir.

Cette gratuité n'empêche pas que l'imagination étende son pouvoir sur la mémoire ; la contamination est fréquente de l'image au souvenir.

186. *Fil. nova*, II, p. 120.

187. *La Nature Humaine*, chap. III, 6.

188. *L'Imaginaire*, p. 25.

par le langage ; ce ne serait pas toujours possible. Mais il pourrait les approfondir comme un matériau dont la signification (le « pourquoi » et le « comment ») apparaît souvent à la faveur du temps écoulé.

La clarté des souvenirs est variable : elle dépend de leur formation. Ceux dont Henry Brulard dispose le frappent par deux caractères : leur évidence et leur netteté d'une part ; leur isolement de l'autre. Ils ne forment pas une chaîne temporelle, et ne s'associent pas les uns aux autres. L'évocation du passé se heurte à des zones d'ombre.

Stendhal avait emprunté à Hérault de Séchelles la distinction entre deux mémoires, l'une « naturelle et mécanique », l'autre « judiciaire et clarificative »¹⁸¹. La première réunit des images sans que la pensée intervienne pour juger : ceci est une image. La seconde est doublée par une position réflexive de la conscience ; ce jugement transforme aussitôt la sensation en un matériau. Plus tard, le langage aura toute facilité à le repérer, à le nommer, enfin à le décrire.

L'être qui adhère pleinement à un moment de son existence, le vit sans acte réflexif : la mémoire fonctionne par elle-même, dans la plénitude. Animé par d'autres dispositions intérieures, il filtre ses émotions, les accueille à travers la grille du jugement. Certains souvenirs sont ainsi enregistrés par la mémoire de la vie immédiate ; d'autres sont organisés et transposés par l'activité de la conscience, qui les retrouvera plus tard sur une décision de la volonté.

On retrouve ici les deux types de présence à soi et au monde analysés par J.-P. Richard : la connaissance et la tendresse¹⁸².

La distance que le jugement introduit entre l'impression et l'image peut encore s'augmenter par l'effet d'une décision préalable, celle de jouer.

« Il est très difficile de peindre ce qui a été *naturel* en vous, de mémoire ; on peint mieux le *factice*, le *joué*, parce que l'effort qu'il a fallu faire pour *jouer* l'a gravé dans la mémoire »¹⁸³.

Le jeu manifeste le refus de s'abandonner à la sensation présente et la crainte que l'esprit ne soit gouverné par elle. Cette volonté de contrôle est le résultat d'un choix qui engage une manière d'être : il s'agit de réglementer son attitude, de même que le jugement implique une réserve intérieure permettant de la surveiller. Dans les deux cas, le défaut de transparence à soi-même est apparu à Stendhal comme la condition même de l'exercice de la mémoire. Reprenant, ici encore, H. de Séchelles, il note : « Il n'y a point [...] de mémoire sans activité »¹⁸⁴. Les souvenirs ne subsistent que si la réflexion leur impose une première forme, soit pour analyser le mouvement de la sensibilité, soit pour le contraindre et en disposer dans la théâtralité¹⁸⁵.

181. *Fil. nova* 1, p. 4 ; sur l'emprunt, cf. *Vie int.*, p. 127.

182. *Connaissance et tendresse chez Stendhal* ; cf. p. 73. Plus loin *Connaissance*.

183. *Journ.*, p. 267.

184. *Fil. nova*, 1, p. 129 et *Vie int.*, p. 127.

185. Voir chapitre 2.

CHAPITRE 4

La mémoire et l'imagination

L'ECRITURE DE LA MEMOIRE

A 20 ans, Stendhal apprenait, en lisant Hobbes, comment fonctionnent la mémoire et l'imagination. L'esprit humain a un « pouvoir conceptif » qui consiste à connaître le réel en en recevant des conceptions ou images ; la mémoire est la reconnaissance de sensations déjà « arrivées au cerveau » ; l'imagination, quant à elle, associe la représentation d'objets absents (ou l'idée d'objets abstraits) à la sensation présente ¹⁷⁸.

En élève appliqué, Stendhal inventait des exemples personnels :

« Presque tous nos souvenirs, remarquait-il, sont *images*, du moins chez moi qui aime à voir. Au mot de *son* je vois la grande cloche de saint André en balan[çant] ¹⁷⁹ ».

Il lui arrive aussi de se représenter une idée par une image : l'idée d'étude

« est image chez moi. Je me figure *my great-father* à son bureau vert dans son cabinet sur la terrasse, lisant » ¹⁸⁰.

Il soulignait ainsi la primauté de l'image visuelle sur les autres perceptions d'une part, et sur les concepts de l'autre. Car l'image s'associe, dans son esprit, à un signifiant (le mot) aussi facilement qu'elle symbolise un signifié (l'idée). Beaucoup d'années plus tard, l'auteur de la *Vie de Henry Brulard* retrouverait en abondance les données premières de sa mémoire : les souvenirs visuels. Il voudrait en proposer un équivalent

178. *Journ. litt.* 1, p. 353-356.

179. *Id.*, p. 354, n. 1.

180. *Id.*, p. 356, n. 1.

ne veut pas, si l'on en croit ses déclarations explicites : c'est le roman. Stendhal s'est pourtant doublement engagé sur le chemin qui y mène, en composant *Rome, Naples et Florence en 1826*. D'une part, il a découvert son sujet — nous voulons dire le sujet de ses œuvres à venir. D'autre part, en cherchant une écriture qui propose un reflet du réel, il s'est vu obligé à résoudre la question du réalisme. Cela lui a fait découvrir le rôle de sa subjectivité, dont il souligne l'importance : elle entraîne un certain regard sur les choses et une certaine complicité avec les êtres — avec le sujet traité. Enfin, la crainte du lecteur l'a conduit à se demander si ces points de vue subjectifs (qu'il croyait si « singuliers ») n'étaient pas le résultat du travail de son imagination.

Sa réponse est négative. Tout son travail sur la forme du voyage tend à souligner — ou à édifier... — le rapport du discours avec le référent. Sa réponse est positive aussi, puisqu'il éprouve le besoin de se défendre sur ce point, en multipliant les articles qui éveillent l'illusion de la réalité.

L'expérience que Stendhal a faite en composant *Rome, Naples et Florence en 1826*, c'est la présence de l'imaginaire à l'arrière-plan de l'écriture, même si elle cherche à épouser les contours d'une réalité. Cela le pousse à renoncer à l'esthétique du miroir. Son attention d'écrivain est maintenant éveillée à l'échange incessant qui peut se nouer entre l'imaginaire et le romanesque. La forme du roman stendhalien va recueillir le bénéfice de la problématique instruite à propos du réalisme dans *Rome, Naples et Florence en 1826* ; et le sujet exposé dans cette œuvre (le conflit du naturel et de la vanité) ne sera plus présenté comme une analyse des mœurs : il deviendra l'intarissable origine de situations romanesques.

Le voyage se termine par une anecdote qui propose un exemple extrême de l'amour-passion. La beauté de l'héroïne s'explique par l'inconciliable métissage toujours rêvé par Stendhal : Emma est

« le fruit de l'union contractée entre une fort jolie femme du Nord et l'un des plus beaux hommes du Midi »¹⁷⁵.

Elle épouse « un homme vain »¹⁷⁶, puis découvre l'amour. Le personnage d'une « histoire » qui présente beaucoup de ressemblances avec *La Chartreuse de Parme* est donc l'enjeu du conflit incessant qui oppose le comportement vaniteux et le comportement passionné dans *Rome, Naples et Florence en 1826*. Le triomphe de la vanité repose sur ceci que la femme est, selon les mœurs et les lois, la propriété de l'homme riche qui l'épouse pour « compléter son luxe ». Ce triomphe est figuré par un thème mélodramatique : le retour de l'époux, que chacun croyait mort, et dont le rival se préparait à prendre la place. Ce bouleversement entraîne le suicide d'Emma, tandis que son amant sombre dans la folie.

Les thèmes mis en place par Stendhal dans l'ensemble de l'ouvrage s'affrontent ici dans un épisode romanesque. A l'envisager du point de vue de l'imaginaire, il signifie assez clairement la victoire de l'inauthenticité, force de mort, sur la passion et la beauté, forces de vie. Pourtant, l'amant solitaire continue à vivre grâce aux pouvoirs de l'illusion. De plus, il s'exprime et sa parole hallucinée, qui répète inlassablement le discours amoureux, est respectée par les personnes de son entourage.

L'irruption d'un monologue « au milieu de la conversation » fait coexister les propos inintelligibles d'un « presque fou » avec l'échange social habituel. Cette situation exprime, hyperboliquement, l'angoisse de Stendhal : que son discours ne véhicule qu'une signification illusoire. Car ce personnage parle, comme l'auteur l'a fait dans toute l'œuvre, à propos de l'amour et du bonheur menacés par la vanité. Cette dernière scène réunit donc en une constellation les hantises majeures de Stendhal. Son importance au niveau du signifié nous détourne de considérer, comme le fait V. Del Litto dans l'édition de référence, que le voyage « se termine [...] de manière abrupte »¹⁷⁷.

Même si son discours était marqué par cet excès d'imaginaire qui le rendit incommunicable, et qu'il avoisinât avec la folie, l'écrivain continuerait à le tenir. La capacité d'accueil des Italiens lui ménage, tout comme au malheureux soliloquant, un refuge contre la crainte de l'absurdité. Trouver un espace où il puisse être entendu le rassure, s'il le faut, contre l'absence d'un lieu où il puisse être compris. Le désir le plus fondamental de Stendhal est le droit à la parole, ou la possibilité de l'énonciation : aucune des angoisses que nous avons analysées touchant la valeur de l'énoncé ne compromet cette irrépressible vocation.

Entre l'œuvre réaliste qu'il a voulu faire, et le discours voué au non-sens par l'excès d'imaginaire, il y a place pour un genre dont l'écrivain

175. *Id.*, p. 592.

176. *Id.*, p. 591.

177. *Id.*, notes, p. 1593.

d'une vérité. Sa présence dans l'œuvre doit finalement être comprise comme le regret d'une impossible absence : celle-ci représente l'idéal de son rapport avec le texte, idéal défini dans l'image du miroir.

Mais Stendhal avait le désir de produire une image si exacte de son expérience italienne parce que celle-ci était en partie imaginée. Elle avait eu, en tout cas, le pouvoir de modifier la réalité courante :

« Quand je suis avec les Milanais, et que je parle milanais, j'oublie que les hommes sont méchants, et toute la partie méchante de mon âme s'endort à l'instant »¹⁷⁴.

Le souvenir des années passées en Italie se confond avec la rencontre et le partage de la bonté humaine. Mais l'assoupissement de la conscience est indispensable à l'éveil de ce sentiment. Il y a deux êtres en Stendhal comme il y a deux espèces d'homme : vivre heureux, c'est oblitérer la méchanceté, celle des autres et la sienne propre. Ce partage nous rappelle d'autres frontières : celle qui sépare le « peuple qui convient si bien à [s]on âme » du sien ; celle qui sépare l'expérience vécue de sa reconstruction par la mémoire ; et celle qui disjoint, finalement, le réel de l'imaginaire. Or l'écriture a pour unique fonction de nier l'existence de ces frontières. Il s'agit ainsi, nous l'avons vu, de rapprocher le Français et l'Italien, mais également de prolonger « l'oubli » auquel Stendhal fait allusion, en parlant d'un pays où la division entre bons et méchants n'a pas de sens.

La particularité de *Rome, Naples et Florence*, c'est que cette fiction est associée à un ensemble de faits situés géographiquement et historiquement. En recherchant ce but, Stendhal est animé par deux mouvements opposés : d'une part, il croit que le voyage en Italie peut être offert à d'autres curieux, et qu'ils y découvriront les mêmes choses que lui ; d'autre part, il accepte implicitement l'influence de son imagination sur son expérience, puisqu'elle s'est produite au prix d'un « endormissement » de l'âme sur une partie de la réalité. L'écriture vise alors à neutraliser ces deux mouvements l'un par l'autre, c'est-à-dire à donner un statut de réalité à un mythe personnel. L'œuvre, affirme Stendhal, est le miroir du réel. Mais il s'est vu obligé d'admettre, en la composant, qu'elle ne représente pas seulement sa connaissance de l'Italie mais aussi l'expérience qui l'a rendue possible. Aussi n'a-t-il pas pu atténuer l'influence de l'imagination ; et, qu'il l'appelle « mensonge » ou « invention », il a pressenti l'existence d'un vaste domaine qui allait devenir le sien, mais qui le gênait encore : le romanesque.

L'intention de Stendhal était en effet d'ajouter quelque chose à la connaissance que ses lecteurs ont de la réalité. Mais tout se passe comme si ces derniers étaient les dépositaires jaloux d'une vérité immuable, que le récit de voyage viendrait affronter et mettre en question. Si Stendhal refuse le romanesque, c'est dans l'espoir d'être mieux compris. Mais quelles chances s'accorde-t-il ?

174. *R.N.F.*, p. 375.

forme d'expression différente du mouvement d'expansion né de sa profondeur. En cela l'amour est énergie. Il est aussi l'unique lieu — et le dernier, historiquement — de la limpidité des consciences, que la relation sociale pervertit obstinément aux yeux de Stendhal.

Ainsi peut-on expliquer la « nécessaire *impuiss of making* »¹⁶⁹ qui le fait renoncer à un premier jet d'*Armance* alors qu'il vient de signer le traité d'édition de *Rome, Naples et Florence en 1826*¹⁷⁰ : Stendhal s'essaie à un nouveau genre littéraire ; mais il l'aborde avec de si fortes réserves sur la portée de cette forme de communication, qu'il se déclare incapable de continuer, car il a dénoncé, dans le roman, une origine possible de la facticité.

Il a découvert son sujet en Italie. Toute son œuvre parlera du naturel, de l'amour et de la vanité. Mais il est encore incapable de dépasser la forme du voyage : à la fois chronique et essai, celle-ci se réclame d'un réalisme que Stendhal relativise en revendiquant la subjectivité de son point de vue. Ainsi l'œuvre a, d'une part, un lien avec un référent qui, en certaines pages, devient l'unique sujet du discours ; elle est, d'autre part, liée à la position de l'auteur qui se porte garant des opinions qu'il transmet et des faits qu'il relate. Le propre du roman est, d'une part, de noyer tout lien avec un référent par l'élaboration imaginaire, et d'autre part de lier les « événements » à des personnages. Ainsi le roman a-t-il, selon Leo Bersani, une « impressionnante étendue de possibilités humaines » à nous proposer sur les plans « moral et psychologique » ; et il ajoute :

« Ces possibilités nous sont presque toujours présentées après qu'elles aient été soumises au [...] parti pris de la forme signifiante »¹⁷¹.

C'est pourquoi Stendhal estime que le roman est dépourvu d'une qualité essentielle : la crédibilité.

Par la stricte convenance de la forme choisie au propos qu'il développe, Stendhal estime donner un reflet adéquat de sa relation avec les Italiens, parfait échange entre les cœurs et les esprits. L'esthétique du miroir vise à reproduire, dans le domaine de la communication littéraire, la transparence de la relation humaine. Les peintres contemporains de Stendhal ne sont pas, relève-t-il « en état de copier la nature *comme au miroir* »¹⁷². Or « un grand poète est un miroir qui répète toutes les images sans garder l'impression d'aucune »¹⁷³. Stendhal recherche donc l'idéal d'une forme si ouverte à la réalité extérieure qu'elle ne s'en distingue pas. Or il sait bien, par ailleurs, qu'il est impensable de réduire le regard de l'écrivain à une simple fonction perceptive. C'est pourquoi il insiste, autant que nous l'avons montré, sur le fait que sa subjectivité détermine les différents aspects de l'œuvre ; de cette manière il limite la transformation mensongère de la réalité, et parvient à fixer les contours

169. *Armance*, avant-propos, p. XXXI, n. 1.

170. *Le Calendrier de Stendhal*, p. 220.

171. « Le réalisme et la peur du désir » in *Poétique* 22, 1975, p. 182.

172. *R.N.F.*, p. 303.

173. *Mélanges d'art*, p. 375.

en homme qui veut convaincre, il se contente de s'exprimer en auteur qui souhaite que les faits convainquent.

MIROIRS

De cette position à celle d'un romancier qui se représente à travers divers personnages pouvant lui offrir autant de masques, la distance ne semble pas considérable. Or Stendhal compose *Armance* en 1826, alors même qu'il met la dernière main à sa nouvelle version de *Rome, Naples et Florence*. Cependant le genre romanesque y est l'objet de condamnations analogues à celles qu'il avait lancées contre lui dans *De l'amour* ; elles paraissent sincères, car elles découlent de l'opposition majeure développée par l'œuvre, celle du naturel et de la vanité.

« Dans les pays à romans, l'Allemagne, la France, etc., la femme la plus tendre, dans les moments du plus grand abandon, imite toujours un peu *La Nouvelle Héloïse* ou le roman à la mode : car elle désire avec passion plaire à son amant ; elle a lu ce roman avec transports ; elle ne peut pas ne pas se servir un peu des phrases qui l'ont fait pleurer, et qui lui ont paru sublimes »¹⁶⁸.

En amour, le désir de plaire est l'expression de la passion. Mais, dans d'autres domaines il conduit à la vanité. La lecture dévie légèrement l'expression spontanée des sentiments naturels ; c'est pourquoi elle risque de faire perdre son authenticité à la femme passionnée. Le roman tend donc à introduire des modèles de conduite amoureuse ; il met sur la voie de la copie ; la vanité n'est pas loin. Or, nous l'avons vu, la passion, et elle seule, permet au naturel de se déployer sans contraintes, et inspire aux hommes civilisés une conduite vouée à la recherche authentique du plaisir.

Le refus de cette forme littéraire prend un grand relief si l'on se rappelle combien Stendhal aime et célèbre l'opéra, le ballet, le théâtre, l'architecture et les marionnettes. Il ne reproche à aucun de ces arts de contribuer à une normalisation de la conduite individuelle. En revanche, le roman s'insinue dans les consciences sans l'aide d'aucun des procédés concrets qui associent, pour l'opéra ou le théâtre, l'illusion à la magnificence ; ou, peut-on dire, la rêverie à la présence physique des moyens qui favorisent son élan. L'art romanesque est donc le plus susceptible d'influencer subrepticement l'imagination du lecteur. C'est, rappelons-le, l'expérience de Stendhal enfant : le plaisir de l'identification inconsciente et de la projection imaginaire. Le roman évoque des figures que la conscience du lecteur distingue malaisément de sa conscience de soi. De cette manière, il peut aussi bien véhiculer des modèles de comportement et pousser le lecteur — la femme amoureuse dans la citation précédente — à les accepter, puis à s'efforcer de les reproduire.

La pétition de principes est ici : rien ne doit imposer à l'amour une

168. *R.N.F.*, p. 367. Voici la formule la plus générale : « Le beau naturel, chez les femmes, est donc toujours altéré dans les pays à romans » ; *ibid.*

son immobilité semble offert à une amoureuse possession, qu'il décourage lorsque la vie l'anime.

Dans *Rome, Naples et Florence en 1826*, Stendhal se présente d'une part comme un voyageur attentif à surprendre les secrets d'autrui, et d'autre part comme un écrivain qui refuse de communiquer ses émotions, pour peu qu'elles laissent deviner quelle personne il est. C'est là le sens de l'image du chasseur. Il s'agit pour lui de découvrir autrui sans s'impliquer dans la relation. Cette attitude a des raisons objectives, que nous avons dégagées : Stendhal veut intéresser à la manière de vivre des Italiens, sans laisser soupçonner à quel point elle lui convient personnellement, car cela ruinerait la crédibilité de son propos.

L'initiation aux mœurs des Italiens ne représente, pour Stendhal, aucun danger imaginaire. C'est en écrivain qu'il est reçu dans le « *sancta sanctorum* » de Bologne¹⁶⁵. Sa relation avec les « femmes les plus femmes de l'univers »¹⁶⁶ prend la forme d'un échange de textes et fait aussi de lui un transmetteur d'anecdotes « secrètes » et « dangereuses ». Le résultat nous est familier : Stendhal revient à son lecteur avec une ample moisson de faits qu'il soumet à son approbation. A ce moment, le désir de convaincre entre en jeu. Autrui, en tant qu'il est différent de Stendhal, incompréhensif et même hostile, c'est le lecteur ; c'est donc lui qu'il s'agit de séduire et de subjuguier. L'idéal serait que cette figure imaginaire et surmoïque d'autrui prononce toutes ses dénégations de l'intérieur du texte, qu'il ait tout dit, et que les lecteurs réels aient plutôt tendance à en rabattre qu'à en rajouter. Cela explique les nombreux jugements négatifs proposés par une imagination anxieuse de se dévoiler, et qui correspond finalement à une tentative de captation : écrire, c'est, pour Stendhal, séduire : convaincre en se soumettant à la conscience d'autrui, en paralysant sa liberté de refus. L'écriture est aussi chasse et capture ; le plaisir du texte a une condition indispensable : c'est en lui l'inscription d'une figure emprisonnée de la conscience d'autrui, afin que s'évanouisse son pouvoir de rejet. Dans les passages que nous venons d'utiliser, il peut s'agir tantôt de personnages de romans inquiets de voir le désir de leurs maîtresses leur échapper, et tantôt d'un auteur angoissé de proposer à son public l'image d'un plaisir de vivre que celui-ci repousserait vivement. Le point commun de ces situations objectivement fort éloignées, c'est l'aptitude à éveiller le sentiment du plaisir chez autrui. Cette obsession de la communication impossible est dépassée par l'écrivain lorsqu'il se résout à parler pour un petit nombre, les « *happy few* », ou même pour des lecteurs encore inexistants. C'est alors qu'il postule un changement de goût qui lui sera — en 1880 au plus tard — favorable :

« Sans doute ce genre perruque va s'éteindre mais nous serons éteints avant lui »¹⁶⁷.

Mais la meilleure conjuration de sa hantise consiste à se dérober à la communication en s'abritant derrière son œuvre : refusant de s'affirmer

165. *R.N.F.*, p. 399.

166. *Ibid.*

167. *R.N.F.*, p. 524-525.

là de la complaisance ; il le sait, et nous avertit qu'il en a pour un instant seulement.

L'égotisme consiste donc à écrire pour soi, ou à parler de soi. L'un et l'autre sont insuffisants : Stendhal lutte contre ce sentiment en consolidant sa position de narrateur, et en renonçant à exposer sa propre individualité. Cette dissociation est la condition de l'apparition du texte. Stendhal s'y représente lui-même dans différents rôles qui sont trop critiquables, croit-il, pour qu'il montre le lien qu'ils entretiennent avec sa personne. Il souligne donc celui qu'ils ont avec son discours, en instaurant un dialogue imaginaire avec diverses figures d'autrui : le Français, ou l'homme du Nord, permet de défendre le rôle du voyageur ; l'homme du monde, celui de l'être naturel ; l'industriel, celui de l'amateur d'art ; le caractère froid, celui de l'amant passionné. Le lecteur réunit et organise toutes ces oppositions et donne à l'auteur l'occasion de se manifester. Au contraire, la personne de l'écrivain, et son expérience de lui-même, demeurent secrètes. Les origines de l'œuvre doivent rester dans l'ombre.

Tout en se voulant — et en s'imaginant — aussi impénétrable, Stendhal n'avoue pas de plus grand plaisir que de s'approcher de ceux qu'il aime pour découvrir leurs secrets. Il représente cette recherche par l'image de la chasse¹⁶⁰, qui associe clairement la faculté d'éprouver du plaisir à la capture d'un gibier. Equipement du chasseur, rapidité de la réaction, instantanéité du plaisir qu'il s'agit d'arrêter : on voit aisément ces connotations de l'image. Mais elle laisse échapper une signification supplémentaire, qui est la violence de l'intervention.

La situation de *Lucien Leuwen* que Stendhal commente en marge est précisément celle d'un moment à saisir, qui ne se présentera jamais plus pour Lucien, celui de la séduction enfin possible grâce à un mouvement d'abandon et d'« extase » chez M^{me} de Chasteller¹⁶¹. Stendhal attribue l'échec de Lucien au « manque du courage d'aimer »¹⁶². Or le personnage masculin parvient à dépasser cette déficience lorsqu'il se trouve devant une femme (M^{me} Grandet) *capturée* ; devant le corps d'autrui momentanément privé de liberté par un évanouissement¹⁶³. Une analogue libération d'un désir contraint a lieu, dans *Armance*, quand Octave a, par sa méchanceté, réduit sa cousine à l'évanouissement¹⁶⁴.

Dans ces deux scènes, la prise de conscience d'un désir amoureux est possible parce que la femme qui en est l'objet n'a plus le pouvoir d'exprimer, par son corps, son propre désir. La hantise d'Octave ou de Lucien, c'est évidemment que le désir de leur maîtresse entraîne un refus de la possession. D'autre part, ce qu'ils atteignent ici n'est nullement le plaisir, mais des conditions très particulières du contact avec la femme, qui les met en situation de ressentir leur propre désir. Le corps captif de

160. Voir ici, p. 120-121. Cette image est explicitement liée à la poursuite du plaisir dans une marginale de *Lucien Leuwen*, p. 1537 ; plus loin *Leuwen*.

161. *Leuwen*, p. 1037.

162. Marginale, *op. cit.*, p. 1498.

163. *Op. cit.*, chap. LVII. Voir notre chapitre sur *Lucien Leuwen*.

164. *Armance*, p. 170-173.

réalité de l'auteur, et non à ses opinions ou à son imagination. Sa présence dans l'œuvre garantit la particularité des faits et des données qu'il rassemble, signes d'une meilleure connaissance. Stendhal nous invite à une découverte de la profondeur de l'Italie :

« Si l'on ne veut que des surfaces polies et toujours les mêmes, pourquoi quitter le boulevard de Gand ? ¹⁵⁷ »

Le voyage, en effet, permet de dépasser les conventions ; or, perdre ses points de repère, ce n'est pas immédiatement trouver autre chose :

« Le voyage le plus agréable offre bien des moments où l'on regrette la douce intimité de la société habituelle. Le désappointement est d'autant plus sensible que l'on se figure communément qu'un voyage en Italie est une succession non interrompue de moments délicieux. Il ne suffit pas pour tuer des perdreaux qu'un pays abonde en gibier, il faut encore se promener un fusil à la main » ¹⁵⁸.

« Les trois quarts des voyageurs », « certains riches industriels », « beaucoup d'Anglais » sont singulièrement désarmés à cet égard. Mais Stendhal cite quelques-uns des moyens qui l'aident à capturer des plaisirs. Et de conclure :

« Je ne prétends point dicter de plan de conduite aux voyageurs ; chacun pour soi dans ce genre : je raconte le mien ».

Cette méthode ne se partage donc pas, mais voici l'un des rares passages où les habitudes du plus grand nombre soient discréditées. Stendhal assume ici sa singularité en affirmant sa propriété : celle du « plan de conduite » ; celle des expériences que son voyage lui a apportées ; enfin celle du texte fonctionnant pour l'auteur et pour lui seul. Nous sommes en présence d'une forme achevée de l'égotisme, qui se définit comme le renoncement au désir de communication et comme l'indifférence au refus qu'autrui pourrait lui opposer. Moment d'équilibre entre le besoin d'expansion et la frustration imaginaire, l'égotisme n'est pas une conquête définitive. « J'ai honte de mon récit, qui me fera passer pour *égotiste* », déclare Stendhal peu après ¹⁵⁹, en évoquant une circonstance où ses goûts personnels se sont épanouis grâce à la solitude.

Dans le premier temps, Stendhal insistait sur la particularité du regard qu'il pose sur le monde extérieur ; et son ouvrage, disait-il, reflétait cette particularité sans rien exprimer d'autre. L'égotisme correspondait donc à un mouvement de fermeture et d'autosatisfaction. Le récit auquel Stendhal fait allusion dans le second cas rapporte une promenade dans les rues de Florence et fait partager l'« émotion muette et profonde », puis la rêverie « sombre », que les palais lui font éprouver. L'égotisme correspond ici à un moment d'ouverture ; c'est un des rares moments où Stendhal parle de lui-même en tant que personne, sans s'abriter derrière les mœurs ou les impressions d'autrui. L'utilisation directe de ses propres sentiments provoque une attitude de retrait : c'est

157. *Id.*, p. 412.

158. *Id.*, p. 474-75.

159. *Id.*, p. 482.

faits, et plus se consolide la frontière qui interdit à Stendhal de pénétrer dans le cercle immense des lecteurs français. Il est tout aussi impossible de leur communiquer certaines sensations, qu'à un voyageur anglais de définir la neige pour un roi guinéen¹⁵⁴. Cette incompatibilité des expériences fait de Stendhal le détenteur d'une connaissance intransmissible mais certaine, sur laquelle le lecteur exerce cependant une juridiction définitive : « Il y a longtemps que les vrais patriotes ont dû jeter au feu ce volume et s'écrier : « L'auteur n'est pas français »¹⁵⁵. Cependant, personne n'enlèvera à Stendhal la conviction de la justesse de ses observations, conviction d'autant plus forte, peut-être, qu'elle se retranche derrière sa singularité : elle maintient son caractère irréductible à toute pensée connue en le payant de son isolement. La subjectivité qui se connaît elle-même a cet avantage. L'écrivain a renoncé aux facilités d'une démarche extérieure ou savante¹⁵⁶. Lorsqu'il parvient à s'exprimer d'un point de vue subjectif sans imaginer aussitôt son énoncé offert à la critique, la position dont il se contente est solide et inaliénable : la conscience réflexive ne peut que donner son accord à la sensation. Celle-ci n'est ni juste ni fausse, mais délimitée comme fondamentale. Dès lors la bonne méthode consiste à montrer sans cesse sa présence à l'origine de la description. Ce lien entre la sensation et la représentation répond au besoin de vérité : au sens restrictif, parce que la totalité et l'objectivité sont déclarées vaines et inaccessibles ; au sens d'un renforcement, parce que le discours, procédant d'une expérience personnelle, y retourne sans cesse, comme à la seule réalité dont l'écrivain possède et produise la connaissance certaine.

La confiance accordée à la sensation est le principe sur lequel repose le voyage. S'il n'existe pas de compréhension objective des faits rapportés par Stendhal, et si d'autre part il les connaît si bien, c'est donc son caractère qui lui en a permis l'approche.

A force de partager les goûts des Italiens et d'applaudir à leur mode de vie, il est devenu l'un d'eux : en tant qu'écrivain, il prend souvent ses distances mais émet toujours un jugement de l'intérieur ; en tant que personne, il doit donc avoir atteint l'intérieur grâce à des affinités particulières.

La forme du voyage n'admet, pas plus que celle du journal, de personnages. De nombreuses personnes passent dans *Rome, Naples et Florence* : l'auteur les a rencontrées et utilise parfois leur notoriété. Aux nombreux points de contact entre celles-ci et lui-même, notre lecture construit un seul personnage, celui qui ne s'avoue qu'en tant que sujet du discours, mais que tout, dans ce discours, désigne indirectement. Il s'en faudrait alors de peu pour que l'ensemble ne bascule dans l'imaginaire. Stendhal sent cela lorsqu'il multiplie les précautions contre la possibilité de voir dans l'œuvre un amas d'« inventions ».

C'est pourquoi il lui importe d'être clair : la sensation mène à la propre

154. *R.N.F.*, p. 331 et 341.

155. *Id.*, p. 525.

156. *Id.*, p. 315.

C'est pourquoi Stendhal est certain de proposer à ses lecteurs un discours incompréhensible. Il expose une idée dont la vérité n'est attestée nulle part, bien que les effets en soient très clairs à ses propres yeux. Il n'imagine donc pas que le naturel puisse l'emporter sur la vanité. Il se voit victime du mouvement général par lequel celle-ci envahit peu à peu toute l'Europe, et même, nous l'avons vu, s'infiltrer déjà en Italie. L'écriture a pour fonction de freiner ce mouvement. Elle est une manière, pour Stendhal, de se dresser contre la marche civilisatrice, contre le mouvement de l'histoire, au nom d'une idée incommunicable puisqu'elle est déjà dépassée.

En prenant conscience des implications subjectives qu'entraînait son rapport avec l'Italie, Stendhal a cru découvrir son isolement, dû à l'originalité de ses idées. Il est essentiel pour lui de les exprimer, mais il craint de les perdre dans le mouvement par lequel il les propage. Il est convaincu de se placer aux antipodes des modes de penser et des habitudes sociales de son public. Cette tension maximale entre le discours et le destinataire se donne à lire dans le texte. Comparé au genre du voyage, le roman aura l'avantage de déplacer cette tension, de la faire jouer entre le personnage et le milieu aristocratique qui impose à l'ensemble de la société les règles de la vanité. Le roman exorcisera cette tension par le recours à l'imaginaire. Il ne la fera pas disparaître, puisque les interventions d'auteur seront encore nécessaires à Stendhal pour se disculper devant ses lecteurs¹⁵³.

L'angoisse de Stendhal, c'est que l'écriture ne parvienne pas à remplir l'espace qui le sépare de la conscience d'autrui. C'est pourquoi, nous l'avons vu, le théoricien du théâtre recherchait une adéquation parfaite entre la pensée du créateur et celle des spectateurs. Nous pouvons avancer un peu : si le lecteur de *Rome, Naples et Florence* a tout pouvoir sur l'œuvre en train de se faire, et si d'autre part Stendhal ne peut pas ne pas la faire, il semble alors que l'expression soit menacée par un danger qu'elle suscite elle-même. Elle ne progresse dès lors qu'à la condition de se censurer : pour se sentir le droit de célébrer la jubilation de la vie au-delà des Alpes, Stendhal doit évoquer aussi l'image de la vie parisienne et de ses perfections. Le lieu de cet affrontement entre la France et la Péninsule est l'imaginaire. Stendhal en fait l'expérience en composant son récit : même si son discours a un référent, l'objectivité n'existe pas et la description la plus scrupuleuse est envahie par le soupçon de sa non-validité. Le conflit oppose donc une société (parisienne) exerçant la tyrannie de l'opinion à un écrivain qui tient un discours singulier. Il oppose, nous l'avons déjà dit, la vanité au naturel : la composante imaginaire de cette thématique est visible à ceci, que Stendhal accorde toute l'autorité du jugement au système qui n'est pas le sien. La vanité, c'est la prolifération des mots inutiles, en d'autres termes le silence ; le naturel, c'est l'expression de sa différence ; le résultat de leur conflit, c'est le risque de l'inanité, nouvelle forme de silence. Par son propos explicite, l'œuvre se veut unificatrice. Mais plus elle progresse, ajoutant les faits aux

153. Cf. Victor BROMBERT, *Voie oblique* : « La peur du lecteur sentie par Stendhal », p. 61-70.

surtout selon notre accord avec l'ensemble du livre ; ce n'est pas à une note, c'est à toute l'œuvre de plaider pour chaque détail » ¹⁴⁸.

Stendhal s'en remet donc aux faits pour provoquer la confiance qu'il demande pour l'œuvre. C'est feindre d'oublier que les faits sont dans l'œuvre.

Cette technique de l'écrivain vise à établir une coïncidence parfaite entre son expérience et la conscience du lecteur. En parlant d'un livre qui est une « vie anecdotique », Stendhal a défini l'idéal de son art :

« Dans cet écrit, il n'y a rien de mis pour l'effet, mais il n'y a rien à rabattre ; c'est un miroir » ¹⁴⁹.

Pourtant, chaque fois qu'il essaie d'obtenir l'adhésion du lecteur par ce procédé, Stendhal accuse un échec inévitable. Le mur qui le sépare des Français n'est susceptible d'aucune transparence.

« Le Français est le peuple *le moins dramatique* de l'univers ; il ne peut comprendre qu'une passion : la sienne [la vanité] ; en second lieu, il a si bien mêlé cette passion à toutes les actions nécessaires de la vie de l'animal nommé homme, la mort, le penchant des sexes, etc., que lorsqu'on lui montre ces actions nécessaires chez les autres peuples, *il ne peut les reconnaître* » ¹⁵⁰.

On trouve donc, dans les autres pays, des comportements plus naturels en ce sens qu'ils sont plus proches de la nature biologique de l'homme, masquée, en France, par une vanité qui n'est que l'épiphénomène de la société la plus raffinée qui soit. La séparation nature/société dénoncée par Rousseau apparaissait irréversible, à travers l'évolution historique ; elle est, chez Stendhal, tempérée par la comparaison des « degrés » de civilisation : par un recours à la géographie. Il est alors inévitable que les Français se sentent supérieurs aux autres peuples, puisque la vanité est chez eux un code indissociable de la forme de vie sociale la plus évoluée qui soit : ainsi jugent-ils « un peuple et toute la masse de ses habitudes physiques et morales en une minute » ¹⁵¹ selon la conformité à l'usage.

Une manière de vivre originale n'est qu'une inconvenance insignifiante pour eux : ou bien ils assimilent la différence, ou bien ils y voient l'équivalent de l'aberration. Le regard des Français pèse sur les Italiens ; il pèse aussi sur l'ouvrage de Stendhal, qui essaie d'élever le naturel au rang de seul critère permettant d'apprécier les êtres. Opposé à la vanité, il a cependant la même généralité ; c'est aussi « une nuance qui se mêle à toutes les actions d'un homme » ¹⁵². Mais cela entraîne l'impossibilité d'expliquer en quoi il consiste, tandis que la vanité tire son évidence de ce qu'elle est un usage social universel.

148. *Création*, p. 188-189.

149. *R.N.F.*, p. 424.

150. *Id.*, p. 359.

151. *Id.*, p. 360.

152. Déjà cité ; *id.*, p. 304.

distinction entre l'espace propre et celui d'autrui, et qui permet enfin de voir l'extérieur comme l'extension de l'intérieur.

Pourtant une dimension manque à la scène découverte, et sa signification apparaît à travers un récit. Cette manière de comprendre consiste à abattre les barrières de la méconnaissance, sans toutefois établir un contact personnel avec les acteurs de la « scène ». Les anecdotes que Stendhal recueille de ses amis italiens en veine de raconter ont pour fonction de rapprocher encore plus le lecteur des histoires qu'il a surprises ; leur but est d'éveiller l'émotion sans laquelle aucune compréhension n'est possible.

L'importance des anecdotes est soulignée par le fait qu'elles interviennent après seulement que Stendhal a établi des liens intimes avec les Milanais. Admis dans le cercle de la Scala, il pénètre ensuite dans les salons privés. C'est alors qu'il peut entendre des anecdotes, toujours confidentielles, et parfois dangereuses. Sa recherche a progressé dans un espace toujours plus resserré, et grâce à des relations toujours plus étroites ; « j'ai eu le plaisir de me trouver dans le *sancta sanctorum* »¹⁴⁶. Les histoires particulières qui lui sont dévoilées révèlent les mœurs dans leur profondeur. Cette expérience lui fait d'ailleurs définir le genre de son voyage. Lisons la suite du texte cité plus haut :

« Les nigauds qui, en voyageant, ne parlent qu'aux garçons d'auberge, aux *ciceroni* [...] me taxeront d'exagération, de mensonge, etc., etc. Je les engage à fermer le livre.

« Combien l'on est plus inattaquable en se bornant, comme tous les voyageurs, à compter les tableaux d'une galerie ou les colonnes d'un monument ! [...] »

« Que de périls à parler de mœurs ! »¹⁴⁷ »

Il importe donc de chercher ici, dans les faits individuels que Stendhal a pu recueillir en Italie, la signification de son ouvrage. Son intention expresse est de charger ses récits de tout le poids de vérité concrète et singulière qu'il désire nous communiquer. Mais il mesure les risques d'erreur, voire de tromperie, liées à la transmission des anecdotes : combien de personnalités le lecteur pourra-t-il suspecter, à commencer par celle de l'auteur, naïf, crédule, ou peut-être menteur.

L'auteur fait intervenir l'anecdote à un moment si important de sa découverte, que l'ensemble s'écroule si l'on refuse de la croire. Il n'a pas voulu la mettre au premier rang, pour lui attribuer le caractère de l'évidence, puis en déduire une lumineuse analyse des mœurs. Il lui accorde la place exacte qu'elle a prise dans le mouvement de sa propre découverte et la cache au fond de la perspective qu'il dresse. Si l'on accepte alors son évidence, elle refluera sur tout le reste : sur tous les faits et idées énoncés avant elle, et qui la supposaient. Jean Prévost a remarqué avec raison que cet usage des anecdotes est « un signe de timidité » :

« Nous les apprécions [les anecdotes] selon notre expérience, et

146. *Id.*, p. 399.

147. *Id.*, p. 315.

découvertes. Le hasard, dit-il, fait qu'il aime « mieux écouter que parler »¹⁴². Il se contente d'assister à l'échange des sentiments. Assimilé au noyau de la loge, il disparaît en lui, pour mieux apprécier les rapports de ses hôtes entre eux. Ce faisant, il réintroduit une césure à l'intérieur du cercle qui s'est refermé sur lui : il se prévaut, devant ceux en qui il voit ses semblables, de sa qualité d'étranger pour en rester à une participation passive. Celle-ci lui communique cependant une jouissance active, due au sentiment de partager les mêmes élans et les mêmes émotions, sans toutefois qu'il les exprime ou les engage dans la relation. Cette réserve maintenue dans une parfaite insertion permet à Stendhal de définir sa ressemblance avec ses hôtes, à partir de la communication. Son plaisir garde donc une composante imaginaire. Rappelons-nous que le privilégié souhaitera deviner autrui en restant à distance¹⁴³.

La familiarité avec les mœurs italiennes commence dans la loge, dans ce lieu clos ouvert sur une scène, où l'on supporte une attention distraite, puisque vouée, peut-être, à la musique ; personne n'a l'impression de jouer une scène pour autrui, puisque le spectacle est au-dehors. La découverte capitale se fait dans ces conditions : c'est celle du naturel. Mais elle ne peut se transmettre qu'à la manière d'un secret :

« J'avertis [...] seulement qu'il y a ici une chose singulière à voir ; la verra qui pourra ; mais il faut savoir le milanais »¹⁴⁴.

Stendhal nous signale donc l'existence d'une chose qu'il ne peut pas nous montrer, car aucune explication, étant différée, ne remplacera l'expression du naturel, qui se travestit dès lors qu'il s'expose. Stendhal ne veut donc pas démontrer ses idées à ce sujet, mais seulement les dégager, et les placer dans une perspective qui remonte jusqu'à leur fondement : une expérience subjective qui correspond à une réalité. Celle-ci n'a pas, en elle-même, une suffisante valeur démonstrative ; pour en connaître la signification, il faut l'approfondir, passer, dit à nouveau Stendhal, à l'intérieur :

« Ces choses-là ne se voient pas *avec les yeux de la tête*, comme disait Napoléon. Supposez que le mur mitoyen qui sépare votre cabinet de la maison voisine devienne tout à coup transparent, vous verrez une scène entre une femme et deux hommes, qui ne vous intéressera point. Vous ignorez ce que ces gens-là sont les uns pour les autres. Que l'on vous conte leur histoire, l'avant-scène de la conversation visible à cause du mur transparent, et peut-être serez-vous vivement touché.

« J'ai entrevu quelques scènes ; mais j'avoue que ne sais *que par des récits* tout ce qui les rend intéressantes pour moi »¹⁴⁵.

Il faut ainsi avoir un double accès à l'histoire des gens. Le mur qui devient transparent symbolise à merveille la pénétration d'un regard qui franchit les obstacles de la honte ou de la discrétion, qui efface toute

142. Cf. note 110.

143. Cf. *Les Privilèges*.

144. *R.N.F.*, p. 305.

145. *Id.*, p. 314-315.

éprouvé les transformations de l'objet d'amour que l'imagination opère. Et si ce vécu n'est pas exceptionnel et dépasse la subjectivité, les réflexions et la théorie que Stendhal en a tirées ont alors une valeur : elles sont comprises (en Italie du moins), elles sont communicables.

Le voyage de 1826 débouche sur les mêmes convictions profondes, relativement aux pouvoirs de l'imagination, que l'essai de 1822. Mais en quittant la « métaphysique », Stendhal peut prétendre à l'objectivité parce qu'il décrit un parcours par l'extérieur, lui permettant de se retrouver lui-même dans la découverte qu'il nous propose de faits dûment constatés : dans ce pays, les obstacles au naturel tombent, l'investissement total des affaires de cœur est la forme moderne de l'énergie, et la rêverie sur le bonheur devient une forme de bonheur. La description stendhalienne de l'Italie est l'inscription dans un texte d'une coïncidence entre la réalité et la subjectivité ; coïncidence révélatrice, et en partie imaginaire. C'est pourquoi la découverte de l'Italie est aussi celle d'autrui appréhendé comme un semblable. *De l'amour* consacrait le choix difficile de l'imaginaire au lieu de la réalité. *Rome, Naples et Florence en 1826* est animé par un mouvement de rencontre et d'expansion. La reconnaissance d'un espace, compris entre les Alpes et les Apennins, peuplé de visages qui expriment les sentiments de Stendhal ; le repérage des variantes qui les distinguent, Venise, Florence, Milan ; l'explication des mœurs par l'histoire : tout cela permet à Henri Beyle d'approcher sa propre réalité, et de reconnaître la figure extérieure de son moi profond.

UNE ECRITURE ANXIEUSE

Romes, Naples et Florence en 1826 met l'accent sur la pénétration progressive de la société italienne. En commençant les articles qu'il ajoute à la version de 1817¹³⁹, Stendhal remarque :

« Je commence à avoir quatre ou cinq loges où je suis reçu comme si l'on m'y voyait depuis dix ans »¹⁴⁰.

Il voit dans cet accueil « la plus douce des récompenses » des années passées à apprendre « non seulement l'italien de Toscane », mais les dialectes. Dans la *Filosofia nova*, Stendhal avait attribué à l'expression le pouvoir, et à l'écrivain le devoir, de faire coïncider deux consciences¹⁴¹. Il décrit ici un mouvement inverse : la connaissance de la langue n'est plus le moyen d'imposer son propre discours, mais de découvrir celui des autres. La précision de l'instrument assure la compréhension exacte et nuancée de leurs sentiments.

Le mouvement vers l'extérieur est possible parce que Stendhal se sent bien accueilli ; il n'éprouve pas le sentiment de l'étrangeté, et n'a pas besoin de protéger son monde intérieur, qu'il augmente de toutes ses

139. Depuis celui du 7 octobre 1816 pour la partie consacrée à Milan ; presque tous ceux qui traitent de Bologne.

140. *R.N.F.*, p. 304.

141. Cf. ici-même, p. 61.

Les libertés individuelles menacées par la modernité ont trouvé un refuge dans la vie sentimentale :

« Dans quelques affaires de la vie privée, de tels caractères paraissent encore quelquefois ; mais leur grande étude est de se cacher ; l'amour est presque aujourd'hui la seule passion par laquelle ils se dévoilent »¹³⁵.

Un Italien exprime donc son être authentique par sa manière de conduire ses affaires de cœur : c'est cela qu'il s'agit d'observer. Sa supériorité sur les Européens du Nord tient exactement à ceci, qu'il n'a pas encore laissé envahir sa vie privée par le jugement d'autrui. Si son énergie s'est cantonnée dans ce domaine, elle pourrait cependant se déplacer, à nouveau, dans celui de l'action, pour peu que les données du jeu politique se modifient. Il importe donc beaucoup que la passion ignore la norme et la censure : vécue selon la seule dynamique du désir, elle abrite et prolonge les valeurs individuelles dont Stendhal fait dépendre la plénitude de l'existence : à celles-ci, l'Italie du XIX^e siècle assigne un lieu et une époque, sans doute les derniers, puisque « d'un bout de l'Europe à l'autre, la sèche vanité s'est emparée de tous les cœurs »¹³⁶.

Sans avoir encore défini le naturel, Stendhal s'aperçoit qu'il doit le faire comprendre à travers une analyse de la passion. Or il en a déjà présenté la théorie dans *De l'amour*, composé, rappelons-le, entre les deux versions de *Rome, Naples et Florence*. De façon plus extérieure, il expose maintenant les manières d'aimer qu'il a observées dans la société. Le changement de perspective a pour effet d'amener des remarques générales, que Stendhal a formulées depuis longtemps, comme le résultat évident d'observations, ou d'anecdotes rapportées par des tiers. Par exemple, le « marquis N^e » fait entrer le voyageur dans la confidence de sa passion ; feignant l'étonnement, Stendhal « consulte » le lendemain « M. Isimbardi, (s)on oracle », à ce propos. Lequel lui « cite sur-le-champ dix noms » qui viennent renforcer le premier exemple, pour conclure ainsi :

« Le propre d'une imagination italienne [...] c'est que, lorsqu'elle est possédée par cette passion, elle ne peut plus apercevoir de bonheur hors de la personne aimée »¹³⁷.

L'auteur de *De l'amour* avait fait la même constatation, en expliquant qu'« il est certains moments que l'imagination ne peut se lasser de représenter et d'embellir »¹³⁸. L'imagination obéissait à une loi générale dans le premier texte en date ; dans le second elle est devenue « italienne ». Cette modification n'est pas indifférente. En écrivant *De l'amour*, Stendhal avait élaboré une théorie à partir de son expérience personnelle. Lorsqu'il visite l'Italie en observateur, il n'est plus impliqué dans les relations sentimentales qu'il décrit ; or il y trouve une confirmation de l'expérience en question : il n'est pas le seul qui ait

135. *Id.*, p. 386.

136. *Id.*, p. 526.

137. *Id.*, p. 370-372.

138. *Amour*, p. 119.

de voir est déterminée par la hiérarchie exclusive de la société anglaise. Autrement dit, les troubles du naturel qui sévissent, selon Stendhal, à Paris ou à Londres, sont une conséquence d'un aristocratism abusif. Les hautes classes privilégient le paraître pour mieux distinguer les individus les uns des autres ; dès lors, l'habitant des pays civilisés joue la comédie pour satisfaire à la vanité ¹²⁹. Au contraire, à Milan,

« Comme chacun dit bien ce qu'il pense *au moment même* ! Comme on voit bien que personne ne songe à imiter un modèle ! ¹³⁰ »

Ils ne suivent aucune norme aliénante. Puisque la forme de la société et du gouvernement n'en crée pas la nécessité, aucun d'eux ne s'en fait le véhicule inconscient, comme tel sera le cas, par exemple, à l'hôtel de La Mole. Le comportement des Milanais en société obéit à d'autres ressorts, intimes ceux-là ; il s'agit le plus souvent de la passion amoureuse.

L'organisation sociale est, en Italie, supérieure à des modèles plus évolués, et même plus proches de la liberté politique, parce qu'elle ne contrarie pas la recherche du plaisir. Le critère de la valeur des formes sociales qui se dessine ici, à travers la comparaison de l'Italie et des pays du Nord, est, fondamentalement, un critère non-politique ; c'est la tolérance à l'égard du plaisir ; c'est la faculté que la classe au pouvoir montre à se perpétuer sans en réprimer la recherche, en son sein comme dans les autres classes. La Sanseverina jugera encore la cour de Parme de ce point de vue, au nom duquel les héros de Stendhal découvrent, chacun à sa manière, leur désaccord avec les mœurs de leur temps. Le plaisir en effet naît de la satisfaction des désirs que chaque être a reconnus comme siens : il suppose donc la connaissance de soi (le naturel plutôt que l'imitation) ; l'audace et l'énergie (le naturel plutôt que l'affectation) ; enfin un caractère impulsif, capable d'inventer la forme de son plaisir (le naturel plutôt que le calcul).

« Il n'y avait pas de place pour l'affectation dans ces âmes brûlantes » ¹³¹. Ce jugement résume l'histoire des villes d'Italie depuis le moyen-âge. Les passions y étaient « gigantesques » et l'énergie « féroce ». Habitué, de plus, à considérer les citoyens des autres villes comme autant d'ennemis de sa liberté, l'Italien « ne songe à [son] voisin que pour s'en méfier ou le haïr » ¹³². Stendhal développe volontiers de telles considérations qui ont leur importance. Le comportement naturel est un caractère que chaque petite ville a acquis dans sa lutte pour survivre contre les ambitions conquérantes de la ville voisine. Il s'explique donc par des conditions socio-historiques précises. Du point de vue des mœurs, « l'Italie d'aujourd'hui n'est qu'une continuation du Moyen Age » ¹³³. Mais cette énergie ne peut plus se déployer dans le champ politique : d'une part, à cause de Napoléon, « l'opinion publique est née ici en 1796 » ¹³⁴. D'autre part, le royaume Lombard tout entier est soumis au pouvoir unifié de Metternich.

129. *Id.*, p. 565-566.

130. *Id.*, p. 304.

131. *Id.*, p. 335.

132. *Id.*, p. 343.

133. *Id.*, p. 307.

134. *Id.*, p. 339 ; cf. aussi p. 359.

Pour bien établir sa compétence, Stendhal se vante de posséder les dialectes des villes où il séjourne, le milanais au premier chef. La possession de la langue donne accès aux nuances des sentiments ; elle ouvre l'esprit à des domaines de l'expérience intérieure qui n'existent pas pour celui qui ignore le moyen de les penser et de les transmettre. Ainsi, demande Stendhal aux Français : « Comment aurions-nous une langue pour une chose dont nous ne parlons jamais [l'amour] ? ¹²⁴ »

Enfin, le dialecte rapproche l'écrivain du milieu qu'il décrit jusqu'à l'y immerger. C'est alors que la distance à l'égard du destinataire est la plus grande : Stendhal regrette

« qu'il n'y ait pas une langue sacrée connue des seuls initiés ; un honnête homme pourrait alors parler librement, sûr de n'être entendu que par ses pairs » ¹²⁵.

S'il détient ainsi un secret qui signe son appartenance à la société des Italiens, il rêve d'en fabriquer un autre, qui filtrerait la communication avec les lecteurs. Il postule ainsi la présence des *happy few* dans la masse du public, mais il ignore le moyen de les atteindre. S'il connaissait ce langage sélectif, il appartiendrait à deux communautés fermées, et il serait le seul à les relier. La première n'est autre que la société italienne, devenue le sujet de son livre ; la seconde représente une petite partie du public français définie par son aptitude à comprendre ledit sujet. Les deux cercles embrassés garantissent à la fois la compétence et la crédibilité de l'auteur. On voit ici que l'écriture est portée par le rêve de créer un milieu idéal. La réalité est différente : deux êtres faits pour s'ignorer, l'Italien et l'homme du Nord, coexistent dans ce livre. Stendhal pressent qu'il échoue à les mettre en contact :

« Les anecdotes qui prouvent tout cela et qui me font un plaisir extrême, à moi curieux, [...] peignent peut-être avec vérité des âmes singulières ; mais il ne faut pas être singulier. L'on me nierait mes faits tout simplement [...] ¹²⁶ »

L'opposition entre l'Italien et le Français est d'abord rigoureusement symétrique :

« Un homme qui joue la comédie est aussi rare dans la société à Rome ou à Milan, qu'un homme naturel et simple à Paris. [...] L'Italien [...] est l'être le plus naturel de l'Europe, et qui songe le moins à son voisin » ¹²⁷.

Milan représente un refuge que les maux de la civilisation n'ont pas encore atteint, au point que Stendhal aurait besoin de « huit jours pour faire comprendre [...] à un Milanais » ¹²⁸ les vertus sociales selon lesquelles un Anglais estime le comportement d'un compatriote ; car cette manière

124. *Id.*, p. 372.

125. *Id.*, p. 366 ; même idée et même expression dans *Promenades dans Rome*, p. 880 : « Alors un écrivain serait aussi heureux qu'un peintre » ; plus loin *Promenades*.

126. *R.N.F.*, p. 436.

127. *Id.*, p. 586.

128. *Id.*, p. 304.

« Ecrire un voyage en peignant les objets par la sensation qu'ils ont fait naître dans un cœur » ¹¹⁹,

tel est le propos qu'il affirme à plus d'une reprise, nous invitant par là à rechercher toujours, derrière les objets, la sensation ; et, dans le rapport qui lie celle-ci à ceux-là, la première expérience d'une réalité accordée aux désirs de l'écrivain. C'est pourquoi Stendhal exprime son être en même temps qu'il propose une relation de voyage. Jean Prévost, en comparant les deux états de *Rome, Naples et Florence*, écrit à propos du second : « Meilleur guide, mais guide d'Italie, et trop sinueux traité du bonheur » ¹²⁰.

Si ces deux thèmes se partagent en effet l'ouvrage, à travers lequel ils se développent concurremment, ils en font aussi l'unité dès qu'on les aborde dans la perspective de l'égotisme.

« La manière de sentir de l'Italie est absurde pour les habitants du Nord. Je ne conçois même pas [...] par quelles explications, par quels mots on pourrait la leur faire entendre » ¹²¹.

Stendhal ose pourtant renvoyer le Français à la relativité des mœurs de sa nation. Il nous avertit bien que le naturel est « une nuance qui se mêle à toutes les actions d'un homme » ¹²² : la description de ces actions ne suffit pas à le comprendre. Mais il affirme que l'expérience qu'il en a n'est pas une découverte subjective, même si elle est unique, même si ce voyage est d'abord le sien.

« Ce qui se fait à Zurich comme à Francfort, ne m'a pas semblé digne d'être écrit ; mais le neuf est rare, et il faut de certains yeux pour l'apercevoir » ¹²³.

Une série d'affinités relie les mœurs que Stendhal a choisi d'exposer à son caractère. Grâce à elles, il a pu vivre sans contrôler l'expression de ses sentiments, et vérifier qu'une société est viable même si chacun de ses membres en fait autant. Mais la solitude n'est pas entièrement rompue pour autant. Le voyageur, en effet, est un étranger. Si ses « bons yeux » lui font apercevoir ce qui l'intéresse, il reste à l'extérieur du jeu qu'il admire tant. Hôte de passage, il est parfois admis à une grande intimité, mais il n'est pas un partenaire possible. Le naturel devient ainsi pour lui un paradis au bord duquel il s'arrête. Il lui reste alors, s'étant senti heureux, à chercher à exprimer comment et pourquoi. Mais le lecteur à son tour n'entre pas dans une expérience dont il soupçonne la trop grande particularité. La relation de voyage apparaît alors comme une tentative ultime de l'écrivain pour attester l'existence des mœurs que la subjectivité de son point de vue lui a permis de découvrir — ou d'inventer ? L'écriture met en cause la connaissance de l'Italie, la possibilité de la partager, et la véracité de l'auteur.

119. *Rome, Naples et Florence en 1826*, p. 342 ; plus loin *R.N.F.*

120. *Création*, p. 198.

121. *R.N.F.*, p. 519

122. *Id.*, p. 304.

123. *Id.*, p. 338.

— Il laisse pressentir leur conflit avec la loi de la vanité.

— Il figure ce conflit comme opposant l'auteur et le lecteur : il représente par là un essai de mettre en relation deux manières de vivre incompatibles, alors que leur affrontement sera décrit, dès *Armance*, comme irréductible.

La lente découverte d'un sujet est donc liée aux séjours de Stendhal en Italie, et la progressive délimitation d'un domaine romanesque, aux retours successifs que l'écriture lui permet de faire en ce pays ¹¹⁵. Il convient d'ajouter que les frustrations amoureuses qu'il y éprouva ont contribué à éveiller sa sensibilité littéraire.

Dans son journal de 1811 en effet, Stendhal en fait remonter les manifestations au séjour qu'il fit à Milan en 1801-1802. Le jeune soldat, émerveillé devant la ville, ne pouvait obtenir les faveurs d'Angela Pietragrua, ni d'aucune autre femme. « J'étais dévoré de sensibilité, timide, fier et méconnu » ¹¹⁶.

Dans l'émotion que lui inspire, lors de son retour à Milan après neuf années, la surimpression de ses souvenirs avec la réalité, il s'aperçoit que l'instrument de l'écriture s'est formé en lui, à son insu, et que le sujet en est, pour ainsi dire, partout autour de lui :

« Les deux ans de soupirs, de larmes, d'éclans d'amour et de mélancolie que j'ai passés en Italie sans femmes, sous ce climat, à cette époque de la vie, et sans préjugés, m'ont probablement donné cette source inépuisable de sensibilité qui aujourd'hui, à vingt-huit ans, me fait sentir tout et jusqu'aux moindres détails, fait que je pourrais dicter cinquante pages d'observations d'artiste sur le passage de montagnes en deçà d'Iselle, par exemple » ¹¹⁷.

A Milan, Henri Beyle a reconnu en lui une source de plaisirs qui décidera de sa vocation. Incapable de séduire, il deviendrait un homme dont les désirs, mis à vif par l'inassouvissement, affinaient la sensibilité. Celle-ci à son tour, lui permettrait une découverte de la réalité plus riche et plus enivrante ; et la conscience de l'originalité de ses sensations allait donner l'essor à son activité d'écrivain.

A partir de cette découverte, Stendhal verra de plus en plus, dans l'Italie, un lieu privilégié pour l'épanouissement de sa sensibilité, ainsi que pour l'expression de son naturel. La faveur dans laquelle les habitants de ce pays tiennent — avec des degrés — ces deux qualités lui a fait penser qu'il pourrait y vivre, et en faire partager, par la plume, la manière d'être : avec les difficultés que nous verrons. Pour le moment, il en est là :

« Par hasard, en 1811, je devins amoureux [d'Angela Pietragrua] et de l'Italie. J'ai parlé d'amour à ce beau pays » ¹¹⁸.

L'Italie a tant de prix aux yeux de Stendhal parce qu'elle lui permet, en parlant d'elle, d'exprimer quelques-uns de ses désirs les plus profonds.

115. Voir l'épigraphie de *La Chartreuse de Parme* : « *Gia mi fur dolci inviti a empir le carte/i luoghi ameni* », p. 21.

116. *Journ.*, p. 737.

117. *Id.*, p. 738.

118. *Corr. I*, p. 824 ; lettre du 30-9-1816.

En consacrant plusieurs ouvrages à différents aspects de la culture et des mœurs italiennes, Stendhal a tenté de confronter l'image qu'il s'en faisait avec une idée qu'il croyait universellement admise : la préséance de la civilisation française. *Rome, Naples et Florence en 1826* s'attache à résoudre ce conflit en décrivant, par plusieurs biais, un comportement naturel (italien) à un lecteur vaniteux (français). L'idée même de naturel est soumise au regard et à la critique anticipée du lecteur, juge, ici, de la valeur des choses. Cette tension entre deux manières de vivre est ressentie par Stendhal comme une remise en question de ses orientations les plus essentielles. Le dialogue qu'il instaure ici le pousse donc à préciser ces dernières, en les rapportant constamment à l'Italie. La nouveauté de ce livre vient donc du regard étranger qui pèse sur lui : Stendhal, il en a une vive conscience, ne présente pas seulement ici l'Italie des sensations heureuses et des opéras, mais son Italie, qui risque de paraître un mythe à tout autre qu'à lui. Alors le soupçon l'effleure que tout cela ne soit qu'imagination.

Stendhal a eu besoin d'écrire ce livre pour montrer aux Français que la vanité n'est pas la loi universelle de ce monde. On peut dire schématiquement qu'il avait résolu la question du naturel tant qu'il croyait à sa réalité, au-delà des Alpes. Le voyage de 1826 représente à cet égard une étape plus subtile que celui de 1817, dans la mesure où les faits qu'il rapportait jusqu'ici lui apparaissent soudain dans leur relativité. Le narrateur cherche à expliquer les motifs de sa prédilection pour l'Italie ; ce faisant, il en révèle certaines composantes imaginaires. Stendhal a montré ici, parfois sans s'en douter, comment il peut être, dans ce pays, celui qu'il veut être. Son sujet devient alors l'analyse des conditions de son bonheur personnel, qu'il objective en décrivant les mœurs de certaines villes italiennes.

Mais si le regard critique du lecteur l'emporte, Stendhal devra reconnaître le caractère subjectif des valeurs qu'il a cultivées tout au long de ses années italiennes. C'est pourquoi *Rome, Naples et Florence en 1826* fait émerger peu à peu un troisième lieu qui n'est plus ni la France ni l'Italie, mais bien un espace imaginaire. Au terme de cette transformation, la matière italienne sera reconnue comme romanesque. Pour continuer à la célébrer, Stendhal devra inventer une forme qui se suffise à elle-même ; qui propose une signification sans en rechercher les signes dans une réalité extérieure.

Stendhal a vécu sa période italienne en écartant l'angoisse d'être naturel, qu'il devait, croyait-il, aux contraignantes habitudes de la société parisienne.

C'est pourquoi il a projeté sur les milieux qu'il fréquentait les grands idéaux dont le romancier s'inspirera plus tard, pour en suggérer plus souvent la nostalgie que la possibilité. *Rome, Naples et Florence en 1826* est le résultat de cette projection.

Cet ouvrage nous retiendra pour trois raisons :

— Il laisse pressentir les aspirations des personnages des futurs romans, que l'on peut résumer dans la consigne : « oser être soi ».

dévoiler à l'inaccessible Victorine Mounier, il croyait nécessaire de lui soumettre « l'ensemble de [s]es actions » pendant trois jours ; et il ne parvenait pas, dans ses lettres non plus, à lui « montrer naïvement [s]es pensées » ¹¹⁰.

Le désir que Stendhal ressent d'« oser être naturel » ¹¹¹ prend son origine dans le cours de déclamation théâtrale ; de même la réflexion qu'il ne cessera de poursuivre sur le naturel. L'un et l'autre sont également tributaires d'une expérience qui met Stendhal aux prises avec une difficulté à s'énoncer et à paraître ; la communication en effet donne toujours à autrui une image incomplète et inférieure de la personne qu'il est pour lui-même : l'image

« d'un être gourmé et factice, qui est presque entièrement l'opposé de celui qu'il cache » ¹¹².

Il lui arrive pourtant de se reconnaître la faculté d'improviser dans la conversation :

« Je commence à reconnaître l'avantage de mon esprit *naturel* et point *appris*, sur l'esprit récité [...] Rien d'agréable au fond, à mes yeux, que l'esprit *naturel*, celui qui est inventé à chaque instant par un caractère aimable sur toutes les circonstances de la conversation » ¹¹³.

Mais le privilège d'un tel esprit n'entraîne pas la limpidité des rapports avec les hommes. Il élève au contraire, à proportion de son « originalité » et de ses « saillies », un obstacle entre Beyle et ses amis, qui règlent leur conduite et leurs propos sur des modèles extérieurs, sur un code des échanges sociaux que le naturel nie et transgresse dès qu'il apparaît. En conséquence,

« ce genre d'esprit charmant est invisible aux sots ; il faut avoir une âme très sensible ou infiniment d'esprit soi-même pour le sentir » ¹¹⁴.

Ainsi, la recherche du naturel est inséparable d'un sentiment d'incommunicabilité d'une part, et de la conscience de sa différence de l'autre.

Stendhal a longtemps cru pouvoir lier le dépassement de ces limites intérieures à un changement de pays et de culture. Pendant ses divers séjours en Italie, il a eu l'impression de pouvoir vivre pleinement sa « singularité ». L'assouplissement des normes liées, en France, au conformisme de la vanité, et l'insuccès de modèles que le goût du naturel privait, en Italie, d'aucun impact, assuraient à Stendhal une vie réglée sur ses sensations. C'est pourquoi ce pays lui paraissait favorable à la communication de soi, sans préjudice de la différence.

110. *Id.*, p. 178 puis 177.

111. *Journ. lit.*, II, p. 175 ; cf. aussi *Journ.*, p. 149, 20 nov. 1804.

112. *Journ.*, p. 176.

113. *Id.*, p. 257-258.

114. *Id.*, p. 258.

CHAPITRE 3

La découverte d'un sujet

« Toute la vie d'un homme de lettres n'est que le développement de sa jeunesse » ¹⁰⁷.

LA RENCONTRE DU NATUREL

Pendant qu'il annotait les auteurs du répertoire classique, Henri Beyle avait une autre manière de les fréquenter : il suivait des cours de déclamation. Il y apprenait avec bonheur comment exprimer des sentiments qui n'étaient que d'emprunt. Mais il remarquait que ses gestes, ses mimiques et ses intonations traduisaient fidèlement la disposition intérieure qu'il leur confiait de signifier. Le plaisir de bien jouer était à ses yeux le plaisir de la communication réussie :

« En étant en scène à côté de M^{lle} R[olandeau] et tantôt me jetant à ses genoux, tantôt lui prenant la main, je vois mille sentiments se peindre sur sa figure et agiter mon âme de manière à la faire répondre le mieux possible, *c'est-à-dire en montrant qu'elle les sent* » ¹⁰⁸.

Mais Henri Beyle constatait qu'il est plus difficile d'atteindre à cette transparence de l'âme lorsqu'il doit inventer son propre rôle ; il est un piètre acteur de soi-même, lorsqu'il souhaite faire apparaître, aux yeux d'autrui, la richesse intérieure d' « une âme *grande et vertueuse*, et formée dans la solitude, et sans communication » ¹⁰⁹. Cherchant le moyen de se

107. *Journ. lit.* III, p. 95.

108. *Journ.*, p. 163 ; c'est moi qui souligne.

109. *Id.*, p. 179.

Dans un autre sens pourtant, les *Pensées* valent un roman : elles expriment beaucoup plus que leur auteur n'aurait voulu, parce que tous ses projets doivent leur orientation aux instances de l'imaginaire.

Stendhal, disons-le enfin, pressentait que tout n'était pas là. Il n'est pas à regretter pourtant qu'il se soit aventuré aussi loin, dans une recherche qui, eût-elle été inutile, a l'intérêt de révéler tout ce que la littérature et la création représentaient alors à ses yeux ; et tout ce que, croyait-il, elles lui permettraient d'être. Quant à écouter le soupçon qui, relevé au début de ses cahiers, l'effleura en 1803, il ne le pouvait pas : c'eût été renoncer à l'entreprise présente. Il saurait que ce soupçon disait vrai quand il en aurait terminé avec elle :

« M. Petiet me disait un jour [...] qu'un chanteur qui avait beaucoup de méthode sans voix était comme un cocher très habile qui placé sur son siège n'aurait point de chevaux à conduire. N'en serait-il pas de même d'un homme qui aurait beaucoup de goût sans imagination ? ¹⁰⁶ »

106. *Fil. nova*, I, p. 35.

réflexion sur les moyens d'expression. Ses opinions sur le langage et le style n'ont pas un grand intérêt en elle-mêmes, mais elle ne sont compréhensibles qu'à partir de ce mouvement de reflux qui fait remonter Stendhal, à partir de la conscience toujours postulée du public, jusqu'à une recherche sur la valeur des mots dans sa propre conscience. Le créateur regardé se dispose de manière à présenter une pensée parfaitement lisible ; il en déduit la nécessité de savoir, lui-même, déchiffrer sans hésitation le monde qui l'entoure ¹⁰⁵.

Ce projet, avons-nous dit, est un rêve ; il s'appuie sur le rapport imaginaire avec autrui, et avec soi-même, que nous avons dégagé. Henri Beyle envisage l'écrivain qu'il veut être avec le même regard intérieur qui lui détaille son apparition sous le regard d'autrui.

Aux deux premiers niveaux où nous l'avons suivi : celui de la rencontre avec autrui, et celui du rôle, l'angoisse de son apparence le poussait à disposer sa personne de façon à captiver le partenaire, soit par une soumission inconditionnelle, soit en contrôlant à chaque instant sa propre expression. Déjà l'acteur jouait supérieurement de la signification de tous ses gestes. Au troisième niveau, l'écrivain atteint à un projet que l'on peut qualifier de total : il brigue les applaudissements par l'intermédiaire de l'œuvre ; autrement dit, il est représenté, dans les deux sens du mot, par elle. La spontanéité du jeu social n'existe donc pas ; mais la recherche de la compréhension parfaite mettra les spectateurs, ou les lecteurs, en contact avec la pensée d'Henri Beyle, d'une manière adéquate. Le paradoxe du poète, c'est qu'il cherche, par un travail long et difficile, les moyens d'exprimer ses idées dans la plus grande transparence ; or on peut vouloir réaliser celle-ci grâce à la spontanéité, laquelle, trop angoissante pour Henri Beyle, est en deçà de toutes ses entreprises. L'œuvre dont il rêve lui donnera le moyen d'atteindre à cette lisibilité dont la vie en société n'offre pas la possibilité. Les applaudissements signifieront que les intentions d'Henri Beyle et sa pensée se sont, pour cette fois, proposées à autrui avec la plus grande clarté. Dans les trois cas, il s'est agi de combler l'espace qui sépare une conscience de celles des autres, ou de nier que l'échange soit l'affrontement de deux libertés ; par des moyens de plus en plus élaborés, il a cherché à immobiliser celle de ses partenaires en déterminant à l'avance le jeu de leur conscience, c'est-à-dire en gelant l'espace de la communication.

L'écrivain, en lui, n'allait pas naître ici. Mais le poète-philosophe a permis de montrer l'étroite dépendance de la pensée par rapport à une conscience de soi qui fait une large place aux processus imaginaires. Nous les retrouverons plus tard, plus productifs, lorsqu'ils entreront en relation avec des éléments plus créateurs de la vie intérieure. Les prolégomènes à une œuvre future rendaient toute création impossible par leur prolifération, et par la prévalence absolue que le jeune auteur était conduit à accorder à la théorie.

105. Dans cette perspective, le langage est ce « voile léger et diaphane jeté sur les choses que la pensée ou le réel traverse sans s'y arrêter ».

M. CROUZET, *Langage*, p. 16.

à leur signification ; ou, enfin, de leur imparfaite adaptation à la notion. Mais il croit pouvoir réduire ces phénomènes :

« dans dix ans, pense-t-il en 1806, lorsque j'aurai acquis l'habitude de voir les bornes des vérités ou, ce qui en est le moyen, de ne pas me laisser entraîner par mon imagination, et d'attacher un sens constant et déterminé à chacun des mots qui expriment une nuance dans les caractères » ¹⁰⁴.

Une difficulté se présente à lui, lorsqu'il projette « une description des mœurs de Marseille » ; il pense être capable de la résoudre en affinant son système. L'imagination produit trop souvent plus que les mots ne peuvent exprimer ; mais surtout elle produit mal, elle entraîne au-delà de l'idée claire. Elle est donc responsable d'un surcroît de sens qu'il s'agit d'écarter, ou d'ignorer, en utilisant un vocabulaire définitivement fixé. On admirera la constance et la détermination que Stendhal croit pouvoir imposer à la signification : c'est l'exigence d'une pensée au déroulement mathématique, et sûre de ses fondements. Stendhal est confronté au libre foisonnement des images dans son esprit, ainsi qu'au surgissement des « nuances » sous son regard : il continue à postuler la primauté de l'expression discursive. Tout peut, en elle, être perçu et analysé, formulé avec une suffisante clarté, puis réenchaîné dans le sens de la création.

A quel genre d'œuvre cela eût-il conduit ? Elle est descriptible, elle n'est pas réalisable. L'écriture deviendrait ici la manifestation de l'évidence ; les mots en seraient travaillés jusqu'à n'avoir qu'un sens possible, le bon, en eux-mêmes et dans leurs rapports. La participation du lecteur se limiterait à l'exacte répétition du mouvement par lequel l'écrivain aurait conçu l'œuvre. L'ambiguïté n'est jamais qu'une erreur, qu'une analyse plus fine peut réduire. Ce projet engage donc une conception du langage, mais aussi une certaine idée de la communication avec le public. On peut dire en effet que Stendhal craint les imprécisions ou les altérations que les lecteurs vont imposer à son œuvre ; mais il ne recherche pas autant la parfaite compréhension d'un sens inaltérable, que celle d'un discours qui renvoie adéquatement à son auteur. On sait des écrivains qui passent leur vie à approfondir leur œuvre dans la solitude, travaillant à figurer le mieux possible ce qu'ils ont à exprimer : pour ceux-ci, il s'agit du sens en lui-même, et le public n'est pas fort présent à leurs yeux. Ils recherchent le meilleur rapport possible entre ce qu'ils éprouvent, pensent, et imaginent d'une part, et ce qu'ils créent de l'autre. Stendhal, lui, veut encore intégrer la compréhension du lecteur à sa démarche créatrice, et il est sûr, en ses années de jeunesse, de pouvoir en décider ; l'universalité du langage permettra au particulier Henri Beyle, s'il perfectionne assez ses propres définitions, d'être universellement saisi de manière univoque. Autrement dit, la démarche que nous avons analysée s'appuie sur cette attitude-ci : le jeune poète place au premier plan de ses préoccupations l'œuvre achevée, qu'il envisage sous l'espèce de la communication ; alors il en déduit une certaine manière de la fabriquer, ce qu'il entreprend, significativement, au niveau d'une

104. *Journ.*, p. 377.

« La vérité est l'énoncé de ce qui est ». Cette définition, Henri Beyle la tient de son camarade Mante ⁹⁹. A quelles conditions un énoncé peut-il être déclaré vrai, c'est-à-dire conforme à la réalité ? Ce n'est pas un problème philosophique ; car cette recherche donnera les moyens de « faire concevoir les vérités les plus utiles », et Stendhal passe sans effroi de l'idée d'énoncé à celle d'œuvre. La différence entre l'un et l'autre tient à la plus grande complexité des moyens d'expression, qu'il s'attache à définir, remettant, ici comme ailleurs, de passer à l'exécution une fois qu'il possédera bien ces principes : de même qu'une formule mathématique permet de résoudre tous les cas concrets auxquels elle s'applique, une théorie du style suffisamment diversifiée permettra d'écrire sur les sujets choisis, et cette première intégration de l'exécution à la théorie ne pose aucun problème : il ne s'agit en effet que de parfaire celle-ci pour en déduire plus sûrement celle-là.

Henri Beyle distingue trois parties dans le style : la langue, le rythme et le coloris ; il les fait concourir à la même fin : la représentation de ce qui est.

« L'origine du plaisir que nous donnent le rythme, la rime et d'autres choses semblables ne serait-elle point dans les moyens de compréhension que ces choses nous donnent ? En nous faisant comprendre plus vite, c'est-à-dire en nous montrant plus rapidement la chose ? ¹⁰⁰ »

Faire comprendre, c'est « montrer » ; l'image visuelle, une fois éveillée dans l'esprit du lecteur, est claire ; elle ne nécessite pas d'autre explication, elle n'admet pas le jeu de l'interprétation. Or, l'œuvre théâtrale s'adresse à la vue : sensible à cet avantage, le poète voudra s'annexer les pouvoirs du peintre. « Quand j'en serai aux peintures de détail, aller consulter les tableaux des grands maîtres au Musée » ¹⁰¹. Requérir la clarté du langage, c'est tendre à faire correspondre une impression visuelle à chacun de ses éléments : « Toute métaphore doit être peignible par Raphaël » ¹⁰².

La netteté des sensations visuelles envahit le champ de la représentation esthétique. Stendhal exige de l'image littéraire la précision.

« La première qualité d'un style est donc qu'il ne cause pas la plus petite idée fausse dans la tête du lecteur qui sait sa langue » ¹⁰³.

Les mots correspondent donc aux images mentales ; ils les produisent, ou ils les définissent ; la circulation des significations est, des uns aux autres, parfaite. Par cette deuxième intégration, Stendhal en arrive à la conviction que tout est exprimable dans l'objectivité : question d'instrument. Il a pourtant fait, comme chacun, l'expérience d'un flux d'images trop rapide pour que les mots les contiennent ; ou d'une incertitude quant

99. *Id.*, II, p. 117.

100. *Id.*, I, p. 77.

101. *Id.*, I, p. 44-45 : note relative à la préparation de la *Pharsale*, épopée romaine.

102. *Id.*, I, p. 243.

103. *Id.*, II, p. 198.

Si la *Filosofia nova* ne pouvait devenir le manuel du futur romancier, elle exprime, bien involontairement, le roman d'Henri Beyle. Que représente à ses yeux l'idée de création littéraire ? Nous n'apercevons que peu de différences entre le jeune homme qui réfléchit aux moyens de plaire à son cousin Daru, puis le parfait déclamateur, compagnon de Louason, et enfin le théoricien de l'œuvre inabordable. D'une manière ou d'une autre, il exprime une seule image de lui-même, plus ou moins consciente selon la complexité des projets qu'elle alimente. Tout est, chez lui, médiatisé. Le plus constant objet de sa recherche, c'est l'effet qu'il produit ; le plus constant objet de sa méditation, c'est l'effet qu'il a produit. L'imagination, toujours active, peut seule répondre aux questions pressantes que Beyle adresse, dans la solitude, à autrui. Elle seule peut nourrir ce dialogue de deux subjectivités qui, en fait, ne communiquent pas. A l'origine de la conscience de soi se situe donc une distorsion de la relation avec autrui, qui en est une modalité. Continuellement visée mais jamais atteinte, la conscience du partenaire devient, par sa transcendance, la visée de l'activité imaginaire. Rêve dont la constance atteste la profondeur :

« Vingt fois par an, le privilégié pourra deviner la pensée de toutes les personnes qui sont autour de lui à vingt pas de distance » ⁹⁷.

LA CAPTURE DU DESTINATAIRE

L'œuvre que Stendhal poursuit en rêve serait le moyen terme qui unit deux consciences.

« Il faut que si le lecteur était dieu il pût refaire d'une chose tout ce que vous lui en avez dit. Et qu'alors sa création et l'objet qui vous donne l'idée soient identiques sous ces rapports » ⁹⁸.

Ainsi le lecteur est conduit à façonner la représentation exacte d'un « objet » qui se trouve à l'origine de la création littéraire : tel qu'il est apparu à la conscience de l'auteur, tel il va se reproduire dans celle du lecteur, grâce à sa collaboration intelligente, et particulièrement à sa connaissance de la langue. Cette communication parfaite, même si elle est différée, suppose des plans d'intégration sans faille : l'écrivain parvient à figurer un « objet » tout à fait clair pour lui ; il connaît et pratique les moyens nécessaires à déposer l'image qui est en lui dans le langage, sans la moindre déformation. Ce dernier, clairement mis au point, n'a que des significations univoques ; sinon la lecture ne pourrait décrire si simplement le parcours inverse de la création, ni, écartant les mots dans le même mouvement par lequel elle les assimile, rejoindre l'image première à travers son expression limpide. De semblables idées, dont on connaît bien le caractère illusoire, ne méritent pas l'examen que l'on réserve à une théorie ; il faut également les envisager comme un rêve. Ce qui ne veut pas dire à la légère ; on soulignera en effet que toutes les considérations d'Henri Beyle sur le style en dérivent.

97. *Les Privilèges*, p. 1563-1564. 1840.

98. *Fil. nova*, II, p. 198-199.

la vie réelle et de la vie imaginaire. Pourtant, son projet prend appui sur ce décalage, et tend à l'aménager, afin de le rendre vivable. L'écriture aurait, pour but ultime, de faire coïncider deux expériences réelles de soi : « expérience » désigne ici tous les éléments, venus de ce que l'on appelle communément le monde intérieur ou le monde extérieur, dessinant le rapport d'un moi et d'une conscience ; tandis que « réelle » s'entend également au sens défini par R.D Laing :

« Le rêve, l'imagination et la perception à l'état de veille sont différents modes d'expérience. « Réalité », [au sens de « *qualité* particulière que certaines expériences possèdent et d'autres non »] peut être une qualité qui, à certains moments, s'applique à chacune de ces modalités »⁹⁵.

La conscience, en effet, attribue des valeurs différentes, pour la satisfaction des désirs, à deux domaines définis par une convenance subjective ; elle distingue dans l'un celui du « réel », et dans l'autre celui de « l'irréel ». Cette distinction permet de reconnaître que certaines aspirations du moi sont irréalisables, sans qu'elles perdent le caractère d'expériences réelles. Ainsi se délimite le champ de l'expérience pratique, ou vécu ; lequel, on le voit, est loin de refléter l'expérience de soi dans sa totalité. En appelant certains éléments de celle-ci imaginaires, on peut soit les désigner comme inaccessibles, soit en faire le lieu de valeurs authentiques. Le choix se lit déjà dans le sens accordé aux mots « réel » et « imaginaire » ; sens qui apparaît comme la condition de toute conscience et de toute expérience.

Stendhal n'envisage pas la conscience qu'autrui a de lui comme faisant partie de sa propre expérience, ce en quoi il commet l'erreur commune, ainsi corrigée par R.D. Laing :

« Quelqu'un qui étudie l'expérience de quelqu'un d'autre ne peut accéder immédiatement qu'à sa propre expérience de l'autre [...] Tout ce qu'on « sent », « ressent », « pressent » de l'autre implique l'inférence, à partir de l'expérience qu'on a de l'autre, de l'expérience que l'autre a de vous »⁹⁶.

S'aviser de cela, c'est d'abord s'apercevoir que ma conscience et celle d'autrui occupent des positions uniques mais analogues. Faut de quoi, Stendhal prend ce qui relève de l'imaginaire (de « l'inférence ») pour une réalité, et s'efforce de maîtriser ce qui, croit-il, en autrui le vise, comme l'on veut détourner la trajectoire d'un objet. Mais il ne voit pas que le siège de cette visée est en lui ; il est prisonnier d'un processus imaginaire *non reconnu*. Son projet, faire prévaloir le moi authentique dans la relation avec autrui, est imaginaire en un deuxième sens : il devra se réaliser par des moyens que le monde tel qu'il est n'offre pas, puisqu'il ne permet pas à l'expérience de soi de se déployer dans toute son ampleur ; il faudra donc les inventer ; et, privilégier ce qui n'existe pas encore par rapport à ce qui existe, c'est, en un autre sens, *choisir l'imaginaire*.

95. *Soi...*, p. 26.

96. *Id.*, p. 30-31.

entre lui-même et autrui, peut-il faire autre chose que de recommencer ? Il n'a pas le moyen d'échapper à l'ornière.

On entrevoit maintenant les raisons de l'engouement improductif qu'Henri Beyle éprouva pour la production théâtrale ; la représentation d'une tragédie ou d'une comédie équivaldrait à la présentation de son auteur. Sa pensée, devenue visible, prendrait dans les gestes et les voix des acteurs cette forme, qui, proposée au regard des spectateurs, irait jusqu'au bout de son développement avant que ceux-ci ne puissent intervenir. Dans cette sorte de fascination, le spectacle serait pris, conventionnellement, pour la réalité. Tout ici serait préparé : si la première visée du jeune Stendhal est la scène, c'est que les actions de ses personnages, déterminées par sa volonté, produiraient l'effet qu'il désire sur d'autres personnes réduites à la fonction du regard. La scène devient ainsi l'espace réel où se joue la relation imaginaire d'Henri Beyle avec autrui. « Faire une poétique »⁹³ : le projet ne consiste-t-il pas à soumettre toute l'œuvre future à des règles de la « tête » de l'écrivain, afin de lui faire exprimer son « cœur » et attester son « génie » ?

« Tout l'effet du poète est dans le cœur de ses auditeurs. Ce n'est que là que sont ses véritables victoires. Il doit voir l'effet que les passions qu'il peint chez ses protagonistes produisent dans le cœur des spectateurs. Etudier ce qui s'y passe, cela vaut mieux qu'étudier Aristote. Le parterre des Français m'est doublement utile : j'étudie la pièce et les spectateurs, je vois d'abord ce qu'ils sont, ensuite leurs rapports »⁹⁴.

En réfléchissant aussi longtemps qu'il l'a fait aux conditions de la production d'une œuvre théâtrale, Stendhal a déterminé les qualités internes de celle-ci selon le jugement et le plaisir du public : il a cru pouvoir codifier le jeu de la spontanéité créatrice. Son rêve le poussait à une maîtrise parfaite de l'expression, qui lui permit de produire sûrement l'effet recherché ; il correspond, dans le domaine de la création, au désir de maîtriser entièrement son attitude en société. Dans les deux cas, l'intention profonde de Stendhal est de plaire. Le comportement social et la poétique lui semblent possibles à la seule condition d'en prévoir tout le déroulement.

Ecrire, c'est dès lors peupler l'espace menaçant et infranchissable qui sépare Henri Beyle d'autrui, de figures captatrices qui susciteront sa bienveillance.

En multipliant les réflexions sur l'œuvre dans la *Filosofia nova*, il a exprimé, dans un domaine particulier qui représentait alors la totalité de son projet, le genre de rapports qu'il entretenait avec lui-même. Il a situé la nature de son entreprise, qui serait la communication différée de soi par le moyen de l'écriture théâtrale.

Si l'écrivain a déjà ressenti le décalage entre sa propre image de lui-même et son pour autrui, il n'en a pas encore induit une séparation de

93. *Fil. nova*, II, p. 68.

94. *Id.*, II, p. 195.

entre celui qu'il croit être et celui pour qui il se donne, le décalage conscient du rôle, il rattrape aussitôt, à l'instant où il joue, l'impression d'une sensation spontanée. Le bénéfice est double : la réflexion rend enfin possible l'approbation d'autrui tandis que le naturel conserve les agréments du sentir. Le risque est également double : un surcroît d'intelligence critique entraîne la sécheresse du cœur ; un abandon inattentif au sentiment conduit à la lourdeur, que Stendhal redoute par-dessus tout. Ainsi, la fine crête sur laquelle il s'aventure ici dessine une séparation entre deux tendances adverses de son esprit, qu'il lui faut concilier pour se posséder lui-même. Il s'agit d'abord de la préméditation, par laquelle il vise à imposer une figure imaginaire de sa personne, afin de retourner en sa faveur la crainte d'affronter autrui ; puis de la jouissance, qui naît, dans la solitude, de l'abandon à la sensation présente. Or le rôle bien joué libère un espace où celle-ci peut se faire jour : jamais, sans doute, jusqu'à devenir enivrante (mais elle ne l'est pas non plus lorsque la timidité la captive), car Stendhal, on l'a bien vu, ne s'enivre ici que de lui-même. Il doit aller jusqu'à une si élégante maîtrise pour retrouver le jeu d'une spontanéité réglée. « Je me suis toujours vu aller, mais sans gêne pour cela, sans embarras »⁹¹.

Lorsque Stendhal retrace ces moments heureux dans son journal, l'écriture reflète avec fidélité l'expérience vécue, qui était dominée par la conscience. Le personnage qui se raconte ainsi nous confie toute sa vérité du moment : il ne peut se saisir qu'après une fuite dans l'extériorité, il ne peut rejoindre son être qu'après l'avoir soumis à l'approbation admirative des autres : son rapport avec lui-même passe par l'intériorisation bénéfique de l'impression qu'il imagine avoir produite sur eux.

On voit qu'Henri Beyle cherche d'autant plus à dominer et à prévoir sa figure extérieure (elle reste une image formée par sa propre conscience), que le regard d'autrui la fait davantage vaciller. Tout se passe comme si ce dernier avait, lui seul, le pouvoir de lui confirmer qu'il est ce qu'il veut être. Définie à l'avance et contrôlée, la présentation de soi vise à la reconnaissance par autrui du projet que l'on a sur soi-même ; et cette reconnaissance apporte la certitude de posséder effectivement la valeur postulée subjectivement. Mais une si parfaite circularité ne pourrait s'obtenir qu'à la condition d'écarter autrui, présent ici au seul titre d'être-qui-regarde. De plus, un tel projet suffit à ruiner toute participation réelle au jeu social, par le seul fait que son auteur a « prétendu prématurément régler » son aspect. C'est ce qu'explique Georges Blin :

« Pour n'avoir pas accepté que l'occasion puisse en le réformant mûrir dans un sens imprévu son arrangement, le timide ne peut plus, l'heure venue, le faire partager : il lui faut, et désespérément, essayer de l'imposer »⁹².

Ce décalage initial entre le projet et la spontanéité ne peut que s'accroître, et pousser le timide, comme le montre le critique, à convenir de sa propre disgrâce. S'étant vu confirmer ainsi la distance fondamentale

91. *Journ.*, p. 237.

92. G. BLIN, *Personnalité*, p. 132.

s'entend parler italien « avec la meilleure prononciation » : il se souvient ainsi de lui-même :

« J'ai été *beau* jusqu'au *sublime* pour lui [mon interlocuteur], et même j'ai commencé à être *sublime*. (Termes de l'art d'émouvoir, de la poésie) ⁸⁸ »

L'acteur a donné à l'homme les moyens d'éveiller les impressions que le poète, par d'autres voies, cherche à produire. L'acteur a un plus grand plaisir que le poète : il constate sur-le-champ, à des signes visibles, qu'il a obtenu le succès ; celui-ci le renvoie à lui-même, perçu dans ses gestes, son habillement et son corps. L'homme-acteur, ou l'homme qui présente ses propres sentiments dans l'intention arrêtée de faire naître telle réaction chez le partenaire-spectateur, réalise d'un coup tout ce qu'Henri Beyle attendait de lui-même devant son cousin Pierre Daru : il produit une apparence et en joue pour déterminer tels effets ; enfin, il constate le résultat : il plaît ! Autrui n'est plus une source d'angoisse, puisque la relation maîtrisée a éveillé en lui une image narcissiquement satisfaisante.

L'image de soi, ordinairement à la merci de l'autre, est non seulement maîtrisée lors de l'échange, mais récupérée : descriptible à travers le regard subjugué d'autrui. On ne peut cependant douter que ce type de conscience de soi ne demeure essentiellement imaginaire : au terme du récit intitulé « *Maximum of wit in my life* », on ne garantirait pas sans peine que Stendhal ait effectivement paru ce qu'il croit à ses deux rivaux auprès de Louason, et que son départ (« Je ne pouvais pas finir la journée par une plus belle sortie » ⁸⁹) n'ait peut-être semblé ridicule. Au moins l'euphorie du succès ne l'empêche-t-elle pas d'en mesurer la rareté ; et son analyse ne tend nullement à cacher que cet épisode a été vécu, puis rapporté, de manière à mettre en relief un portrait de lui-même à la fois subjectif et nécessaire.

« Je puis avoir de plus grands succès, jamais je ne déploierai plus de talents. La perception n'était que juste ce qu'il fallait pour guider la sensation ; un peu plus, et je me laissais entraîner par la dernière [...]. Il est impossible de mieux jouer la passion, puisque je la sentais en effet » ⁹⁰.

Dans la saisie de son être en société, ou en situation, Henri Beyle est toujours partagé entre la sensation (qui, heureusement, se révélera souvent plus envahissante que ce jour-ci) et la perception, qui est l'analyse de la première. Lorsque son jugement gouverne, il est assez maître de lui pour protéger une action dont il recueille une sensation comparable, sauf par l'intensité, à celle qu'eût provoquée le même mouvement sans délibération. Il n'a pas l'habitude d'un équilibre si rare : d'ordinaire, sa sensibilité a presque tous les droits, et l'analyse n'intervient qu'après coup : pour lui apprendre ce qu'il aurait dû faire. Mais s'il peut introduire,

88. *Id.*, p. 242.

89. *Id.*, p. 244.

90. *Id.*, p. 244-45 ; un tel passage paraît influencé par la lecture du *Paradoxe sur le comédien*. Mais on connaît mal les rapports de Stendhal avec Diderot ; Cf. V. DEL LITTO, *Vie Int.* p. 308-310.

celle d'un partenaire important en interrogeant son attitude. Voyons-le en effet se donner mandat

« d'observer ce qui paraît juste, injuste, bon, ridicule, heureux, malheureux à la majorité de la bonne compagnie de ce siècle. Voilà la base du talent comique »⁸³.

Portée par le même désir de séduction, la déclamation théâtrale permet d'examiner, non plus seulement les projets de Stendhal, mais les modifications qu'une activité réelle apporta à sa conscience de lui-même devant autrui. Le rôle déclamé par Beyle lui permet de prendre une conscience aiguë de l'effet qu'il produit. C'est le moyen par excellence de se voir dans les yeux d'autrui. La réussite est difficile ; obtenue, elle devient un thème privilégié pour le jeune homme qui tient un compte précis de ses attitudes dans son journal. Il montre, dans les pages datées du 25 février 1805⁸⁴, une conscience très nette de son apparence extérieure, conscience qui n'empêche pas une harmonie inattendue entre l'effet qu'il produit et les sentiments qu'il éprouve. La scène a lieu chez Dugazon, le maître de déclamation d'Henri Beyle et de Louason, pour lors son amie, et sa future maîtresse. Derrière le jeu théâtral, l'amant est attentif au jeu qu'il mène, ici, avec Louason :

« Je l'ai très peu regardée en la faisant répéter. Voilà la seule chose qui ait pu paraître affectée (à elle seule ; [...]) et elle était parfaitement dans mon rôle »⁸⁵.

Si le rôle permet l'expression des sentiments, il est aussi le seul rapport social qui puisse apporter à Henri Beyle une aussi claire conscience de la manière dont il les a exprimés ; car le rôle est travail de son extérieur, et demande une grande vigilance à l'égard de l'effet que les gestes ont sur autrui⁸⁶. Cela importe d'autant plus que l'on est ici dans un petit comité composé de personnes dont les relations s'étendent au-delà de la leçon de déclamation. Double bénéfice, alors, du jeu théâtral : conscient de son succès, Beyle sait ce qu'il paraissait tandis qu'il l'obtenait.

« Pendant le rôle, j'étais d'une galanterie charmante pour la petite Felipe. J'ai développé toute la beauté et toute la grâce dont je suis susceptible »⁸⁷.

Puis, à la faveur d'un glissement qui est aussi le dépassement de la timidité, la perfection obtenue s'étend à la conversation réelle. Dès ce moment, Henri Beyle maîtrise son comportement, et obtient les effets qu'il veut produire sur chacun. Chez Louason qu'il a accompagnée, il

83. *Fil. nova*, II, p. 207.

84. *Journ.*, p. 237 sv. Stendhal reprend ce récit dans une lettre à Pauline datée du lendemain : *Corr.* I, p. 181-182.

85. *Journ.*, p. 238.

86. M. CROUZET situe ainsi l'acteur : « Il enseigne [...] à produire par art ce qu'on est ou n'est pas, à calculer l'effet ; il est le maître des identités illusoires et empruntées ». (*Langage*, p. 65). Sur Stendhal en acteur, cf. p. 65-77.

87. *Journ.*, p. 238.

Quand je vais voir Pierre, me mettre dans sa position et me demander alors qu'est-ce qui me plairait en général ?

« 2° en particulier de la part de ce petit parent.

« J'obtiendrai ce deuxième jugement après m'être identifié avec la personne que je vois, me regardant moi-même.

« Cette opération demande une grande habileté »⁸¹.

Deux moments de la relation avec autrui sont ici imaginaires : le premier décrit un essai d'identification consciente ; le second, la décision sur soi-même que cette identification rend possible. On en voit le caractère illusoire, puisque le sujet de l'opération tout entière ne peut être qu'Henri Beyle. C'est lui-même en effet qui recourt au regard d'autrui pour mieux s'objectiver ; il ne peut maîtriser subjectivement son pour autrui. Cette forme de la relation est imaginaire, en ceci qu'elle supprime l'autonomie d'un des sujets de la relation. Celui qui cherche une si complète soumission à autrui ne se contente pas de s'effacer ; il ignore en réalité ce dernier, et se borne à l'habiter inconsciemment de ses propres exigences vis-à-vis de lui-même.

Stendhal a exposé ici la structure de son rapport avec autrui : nous l'appellerons la soumission idéalisante. Le regard d'autrui l'oblige à un travail sur lui-même ; cette transformation s'appuie sur la négation de sa propre subjectivité. L'espace qui le sépare de l'autre lui est infranchissable, s'il le mesure de son seul regard. Celui de son partenaire est porteur d'un jugement que Stendhal ne peut connaître, mais qu'il s'ingénie à deviner ; ainsi obtiendra-t-il une estimation de ce qu'il doit être pour plaire. Cette attitude peut se borner à une recherche passive de la conformité, pour autant que le vis-à-vis définisse en effet son attente. Mais celui-ci, qui n'envisage probablement pas ce rapport de la même façon, se tait et n'exige rien. Pour maintenir la relation, il devient indispensable de deviner, ou de (re)construire la position que le partenaire y occupe. Voilà comment l'espace de la relation est envahi par l'idée que je me fais de l'image qu'autrui se fait de moi ; et la recherche de la parfaite adéquation reproduit incessamment l'écart initial, puisque l'autre n'est jamais reconnu dans son altérité⁸².

Pour atteindre à cette subtile et immédiate invention des masques — à cette création de soi — le jeune Stendhal voulut être, en amateur, acteur de théâtre. Le rôle, ici, a cet avantage qu'il dispose toute personne cultivée en faveur de celui qui le lui restitue. Le héros dramatique, pour être illusoire, plaît à coup sûr. Sous diverses figures d'emprunt, Henri Beyle allait vivre, avec un petit groupe d'amis, l'impossible tentative de séduction dont il avait, en philosophe, établi la nécessité. Les succès qu'il attendait ici auraient en outre l'agrément de lui mimer ceux que l'auteur, en lui, devait remettre à plus tard. Le besoin de plaire a en effet revêtu, jusqu'ici, deux aspects à nos yeux : le désir de gloire et la captation du regard d'autrui. Il s'agit en fait d'un seul et même mouvement, par lequel Stendhal se porte à la rencontre d'un public en sondant ses goûts, ou à

81. *Fil. nova*, II, p. 363-364.

82. Voir R. LAING, *Soi...*, p. 31.

« Je me sens fou pour connaître le caractère des hommes. Je ne sais pas où cela me mènera, mais ça a pris la place de la déclamation, même la manie est plus forte, ce me semble. Elle entrainait déjà dans la déclamation. Je m'amusais aux bonnes peintures ; je regarde le modèle maintenant »⁸⁰.

Henri Beyle croit se rapprocher de son sujet, mais il ne cesse pas de s'absenter du rapport qu'il établit. Chaque fois, la rencontre avec autrui, censée être plus qu'elle n'est, perd en réalité. Stendhal l'instaure en effet pour viser la connaissance et se place aussitôt en dehors de la réciprocité sur laquelle elle se fonde puisque le partenaire n'a pas la même visée, et n'envisage pas le rapport dans la même perspective. C'est là le privilège de celui qui considère ses compagnons, en 1804, avec le même regard que les modèles de Corneille et de Molière.

LA CONQUETE DE L'AUTRE

Une grande timidité est commune à toutes ces attitudes. Poète, Beyle doit se donner d'illustres modèles pour être sûr d'atteindre au succès ; homme de société, il n'est jamais tant à son aise que lorsqu'il peut mimer ses sentiments actuels sous le masque d'un autre ; il le fait d'autant plus volontiers que le déguisement maintient la possibilité d'observer. La question commune à ces deux domaines est : comment plaire ? Henri Beyle la formule souvent. Vouloir plaire, c'est se placer sous le regard d'autrui, et composer son attitude selon les goûts qui peuvent être les siens. C'est donc renoncer à sa subjectivité, et reconstruire son comportement d'après ce que nous imaginons que le vis-à-vis attend de nous. C'est enfin introduire, entre soi et l'autre, un troisième personnage imaginaire, produit de l'idée que nous nous faisons de l'image que l'autre se fait de nous, et s'efforcer de ressembler à ce personnage.

Tout cela, un texte de janvier 1805 le dit clairement (et s'il le dit trop clairement, rappelons-nous que « Pierre » est ici le comte Daru, cousin de Stendhal et haut fonctionnaire de Napoléon : il n'a pas fini à cette date d'exercer une influence sur la carrière de son jeune parent qu'il avait fait sous-lieutenant dans l'armée d'Italie).

« Il faut chercher à voir quand j'aborde quelqu'un ce qu'il lui faut pour le contenter, et chercher à le produire, et non voir 1° ce que je sens, 2° ce qu'il lui faut, 3° chercher à accommoder, à réduire ce que je sens à son goût.

« De cette dernière manière, qui est ma manière actuelle, je ne puis lui plaire que d'une manière maigre [...].

« Il faut donc déranger l'ordre de mes sensations habituelles à l'approche des hommes.

« Tant que je n'aurai pas fait ce grand effort, je ne vaudrai rien pour la société.

« Il faut commencer par m'identifier avec la personne que je vois.

80. *Id.*, p. 144.

L'indice de cette libération, que Stendhal-philosophe ne recherche pas, c'est justement le plaisir. La puissance inspiratrice de la rêverie ne peut apparaître qu'à la faveur d'un type de conscience incompatible, aux yeux de Stendhal, avec l'écriture. Il affirme cependant l'existence d'un domaine imaginaire auquel la lecture donne accès, et dont la rapide délimitation est, selon nous, la plus sûre conquête de l'apprenti poète, même s'il s'empresse de la rejeter.

« Il faut [...] distinguer les émotions que j'éprouve comme homme sensible et comme poète. Ces deux hommes sont bien différents » ⁷⁶.

La sensibilité n'est donc pas une fonction créatrice. Les émotions du poète ont une origine intellectuelle ; elles dépendent de la connaissance des critères de perfection littéraire.

De même que l'homme sensible ne partage rien avec le poète, Henri Beyle voudrait que l'observateur des êtres humains ne soit pas concerné par les tendances et les lois qu'il dégage. C'est au point qu'il accorde exactement la même valeur aux observations qu'il fait lui-même et à celles qu'il attend de ses « rabatteurs » : des correspondants. Le recueil des données sur l'homme doit être exhaustif ; aussi Beyle complète-t-il son propre travail, nécessairement partiel, par les renseignements qu'il demande à ses informateurs en d'autres villes, et d'abord à sa sœur Pauline. « Exactement parlant, chaque ville a ses mœurs ; dans chaque ville, chaque société a les siennes » ⁷⁷. Comment, donc, satisfaire le besoin de connaissance totale ?

« Aide-moi, écrit-il à Pauline, à connaître les mœurs provinciales et les passions [...]. J'ai besoin d'exemples, de beaucoup, de beaucoup de faits » ⁷⁸.

Il recommande à sa disciple une méthode d'une grande simplicité, et marque ainsi qu'il ne soupçonne aucune possibilité d'altération dans le rapport qu'elle lui adresse :

« Envoie-moi vite trois ou quatre caractères peints par les faits ; raconte-les exactement, ensuite tire les conséquences. Cette méthode se nomme analyse, c'est la bonne » ⁷⁹.

La personne de l'observateur ne compte pas davantage à ses yeux qu'aux nôtres celle du savant lorsqu'un procès d'expérimentation est clairement mis en place. Inversement, l'observation ne modifie pas son objet. La cohérence de cette attitude est grande : Stendhal a le projet de connaître les mœurs de l'être humain, différentes selon les temps et les lieux ; il les aborde à l'aide des mémoires du passé, des « détails » que lui transmet sa sœur, ou enfin de son propre regard. Ces instruments se valent, et sont d'autant plus précieux qu'ils permettent l'extension de la recherche.

76. *Fil. nova*, II, p. 246.

77. *Corr.*, I, p. 140, lettre d'août 1804.

78. *Id.*, p. 144.

79. *Id.*, p. 136.

« Mes erreurs multipliées ne me corrigèrent un peu qu'en me rendant mélancolique, je croyais que je méritais un meilleur destin »⁷².

On peut dire que le moi imaginaire, reconnu dans sa nature, persiste dans sa négation d'un réel qui le nie. C'est pourquoi la lecture est restée le seul espace ouvert à sa manifestation, comme le montre cette note presque contemporaine de la lettre à Pauline :

« Quand je lisais la vie de Saint-Preux, de Brutus, de Gracchus, d'Othello, d'Henri V, je me disais : à leur place, j'en aurais fait autant, et je repassais celles de mes actions qui par leur motif ressemblaient aux leurs. Tout me faisait donc trouver du charme dans cette étude, mère et nourrice de douces rêveries.

« Il n'en est plus ainsi du *comique* dans lequel j'entre. Je me dévoue à étudier des caractères essentiellement bas et ridicules [...].

« C'est l'amour de la gloire seul, qui peut me pousser à cette dissection repoussante »⁷³.

Les raisons pour lesquelles Henri Beyle a choisi d'atteindre la gloire en ridiculisant Harpagon, plutôt qu'en célébrant Bradamante, nous sont connues. Il est intéressant de le voir chercher son inspiration du côté de ce qui ne l'inspire pas. Tout en distinguant parfaitement l'âpreté de la gloire de la douceur de la rêverie, il méconnaît l'importance de celle-ci. Une deuxième fois, nous constatons qu'il ne peut pas faire confiance à ses propres sources. Il se contraint à s'acharner stérilement sur des caractères bas, sur le fameux « bourgeois » qu'il ne supporte pas depuis son enfance ; c'est, nous semble-t-il, son père qu'il vise derrière cette image-écran vainement poursuivie ; quelle revanche, pourtant, à imaginer seulement qu'il fait de celle-ci le moyen de sa gloire !

La rêverie, quant à elle, éveille des sentiments de plaisir.

« *Le Barbier* est de toutes les pièces que j'ai vu jouer celle qui me fait le plus de plaisir, elle m'enchanté à cette heure en me rappelant mes châteaux en Espagne de 16 ans, formés sur son modèle »⁷⁴.

L'illusion, favorable au narcissisme, accroît le processus d'identification avec le héros élu ; mais le plaisir du spectacle ou du texte se suffit à lui-même, il ne doit pas être utile à autre chose. Expérience autonome, la rêverie n'a pas, pour le jeune Stendhal, l'importance qu'il lui découvrira en cherchant à se rendre compte du plaisir musical, ou en méditant ses échecs amoureux. Ajoutons que la gratuité de la rêverie commande qu'elle déroule ses images dans un domaine qui échappe à tout projet, notamment littéraire. Bachelard écrit à ce sujet :

« Il est frappant que le domaine le plus favorable pour recevoir la conscience de la liberté soit précisément la rêverie »⁷⁵.

72. *Corr.*, I, p. 162.

73. *Fil. nova*, II, p. 216-217.

74. *Id.*, I, p. 113.

75. *Poétique de la rêverie*, p. 86.

rapports avec les hommes. Le comportement de sa personne lui apparaît à l'intérieur du réseau ainsi formé. Henri Beyle croyait que la gloire l'intéressait à la façon d'un projet, il y voit maintenant une « manie ». La présence des autres, dont il recherche méthodiquement le regard admirateur, a fait de lui-même un autre à ses propres yeux. Ainsi découvre-t-il son pour autrui ; par ce détour, le voici mis en présence de sa spontanéité. Il voulait scruter passionnément la vérité humaine hors de lui : elle le ramène à lui-même. Surgie de la relation avec autrui, elle le lie.

Mais Stendhal connaît un autre aspect de l'expérience de soi. La lecture, source de ses plaisirs enfantins, n'a point perdu son pouvoir d'enchantement lorsqu'il a adopté la posture contrainte de l'observateur. C'est d'ailleurs à l'enfance qu'il se réfère pour expliquer à sa sœur, dans une longue lettre de l'automne 1804, l'influence que les livres continuent d'exercer sur lui. L'identification immédiate avec leurs héros conduit à la rêverie, elle-même formatrice d'illusions sur les hommes ; la comparaison qui s'établit involontairement entre les uns et les autres engendre la mélancolie.

« Ne voyant personne chez mon gr[and]-p[apa], je portais toute mon attention sur les ouvrages que je lisais ; Jean-Jacques eut la préférence ; je me figurai les hommes d'après les impressions qu'il avait reçues de ceux avec qui il avait vécu. Par là, il fit sur moi ce que les romans, dont il avait nourri sa jeunesse, avaient fait sur lui [...]. Je haïssais les hom[m]es tels qu'ils sont, à force de chérir des êtres chimériques, tels que Saint-Preux, milord Edouard, etc. ⁶⁹ »

Stendhal situe ainsi son expérience de l'imaginaire, et l'oppose, dans un même mouvement, à celle de la réalité. L'exemple de Rousseau évoque une sorte de permanence de l'éducation par l'imagination. Parlant de ses premières lectures, celui-ci écrivait : « C'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même » ⁷⁰. Cette conscience est donc née de l'identification. Le monde réel ne fait pas l'objet d'une expérience distincte : c'est le « défaut » impossible à redresser dont Stendhal se plaint, et que Rousseau relevait en parlant de sa paresse « à faire, par trop d'ardeur à désirer » ⁷¹.

Car la réalité ne peut dériver d'une image subjective, formée au contact de fictions que Stendhal croyait dues à l'expérience des romanciers et des penseurs ; il leur accorderait donc volontiers la valeur de descriptions et d'explications du monde. A vingt et un ans toutefois, il distingue une profonde incompatibilité de nature entre l'expérience et l'illusion (même si celle-ci est déclarée « divine »), entre le réel et l'imaginaire. Il dit avoir cru longtemps, dans ses premières approches de la société humaine, pouvoir passer de l'un à l'autre, sans remarquer de différence. Ces premiers contacts décrivent alors une chute, une perte d'être. Puisque les livres proposaient un monde meilleur, ne se trouverait-il pas ailleurs ?

69. *Corr.*, I, p. 161-162.

70. *Les Confessions*, p. 8 ; plus loin *Conf.*

71. *Id.*, p. 41.

« J'ai étudié [...] les belles formes dans Shakspeare ou Alfieri, j'étudie les passions dans la société, l'histoire et les mémoires »⁶³.

Parfois cependant, une passagère envie de faire, dans l'œuvre, une indiscrete irruption, démange Stendhal :

« Tâcher de graver dans ma mémoire les sentiments que j'éprouve pour les retrouver au besoin et avoir en écrivant cette noble hardiesse qui me fera donner à mes personnages franchement le sentiment que je me souviendrai d'avoir éprouvé »⁶⁴.

Mais tant de courage lui est nécessaire à utiliser sans ambages sa réalité intérieure, au demeurant soumise, ici encore, aux décrets de la volonté et au détour par une mémoire-fichier, que l'on voit mal comment l'écriture pourrait exprimer l'être. L'idée du « naturel » dans les sentiments et les idées s'est alors imposée à Stendhal comme une nécessité de l'œuvre d'art ; mais elle n'a pas modifié son rapport avec la création. On connaît en effet l'importance que la sublimation, en relation dialectique avec le naturel, prendra pour le théoricien des arts, puis pour le romancier. En 1804, sublimer signifie seulement choisir de « manière à produire le plus certainement possible tel effet sur l'âme de tels spectateurs »⁶⁵.

Il faut revenir à l'expérience : le jeune Stendhal a convenu qu'elle lui manquait, sans pour autant se préoccuper d'en rechercher la source ; il est néanmoins remarquable qu'il l'ait si bien vu : « Ce qui me manque le plus c'est l'expérience ; j'ai très peu de génie immédiat. On est bien autrement convaincu de ce qu'on a vu que de ce qu'on a lu »⁶⁶. Le défaut de spontanéité entraîne une attitude médiate, sorélienne, calculée, devant toute expérience⁶⁷, et particulièrement devant la création :

« Dans la connaissance de l'homme c'est la finesse qui me manque le plus [...] D'ailleurs cette maudite manie de briller fait que je m'occupe plus de laisser de moi une profonde impression que de deviner les autres. Je m'occupe trop à me regarder pour avoir le temps de voir les autres »⁶⁸.

Stendhal met en relation les insuffisances du poète qu'il veut être avec son attitude existentielle. C'est ici la première remarque qui concerne l'être en même temps que l'auteur. Or le problème de la relation avec autrui la lui a inspirée. Le domaine de l'expérience actuelle est donc apparu à sa conscience, dans sa profondeur, dans son rapport avec un désir de séduction. Il s'aperçut ainsi que son mode d'être à autrui était tributaire de ce désir, et cette découverte en impliquait une autre : les salons ne sont pas seulement un champ de recherche, car on y tisse des

63. *Id.*, II, p. 276.

64. *Id.*, II, p. 160.

65. *Id.*, II, p. 221.

66. *Id.*, I, p. 136. M. CROUZET parle à ce propos de « l'infinie médiation truquée que son manque de « génie immédiat » le condamne à pratiquer ». *Langage*, p. 58.

67. Voir à ce sujet : Georges BLIN, *Personnalité*, p. 71-76 et chap. III, notamment p. 131.

68. *Fil. nova*, I, p. 137.

« Le poète bat le philosophe dans les détails, il n'y a que lui qui les ait sentis, il est donc le seul qui puisse les peindre »⁶⁰.

Saluons cette reconnaissance des détails comme le champ propre de l'écrivain : « Les petits faits vrais » ne seront pas seulement les premiers sujets que le romancier voudra rendre, mais la cellule de réalité à partir de laquelle son imagination organisera ses œuvres dans leur unité.

Aux yeux du jeune auteur, les œuvres consacrées ont pour mérite l'évidence de leur succès. Analyser les raisons de celui-ci, c'est se donner les moyens d'en provoquer d'autres, en les adaptant à la situation et aux exigences du public actuel : de l'homme contemporain. Il s'agit ainsi de mettre en relation d'une part une totalité achevée, et praticable au regard du critique : le corpus de la littérature dramatique ; et d'autre part une totalité ouverte, indéterminée, mais que le regard du philosophe a pour mission d'examiner et de clore : l'homme, qu'il soit « caractère » à l'intérieur de l'œuvre, ou « public » à l'extérieur. Produire une œuvre nouvelle, c'est mettre ces deux ensembles en relation de façon adéquate.

Cette description nous permet de constater que le sujet de la création (l'homme-auteur) en est éliminé. Un théoricien-fabricant le remplace⁶¹. Stendhal écrit :

« On ne peut peindre ce qu'on a pas senti. Car c'est dans les souvenirs que la passion a gravés dans la mémoire que l'amour de la gloire fait choisir ceux que la tête croit les plus propres à produire dans l'âme des spectateurs tel plaisir dont ils vous récompenseront par la gloire »⁶².

De la gloire désirée à la gloire réalisée, tout l'être est convoqué. La vie lui imprime des sensations, la mémoire les accumule, la raison les choisit. Les souvenirs sont simplement une matière plus riche que les sensations, mais ils n'en diffèrent point par leur nature. Quant à la passion, invoquée ici en général, elle doit correspondre à celle qu'Henri Beyle éprouve en ce début de siècle : celle de « comprendre et d'éprouver », de voyager et de conquérir : celle du poète-soldat. Elle est, nous le savons déjà, annexée au rêve dominant de la gloire. L'écrivain veut être une machine : le vécu entre à un bout comme une matière première ; les éléments de l'œuvre sont triés, puis mélangés par les instruments de l'esprit ; à l'autre bout, voici l'un de ces drames que Stendhal n'achèvera jamais. Mais la persistance dans la tentative de « comiquer », malgré tous ces échecs, ne dit-elle pas aussi, à sa manière, combien le projet de se faire poète-philosophe lui était nécessaire, et qu'il lui offrit longtemps la seule image de son rapport possible avec la littérature.

On multiplierait les citations qui attestent cette inconcevable absence de l'écrivain.

60. *Fil. nova*, II, p. 55.

61. « Lorsque j'aurai fait un plan essayer successivement à chaque personnage tous les vices et toutes les vertus. Voir ceux qui leur conviennent ». *Fil. nova*, I, p. 115.

62. *Id.*, II, p. 283.

atteindre sans qu'autrui puisse la lui refuser. Grâce à une démarche sans errances ni erreurs, l'auteur comique cherche à capturer le regard de ses contemporains afin de captiver leur attention. La gloire théâtrale représente, aux yeux de Stendhal, l'image idéale de sa relation avec autrui. Il rêve de s'avancer, figé, apprêté, parmi les applaudissements ; nous verrons plus loin à quoi il voudrait qu'ils s'adressent en lui. Nous nous limitons maintenant à ceci : le rapport de Stendhal avec la création littéraire est fondé sur une série de calculs, parce qu'il correspond à la création de son être sous le regard d'autrui. C'est pourquoi le projet d'écrire fait l'objet d'une systématisation si irréprochable. Le manque d'intérêt dont Henri Beyle témoigne pour une inspiration venue de sa subjectivité, cache la position englobante que celle-ci occupe dès l'origine de ce projet ; il révèle du même coup l'effacement de ce projet devant un autre, plus fondamental. En d'autres termes, l'absence de cette curiosité pour sa propre pensée qui, seule, peut éveiller une création authentique, cette absence est la voie souterraine par laquelle l'imaginaire communique avec les intentions déclarées de Stendhal. Une certaine image de lui-même, séduisant autrui par l'expression, oriente et enferme toutes ses recherches et toutes ses tentatives. Sur ce plan, l'imagination envisagée comme source de rêveries est insignifiante ; elle est seulement le moyen d'atteindre à une forme, un rouage d'un système général. Parmi d'autres conséquences que peut entraîner cette fonction extérieure et inconsciente de l'imaginaire, ce fait ne manque pas de surprendre, s'agissant de Stendhal : l'érotisme personnel n'a aucune valeur d'inspiration.

Il n'est, bien sûr, pas indifférent que le jeune penseur ait connu, sur un autre plan où, la plume à la main, il ne redoutait pas d'être lui-même, le mouvement d'une imagination détendue, qui lui dessinait la figure de son plaisir. On peut dire qu'il a entrevu, dès 1805, la théorie de la cristallisation. On doit dire aussi que cette part de l'expérience ne communique pas avec le choix, qu'il a fait alors, de sa personne et de son avenir ; c'est ce choix que nous examinons pour le moment.

Il en va de l'émotion et de la sensibilité comme de l'imagination : elles ne semblent pas absentes de la démarche du poète, mais leur rôle est déterminé par la *volonté* préalable de mettre la plus vaste expérience au service de l'œuvre, afin de lui donner la plus grande richesse.

« Sans ce *trésor d'émotions senties* que l'étude non seulement ne forme point, mais empêche de former, on fait des fautes »⁵⁹.

La sensibilité représente donc une source d'inspiration étrangère à l'intelligence, mais non à la pensée consciente. Les émotions ne sont pas seulement les réactions d'un homme au monde extérieur, elles sont aussi le fait de l'homme-qui-écrit. Sentir relève d'une intentionnalité ; Stendhal, ici comme avec les images, inverse l'ordre de l'expérience : il prémédite d'acquérir des idées de plus en plus fines et adéquates, à partir des émotions qu'il se donne le mandat d'éprouver. Il constate alors avec enthousiasme :

59. *Journal littéraire*, II, p. 180 ; plus loin *Journ. litt.* ; voir également le passage de H.B. cité ici, p. 38, n. 37.

de Victorine Mounier, une jeune Grenobloise, il découvre que l'imagination fait communiquer le souvenir des années heureuses qu'il a vécues en Italie avec un désir et un sentiment actuels.

« Si j'ai changé de climat, que j'ai habité l'Italie dans ma jeunesse, que j'y ai goûté des sentiments délicieux qui ont contribué à former cette passion, que j'y ai imaginé dans mes rêveries (rêvé) ce bonheur que cette physionomie me promet, dès que je l'ai vue [Victorine], je lui transporte le charme du regret que je sens pour cette suave Italie »⁵⁷.

Le passage montre que Stendhal n'ignore rien des rapports qui lient le regret du bonheur perdu à sa recherche présente ; ils sont le fait d'une rêverie qui corrige l'incomplétude ressentie au contact de la réalité actuelle, aussi aisément qu'elle s'assimilait autrefois, en Italie, un sentiment de plénitude. Elle le prolongeait alors, elle le traduit maintenant en rencontrant des objets de passion différents. Cette nouvelle fixation du désir est à la fois l'effet et la marque du caractère imaginaire de ce processus. Nous reviendrons sur celui-ci⁵⁸. Mais il importe de faire ici une place à l'appauvrissement que Stendhal fait subir à l'idée d'imagination, lorsqu'il la définit sous son espèce créatrice, et n'y voit plus qu'une pièce de son système.

L'enthousiasme du chercheur qui découvre une méthode, et se limite volontairement à son caractère intellectuel, n'est qu'un élément d'explication. Il faut invoquer également l'image qu'Henri Beyle se fait de lui-même écrivain. Il conçoit sa vocation, et inaugure son entreprise, comme il se figure celles de Molière, ou de n'importe quel auteur comique qui en a retiré de la gloire.

Il désire acquérir les pouvoirs de cet auteur idéal, et consulte dans ce but leurs ouvrages comme des modèles parfaits et intouchables. A partir de ceux-ci, le poète-philosophe guidé par les idéologues remonte à la méthode qui permit de les créer ; qui doit, à tout le moins, lui permettre d'en créer d'aussi valables, et d'apparaître au public auréolé de gloire. Mais il s'en fait une notion toute désidérative : la gloire n'est pas objectivement attachée au nom de Molière, comme il le croit ; elle est l'effet d'une projection. Stendhal travaille, sans le savoir, à se rendre semblable à son modèle, au sens psychique du terme. C'est pourquoi il ne se permet de s'écarter, sur aucun point, de ses modèles, au sens technique, ni des philosophes qui lui présentent les outils nécessaires à les démonter. Cette raison inconsciente et ce raisonnement conscient lui commandent de rejeter ses sources d'inspiration personnelles ; bien plus, elles l'empêchent d'entrevoir la possibilité d'en user.

Stendhal décrit un curieux détour par l'extérieur pour aborder l'activité humaine qui suppose la plus grande intériorité. Son rêve de gloire masque en effet un besoin plus profond que la réussite littéraire. Il ne s'interroge guère sur la nature de celle-ci, mais sur les moyens d'y

57. *Id.*, p. 180.

58. Cf. notre 2^e partie.

Car celui-ci, de quelque côté que Stendhal le considère, lui apparaît comme une matière brute. La tâche de l'écrivain est d'en faire un objet compréhensible :

« Chercher une méthode d'analyse par laquelle je puisse tirer d'un caractère, ou d'une intrigue, tout ce qu'il peut donner d'utile aux hommes, soit comme agréable, soit comme instructif »⁵².

Le premier palier de cette méthode est l'observation, que le jeune écrivain se prescrit de pratiquer, afin de rassembler les matériaux de l'œuvre future : « Il faut tout voir, tout éprouver, faire un recueil d'anecdotes »⁵³. Son projet mobilise en effet l'être tout entier, et soumet à une finalité littéraire les rapports que celui-ci établit avec la réalité. Que voici, en second lieu, offerte à l'analyse ; menée correctement, elle peut faire remonter n'importe quelle attitude humaine à ses éléments ; car elle les décompose en unités que le langage saisit de façon adéquate :

« Chercher à me donner le pouvoir d'analyse. Ce sera un grand pas qu'aura fait mon esprit. J'aurai le pouvoir d'analyse lorsqu'en me faisant des questions : qu'est-ce que l'homme ? qu'est-ce qu'un nom ? qu'est-ce que le rire ? qu'est-ce que la faim ? qu'est-ce que le remords ? je pourrai répondre exactement »⁵⁴.

La pensée peut donc se former des idées claires et complètes de n'importe quel objet ; l'écrivain sait tout — il n'a que des « réponses », lorsqu'il atteint le troisième palier, celui de l'invention. Elle consiste en une combinaison des données obtenues jusqu'ici ; combinaison réglée par la recherche de la meilleure expression possible du sujet traité. Si l'imagination intervient, c'est seulement à la manière d'une faculté de représentation visuelle précise. Grâce à elle, le « poète-sculpteur » s'est « entièrement transporté devant l'image qu'[il] veut peindre », et il est « étonné de la facilité qu'[il] éprouv[e] à écrire supérieurement »⁵⁵. On voit à quel point l'idée de facilité, ou, peut-on dire, d'automatisme, séduit Stendhal à tous les moments de la méthode qu'il transpose à partir des analyses des idéologues : ceux-ci expliquent le fonctionnement de l'esprit humain, de manière universelle ; il est logique que le poète recherche le fonctionnement universel de l'esprit créateur, et la connaissance systématique de son sujet ; l'œuvre apparaîtra ensuite à la pensée dans un éclair, avec la rapidité d'une déduction mathématique :

« Qu'est-ce qu'un grand caractère ? L'idée de cette question, premier fruit de la lecture de l'*Idéologie* de Tracy [...] ; je reconnais à mille germes de pensées nouvelles les heureux fruits de l'*Idéologie* »⁵⁶.

Cependant, un autre aspect de cette méthode est l'importance de la volonté pour l'imagination du poète-sculpteur. A la même époque, Stendhal reconnaît un tout autre rôle à cette dernière faculté. Amoureux

52. *Fil. nova*, I, p. 145.

53. *Id.*, p. 18.

54. *Id.*, p. 36.

55. *Id.*, p. 66.

56. *Journ.*, p. 173.

CHAPITRE 2

La conscience de soi

REVERIES SUR LA METHODE

Depuis son retour d'Italie jusqu'en 1805, le jeune Henri Beyle se donna, à Paris, une formation d'autodidacte qu'il jugeait indispensable à réaliser son projet : écrire. Il accumulait des connaissances sur l'homme, son grand sujet. Il les demandait aux œuvres des philosophes : Helvétius, Maine de Biran, Hobbes et les idéologues. « L'amour de la gloire [...] m'a fait lire Tracy »⁴⁸. Il en relevait des passages et les commentait dans ses *Pensées*, dont il intitula le recueil *Filosofia nova*⁴⁹. Il y recueillait également des préceptes, ainsi que des jugements et des idées personnels, qui le guideraient dans le choix de ses sujets, puis dans le processus de création. A ses yeux, tout est dans les livres ; il suffit d'y aller voir. L'homme sensible s'efface derrière le théoricien et l'observateur. Il semble que la personne de l'auteur soit indifférente ; ainsi, « donner jeune ses principes de littérature [c']est convertir son génie en science pour les autres »⁵⁰. Curieux génie, à vrai dire, qui surgit au carrefour de la connaissance et de la méthode ! Henri Beyle envisage une œuvre littéraire comme dérivant d'une réflexion générale, et déduite à partir de recettes systématiques. S'il parvient à élaborer l'une et à maîtriser les autres, sa première comédie reposera sur une science de l'homme parfaitement dominée ; elle l'exprimera parfaitement⁵¹.

48. *Journ.* p. 363.

49. Voir à ce sujet : V. DEL LITTO, *La Vie intellectuelle de Stendhal*, 1^{re} partie ; le chap. III traite de la lecture des philosophes et des moralistes, le chap. IV des auteurs dramatiques et des critiques ; plus loin : *Vie Int.*

50. *Fil. nova*, I, p. 64.

51. Michel CROUZET explique par quelle transparence du langage « le mystère de la création littéraire pouvait être réduit, et Stendhal, un temps, longtemps, a pu croire à une victorieuse méthode analytique régissant l'écriture avec autant d'infailibilité que l'algèbre ».

Stendhal et le Langage, p. 16 ; plus loin, *Langage*.

affectation, son inaptitude aux préoccupations pratiques, aux projets qui supposent de la ténacité, enfin à l'ambition. « Tous les faits qui forment la vie de Chrysale sont remplacés chez moi par du romanesque », déclare-t-il ⁴⁶. Toutes les nécessités plates de l'existence fuient devant des émotions ou des rêveries tendres : cette disposition fit de lui un amateur des beaux-arts, puis elle fut favorable à sa vocation de romancier. Mais il passe sous silence, trop systématiquement, la conscience qu'il mit à son travail auprès de Pierre Daru pendant les campagnes napoléoniennes, ou la minutie de sa correspondance consulaire, qu'il continua pourtant pendant les six mois consacrés à la *Vie de Henry Brulard* ⁴⁷. De tout cela, Stendhal était parfaitement capable, ainsi que de compter son argent ; mais ce n'est pas ce qu'il retient de lui-même. Sa vie n'est pas là. Il lui manquait en effet la capacité de l'organiser en fonction de buts concrets : s'il est juste d'y voir, comme Erich Auerbach, un refus opposé à la société de la Restauration, il importe aussi de suivre Stendhal lui-même, lorsqu'il est sensible aux avantages de ce défaut dont il fait une condition de son activité créatrice. Le choix d'un certain rapport au monde apparaît dans ce jugement ; il apparaît également dans les regrets que Stendhal éprouve devant ce qu'il a abandonné, une place de sous-préfet par exemple ; il aurait dû, pour l'obtenir, faire sa cour, adorer la platitude bourgeoise ; faire acte d'allégeance, en somme, dans le domaine du père.

Henry Brulard se reconnaît tout entier dans l'enfant qu'il a été. On ne choisit pas ses souvenirs, et ceux qui lui viennent évoquent une histoire qui touche à son présent. Le manque de contact avec la réalité, et le surdéveloppement de la fonction imaginaire, ne sont plus ses expériences actuelles ; mais elles en définissent, à certains moments, les modalités. Pour le petit enfant qu'il était lorsqu'il rêvait d'imiter Molière, écrire était un avenir possible. Lorsqu'il avait dix-sept ans, il le choisit avec certitude ; et il publia son premier ouvrage, les *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*, à trente et un ans. C'est dire que sa vocation, si nécessaire qu'elle soit, n'irait pas sans détours. Le premier mérite que l'on s'y arrête. Henri Beyle s'y donne la formation qu'il juge indispensable à devenir l'homme de théâtre qu'il ne sera jamais. Son seul personnage est ici l'écrivain.

À partir de 1817, avec *Rome, Naples et Florence*, l'Italie sera pour longtemps son sujet unique. Il ne s'agit plus maintenant de détours. Stendhal parla des mœurs des Italiens, de leur civilisation ; de leurs arts et de leur musique ; par quoi la rêverie trouva soudain une voie de communication avec son discours. Cela lui permit de dire ce qu'il avait à dire depuis qu'il avait passé le Saint-Bernard, distingué l'Italie de la France, et ressenti le plaisir de partager ses émotions.

46. H.B., p. 120.

47. *Correspondance*, III, p. 137-215 ; plus loin : *Corr.*

signe, comme souvenir du bonheur de la jeunesse, ou *par elle-même* ? ⁴⁴ » C'est dire qu'elle lui plut, un soir de juin 1800 à Ivrea, comme équivalence du bonheur. Elle l'accordait à la vie.

Il décida de demeurer en Italie et de cultiver sa sensibilité d'artiste. Son enthousiasme éveille un élan créateur encore bien vague, puisqu'il n'en connaît ni le moyen (on vient de le voir) ni l'objet. Mais ce désir a pris une forme, puisque toute l'aventure intérieure d'Henri Beyle y mène, il le sait désormais ; et le lieu lui est propice. La musique entendue dans ce pays s'accorde à ses rêveries, et la soirée d'Ivrea *réalise* la rencontre d'un lieu avec une utopie : il ne retournera pas dans les montagnes du Dauphiné.

Stendhal s'intéressa au monde réel lorsqu'il crut y découvrir un reflet et une prolongation du monde imaginaire qu'il fréquentait depuis son enfance. Ainsi se heurta-t-il, en rencontrant son bonheur, au sentiment qu'il était si particulier qu'il fallait, pour le faire exister vraiment, le dire ; ce qu'il fera dans les différents ouvrages qu'il consacrera à l'Italie ; puis le conflit entre ce bonheur d'une part et le monde moderne de l'autre deviendra le moule d'une inépuisable matière romanesque. C'est qu'il s'agit d'un conflit, qui n'a pas de fin, entre le désir et la réalisation : Stendhal en prendra une parfaite conscience après avoir épuisé, ou à peu près, son inspiration « italienne », et avant d'écrire son premier roman ; il l'analyse dans *De l'amour*. A l'envisager ainsi d'un point de vue panoramique, son œuvre semble attachée à la résolution d'une même tension qui, transposée dans divers domaines de l'expérience, ou exprimée à travers diverses configurations de l'imaginaire, ne peut en fait être vécue que par l'activité de l'écriture ; car celle-ci est une mise en jeu totale de cet imaginaire, *en même temps* que l'essai, sans cesse reconduit, de le réaliser.

« L'idée de personnage, comme la forme traditionnelle du roman, n'est, écrit Maurice Blanchot, qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même » ⁴⁵.

Cet entraînement hors de soi caractérise exactement la recherche d'une forme propre à capturer l'imaginaire, et d'un langage propre à exprimer ce qui n'a pas de nom.

Choisir d'écrire, ce serait donc beaucoup plus que choisir d'imiter Molière. Henry Brulard s'explique très bien à lui-même comment il est devenu écrivain : c'est en continuant à vivre ses rapports avec le monde et avec lui-même tels qu'il les avait constitués depuis son enfance. Sans doute ne fut-il guère libre d'opérer un choix différent ; mais il dut à sa rencontre de l'Italie le pouvoir de se reconnaître pleinement dans son passé ; et il se voulut, dès lors, tel qu'il s'était inconsciemment choisi, et formé, dans sa famille. C'est pourquoi il revendique, parfois avec

44. *Ibid.*

45. Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, p. 17-18 ; plus loin *Espace*.

plus tard la dimension épique d'un bouleversement de l'histoire : que l'on pense à l'entrée des armées napoléoniennes dans le Milanais, telle qu'il l'imaginera au début de *La Chartreuse de Parme*. Stendhal n'est pas de ceux qui font l'histoire, il est de ceux qui l'analysent, et parfois la chantent. Auerbach a raison d'établir un rapport entre le réalisme de Stendhal et son décalage devant son époque ; il faut ajouter que sa volonté de décalage a été, dès son premier engagement, la condition nécessaire au mûrissement de ce réalisme distant.

Mais Henri Beyle sera plus occupé à vivre qu'il ne le croit : il apprendra, en Italie, que le monde réel peut lui apparaître sous un jour favorable. Voici comment Henry Brulard envisage le passage de la frontière, qui fut aussi son baptême du feu :

« Je ne dois donc pas me plaindre du destin. J'ai eu un lot exécrable de sept ans à dix-sept ans, mais, depuis le passage du mont Saint-Bernard (à 2 491 mètres d'élévation au-dessus de l'océan), je n'ai plus eu à me plaindre du destin, ains au contraire à m'en louer »⁴⁰.

Cette frontière géographique sépare radicalement deux époques de sa vie ; c'est qu'il passait, en la franchissant, dans un monde qui ne tournait plus le dos à « [s]es délicieuses rêveries, basées sur l'Arioste et la *Nouvelle Héloïse* »⁴¹ ; dans un monde où il croirait pouvoir les réaliser, au moins en partie.

Henri Beyle, on le sait, entendit à Ivrea le *Matrimonio segreto* de Cimarosa.

« Je venais de voir distinctement où était le bonheur. Il me semble aujourd'hui que mon grand malheur devait être : je n'ai pas trouvé le bonheur à Paris où je l'ai cru pendant si longtemps, où est-il donc ? Ne serait-il point dans nos montagnes du Dauphiné ? Alors mes parents auraient raison, et je ferais mieux d'y retourner.

« La soirée d'Ivrée détruisit à jamais le Dauphiné dans mon esprit [...].

« Vivre en Italie et entendre de cette musique devint la base de tous mes raisonnements »⁴².

Henri Beyle découvre alors que sa situation débouche sur un projet original ; l'enthousiasme dû à la musique précise, à ses yeux, la signification de son rejet de la branche paternelle. La douloureuse attente de son enfance et de son adolescence se reconnaît enfin un objet : c'est ici que le jeune homme pourra vivre, dans les jouissances continues que l'art lui offrira. On voit pourquoi il a hésité entre les vocations de compositeur et d'auteur comique. « Le hasard a fait que j'ai cherché à noter les sons de mon âme par des pages imprimées », conclut Henry Brulard⁴³. Mais, se demande-t-il aussi, « la musique me plaît-elle comme

40. H.B., p. 418.

41. Id., p. 410.

42. Id., p. 422.

43. Id., p. 364.

LE LIEU ET L'ECRITURE

On sait comment, à son adolescence, il utilisa ses capacités en mathématique pour réussir un concours à l'Ecole centrale de Grenoble. Il gagna ainsi la liberté de monter à Paris pour s'inscrire à l'Ecole Polytechnique. « *Je n'étais point habile aux choses de la vie* »³⁶, constate-t-il à propos de cette période. Il lui arriva cependant d'écouter parler de quelques intrigues, lorsqu'il fréquentait les salons que lui avait ouverts son parent, le comte Daru.

« Toutes ces choses si nouvelles pour moi faisaient une cruelle distraction à mes idées littéraires ou d'amour passionné et romanesque, c'était alors la même chose »³⁷.

La femme aimée serait-elle Bradamante ou Victorine Mounier ? Ou l'une et l'autre à la fois ? La rêverie du lecteur se faisait rêverie érotique, tandis que la vie à Paris ne représentait pas encore un suffisant contrepoids.

On sait que Pierre Daru se rendit compte de cela ; et sa protection, indésirable au début, valut à Henri Beyle son cousin la découverte de l'Italie. Il avait dix-huit ans ; il jugea bon, à ce moment-là, de commencer à tenir un journal.

Comment vécut-il cette aventure exaltante, qui le renvoyait, sans qu'il n'y pense plus guère, sur les traces du héros éponyme des Gagnon ? Il retrouvait son enfantine vocation d'auteur comique et définissait ainsi sa mission :

« Je me regardais comme Calderon faisant ses campagnes en Italie, je me regardais comme un curieux détaché à l'armée pour voir, mais destiné à faire des comédies comme Molière »³⁸.

S'il revêt donc le costume de l'activité commune, c'est pour mieux voir ; il en détourne la finalité. Son expérience de la réalité s'inscrit toujours dans un rapport étroit avec la littérature, mais ce rapport devient actif. Il rapportera les fruits de sa participation à l'aventure des hommes dans le domaine de la création, auquel il se veut destiné. En se donnant cette détermination, il annonce qu'il n'abordera jamais aucune action sans une réserve intérieure, ni aucune réalité sans un regard qui la dépasse, qui déjà la transpose. Si cet être désengagé s'associe à une entreprise, c'est à des fins d'expérimentation. Erich Auerbach l'a indiqué :

« Le réalisme littéraire de Stendhal procéda de sa situation inconfortable dans le monde post-napoléonien et de sa conscience de ne pas lui appartenir, de n'y avoir aucune place »³⁹.

Il convient d'ajouter que Stendhal témoigna très tôt d'un repli volontaire devant les mêmes événements auxquels, romancier, il donnera

36. *Id.*, p. 352.

37. *Id.*, p. 403.

38. *Id.*, p. 409.

39. E. AUERBACH, *Mimésis ou La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, p. 456 ; plus loin : *Mimésis*.

« Il y a donc un pays où les orangers viennent en pleine terre ? », dis-je à ma tante. Je comprends aujourd'hui que sans le savoir je lui rappelais l'objet éternel de ses regrets »³¹.

La chronique familiale correspond d'assez près à l'histoire du petit Henri ; les images auxquelles il s'attache montrent qu'il retint surtout les éléments qui, en éveillant le sentiment confus de la ressemblance, venaient lui expliquer sa propre expérience, la redoubler et, finalement, l'objectiver. Elle avait été de longtemps annoncée par celles de ses ancêtres venus d'ailleurs, en qui il est heureux de pouvoir se reconnaître.

L'exil rendu nécessaire par un assassinat symbolisait, aux yeux de l'enfant, la mort de sa mère. Ses parents Gagnon exprimaient leur fidélité aux ancêtres par la pratique de la langue italienne, qui témoignait de leur origine. Ils exprimaient leur fidélité à la mère par leur choix en matière d'éducation. Mais l'apprentissage de la réalité grenobloise, ou l'exil personnel, fut infligé à l'orphelin par la « tyrannie Raillane ». Dans les deux pages où il anastomose, de manière révélatrice, le mythe familial avec ses propres souvenirs, Stendhal veut avoir été la victime des forces répressives qui ont pesé indistinctement sur ses ancêtres et sur lui, depuis que la famille est arrivée dans la peu héroïque Grenoble, dont « la grande magnificence [...] étaient soixante ou quatre-vingts orangers en caisse »³².

Pays de l'origine maternelle, entrevu à travers la nostalgie d'un récit fondateur, l'Italie devrait permettre à l'arbre déraciné de revivre. L'influence du grand-père vint confirmer le goût de la culture italienne. C'est à bon droit que Gérard Genette nomme l'Italie beyliste un « lieu central, originaire, intimement lié à la filiation maternelle et à la négation du père »³³.

La littérature permit à Henri Beyle de hanter cette terre inaccessible, par l'imagination. Le voici bientôt « amoureux fou de Bradamante ». Tout l'invitait à constituer son rapport avec la lecture comme avec un monde clos, incommunicable au parti de Chérubin Beyle. La déclaration : « L'Arioste forma mon caractère »³⁴ est éclairante par son exagération même : il avait choisi de se former lui-même par le contact avec des images et des valeurs épiques et italiennes ; lesquelles appartenaient à une culture pratiquement ignorée de la société qui était la sienne³⁵.

Prisonnier de la branche paternelle de sa famille, victime, en somme, d'une erreur d'aiguillage, l'enfant sut, très tôt, nier et corriger les principes que l'on voulait lui inculquer, par tout ce qui lui évoquait cet ailleurs dont il faisait son ici : la patrie perdue.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Figures II*, p. 176.

34. *H.B.*, p. 115.

35. *Id.*, p. 102.

Devant ces révélations, l'enfant s'éprend de deux traits de caractère, l'énergie et l'héroïsme, qu'il est seul, avec sa tante, capable d'admirer. « Le portrait sérieux et rébarbatif de mon [arrière-] grand-père [...] me devint cher et sacré », commente Henry Brulard ²⁷. Les affinités qu'il croit avoir avec celui-ci montrent qu'il lui est, pour la première fois, possible de s'identifier à l'image d'un être qui appartient à l'histoire des hommes, et non à la fiction ; et puisqu'il s'agit d'un parent, voici l'existence même d'Henri Beyle liée à l'histoire. Voici, parmi ses ancêtres, deux personnages qui ont conformé leurs actes aux valeurs chevaleresques illustrées par les héros de l'Arioste. Sa généalogie le rend digne de ses admirations. Le récit des origines peut maintenant se dérouler, et venir enraciner dans le passé familial l'image que l'enfant a formée de lui-même.

Comme on le sait, Stendhal apprit ce jour-là que la famille Gagnon avait une origine italienne. Mais, pour interpréter les aventures de l'ancêtre, « un M. Guadagni ou Guadaniamo » ²⁸, qui vint d'Italie en Avignon, il les « traduit » en utilisant « ce qu'[il] sait de l'Italie aujourd'hui » ²⁹. Le savoir de Stendhal lui fournit ainsi des catégories interprétatives qui l'aident à transformer l'histoire vague et lacunaire transmise par sa grand-tante, en une aventure plus digne de son attente. L'adulte a confisqué, pour le plus grand profit de son imagination, les souvenirs de l'enfant. Quelles purent être les impressions de celui-ci ?

Henry Brulard a découvert trois motifs dignes d'intérêt dans la vie de son ancêtre : l'assassinat (supposé), l'exil forcé et le changement de nom. Mais il se souvient aussi de ce qui le frappa alors :

« C'est que nous étions venus (car je me regardais comme Gagnon et je ne pensais jamais aux Beyle qu'avec une répugnance qui dure encore en 1835), que nous étions venus d'un pays où les orangers croissent en pleine terre. Quel pays de délices, pensais-je. ³⁰ »

De cette image qui porta, pour lui, tout le sens du récit, l'enfant retint ceci : la transplantation de la branche de sa famille marque qu'il lui appartient réellement ; il y a maintenant, dans son passé auquel il peut rêver en tant que Gagnon, un ailleurs, un lieu habitable : ce n'est plus une utopie intime, mais un pays où il a des racines. Ceci complète la découverte des héros familiaux qui ont pris le relais des héros de la littérature. Ainsi, le sentiment d'étrangeté qu'il avait éprouvé jusqu'alors lui devient compréhensible, puisqu'il se sent le rejeton d'une autre famille que celle de son père, famille venue d'un autre pays.

Ce qui l'a frappé, c'est donc l'exil. Et cela d'autant plus que la narratrice de la légende des Gagnon lui inspirait un sentiment qu'il était prêt à épouser : plus la famille s'est éloignée de sa patrie d'origine, et plus le plaisir a diminué, et plus la liberté s'est perdue.

27. *Ibid.*

28. *H.B.*, p. 101.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

La lecture permet d'abord à Stendhal de découvrir les orientations du monde adulte à son égard, puis les attitudes que ses parents avaient adoptées devant l'existence. Elle lui fit aussi reporter ses réactions et ses affections sur des personnages que son imagination lui représentait d'autant mieux que cela était nécessaire à l'expression de ses sentiments, et lui en faisait prendre conscience. La lecture bénéficie de l'énergie que l'enfant peut libérer grâce à elle, et le champ parcouru par l'imagination acquiert le caractère du vrai, puisqu'il devient le lieu de la découverte de soi :

« L'Arioste forma mon caractère, je devins amoureux fou de Bradamante que je me figurais une grosse fille de vingt-quatre ans avec des appâts de la plus éclatante blancheur »²².

L'expérience de la vie familiale va de pair, sous la plume d'Henry Brulard, avec l'identification, négative ou positive, aux héros de la littérature. La première détermine la seconde, qui à son tour, renforce la conscience du vécu en l'objectivant, et organise les expériences à venir. Dans ce continuel mouvement qui permet de situer la formation d'un être dans sa relation avec l'imaginaire, nous pouvons voir la particularité constitutive de Stendhal ; c'est pourquoi il nous semble avoir cerné sa vérité en écrivant : « Je trouve comme fait établi dans ma tête que dès l'âge de sept ans j'avais résolu de faire des comédies comme Molière »²³. Dès l'âge de la séparation, il envisage d'imiter l'homme de théâtre qui a condamné l'insupportable platitude bourgeoise qu'il subit quotidiennement. Ecrire, c'est la dépasser, c'est situer son entreprise hors des atteintes d'Harpagon ; c'est enfin concevoir le projet de rivaliser avec un homme qui a lutté, *par le rire*, contre le monde du père²⁴.

L'enfant pressent cela, mais il est, pour l'heure, amoureux de Bradamante... L'essentiel est peut-être là. Il forme son moi dans une confrontation avec des êtres irréels, plus significatifs et plus proches, à ses yeux, que les adultes qui l'entourent. Le vécu du petit Henri et sa position dans sa famille l'ont conduit à rechercher des modèles loin d'Harpagon, du côté de Bradamante. Ainsi se préparait-il à faire une place, dans ses rêveries, à des personnages plus modestes, peut-être, que les héros de l'Arioste, mais à qui il donnerait, dès qu'il les connaîtrait, une fonction mythique.

Les récits de sa grand-tante Elizabeth lui ont révélé l'existence d'un héros patriote dans la famille ; et ils l'ont fait rêver à l'origine de la branche Gagnon. Elizabeth Gagnon évoque le souvenir de son frère, dont elle admirait le « caractère (ce qui voulait dire : quelle force de volonté)²⁵ » Elle apprend également à son petit-neveu que son père avait fait preuve d'un patriotisme exalté lors du siège de Toulon en 1746²⁶.

22. *Ibid.*

23. *H.B.*, déjà cité.

24. « Quels développements pour le caractère de l'agriculturomane ! » écrira Henri Beyle dans son journal, en déplorant l'indifférence de son père. (*Journal*, 1^{er} janvier 1805, p. 149 ; plus loin *Journ.*).

25. *H.B.*, p. 99.

26. *Id.*, p. 100.

Puis l'enfant trouva, en lisant *L'Avare*, la peinture et l'analyse de ce monde paternel :

« J'avais en horreur tous les détails bourgeois et bas qui ont servi à Molière pour faire connaître sa pensée. Ces détails me rappelaient trop ma malheureuse vie » ¹⁶.

A la faveur de ce va-et-vient entre l'expérience et sa confirmation livresque, Henri Beyle apprit à immobiliser son père dans un rôle définitif. Le domaine de celui-ci est à jamais celui des réalités et des « calculs ». L'enfant avait « horreur » de la « passion » du marchandage dont Chérubin Beyle témoignait. Il la ressentait comme une menace, celle d'une attitude globale devant l'existence, définie par les lois de l'acquisition et de la conversation, par « l'agriculturomanie » et le respect des valeurs d'héritage ; Henry Brulard ne distingue pas, dans ses souvenirs, la personne de son père, « le genre bourgeois », et « Grenoble [qui] est pour [lui] comme le souvenir d'une abominable indigestion » ¹⁷. Cet amalgame condense le vécu de plusieurs années, au terme desquelles Stendhal a voulu quitter « Grenoble, c'est-à-dire lui [son père] » ¹⁸ »

Cette répulsion rend compte du fait que l'enfant ait, inconsciemment, cherché à bannir son père de la famille d'ancêtres que les souvenirs de sa tante lui faisaient découvrir. Nous n'aurons pas à parler de Chérubin Beyle en décrivant cette origine mythique ; mais nous devons nous rappeler que son fils en a élaboré le récit autour de l'absence du père, et de manière à s'expliquer la haine qu'il éprouvait envers lui.

Le défaut complet de communication qui les séparait dans la vie réelle deviendrait supportable s'il était lié à une incompatibilité de nature, dont l'histoire de la famille rendit compte. Henri Beyle a donc, inconsciemment, *choisi* ses origines, dans l'intention d'aménager les éléments de son vécu que la mort de sa mère avait rendus inacceptables. Ainsi prendraient-ils une signification qu'il puisse reconnaître ; et pourraient-ils, dégageant un avenir voilé par le désespoir, fonder le projet, qualifié de génial, de « *sortir de Grenoble* » ¹⁹. Dès lors, Stendhal assigne à son père une place et une fonction indépassables :

« Depuis mon départ à la fin d'octobre 1799 [...], je n'ai été pour mon père qu'un demandeur d'argent, la froideur a sans cesse augmenté, il ne pouvait pas dire un mot qui ne me déplût » ²⁰.

Son grand-père et sa grand-tante maternels avaient, cependant, réagi différemment à la soif de lecture qu'il montrait. « Mon grand-père fut charmé de mon enthousiasme pour Don Quichotte que je lui racontai » ²¹. Grâce à cet accueil favorable, Henri Gagnon recevait, lui aussi, un rôle définitif, mais combien plus dynamique : il encouragea et dirigea sans cesse les goûts littéraires de son petit-fils.

16. *Id.*, p. 115.

17. *Ibid.*

18. *H.B.*, p. 95.

19. *Id.*, p. 109.

20. *Id.*, p. 95.

21. *Id.*, p. 115.

Le rapport entre le père et le fils est donc dominé par un fantasme. Du vivant de la mère, celui-ci est apparu quelquefois dans la rivalité œdipienne. A partir de sa mort, il semble s'être noué en un schème interprétatif indépassable.

Henry Brulard n'est pas conscient de ce processus, dont il raconte cependant certains moments. La souffrance due à la disparition de sa mère marque à ses yeux la fin de la plénitude inconsciente de l'enfance. Nous venons de voir que les orientations futures sont en fait déjà esquissées. Mais Stendhal se souvient de s'être réveillé dans le monde des adultes lorsqu'il prit connaissance des interdits que ceux-ci dresseraient, désormais, devant lui. Ce qu'ils feraient en se situant par rapport à une rupture, en prenant position autour d'un vide. Henry Brulard le dit fort bien :

« Là commence ma vie morale » ¹⁰.

« Par suite du jeu compliqué des caractères de ma famille, il se trouva qu'avec ma mère finit toute la joie de mon enfance » ¹¹.

Il se trouve en effet confronté à un devoir qui est, aussi, son seul plaisir : la fidélité aux souvenirs de l'absente, séparée de lui par le néant. Il sera donc attaché à des sentiments et à des images. Très tôt, la mémoire et l'imagination de l'enfant devinrent pour lui un moyen d'exister. Il faut voir ici l'origine de la tendance de Stendhal à l'irréalisation, entendue comme le culte de désirs n'ayant de réalisation possible qu'imaginaire, mais enrichissant, par là même, la personnalité ; elle le pousse, en ses jeunes années, à chercher des satisfactions substitutives à des désirs qui n'ont plus de réalisation possible, en sorte qu'il préfère ces satisfactions à celles que la réalité lui offre. Ainsi, nous avons vu qu'Henri Beyle se sentait vivement attiré par la lecture. Cette activité, par définition imaginaire, réveillait en lui le sentiment d'un plaisir perdu, celui du rire ¹², que sa mère, note Henry Brulard, encourageait.

L'opposition manifestée par son père fit alors entrer le plaisir de lire dans le champ de la rivalité.

Les premiers livres qu'Henry Brulard se souvient d'avoir parcourus sont *Don Quichotte* et *L'Avare*. Le premier le fit « mourir de rire » ¹³ et marqua l'origine du conflit dans lequel le petit garçon découvrit synthétiquement, à travers la figure du père rejeté, « le genre bourgeois » ¹⁴ :

« Qui le croirait ? Mon père, me voyant pouffer de rire, venait me gronder, me menaçait de me retirer le livre, ce qu'il fit plusieurs fois, et m'emmenait dans ses champs pour m'expliquer ses projets de réparations (bonifications, amendements) » ¹⁵ »

10. H.B., p. 61.

11. Id., p. 69.

12. On connaît l'intérêt que montrera Stendhal pour le problème de l'origine du rire, lorsqu'il tira Hobbes à Paris. Cf. *Filosofia nova*, p. 152 et p. 175-177 ; plus loin : *Fil. nova*.

13. H.B., p. 113.

14. Id., p. 115.

15. Id., p. 114.

entre elle et lui. Il avait pourtant fait connaissance avec la rivalité œdipienne :

« Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent, je lui rendais ses baisers avec un tel feu qu'elle était souvent obligée de s'en aller. J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers »³.

L'enfant comprit mal que sa mère lui avait été enlevée, mais l'inimitié qu'il ressentait à l'endroit de son père fut aussitôt renforcée : « J'avais de l'éloignement pour mon père et de la répugnance à l'embrasser »⁴.

Aussi chercha-t-il, dans sa famille, des adultes qui lui représenteraient sa mère, soit par leur affection pour lui, soit par leur amour pour elle. Seules ces personnes seraient, à ses yeux, exemplaires et formatrices. Dès lors il cultiva également des goûts antipathiques à son père, comme la lecture, celle de *La divine Comédie* notamment, qu'il dénicha « dans son appartement [de sa mère] resté fermé depuis sa mort »⁵. Il s'agit donc pour l'enfant de lutter contre l'abandon de la disparue, mais Henry Brulard perçoit et raconte ce conflit à travers celui qu'il menait contre le premier ravisseur en date, le père « abhorré ». Il crut en effet pouvoir lui reprocher beaucoup d'indifférence à l'égard de son épouse décédée. Celle-ci étant devenue une partenaire idéale (présente/absente) de la relation triangulaire, le conflit du fils et du père se déplaça sur le choix de modèles éducatifs. Le premier voulut se donner une formation, et élit une activité, encouragée par son grand-père maternel ; en lisant, il cultive symboliquement le souvenir de sa mère. Mais son père lui donne un précepteur qu'il haïra d'emblée, et qu'il croira chargé de lui enseigner des mensonges. « Je haïssais l'abbé, je haïssais mon père, source des pouvoirs de l'abbé »⁶. Chérubin Beyle essaie aussi d'intéresser son fils à ses propres travaux : peine perdue. Henry Brulard met cette incompatibilité sur le compte du « hasard » qui les fit vivre ensemble⁷. Il montre ainsi qu'il refusa de voir, si peu que ce fût, un modèle en son père. Celui-ci devint plutôt à ses yeux le représentant du « bourgeois » détestable, qui a le sens des réalités ; de ce gêneur qui interrompt la rêverie de Stendhal sur le pavé de Paris⁸. Derrière ces êtres bornés par la conscience des nécessités de la vie et de la réussite, se profile la figure du rival : c'est lui qui trouble la musique intérieure, qui « paralyse l'imagination » en ramenant le regard sur terre, qui fait irruption sur la scène du dedans, que la lecture, la première, meubla d'images délicieuses. Henri Beyle enfant a cru que son père voulait être cela ; rien n'est moins sûr. Mais la fonction *négative et réaliste* qu'il lui attribua fut essentielle pour sa constitution⁹.

3. *Ibid.*

4. *H.B.* p. 65.

5. *Id.*, p. 60.

6. *Id.*, p. 107.

7. *Id.*, p. 96.

8. *Souvenirs d'Egoïsme*, p. 1449. Plus loin : *S.E.*

9. Nous prenons ce terme au sens de J.-P. Sartre dans *L'Idiot de la famille* : les attitudes parentales constituent l'enfant, et celui-ci se constitue à travers les conduites particulières qu'il leur oppose, jusqu'à ce qu'il se reconnaisse dans la stratégie globale qu'elles impliquent : c'est le moment du choix — chez Stendhal le choix d'écrire, qui nous occupe ici.

CHAPITRE 1

Harpagon et Bradamante

ORIGINES

Henry Brulard, ou si l'on préfère Stendhal, a publié, à cinquante-deux ans, de nombreux ouvrages. Il peut donc juger de la valeur du désir, qu'il affirme avoir ressenti à sept ans, de « faire des comédies comme Molière »¹. C'est à cet âge qu'il perdit sa mère, et le désir d'écrire prend sa place dans une mythologie de l'aventure familiale dont il nous propose les éléments.

Sa conscience de lui-même, plus indéterminée sans doute qu'il ne le laisse paraître, a sa source dans l'expérience des divisions du monde adulte. Certaines forces, associées à l'image de la mère, favorisaient la joie et la curiosité ; elles vinrent ainsi atténuer les effets du deuil sur la sensibilité de l'enfant. D'autres, émanant de la figure du père, s'opposaient à ses intérêts, et l'empêchaient de s'avancer dans la voie que ses goûts, exprimant sa fidélité à la jeune femme morte, lui désignaient dès maintenant.

« En l'aimant à six ans peut-être, 1789, j'avais exactement le même caractère qu'en 1828 en aimant à la fureur Alberthe de Rubempré. Ma manière d'aller à la chasse du bonheur n'avait au fond nullement changé »².

Or c'est en échappant aux interdictions de son père que l'enfant commença de constituer le caractère de ce chasseur qu'Henry Brulard croit, en 1835, à la poursuite du même objet, à nos yeux l'impossible amour d'une mère vive et aimante, trop tôt décédée.

Si l'on suit son récit, c'est la mort qui dressa un obstacle catégorique

1. *H.B.*, p. 115.

2. *Id.*, p. 60.

PREMIERE PARTIE

aucune concrétisation des aspirations individuelles, lesquelles n'ont dès lors plus de manifestation possible que dans l'imaginaire, défini négativement comme ce qui échappe à la communication sociale. Une des significations de l'œuvre devient la recherche des conditions propices à cette *manifestation*, bien que les conditions de leur *réalisation* soient toujours impossibles à réunir. L'ouverture d'un espace dans la représentation stendhalienne de la réalité est toujours précédée d'une révolte d'un personnage, ou d'une faute qu'il commet contre ses lois, et l'accès à la rêverie et à l'amour véritable suit toujours un acte de rupture. Le passage du réel à l'imaginaire est ainsi ressenti par Stendhal comme une véritable conversion, de sorte que l'attraction qu'ils exercent sur l'esprit pousse à un choix exclusif. En revanche, Stendhal crée l'image d'une réalité sans faille, marquée par une plénitude négative, et impossible à modifier. Son opposition avec le monde de la rêverie est déterminée par cette image. Enfin, chaque roman ouvre un espace à l'imagination du lecteur, dont il sollicite à la fois une prise de conscience et un désir d'échappement. C'est pourquoi Stendhal s'adresse à un public restreint et cher à son cœur : ce groupe discret partageant sa sensibilité, uni sans le savoir par la lecture de ses œuvres, fonde sa croyance au maintien et à la prolongation d'une faible protestation contre la réalité, émise au nom d'exigences qui n'ont pas d'autre objectivation possible. Il semble donc que Stendhal ait ressenti la nécessité d'écrire pour ouvrir une parenthèse dans l'image fermée qu'il élaborait lui-même, par souci de réalisme, des impératifs et des limites de l'existence sous la société de la Restauration ; et que le dernier mot de son entreprise soit dans la dialectique qui lie l'ouvert au fermé, la plénitude (négative) et la faille. La création lui a donc permis d'exprimer la totalité de ses rapports avec le réel, ainsi que leur dépassement vers l'imaginaire. Ce dépassement ne tend pas vers la résolution de l'opposition, mais vers son maintien, car le seul danger conjurable est dans l'abolition d'un des termes par l'autre.

L'imaginaire nous a donc paru présent, dans les romans stendhaliens, à trois niveaux : il favorise le déguisement inconscient de l'expérience de l'auteur ; il est une catégorie explicite du conflit des personnages avec le monde ; enfin, il oriente l'attente de l'auteur vis-à-vis de ses lecteurs. Au deux derniers niveaux, le roman correspond à un désir de se soustraire à la réalité par une représentation fictive, et par l'appel qu'il adresse à un public inconnu, société imaginaire devenant le lieu de la protestation. Au premier niveau, il repose sur une transformation inconsciente du vécu, qui est la condition nécessaire de sa création.

L'ouvrage de M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, paraissait pendant que nous terminions notre étude ; nous n'avons pu que signaler en bas de page les rencontres et l'apport de ce travail critique à notre perspective.

présenté par l'auteur que sous cette forme-là. Celle-ci laisse subsister un voile sur l'origine et la propriété de ce problème : Stendhal le ressent comme une caractéristique de la société où il vit, puis il le prête à ses personnages. Son implication personnelle dans les conflits qu'il évoque reste inconsciente pour lui, et le système de ses démarquages à l'égard d'un Julien Sorel, par exemple ³⁰, en fournit un indice. De plus, le recours à l'imaginaire laisse dans l'ombre le fait que les romans permettent une expérience sur soi-même et pour soi-même, lorsqu'ils reviennent, de points de vue différents, à la même interrogation : qu'est-ce qu'un homme se doit à lui-même, et que doit-il à la société ? Quelle place convient-il d'accorder à l'amour dans l'existence ? La permanence de ces questions semble indiquer qu'elles resurgissent à chaque fois d'un niveau plus profond que leur énonciation consciente. A ce niveau, aucune réponse n'est définitivement satisfaisante, et l'imaginaire seul a le pouvoir d'apporter une réponse partielle en élaborant une fiction. Pour montrer que l'écriture de Stendhal communique avec quelque chose d'inconscient, nous avons essayé de mettre les œuvres en rapport avec son passé d'une part, et d'autre part avec une intention générale que chaque roman ne formule pas, mais qu'il contribue à réaliser. Nous nous sommes d'abord demandé quels sont les liens profonds d'un roman avec l'expérience et la pensée de son auteur, et notamment en quoi ils correspondent à une réflexion, en quoi ils visent des souvenirs, qui se rencontrent dans des écrits appartenant à un genre différent. La spécificité de l'élaboration imaginaire, c'est alors l'ignorance, dans laquelle le créateur doit demeurer, qu'une problématique donnée a été la sienne dans son existence. Les hésitations de Julien devant Madame de Rênal rejoignent quelque part l'ambivalence qui a caractérisé la relation d'Henri Beyle avec Madame Daru, de 1809 à 1811 ; une fonction du personnage est précisément de proposer un masque à l'écrivain, et il est ainsi libre d'inventer une situation propre à examiner et à poursuivre, par le recours à l'imaginaire, son propre dilemme entre l'ambition et l'amour. La parenté entre des analyses déjà faites dans des œuvres non-romanesques, et certains thèmes des romans, n'établit pas tellement une genèse qu'une correspondance, et celle-ci n'a rien de tautologique ; elle permet de mesurer combien l'élaboration d'une fiction favorise à la fois le déguisement et l'approfondissement nécessaires de la réflexion consciemment personnelle. Stendhal romancier ne pense pas aux rapports qui lient cette dernière à ce qu'il invente. Ce n'est pas à partir de ceux-ci en tout cas, qu'il a décidé de s'engager dans telle ou telle « histoire ».

Nous avons ensuite tenté de rattacher le contenu des romans à la notion d'imaginaire. Elle a d'abord une existence textuelle : quelle est la fonction de l'imagination dans les rapports que les personnages entretiennent avec eux-mêmes, avec les autres, et avec la société ? Bien qu'il s'agisse d'une fonction plurivalente, et donc ambiguë, on peut dégager une constante : l'imaginaire est le refuge de la valeur dans le monde stendhalien. La représentation de la société *telle qu'elle est* (et cela fonde l'importance de l'exigence réaliste) permet d'affirmer qu'elle n'admet

30. Cf. V. BROMBERT, *Voie oblique*, p. 94-95.

« Le champ de problèmes de Stendhal est celui du romantisme. Pour l'un comme pour l'autre, le rapport individu-société et le rapport valeur-réalité sont des rapports discordants [...] Individu et société sont pour lui opposés et inséparables, de même que valeur et réalité »²⁸.

Ce conflit essentiel admet donc autant de figurations possibles qu'il y a de points de vue pour dénoncer la réalité ou nier la valeur, sans que l'une puisse être transformée, ou l'autre infirmée, définitivement.

Nous avons étudié cet affrontement dans trois romans. La double fin de *Le Rouge et le noir* permet à Stendhal de faire subsister à la fois le respect de la norme sociale et la réalisation personnelle de Julien, après qu'elles se sont opposées de façon violente, mais sans véritable résolution. Leur opposition est au contraire assez lâche dans *Lucien Leuwen*, car celui qui la porte, Lucien, ne peut s'empêcher de demander à la société d'incessantes confirmations de sa valeur, trahissant ainsi le caractère imaginaire de celle-ci sans échapper pourtant au drame de son inadéquation. Après cette recherche sans fin d'une coïncidence impossible, *La Chartreuse de Parme* présente une double dénégation : la Sanseverina, Mosca et Fabrice échappent à l'image d'une réalité arbitraire déterminée par le Prince, mais dans un deuxième temps, Fabrice et Clélia à leur tour cherchent à se soustraire aux lois objectives du réel que leur expliquent leurs aînés. Opposition tranchée, dialectique incessante s'évanouissant dans sa trop grande subtilité et persistance du refus dans le monde de la faveur, telles sont les trois formes par lesquelles l'exigence de satisfactions imaginaires se maintient, dans ces romans, à côté de l'exploration réaliste d'une société qui ne lui offre aucune autre incarnation, précisément, que cette affirmation répétée : la création.

Nous avons écarté *Armance* parce que les lois et les mécanismes de l'histoire et de la société, telles qu'elles sont dépeintes, ont toute puissance sur le héros, dont l'exigence de valeurs est symbolisée d'une manière parfaitement négative²⁹. Et nous n'avons pas envisagé non plus *Lamiel*, que son auteur a laissé trop loin de son achèvement, sans dépasser l'étape de la libération d'une jeune fille, période préparatoire à l'explosion d'un conflit d'une grande violence, si l'on en croit les plans. Les trois romans que nous avons choisis ont en commun d'être inspirés à la fois par le besoin de représenter et de dénoncer la réalité. Si donc nous n'avons pris en considération ni *Armance*, ni *Lamiel*, c'est en vertu du trop grand privilège qu'y ont accaparé l'une puis l'autre de ces tendances. De celles-ci l'équilibre nous paraît un gage, non de valeur esthétique, mais de dynamisme créateur et de profondeur dans le discours.

Lorsque nous affirmons que le conflit romanesque est l'expression imaginaire du rapport que Stendhal entretient avec son époque, nous voulons dire par là que la présence d'un seul et même problème au foyer générateur de plusieurs romans indique qu'il ne peut être entièrement

28. G. MOUILLAUD, « Stendhal et le mode de l'irréel », *Modern Language notes*, n° 83, 1968, p. 542.

29. Voir notre article : « Entre noblesse et bourgeoisie : *Armance* ou le désir sans traduction », *Romantisme*, n° 17-18, 1977.

décrire la structuration de l'imaginaire à partir des données proposées par la mémoire ; quant à l'inconscient des personnages, il n'est évoqué que lorsque le texte mentionne un trouble, un défaut de communication avec soi-même ou un état de rêverie, moments nombreux chez Stendhal, et qui montrent qu'il connaissait la chose s'il ne disposait pas du mot. Si le vocabulaire dont use Stendhal pour parler de l'imaginaire est moins technique que le nôtre, il n'est pas moins différencié. L'étude de la rêverie chez Stendhal s'adapte avec exactitude à notre vision moderne de l'imaginaire, et prendra sa juste place ici dans plusieurs chapitres ; à elle seule sa présence dans l'œuvre nous paraît fonder le sujet que nous avons choisi. Qu'il s'agisse donc du rapport des personnages avec eux-mêmes, de celui de l'auteur avec eux, ou encore avec un autre lui-même visé à travers la signification de ses écrits, on trouvera partout, refoulé parfois, mais encore sensible, manifesté souvent, l'imaginaire qui structure ceux-ci à des degrés de conscience variables, et leur donne plus d'une fois leur sens. Si nous recourons avec prudence à la méthode psychanalytique, qu'il nous soit permis de rappeler qu'un instrument adéquat à l'exploration de l'imaginaire nous a été proposé par Stendhal lui-même dans *De l'amour* ; il nous a inévitablement fallu le compléter, mais bien peu le retoucher. L'état même de rêverie est toujours chez lui semi-conscient, et s'il ne se communique pas dans l'écriture c'est qu'il est fait d'images beaucoup plus que de pensée. La rêverie qui ne se dit pas relève donc d'une « restriction de champ »²⁷.

Malgré de si profondes découvertes, Stendhal n'a pas résolu entièrement sa *problématique* de l'écriture ; il s'efforce encore de saisir, dans ses mémoires, la réalité de son passé, interrogeant résolument les souvenirs présents à sa conscience, et mesurant les lacunes qu'il explique par « l'oubli ». Ainsi, l'exploration du passé alternant avec l'invention fertilisée par l'ignorance de ce dernier, désigne, chez Stendhal, à la fois l'insatisfaction de l'imaginaire et l'insuffisance du réel.

L'étude des romans nous confronte d'abord à un problème différent. L'imagination n'est plus, pour Stendhal, un objet de réflexion, ni une limite de l'écriture : elle est la condition de la création. Or les thèmes des romans tournent en général autour du refus qu'un personnage oppose à une réalité historiquement déterminée, au nom d'une exigence intérieure incompréhensible pour son époque. Ce personnage est, d'une manière variable, un représentant de Stendhal, qui exprime à travers lui la conscience du rapport problématique qu'il entretient avec la société et la civilisation qui ont fixé les conditions objectives de son existence. Il s'attache donc à dévoiler, dans ses romans, un ensemble de valeurs, toujours liées au naturel comme source de la relation et de l'être-aumonde ; il a reconnu qu'elles n'ont aucune illustration historique possible, ni présente ni, peut-être, future. Il s'agit de valeurs doublement imaginaires, puisqu'elles apparaissent seulement par le biais d'une représentation de la réalité, à l'intérieur de laquelle elles signalent la singularité d'un personnage et de ses aspirations. Geneviève Mouillaud écrit à ce propos :

27. G. BLIN, *Roman*, deuxième partie.

Les rapports de Stendhal avec l'imaginaire présentent divers aspects. Ceux que nous avons examinés mettent en jeu, dans la première partie, l'écriture comme projet et comme pratique, et dans la deuxième, la naissance de la fiction comme objet d'analyse. Ces diverses expériences ont ceci en commun, que le romanesque, comme genre à pratiquer, représente en chacune d'elles un seuil au-delà duquel Stendhal n'envisage pas de s'aventurer. Nous voilà cependant en présence d'un éventail de considérations par lesquelles un auteur, si peu théoricien paraît-il, a mesuré l'importance de l'imaginaire et son influence inévitable sur tout acte d'écriture ; mené par là à reconnaître la précarité de ses visées réalistes, il put se résoudre à passer au roman.

De l'amour témoigne d'un grand effort d'analyse devant un processus décrit comme involontaire, et la plupart du temps, inconscient : la cristallisation. Est inconscient, en effet, le caractère imaginaire des qualités dont paraît jouir l'objet de l'amour. Il en résulte une confusion entre le réel et l'imaginaire, confusion favorable à la production de représentations fantaisistes. Le sujet amoureux est « inconscient de son imagination », comme l'écrit R.D. Laing, qui caractérise ainsi l'épaisseur de la relation entre deux individus :

« *L' « inconscient », c'est ce que nous ne communiquons pas, ni à nous-même, ni aux autres* »²⁵.

Mais voici que, dans la cristallisation, ce qui n'est pas communiqué apparaît comme la propriété de l'autre et devient raison d'aimer.

A propos de Stendhal, nous utiliserons donc la notion d'inconscient au sens d'une méconnaissance d'une délimitation entre notre expérience de nous-même et notre expérience d'autrui. Cette définition nous permettra d'inclure la confusion entre la propriété de l'expérience et son attribution à un autre imaginaire, qui est ici le personnage romanesque. Nous nous référerons donc à cette notion laingienne de l'inconscient, qui met en cause le moi, la perception d'autrui et leurs relations variables, au croisement desquelles émerge le champ de l'imaginaire. Nous ferons en revanche un usage modéré de la notion de contenu caché, quitte à attribuer au complexe d'Œdipe et à l'inconscient comme *topos* la place qu'ils méritent dans toute étude biographique ou critique. Si nous ne pensons pas que le recours à ces concepts soit aujourd'hui d'une bien grande audace méthodologique, nous ajouterons que leur présence n'entraîne pas nécessairement l'adoption de la perspective psychanalytique comme la seule valable. Nous lui avons emprunté certains instruments, mais nous ne l'avons pas fait entrer dans notre champ comme théorie. Nous avons voulu ainsi éviter l'écueil que signale Todorov :

« La psychanalyse ou la sociologie se veulent des sciences ; par là-même, la critique qui s'en inspire se condamne à ne pas pouvoir s'en tenir à l'œuvre elle-même »²⁶.

Nous avons surtout postulé que l'inconscient est indispensable à

25. R.D. LAING, *Soi et les autres*, p. 35, plus loin : *Soi...*

26. T. TODOROV, *Poétique de la prose*, p. 47.

englober et dépasser toutes les significations du premier ; nous reviendrons sur cette omission en expliquant le choix que nous avons opéré parmi les romans.

A partir de 1832, Stendhal ajoute les mémoires aux divers genres littéraires qu'il a déjà pratiqués. Il attend des *Souvenirs d'égotisme*, puis surtout de la *Vie de Henry Brulard*, une image cohérente et définitive de sa personnalité. Mais cette recherche se heurte à un obstacle qui angoissait déjà le voyageur de 1826, celui du mensonge. Menaçant la sincérité, l'imprécision des souvenirs s'oppose à la volonté stendhalienne de trouver en la formulant la vérité sur soi-même. De celle-ci, la mémoire est donc un insuffisant instrument, tandis que l'imagination fait, en ce domaine de la connaissance, des intrusions malvenues. Stendhal se plaint de l'oubli, phénomène par ailleurs si fécond pour les œuvres de création ; car c'est à partir des souvenirs perdus que l'imagination créatrice développe des situations fictives, élaborant, grâce à l'oubli, des émotions et des circonstances qui appartiennent au passé mais non à la connaissance qu'Henri Beyle en a. Au début de *La Chartreuse de Parme*, l'entrée des troupes françaises à Milan propose ainsi la version imaginaire des premiers temps d'Henry Brulard dans cette même ville, dont il a déploré l'absence de toute trace dans sa mémoire. Sous cette forme élaborée fictivement, le souvenir, irrepérable dans cette nudité que lui voulait le mémorialiste, est à l'œuvre. L'oubli signale la communication inconsciente du passé avec la création.

Cette autonomie de l'imaginaire a été longuement analysée par l'auteur de *De l'amour*. A partir de la cristallisation, il a montré comment l'esprit peut se détacher de l'expérience de la réalité et la faire contribuer à une construction imaginaire. Mais Stendhal n'a pas étendu ses conclusions à l'activité créatrice, car il ne considérait pas, en 1822, que l'invention romanesque soit comparable à l'élaboration cristallisante de l'imagination. Pourtant, sa théorie a le grand intérêt de définir la rêverie comme une source de satisfactions préférables à celles que procure la réalité. Confronté à une expérience amoureuse essentielle pour sa formation d'écrivain, il a donc confirmé le choix de l'irréel que sa vocation avait déjà manifesté. Il a de plus clairement délimité et analysé le déroulement de certains phénomènes imaginaires et leur liaison avec l'affectivité.

Au terme de nos deux premières parties, nous aurons parcouru un ensemble d'œuvres qui posent de diverses façons le problème de l'opposition entre le réel et l'imaginaire. Ce trajet n'est pas chronologique, mais il montre que la connaissance stendhalienne de l'imaginaire s'est accrue en fonction de certaines difficultés que lui présentait l'écriture. La *Filosofia nova* s'efforce de légiférer les rapports de l'écrivain avec autrui. *Rome, Naples et Florence en 1826* le montre rusant avec les effets de sa partialité et de sa subjectivité sur un discours qu'il veut aussi réaliste que possible. Après avoir écrit trois romans, l'auteur de la *Vie de Henry Brulard* s'engage sur la voie d'une présence à lui-même fondée sur la mémoire, et affronte un relatif échec. *De l'amour*, enfin, décrit les liens inépuisables de l'imaginaire avec les sentiments.

fut placé devant le choix suivant : ou bien il continuait à écrire le même genre d'ouvrages, tout en sachant qu'il ne pourrait jamais aller plus loin dans ses prétentions à la véracité ; ou bien il se tournait vers une littérature qui abandonne, d'entrée de jeu, la référence à un lieu et à une époque réels, et qui soutient son discours par une fiction. L'expérience répétée de l'écriture sur l'Italie a convaincu Stendhal que l'affirmation selon laquelle ce pays est le lieu du naturel restait imputable à son opinion ; à tout prendre, le roman le laisserait beaucoup plus libre de s'exprimer, sans qu'il ait à craindre de mentir. De ce dilemme les mots « scènes », « chronique », « miroir », « histoire », placés en tête de ses romans, gardent la trace ; et seule *La Chartreuse de Parme* revient à la mention des « lieux » inspireurs.

L'intérêt de *Rome, Naples et Florence en 1826* tient à ce qu'il dit l'élection d'un *lieu du naturel* et la recherche d'une communication véridique ; le doute des lecteurs sur celle-ci les conduit à la négation possible de celui-là. Stendhal dut faire cette expérience pour convenir en lui-même que le désir d'authenticité dont l'écriture lui avait, un jour, paru le moyen, allait trouver, grâce à la fiction romanesque, une forme d'expression négative : l'imaginaire lui apparut peu à peu comme cette absence, au sein d'un réel exploré par la plume, d'une valeur que son sentiment de la vie lui faisait réclamer impérativement.

Armance est un des fruits de cette évolution, ainsi d'ailleurs que les *Promenades dans Rome* : l'illustration romanesque (et singulièrement négative, ou inversée) de l'idéal cher à Stendhal a ouvert un nouveau champ à un nouveau discours, portant sur les *contrariétés du naturel* dans la société moderne ; le premier roman de Stendhal souligne avec assez de clarté que les possibilités du naturel sont à peu près nulles à son époque, et le dernier ouvrage qu'il consacre à l'Italie montre qu'il a renoncé à appeler ces possibilités dans un autre pays que la France : il se contente de composer un guide avec ses souvenirs. L'opposition entre la France et l'Italie, qui structure son discours entre 1814 et 1826, est devenue ensuite une opposition entre la réalité de son temps et l'imaginaire. C'est pourquoi l'œuvre de fiction a hérité de toutes les valeurs que l'œuvre de description avait voulu promouvoir. Survenant après *Armance*, les *Promenades dans Rome* ne se situent pas dans la ligne innovatrice de l'écriture stendhalienne, et nous avons cru pouvoir les tenir à l'écart du mouvement que nous décrivons. Nous avons d'autre part accordé une place à la *Vie de Rossini* où Stendhal expose largement l'influence de la musique sur la mémoire, grâce aux associations qui mènent de l'une à l'autre, et sur la rêverie ; mais nous n'avons pas considéré qu'il fût nécessaire de retenir l'*Histoire de la Peinture en Italie*, où le point de vue adopté par Stendhal sur l'art est plus descriptif et explicatif. Il a peu envisagé dans cet ouvrage l'échange entre la contemplation des tableaux et l'imagination, sauf à propos du Corrège. Ses analyses respectent la plénitude qui caractérise la peinture : devant celle-ci, la conscience parcourt un ensemble fermé, qui ne peut, comme la musique, entraîner un flux d'images intérieures. Nous n'avons pas non plus étudié particulièrement *Armance*, suivi de près par *Le Rouge et le noir* qui nous paraît

d'événements et de circonstances qui, selon l'écho fidèle qu'il interroge beaucoup plus tard, ont déterminé le seul contact qu'il pourrait entretenir avec la réalité : l'activité d'écrivain.

Mais ses rapports avec cette vocation furent loin d'être simples. Longtemps Stendhal s'efforça d'établir à l'avance les conditions de sa création future. Nous examinons, dans le deuxième chapitre, la théorie de la composition qu'il formula dans sa jeunesse. Si elle présente peu d'intérêt en elle-même, elle montre comment Stendhal envisageait ses rapports avec ses spectateurs (car il s'agissait alors à ses yeux de théâtre), ainsi que sa gloire d'écrivain. Son premier personnage est ici lui-même. Un puissant besoin de convaincre le pousse à inventorier les moyens de subjuguer la conscience d'autrui. Aussi donne-t-il à ce moi idéal : le poète dramatique, le mandat d'éliminer les effets de la timidité dont il souffre dans ses relations réelles avec son entourage. C'est dire combien les réflexions tout abstraites du jeune Henri Beyle cachent un enjeu important : en les relevant il donne du poids à cette image de lui-même qu'il n'arrive pas à faire valoir dans sa vie sociale (le journal des mêmes années en propose maints témoignages). Il cherche donc à se donner les moyens de paraître celui qu'il veut être pour lui-même, et, comme ils ne font pas partie de son expérience, il cherche à les fabriquer. Soucieux, à vingt-deux ans, d'imposer cette image de lui-même qui ferait reconnaître sa valeur, il fait le portrait de l'homme qui y réussit : il n'est ni général, ni musicien, mais auteur dramatique. Il inscrit l'imaginaire et la création au cœur de sa relation avec autrui, dont il modifie les conditions pour échapper à sa timidité ²⁴.

Stendhal avait alors défini la relation idéale avec les autres en un seul mot : le *naturel*, qui fait que chacun, exprimant ce qu'il sent, passe pour ce qu'il est. Il fut tout près d'en trouver les conditions réelles dans sa longue fréquentation de l'Italie. Il voulut cerner cet enchantement, et l'entreprit dans une suite d'ouvrages qui pénètrent, de manière de plus en plus profonde, la culture, les mœurs et la vie des Italiens du Nord au début du XIX^e siècle. Nous en avons retenu la deuxième version de *Rome, Naples et Florence*, qui date de 1826, en raison du paradoxe suivant : plus Stendhal insiste sur les particularités de la vie en Italie, et plus il se convainc de leur caractère incommunicable. Aussi redoute-t-il que ses lecteurs, particulièrement les Français, l'accusent de traiter un sujet d'imagination. Cette confrontation aux limites de l'écriture montre à Stendhal que le rapport de son discours avec la vérité est une donnée indispensable pour lui, mais arbitraire aux yeux de ses lecteurs. La reprise de *Rome, Naples et Florence* modifie son rapport à un texte dont le voici à la fois lecteur et auteur, prenant conscience et de la singularité et de la nécessité de son propos. Il s'efforce alors de repousser les limites d'un genre pour lequel la référence à une réalité extérieure est fondamentale.

A partir de cette expérience, lisible, à l'intérieur de l'œuvre, dans la nouvelle position des problèmes du réalisme et de la persuasion, Stendhal

24. Voir, sur cette catégorie de la vie et de l'imaginaire stendhalien, G. BLIN, *Personnalité*, 1^{re} partie, chap. III.

L'expérience stendhalienne de l'amour repose sur l'incapacité psychologique de séduire. Cette souffrance est supportable pour peu que le dialogue imaginaire et la rêverie prennent la place de l'échange amoureux. Le choix de l'irréel est la dérivation d'un investissement nécessaire mais rendu impossible par le développement personnel. Si le sentiment amoureux de Stendhal ne déboucha pas sur un désir de réciprocité, c'est qu'il fit, enfant, l'apprentissage de la passion sans réponse en aimant sa mère qu'il perdit à sept ans.

Il n'a pas été indifférent aux tentations de l'ambition, moyen de réalisation sociale que plusieurs de ses collègues dans l'administration napoléonienne ont adopté assez naturellement. Les sentiments de Stendhal à ce propos sont complexes, et vont du refus héroïque au ressentiment de se voir délaissé par l'histoire. Bien qu'il ait occupé, à 27 ans, la position enviable d'auditeur au Conseil d'État, Stendhal n'a jamais envisagé sérieusement de transformer sa vie par le moyen de l'ambition ; mais, vingt ans plus tard, il en approfondira la problématique dans l'imaginaire, en écrivant *Le Rouge et le noir*.

La vocation littéraire, que Stendhal a entrevue à l'âge de sept ans, puis mesurée d'un regard théoricien en composant, à vingt ans, cette chartre du créateur qu'est la *Filosofia nova*, représente une prise de position et une stratégie devant l'existence : les rapports du réel et de l'imaginaire sont subtilement tournés par le désir de faire prévaloir sur le premier le point de vue du second. Stendhal a toujours su ce qu'il perdait dans cette approche oblique de l'expérience, et ce qu'il gagnait dans son élaboration imaginaire. Il a situé chaque étape de cette transformation, de son premier degré reflété dans le *Journal*, à son analyse dans les œuvres de réflexion, et enfin à son expression achevée dans les romans. De plus, il n'a jamais renoncé à la recherche d'un rapport immédiat avec lui-même, qui relie le journal de 1801 à la *Vie de Henry Brulard*. C'est pourquoi la mémoire et l'imagination s'affrontent en lui, chacune ayant son domaine et ses pouvoirs, sans que l'une puisse l'emporter sur l'autre.

Partout nous avons rencontré : dans la vie de Stendhal, dans son projet fondamental, et dans sa création, la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire : « Tout à coup l'on fait un détour, et l'on se trouve dans un monde nouveau »²³.

Comme la vie psychique est un constant passage d'un monde à l'autre, l'existence ne permet pas plus de négliger la réalité que d'oublier l'imaginaire. De l'existence, Stendhal cherche le reflet dans sa mémoire et poursuit le rêve par l'imagination. Aucune synthèse définitive n'est possible ; seul le mouvement de la vie relie ces deux états de l'être, et seule la création, par la diversité qu'elle instaure dans le rapport de l'écrivain avec lui-même, relie ces deux versants de l'expérience, dont elle traduit la complexité.

Le premier chapitre de cette étude se propose de montrer que les dix-sept premières années de Stendhal l'ont confronté à une suite

23. *Amour*, p. 215.

est), accueille tout ce qui se présente à son esprit, sans autre projet que de le faire contribuer à une fiction. Il donne l'existence aux idées et aux images qu'il saisit, comme à une nouveauté que les mots ajoutent à l'ensemble de ce qui est. Il sait que le lecteur ne la considérera jamais comme une réalité. Les sentiments de personnages fictifs peuvent communiquer, à certains moments, avec des souvenirs, sans jamais faire penser le créateur à son passé, ni à son moi réel. La diminution de son intérêt pour la réalité fait la profondeur de l'œuvre, qui reflète la personnalité de l'écrivain d'une manière inattendue de lui-même. Et l'activité imaginaire, « réservée au jeu du principe de plaisir » et de l'inconscient¹⁸, est inséparable d'une satisfaction que Stendhal a souvent relevée, s'agissant de la rêverie aussi bien que de la création :

« Ma tête est une lanterne magique ; je m'amuse avec les images, folles ou tendres, que mon imagination me présente »¹⁹.

« J'ai toujours tout écrit comme Rossini écrit sa musique, j'y pense, écrivant chaque matin ce qui se trouve devant moi dans le libretto »²⁰.

Ainsi avons-nous délimité le champ ouvert à notre recherche par les rapports de la mémoire et de l'imagination. L'imaginaire nous apparaît comme le lieu où se réunissent des souvenirs et des images dans la négation de leur appartenance à la réalité. Il s'agit maintenant de dire ce qui a permis leur collaboration à une œuvre d'écriture, ou, si l'on préfère, pourquoi Henri Beyle est devenu un écrivain. Dans le premier chapitre, nous tenterons de montrer qu'un choix de l'imaginaire, envisagé comme le moyen d'atteindre le plaisir et la valeur dans l'existence, est à l'origine de cette vocation. Voici en quoi l'idée d'irréalisation est, ici encore, éclairante.

Dès qu'elle est possible à la manière d'une thèse de la conscience qui s'appuie sur la négation du réel, l'irréalisation peut s'étendre en droit jusqu'à l'ensemble des représentations dont le moi est le centre. C'est à propos de Flaubert que Sartre parle du « choix de l'irréel, option passive dont Gustave est très conscient »²¹. Au cours de son enfance et de son adolescence, Flaubert s'est constitué dans la passivité devant le monde adulte, puis dans l'irréalité face à l'existence. Il éprouvait en effet une incapacité à faire, du monde réel, l'occasion d'un projet actif.

Cette histoire n'est celle de personne d'autre, et particulièrement pas de Stendhal ; mais elle montre que l'activité de tout écrivain implique une tendance exceptionnelle à discréditer le réel et à rechercher des satisfactions imaginaires. Cette tendance affecte, chez notre auteur, ces deux importants domaines de la réalisation personnelle que sont l'amour et l'ambition²².

18. O. MANNONI, *Clefs...*, p. 99.

19. *L'Italie en 1818*, p. 238. Plus loin, *It. 1818*.

20. *Vie de Henry Brulard*, p. 429. Plus loin, *H.B.*

21. *L'Idiot de la famille*, I, p. 448. Plus loin, *Idiot*.

22. Voir nos chap. I, 1 ; II, 1 (*De l'amour*) ; III, 1 (*Le Rouge et le noir*).

définition, obtenue par le philosophe au terme d'une analyse rigoureuse des caractéristiques de l'image, revêt à nos yeux une grande importance. L'image, en effet, y apparaît comme une production psychique autonome, comme un pouvoir de viser un objet dans des conditions qui excluent la représentation perceptive ou mémorielle. La description sartrienne de cette faculté comme une conscience indépendante, constituant ses objets selon son propre type de fonctionnement, appartient peut-être à l'histoire ; il n'empêche qu'elle fonde en droit la possibilité de voir dans l'imagination le lieu des représentations qui ne sont ni réalisantes, ni hallucinatoires, mais symboliques, au sens freudien du mot ¹³. De la même façon, Sartre a défini la constitution d'un « je » imaginaire, qui se fait jour dans la propre participation aux jeux de l'imaginaire, et peut donc entrer en relation avec toute activité symbolique :

« L'objet en image est un irréel [...] Je ne puis le toucher, le changer de place : ou plutôt je le peux bien, mais à la condition de le faire réellement [...] Pour agir sur ces objets irréels, il faut que moi-même je me dédouble, que je *m'irréalise* » ¹⁴.

La recherche du contact avec un objet irréel me conduit à feindre d'être un sujet irréel, et je deviens alors ce sujet imaginaire de l'action de représentation, dans laquelle il convient que j'oublie non seulement le réel, mais les liens que ma conscience entretient avec lui. Le moi peut alors se prêter au déploiement de la fantaisie ; il devient le témoin ou le bénéficiaire de rêveries qui n'auraient pas lieu sans cette transformation du je. L'esprit humain peut donc modifier ses rapports avec la réalité, ouvrant à la représentation cette « autre scène » ainsi définie :

« C'est comme si dans le monde extérieur s'ouvrait un autre espace, comparable à la scène théâtrale, au terrain de jeu, à la surface de l'œuvre littéraire — et tout cela en fin de compte consiste en un certain usage du langage et de la négation qu'il comporte — et la fonction de cette autre scène, on peut dire aussi bien que c'est d'échapper au principe de réalité que de lui obéir » ¹⁵.

L'autre scène est la condition de toute activité imaginaire. Celle-ci ne peut avoir lieu sans le double pouvoir que possède la conscience d'évoquer l'absent ou l'inexistant tout en simulant à leur égard une thèse réalisante. A partir des deux thèses de la conscience selon Sartre, nous remarquons qu'il convient de dépasser l'opposition freudienne entre le monde réel et l'appareil psychique ¹⁶, et de reconnaître, dans l'imaginaire, un troisième lieu, que Valéry a clairement distingué à propos de Stendhal : c'est, dit-il, « cette sorte de lieu-temps où se passe ce que chacun est seul à voir » ¹⁷.

Le romancier (dont l'instrument, le langage, est propre à nier ce qui

13. Voir à ce propos O. MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, p. 96-99. Plus loin, *Clefs*...

14. *L'Imaginaire*, p. 240.

15. O. MANNONI, *Clefs*..., p. 97.

16. *Id.*, p. 96-98.

17. Paul VALÉRY, « Stendhal » in *Variété*, p. 560. Plus loin *Variété*.

aménagé tous ses ouvrages, entre le vécu et le fictif, remarquons qu'elle a entraîné une répartition de l'écriture en deux champs. Or dans l'un, attribué à la conscience du passé et du réel, elle cherche son équilibre dans la proscription du fictif, tandis que dans l'autre, abandonné aux mouvements de l'imagination, elle s'inscrit entre l'oubli du vécu et sa récupération sous une forme transposée et dépassée. On peut schématiser cette opposition ainsi :

Fonctions narrative et descriptive	
de l'écriture :	 vécu / fictif
Fonction inventive :	 (vécu) fictif

La phrase que nous venons de citer signifie la réapparition de la césure à l'intérieur de la fonction inventive, et donc son interruption.

Sous quel déguisement la mémoire est-elle présente à l'intérieur du travail de l'imagination ? Comment décrire l'élaboration intérieure qui mène de l'expérience vécue à l'expérience imaginaire ? Partant de la dissociation indiquée par Stendhal, nous nous demanderons comment la nécessité de la fiction lui est apparue, pendant qu'il perdait progressivement confiance dans les possibilités d'un discours réaliste. L'émergence de l'imaginaire dans son œuvre correspond à la résolution, qu'il a prise en dépit d'obstacles théoriques, d'adopter le genre romanesque. Il s'est donc avancé lentement vers l'expression de son rapport au monde par l'imagination, et cette expression n'est possible, selon lui, que par l'extinction de la mémoire et de l'attention au réel. Examiner les rapports de la mémoire et de l'imagination, c'est d'abord rechercher les conditions dans lesquelles les thèmes de la pensée beyliste ont acquis le pouvoir de se cristalliser en des fictions ; c'est ensuite se demander sous quelle forme le passé peut devenir l'objet d'une représentation une fois que la conscience a dénoué ses liens avec lui, et comment il peut alors contribuer à une fiction. C'est donc chercher de quoi l'imaginaire est constitué, sans jamais perdre de vue ce critère :

« L'imagination créatrice ne saurait se contenter de reproduire la réalité du vécu, elle la poétise et la transfigure. Elle dit le réel par le détour de la vérité mythique »¹⁰.

Si la vérité romanesque de Stendhal atteint rarement au mythe, la notion de *transposition*, ainsi définie, nous sera utile à plus d'un titre.

Jean-Paul Sartre a bien montré que la conscience se détermine elle-même à poser un objet dans le réel ou dans l'irréel. La mémoire correspond à une « thèse réalisante », puisqu'elle s'attache au passé qui est une « structure essentielle du réel »¹¹. L'imagination régit au contraire « l'existence d'une classe spéciale de la conscience : les objets imaginaires ». « Intermédiaire entre le concept et la perception », l'image, qui n'est pas « une sensation renaissante », « représente [...] un type d'existence *sui generis* pour ses objets [de la conscience] »¹² Cette

10. Marc EIGELDINGER, *Jean-Jacques Rousseau — Univers mythique et cohérence*, p. 279.

11. J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire*, p. 350.

12. *Id.*, p. 182 et 183.

de l'autobiographie. La réussite littéraire dépend pour Stendhal d'« une synthèse entre les deux facultés »⁷ : la mémoire et l'imagination. Mais cela ne va pas sans un déguisement de la mémoire, dont l'apport à la création est inconscient. La mémoire involontaire entre en jeu grâce à l'altérité du personnage, cet autre imaginaire dont le romancier s'aperçoit avec surprise qu'il est aussi, touchant certains sentiments ou situations, lui-même. Sur ce point, nous avons rencontré les conclusions de V. Brombert, puis nous avons cherché à décrire la formule de cette « synthèse » qui correspond à l'expérience de Stendhal, mais non à sa conscience d'écrivain. Une telle contradiction peut être envisagée, à condition toutefois d'en inscrire les deux termes — ou les deux moments — dans un modèle qui définisse aussi bien les possibilités d'union que d'incompatibilité entre ces deux facultés.

V. Brombert montre que les personnages de Stendhal lui sont nécessaires pour exprimer sa réaction devant l'être qui s'est manifesté dans les circonstances déterminantes de sa vie. Lorsqu'il explicite son rapport avec eux, il marque sa volonté de considérer son passé, et son souci d'en découvrir les éléments qu'il n'a pas distingués au moment où ils auraient été favorables à son bonheur. La « victoire imaginaire » consiste dans ce dépassement du souvenir, que Stendhal n'obtient pas en modifiant l'image de son passé, mais en épousant le mouvement de libération imaginaire que sa représentation autorise. Sa participation à sa création est décelable dans le choix de cette « voix oblique » ou « ironique » par laquelle il fait exister son monde : le roman stendhalien,

« né du mariage entre la mémoire et l'imagination spéculative, ne réussit cependant pas à détruire la conscience qu'il [l'auteur] a du divorce profond qui sépare l'événement réel de l'événement idéal, et continue à lui présenter des situations dans lesquelles il assume vis-à-vis de ses créatures le rôle simultané de censeur et de rêveur qu'il a toujours joué vis-à-vis de lui-même »⁸.

Brombert voyait plus haut une « synthèse », il parle ici du « mariage », de deux facultés qui concourent en effet à la création chez Stendhal, qui en a cependant lui-même signalé, à plusieurs reprises, l'opposition ; car il n'a jamais fait l'expérience consciente de leur collaboration, ou du moins, il n'en a pas proposé la théorie. Ainsi la formule de son expérience d'écrivain demeure : « Rien ne paralyse l'imagination comme l'appel à la mémoire »⁹ ; mais elle est dépassée par les conditions de la création, et c'est dans cette contradiction que notre recherche a trouvé son lieu.

L'œuvre de Stendhal permet d'étudier les rapports qui s'établissent entre la mémoire et l'imagination à l'occasion du processus de la création. Lorsque celle-ci se veut autobiographique, elle adresse un appel prolongé à la mémoire dont elle ignore l'activité sitôt qu'elle se veut romanesque. Faisant ici une place à l'incompatibilité, autour de laquelle Stendhal a

7. *Stendhal et la Voie oblique*, p. 114. Plus loin : *Voie oblique*.

8. *Id.*, p. 144.

9. *De l'amour*, p. 34 ; plus loin *Amour*.

Georges Blin. Il comprend deux volets : *Stendhal et les problèmes de la personnalité* et *Stendhal et les problèmes du roman*. On trouve dans le premier un examen approfondi des choix existentiels présumés par le trajet des personnages stendhaliens, comme par les réflexions d'Henri Beyle sur la conduite de sa vie. A travers l'ensemble de ses écrits, Georges Blin a dessiné le réseau qui relie la pensée d'un jour aux thèmes profonds de l'œuvre ; celle-ci en effet obéit au besoin de représenter et d'approfondir les problèmes qui, par leur permanence, entraînent des attitudes existentielles. Par le moyen de l'imagination, Stendhal réalise alors une expérience à partir de lui-même, et invente ce qui pourrait être, dans les limites d'un choix fondamental partiellement inabouti. Georges Blin prolonge la thèse de la revanche formulée par Jean Prévost : « L'imagination [...] est, dans son statut, sa fonction, faite pour réparer l'irréalité », cette imagination dont la « thèse », écrit-il cependant,

« ne peut être relevée comme objectif par le désir qu'après que, comme *Ersatz* de l'objet, elle a été le produit, la première, ou, chez l'imaginatif, la véritable solution de ce désir »⁵.

La restriction consentie à l'imaginatif correspond au mouvement que nous considérons comme le moteur de la création. En elle en effet, l'écrivain trouve à feindre l'accomplissement du désir, qui n'est formulable d'aucune autre façon, et notamment par aucune conduite réelle. Ce nécanisme essentiel a été distingué par le critique, bien que l'œuvre écrite reflète d'abord, pour lui, un besoin lié à la personnalité de Stendhal : celui de repenser et de remodeler ses rapports avec lui-même, avec l'existence et avec autrui. Selon cette analyse, l'imaginaire est le lieu de réunion des grands thèmes de la réflexion stendhalienne, ainsi que de leur approfondissement. Nous avons voulu, pour notre part, mettre en évidence la formation de quelques thèmes, leur liaison de plus en plus complexe avec l'imaginaire qui enfin les englobe : alors ils reçoivent leur expression achevée à travers le genre romanesque, que Stendhal a utilisé avec tant de conscience et d'originalité.

Victor Brombert a clairement dégagé, dans *Stendhal et la Voie oblique*, les rapports exprimés de l'écrivain avec sa création. Ils sont décelables dans l'usage particulier de mots ou de tournures qui permettent à l'auteur de signifier son recul devant son propre discours, lorsqu'il n'intervient pas directement⁶. Les précautions qu'il prend devant son monde fictif s'expliquent en partie par la peur du lecteur. Nous nous souviendrons de ces analyses en examinant la figure imaginaire du lecteur qui, circulant de la *Filosofia nova* aux romans, influence l'évolution de l'œuvre et la transmission de la pensée beyliste.

V. Brombert étudie ensuite les liens que Stendhal a établis avec ses personnages. La découverte des rapports qui se tissent entre son passé et sa création surgit de l'écriture, dans le cas des romans comme dans celui

5. *Stendhal et les Problèmes de la personnalité*, p. 584. Plus loin : *Personnalité*.

6. Voir aussi : Georges BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, IIf, Les intrusions d'auteur. Plus loin : *Roman*.

évidence, ont une valeur opératoire suffisante, et lui ont permis de saisir en profondeur l'œuvre de Stendhal : ses différentes parties, la valeur et le rôle de chacune d'elles, et leur participation à l'ensemble.

Si l'on considère que ces concepts peuvent être dépassés, et faire eux-mêmes l'objet d'une analyse nouvelle, ce que nous croyons indispensable, on risque d'ouvrir un débat qui porterait sur la nature de l'œuvre littéraire. En elle, il ne peut rien y avoir d'inconscient, aux yeux de Prévost ; mais alors pourquoi nomme-t-il si à propos le désir et le rêve, et à quel niveau doit se situer la spontanéité créatrice dont il parle : de quoi est-elle faite ? Le critique est choqué par l'idée qu'un écrivain *ne sache pas* ce qui se passe en lui, alors qu'il admet une transmission *irréfléchie* de la mémoire à l'imagination. Enfin cette « fusion d'éléments étrangers », essentielle dans le processus créateur, est envisagée ici à l'aide d'un mot générateur de confusion.

Il serait facile de montrer que l'inconscient, repoussé par Jean Prévost, est nécessaire pour lier les termes qu'il emploie. Nous avouons ne pas être gêné par les emprunts que la critique actuelle fait aux sciences humaines, et notamment à la psychanalyse. La « revanche imaginaire » et la « fusion » mises en évidence par Prévost ne sont pas concevables à nos yeux sans faire appel aux notions d'irréalisation et d'inconscient. Nous dirons plus loin quel usage nous en avons cru favorable à notre travail. Si le désir se satisfait par un recours à l'imaginaire, il présuppose alors le désir d'écrire comme fondamental dans la relation de l'être avec le monde.

L'œuvre de Stendhal, d'ailleurs, invite à suivre une telle orientation. Elle inclut en effet une réflexion sur l'imaginaire considéré comme une source de satisfactions. Elle s'est d'autre part organisée autour d'une séparation de la mémoire et de l'imagination qui pose, de façon aiguë, la question de leur collaboration possible ; or nous n'y verrons pas d'autre solution que d'interpréter l'oubli, souvent nommé par Stendhal, comme la première phase d'un processus inconscient menant à une restructuration des souvenirs et à leur intégration à l'imaginaire.

L'utilisation de cette terminologie n'a pas pour effet — du moins nous l'espérons — de faire éclater l'œuvre littéraire. Elle devrait permettre d'analyser les divers éléments que sa création associe et dépasse, et de les mettre en relation avec sa signification, que nous souhaitons n'avoir pas négligée puisque sa manifestation est le phénomène le plus clair et le plus complet de l'activité imaginaire. C'est pourquoi les différents chapitres de notre étude obéissent à une double orientation : dans leur succession, ils se proposent de mettre à jour les rapports variables de Stendhal avec les deux facultés engagées dans l'écriture, ainsi que l'émergence progressive d'un champ préservé de tout contact conscient avec son propre passé, et auquel correspond l'écriture romanesque. Pris séparément, ils tentent de rendre compte d'œuvres dont chacune est envisagée comme le résultat d'un processus dynamique ; en elles, l'imaginaire est autant un contenu qu'un principe organisateur.

Un autre ouvrage marquant pour la critique stendhalienne est dû à

aussi la création romanesque. On peut en effet présumer que des souvenirs, élaborés d'une façon qui reste à définir, paraissent, sous une forme renouvelée, à l'intérieur d'une œuvre ; celle-ci, d'autre part, doit son existence à l'autonomie et à la force organisatrice de l'imagination.

L'œuvre de Stendhal attire depuis près d'un siècle l'attention de la critique, à laquelle les problèmes posés par les rapports de ces deux facultés ne sont naturellement pas restés étrangers. Dans un premier temps, Stendhal a fait l'objet de minutieuses recherches biographiques, qui ont établi d'utiles instruments de travail. Puis l'état des textes a exigé une grande rigueur philologique, et nous disposons aujourd'hui d'éditions irréprochables pour une grande partie des ouvrages que nous envisagerons. Si l'on néglige les précurseurs de la critique stendhalienne (Chuquet, Striyenski), il reste que deux générations, marquées par les noms d'Henri Martineau et de Victor del Litto, ont été nécessaires à établir une connaissance sans ombre de la vie de Stendhal et la lettre de son œuvre.

En 1942, la critique d'interprétation a fait son apparition avec *La Création chez Stendhal*, dû à Jean Prévost. Il a eu le mérite d'inscrire la totalité de l'œuvre stendhalienne dans une perspective d'ensemble, qui restitue tous les mouvements d'une démarche créatrice lente et complexe, à laquelle aucune errance de l'écrivain ne fut inutile : « Beyle, jusqu'en 1830, va continuer ses exercices et prendre ses notes devant le public »¹.

La notion de création implique une analyse des fonctions que la mémoire et l'imagination exercent en elle. Jean Prévost décrit le passage de l'expérience vécue à l'invention selon le modèle de « la revanche imaginaire »², dont il donne maints exemples probants. Il se refuse à y voir le but de l'activité créatrice, et il écarte la tentation de réduire les romans de Stendhal à un reflet variable de son existence : ils sont au contraire « construit[s] sur une donnée extérieure, objective »³. C'est pourquoi, écrit Jean Prévost, le roman

« est nourri et animé, presque impromptu, de souvenirs et d'émotions personnels. Moins l'auteur y fait réflexion, plus les souvenirs sont directs. Inutile de supposer que cette entrée des souvenirs est inconsciente. Ce mot, appliqué à la création esthétique, est prétentieux et trompeur. Suffit qu'elle soit spontanée et improvisée pour expliquer, dans le *Rouge*, cette fusion d'éléments étrangers, ces mots tout intérieurs, faits de désir et de rêve »⁴.

Le critique barre, dans cette phrase, la route que nous avons cru pouvoir emprunter pour aborder, après lui, les rapports de la mémoire et de l'imagination. On y voit nettement que la notion de création reste contenue dans les limites d'une rhétorique fort claire et d'une psychologie prudente. L'improvisation et la fusion ressortissent à la première ; à la seconde, la mémoire sans réflexion, le désir et le rêve. Aller plus loin, ce serait, pour Jean Prévost, vouloir analyser ces concepts qui, de toute

1. *La Création chez Stendhal*, p. 129. Plus loin : *Création*.

2. *Id.*, p. 306. (*Id.* reprend le même ouvrage ; *ibid.* la même page de ce dernier).

3. *Ibid.*

4. *Création*, p. 306-307.

devenu une catégorie interne à l'œuvre. Avant de vouloir la lui appliquer comme une clé, on cherchera donc à préciser avec lui quelle idée il s'en fait.

On distinguera jusqu'ici un discours de Stendhal *sur* l'imaginaire d'une création élaborée *dans* l'imaginaire. C'est pourquoi on ne voudra pas attribuer au premier la tâche d'expliquer la seconde. S'agissant de celle-ci, on s'efforcera de mettre en évidence les liens que la signification entretient avec des éléments fictifs. La recherche de cette dernière nous permettra en effet de rattacher certains de ces aspects à des préoccupations de Stendhal qui n'ont pas d'autre forme d'expression qu'imaginaire. La réussite amoureuse presque complète de héros tels que Julien ou Fabrice est subordonnée à une rupture avec la vie réelle : carrière à achever chez l'un, position acquise chez l'autre, qui montre ceci : quelque valorisant que soit le rapport d'un homme avec la société qui détermine son existence, l'amour n'est jamais accessible que dans un lieu qui échappe à cette détermination. Une telle idée, qui a l'avantage de rendre à Stendhal un compte indirect de son échec sentimental, ne peut être vérifiée et mise en action que par le recours à l'imaginaire. L'écriture offre un moyen de manifester ce qu'aucun acte possible n'a le pouvoir d'instaurer. En ce sens l'imaginaire est le prolongement de la conscience du vécu (à condition de prendre ce terme dans un sens très large, et d'y inclure la perception de l'extérieur et le domaine culturel) ; il suppose aussi le passage de cette conscience à un autre type d'existence.

La distinction que nous avons établie entre écrits non-romanesques et romans ne fonde que partiellement l'idée d'un progrès dans l'œuvre de Stendhal. On trouvera toujours quelqu'un pour préférer la *Vie de Rossini* à *Lucien Leuwen*, et la question ne nous paraît pas affecter une comparaison de valeur. Le seul progrès, et décisif, que nous reconnaissons ici est l'adoption du genre romanesque. En passant ce cap, en 1827, avec *Armance*, d'un sujet bien délicat, Stendhal a trouvé le moyen d'attribuer toute sa fécondité à l'imaginaire. Son *expression* est plus riche à nos yeux que sa *formation*, mais elle n'est pas nécessairement plus intéressante. Et comme si Stendhal avait voulu nier lui-même une évolution linéaire, il revint en 1835 et après trois romans à une technique analytique, ajoutant aux espèces que nous avons distinguées celle d'une œuvre voulue *sans* imaginaire. La *Vie de Henry Brulard* devait explorer la réalité du moi. Le rapport d'un écrivain avec l'imaginaire est de nature dialectique, et il s'arrêta cette fois, de par les limites imposées par le sujet, à son point le plus bas : celui où sa présence était ressentie comme une intrusion. Nous avons, pour cette raison, placé le chapitre consacré à *Henry Brulard* parmi les œuvres qui sont en deçà de l'ouverture à l'imaginaire. Ajoutons qu'il n'est pas question, ici encore, d'un jugement de valeur, car s'il s'agit d'un retour à une écriture fidèle aux impératifs et aux limites de la conscience, Stendhal l'opéra par scrupule devant les nécessités du genre autobiographique.

C'est pourquoi la *Vie de Henry Brulard* nous permettra de plus de saisir le conflit de la mémoire et de l'imagination, conflit qui intéresse

Introduction

L'étude de l'imaginaire chez Stendhal rencontrera nécessairement son objet à travers la signification de l'œuvre, qu'il conviendra d'envisager sous trois aspects : le discours qu'elle tient, la communication qu'elle établit, et l'usage qu'elle fait de la catégorie même de l'imaginaire, c'est-à-dire la transformation qu'elle postule — n'allant pas jusqu'à l'espérer, ni surtout, comme chez Zola, jusqu'à croire la fonder — de la réalité.

L'imaginaire est le champ produit par l'activité de l'imagination. A ce titre on distinguera l'imaginaire d'un personnage : Julien Sorel croit que les lettres de Mathilde cachent un piège ; Fabrice del Dongo approche l'amour d'après ce qu'il en a entendu dire ; et l'imaginaire du créateur, responsable d'une totalité d'éléments signifiants, dont nous venons seulement de présenter deux exemples. Si cet imaginaire est indissociable de la représentation d'une réalité à laquelle Stendhal, chroniqueur de son temps, se veut fidèle, il se fait pourtant jour dans le refus que celui-ci oppose à son époque et propose, par conséquent, le choix de formes de vie différentes. L'imaginaire stendhalien est limité à l'un de ses bords par l'impossibilité de récuser une réalité historique et à l'autre par l'impossibilité de l'accepter.

L'étude des romans de Stendhal permettra l'exploration de ce champ. L'étude des œuvres non-romanesques livrera quelques éléments de sa formation. Les plus mûries d'entre elles (*Rome, Naples et Florence en 1826, De l'amour*) montrent que Stendhal a une conscience croissante du fait que son rapport d'auteur avec le sujet qu'il traite est contaminé par l'imaginaire ; ou que le thème lui-même (le sentiment amoureux) ne peut être saisi sans une analyse de sa nature imaginaire. Dès lors l'imaginaire ne pose pas seulement un problème à l'exigence de vérité de Stendhal, problème auquel sa technique romanesque restera attentive ; il est aussi

Remerciements

Je tiens à remercier ici chaleureusement M. le Professeur Marc EIGELDINGER, qui m'a aidé à conduire ce travail à son terme avec autant de bienveillance que de sagacité, avec autant d'exigence que de confiance.

Je remercie aussi vivement M. le Professeur Lucien DÄLLENBACH et M. le Professeur Pierre-Olivier WALZER, qui ont accepté de prendre connaissance de cet ouvrage et de contribuer à ma formation par leurs remarques et leurs suggestions.

J'exprime enfin ma reconnaissance à la Commission neuchâteloise du Fonds national pour la recherche scientifique, pour avoir favorisé cette recherche en m'octroyant deux ans de liberté qui m'ont permis d'en jeter les fondements ; tandis que le Département de l'instruction publique du canton de Neuchâtel a contribué par une subvention à la publication de ce travail : qu'il soit ici dûment remercié.

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Marc Eigeldinger, professeur à l'Université de Neuchâtel, Pierre-Olivier Walzer, professeur à l'Université de Berne et Lucien Dällenbach, professeur à l'Université de Genève, autorise l'impression de la thèse présentée par M. François Landry, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 3 décembre 1981.

Le vice-doyen :
Pierre CENTLIVRES

UNIVERSITE DE NEUCHÂTEL
FACULTE DES LETTRES

L'Imaginaire chez Stendhal

Formation et expression

THESE
présentée à la Faculté des lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par
FRANÇOIS LANDRY

L'AGE D'HOMME
LAUSANNE 1982

L'IMAGINAIRE CHEZ STENDHAL
FORMATION ET EXPRESSION

Remerciements

Je tiens à remercier ici chaleureusement M. le Professeur Marc EIGELDINGER, qui m'a aidé à conduire ce travail à son terme avec autant de bienveillance que de sagacité, avec autant d'exigence que de confiance.

Je remercie aussi vivement M. le Professeur Lucien DÄLLENBACH et M. le Professeur Pierre-Olivier WALZER, qui ont accepté de prendre connaissance de cet ouvrage et de contribuer à ma formation par leurs remarques et leurs suggestions.

J'exprime enfin ma reconnaissance à la Commission neuchâteloise du Fonds national pour la recherche scientifique, pour avoir favorisé cette recherche en m'octroyant deux ans de liberté qui m'ont permis d'en jeter les fondements ; tandis que le Département de l'instruction publique du canton de Neuchâtel a contribué par une subvention à la publication de ce travail : qu'il soit ici dûment remercié.

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Marc Eigeldinger, professeur à l'Université de Neuchâtel, Pierre-Olivier Walzer, professeur à l'Université de Berne et Lucien Dällenbach, professeur à l'Université de Genève, autorise l'impression de la thèse présentée par M. François Landry, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 3 décembre 1981.

Le vice-doyen :
Pierre CENTLIVRES

l'art. Il n'y a point de contradiction en revanche à vouloir atteindre des individus éminents parmi la société que le roman flétrit. Ce désir détermine seulement une structure particulière et complexe, qui permet d'instaurer un jeu mobile — et déconcertant — entre le héros, l'auteur et la société, le premier affrontant celle-ci au dedans, tandis que le second cherche à l'atteindre par le roman. Le procès d'énonciation a donc une grande influence sur l'énoncé, puisqu'il faut capter le destinataire qui est ici représenté ; et cela en ménageant en lui cette qualité de destinataire possible, mais en atténuant la vérité de son image ; car le message n'aurait autrement plus de sens. On débouche ainsi sur une indispensable hypocrisie de l'écrivain, qui ne diminue en rien l'intégrité de sa peinture, d'autant plus qu'elle s'accompagne de l'ironie. Définie ici comme la conscience de la précarité de la communication, celle-ci atteint d'un même mouvement le personnage et l'auteur ; elle se loge dans la distance qui sépare le besoin d'être compris de la crainte de ne pas l'être. L'hypocrisie et l'ironie poussent l'écrivain à élaborer la signification de sa chronique de telle façon que le lecteur puisse la mettre en relation, d'une manière ou d'une autre, avec l'état d'esprit du héros, messenger évident, lui, de la subversion.

Pour atténuer les jugements négatifs portés par Julien sur le monde, Stendhal peut aussi indiquer celui dont il fait lui-même l'objet :

« Si tout semblait étrange à Julien, dans le noble salon de l'hôtel de La Mole, ce jeune homme, pâle et vêtu de noir, semblait à son tour fort singulier aux personnes qui daignaient le remarquer »⁵¹.

Nous restons ici au niveau des apparences, mais elles se reflètent si bien qu'elles ont finalement leur source l'une dans l'autre. La singularité de Julien sera d'ailleurs une des causes de sa réussite : « M. de La Mole s'intéressa à ce caractère singulier »⁵². Mais si ce trait expose Julien, le plus souvent, comme un objet sous le regard des autres, Stendhal le relève aussi en son nom propre, et le souligne alors comme une donnée permanente : « Chez cet être singulier, c'était presque tous les jours tempête »⁵³. Or la singularité est encore plus indéterminée que l'hypocrisie, et tolère une valeur positive aussi bien que négative. Stendhal peut aussi aisément déprécier lui-même ce caractère de Julien que mentionner, au contraire, la source d'intérêt que certains représentants de l'hôtel de La Mole y trouvent. Elle intrigue en effet, puis attire le marquis ou Mathilde, mais non l'auteur qui, préservant en Julien cette qualité irréductible, n'y voit pourtant nulle force de fascination intrinsèque. Ainsi n'assume-t-il pas la remise en question, et finalement l'agression des valeurs sociales que postule la singularité. Celle-ci permet de situer justement les rapports du héros et des milieux qu'il affronte en dégageant la responsabilité de l'auteur.

A l'opposé, les convenances dessinent le monde de la copie, dont

51. *Rouge*, p. 456.

52. *Id.*, p. 478.

53. *Id.*, p. 277.

L'imaginaire productif	144
L'imaginaire indésirable	154
La feinte et la fiction	159
Les chemins de l'oubli	166
L'imaginaire romancier	172
Chapitre 2 : <i>La composition des romans</i>	175
III.	
Chapitre 1 : <i>Le Rouge et le noir</i>	189
Des sources événementielles aux sources personnelles	189
Julien, héros conçu en fonction d'un discours à tenir	202
La rêverie ou l'espace pour soi	210
L'imagination de soi ou la fausse origine	214
La conquête de l'autre ou le gouffre imagi- naire	219
Le retour des souvenirs ou la vraie origine ...	228
Chapitre 2 : <i>Lucien Leuwen</i>	239
Le héros, la valeur et la société	241
Au-delà de la chronique : le passé de l'écri- vain retrouvé	248
L'inévitable temps présent	255
L'amour, la valeur et l'échec	259
Au-delà du pouvoir paternel : le passé du héros reconquis	272
La fausse valeur dénoncée	284
L'impossible achèvement	287
Chapitre 3 : <i>La Chartreuse de Parme</i>	291
L'imaginaire au cœur du réel	291
Du mythe à l'imaginaire ou les illusions perdues	297
Les errements de l'amour	307
Les chemins du passé	311
La transgression, la conquête et le secret	323
Retour de la transgression : l'obstacle imagi- naire	334
Conclusion	341
Bibliographie	351

Table des matières

Introduction	11
I.	
Chapitre 1 : <i>Harpagon et Bradamante</i>	31
Origines	31
Le lieu et l'écriture	38
Chapitre 2 : <i>La conscience de soi</i>	42
Rêveries sur la méthode	42
La conquête de l'autre	51
La capture du destinataire	58
Chapitre 3 : <i>La découverte d'un sujet</i>	63
La rencontre du naturel	63
Une écriture anxieuse	71
Miroirs	80
Chapitre 4 : <i>La mémoire et l'imagination</i>	85
L'écriture de la mémoire	85
L'écoute des souvenirs	106
L'imaginaire et le plaisir	116
II.	
Chapitre 1 : <i>De la cristallisation au romanesque</i>	131
Une forme particulière pour une expérience singulière	131
L'imaginaire passion	134

- BACHELARD, Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960.
- BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, XI, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1959.
- BARTHES, Roland, etc. *Poétique du récit*, Paris, Seuil « Points », 1977.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard « idées-poche », 1968.
- EIGELDINGER, Marc, *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1962.
- *Jean-Jacques Rousseau, univers mythique et cohérence*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1978.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955.
- HOBBS, Thomas, *La Nature humaine*, Neuchâtel, Société typographique, 1782.
- JEAN, Raymond, *Poétique du désir*, Paris, Seuil, 1974.
- LAING, R.D., *Soi et les autres*, Paris, Gallimard « Les Essais », 1977.
- LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1968.
- MANNONI, O., *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.
- MARIVAUX, *La Vie de Marianne*, Paris, Garnier, 1966.
- MONGLOND, André, *Le Prérromantisme français*, 2 vol., Paris, Corti, 1966.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1959.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, P.U.F., 1965.
- *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard « idées-poche », 1966.
- *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, vol. 1 et 2, 1971.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- DE TRACY, Destutt, *Eléments d'Idéologie*, Paris, M^{me} Vve Courcier, 1817.

- *L'Œuvre de Stendhal*, Paris, Albin Michel, 1951 et 1966.
- POULET, Georges, « Stendhal » in *Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968.
- PRÉVOST, Jean, *La Création chez Stendhal*, Paris, Gallimard « idées-poche », 1974.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges*, Paris, Gallimard, 1954.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Connaissance et tendresse chez Stendhal » in *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- STAROBINSKI, Jean, « Stendhal pseudonyme » in *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.
- THIBAUDET, Albert, *Stendhal*, Paris, Hachette, 1931.
- VALÉRY, Paul, « Stendhal » in *Variété*, au tome 1 des *Œuvres*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1957.

C. ARTICLES

- BERSANI, Leo, « Le Réalisme et la peur du désir », *Poétique* 22, 1975.
- BOLL JOHANSEN, Hans, « Les paradigmes psychologiques dans l'amour-passion stendhalien », *Stendhal Club* 51, 15 avril 1971.
- BROTHERSON, Lee, « Fabrice del Dongo... impuissant sentimental ? », *Stendhal Club* 69, 15 oct. 1975.
- DURAND, Gilbert, « Lucien Leuwen ou l'héroïsme à l'envers », *Stendhal Club* 3, 15 avril 1959.
- FELMAN, Shoshana, « La Chartreuse de Parme ou le chant de Dionysos », *Stendhal Club* 53, 15 oct. 1971.
- LANORY, François, « Entre noblesse et bourgeoisie : *Armance* ou le désir sans traduction », *Romantisme* 17-18, 1977.
- LIPRANDI, Claude, « Un roi à Bray-le-Haut », *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1950.
- « Sur un épisode de *Rouge et noir*, les plaisirs de la campagne », *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1952.
- « Documents sur l'affaire Lafargue », *Stendhal Club* 57, 15 octobre 1972.
- MOUILLAUD, Geneviève, « Stendhal et le mode de l'irréel », *Modern Language notes* 83, 1968.
- RAVOUX, Elisabeth, « Clélia Conti ou l'art de la litote », *Stendhal Club* 64, 15 juillet 1974.
- RINGER, Kurt, « Contribution à une topologie du bonheur chez Stendhal », *Stendhal Club* 62, 15 janvier 1974.
- TROUILLER, Dominique, « Le Monologue intérieur dans *Le Rouge et le noir* », *Stendhal Club* 43, 15 avril 1969.

D. OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Collectif, « L'analyse structurale du récit », *Communications* 8, 1966.

De l'amour, Paris, Le Divan (éd. critique), 1957.

*

Armance, Genève, Editio-Service S.A., s.d.

Le Rouge et le noir, Lucien Leuwen, in *Romans I*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1952.

La Chartreuse de Parme, in *Romans II*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1952.

Lamiel, Genève, Editio-Service S.A., 1971.

B. OUVRAGES SUR STENDHAL

ALAIN, *Stendhal*, Paris, Rieder, 1935.

AUERBACH, Erich, « A l'hôtel de La Mole » in *Mimesis — La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

BALZAC, Honoré de, *Etudes sur M. Beyle*, Genève, Albert Skira, 1943.

BARDÈCHE, Maurice, *Stendhal romancier*, Paris, La Table ronde, 1947.

BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954.

— *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, Corti, 1958.

BLUM, Léon, *Stendhal et le beylisme*, Paris, Albin Michel, 1947.

BROMBERT, Victor, *Stendhal et la voie oblique*, Paris, P.U.F., 1954.

— « Stendhal et les douceurs de la prison » in *La Prison romantique*, Paris, Corti, 1975.

CARACCIO, Armand, *Stendhal, l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier, 1963.

CASTEX, Pierre-Georges, « *Le Rouge et le noir* » de Stendhal, Paris, SEDES, 1967.

CROUZET, Michel, « Le Réel dans *Armance* » in *Le Réel et le texte*, Paris, Colin, 1974.

— *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.

DURAND, Gilbert, *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961.

GENETTE, Gérard, « Stendhal » in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, (ouvrage partiellement consacré à Stendhal).

IMBERT, Henri-François, *Les Métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*, Paris, Corti, 1967.

LIPRANDI, Claude, *Au cœur du « Rouge »*. *L'Affaire Lafargue et « Le Rouge et le noir »*, Lausanne, éd. du Grand-Chêne, 1961.

DEL LITTO, Victor, *La Vie intellectuelle de Stendhal*, Paris, P.U.F., 1959.

— *Album Stendhal*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1966.

MARTINEAU, Henri, *Petit dictionnaire stendhalien*, Paris, Le Divan, 1948.

— *Le Calendrier de Stendhal*, Paris, Le Divan, 1953.

— *Le Cœur de Stendhal, Histoire de sa vie et de ses sentiments*, 2 vol., Paris, A. Michel, 1952 et 1953.

Bibliographie

A. ŒUVRES de STENDHAL

- Correspondance* I, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1962.
Correspondance II, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1967.
Correspondance III, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1968.
Journal, in *Œuvres intimes* I, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1981.
Souvenirs d'égotisme, Vie de Henry Brulard, Les Privilèges, in *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1955.
Filosofia Nova, Paris, Le Divan, 1931.
Journal littéraire, Genève, Edito-Service S.A., 1970.
Mélanges intimes et marginalia, Paris, Le Divan, 1936.

*

- Rome, Naples et Florence en 1817, Rome, Naples et Florence en 1826, L'Italie en 1818, Promenades dans Rome*, in *Voyages en Italie*, Paris, - Gallimard « La Pléiade », 1973.
Mémoires d'un touriste, Genève, Edito-Service S.A., 1968.

*

- Histoire de la peinture en Italie*, Genève, Edito-Service S.A., 1969.
Racine et Shakespeare, p.p. Pierre Martino, Paris, André Delpeuch, 1928.
Vie de Rossini, Genève, Edito-Service S.A., 1968.
Mélanges de littérature, Paris, Le Divan, 1933.

*

reste que ce fort contrôle exercé sur l'inconscient n'a pas empêché la luxuriance de la création flaubertienne. Si l'on étudiait celle-ci, on serait sans doute amené à décrire une dialectique particulièrement lente du conscient et de l'inconscient. La différence avec Stendhal serait frappante. Mais l'organisation que nous venons de décrire se révélerait probablement active dans sa généralité.

Quittant le terrain des hypothèses, qui nous ont aidé à esquisser une théorie, nous souhaitons revenir une dernière fois à Stendhal.

Les précurseurs de la critique stendhalienne terminaient leurs études de manière à indiquer la persistance de leur enthousiasme. « On n'en a jamais fini avec Stendhal », disait l'un d'eux ; et cet autre s'écriait : « *Stendhal for ever* ». C'est là le signe de la profondeur à laquelle notre auteur inscrit sa marque. Il éveille encore aujourd'hui des vocations qui se confondent avec une carrière, avec une vie. Tel ne sera pas notre cas. Si nous pouvions émettre un vœu personnel au sujet de notre relation avec cette œuvre longuement fréquentée, nous emprunterions encore une fois un sentiment à Stendhal :

« Je voudrais, après avoir vu l'Italie, trouver à Naples l'eau du Léthé, tout oublier, et puis recommencer le voyage, et passer mes jours ainsi ».

Car notre travail a su, nous l'espérons, préserver quelque reflet de l'émerveillement que notre premier contact avec une œuvre si profondément originale, et gardant de si loin toute avenue contre toute aliénation, nous inspira. Elle nous proposait des idées qui permettaient de poser un regard exigeant sur le monde des années 1970 ; et, ce qui est sans doute plus précieux, d'accepter la vie en 1980. La littérature est le reflet d'une présence au monde, et elle enrichit la nôtre. Et tout le reste est important : ce parcours critique que nous achevons ici nous a montré que l'univers de Stendhal dessinait ses contours avec plus de netteté et de force après un examen attentif. Elle nous propose en ce jour un sens d'autant plus profond et multiple, d'autant plus actuel aussi : cette valeur n'est pas de notre seul jugement. En 1968, un cours sur Stendhal a été réclamé par les élèves d'un lycée parisien ; le contraire n'est jamais arrivé, à notre connaissance. L'histoire récente, comme notre lecture, a trouvé en cette œuvre un noyau de modernité — mais comment dire ce souffle nouveau avec de vieux mots ? Il résiste à tous les détours des idéologies et des conflits qui sont aujourd'hui notre lot. L'éternelle jeunesse désirée par Stendhal appartient depuis la fin du XIX^e siècle, et sans discontinuer, à sa création. Car elle ressort intacte et fraîche de toute analyse. Elle apporte au lecteur le tremblement de l'enthousiasme et l'émotion du plaisir. Elle lui donne le moyen de contempler avec un recul apaisant la réalité qui l'entoure et la sienne propre, et d'en aborder les détours imprévus sans ressentiment. En elle ma liberté se trouve des points d'appui. C'est que vibre en son centre et dans chacune de ses manifestations l'appel d'un imaginaire essentiellement généreux, qui aspire à stimuler l'autre par la multiplication du sens. Les *happy few* sont aujourd'hui très nombreux.

Genève, le 4 juin 1981.

furent, *différemment* chez Stendhal, Baudelaire, Flaubert et Proust, la séparation inacceptable d'avec la mère. L'irréalisation proviendrait alors d'un déni maintenu et répété à travers toutes les situations rencontrées et confirmé par le choix de l'expression imaginaire. La démonstration est achevée quant à Flaubert. Elle nous paraît possible pour Baudelaire et Proust, qui voulurent établir, par des voies propres à chacun, la victoire de l'éternité sur la mort et de la présence chantée sur le temps.

Nous avons considéré ensuite le rôle de l'oubli et de l'inconscient dans la création stendhalienne. Mais le divorce des facultés d'analyse et d'invention ne peut s'appliquer à Baudelaire, qui parle « de la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire » et susceptibles d'obéir aux commandements de la volonté. En revanche, la résurgence proustienne décrit la remontée d'images enfouies dans l'inconscient devant une conscience émerveillée ; c'est à leur actualisation que s'attache l'écriture. La méthode que nous avons suivie, inopérante devant certaines œuvres, semble pouvoir s'appliquer à d'autres, à condition de s'adapter aux caractères particuliers de leur apparition. Son fonctionnement n'est pas général car elle ne se veut pas d'inspiration philosophique, mais psychologique. Cependant elle nous laisse quelques convictions au terme de notre description de l'imaginaire stendhalien : la vocation littéraire, et probablement artistique, est un choix qui repose sur une association intime de la conscience de soi et de l'imaginaire. Ce choix n'implique pas nécessairement le renoncement à une réalisation personnelle par le moyen de l'ambition ; pensons à Claudel ou à Malraux. Il n'implique pas non plus l'échec de la vie sentimentale. Souvenons-nous de Hugo, de Breton et d'Eluard. L'imagination laisse donc subsister un rapport plus réaliste avec la vie chez d'autres écrivains que Stendhal. Elle n'en est pas moins modelée dans son activité sur la structure que nous avons décrite : des images montent de l'inconscient et innervent le conscient ; cette transmission échappe à l'attention, à la réflexion ; elle se coule en revanche dans la forme écrite. Le sentiment qui résulte de cet échange dynamique est le plaisir. L'écriture donne à l'irréel un statut fictif et le représente comme s'il était là. La pensée organisatrice collabore après coup seulement à l'œuvre ainsi commencée.

La spécificité de Stendhal tient à ce qu'il a placé non seulement son œuvre, mais aussi la réussite de son existence, dans une perspective irréalisante. Par ce renoncement, il a attribué à sa pensée et à ses sentiments profonds la possibilité de s'inscrire dans le seul cadre de la communication imaginaire.

Cela entraîne ceci, que nous ne connaissons pas aujourd'hui de création investie par une attente plus passionnée de la relation avec autrui, le lecteur, ni traversée de plus significatives intuitions regardant son propre fonctionnement. Ces remarques se voudraient générales, car elles décrivent une structure que chaque esprit créateur habite à sa manière. Il est probable que chez Flaubert, par exemple, la réflexion et l'élaboration ont joué le rôle d'un frein à l'égard de l'imagination. Le soin de la perfection stylistique semble être le signe d'une censure vigilante. Il

esprit est responsable de ce sens ? formé par quelles émotions ? attiré par quels plaisirs et par quels projets ?

Un ensemble de textes permet de chercher une réponse, critique cette fois, dans son approfondissement. D'autres avant moi se sont demandé en quoi cet ensemble était redevable à l'évolution de la politique du temps de l'écrivain ; ou bien en quoi les découvertes formelles de ce dernier laissent apparaître une conception et une utilisation originales du réalisme. D'autres après moi... car on peut indéfiniment modifier la perspective dans laquelle on fera entrer la signification, pour peu que l'on se propose les critères de fidélité au texte et de cohérence dans l'exposé. L'œuvre littéraire possède jusqu'au bout le caractère d'une communication vivante, car elle accueille la liberté du lecteur. Elle est la rencontre fortement médiatisée de deux imaginaires.

C'est aussi pourquoi aucun trajet ne permet de passer avec sûreté de l'imaginaire stendhalien à celui de l'écrivain en général. Nous ne pouvons proposer que quelques constantes.

L'irréalisation est une structure organisatrice de la conscience qui caractérise Flaubert, on le sait par J.-P. Sartre ; Stendhal ; mais aussi certainement Baudelaire : il voulut corriger le malheur de sa vie par la magie de son art ; et Proust : il édifia son œuvre pour retrouver ses souvenirs et, guidé par eux, atteindre le sens profond de sa vie, matériau collaborant avec sa pensée dans le but d'une totalisation. Mais pensons à Zola : pour lui, l'imaginaire a une valeur pragmatique ; il provoque une modification des rapports du lecteur avec la réalité ; la classe ouvrière acquiert, grâce à lui, une vision malheureuse de sa situation.

Pensons à Hugo, chez qui l'exaltation du chant ne se distingue guère de l'enthousiasme devant la vie. L'exemple de Nerval complique au contraire le problème : le rêve et l'hallucination qui éclairent à ses yeux son destin sont assumés dans l'exigence apaisante avec laquelle il les aborde : les contenir et les rendre signifiants par l'écriture. Le premier champ de la recherche serait nettement, ici, l'irréel et la folie.

Veut-on remonter dans le temps ? On appliquerait difficilement le concept d'irréalisation à Jean-Jacques Rousseau, car on ne pourrait distinguer deux champs de conscience dans une vie et dans une œuvre qui mobilisèrent parfois des attitudes identiques, telles la sincérité et le goût de la justice. On sait d'ailleurs par Roland Barthes que l'expérience de Racine fit une large place au sentiment de l'ingratitude, et que sa réflexion sur ce thème contribua à organiser ses fictions. Mais que dire de son long silence, qui semble établir un clivage effectif entre la carrière et l'activité poétique ? On connaît enfin la santé communicative qui fertilise également la vie et l'œuvre de Molière ; et devant un auteur qui joue ses propres textes et entretient sa troupe grâce à eux, il conviendrait au moins de reconsidérer la relation du réel et de l'imaginaire.

Ce rapide survol de quelques écrivains exemplaires montre que l'irréalisation n'est pas un caractère universel de la création littéraire. Elle convient en revanche aux auteurs que leur rapport avec la réalité ne satisfait pas, à cause notamment de difficultés liées à l'enfance ; celles-ci

par ses constructions à la conscience de soi et au projet. Lorsque son activité tombe dans l'oubli, comme c'est souvent le cas, elle ne laisse la trace que d'un sentiment : crainte, regret, joie, exaltation ou plaisir.

Pour un observateur extérieur qui pourrait s'en donner les moyens, l'imaginaire devrait être repérable et lisible partout. Ce champ appartient à chacun puisqu'il est compris dans la structure de la conscience : il correspond toutefois, chez les artistes et les écrivains, à une élaboration qui implique non seulement le stade réflexif, mais aussi la volonté de saisir dans l'imaginaire l'origine de l'action et de lui faire correspondre la création. Il est nécessaire alors que l'imaginaire soit au principe, non seulement de l'organisation intérieure, mais de l'attitude existentielle. Cette attention constante, cet éclairage porté par toutes les lumières de l'esprit sur la vie de l'imagination, suppose une orientation particulière du rapport avec soi-même.

C'est ici, disons-le en passant, que l'objet d'une recherche existe sans que l'on ait besoin de chercher à le constituer. Le choix de créer est un comportement, et il induit une suite d'entreprises dont un résultat est l'œuvre. Celle-ci suffit amplement à la curiosité du chercheur. En prêtant d'abord une attention soutenue à un discours et à sa rhétorique, puis en écoutant avec une raison moins directrice les échos internes et les résonances profondes de ce discours, le critique pourra se placer sur les deux plans qui orientent toute production de l'esprit : le conscient et « l'autre scène ». En des occurrences que nous croyons assez rares, il repérera aussi, à la croisée des textes, un élément venu de l'inconscient.

C'est parce que l'œuvre s'alimente à l'imaginaire que celui-ci existe objectivement, supérieur à celui de tout un chacun, dont la fantasmagorie ne se confie pas au langage. Et c'est parce qu'il existe qu'il peut éveiller à son tour l'imaginaire ou la compréhension du lecteur, la seconde n'étant d'ailleurs pas toujours si distincte du premier qu'un schématisme orgueilleux pourrait le laisser croire. Ainsi la création respecte la structure de l'agir humain : une position subjective se cherchant et se construisant dans l'extériorité et visant à travers elle la conscience d'autrui. Mais la création se distingue de cette structure par la nature et le résultat de son action, par l'œuvre proposée pour susciter le plaisir et la réflexion du destinataire. Et pour cet autre que je suis, l'œuvre ajoute à sa propre réalité un sens que celle-ci n'avait pas tant qu'il ignorait celle-là.

Une pluralité de sens. La conception stendhalienne de l'amour, ou du conflit qui oppose le rêve du bonheur à la réussite ambitieuse, m'a apporté dans un premier temps beaucoup d'idées et de sentiments que je pouvais confronter à mon expérience de la vie et du monde. Ce sens de l'œuvre n'est pas le plus élaboré, mais il actualise le discours qu'elle tient : dernier témoin de la communication due à l'imaginaire, la lecture en prolonge le trajet en se référant à une nouvelle réalité. Mais à partir de là, d'autres directions ont sollicité ma curiosité : qui avait pensé et dit cela, et dans quelles conditions ? Ce n'est pas une question biographique, car on sait qu'elle serait mal posée et n'aurait pas de réponse. C'est une question de formation, comme la première approche en est une de signification : quel

définitivement — mais au prix de la mort — sur la méchanceté que le fils redoute d'avoir pour nature. Voilà une signification rapportée à l'imaginaire, qui a organisé cette représentation pour dire les problèmes liés à l'origine, à la valeur et à l'identité.

Si l'on situe ces trois thèmes dans la perspective des informations personnelles et subjectives apportées par Henry Brulard, le va-et-vient entre deux productions du sens, portées par deux formes et deux projets divergents, permet d'atteindre l'imaginaire. Car l'œuvre, que celui-ci sous-tend, offre d'assez multiples parcours pour qu'il soit là, au carrefour incessamment fréquenté du sens dévoilé et de la profondeur secrète. C'est pourquoi l'intérêt inépuisable de notre sujet nous a paru lié à ceci, que les directions de la recherche sont en grande partie suggérées par l'œuvre elle-même. Celle-ci nous sembla ainsi proposer une certaine assurance de cohérence, puisqu'une détermination de notre travail consista à écouter d'abord ce qu'elle dit. Nous insistons une dernière fois sur le fait qu'en adoptant *sans réserve* la méthode psychanalytique, et en lui empruntant une définition de l'imaginaire comme contenu, nous aurions obtenu sans doute des résultats plus spectaculaires. Nous aurions aussi renoncé en plus d'un endroit à la volonté de respecter la signification. Le lecteur aura senti que nous ne contestons nullement la valeur de la connaissance actuelle de l'être humain et sa fécondité pour l'étude d'une œuvre littéraire ; mais nous avons voulu lui accorder le rang d'un auxiliaire, et éviter de perdre de vue son lien avec une totalité. Il n'est pas à nos yeux de totalité plus significative que l'œuvre, et si la description de l'imaginaire peut en être déduite, elle doit aussi y revenir pour y chercher des confirmations.

Puisque nous avons demandé à la psychanalyse une méthode et non une théorie, il nous reste à signaler la contribution que notre travail nous paraît apporter à une description de l'imaginaire créateur. Contribution modeste, car une démarche scientifique demanderait que l'on analyse plusieurs œuvres avant d'annoncer des conclusions. Malgré ce manque de rigueur, on voudra bien accueillir favorablement ce qui suit, au terme d'un long parcours.

Champ d'une activité consciente vouée à l'irréel, l'imaginaire est présent dans tout acte et dans toute pensée humains. On devrait ainsi pouvoir situer l'imaginaire correspondant à un comportement, à un sentiment, à une stratégie, à un remords, en bref à une série d'effets symboliques rapportés à la manière d'être et à la conscience de leurs sujets. Si l'utilité d'une telle démarche n'est pas universelle, sa fécondité en découvertes est garantie. Les surréalistes déjà nous ont appris à considérer la richesse inventive et expressive que possède le geste de l'homme affranchi de la routine. Mais l'imaginaire apparaît dans cette zone semi-consciente que O. Mannoni a nommée « l'autre scène ». Ses manifestations les plus courantes sont la rêverie, le monologue et le scénario intérieurs. La caractéristique en est la présence sans réserve du sujet à la représentation qu'il anime grâce à son identification au déroulement des images. Cette confusion de la conscience subjective avec l'activité de rêverie n'exclut nullement, en général, le passage à une attitude réflexive. L'imaginaire en acquiert clarté et richesse, il collabore

Henry Brulard correspond ainsi au besoin de reconnaître les droits de la réalité personnelle. L'origine et le passé de Stendhal lui parurent le domaine le plus significatif qu'il eût encore à aborder dans la connaissance de soi ; mais sa fuite aussi le gêna, sur les bords de cet oubli qui signale à notre attention la plus subtile — et universelle à la fois — césure, celle du conscient et de l'inconscient. C'est donc dans l'impossible complémentarité que Stendhal attribua à la mémoire et à l'imagination, demandant à l'une la fidélité photographique à cet objet que l'autre, rêvant un tableau du Corrège, s'occupait à effacer, c'est dans cet écart fondateur que devait se préciser, peu à peu, notre champ d'étude, l'imaginaire.

Mais, nous l'avons déjà dit, il s'est exprimé dans des œuvres. En dehors de celles-ci, il n'existe pas pour le lecteur, et il n'est plus notre objet. Or ces œuvres ne sont accessibles à leur tour que porteuses d'une signification, qui n'est ni évidente ni innocente. La critique contemporaine nous a suffisamment habitués à la considérer dans sa multiplicité, qui ne désigne en rien son indifférence. Car il importe que chaque lecture s'appuie sur des choix critiques et annonce son objet. A travers l'établissement de la signification, nous visions la manifestation d'une force et d'un champ qui, situés en deçà d'elle, la structurent. Au premier plan, notre regard a donc rencontré l'œuvre ; il a cherché à en établir le sens et n'a jamais voulu le perdre de vue ; et l'objet situé au fond de la perspective — ou, mieux, atteint par celle-ci — s'est laissé dégager dans cette étroite dépendance de la signification. Que l'on nous permette un dernier exemple afin de clarifier ce propos : le thème de la paternité apparaît dans tous les romans de Stendhal. La bâtardise imaginaire et la recherche d'identité de Julien ; la bienveillance généreuse mais castratrice que le banquier Leuwen fait peser sur son fils Lucien ; le rejet de Fabrice par son père puissant et mauvais, puis l'entourage maternel marqué qui caractérise sa vie, sont autant de significations que l'on peut d'abord mettre en rapport : cela révèle, dans la figure consciente du père stendhalien, une relative équivalence de la bonté et de la méchanceté, de la reconnaissance et du rejet. Les effets de la bonté sur la construction d'une vie et sur le bonheur sont en effet plus redoutables que ceux de la méchanceté, toujours compensée par la présence de la femme, mère et/ou maîtresse. Quittant ce niveau, on pourra demander à *Henry Brulard* (suivant ici la variation du rapport d'Henri Beyle avec lui-même) ce que père et mère représentèrent pour lui. On connaît la réponse : la haine du père et le regret inassouissable de la mère ont structuré toute la vie affective de Stendhal. Nous voici donc en présence de deux plans de signification. S'ils étaient bien séparés aux yeux de l'écrivain, ils ne le sont pas nécessairement aux nôtres. A leur ligne de démarcation apparaît le remords de dire la méchanceté du père et l'impossibilité de vivre avec sa bonté, rôle réservé à la mère, pourtant inaccessible. C'est là une tendance imaginaire. Retournant à l'autre plan, nous y voyons la transgression de Julien Sorel apparaître comme une provocation adressée à la femme-mère : qu'elle l'inonde jusqu'au bout de sa générosité. La rupture violente imposée par le crime de Julien permet à Stendhal de rêver et d'écrire que la bonté de la mère, surpassant la méchanceté du père, l'emporte

Avant d'aborder la signification de celle-ci, nous attirerons l'attention sur le rapport particulièrement fertile pour notre propos de la mémoire et de l'imagination. Dans la première idée que l'on pourrait se faire de ces deux facultés, elles paraîtraient correspondre l'une au domaine du réel, et l'autre au besoin d'y échapper.

La position du réel nous acheminera vers une précision. L'enquête autobiographique place ce dernier à l'intérieur de la connaissance de soi. L'enfance de Stendhal, appréhendée dans la *Vie de Henry Brulard*, est une histoire à la recherche de laquelle se lance, par-delà les années, la mémoire. Stendhal se rendit vite compte que celle-ci n'était pas le simple instrument d'une quête, mais qu'elle était aussi, par le seul état des sentiments que l'écriture induisait, le sommet de cette montagne à stratifications multiples que l'on nommera vécu ou expérience. Cette découverte et son approfondissement allaient avoir d'importantes conséquences, et inciteraient en particulier Stendhal à distinguer radicalement l'imaginaire, source de contaminations et d'erreurs qu'il s'agissait de proscrire de sa conscience et du texte, et la mémoire, seul original auquel il puisse demander la vérité sur lui-même. Le caractère absolu de cette séparation est responsable de ce que Stendhal se heurta au défaut de mémoire, à l'oubli, dont la place et le rôle dans l'œuvre sont exactement marqués. Or il nous importe qu'une telle démarche ait été établie par l'auteur de trois romans, et qui en avait devant lui un quatrième : dans celui-ci la confiance témoignée à l'imagination ne connaîtrait pas de réserve.

Nous voulons dire que Stendhal, s'il a plus que d'autres connu, dans l'improvisation, le dynamisme créateur de l'imagination, n'a pas renoncé pour autant au dépouillement sévère de la mémoire analytique. Mais il a attribué un lieu distinct à chaque faculté. Nous retrouvons ici, dans le déroulement même de la pensée, de l'écriture et de la création, la bipartition structurale qui caractérise la vie et l'œuvre de Stendhal. Ce dernier sépare en effet, dans la conscience et l'organisation de son existence, l'ambition du bonheur, et la satisfaction amoureuse de la séduction. Dans sa connaissance du monde réel, il dissocie la France de l'Italie. La signification de l'œuvre oblige à distinguer la liberté et le rêve de la société, lieu de la réussite ; le malheur dans la vie réelle fait place au bonheur associé à la mort. Toutes ces oppositions ne peuvent, et c'est leur particularité, être reliées par aucune dialectique, ni même par une simple communication entre un champ du blason et l'autre ; elles culminent dans l'incompatibilité du réel et de l'imaginaire. Celle-ci est d'autant plus claire qu'elle est un thème explicite et développé de l'œuvre, et une opposition féconde pour la psychologie des personnages. Or l'impossibilité de choisir entre ces deux termes n'écarte pas le besoin de totalité, car la coexistence des deux champs définit l'expérience humaine. L'irréductibilité stendhalienne trouve sa forme dans l'irréalisation, c'est-à-dire dans la fusion de la valeur et de l'imaginaire. Mais l'irréalisation a une conséquence négative : on ne discrédite pas impunément l'expérience et la conscience du réel, surtout pas quand ce dernier affecte toutes les déterminations de l'être reçues dans l'enfance.

fantasme est devenu l'objet d'une représentation. Or, si cela est vrai, le règne de l'imaginaire n'est pas limité à un genre littéraire, mais il touche et influence tout procès d'écriture.

Cette idée, qui est à nos yeux un point de départ, comporte un immense avantage pour notre analyse. L'universalité de l'imaginaire n'enlève rien au fait que chaque écrit a un objet. Aucun écrivain ne nous paraît à cet égard plus moderne que Stendhal qui s'interroge avec anxiété sur les chances qu'une correspondance existe entre le sentiment de l'Italie qu'il expose et la *réalité* de ce pays ; qui invente une forme souple et multiple, égalée en originalité par le seul Roland Barthes, pour traiter du discours amoureux ; qui retranche impitoyablement toute émergence du « roman » dans la composition et dans le détail de ses mémoires ; qui adapte, dès ses débuts d'écrivain (*Filosofia nova*), son instrument à la conscience aiguë des implications de son projet ; et qui, finalement, surveille avec sévérité les effets qu'il suppose (qu'il imagine !) de son écriture romanesque. Chacun des objets ainsi traités révèle, avant de le trahir, un rapport particulier à l'imaginaire. Simplement parce que ce qu'il est convenu d'appeler le réel, défini comme une extériorité par rapport à la conscience, est à chaque fois différent. La première réalité que Stendhal affronte, c'est l'œuvre à faire en tant qu'impératif du succès. La deuxième, c'est la production artistique du passé en tant qu'objet d'une transcription littéraire. Quittant partiellement le domaine culturel, il aborde un pays et un style de vie dont il croit la description plus objective. Puis il s'aventure plus loin que le seul plan des choses manifestées : le domaine des sentiments lui est à présent un fructueux terrain de recherche. Ensuite seulement il aborde le roman, mais c'est sous l'espèce clairement désignée à trois reprises de la chronique. Puis c'est un réel encore différent, perçu cette fois comme un en deçà, un passé de l'intériorité consciente, mais jouissant en elle d'une position d'existence, qu'il désire atteindre et exprimer, qu'il interroge dans ses mémoires. Et Stendhal atteint le dernier terme de ce cheminement lorsqu'il accepte pleinement les droits de l'imaginaire romanesque ; il renonce alors à l'inclure dans une visée réaliste, qu'il dépasse dans une création autonome : *La Chartreuse de Parme*.

Si donc on se propose l'imaginaire comme objet de recherche, aucune œuvre n'offre autant, à notre avis, la possibilité de varier les points de vue et les thèmes approchés que celle de Stendhal. Ce qui change ici d'un titre à l'autre, c'est la relation de l'imaginaire et de la réalité ; il devient alors possible de déterminer l'imaginaire dans ses triples rapports avec l'objet d'une conscience, avec un discours et une création et, enfin, avec la signification du lecteur. Il acquiert ainsi une triple spécificité : celle sous laquelle il apparaît à Stendhal lui-même, qui l'analysa aussi avant que possible, celle par laquelle il détermine l'invention et entre, selon une conscience variable, en rapport avec l'œuvre en train de se faire ; celle, enfin, sous laquelle il correspond avec l'œuvre achevée et avec son sens, que nous avons été responsable d'établir. Dans ce trajet, la caractéristique de l'imaginaire créateur, être le moyen et l'objet d'une communication, nous paraît respectée.

CONCLUSION

Lorsque nous avons abordé l'étude que voilà, nous étions animé par le désir de contribuer quelque peu à éclairer le secret de la création romanesque. Cette ambition n'est pas entièrement satisfaite. Mais l'obligation de reconnaître qu'une part de mystère demeure inhérente à toute création ne nous embarrasse guère.

Avant d'en arriver là, notre désir d'élucidation devait se déterminer un champ et un objet. Le premier allait être l'œuvre de Stendhal et le second la description de son imaginaire. L'œuvre stendhalienne, en effet, se caractérise par la multiplicité des genres qu'elle a illustrés, quasiment jusqu'à la fin de la vie de son auteur. Cette réalité d'observation banale semblait nous offrir l'occasion de cerner l'imaginaire dans sa relation avec l'écriture, c'est-à-dire partout où celle-ci se manifeste, qu'il s'agisse d'un récit de voyage, d'un ouvrage « idéologique », d'une autobiographie ou d'un roman. L'imaginaire d'un homme est en effet définissable comme la somme des représentations privées qui affectent ses rapports avec lui-même, avec autrui, avec la société et le monde, avec la vie et la mort. Qu'elles soient régies par un fantasme (nous avons rencontré chez Stendhal celui de la chasse, en tant qu'image du rapport sexuel, ou celui du lecteur en tant que père et juge) ou qu'elles tendent à l'idéalisation du moi (pensons à la recherche de la gloire exprimée dans la *Filosofia nova*), ces représentations ont la particularité chez l'écrivain de se donner une forme concrète : l'œuvre. Le lecteur peut rencontrer, à travers celle-ci, l'imaginaire d'un créateur, qui est devenu la source d'une *communication*, particulièrement élaborée il est vrai ; mais elle acquiert par là le caractère concret dont nous venons de parler, pour éviter d'employer plus imprudemment le mot réel. L'œuvre existe. Sa présence est une sommation, surdéterminée quand elle a pris place parmi les objets de la culture. Elle est l'impatience d'être lue, et cela s'applique particulièrement à Stendhal. L'imaginaire s'est manifesté en elle, et par elle le

Quant à « la vie de Fabrice », sujet du roman qui a nécessité la description d'une ville et d'un gouvernement, elle devait être selon l'abbé Blanès,

« très heureuse aux yeux des hommes..., et raisonnablement heureuse aux yeux du sage »⁴⁹³.

Cette différence entre le bonheur et la sagesse sépare finalement le couple socialisé formé par Mosca et son épouse du couple passionné. Clélia et Fabrice ont vu dans l'amour la plus haute valeur que leur existence pût atteindre. En cela ils ont choisi une valeur morale, qui les a poussés à cultiver la spiritualité et l'intériorité de l'amour plutôt que sa représentation extérieure. Quelque excitantes qu'aient pu être les aventures de la Sanseverina et de Mosca, il leur aura manqué cette découverte d'un envers du décor que l'abandon de toutes les « règles du jeu de whist » permet de contempler : derrière les murs de la prison s'étend la vue des Alpes et chantent les oiseaux de Clélia. C'est la « sagesse » de *La Chartreuse*, qui échappe à tout autre personnage qu'à Fabrice et Clélia, et ne se communique qu'au lecteur. Choisissez l'engagement dans le monde ou la spiritualité, semble dire Stendhal aux « *happy few* » auxquels il s'adresse en terminant, mais ne vivez pas sans passion. Vivez à l'italienne.

493. *Chartreuse*, p. 172.

Balzac, et de fait cette vie touche à tout : à l'histoire, par Waterloo ; à la lutte de factions rivales, dès l'emprisonnement ; à l'assassinat du prince, par l'effet de l'amour de sa tante. Et finalement cette vie si merveilleusement protégée et enjeu de tant d'amour hésite entre la vie mondaine et la retraite, et doit au secret ce qu'elle rencontre de meilleur. Sa réalisation sociale lui est elle-même une protection.

L'œuvre de Stendhal ne comprend pas d'expression plus achevée que *La Chartreuse de Parme* des valeurs auxquelles il croit : l'enthousiasme, vertu italienne, l'amour et la liberté. Elle ne comprend pas non plus d'illustration plus complète de son scepticisme politique que l'Etat de Parme. Et, en achevant cette fiction édifiée avec tant de bonheur parce qu'elle décrit son Italie imaginaire, ce refuge des qualités libertaires et de la passion, Stendhal a retrouvé le mythe de l'amour inachevé dont il a donné autant de figures que de romans. Si au cœur même de la passion, l'obstacle demeure, il n'empêche qu'aucune expression romanesque de l'amour n'est allée aussi loin, chez Stendhal, que la naissance de Sandrino. Par sa mort tout était, encore une fois, à recommencer dans l'imaginaire. Les vies des autres personnages s'achèvent parce que la saturation de la signification attachée à leur représentation est atteinte. Toutes ont connu une certaine approche du bonheur qu'elles s'étaient proposé. Toutes ont apporté à Stendhal le bonheur de les imaginer. A chacune d'elles il a fini par attribuer une sorte d'équilibre. Et les choses auraient pu continuer ainsi si Fabrice n'avait pas voulu jouir de sa paternité. Par cette simple action celui en faveur de qui tout s'est fait dans *La Chartreuse* défait tout. Stendhal n'a pas d'imagination pour le lien de père à fils ; il en a pour la recherche du père.

Malgré ces morts — ou en elles ? — *La Chartreuse* s'achève sur la relative image de la réussite intérieure. La Sanseverina, Clélia et Fabrice ont à peu près trouvé ce qu'ils cherchaient dans l'ordre des sentiments ; Mosca a imprimé le sceau de ses idées libérales au gouvernement de Parme. Si cette fiction est finalement heureuse, c'est parce qu'elle est immorale ; et si elle est immorale, disait la préface, c'est parce qu'elle est italienne. Stendhal n'avait plus d'invention au service des enfants sages de la Restauration ; l'échec relatif de *Lucien Leuwen* l'a bien montré ; quant à Lamiel, c'est aux bandits qu'elle allait côtoyer qu'elle aurait dû son intérêt aux yeux de l'écrivain. Pour se sentir libre de créer, Stendhal doit croire à la liberté de ses personnages. C'est pourquoi tous sont immoraux ; l'immoralité étant la seule manière de vivre libre dans un Etat despotique, qui est l'image de tout Etat européen possible après la chute de Napoléon.

Stendhal a écrit *La Chartreuse de Parme* avec son amour de l'Italie du nord : amour des lieux, il l'a dit dans son exergue ; des êtres selon son cœur, et enfin des passions. Il a voulu représenter en elle les mouvements dans lesquels un pays soumis à l'Autriche pourrait accéder à la liberté grâce à une manière spécifique de vivre qui est un des thèmes importants de son roman. Finalement la psychologie des Italiens, qu'il est si difficile de faire admettre à un lecteur français, porte en elle un germe de liberté.

genoux du marquis Crescenzi »⁴⁹⁰, dans sa nuit, de laquelle le visage de Clélia ne doit jamais se détacher, et il l'attire dans la mort.

La mort, toujours présente dans ce roman, à travers le meurtre d'un histrion, les dangers d'empoisonnement de Fabrice, et l'assassinat du prince, finit donc par avoir le dernier mot. C'est la mort sans tragique de trois personnages qui se retirent, après que chacun d'eux a perdu l'objet de sa passion. Or si aucun des crimes commis n'a eu de conséquences pour eux, c'est le ravissement d'un enfant qui, de proche en proche, les a soustraits à la vie. Dans ce renouvellement du mythe de Psyché, Clélia, contemplée amoureusement en son fils, s'efface à jamais. C'est ainsi que G. Durand remarque :

« Toute la fin du roman va vivre de cette dialectique entre le refus d'être vue de l'aimée et la volupté de voir de l'amant, véritable séquence d'*Amour et Psyché* où le rôle des sexes et la curiosité proverbiale de la femme semblent renversés »⁴⁹².

C'est donc le regard qui s'avère finalement fatal dans *La Chartreuse de Parme*. Entre Clélia, dont la vue faisait la joie du prisonnier Fabrice, et celui-ci, s'élève un interdit qui symbolise l'inachèvement de l'amour. La passion qui lie ces deux amants a elle-même un caractère nocturne.

Dans tous les romans de Stendhal, l'amour est frappé d'un interdit : intérieur et absolu dans *Armance*, social dans *Le Rouge et le noir* et dans *Lucien Leuwen*, il est intime et sacré — mais d'un sacré non-religieux — dans *La Chartreuse de Parme* : il tient aux conditions dans lesquelles le couple s'est formé et s'il est possible d'en donner une interprétation assez large, il ne faut pas songer à l'ignorer. Le couple passionné a été exempté des lois du monde, mais il a sa loi propre, acceptée par les deux partenaires, loi qui cache un tabou frôlé autrefois avec terreur par Clélia : le meurtre du père. C'est par fidélité à la vie de celui-ci qu'elle ne voit pas Fabrice.

Stendhal est allé aussi loin qu'il le pouvait en incluant la procréation et l'amour paternel dans une fiction ; mais s'il pouvait imaginer Sandrino heureux avec Fabrice, il admettrait par là qu'il a lui-même pu vivre heureux sans sa mère ; ce qui n'est guère le cas.

Et depuis que la Sanseverina, dernière atteinte, est décédée, Parme continue à vivre dans la liberté grâce à son premier ministre. Qu'a-t-il donc fallu pour obtenir ce résultat ? Rien que deux passions dont l'une s'est émue dans les hautes sphères du pouvoir. Dans cette fiction qui admet, entre autres, un sens profondément politique, Stendhal a subordonné la politique aux sentiments. De proche en proche, les implications de leur développement et leurs conséquences ont déterminé une évolution que rien ne laissait prévoir lorsque la Sanseverina faisait son entrée à Parme.

« N'est-ce pas la vie de Fabrice qu'on écrit ? », demande Stendhal à

490. *Chartreuse*, p. 490.

491. *Id.*, p. 488.

492. G. DURAND, *Décor mythique*, p. 225.

Réaliser cette plénitude, c'est ignorer la loi du manque qui affecte toute la représentation stendhalienne de l'amour. La fin de *La Chartreuse de Parme* est la première tentative esquissée par l'auteur — prêtée à l'un de ses personnages — pour aller au-delà de la privation inhérente aux sentiments tels qu'il les envisage, et ce n'est pas la loi de l'amour qu'il transgresse ici, mais, pour une fois, une loi de son propre imaginaire, selon laquelle la limite respectée inspire à la passion son ardeur. On peut tourner autour de cette limite avec subtilité, comme l'a fait Clélia ; on ne peut la franchir avec brutalité. Fabrice se heurte alors au fait que le « manque irréductible » lié à l'amour en est aussi constitutif ; l'amour se fait contre lui mais aussi avec lui : en essayant de le déplacer mais en sachant, profondément, qu'il se retrouvera toujours quelque part. La présence totale de Clélia recherchée par Fabrice s'inverse, dès qu'il croit l'atteindre à travers leur enfant, en absence définitive. Aux yeux de Stendhal, il est nécessaire qu'une distance subsiste entre le désir et son objet, et c'est cette distance qui fait le manque. Le rapprochement parfait entraîne la disparition de l'objet du désir, comme l'explique encore S. Felman :

« Prétendre, par un geste de violence, abolir la distance à l'objet, à l'Autre, s'approprier la jouissance ; tel est le délire possessif, le vertige narcissique du désir »⁴⁸⁹.

Le décès de Sandrino a pour effet de provoquer la disparition de tous les personnages qui nous ont attaché dans notre lecture, sauf Mosca le politique, qui continue à mouvoir la politique de Parme. Ces morts sont toutes dues à l'affection. Quand un personnage de fiction meurt, cela veut dire qu'il n'a plus d'existence imaginaire possible pour son créateur, qui a l'impression d'avoir tout dit à son sujet. Mosca peut rester en vie car il n'est plus qu'une fonction du récit : la dernière phrase du roman le rattache, grâce à son action, à l'histoire contemporaine. Mais la rupture de la chaîne formée par Clélia, Fabrice et la Sanseverina, est amenée par un enfant qui entre pratiquement dans le texte pour y mourir. Pourtant il y est fort nécessaire, parce qu'il ajoute un nom à cette chaîne à laquelle se joint donc aussi un sentiment nouveau : l'amour des parents. Or la fin du roman dit la même chose que le début : Fabrice a dû la diversité des aventures qui ont marqué son existence à l'éloignement de son père et de sa mère réels et à l'apparition de parents substitutifs ; Sandrino doit sa mort à la présence trop attentive de ses parents, et surtout de son père.

Stendhal n'a pas d'imagination au service de l'enfance aimée. De Sandrino il nous dit trois choses : sa naissance, son enlèvement et sa mort. Pourtant cette naissance est un signe : la passion de Fabrice et Clélia est allée jusque-là. La vie de cet enfant serait possible si Fabrice, voué à la part nocturne de la vie : à la prison, à la retraite, à l'habit noir, à l'interdiction de regarder son amour, au secret, et finalement à la tristesse de l'expression, qu'il craint de communiquer à son fils⁴⁹⁰, n'avait voulu faire apparaître en plein jour le fruit de sa passion. Il essaie d'attirer cet enfant, « qui faisait la joie de sa mère ; il était toujours avec elle ou sur les

489. *Id.*, p. 23.

un couple. Mais lorsque Stendhal imagine que l'on enlève un enfant à sa mère, ne se souvient-il pas plutôt de ce qui lui arriva à lui, lorsque sa mère lui fut enlevée ? Clélia rend visite à son fils tous les jours, et cela ne suffit pas puisqu'il meurt. Le rôle du père n'est absolument pas décrit. Dans l'absence de la mère, il est inexistant. Ce sont bien là les impressions dont Henry Brulard s'était souvenu, et Stendhal, qui veut terminer *La Chartreuse* par la mort de l'enfant, n'a pas d'écho retentissant plus fortement en lui pour l'expliquer que l'éloignement, même relatif, de la mère.

Fabrice joue sur la culpabilité de Clélia pour obtenir Sandrino : elle ne peut se donner entièrement à lui, elle lui doit donc cet enfant, elle le lui laissera, comme son incarnation. L'amour de Fabrice, incomplet, aura deux visages ; le premier, nocturne, n'atteindra jamais entièrement Clélia, tandis que le second, diurne, la cherchera à travers son symbole et sa création qu'il possédera. L'enfant doit être le rappel d'une autre personne, il n'est pas aimé pour lui-même, et il meurt.

Nous retrouvons ici les limites que la représentation de l'amour impose inconsciemment à Stendhal : s'il n'avait pu, dans *Lucien Leuwen*, réunir Lucien et Bathilde, sous l'effet d'une fidélité incontrôlée à la volonté de Métilde Dembowska, il ne peut pas, cette fois, aboutir à une évocation du couple parental sans imaginer un conflit à propos de la propriété de l'enfant, conflit violent où Clélia est « sur le point de perdre la raison »⁴⁸⁶. Sans établir clairement ce rapport, Stendhal se souvient d'avoir appartenu dès l'âge de sept ans à son seul père, et il dépeint cette position comme équivalant à la mort. Une fois de plus, son imaginaire est structuré par son expérience.

On trouve aussi une autre signification, plus objective, à cette disparition de l'enfant : l'instinct de possession manifesté par Fabrice au moment où il veut « ravoir [s]on fils [...] le voir tous les jours »⁴⁸⁷ est l'arrêt de mort d'un amour qui, jusqu'à présent, s'est toujours contenté de satisfactions partielles, lesquelles n'ont pas empêché la formation de sentiments idéaux. Transgresser l'obstacle, ici figuré par le vœu de Clélia, c'est vouloir le tout : c'est souhaiter enlever à l'amour son dynamisme, qui naît aussi de son caractère incomplet ; mais cela au nom de la paternité, lien bien réel que Fabrice ne peut pas non plus envisager ineffectué de sorte que son erreur lui est *naturellement* suggérée par ses sentiments. A partir du moment où il veut « avoir » quelque chose et le conquérir vivement sur Clélia, il ne voit plus l'amour comme une course sans fin au bonheur — ce qu'il a été durant toute sa vie — mais comme une station pleine de jouissances. Cet arrêt, c'est la mort. Shoshana Felman commente ainsi cet épisode :

« Au sein même de la jouissance, c'est donc, à nouveau, la mutilation, la castration qui dément le bonheur, fait voler en éclats le rêve de puissance, le fantôme de la plénitude »⁴⁸⁸.

486. *Chartreuse*, p. 491.

487. *Id.*, p. 490.

488. *Dionysos*, p. 23-24.

succès de l'œuvre, la démarche d'une personne, ou plus vraisemblablement du cercle étroit des *happy few*, qui viendrait à Stendhal pour reconnaître la sincérité de son écriture ? Et comme les sermons du coadjuteur, le discours romanesque tire sa substance d'expériences qu'il transfigure et sa portée intimiste ne pourrait être comprise que de quelques-uns, que Stendhal souhaite atteindre par une sorte de bouteille à la mer. Fabrice est une figure de l'artiste et de l'acteur, de celui qui séduit par le texte et la parole, et fait naître autour de lui de si vibrantes ondes d'amour que la jalousie atteint finalement Clélia ; elle apparaît.

RETOUR DE LA TRANSGRESSION : L'OBSTACLE IMAGINAIRE

Dès sa rencontre avec Fabrice, la première après quatorze mois, Clélia lui rappelle le vœu par lequel elle s'est liée à la Madone pour ôter à ses sentiments la pointe de la culpabilité. Mais la vive passion de Fabrice tend à une parfaite réalisation, et il imagine un moyen de tourner indirectement cet engagement :

« Puisque [...] je ne passe pas ma vie avec tout ce que j'adore, je veux du moins avoir auprès de moi un être qui te rappelle à mon cœur, qui te remplace en quelque sorte »⁴⁸².

Mais à cette volonté de contempler son fils à défaut de Clélia, celle-ci

« prétendait qu'il ne fallait pas tenter Dieu ; que ce fils si chéri était le fruit d'un crime, et que, si encore l'on irritait la colère céleste, Dieu ne manquerait pas de le retirer à lui »⁴⁸³.

On est donc en présence des mêmes craintes religieuses qui saisissaient M^{me} de Rênal devant la maladie de son cadet, et rien ne fait correspondre, dans le texte, la mort de Sandrino à une vengeance céleste, même si « Clélia se figur[e] qu'elle [est] frappée par une juste punition »⁴⁸⁴.

Rien n'empêche le lecteur d'interpréter ce décès de la même façon. D'autre part Sandrino n'est pas abandonné de sa mère qui « venait le voir presque tous les jours »⁴⁸⁵, mais son rapport avec elle est profondément modifié.

L'existence de Sandrino est cependant la dernière limite qui se dresse devant Fabrice dans sa volonté de garder Clélia, ou une image de Clélia, auprès de lui. On peut remarquer que durant toute sa vie Fabrice a dû se contenter d'amours incomplètes : dépourvues de sentiment à Naples ou à Bologne, elles n'ont pas comporté de satisfaction physique en prison, même si ce manque ne les a pas empêchées d'atteindre au sublime ; puis elles ont été privées de cette source de jouissance qu'est la vue. Fabrice exige donc une solution dont la réalisation s'avère compliquée, et qui revient à substituer le père à la mère puisqu'il leur est interdit de former

482. *Chartreuse*, p. 490.

483. *Id.*, p. 491.

484. *Id.*, p. 492.

485. *Ibid.*

suffit d'un couple et d'un obstacle, celui que Fabrice devra lever dans une nouvelle entreprise de séduction, car

« Après la scène qui s'était passée au bal de la cour [...] les remords les plus violents s'étaient emparés de cette âme [de Clélia] vertueuse et croyante »⁴⁷⁶.

Pour distinguer Fabrice adulte des influences, surtout familiales, qui ont empêché le jeune homme qu'il était d'exprimer l'amour, il suffit de le voir jouer maintenant avec le double sens des sermons qu'il prononce, et dont l'aspect sentimental est autorisé par des effusions d'ordre mystique, tandis que leur signification serait tout autre pour la destinataire qu'ils visent à attirer. Le Fabrice public, religieux, est tout à fait distinct du Fabrice privé, amoureux ; et seule Clélia possède la clé qui lui permettra de relier l'un à l'autre.

Pendant l'épisode des sermons, Fabrice manie donc supérieurement le langage multiple ; or il s'agit d'un rêve de Stendhal depuis qu'il avait voulu destiner un ouvrage publié, *De l'amour*, à une seule lectrice qui en détenait le secret. Fabrice ne fait pas autre chose, et sa gloire toute extérieure tend d'abord à attirer et à séduire Clélia.

« On trouvait dans ses discours un parfum de tristesse profonde, qui, réuni à sa charmante figure et aux récits de la haute faveur dont il jouissait à la cour, enleva tous les cœurs de femmes »⁴⁷⁷.

En fait le succès dont il jouit tient d'abord à la possibilité d'exprimer des affections profanes par le langage religieux, puis à cette impression de tristesse associée à la tendresse que dégage son personnage. La « pitié »⁴⁷⁸ ou l'intercession qu'il demande à ses fidèles, c'est littéralement celle de Dieu ou du chrétien pour les souffrances d'un malheureux, et c'est en un autre sens une prière adressée à Clélia pour qu'elle le fasse toucher à « la fin de ses tourments »⁴⁷⁹. Ce « succès [...] tellement fou et mondain »⁴⁸⁰ est dû à une inspiration éveillée par une femme que Fabrice adore dans l'absence, comme on peut adorer le dieu caché, et qu'il provoque à se manifester en lui disant : vois, je suis digne de la compassion humaine ! Et Clélia : « Je n'avais pas fait un mauvais choix ! se dit-elle »⁴⁸¹.

On peut aller plus loin : Fabrice prêchant devant un peuple de fidèles ne réalise-t-il pas en imagination le rêve du jeune Henri Beyle : attirer un public et, par lui, arriver à la femme ? *Alter ego* de Stendhal dans cette fonction, Fabrice théâtralise ses sentiments et cherche, par ses sermons prononcés à la porte du palais Crescenzi, à pénétrer ce lieu interdit — ou du moins à ce qu'un écho de ses paroles y pénètre. Ainsi l'intention du discours stendhalien, si elle est d'abord de produire une image de son temps et d'en proposer un sens, ne serait-elle pas aussi de susciter de façon tout imaginaire, au-delà du cercle large des lecteurs qui déterminerait le

476. *Chartreuse*, p. 469.

477. *Id.*, p. 472.

478. *Id.*, p. 474.

479. *Id.*, p. 487.

480. *Id.*, p. 476.

481. *Ibid.*

leur rapport. La comtesse refusant d'ailleurs de « rentrer dans les Etats d'Ernest V »⁴⁷⁴, accorde, semble-t-il, plus de temps à Fabrice qu'à Mosca, et la dernière phrase qui la concerne est révélatrice :

« La comtesse [...] réunissait toutes les apparences du bonheur, mais elle ne survécut que fort peu de temps à Fabrice, qu'elle adorait »⁴⁷⁵.

Au cœur de cette vie adulée et pleine sur le plan de la mondanité, il reste un manque que la mort signale plus fortement que tout événement. Mosca et son épouse dont l'union a maintenu, malgré l'éloignement, la fidélité au trio initial, réalisent à la fin de leur relation la perfection dans le domaine des « apparences ». Stendhal n'a rien d'autre à dire à leur sujet. A cette description de la réussite extérieure s'oppose l'évocation de la perfection de la passion, laquelle ne peut fondamentalement, selon Stendhal, se couler dans un moule social. Dès le mariage de Clélia, plus profondément dès son vœu, Fabrice et elle sont voués au secret et leur passion se développe hors de toute incarnation sociale. La prison et le secret, deux formes d'enfermement, leur profitent tour à tour. Il nous reste à analyser, les concernant, la protection que leur apporte ce respect du vœu maintenu de façon plus rigoureuse sous la forme : « ne jamais être vu par autrui » que dans son énoncé littéral : « ne jamais voir l'amant » et sa trahison fatale dans l'enlèvement de Sandrino. Souvenons-nous que le couple manifesté et le couple caché souffrent tous deux d'une séparation, imposée à Mosca par l'honneur de sa femme, et à Fabrice par la foi de sa maîtresse. Ce qui lutte contre l'amour mondain, c'est la loi même du monde ; ce qui lutte contre la passion, c'est le scrupule religieux. Les deux couples qui mènent le plus avant, dans l'œuvre de Stendhal, la représentation de l'amour réalisé, l'un par le sceau du mariage et l'autre par la procréation, sont encore des couples imparfaits. Seul Fabrice voudra lutter contre la condition imposée : cette ultime transgression accomplit contre l'image que l'écrivain se fait lui-même des limites de l'amour entraîne pour lui l'impossibilité de suivre les deux amants plus loin : elle se concrétise dans la mort.

Ayant tour à tour goûté l'amertume de la retraite, Fabrice et Clélia ne trouvent pas dans la société, qui les ignore en tant qu'ils s'aiment, l'occasion de réprimer leurs sentiments. Seule la censure liée au vœu de Clélia, la censure intérieure et secrète, demeurera, et malgré les nombreuses circonstances publiques que traversent Fabrice et Clélia, la fin du roman décrit le duo de deux personnes qui connaissent une existence sociale mais l'utilisent ou la dépassent dans l'expression de leur amour. La passion de Madame de Rênal pour Julien emprisonné faisait anecdote à Besançon ; elle avait encore un retentissement. Celle de Fabrice et Clélia reste entièrement ignorée de tous. L'imagination de Stendhal n'est jamais allée plus loin : elle n'a plus besoin des murs d'une prison pour se figurer la passion parvenue à son plus haut point ; il lui

474. *Id.*, p. 493.

475. *Ibid.*

signes, marquant le trouble notamment, mais que personne ne songe à interpréter. La manifestation de l'amour dans un lieu où tout est voué à la convention ne se remarque pas ; et comme si les deux amants transportaient autour d'eux les murs de la tour Farnèse, c'est par une étroite fenêtre que leur communication a lieu. Dans *Lucien Leuwen* le bal faisait obstacle à la naissance des sentiments de Bathilde de Chasteller ; elle sentait avec terreur qu'elle s'exposait aux yeux de tous. Ici la passion de Clélia et de Fabrice doit à son origine et à sa formation de rester secrète, ce qui à la fois la préserve et lui ouvre un champ pour s'exprimer.

Fabrice murmure en sortant un discret rappel du passé à Clélia : « Non, il ne m'a point oubliée, se dit Clélia avec un transport de joie »⁴⁷¹. Pour Fabrice aussi, la fête a relancé la possibilité de leur amour. Dès lors sa longue tentative de séduction reposera aussi sur la dualité du sens proclamé et du sens caché. La passion de Clélia et Fabrice échappe tellement aux significations communément attachées à l'amour, qu'elle peut prendre la ville entière comme lieu de son apparition sans avoir à craindre pour autant de se dévoiler. C'est en dissociant ainsi l'action du sentiment que Stendhal résout la difficulté signalée par Gilbert Durand :

« Le paradoxe du romanesque, c'est que s'il débouche sur le secret mystique et le lyrisme le plus intime, il est obligé de décrire ce secret de l'intimité, ou bien alors de se contenter de jubiler, de chanter la joie de l'intimité, mais dans ce cas la littérature glisse du romanesque au lyrisme poétique »⁴⁷².

Or ici, l'amour que Fabrice publie dans ses sermons n'a qu'une destinataire possible, Clélia, et lorsqu'il l'atteint, le roman passe « sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années »⁴⁷³, précisément parce que Stendhal ne peut ni « décrire le secret » ni « chanter la joie de l'intimité » ; de fait, ils sont tous deux laissés à la rêverie du lecteur, éveillée par le lyrisme avec lequel Stendhal a évoqué les effets *publics* de la rhétorique de Fabrice.

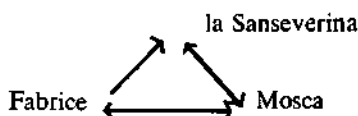
Dans tous les romans de Stendhal, on ne trouve pas de figure de la passion plus achevée que dans *La Chartreuse de Parme*. Pour l'obtenir il faut faire glisser l'une sur l'autre l'image des deux couples formés par les détours du roman. A travers leur relation souvent problématique, la Sanseverina et Mosca ont réalisé leur lien dans le mariage. Le parti de la vieillesse et de la résignation est entré dans cette décision pour la duchesse mais elle a choisi selon son goût et non selon le surcroît de puissance que lui offrait le prince. Le couple, mondain, honoré et puissant, a connu l'exil volontaire avant que le comte revienne à Parme jouir d'un pouvoir jamais atteint. C'est la première fois que Stendhal parvient à imaginer l'histoire d'un sentiment qui s'achève dans le mariage. Ces époux raisonnables choisissent, après bien des errements, la solution qui permet à chacun d'eux de préserver son identité. Stendhal nous entretient fort peu d'eux, sans doute parce qu'il lui suffit d'avoir pu concevoir l'aboutissement de

471. *Id.*, p. 464.

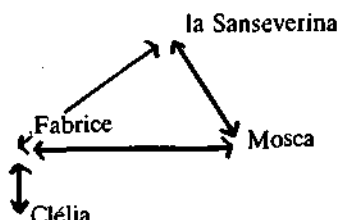
472. G. DURAND, *Décor mythique*, p. 210.

473. *Chartreuse*, p. 488.

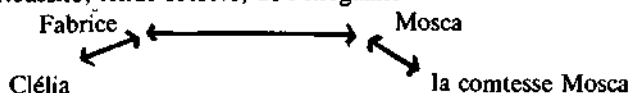
1. Chapitres VI-XIV : Le trio familial



2. Chapitres XV-XXVI : Le déséquilibre du trio. Exogamie de Fabrice et jalousie de la Sanseverina



3. Chapitres XXVII et XXVIII : Le quatuor. Deux couples reliés par une amitié. Réussite, tenue secrète, de l'exogamie



Pour que cette symétrie devienne effective, Fabrice doit entreprendre la conquête de Clélia : elle ne lui est plus donnée comme en prison ; c'est dans l'espace de la ville qu'il la poursuit. Il engage dans cette recherche tous les moyens que lui apporte sa position. Le thème de ces derniers chapitres, c'est donc la réalisation d'un amour protégé et idéalisé jusqu'ici à la faveur de la situation créée par les murs de la prison.

Tout avantage conquis par Fabrice est payé par un recul de Clélia, qui se marie avec son consentement après leur première entrevue, et qui retrouve, après leur discret échange favorisé par la fête au palais, « les remords les plus violents »⁴⁶⁸. Curieusement, lors de cette fête, les obstacles changent de signe et contraignent Clélia et Fabrice à se voir. Chacun d'eux est mis en présence de la nouvelle figure de son partenaire : « Fabrice [...] faisait connaissance avec cette tête chargée de diamants »⁴⁶⁹. Tandis que Clélia : « Le malheureux, qu'il a souffert ! se dit-elle »⁴⁷⁰. La fête, lieu de leur dialogue muet mais fort clair pour l'un et pour l'autre, les détache du monde qui les ignore, et leur permet de se reconnaître avec émotion. On peut relever l'utilisation particulière que fait Stendhal d'une circonstance mondaine pour y creuser l'espace inaperçu d'une rencontre. Le dialogue de Fabrice et de Clélia est formé de

468. *Id.*, p. 469.

469. *Id.*, p. 460.

470. *Id.*, p. 462.

lecteur la soumission ou la transgression ; on trouve au contraire une investigation prudente, qui se joue dans l'imaginaire. Nous y reviendrons. Contentons-nous pour le moment de cette idée que, sur le plan moral et sur le plan politique, se tiennent des discours étrangers l'un à l'autre, tandis que l'intrigue invite à établir entre eux des échos et des correspondances. Ces mondes qui s'ignorent, séparés au niveau de la représentation (au point que Mosca peut très bien vivre toute sa vie dans un seul d'entre eux), s'influencent au niveau de la signification. « La vie de Fabrice » est un tout, ce qui ne dispense pas de chercher à le démêler, mais empêche d'en retrancher un seul élément.

Les liens qui lient les quatre personnages principaux du roman vont dessiner une nouvelle figure. La duchesse, qui doit sauver Fabrice une deuxième fois, achète l'intervention du prince en faisant le vœu de se donner à lui. Ce vœu arraché puis exécuté sous une forte pression morale la détermine à fuir Parme et la rapproche de Mosca qu'elle épouse. Leur éloignement marque le début d'une époque de répression. Mais cela n'est pas imaginable pour Stendhal : avant l'épisode final du « récit »,

« il y avait déjà longtemps que le comte Mosca était de retour à Parme, comme premier ministre, plus puissant que jamais »⁴⁶⁴.

Sur le plan sentimental, la duchesse fait tout pour précipiter le mariage de Clélia avec le marquis Crescenzi. Fabrice connaît alors une première retraite, au couvent de Velleja d'abord, puis à l'archevêché. Mosca, constatant sa tristesse, n'est plus jaloux de lui. Symétriquement, Clélia « ne [voit] plus la duchesse d'un œil jaloux »⁴⁶⁵. Par la suite Fabrice s'attache à Mosca par les liens de la « vénération » et de la « reconnaissance ».

On assiste donc à un retournement des liens de notre trio : Mosca et son épouse perdus à Bologne, hors de la géographie imaginaire et signifiante de *La Chartreuse*, c'est Fabrice qui joue un rôle dans la ville et les informe des événements importants. Cela s'accompagne d'une évolution remarquable : « Il pouvait voler de ses propres ailes »⁴⁶⁶. Ainsi est-il libéré, intérieurement et extérieurement, de son étroite dépendance à l'égard de la duchesse, et peut-il se consacrer à Clélia. Les rapports des quatre personnages se résument donc à l'addition de deux couples, l'un fondé sur la passion et l'autre sur l'affection (« le comte lui [à la duchesse] semblait parfaitement aimable »⁴⁶⁷), et reliés par Fabrice. Le schéma des liens variables qui ont uni nos quatre personnages peut se représenter ainsi :

464. *Chartreuse*, p. 488.

465. *Id.*, p. 453.

466. *Id.*, p. 455.

467. *Id.*, p. 466.

précaution. En fait, une exigence morale est à l'œuvre dans tout le roman, mais elle n'est définie par aucun autre personnage que l'abbé Blanès. Revenir, d'ailleurs, au « Tu ne tueras point » n'est pas un interdit particulièrement étroit. De plus, la loi qui tourne autour de l'inconscient Fabrice, et finit par l'atteindre dans la mort de son fils, prend des aspects différents selon les plans où elle apparaît. Elle n'existe presque pas (sauf dans le remords) pour des personnages pourvus du droit de tuer parce qu'ils exposent leur vie et leur liberté, et parce qu'ils agissent dans un monde dangereux. Elle s'est manifestée à Fabrice, qui l'a ignorée et dont la vie est à certains égards une lente expiation. Elle soumet Clélia, dont la seule pensée d'avoir participé involontairement au prétendu meurtre de son père oriente toute la conduite défensive en amour : sur la loi transgressée se greffe le vœu qui provoque une nouvelle désobéissance, puis trouve un accommodement dans la possibilité de fréquenter Fabrice sans le voir ; mais cet équilibre fragile ne doit pas être rompu, comme le voudra Fabrice. Or la Sanseverina impunie et Clélia tourmentée par sa faute occupent les deux points extrêmes de cette représentation de la morale, tandis que Mosca, criminel surtout en intention, et Fabrice, coupable en réalité, prennent place entre elles deux. On s'aperçoit alors que le plan politique est celui sur lequel se manifeste la loi, à travers les actions passionnées et les mobiles immoraux des hommes ; mais elle ne s'y exprime jamais ; tandis qu'elle est simplement posée sur le plan moral, mais n'y est jamais opératoire. Ce rapport de deux domaines fortement dissociés par l'imagination de Stendhal implique d'ailleurs l'idée d'élite, sensible à travers toute la surface de l'œuvre mais qui trouve ici son sens profond : Fabrice appartient à l'aristocratie parce qu'il bénéficie de protections puissantes ; c'est la signification littérale de la pensée élitiste. Il appartient à l'espèce privilégiée de ceux que la vie confronte, sans leur en donner toujours conscience, à une exigence spirituelle ; c'est une autre signification plus étroite et plus forte. Enfin Clélia réalise son bonheur en gardant toujours la loi présente à l'esprit ; c'est l'incarnation la plus complète et la plus entière de cette pensée. Privées de ce sens profond les données de la vie politique sont subordonnées à celles de la vie morale ; cependant elles font l'objet d'une description exhaustive qui n'est jamais moralisée, bien au contraire. Le génie de Stendhal écrivant *La Chartreuse* tient finalement à l'ouverture maximale de son point de vue sur les hommes, et à l'intégration de plusieurs ordres de vérité. Si Mosca apparaît dans un ordre seulement, Fabrice doit à sa souplesse et à son détachement la possibilité d'habiter l'un ou l'autre. Ces caractères psychologiques sont la condition de l'étendue de son expérience.

On ne peut pas non plus partir de là pour chercher dans *La Chartreuse* un système clos : dont la manifestation d'une loi serait le dernier mot. Ce qui se donne à voir dans l'expérience privilégiée de Fabrice et Clélia, c'est un déséquilibre subtil entre l'observation de la loi et une forme de désobéissance tolérable pour la conscience : il entraîne le bonheur et la relation cherche à durer en le maintenant : on ne trouve pas chez Stendhal une certitude qui lui permette de recommander à son

sa liberté. Mais il n'avait aucune importance en lui-même, à ce que pense la Sanseverina :

« Qu'importe, après tout, qu'un homme de la naissance de Fabrice soit plus ou moins accusé d'avoir tué lui-même, et l'épée au poing, un histrion tel que Giletti ! ⁴⁶¹ »

Infliger la mort est parfois un droit, avait expliqué le comte Mosca à Fabrice revenu de Grianta. Contre la politique absolutiste, c'est une vengeance qui peut rester impunie. Se défaire de Rassi qui menace la vie de Fabrice est un projet que Mosca peut offrir sereinement à la duchesse. Ce point de vue froid sur le meurtre, excusable et impuni, s'il vient au secours de l'instinct de conservation ou de l'amour, n'empêche pas qu'il provoque des remords. Cependant, l'abbé Blanès avait tenu à Fabrice un discours tout différent :

« Ne tombe jamais dans le crime avec quelque violence que tu sois tenté ; je crois voir qu'il sera question de tuer un innocent, qui, sans le savoir, usurpe tes droits ; si tu résistes à la violente tentation qui semblera justifiée par les lois de l'honneur, ta vie sera très heureuse aux yeux des hommes... ⁴⁶² »

Il invitait donc Fabrice à considérer le crime d'un autre point de vue que celui de l'honneur et de la vengeance, que Mosca lui enseignera. Et il voyait dans la résistance à la tentation de tuer une valeur morale supérieure à toutes les lois mondaines, et susceptible d'assurer le bonheur. Pour la première fois, il donnait à Fabrice l'avertissement d'avoir à se détourner des usages de sa classe pour trouver la paix de l'âme. Mais Fabrice n'aurait accès à cette vérité que pour avoir, précisément, commis un crime.

L'importance de celui-ci tient aux conseils négligés de l'abbé Blanès. On est en droit de supposer que toutes les implications et les utilisations politiques du meurtre commis sur Giletti réalisent cette prédiction énoncée d'un point de vue religieux. Fabrice et Clélia, dont la vie est partiellement influencée par la religion, ont tous deux une faute à se reprocher. La mort de Giletti et la trahison du père influencent toute leur existence ainsi que leur relation. Tous les obstacles qui s'élèvent contre la liberté puis contre la carrière de Fabrice tiennent à ce qu'il a négligé l'avertissement de l'abbé, tandis que Clélia lutte contre un obstacle intérieur à son amour : c'est elle qui assume, dans le couple, toute la conscience du devoir. « Je déverse le blâme le plus moral sur beaucoup de leurs actions » ⁴⁶³, a dit Stendhal de ses personnages en préfaçant *La Chartreuse*. On est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'une

461. *Id.*, p. 432.

462. *Id.*, p. 171-172.

463. *Id.*, p. 24.

forcé d'être un intrigant [constate Mosca]. Me voici le rival de la dernière femmelette du château, et rival fort inférieur, car je mépriserai cent détails nécessaires » ⁴⁵⁸.

Il n'y a plus de pouvoir d'un seul, il n'en reste que l'image. Les influences rivales font la loi de la cour.

La situation figée créée par le despote Ranuce-Ernest IV était contraire à l'idée même d'évolution : le seul facteur en était logiquement la suppression du prince. Celle-ci introduit plus de mouvement dans l'Etat, mais non dans la société. Pour que ce mouvement puisse aller dans le sens d'une libération réelle, il est indispensable que les idées de Mosca, qui prend un rôle éducatif, passent peu à peu dans la tête du jeune prince. La lutte pour la liberté devient donc tributaire de la lutte constante qu'il mène pour maintenir son influence. En passant d'une génération à la suivante, le pouvoir est devenu un enjeu à conquérir. Stendhal se représente toujours la politique comme liée au gouvernement d'un seul ; mais selon que le despote exerce de fait une puissance qu'il possède de droit, ou que le ministre l'acquiert par une tactique audacieuse, la liberté est envisageable ou non. L'optimisme de Stendhal consiste ici à avoir fait triompher les opinions libérales de Mosca, mais ce résultat n'est pas dû à l'énergie de ces idées, mais à la force d'un caractère et d'une position. De sorte que l'évolution de l'Etat est au moins aléatoire, et que l'affranchissement du peuple n'a aucune chance s'il n'est pas consenti par le pouvoir lui-même. Le pessimisme de Stendhal tient au peu d'effet qu'il donne à la révolte, explosion de violence momentanée qui ne débouche que sur un accroissement des influences positives exercées sur le prince. « D'ailleurs, comment faire une république sans républicains ? » conclut Ferrante Palla avant de partir examiner celle d'Amérique ⁴⁵⁹.

S'il n'y pas, dans tous les romans de Stendhal, d'action politique plus violente que celle qu'accomplit ce tribun désespéré, la forme du gouvernement despotique est aussi celle qui assimile tous les coups sans en être ébranlée. L'espoir d'un changement est aux mains des aristocrates qui gouvernent ; c'est à peu près le dernier mot en politique d'un écrivain qui a toujours représenté les républicains avec sympathie mais n'a jamais cru à l'efficacité de leurs idées.

Avec la mort de Ranuce-Ernest IV, nous sommes sur le terrain des risques et des enjeux mortels, mais nous ne perdons jamais de vue la nécessité de sauver Fabrice. C'est là le point le plus difficile. On peut admirer que la Sanseverina arrive à déjouer les soupçons que Rassi fait peser sur elle, en circonvenant le jeune prince qui voulait enquêter sur la fin de son père : tandis que

« S'il [Fabrice] n'est pas jugé de la façon la plus solennelle, toute sa vie le nom de Giletti sera désagréable pour lui » ⁴⁶⁰.

Le crime de Fabrice est devenu un obstacle à sa carrière, et non plus à

458. *Chartreuse*, p. 412.

459. *Id.*, p. 419.

460. *Id.*, p. 431.

impunie parce qu'elle constitue une rupture avec une fausse morale qui voit le triomphe de l'apparence, du mensonge et de la tyrannie. Il n'y a de transgression que par rapport à un ordre, et celui de Parme est factice. Il s'oppose à la liberté de telle façon que même le plus privilégié et le plus libéral des courtisans trouve en lui, malgré sa bonne volonté, un réflexe d'asservissement : Mosca exclut les mots « procédure injuste » de la déclaration écrite par le prince au sujet de Fabrice. Le génie de l'ordre despotique veut que toute tentative de proposer un changement soit réprimée dans la terreur ou par la corruption. La forêt est donc le lieu naturel de l'opposition. Celle-ci peut-être terriblement active, ce qui ne garantit pas son efficacité : la nouvelle manière de gouverner Parme devra davantage à la différence de caractère existant entre le prince assassiné et son fils qu'à une exploitation politique du crime. Mais surtout, on s'aperçoit en examinant les conditions de l'action qu'elles ne sont pas uniquement politiques. Ferrante Palla représente un dehors et une attente, qui pourraient durer toujours si la Sanseverina ne voulait pas se venger. Et celle-ci, le voudrait-elle si elle n'était amoureuse de Fabrice ? En fin de compte, la révolte est premièrement soumise à une hiérarchie : elle s'explique par des facteurs sentimentaux autant que libertaires, et sa possibilité ne tient pas uniquement aux données du jeu social. Secondement, elle vient de l'extérieur : de l'espace réservé au bannissement. Foudroyante mais secrète, elle se retire aussitôt qu'elle est commise et seuls certains peuvent la comprendre, et apprécier ses résultats. Retenons parmi ceux-ci une tentative de soulèvement populaire réprimée par le comte, dont la dernière phrase du roman fera, ajoutons-le, l'auteur de la nouvelle liberté de Parme : quelle que soit l'évolution de l'Etat et donc de la société, elle est toujours le fait des aristocrates. Remarquons finalement l'existence d'un nouveau clivage dans l'image stendhalienne de la politique : à l'occasion de la crise inaugurée par l'emprisonnement de Fabrice et terminée par la mort du prince, tous les moyens d'action essayés par la duchesse n'ont abouti à rien ; c'est du dehors que Ferrante Palla a suggéré l'évasion ; c'est d'un autre espace, l'intérieur de la prison, connoté surtout sentimentalement, que Clélia en a offert la possibilité. Ces deux lieux, échappant à la juridiction du comte, ont favorisé deux transgressions, l'évasion et le meurtre, qui, liées l'une à l'autre, ont produit un Fabrice différent et libre, mais ignorant de son influence sur les bouleversements de l'Etat. Soit inutile à la cour, soit inefficace, malgré sa violence, à provoquer de vrais changements, l'action vient toujours, pour Stendhal, d'un monde marginal et séparé de celui qu'il privilégie. Rappelons que cette conclusion concerne la seule *Chartreuse de Parme* ; et que la politique des despotes influence toute la représentation de la cour et des sentiments. L'assassinat du prince nous a convaincus que la liberté est, selon Stendhal, à la fois nécessaire et impossible.

Après le despotisme, le deuxième volet de la monarchie est consacré au pouvoir des courtisans. Leur influence sur le prince est très peu redevable à leurs idées, et beaucoup à leur amabilité, à leur capacité de le divertir, et à leur flatterie.

« Avec cet honnête homme de fils candide et vraiment bon, je suis

dans l'occasion, n'a rien pu pour elle [la duchesse], pas même faire évader monsignore Fabrice ? ⁴⁵⁵ »

Ainsi Ferrante Palla prend-il sa place entre les deux amours de la duchesse, grâce à sa valeur d'homme d'action, ce que ne sont, pour des raisons profondes chez Mosca, pour des raisons secondaires (pense la Sanseverina) chez Fabrice, ni l'un, ni l'autre. Ferrante restaure la valeur perdue pour la duchesse. Il ne mérite pas pour autant son amour : si elle l'admire, c'est qu'il exerce une fonction unique pour elle. Son désir est exclu de leur relation, puisqu'il entraîne systématiquement une impression de folie générale, ratifiée par l'écrivain, et même intériorisée :

« En effet, il est fou.

« Il est fou, lui dirent ses gens ; nous savons tous depuis longtemps que le pauvre homme est amoureux de madame » ⁴⁵⁶.

La folie fonctionne ici pleinement comme un jugement d'exclusion, auquel la duchesse recourt pour accepter l'aide de Ferrante Palla tout en repoussant ses sentiments. Mais son exaltation politique et amoureuse le pousse à faire culminer le don de lui-même dans le sacrifice :

« Il offre [dit Ferrante lui-même] sa vie pour mettre obstacle au sort de Fabrice, ou pour le venger.

« Il y a telle occurrence, répliqua la duchesse, où je pourrais accepter le sacrifice de votre vie » ⁴⁵⁷.

Energique, passionné, talentueux, honnête jusqu'aux scrupules, républicain, Ferrante accumule toutes les qualités que ni les courtisans, ni les habitants de Parme ne peuvent posséder. Elles sont clairement associées dans le roman à la possibilité de l'action. Elles rejoignent la liberté de deux manières : la position de Ferrante représente d'abord le sort qui est fait à celle-ci dans un état despotique ; puis sa vraie nature, qui est de s'imposer malgré tout, fût-ce au prix du statut de hors-la-loi, et de correspondre toujours à une action, même criminelle, dès qu'elle est possible et nécessaire. La liberté est essentiellement transgression, rappelle Ferrante Palla.

Or on voit comment l'image de la transgression s'est compliquée depuis *Le Rouge et le noir*, où Julien l'accomplissait lui-même et en payait aussitôt le prix. Fabrice, qui en est le bénéficiaire, ignorera simplement le genre de mort du prince ; la Sanseverina, qui en est le moteur, atteindra son but et reprendra sa place de courtisane ; Ferrante, qui en est le sujet, retournera sans soupçon dans le monde obscur dont il est sorti uniquement pour l'accomplir. La transgression, sociale et amoureuse dans le *Rouge*, amoureuse et politique ici, frappe d'abord par son absence de châtement. Mais elle se déplace : flamme indispensable à la passion, elle sera reprise sous une autre forme par Fabrice et Clélia, et se retournera contre eux.

Nous avons affaire pour le moment à sa forme politique. Elle reste

455. *Id.*, p. 370.

456. *Id.*, p. 365.

457. *Id.*, p. 369.

« La duchesse regarda Fabrice. J'ai fait cela pour lui, se dit-elle ; j'aurais fait mille fois pis, et le voilà qui est là devant moi indifférent et songeant à une autre ! ⁴⁵³ »

Respectons encore un instant la distinction que dessine ce dernier entre les puissances qui favorisent sa vie et ses sentiments. Si voisine et si protégée à la fois de la mort, la réalisation personnelle de Fabrice suppose, du point de vue de la Sanseverina, l'égoïsme et l'ingratitude. On retrouve ici l'attitude de Stendhal vis-à-vis de son père, dont le pouvoir a pourtant perdu ses angles pour devenir protecteur et subtilement aliénant : par la tendresse. La forte exigence que Stendhal avait formée d'une indépendance sans contact resurgit chez Fabrice, après toutes les manifestations de la reconnaissance. Son isolement n'a rien d'agressif, il est seulement, nous l'avons vu, « indifférence ». D'autre part, s'il a bien clairement renoncé à toute carrière, sa liberté relative vient de ce que les autres agissent encore pour lui : dans son monde privé, ils continuent à l'atteindre mais indirectement ; d'eux à lui la communication n'est pas interrompue et ses effets sont à la fois la survie et l'apparition de nouveaux obstacles à l'amour. Le culte de ce sentiment reste la valeur fondamentale et secrète, qui ne trouvera sa fin qu'en elle-même. Tout ce qui sera fait pour le Fabrice mondain sera enlevé au Fabrice amoureux : voilà bien la signification ultime de ce clivage imaginé par Stendhal, qui ne peut se figurer la réussite globale d'une existence, parce que les éléments à intégrer se tournent trop vivement le dos ; d'autre part il fait dépendre de l'indifférence au domaine social l'intensité et la profondeur du domaine érotique. Retrouvons maintenant les données politiques ; si elles sont simplement ignorées de Fabrice, elles représentent pourtant une condition essentielle de son ascèse. L'imagination de l'écrivain est tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur du clivage.

LA TRANSGRESSION, LA CONQUETE ET LE SECRET

La folie qui précipita Fabrice à Waterloo a pour écho la folie de Ferrante Palla, qui « aime notre Napoléon », dans l'Etat de Parme. La fonction essentielle de ce poète révolutionnaire, assassin du prince, et qui considère agir pour le bien des habitants de Parme, s'appuie sur une série d'oppositions avec les personnages qui composent l'entourage de la Sanseverina.

Il aime celle-ci, mais comme elle devant Fabrice, il est malheureux dans son amour. Pourtant il compense la distraction de son neveu :

« Voilà le seul homme qui m'ait comprise, se dit-elle ; c'est ainsi qu'en eût agi Fabrice, s'il eût pu m'entendre » ⁴⁵⁴.

Cette pensée exclut aussi Mosca : Ferrante souligne lui-même sa différence avec lui :

« Est-ce que je ne vaux point cette poupée de comte Mosca qui,

453. *Chartreuse*, p. 403.

454. *Id.*, p. 371.

objectivement, a pris à ses yeux un caractère abstrait et lointain. Cette perte presque totale du sentiment du risque premier entraîne le fait que Fabrice échappe désormais aux déterminations des humains : « Il est fou, pensa la duchesse, la prison l'a changé, il prend les choses au tragique »⁴⁵⁰.

Sa fuite et sa chute le replacent pourtant dans le circuit de l'errance : à Belgirate puis à Locarno, il étonne la duchesse par son absence de goût pour toutes choses. Sa préoccupation se lit seulement en creux dans son comportement, et Stendhal définit ainsi les « entretiens de Fabrice avec la duchesse : un silence morne régnait presque toujours entre eux »⁴⁵¹.

Résumons-nous : le circuit de la liberté n'a plus aucun intérêt pour Fabrice, qui « était parfaitement décidé à revenir à Parme aussitôt qu'il le pourrait »⁴⁵².

Sa pensée est encore en prison ; les puissances affectives qui régnaient sur sa vie passée disposent du lieu habité par son corps, mais non de ses sentiments ; son expérience est incommunicable ou plutôt elle n'aurait qu'une destinataire possible. Clélia trouve dans un livre que Fabrice lui a fait transmettre l'idée que la mort n'empêchera pas le retour de l'âme éprise auprès de l'objet de son amour. Le message insiste donc sur l'impossibilité métaphysique de la séparation, et, implicitement, sur l'insignifiance évidente de la séparation actuelle. A ce point, la négation de l'importance du mouvement, et donc de la vie sociale de Fabrice, est formulée ; elle s'accomplira dans son retour effectif à la tour Farnèse.

Car, nous l'avons remarqué, l'élection de la signification unique et privilégiée d'une existence s'est accompagnée de la création d'un langage secret dont les fonctions ont été :

- la reconnaissance et l'expression des sentiments,
- la séduction d'une part, la défense de l'honneur de l'autre,
- en dépit de celle-ci, le rapprochement réel ;
- et enfin l'enfermement dans une relation qui frappe d'inanité tout le reste de l'expérience.

La tour Farnèse offre donc un espace voué à l'apprendissage du sens de l'existence ; hors d'elle la vie, pour ne pas être menacée, perd toute valeur ; en elle seule elle peut se retrouver.

Cette convergence de l'immobilité et de la signification éclaire l'épisode de la prison. Face à elle, les données psychologiques telles que l'indifférence à l'amour de la mère perdent leur poids, même si les conséquences qu'elles entraînent pour la Sanseverina sont longuement développées. L'absence de désirs de Fabrice ne renvoie nullement, comme dans la première partie, à son impuissance, mais bien à l'image de l'amour :

450. *Chartreuse*, p. 358.

451. *Id.*, p. 400.

452. *Id.*, p. 398.

Considérons encore un instant l'évolution des relations de Fabrice permise par sa captivité.

Le lieu de l'héroïsme, à savoir d'une conduite autonome permettant à un être la découverte de ses propres valeurs et le déterminant à les faire accepter à autrui, n'est plus, dans la société post-napoléonienne, un champ de bataille, mais une prison. Sa fonction est d'abord d'introduire une césure à l'intérieur de l'indéfectible trio formé par Mosca, la Sanseverina, et Fabrice, puis de le déséquilibrer définitivement en y ajoutant Clélia. Dans le premier des deux groupes que l'on peut ainsi distinguer, la Sanseverina occupe une position intermédiaire entre Mosca et Fabrice, aimée de l'un et aimant l'autre ; tandis que dans le second Fabrice, toujours aimé de la Sanseverina, est épris de Clélia. Cette structure de la relation amoureuse, où l'amant est soit le sujet soit l'objet d'un amour impossible ou indésirable en même temps que de sa passion principale, a pour particularité d'isoler, aux deux bouts de la chaîne, Mosca, l'amoureux mal payé de retour et Crescenzi, le mari de convention. Il est de fait que ces deux personnages restent en vie à la fin du roman, alors que la mort de chacun des trois autres, suspendue à celle de Sandrino, est chaque fois une mort par amour. A la fin de la première partie de *La Chartreuse*, on peut se demander si Fabrice va, comme il l'annonce dans la dernière phrase ⁴⁴⁸, rester à l'intérieur du trio et, élisant une relation toute d'affection avec sa tante, choisir l'endogamie en risquant la mort psychique après l'impuissance ; mais comme le monde moderne ne lui offre rien de préférable à cette relation, Stendhal l'y arrache brutalement par le crime et l'emprisonnement. Son amour contrarié par de puissants obstacles parvient pourtant à former le seul trio apparemment équilibré du roman, celui où le troisième personnage est l'objet de l'amour des deux autres, enfin le trio consacré par l'enfant. De sorte que, lorsque Stendhal écrivait à Balzac :

« J'ai fait *la Chartreuse* ayant en vue la mort de Sandrino, fait qui m'avait vivement touché dans la nature » ⁴⁴⁹,

il désignait à nos yeux une clé de son œuvre.

La volonté que Fabrice s'est découverte d'approfondir son seul amour s'est traduite par son immobilité : son refus de s'évader présuppose, puis son retour entérine, l'insignifiance de tout autre lieu que sa cellule, et du mouvement. Le récit de l'évasion rend à l'espace, parcouru dangereusement, toute sa présence : les murailles, le brouillard, les buissons, la corde trop courte, tout, jusqu'au saut final de Fabrice, implique une lecture spatiale du danger de mort, une des constantes de son existence aventureuse depuis le meurtre qu'il a commis. Mais ce danger, dépassé ici de façon quasi-miraculeuse, ne nous fait pas oublier la hiérarchie à laquelle Fabrice a soumis sa vie : avant son emprisonnement, rien ne lui apparaissait de pis que la privation de liberté ; mais ensuite il a tout subordonné au maintien de son amour, et la mort, risque majeur

448. *Chartreuse*, p. 244.

449. *Corr. III*, p. 396.

Accessible à l'expression de ce sentiment parce que ravi en pleine extase, Fabrice s'engage avec passion dans un dialogue qui dure jusqu'au jour, et mentionne tout de suite le mot *évasion*. Cette pénétration douce et patiente dans l'univers mental de Fabrice a pour effet de rendre possible le mouvement inverse, son éloignement, la séparation d'avec Clélia. L'attraction que la duchesse exerce, même de loin, sur Fabrice, ainsi que son immense pouvoir sur lui, nous permettent de reconnaître en elle la femme-sorcière que Michelet opposait à la femme-enfant : celle-ci peut à son tour rendre compte de la pureté de Clélia, gardant jusque dans la maternité une réserve inaccessible, irréductible à l'amour adulte. C'est à propos de la fuite du prisonnier que celle-ci laisse paraître à la fois sa résistance à l'amour et son intérêt pour Fabrice. Entre les devoirs opposés que lui dictent le soin de la vie de son amant et la fidélité à son père, elle se résout à un compromis qui consiste à éloigner le premier en acceptant l'époux désigné par le second. Ainsi le défaut initial de la relation s'amplifie ; l'évasion de Fabrice est le résultat de la pression qu'exercent sur lui l'amante et la mère, mais l'évolution intérieure rendue nécessaire par cette évasion est assumée par la seule Clélia. Expression de cette tension, le vœu adressé « à la très sainte Vierge [...] jamais je ne vous reverrai »⁴⁴³ est adouci dès le retour de Fabrice en prison.

« Elle ne devait jamais le *revoir* ; elle l'avait promis à la Madone, et venait de le *regarder* par oubli »⁴⁴⁵.

La Sainte Vierge est invoquée ici comme protectrice de la pureté morale ; c'est en elle que se condensent les pressions sociales exercées sur la jeune fille :

« Les seules vertus importantes pour la femme sont la chasteté liée en fait à la réputation [...], ou la fidélité dans le mariage, au moins vis-à-vis du monde »⁴⁴⁶.

Mais Clélia ne formule pas ainsi ses interdits, qu'elle assimile de façon plus diffuse à la piété filiale. Le vœu est religieux, il lie Clélia à une figure vénérée, dont la bonté cependant tolère le léger dépassement que nous avons signalé. Le vœu consacre le respect du père, mais il éloigne aussi son pouvoir puisqu'il dépend de la seule volonté de Clélia. Ainsi celle-ci exprime-t-elle le sentiment que, si elle regarde Fabrice, elle reproduit la trahison du père. Elle résout sa crise de conscience en recourant à un symbole, et noue sa fragile liberté à la Sainte Vierge. Elle ménage également, dans le vœu qu'elle prononce, le petit espace de l'interprétation qui garantit la possibilité malgré tout de son amour ; ou, comme le dit Shoshana Felman, « en se tenant à la lettre du vœu, le signifiant transgresse et à la fois respecte l'interdit, contourne la « loi » tout en s'y soumettant »⁴⁴⁷.

443. *Id.*, p. 377. Le sens de *revoir* est nettement, dans le contexte, « ne plus être en présence de ».

445. *Chartreuse*, p. 434-435. C'est moi qui souligne.

446. E. RAVOUX, art. cit., p. 195.

447. « *La Chartreuse de Parme ou le chant de Dionysos* », p. 20. Plus loin *Dionysos ; Stendhal-Club* 53.

impuissance était due au caractère de conduite apprise des engagements qu'il cultivait : il ne pouvait pas davantage aimer que Julien ne le peut la maréchale de Fervaques. Cette curieuse protection apportée par l'ombre et l'épaisseur des murs au bonheur de Fabrice signifie d'abord que, pour éprouver l'amour, il faut le soustraire à sa représentation qui domine alors la société ; puis que pour reconquérir son intériorité, il faut faire taire son discours codifié qui s'est établi partout. C'est pour cette raison que la relation de Clélia et de Fabrice invente, non un nouveau discours amoureux, mais plus significativement un nouveau langage, dont l'apprentissage et la complexité croissante vont avec ceux des sentiments : Fabrice complique peu à peu le moyen d'exprimer ce qu'il ressent pour la première fois dans l'émerveillement. G. Genette remarque à ce propos :

« La communication amoureuse s'accomplit [...] volontiers, à la faveur de réclusions parfois complaisantes (couvents, prisons, claustrations familiales), à travers des codes télégraphiques dont l'ingéniosité simule assez bien celle du désir »⁴³⁹.

Stendhal ne veut pas pour autant nous faire croire que la liberté des amants est totale, et Elisabeth Ravoux a bien montré que les discours de Clélia véhiculent aussi les censures et le respect des obstacles qu'elle suggère seulement par son usage de la litote de dépasser⁴⁴⁰. D'ailleurs les appels lumineux de la Sanseverina obligent Fabrice à se souvenir qu'il n'est pas vraiment seul, et c'est de la plus innocente manière que la situation triangulaire, sa véritable prison, se renoue doucement. Or le langage qu'il a établi avec Clélia au moyen d'un alphabet tracé au charbon s'est perfectionné par une proximité plus grande : il est devenu correspondance, et il a même pu entraîner la présence. Le code lumineux employé par la duchesse, émis longtemps dans le vide de la nuit, devra pour se rapprocher utiliser l'intermédiaire de Clélia. Les deux langages ont non seulement des signifiants et des procès différents, mais un signifié est attribué à chacun d'eux : celui de la Sanseverina est essentiellement réservé à l'évasion, tandis que celui de Clélia se rabat sur celle-ci pour tenter de proscrire le discours amoureux. Le retour de la femme-mère est une tentative de retrouvailles sentimentales autorisée par le souci du salut de Fabrice ; il équivaut aussi à un éloignement de Clélia qui masque mieux ses sentiments dès qu'elle trouve un prétexte pour les refouler. Malgré l'étroite lucarne attribuée à la communication avec la Sanseverina, l'échange inconscient entre Fabrice et elle est très intense. Lorsque contemplant

« les étoiles et l'immense horizon dont on jouit du haut de la tour Farnèse »⁴⁴¹

Fabrice, en pleine sublimation, capte enfin les signaux de sa tante, il y répond par l'aveu explicite, mais aussi sublimé, de son amour auquel, dans sa situation de cœur, il ne pense plus : « FABRICE T'AIME ! »⁴⁴²

439. *Figures II*, p. 165.

440. E. RAVOUX, « Clélia Conti ou l'art de la litote », *Stendhal Club* 59.

441. *Chartreuse*, p. 340.

442. *Id.*, p. 341.

part, sur la conversion de Clélia à l'amour de l'autre : c'est elle qui vit tous les conflits, c'est elle qui doit ruser avec des instances psychiques redoutables : « C'est l'amour qui m'a conduite à tous ces crimes !... »⁴³² Quant à Fabrice, qui savoure enfin la véritable insouciance (« Ne sommes-nous pas seuls au monde ici ? »⁴³³) il lie plusieurs fois le bonheur à son emprisonnement⁴³⁴. Mais il ne voit dans le danger de mort qu'il court qu'un argument de séduction de plus : « Cet épisode du poison avança infiniment les affaires de notre prisonnier »⁴³⁵.

La passivité, la faiblesse physique que lui vaut sa situation, son bonheur sans traverses, tout concourt à lui faire envisager la mort dans l'insouciance, mais avec une secrète connivence due au sentiment que la vie lui a tout apporté : même son amour ne tend pas moins à la réalisation qu'à la satisfaction pure, inchangée, de celui qui se sait aimé et capable d'aimer, et qui prolonge indéfiniment l'émotion de cette découverte.

Dans la représentation stendhalienne de l'amour, son éclosion et sa jouissance sont favorisées par la protection ambiguë de l'espace clos, aussi favorable à son développement qu'insidieusement mortel ; cette protection pousse à l'ingéniosité et à la vie autant qu'à l'indifférence pour tout ce qui n'est pas cet amour. La passion souffre ainsi d'un manque de réalisation que Stendhal, voué comme il l'est aux satisfactions imaginaires, ne critique pas explicitement. Il va cependant en faire dépendre un défaut de la relation, qui transportera en elle la peur de regarder l'objet de l'amour en face. Celui-ci n'est pas pour autant exempté des lois psychiques qui président à sa formation. Dès qu'elle rencontre Fabrice, Clélia se souvient :

« Il se trouvait déjà avec la duchesse ! Leurs amours avaient-elles commencé à cette époque ? »⁴³⁶

tandis que Fabrice, détaillant l'« expression de pensée profonde » de Clélia, ajoute aussitôt : « On a raison de la comparer à la duchesse »⁴³⁷.

Pour la jeune fille, une rivale prélude à la formation, qu'elle ne pressent pas encore, du couple, tandis que pour le jeune homme l'amour dérive naturellement du modèle inaccessible. Dès l'abord, la relation entre Clélia et Fabrice passe par l'image que chacun d'eux s'est faite de la duchesse, la première voyant en elle la femme sexualisée, le second la femme interdite. Cette image est présente en Clélia jusqu'à la fin de l'emprisonnement de Fabrice ; elle lui parle de « cette femme terrible qui vous aime avec passion »⁴³⁸. L'amour éclot cependant ici parce qu'il n'est soumis à aucune influence réelle ; et, au lieu de mimer ce qu'on lui en avait dit et qu'il ne ressentait pas, Fabrice tire des sentiments mêmes qu'il découvre leur expression et leur élan. Ici se confirme l'idée que son

432. *Id.*, p. 375.

433. *Id.*, p. 316.

434. Voir aussi p. 336 et 355.

435. *Chartreuse*, p. 335.

436. *Id.*, p. 267.

437. *Id.*, p. 268.

438. *Id.*, p. 378.

« Cette journée en prison dans un clocher fut peut-être l'une des plus heureuses de sa vie » ⁴²⁹.

Enfin une préoccupation importante de Fabrice à Grianta est celle de l'amour, ressenti comme un manque, et qui sera comblé par son séjour dans sa chambre de bois. Le sens des vingt-quatre heures passées à Grianta, c'est la découverte et l'acceptation du passé. L'apport des mois vécus en prison, c'est la découverte de l'autre et de l'amour.

Si les trois chapitres de roman d'aventure qui séparent le crime de Fabrice de la prison représentent un épisode plein d'événements et d'attrait pour lui, ils n'en figurent pas moins cette perte dans l'inessentiel, que connaît, avec beaucoup plus de lourdeur et de lenteur, Lucien Leuwen, secrétaire d'un ministre. Fabrice a perdu la protection maternelle et le lieu de son avenir, et il parcourt l'Italie du Nord sans rien y trouver que des engagements inutiles. Mais sa quête vaine, riche en péripéties, l'amuse comme un enfant détaché de la tutelle de ses parents. Cependant nous apprenons que sa liberté est devenue un enjeu politique :

« Jugez de la joie de nos ennemis si on l'arrêtait dans ce palais ! » ⁴³⁰

explique Mosca à la duchesse. Les pâles amours de Fabrice, ayant culminé dans un crime, ont eu pour résultat de le placer au centre d'une lutte de forces à laquelle il ne s'intéressera jamais. Dès son imprudente incursion à Parme à la suite de la Fausta, sa situation aristocratique de privilégié dédaigneux des passions qu'il émeut est esquissée.

Sa position pourrait dès lors être fixée : elle serait celle d'un aimable jeune homme lancé dans la carrière ecclésiastique, collectionnant des affaires de cœur avec ennui, et choyé par un couple puissant. Sa passion aura pour effet de faire mentir cette image. Mais il s'agit de réserver à ce cœur vierge un lieu dans lequel il échappe à toutes les protections, et où les conventions n'aient plus cours. C'est pourquoi Stendhal a élevé dans Parme l'imposante tour Farnèse, inaccessible à toute influence, et où Fabrice, s'il parvient à éveiller des sentiments, ne le devra qu'à ce qu'il est. Quant à sa survie et à sa fuite, elles seront le fait de ses protecteurs. L'entrée en prison établit un clivage dans son existence où la conduite d'autodéfense et d'organisation appartient à ceux-ci, tandis que la construction patiente de l'amour lui est laissée.

« Tu sais que l'ambition [dira l'archevêque del Dongo à Clélia] a toujours été un mot vide pour moi, depuis l'instant où j'eus le bonheur d'être écroué par Barbone » ⁴³¹.

En fait, il a été dispensé d'adapter ses agissements à la réalité. Il est vrai que son unique passion s'est heurtée à des obstacles (le père de Clélia, le rival et la pudeur) mais la conquête amoureuse s'est déroulée entre deux âmes : Fabrice a tout obtenu de Clélia et d'elle seule. Leur dialogue épuré s'appuie sur le coup de foudre et la lente séduction de Fabrice d'une

429. *Chartreuse*, p. 174-175.

430. *Id.*, p. 230.

431. *Id.*, p. 490.

Image même de l'être et de la croissance de Fabrice, cet arbre qui a symboliquement la même origine que lui représente à ses yeux un dernier présage qu'il tremble de consulter.

« Des méchants ou un orage avaient rompu l'une des principales branches du jeune arbre, qui pendait desséchée ; Fabrice la coupa avec respect, à l'aide de son poignard, et tailla bien net la coupure »⁴²⁸.

La branche cassée nous paraît représenter la participation de Fabrice à Waterloo. Fabrice répare cet « accident sans conséquence », comme son existence lui permettra de faire oublier son enthousiasme de jeunesse. La vigueur de l'arbre est figure d'une vie qui doit s'élever fort haut. Cette image relie explicitement Fabrice à sa mère dont Stendhal localise significativement le domaine comme extérieur à Grianta, périphérique au domaine du père et de l'origine. Cela signifie qu'il est plus accessible. Mais les rapports de Fabrice avec son père, inexistants, ou avec sa mère, peu importants, sont assumés par l'abbé Blanès et Mosca d'une part, et par la Sanseverina de l'autre. C'est pourquoi Fabrice, après avoir quitté le deuxième cercle, maternel, de son parcours, va retrouver, au prix d'un acte de banditisme, le couple parental qu'il lui est encore permis de fréquenter.

Dans la géographie imaginaire de Stendhal, une région interdite appartient au père tandis qu'une région un peu oubliée est celle de la mère. Elles sont contiguës mais s'ignorent. La mère est vénérée comme celle qui donna la vie autrefois, mais elle n'est plus là. Une femme plus jeune qu'elle et vaguement érotisée la remplace. Elle est toute-puissante et son rôle à force de se développer dans l'imagination de Stendhal en devient étouffant. Enfin deux pères électifs coexistent mais ne se rencontrent jamais. Le premier, aimé dès l'enfance, accueille Fabrice, le protège, et lui permet d'approcher par la vue le père réel et redoutable. Le deuxième, Mosca, est apprécié par Fabrice de façon assez lointaine, mais le surveille : il assume entièrement la jalousie. Un seul sentiment fait défaut dans le triangle œdipien ainsi déterminé, c'est le ressentiment du fils contre le « père », Mosca. Mais la rivalité qui torture celui-ci, l'amour de la Sanseverina pour son neveu et la répugnance que ce dernier éprouve pour l'inceste sont clairement indiqués. Tant qu'il veut rester un enfant, Fabrice n'est coupable ni envers la Sanseverina ni envers Mosca. Comme tout un chacun cependant, il ne peut devenir un adulte qu'en se soustrayant aux rapports affectifs de type familial qu'il connaît à Parme. L'abbé Blanès avait donc raison : son destin, c'est de connaître la séparation par la prison.

On ne peut manquer d'être frappé par certaines analogies entre le clocher de Grianta et la cellule de la tour Farnèse occupée par Fabrice. De ces deux lieux élevés, les seuls du roman, Fabrice jouit d'une égale vue sur les Alpes qui lui inspire de tendres rêveries. Dans l'un et l'autre il cache son visage pour voir sans être vu. Stendhal esquisse clairement, à Grianta, le thème du bonheur en prison :

428. *Ibid.*

Ce vaste point de vue sur son existence lui est proposé par la coïncidence avec l'ensemble de son passé, que la mémoire lui permet, et trois thèmes totalisateurs se réunissent ici : la découverte de l'enfance par l'effet des lieux ; l'illusion de la permanence grâce à la vue surplombante du château habité autrefois ; et enfin la découverte de l'avenir grâce aux propos de l'abbé Blanès.

« Mais il y avait un spectacle qui parlait plus vivement à l'âme de Fabrice : du clocher, ses regards plongeaient sur les deux branches du lac à une distance de plusieurs lieues, et cette vue sublime lui fit bientôt oublier toutes les autres » ⁴²⁵.

C'est cette ouverture sur les lointains diurnes, tandis que le premier refuge de Fabrice était fermé et nocturne, qui lui procure « plusieurs heures de rêveries délicieuses » ⁴²⁶, dont le texte, selon l'habitude de Stendhal, ne relève que la présence. Le contexte suggère cependant que cette rêverie s'alimente à la sagesse récemment communiquée à Fabrice par l'abbé Blanès. Elle naît à ce point de rencontre si rarement offert aux hommes entre leur passé retrouvé, leur situation heureuse et la vue de leur avenir. L'accès à une vision d'ensemble de la vie est la récompense de l'interdit bravé. Puisque Stendhal insiste tellement sur le caractère « sublime » des lointains et des montagnes, ainsi que sur l'élévation physique et intérieure de Fabrice, on peut penser que celui-ci atteint cette profondeur en franchissant des barrières et des étapes qui sont à la fois celles de sa mémoire, de sa conscience et de ses préoccupations actuelles. La rêverie que nous avons signalée exprime à peu près ceci : c'est alors que Fabrice s'atteignit lui-même, mais nous ne savons pas ce qu'il pensa. A ce défaut du récit qui entoure sans doute la pensée la plus significative et la plus intime de Fabrice, correspond la plénitude du spectacle : la fête en l'honneur de saint Giovita. Le plaisir qu'il éprouve en y assistant, qui n'est pas exempt de sensualité, contrairement à ce qu'il pense de lui-même, trouve son sommet dans une « extase » provoquée par le bruit que font les rames des barques qui ramènent les paysans chez eux. Un des aspects les plus constants de la rêverie de Fabrice, c'est le retour dynamisant à des souvenirs qui, sitôt rejoints, se remettent à vivre sous ses yeux. Son monde intérieur correspond point pour point à un lieu qui existe, mais qu'il s'agit pourtant de fuir.

Monde peuplé par la mémoire et la réflexion de figures paternelles ou amoureuses, où le père et la mère électifs sont accessibles par le fait ou par la pensée, mais dont la mère réelle est singulièrement absente. Rappelons que c'est en se détournant du chemin suivi par celle-ci que Fabrice a pris la route de Grianta. Or il fait en s'en éloignant une nouvelle entorse à la voie la plus rapide

« pour aller voir *son arbre*. Le lecteur se souvient peut-être de l'amour que Fabrice portait à un marronnier planté par sa mère vingt-trois ans auparavant » ⁴²⁷.

425. *Id.*, p. 174.

426. *Id.*, p. 175.

427. *Id.*, p. 180.

L'initiateur est lié à son élève par une parternité élective, il est symboliquement ce que le père réel, origine de l'interdit, ne peut être, Fabrice ne pouvant aller plus loin que le mélange de tendresse et de froideur que celui-ci lui inspire de haut. Cette valeur nouvelle, la pitié pour le père, est accessible à la conscience mais ne peut se doubler d'une entrée effective dans le royaume interdit. La pénétration et le retrait de Fabrice se sont opérés au moyen de deux déguisements. A l'aller : « Il était déguisé en domestique de la *casa del Dongo* »⁴¹⁷ ; tandis qu'au retour, il devient, par la grâce du discours, « le marchesino Ascanio del Dongo »⁴¹⁸. Fabrice vole deux fois une identité à son père ; il déjoue le danger en parodiant l'interdit. Enfin, le retour aux clartés de la conscience s'accompagne d'un doute sur la valeur des découvertes faites :

« Croit-il [l'abbé Blanès] réellement, se disait-il [Fabrice], à toutes les prédictions qu'il m'a faites ; ou bien [...] a-t-il voulu seulement m'engager à ne pas céder à la tentation de casser la tête à quelque animal qui m'aura joué un mauvais tour ? »⁴¹⁹

Cette réapparition de la pensée raisonnable tout juste apte à distinguer une morale dans les révélations de l'abbé s'allie, sur un plan plus profond, à la création d'un symbole, l'arbre de Fabrice, sur lequel nous reviendrons.

La plongée de Fabrice dans le passé et dans l'intériorité s'accompagne sentimentalement d'une remontée de la tendresse que la vue des lieux de son enfance lui restitue intacte. C'est « l'attendrissement » qui prélude à sa marche jusqu'à Grianta⁴²⁰ et qui opère la synthèse de toutes les émotions éprouvées au cours de l'épisode⁴²¹. Or il est lié à la perception d'un certain paysage, et rend l'âme favorable à l'état de rêverie. Il est le moyen par lequel un décor « sublime » pénètre la sensibilité d'un être, et l'oriente vers sa pensée de prédilection, ou encore ouvre sa mémoire paralysée dans les jours ordinaires par une attention trop vive portée au réel, ou par le calcul. Le refuge intime de la halte nocturne que Fabrice prolonge au bord du lac de Côme l'envahit et le protège par une suite de sensations émouvantes qui l'élèvent jusqu'au « sublime »⁴²². C'est en s'imprégnant de plus en plus de la vue des montagnes, puis des détails simples révélés par ses souvenirs, que Fabrice, après avoir retrouvé en l'abbé Blanès « son véritable père »⁴²³, accède, au sommet du clocher,

« à une hauteur de pensées assez étrangère à son caractère ; il considérait les événements de la vie, lui, si jeune, comme si déjà il fût arrivé à sa dernière limite »⁴²⁴.

417. *Chartreuse*, p. 165.

418. *Id.*, p. 182.

419. *Id.*, p. 183.

420. *Id.*, p. 166.

421. *Id.*, p. 183.

422. *Id.*, p. 166. L'adjectif est repris trois fois dans cette page.

423. *Id.*, p. 170.

424. *Id.*, p. 175.

du moins pour mon cœur. A quoi bon aller si loin chercher le bonheur, il est là sous mes yeux ! ⁴¹⁰ »

La quête du sens de la vie semble bien être liée à un changement d'orientation dans le rapport de Fabrice avec lui-même et avec son passé. La montée au clocher représente une croisée des chemins tout à fait intérieure. La nuit en effet (« Il ne faut pas que tu me revoies *de jour* » ⁴¹¹, dit l'abbé préfigurant Clélia), plonge Fabrice dans un « sommeil [...] agité de songes, peut-être présages de l'avenir » ⁴¹², un sommeil qui l'emmène si vivement dans un autre monde qu'il ne reconnaît plus celui-ci lorsqu'il se réveille :

« Il se leva éperdu, et se crut à la fin du monde, puis il pensa qu'il était en prison ; il lui fallut du temps pour reconnaître le son de la grosse cloche [...] » ⁴¹³

Le cheminement de Fabrice, son ascension et les prédictions de l'abbé lui ont fait perdre tous ses points de repère. L'inconscient l'a attiré avec une telle force qu'il est capable maintenant de considérer les signes et les témoins de son passé avec des sentiments profondément modifiés. Or le retour de Fabrice à Parme se fera au prix de sa ruse et de son énergie, et ce n'est qu'alors qu'il pourra maîtriser et raconter « toute l'histoire de son voyage » ⁴¹⁴, parfaitement claire pour sa conscience.

Le schéma adopté par Stendhal est donc celui d'une pénétration dans un lieu interdit, récompensée par une révélation dangereuse, et suivie d'une retraite dans laquelle la liberté est menacée. L'interdit, à la fois politique et familial, est signifié par une frontière et par un mur. Les franchir ne suffit pas, il faut encore gagner de la hauteur physiquement et moralement :

« Cette vue sublime [du lac de Côme (...)] réveillait chez lui les sentiments les plus élevés » ⁴¹⁵.

Proust a noté « cette élévation de l'âme liée à l'élévation en hauteur physique » ⁴¹⁶. Cette dernière procure une vue plongeante sur le passé : vue éloignée et vue d'ensemble, elle permet de pénétrer à l'intérieur du château. Ces éléments conjugués émeuvent une rêverie qui révèle le sens de la vie : demeurer à Grianta ; mais ce sens ignore l'interdit, qui avec le retour de la nuit, sera vivement rappelé par l'abbé Blanès. La pénétration dans le passé et la nuit sont les moyens de la révélation, mais la première ne peut pas durer, tandis que la seconde est dangereuse si on s'oublie en elle, si on ne la met pas à profit pour fuir. On a reconnu ici tous les aspects d'une descente dans l'inconscient, guidée par un initiateur qui connaît les lois et les limites de cette descente grâce à sa magie, l'astrologie.

410. *Id.*, p. 176.

411. *Id.*, p. 173.

412. *Ibid.*

413. *Chartreuse*, p. 174.

414. *Id.*, p. 183.

415. *Id.*, p. 174.

416. « Notes sur Stendhal », in *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges*, p. 414.

dans les lectures du jeune Stendhal, mais ne se prononce pas au sujet d'une éventuelle bâtarde de Fabrice. Fabrice, de plus, suit sa mère avant d'entrer en terre autrichienne, et en retrouve la pensée avant d'en sortir. La duchesse, quant à elle, est présente à la première rêverie de Fabrice puis accueille avec Mosca le récit de l'épisode. Ces redoublements semblent désigner une ambiguïté fondamentale dans la vie de Fabrice et dans la recherche de son sens, gardé par des obstacles qu'il devra franchir deux fois, pour aller de sa vie actuelle à l'enfance par la rêverie et le souvenir, puis pour revenir au présent.

Stendhal donne en effet à cette quête l'aspect d'une révélation graduelle et l'entoure d'une ambiance religieuse. Tous les sujets de réflexion abordés par Fabrice au cours de sa marche changent d'aspect une fois qu'il est abrité par le clocher. L'astrologie est-elle l'œuvre de l'imagination ou une science ? Les deux, car si Fabrice lie son intérêt pour cette discipline à son respect pour son maître et constate que

« n'y entendant que quelques mots par-ci par-là, [s]on imagination se chargeait de leur prêter un sens, et le plus romanesque possible » ⁴⁰³,

son âme est plus loin « exaltée par les discours du vieillard » ⁴⁰⁴ qui vient de lui prédire les principaux événements de sa vie. Mais Fabrice ignore qu'il lui faudrait chercher ailleurs le sens de son goût pour la science divinatoire. Sans que cela n'attaque ni ne renforce en rien sa validité, Stendhal remarque :

« C'est ainsi que, sans manquer d'esprit, Fabrice ne put parvenir à voir que sa demi-croyance dans les présages était pour lui une religion, une impression profonde reçue à son entrée dans la vie. Penser à cette croyance c'était sentir, c'était un bonheur » ⁴⁰⁵.

Un aspect constant du chemin tracé par Fabrice au cours de son retour à l'origine est la bifurcation. Géographique :

« A un quart de lieue de Côme, où la marquise et sa fille devaient s'arrêter pour passer la nuit, il prit un sentier à gauche, qui, contournant le bourg de Vico, se réunit ensuite à un petit chemin récemment établi sur l'extrême bord du lac » ⁴⁰⁶.

Bifurcation dans le sens de la montée, lorsque Fabrice, après avoir longé « le mur du jardin de son père » ⁴⁰⁷ découvre un tout autre point de vue sur le château depuis le clocher. Bifurcation sentimentale, lorsque Fabrice passe, suivant ce que lui suggèrent ces deux points de vue, du « dégoût » à l'attendrissement ⁴⁰⁸ pour son père affaibli. Jouir de la vie, enfin, ce serait l'infléchir assez pour qu'elle s'arrête ici :

« Rien d'aussi beau ne peut se voir au monde [que ce lac sublime],

403. *Chartreuse*, p. 167.

404. *Id.*, p. 173.

405. *Id.*, p. 168.

406. *Id.*, p. 165.

407. *Id.*, p. 168.

409. *Id.*, p. 174.

cet homme si laid aller à tous les diables, survit au goût fort léger que j'avais pour la petite Marietta...³⁹⁹ »

Le déguisement adopté par Fabrice dans l'épisode de la Fausta exprime à merveille cette tentation de devenir un autre, celui dont les gestes et les attitudes signifient qu'il aime, pour parvenir à ressentir ce que cet appareil théâtral désigne. En tuant Giletti, en se battant « à mort » avec le comte M., Fabrice se venge du bonheur de ces hommes qui connaissent l'amour.

LES CHEMINS DU PASSE

Héros de Waterloo incapable de distinguer sûrement le champ de bataille, sujet d'une recherche de la passion incapable de se repérer sur la carte du Tendre, Fabrice se trouve lui-même dans le seul lieu de l'origine : Grianta, dont l'accès et le séjour lui sont interdits.

Au haut du clocher de Grianta, Fabrice se laisse aller à la rêverie :

« Depuis mon arrivée à Parme [...] je n'ai point eu de joie tranquille et parfaite, comme celle que je trouvais à Naples en galopant dans les chemins de Vomero [...] Tous les intérêts si compliqués de cette petite cour méchante m'ont rendu méchant...⁴⁰⁰ »

C'est pour chercher le sens de cette vie dépourvue de plaisirs qu'il est venu consulter son ami l'abbé Blanès. Dans cette quête les obstacles et les accès à la vérité ont tous un aspect à la fois géographique et symbolique. Les motifs et les thèmes sont tous doublés ou triplés : c'est ainsi que la prison annoncée par l'abbé Blanès fait partie du destin de Fabrice mais a pu être heureusement évitée par l'abbé lui-même ; la recherche du père rencontre le père réel⁴⁰¹, pour lequel Fabrice passe de la haine à l'attendrissement, et l'abbé Blanès. « La première redondance à laquelle est soumis le héros c'est la redondance de la naissance », explique Gilbert Durand⁴⁰², qui donne des exemples de « double paternité » mythique

399. *Id.*, p. 175.

400. *Chartreuse*, p. 175.

401. Gérard GENETTE remarque que « le lecteur de la *Chartreuse*, surtout s'il est familier du thème beyliste de la bâtardise comme refus du père, pourra bien éprouver de lui-même quelques « soupçons » sur la « véritable » hérédité de Fabrice. Mais c'est autre chose que de trouver ces soupçons attribués à l'opinion publique milanaise, dans ce projet de correction de l'exemplaire Chaper : « Il passait même dans le temps pour fils de ce beau lieutenant Robert... » (*Figures II*, p. 174).

Mais Fabrice se suppose lui-même fils de son père. Il est vrai, cependant, qu'une intimité assez poussée est supposée s'établir entre la marquise del Dongo et le lieutenant Robert, et que celle-ci rend compte à son ami des progrès atteints dans l'éducation de Fabrice. De quoi nourrir, comme le dit si bien Genette « quelques soupçons ». Cependant, le thème des rapports entre le fils et le père rencontre, à Grianta et avant, cette loi de l'imaginaire stendhalien : le père réel est un mauvais père. Et Fabrice n'aspire pas à la bâtardise comme Julien l'avait fait. La correction de l'exemplaire Chaper montre à quel point l'imagination de Stendhal travaille encore sur les situations romanesques qu'elle a créées, et en même temps les dépasse. Pour nous en tenir au roman : l'épisode de Grianta perd à notre avis sa signification s'il ne se passe pas dans le lieu de l'origine effective.

402. *Le Décor mythique de « La Chartreuse de Parme »*, p. 25. Plus loin, *Décor mythique*.

Stendhal a voulu montrer, en lançant Fabrice dans une quête du sentiment tel qu'il est réellement pratiqué, l'impuissance d'une société dont les membres ne ressentent rien et s'épuisent par convention à mimer ce qu'ils ne connaissent pas : s'il est une impuissance de Fabrice, c'est seulement dans la mesure où son « attachement passionné », son « amitié », sa « reconnaissance » pour la Sanseverina le fixent sur un objet d'amour impossible et l'empêchent de s'engager ailleurs. Le seul élan qui pourrait en lui s'élever jusqu'à la passion est marqué par un interdit :

« C'est parce qu'il l'aimait à l'adoration en ce moment, qu'il se jura de ne jamais lui dire [à la duchesse] qu'il l'aimait »³⁹⁴.

Dans cette phrase la première proposition est une explication de l'auteur qui ne vient pas jusqu'à la conscience de Fabrice, parce qu'il n'arrive pas à faire coïncider ce qu'il éprouve avec ce qu'on lui a dit de l'amour. En revanche, il se rend un compte fort clair des raisons pour lesquelles il a peur de s'approcher davantage de sa tante :

« C'est à la duchesse que je dois le seul bonheur que j'aie jamais éprouvé par les sentiments tendres : mon amitié pour elle est ma vie, et d'ailleurs, sans elle que suis-je ? un pauvre exilé »³⁹⁵.

Devant l'immensité de sa gratitude et devant l'exclusivité de l'attachement que la Sanseverina lui inspire, Fabrice conclut à l'impossibilité d'aimer celle à qui il doit la vie et sa position actuelle, celle qu'il désigne donc clairement comme une mère élective. Le principal bénéfice de sa campagne amoureuse consistera essentiellement à pouvoir exprimer à la duchesse cette limite qu'il se contraint à poser dans leur relation et dont la formulation lui paraissait une « offense »³⁹⁶. Maintenant, « il se donn[e] le plaisir d'expliquer fort au long à la duchesse » son impuissance à aimer³⁹⁷ et termine sa quête convaincu de ce qu'il savait au départ, à savoir que sa seule passion serait celle d'un enfant pour sa mère, et que les liens de convention qu'il avait explorés ne pourraient rien lui apporter de plus désirable. Il confirme ainsi l'interdit de l'inceste et attribue le manque d'une expérience révélatrice à sa nature. Laissons-lui d'ailleurs le dernier mot sur cet épisode : « Je me compare toujours à un modèle parfait, et qui ne peut exister »³⁹⁸. Proposé par l'extérieur, le modèle de l'amour est effectivement parfait, et dans l'épuisante confrontation de ses propres sentiments avec ceux qui lui sont imposés par les autres, Fabrice conclut à son incapacité d'égaler le modèle, et donc à une insuffisance de sa part. Son attachement semble un peu plus soutenu quand le « modèle » est un rival, et Fabrice jalouse en Giletti ou en le comte M. non seulement la possession de Marietta ou de la Fausta, mais surtout leur aptitude à être le sujet de leur désir :

« Voilà qui est singulier, se dit-il ; le plaisir que j'éprouverais à voir

394. *Id.*, p. 166.

395. *Id.*, p. 225.

396. *Id.*, p. 190.

397. *Id.*, p. 244.

398. *Id.*, p. 179.

fleurs sur le pavé, et, en vérité, je l'aimerais tout autant : l'hypocrisie me glace même en amour, et nos grandes dames visent à des effets trop sublimes. Napoléon leur a donné des idées de mœurs et de constance »³⁹¹.

Le langage de la passion est ici discrédité ; il semble un code destiné à satisfaire les « grandes dames » et il repose sur une feinte de la maîtresse qui s'installe au niveau des « effets » et sur une feinte de l'amant qui surenchérit et parle le langage que l'on attend de lui. Ainsi conçu l'amour est un comportement hystérique qui donne en spectacle les signes extérieurs d'un attachement absent et s'exerce à le mimer. Fabrice, quant à lui, recherche des émotions qui viennent de lui-même, et refuse toute comédie dans son rapport avec la duchesse :

« Veux-je perdre l'unique amie que j'aie au monde ? Il suffit de proférer un mensonge, il suffit de dire à une femme charmante et peut-être unique au monde, et pour laquelle j'ai l'amitié la plus passionnée : *Je t'aime*, moi qui ne sais pas ce que c'est qu'aimer d'amour »³⁹².

C'est pour cette raison qu'il préfère ici la Marietta, qui lui propose moins de complications, et plus loin la Bettina à la Fausta, dans la poursuite de qui il s'ennuie. Les deux épisodes où nous voyons Fabrice adopter une stratégie amoureuse suivie se terminent par la conclusion qu'il n'a rien appris et qu'il préfère réintégrer la relation filiale avec ses protecteurs :

« Fabrice osa revenir à Bologne, plus convaincu que jamais que sa destinée le condamnait à ne jamais connaître la partie noble et intellectuelle de l'amour [...] Il [...] désirait passionnément alors retrouver les charmantes soirées qu'il passait entre le comte et sa tante »³⁹³.

La première partie de *La Chartreuse* s'achève ainsi. Elle pourrait s'intituler la perte des raisons de vivre : l'Italie n'a plus rien à offrir à Fabrice depuis 1813, Waterloo l'a déçu et l'amour vrai fait défaut. Le mythe est dévalorisé, et d'ailleurs on ne peut plus communiquer avec lui. L'histoire s'est arrêtée ; il n'y a plus ni idéologie, ni sentiments qui permettent de se jeter hors de soi avec enthousiasme. Fabrice n'aperçoit plus rien qui puisse l'intéresser, hors une vie familiale coulée sans ennui avec des partenaires aimables. Voilà ce qu'est devenu le compagnon de Napoléon confronté aux mœurs de son temps. Si Stendhal a imaginé la cour de Parme comme un théâtre favorable aux actions de la Sanseverina, il attribue à Fabrice l'espace confiné d'une cellule où celui-ci pourra créer une nouvelle raison de vivre à partir de sa solitude partagée. Si les trois lieux que Stendhal fréquente en écrivant son roman sont bien le mythe, l'histoire et l'imaginaire, reconnaissons que Fabrice a parcouru chacun d'eux et qu'il trouvera une valeur seulement dans l'imaginaire. Jusqu'ici

391. *Id.*, p. 176.

392. *Id.*, p. 226.

393. *Id.*, p. 244.

l'amour était possible à condition de ne jamais le nommer. L'obstacle que Fabrice invoque est « l'inceste »³⁸⁵ et il camoufle une peur de s'engager et de perdre la relation filiale qu'il entretient avec la Sanseverina pour déboucher sur une relation sexualisée, égale, et dangereuse pour lui. On songe ici aux angoisses de Rousseau lorsqu'il devient l'amant de « Maman ».

Fabrice est poussé par la société à la recherche d'une ardeur sincère et il ne débouche que sur un sentiment d'emprunt :

« Comme un mythe, un demi-mensonge, quelque chose de mystique et à peine croyable, l'amour parvient à piquer la curiosité du jeune Italien »³⁸⁶.

Il finit par essayer le « rôle » d'amoureux mais c'est pour découvrir que l'objet de sa curiosité est en réalité vide. En conséquence, il revient à lui-même en quittant brutalement la Fausta, et Lee Brotherson conclut : « Stendhal soutient le droit absolu de tout homme de construire indépendamment sa vie sentimentale »³⁸⁷. Cela est si vrai que Fabrice ne rencontre jamais l'amour en le cherchant, c'est-à-dire en s'attendant à éprouver des émotions qu'on lui affirme en faire partie. Son attachement réel à la duchesse lui paraissant impraticable et les autres engagements, rendus dignes d'intérêt par la rumeur mondaine, ne correspondant à rien, Fabrice ne découvrira pas la passion mais l'inventera dans un espace soustrait à toute influence, la prison. L'intuition fulgurante qui l'avait bouleversé lors de sa première entrevue avec Clélia confondait déjà les thèmes de l'amour et de la prison :

« Ce serait une charmante compagne de prison, se dit Fabrice : quelle pensée profonde sous ce front ! elle saurait aimer »³⁸⁸.

Cette impression fugitive reconnaît une partenaire possible et loin de se torturer à l'idée de son inaptitude à aimer, Fabrice présuppose en lui ce pouvoir, qui toucherait immédiatement le cœur de Clélia. Il est donc faux d'affirmer qu'il n'a jamais éprouvé aucune émotion due au sentiment ; et sans compter celle qui entre « dans la lettre adressée à la petite Aniken »³⁸⁹, il faut se rappeler que la tante de Fabrice lui a déclaré :

« Parlez donc avec plus de respect [...] du sexe qui fera votre fortune ; car vous déplairez toujours aux hommes, vous avez trop de feu pour les âmes prosaïques »³⁹⁰.

Ce « feu » devant lui attirer des succès n'est pas précisément l'image de l'indifférence. Fabrice se sent toutefois capable d'aimer des femmes simples, et l'amour tel qu'il l'a entendu vanter lui semble être un phénomène de classe, dont Napoléon est d'ailleurs responsable :

« Je trouverais une de ces petites filles là-bas qui arrangent des

385. *Id.*, p. 158.

386. Lee BROTHERSON, « Fabrice del Dongo... impuissant sentimental ? », p. 49-50.

387. *Id.*, p. 53.

388. *Chartreuse*, p. 99.

389. *Id.*, p. 93.

390. *Id.*, p. 31.

l'Italie »³⁸¹. Il en fait néanmoins le roman. *La Chartreuse de Parme* est nourrie de tout ce que Stendhal avait accumulé dans son œuvre et pendant sa vie à propos de l'Italie, mais elle dépasse cette masse d'informations et d'idées en y voyant la matière d'une création, soit en renonçant à la référence au réel. Deux conditions ont été nécessaires à cela : d'abord que Stendhal ait perdu l'Italie, ce qu'il eut à faire durant les années passées à Civita-Vecchia où la vie, quoique péninsulaire, lui parut ennuyeuse ; ensuite qu'il se soit convaincu qu'un discours vrai sur ce pays pouvait être tenu dans un roman ; ici c'est la singularité de ce discours qui atteste sa vérité, dont les différences perçues par le lecteur français avec ses propres habitudes sont le signe.

LES ERREMENTS DE L'AMOUR

Un roman consacré à l'Italie le sera nécessairement aussi à l'amour. Dans l'imagination de Stendhal, deux types d'amour se confrontent : le sentiment profond et durable de deux adultes qui forment un couple inséré dans la société, et qui laissent traverser leur relation par tous les obstacles liés à leur position ; on appellera ce sentiment l'amour socialisé par opposition à celui que se portent Fabrice et Clélia, qui reste secret du début à la fin. Entre ces deux couples, la Sanseverina établit un chemin de traverse par l'attrait dangereux qui la pousse vers Fabrice. Or si celui-ci reconnaît en elle « le seul être au monde pour qui [il] a[ît] un attachement passionné »³⁸², il est obligé de l'admettre : « Elle croira que je manque d'amour pour elle, tandis que c'est l'amour qui manque en moi »³⁸³. Fabrice a eu à Naples des expériences de la relation sexuelle, mais il se reconnaît en général incapable d'éprouver plus que du plaisir et cherche à grand fracas à se donner de la passion pour Marietta puis pour la Fausta. Objet du désir des autres, il n'est jamais sujet d'un désir, et c'est en personnage inexpérimenté que, comme tous les héros masculins de Stendhal, il va rencontrer la passion. Cependant, si la naïveté de Julien ou de Lucien s'expliquait assez naturellement par leur jeune âge, celle de Fabrice fait problème puisqu'il a su toucher le cœur de plusieurs femmes. Stendhal explique son indifférence par le fait qu'« il avait l'âme trop haute [...] pour vouloir jouer avec un certain sérieux le rôle d'amoureux »³⁸⁴. Il ne pêche donc pas par défaut, mais par un excès d'exigence qui l'empêche de mimer un sentiment qu'il n'éprouve pas. Il semble que la bonne société napolitaine ne lui offre que des « rôles » à prendre, tandis qu'il acceptera volontiers une tendre amitié avec sa tante, pourvu que l'attachement exclusif que, croit-il, elle nourrit pour lui ne parvienne jamais à sa conscience ; si tel était le cas, Fabrice se verrait obligé de la séduire pour ne pas faire mentir sa virilité.

On le retrouve donc dans la situation d'Octave de Malivert pour qui

381. *Id.*, p. 292.

382. *Id.*, p. 159.

383. *Ibid.*

384. *Chartreuse*, p. 144.

ment pour sauver l'objet de son admiration. Attirée là par le goût de la nouveauté, elle reconnaîtra trop tard son erreur :

« Quelle funeste étourderie ! venir habiter la cour d'un prince absolu ! un tyran qui connaît toutes ses victimes ! chacun de leurs regards lui semble une bravade pour son pouvoir. Hélas ! c'est ce que ni le comte ni moi nous ne vîmes lorsque je quittai Milan : je pensais aux grâces d'une cour aimable ; quelque chose d'inférieur, il est vrai, mais quelque chose dans le genre des beaux jours du prince Eugène ! ³⁷⁸ »

La nostalgie de l'époque napoléonienne est d'autant plus vive que le choix de Parme a été dicté à Mosca et à sa maîtresse par la crainte de la censure que les Milanais exerceraient sur leur relation. A cette absence de liberté dans les mœurs accordée au contraire par une société monarchique corrompue, la comtesse Pietranera a résolument préféré l'absence de liberté politique. On ne peut nier que son existence à Parme ne soit à la fois immorale et passionnée, emportée et dangereuse comme celle des héros des *Chroniques italiennes*. La fiction politique de *La Chartreuse de Parme* n'a pas seulement pour origine la déception de Stendhal devant les gouvernements européens qu'il connaît, mais aussi la nécessité de confronter ses personnages à la vie et à la mort, à la violence du pouvoir, et au danger suraigu dont tout Etat, quel qu'il soit, menace l'aspiration au bonheur.

Si l'ennui qui affligeait les salons aristocratiques du *Rouge*, si le dégoût que ressentait Lucien Leuwen devant sa tâche, ont également disparu de *La Chartreuse de Parme*, c'est parce que chaque protagoniste n'en voit plus la politique que comme une menace ou une promesse faite à sa passion. Et cette présence de la passion à chaque page du roman est due à ce que Stendhal a osé écrire son roman italien ; il a donc pu, et il le dit, s'abstenir de faire passer au premier plan la vanité :

« Il est vrai que des choses de cette sorte ne se font plus dans un pays où l'unique passion survivant à toutes les autres est l'argent, moyen de vanité » ³⁷⁹.

Puisque les Italiens, eux, font des « péchés par haine ou par amour » ³⁸⁰, Stendhal va, se détournant de son roman français par excellence qui est *Lucien Leuwen*, oser donner enfin une expression imaginaire à son enthousiasme pour l'Italie. La principauté de Parme telle qu'il l'invente est particulièrement redevable à l'Italie de la Renaissance qu'il avait envisagée dans ses récits de voyage : elle associait déjà la vigueur des sentiments à l'énergie indispensable à la passion sans cesse contrariée de la liberté ; elle conjugait déjà l'amour et la politique. Stendhal rencontre alors le même souci de la communication que nous avons relevé dans *Rome, Naples et Florence en 1826*, et il revient souvent sur le fait que certaines choses qu'il évoque sont « improbables hors de

378. *Id.*, p. 282.

379. *Id.*, p. 124.

380. *Id.*, p. 24.

détermine constamment sa conduite à l'intérieur de la principauté de Parme. C'est ce grain de folie dû à la convergence de la jeunesse, du caractère italien et de l'enthousiasme, que Stendhal a voulu faire agir en la Sanseverina.

Ne pouvant pas davantage espérer retrouver le règne du prince Eugène que l'âge de ses premières amours, la comtesse Pietranera n'accepte, dans sa vie, ni la répétition, ni l'ennui : elle veut donc échapper à la fatalité liée au retour du temps, au recommencement, que Stendhal a si souvent dénoncée. Pourtant il lui est, croit-elle, impossible de retrouver les sentiments passionnés qui la lièrent à son premier mari, car ils ne sont plus envisageables après la chute de Napoléon :

« Je serais trop heureuse d'aimer aujourd'hui, à trente ans passés, comme jadis j'aimais à vingt-deux ! mais j'ai vu tomber tant de choses que j'avais crues éternelles ! ³⁷⁵ »

Tant de choses : son époux, la passion qu'elle ne trouve plus chez ses amoureux, la liberté, la vie à Milan, le régime napoléonien. Fabrice seul lui paraît avoir renoué avec tout ce qu'elle adorait, lorsqu'il revient de Waterloo, et dès lors sa vie aura un sens : protéger son neveu, ce héros, d'abord contre la police autrichienne, puis contre les intrigues d'une cour dangereuse. Dans la loge de la Scala où, nous l'avons vu, son existence reçoit une nouvelle impulsion, le lecteur quitte le cadre historique de *La Chartreuse* pour entrer dans l'imaginaire ; le comte Mosca fait miroiter aux yeux de la comtesse cette « nouveauté » qui ne se manifeste plus dans aucun Etat d'Europe. Une des justifications de la cour de Parme est de procurer des émotions à « une femme aussi peu raisonnable, aussi esclave de la sensation présente » ³⁷⁶. Des existences aussi romanesques que celles des principaux personnages ne peuvent se dérouler que dans un Etat fictif. Stendhal a fait l'expérience, en écrivant *Lucien Leuwen*, que la chronique de la modernité n'admet pas la représentation de la passion, ni son développement. La principauté de Parme a l'avantage d'exalter la passion en la contrariant. Stendhal aurait pu situer l'action de son roman dans une des villes d'Italie qu'il connaissait bien, Milan ou Bologne par exemple. Mais le recours à la fiction offre deux avantages sur cette solution : d'abord, une chronique du nord de l'Italie aurait attiré l'attention de l'écrivain sur la lutte des carbonari contre l'Autriche, qui n'était pas son sujet. Ensuite un Etat inventé peut comporter des traits répressifs réels et Stendhal ne voulait plus proposer une chronique de la Restauration mais une peinture de l'Etat en soi, et en lui les rapports de l'aristocratie et du pouvoir. Le choix de personnages italiens et d'un cadre imaginaire passionné ces rapports et détermine des situations qu'aucun pays existant ne connaît. Surgissant dans le roman après le retour de Fabrice, introduite par une scène où celui-ci associe déjà l'idée d'amour et l'emprisonnement ³⁷⁷, Parme est une ville périlleuse où il sera difficile à la duchesse de « jouer » (pour reprendre l'image de Mosca) assez habile-

375. *Ibid.*

376. *Chartreuse*, p. 280 ; déjà cité.

377. *Id.*, p. 99.

Gina avec respect ; mon cœur battra comme si je n'avais que vingt ans. Or, voilà ce qui ne m'arrive plus à Paris »³⁷².

La Sanseverina allie la spontanéité à l'imagination, la faculté d'aimer à la ténacité. Par un singulier retournement des données biographiques, c'est elle qui devient ici une amante sans espoir. Mais ce personnage est encore vu à travers des yeux amoureux ; c'est ainsi qu'il convient d'interpréter la déclaration de Stendhal à Balzac :

« Tout le personnage de la duchesse Sanseverina est copié du Corrège (c'est-à-dire produit sur mon âme le même effet que le Corrège)³⁷³ »

La Sanseverina partage avec Stendhal les étapes de son existence. 1815, c'est pour elle comme pour lui la fin des espoirs fous qu'avait éveillés le gouvernement du Milanais (de l'Europe) par Napoléon ; c'est donc la fin de la jeunesse : « Elle se croyait une femme âgée, et la cour lui faisait peur »³⁷⁴. Prise entre un sentiment réel pour Mosca et un amour irréalisable pour Fabrice, partagée donc entre l'âge mûr dans les bras duquel elle se précipite trop tôt et la jeunesse de Fabrice, qualité sans emploi dans le monde moderne, la Sanseverina accepte d'entrer dans le lieu du compromis, pour lequel elle ne se sent aucune vocation. Mosca s'efforce de l'adapter à la réalité tandis qu'elle ne voit qu'une utilité au pouvoir de celui-ci : servir sa propre passion. À côté d'elle, Stendhal s'est représenté de deux façons : en amant malheureux, mais en homme qui réalise la relation, d'une part, et d'autre part en jeune homme attirant mais indifférent. Ce qui le fait rêver dans la Sanseverina, c'est sans doute ce rapport entre l'acceptation du réel et l'exaltation de l'imaginaire, et cette circulation constante qu'elle établit entre ses pouvoirs sur le premier plan et ses besoins sur le second. Au profit de Fabrice, qui à son tour se déplace et aime ailleurs. Ou à son propre avantage, en contrariant cette passion de Fabrice pour Clélia. De sorte qu'il y a finalement trois couples dans *La Chartreuse* : celui que forment le premier ministre et la duchesse, dans lequel l'obstacle vient de la trop grande soumission de Mosca aux exigences de sa position ; celui que rêve la Sanseverina devant Fabrice, dans lequel l'obstacle vient de la jeunesse et de la liberté du second ; celui que composent enfin Fabrice et Clélia, dans lequel l'obstacle vient de l'obéissance à la loi, à la figure du père.

Sauf Mosca, tous les protagonistes font leur entrée dans ce roman à l'âge d'une grande jeunesse, et y vieillissent. Ce que *La Chartreuse* expose c'est leur transformation dans un monde qui s'est lui-même transformé, et la façon dont ils y manifestent leur passion. Grâce à Mosca qui seul survit — et c'est un signe de son adaptation — le roman se termine comme il avait commencé, en mordant sur l'histoire. Il n'est que deux personnages pour échapper au vieillissement, à la perte d'énergie, qu'a entraînés la chute de Napoléon : Fabrice grâce à l'élan qui lui a fait rejoindre l'armée de l'Empereur, et la Sanseverina grâce à sa passion pour Fabrice, qui

372. *R.N.F.*, p. 293-294.

373. *Corr.* III, p. 398-399. A ce sujet, voir ici p. 184.

374. *Chartreuse*, p. 120.

accepte la cour que lui fait le comte Mosca, mais les sentiments des deux partenaires sont fort inégaux :

« Le comte Mosca était absolument fou d'amour, et la comtesse pensait déjà que l'âge ne devait pas faire objection, si d'ailleurs on le trouvait aimable »³⁶⁵.

La comtesse Pietranera a déjà été « folle d'amour »³⁶⁶, mais c'était pour son défunt mari ; de plus ce sentiment se dissociait peu de celui de « tout un peuple amoureux fou »³⁶⁷ de Napoléon. Sa passion de jeunesse s'est inscrite dans l'exaltation de Milan en 1796. C'est encore pour parler de Napoléon, donc de Fabrice, qu'elle fait la connaissance de Mosca. On dirait, dans ce début de *La Chartreuse*, que le seul fait d'avoir un lien avec le libérateur de l'Italie rend les hommes aimables ; aucun n'échappe à cette règle. Valéry a mis en lumière le fait que le Napoléon de Stendhal — celui du *Rouge* et de *La Chartreuse* en tout cas — illustre à ses yeux les mêmes valeurs que les héros passionnés de la péninsule :

« Beyle aperçoit de Napoléon ses traits antiques, son aspect italien, ses caractères si fortement marqués où il retrouve Rome et Florence, le César et le Condottiere »³⁶⁸.

Le rayonnement du mythe est tel que toutes les qualités prisées par Stendhal : jeunesse, enthousiasme, esprit, lui sont liées.

Devenue duchesse Sanseverina, Gina prélève sur l'amour de Mosca les avantages dont elle comble Fabrice. Prise entre l'image d'un père que le texte ne mentionne pas et qu'elle semble ne pas avoir connu³⁶⁹, et celle d'un fils qu'elle n'aura jamais, elle distribue entre Mosca et Fabrice la reconnaissance et la passion, et se limite par pudeur à un rôle de mère possessive (elle se prête « une âme de mère »³⁷⁰) détrônée dans ses aspirations par Clélia. Remarquons enfin son immense pouvoir de séduction. Il n'est pas indifférent qu'à travers une comparaison picturale qu'il réservait à Métilde Dembowska Stendhal ait attribué à la Sanseverina les traits de celle-ci :

« Sa tête vraiment lombarde rappelait le sourire voluptueux et la tendre mélancolie des belles Hérodiades de Léonard de Vinci »³⁷¹.

Ou encore que son premier nom de mariage soit un clin d'œil au souvenir d'Angela Pietragrua. A travers ces liens assez ténus avec son passé amoureux, Stendhal vise le type de la femme milanaise qui faisait sur son cœur un effet bien précis, défini dans *Rome, Naples et Florence en 1826* :

« Je ne prétends pas approuver de telles mœurs ; mais je suis attendri, exalté ; demain, il me sera impossible de ne pas approcher

365. *Id.*, p. 118.

366. *Id.*, p. 32.

367. *Id.*, p. 33.

368. *Variété*, p. 559.

369. *Chartreuse*, p. 28-29.

370. *Id.*, p. 442.

371. *Id.*, p. 271-272 ; ces Hérodiades sont dues en vérité à J.-B. LUVIN.

beyliste : « Il se croyait obligé à chercher avant tout le bonheur du comte Mosca della Rovère »³⁶¹. Il reste que l'exercice de ce pouvoir est pour lui une composante du bonheur et qu'il possède selon sa maîtresse un solide « instinct de courtisan »³⁶². Deux dimensions de Mosca nous intéressent pour le moment :

1. Il annonce une transformation de la société avant une génération :

« A peine si la *manie respectante* vivra autant que nous, et vous, mon neveu, vous survivrez au respect. Vous, vous serez bon homme ! »³⁶³

Cet espoir d'un renouveau est en contradiction formelle avec la rigidité du gouvernement de Parme, et pourtant il se réalisera, en grande partie grâce à Mosca.

2. Il ne semble pas avoir de doctrine (il reçoit, nous l'avons dit, des étiquettes contradictoires) autre que de se maintenir au pouvoir sans nuire à l'opposition, et il est capable de trahir son prince pour le bien de celle qu'il aime. C'est donc un homme qui dépasse de toutes parts son action de premier ministre, alors que les personnages (Fabio Conti, Rassi, etc.) qui n'apparaissent dans le roman qu'à travers leur lien au gouvernement et à la cour sont des caricatures.

Politiquement, Stendhal, lecteur de Montesquieu, a voulu montrer que dans un gouvernement despotique, dont le principe est la crainte (il ne faut pas, écrit-il, « songer à l'honneur dans les gouvernements absolus »³⁶⁴), l'évolution ne peut pas dépendre d'une opposition inexistante ou emprisonnée ; mais elle est pratiquement laissée au hasard puisqu'elle résulte du conflit de forces psychologiques émues dans les hautes sphères du pouvoir. Par là, il nous permet de quitter ce niveau d'analyse et de descendre à la profondeur où les sentiments luttent ou se combinent entre eux. Encore faut-il préciser qu'il s'agit de sentiments « italiens », passionnés, énergiques et immoraux. Stendhal a imaginé Parme pour montrer leur violence lorsqu'ils entrent en composition avec la crainte du pouvoir, et finalement leur triomphe sur celui-ci. Au centre de Parme, il a installé la prison pour saisir l'éveil de l'amour soustrait à toute pression sociale, mais la vie de Fabrice est un enjeu politique.

Tout est interdépendant dans *La Chartreuse*, et c'est pour la clarté de l'exposé que nous allons isoler maintenant la dimension affective des personnages.

Les trois hommes que Gina del Dongo aime durant sa vie : le comte Pietranera, Fabrice et Mosca ont en commun leur engagement dans les armées napoléoniennes. Gina, présente dans le roman depuis l'âge de treize ans jusqu'à sa mort, passe de l'admiration à la cristallisation, comme le veut *De l'amour*, à propos de Fabrice, et elle termine sa vie en l'adorant. Peu avant de concevoir un sentiment pour son neveu, elle

361. *Id.*, p. 288.

362. *Id.*, p. 292.

363. *Id.*, p. 151.

364. *Id.*, p. 432.

« Je tiens [...] que tout ce qui a été fait depuis la mort de Louis XIV, en 1715, est à la fois un crime et une sottise »³⁵⁷.

Non, Fabrice n'est pas un hypocrite comme Julien : « Fabrice croyait à peu près tout ce que nous lui avons entendu dire »³⁵⁸. Il est un aristocrate, et de plus protégé par un ministre puissant et la dame la plus influente de la cour, parce qu'une vie basse n'a plus, dans l'Etat moderne, aucune signification. Politiquement, Fabrice — et l'Europe libérale avec lui — est mort à Waterloo. Il convient d'excepter Mosca, dont la participation à la guerre d'Espagne semble être un gage de libéralisme. On peut voir dans cette participation, dont il est invraisemblable qu'elle ne l'ait pas fait écarter du pouvoir, le signe d'une fraternité, d'une communauté d'origine avec Fabrice. Celui-ci a accepté de ne pas faire d'« objections aux règles du whist »³⁵⁹, et son conformisme dont la trop grande perfection inquiète le prince n'est qu'un signe de son profond manque d'intérêt pour la politique actuelle. Délivré, par la hauteur à laquelle il vit, de son enthousiasme passé pour la liberté, Fabrice fait d'autres expériences : il ignore jusqu'au retentissement de ses actes sur les intrigues de la cour ; celui-ci est pourtant considérable :

« Lui, Fabrice, était devenu, pour une faction puissante, un moyen de renverser le comte Mosca »³⁶⁰.

Perdu à Waterloo, inspirant des passions qu'il n'éprouvait pas à Naples, recherchant uniquement l'amour à Parme, désireux de rester en prison quand tout s'organise pour son évasion, Fabrice ne ressent que là des désirs authentiques, et préfère mourir avec l'amour plutôt que de retourner dans un monde pour lequel il n'a aucun sentiment. Fabrice connaît dans sa vie deux passions : son élan vers Napoléon et Clélia. Dans ces deux lieux que sont le champ de bataille de l'Europe et la prison, espace réservé aux libéraux par la répression qu'exerce le prince, il fait tout ce qu'il peut pour obtenir ce qu'il désire. Ailleurs il ne désire rien. La vie est devenue une comédie trop facile à jouer pour lui. C'est pourquoi il croit s'éprendre d'une comédienne, assez gravement pour tuer ; et par ce meurtre il devient l'enjeu de l'action des autres, dont il se désintéresse parce qu'il a découvert que les manœuvres de Mosca et les compromissions de la duchesse tendent à le réinsérer dans le monde de l'inauthenticité. Ce qui fait sens, au point de vue politique, dans *La Chartreuse de Parme*, c'est que, favorisé par tous les privilèges de l'aristocratie, Fabrice ne débouche sur la valeur profonde de l'existence que par accident. La principauté de Parme, faisant la chasse à l'enthousiasme et dépourvue de sentiments, est le symbole de la société moderne.

Restent les personnages qui vivent dans ce monde et font tout pour y préserver leur bonheur. Sans son amour pour la Sanseverina, Mosca ne serait rien d'autre qu'un ingénieux homme de pouvoir. D'ailleurs,

357. *Chartreuse*, p. 147.

358. *Id.*, p. 148.

359. *Id.*, p. 137.

360. *Id.*, p. 344.

Fabrice vit ainsi une suite d'élans qui sont brisés soit par son incompréhension de la situation et l'impossibilité de prendre des initiatives, soit par les autres soldats. Il doit aussi apprendre que Napoléon a été trahi par ses généraux³⁵¹. Mais il a surtout et d'emblée fait l'expérience de sa différence avec les Français et « les termes du plus vif enthousiasme » dans lesquels il a parlé « de l'Empereur et de la liberté »³⁵² lui ont valu la prison. Par rapport au mythe de Milan en 1796, Waterloo c'est déjà l'histoire : la séparation, l'apprentissage de la ruse, la familiarité acquise peu à peu avec la mort. Aussi n'est-il pas étonnant que Fabrice y ait pris de la maturité :

« A son retour de France, Fabrice parut aux yeux de la comtesse Pietrenera comme un bel étranger qu'elle eût beaucoup connu jadis »³⁵³.

Par son enthousiasme à Waterloo, Fabrice ressemblait aux soldats français qui sont entrés à Milan en 1796, mais la signification de son action lui a été volée puisqu'il n'a jamais pu acquérir la certitude d'être là où il le voulait. Par son caractère, il est un des descendants directs des compagnons de Napoléon, et la question que Stendhal se pose à son sujet (à Balzac : « n'est-ce pas la vie de Fabrice qu'on écrit ? »³⁵⁴) c'est de savoir comment il pourra vivre dans l'Italie post-napoléonienne. A cela le texte donne une première réponse : à Naples, en prenant des maîtresses qui l'indiffèrent : mais c'est l'insignifiance, parti auquel un roman ne peut s'arrêter : et c'est pourquoi Stendhal invente cette fiction terrible de Parme, qui représente le retour à l'absolutisme, lequel n'épargne à son avis ni la France ni l'Italie. Dans les trois étapes de son roman, Milan, Waterloo et Parme, Stendhal convoque tour à tour le mythe, l'histoire et la fiction. Fabrice est né du mythe, il traverse l'histoire le temps de devenir un homme et il se réalise grâce à une fiction pleine d'allusions à l'histoire mais qui reste jusqu'au bout imaginaire : Parme, c'est l'Etat moderne, dans lequel il faut vivre ou mourir, c'est l'Etat postérieur à la chute de Napoléon.

Dans l'Europe d'après 1815,

« Voltaire, Diderot, Raynal, et [...] tous ces écervelés de Français précurseurs des deux chambres [...] sont gens depuis longtemps réfutés, et dont les attaques ne sont plus d'aucune conséquence »³⁵⁵.

Fabrice comprend bien cette leçon de sa tante, et lui que « la bonne compagnie de l'endroit [Romagnono] commenç[ait] à [...] trouver jacobin »³⁵⁶, prend à Naples une symbolique passion pour les fouilles archéologiques (on sait qu'il la partage avec Stendhal) et en revient avec de saints principes qui montrent que toute trace de son enthousiasme pour l'Empereur s'est effacée de son esprit :

351. *Id.*, p. 74.

352. *Id.*, p. 53.

353. *Id.*, p. 109.

354. *Corr. III*, p. 399.

355. *Chartreuse*, p. 137.

356. *Ibid.*

les françaises. Le malheur de l'Europe moderne est dans la séparation de ce que Napoléon avait voulu réunir. La préhistoire de *La Chartreuse de Parme*, nous voulons dire l'évocation de « Milan en 1796 », réduit les différences entre Français et Italiens, les efface dans une commune aspiration à la liberté, et bannit l'ennui de la vie sociale. Les quelques pages vouées à cette évocation ont une triple fonction pour Stendhal :

1. Elles lui rappellent son propre enthousiasme, lorsqu'il arriva à Milan à la suite de l'armée de Napoléon en juin 1800. Durant son séjour il découvrit les lacs du nord de l'Italie, paysage de nombreuses circonstances de *La Chartreuse*. Rappelons que Stendhal, à la fin de la *Vie de Henry Brulard*, n'est pas parvenu à évoquer le souvenir de son entrée à Milan qui lui inspirait trop d'émotion.

2. Elles lui permettent de traiter de Milan à travers de nombreuses stratifications de souvenirs. A Milan est attaché le plus grand amour de sa vie, et la fréquentation d'une société où il se sentit à l'aise. C'est pourquoi il justifie l'existence de cet épisode en déclarant à Balzac : « je parlais des choses que j'adore »³⁴⁷.

3. Elles lui donnent enfin l'occasion de revenir sur son admiration passionnée pour le général Bonaparte, libérateur d'un pays qu'il écrasa pourtant de contributions ; mais, écrit Stendhal, « les prêtres seuls et quelques nobles s'aperçurent de [leur] lourdeur »³⁴⁸.

« Milan en 1796 » campe l'armée napoléonienne avec toute sa vigueur et tout son élan libertaire que Fabrice ne retrouvera plus à Waterloo ; et c'est dans cette atmosphère mythique qu'est engendré le héros du roman.

Milan sous Napoléon devient, dans le cours du roman, une référence perdue, une époque à laquelle on ne revient plus. La comtesse Pietranera conclut son rêve de retourner vivre à Milan avec le comte Mosca : « Ainsi, mon beau théâtre de la Scala, mon divin lac de Côme... adieu ! adieu ! »³⁴⁹

Pour l'histoire de l'Europe, Milan a été perdue en 1813 ; dans la vie de Stendhal, en 1821. Retracer la libération de cette ville, c'est retrouver par l'imagination ce que l'histoire ne peut ramener et ce à quoi la biographie a dû renoncer. Les premières pages de *La Chartreuse* proposent le rêve stendhalien d'une communauté italo-française que Fabrice prolonge à Waterloo ; mais il ne rencontre que la désillusion :

« Il défaisait un à un tous ses beaux rêves d'amitié chevaleresque et sublime, comme celle des héros de la *Jérusalem délivrée*. Voir arriver la mort n'était rien, entouré d'âmes héroïques et tendres [...] ! mais garder son enthousiasme, entouré de vils fripons !!! »³⁵⁰

347. *Corr. III*, p. 393.

348. *Chartreuse*, p. 27.

349. *Id.*, p. 120.

350. *Id.*, p. 69.

est le caractère et le comportement des Italiens ; après l'analyse en voici le roman, rendu problématique par le fait que le lecteur français aura de la peine à s'identifier à un Mosca ou à une Sanseverina. Les observations que Stendhal a faites depuis vingt ans sur la manière de vivre en Italie offrent maintenant une matière à son imagination : il veut faire agir les Italiens, c'est-à-dire montrer en mouvement le monde de passions qu'ils portent toujours en eux. Leur fonction est bien celle qu'a distinguée V. Brombert : « L'Italie, ou plutôt la notion abstraite de « caractère italien », devient pour lui [Stendhal] une ressource constante pour imposer son monde romanesque »³⁴³. A le prendre ainsi, le roman tout entier fonctionne comme un trait d'union entre l'Italie et la France : inaugurant, dès son avertissement, le récit de *La Chartreuse* sous le signe de la rencontre amicale avec des Italiens, rencontre marquée déjà par la nostalgie et semblable à celles qu'il avait évoquées dans *Rome, Naples et Florence en 1826*, Stendhal écrit en effet :

« Dans le pays où je vais [...], je ne trouverai guère de soirées comme celle-ci, et pour passer les longues heures du soir je ferai une nouvelle de votre histoire »³⁴⁴.

Il se donne donc pour mandat de désennuyer les Français en leur racontant une « histoire » véridique ; rapportant en France ce qu'il a trouvé en Italie, il est l'intermédiaire de deux civilisations. Par le récit qui lui fait détenir un manuscrit relatant les aventures de ses personnages, Stendhal crée dès l'avertissement et une fois pour toutes le rôle du narrateur qui offre au narrataire³⁴⁵ la possibilité de lire un texte dont lui-même a déjà entrepris la lecture et — c'est là toute sa part personnelle — la traduction. Mais par le jugement qui lui fait aussitôt distinguer les Français des Italiens — car le cœur italien est, justement, intraduisible —, il crée le rôle d'« auteur implicite » que Wayne C. Booth définit ainsi :

« Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » — quoi que l'on imagine de lui — et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même »³⁴⁶.

Cet auteur implicite est en effet définissable selon les valeurs qu'il désire transmettre. Il souhaite que le mode de vie des Italiens séduise et convainque les Français, comme Napoléon, tombant sur « Milan en 1796 », avait rallié l'enthousiasme d'un peuple libéré. La défaite de Napoléon a contraint l'Italie à se replier sur elle-même, ou à reprendre ses anciennes chaînes, et la fusion passionnée de deux peuples appartient à un passé révolu, mais l'écrivain fait son travail en traduisant pour les Français les « annales » de Parme, en rétablissant le contact entre deux pays que leur politique, depuis 1815, rend indifférents l'un à l'autre, en montrant enfin que les valeurs par rapport auxquelles vivent les Italiens valent bien

343. V. BROMBERT, *Voie oblique*, p. 84.

344. *Chartreuse*, p. 23.

345. « Le narrateur extradiégétique [...] ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier ». (G. GENETTE, *Figures III*, p. 266).

346. « Distance et point de vue » in *Poétique du récit*, p. 92-93.

Napoléon ne peut plus revenir, mais un programme personnel : « la jeunesse, ou du moins la vie active recommencerait pour moi ! »³³⁵ Enfin Mosca partage cette nostalgie : « Là [à Milan] vit encore, ce me semble, le cœur de votre armée d'Italie »³³⁶.

Que Parme ou Milan demandent leur modèle à un passé éloigné ou récent, la leçon en est la même : la vie politique de la Restauration consiste en un va-et-vient entre différents systèmes anciens et on ne sait plus inventer (ce qu'avait fait, à un suprême degré, Napoléon). Le meurtre d'un despote permet seulement de changer de référence :

« Ernest V [était] adoré de ses sujets qui comparaient son gouvernement à celui des grands-ducs de Toscane »³³⁷.

A un premier niveau, nous atteignons donc un vide qui s'est logé au cœur de la représentation stendhalienne de la politique. C'est le vide, pensait-il, de la société européenne de son temps. Mais les idées obtenues par une analyse du pouvoir se renforcent quand on passe à l'examen des mœurs.

DU MYTHE A L'IMAGINAIRE OU LES ILLUSIONS PERDUES

Stendhal nous avertit dès la préface qu'il s'est donné une tâche difficile : représenter des « cœurs italiens » à des lecteurs français³³⁸, ce qui entraîne l'immoralité de leurs actions. L'étrangeté de ces personnages est due au fait qu'il faut situer leurs actes dans un système de références à peu près incompréhensible au Français, mû essentiellement, quant à lui, par la « vanité »³³⁹. Stendhal reprend les oppositions entre Italiens et Français qu'il avait relevées dans *Rome, Naples et Florence en 1826*. Les Français sont vaniteux et superficiels, tandis que les Italiens sont passionnés, enthousiastes, imaginatifs, et capables de vengeance. C'est donc à eux, dans cette fiction, que va toute la sympathie de l'auteur. « J'ignore toutes les façons d'agir de ces Français, se disait [Fabrice à Waterloo] »³⁴⁰. Inversement, Stendhal est persuadé qu'il doit guider le lecteur français à travers son roman où vibrent des « cœurs italiens » et il s'explique effectivement : le désespoir amoureux du comte Mosca est

« une de ces choses sur lesquelles je suis obligé de revenir souvent, parce qu'elles sont improbables hors de l'Italie »³⁴¹.

Ou encore : « Nous avons à avouer une chose qui paraîtra bizarre au nord des Alpes [...] »³⁴² » *La Chartreuse de Parme* achève donc ce que le voyage de 1826 avait commencé : cette fiction s'appuie sur une réalité qui

335. *Id.*, p. 119.

336. *Id.*, p. 112.

337. *Id.*, p. 493.

338. *Id.*, p. 24.

339. *Id.*, p. 124.

340. *Id.*, p. 57.

341. *Id.*, p. 292.

342. *Id.*, p. 489.

signification. Il existe donc une relation entre la France et la gauche de la principauté, réduite au silence et à la clandestinité ; la lecture des journaux français est avec la prison le seul signe de son existence, représentée aussi par « l'homme fou », Ferrante Palla. Il n'y a en revanche pas d'autre relation que spectaculaire, figée, entre la cour de Louis XIV et celle d'Ernest IV, le premier permettant au second de faire de sa vie un spectacle soigneusement réglé. L'image de la France qui résulte de ce premier niveau de l'analyse est celle d'un pays jouissant d'une certaine liberté d'expression, qui ne signifie jamais un contenu politique clair dans le roman ; d'un pays, donc, vaguement mais certainement associé au vaste mouvement de libéralisme qui parcourt alors l'Europe, et enfin d'un guide pour les membres de l'opposition parmesane. L'examen du comportement moral des Français nous fera comprendre pourquoi Stendhal s'en est tenu là, assignant en revanche à la cour de Louis XIV le rôle d'un principe régulateur pour celle d'Ernest IV. Dans le vaste réservoir d'images que lui offrait la France, Stendhal a privilégié celles qui désignent la nostalgie du passé et le manque d'enthousiasme.

A l'époque où Mosca brosse le tableau de Parme devant la comtesse Pietranera, « il s'agissait [...] pour l'Italie d'être ou de n'être pas »³³³. Portée par le souffle que lui a communiqué l'armée napoléonienne pendant treize ans, la Lombardie tombe dès Waterloo dans une inexistence qui signifie l'extinction de l'idéal révolutionnaire et l'émergence d'une société bourgeoise pas trop hostile aux libertés élémentaires. A Bologne ou à Naples la liberté est seulement plus grande qu'à Parme ; à Milan, ville rendue à la surveillance autrichienne par Waterloo, se déroule une vie politique active et sourde à la fois, un combat difficile pour l'indépendance. Lorsque Mosca cherche une cité où il puisse vivre heureux avec sa future maîtresse, il écarte Milan pour que le couple n'en froisse pas les exigences morales ; il présente Florence et Naples comme le cadre de « la petite vie bourgeoise avec quinze mille francs » ; mais il influence la comtesse :

« La grande existence à Parme aura, je l'espère, quelques nuances de nouveauté, même à vos yeux qui ont vu la cour du prince Eugène »³³⁴.

On accepte ou non les conditions qu'impose le pouvoir exercé par Ranuce-Ernest IV. Le seul choix consiste à s'établir ailleurs. Ce ne sont aucunement des considérations politiques qui détermineront le choix de M^{me} Pietranera, mais sa soif de sensations inconnues, en d'autres termes son enthousiasme tout italien. La contradiction avec le lieu de l'imitation est déjà annoncée.

Milan propose aussi un modèle, tourné vers un passé récent, c'est cette « cour du prince Eugène » à laquelle rêve, au bord du lac de Côme, Gina Pietranera. Elle est associée à des sentiments de nostalgie et de bonheur. Elle ne représente pas un programme politique puisque

333. *Id.*, p. 112.

334. *Id.*, p. 123.

souvent exprimée entre les monarchies corrompues du XVIII^e siècle d'une part, gages d'une vie mondaine et culturelle plaisante, et d'autre part la démocratie américaine et peut-être un jour européenne qui respecte le pouvoir d'intervention de chaque individu mais le lui fait payer de son ennui et de sa servilité. Pas plus qu'aucun geste des personnages stendhaliens n'est réductible à une signification strictement politique, pas plus aucune page de son œuvre ne traite strictement du seul aspect politique que peuvent revêtir un acte ou un sentiment.

C'est ainsi que les héros de ce roman « vivent, comme le dit Maurice Bardèche, selon leur instinct généreux, qui est de partager leur amour de la noblesse et de la vie, de ne pouvoir vivre hors de ce partage »³²⁶. Dans le champ des significations, le politique est toujours donné en plus ; c'est pourquoi partir de lui serait « grossier », c'est pourquoi on est obligé aussi d'y revenir sans cesse.

« A Parme je meurs d'ennui »³²⁷ déclare Mosca à la comtesse Pietranera. Ce sentiment s'explique par le ressort unique de la vie de cour, qui est l'imitation.

« La duchesse trouva qu'en de certains moments l'imitation de Louis XIV était un peu trop marquée chez le prince »³²⁸.

Fabio Conti, quant à lui, s'inspire également de Frédéric le Grand et de La Fayette. Au ressort énérvé de l'imitation s'oppose la conduite spontanée, qui caractérise d'abord la Sanseverina, « esclave de la sensation présente »³²⁹ qui « voulait toujours ce qu'elle avait voulu une fois »³³⁰. Au carrefour de la sensibilité et de l'énergie, l'enthousiasme guide fougueusement les héros de *La Chartreuse* ; il est dangereux et antisocial :

« Je n'avais pas réfléchi [dit Fabrice] à cette horreur pour l'enthousiasme et l'esprit, même exercés à leur profit, qui désormais va régner parmi les souverains absolus »³³¹.

En réservant ainsi l'imitation aux hommes de pouvoir aliénés qui luttent contre la peur d'être critiqués et l'enthousiasme aux personnages inventifs, toujours à la recherche de leur liberté et de leur plaisir, Stendhal, continuant à faire de la géographie, oppose la France à l'Italie. La France, dont Fabrice a dû se rendre compte cruellement qu'elle n'est plus le pays de l'héroïsme, offre le modèle de l'absolutisme, mais aussi l'expression des idées libérales :

« Fabrice lisait avec délices les journaux français, et faisait même des imprudences pour s'en procurer »³³².

Contrairement à Parme, le mot *libéral* a gardé en France une

326. *Romancier*, p. 391.

327. *Chartreuse*, p. 118.

328. *Id.*, p. 125.

329. *Id.*, p. 280.

330. *Id.*, p. 371 ; cf. aussi p. 115.

331. *Id.*, p. 136.

332. *Id.*, p. 149.

Dans sa conversation Mosca se réfère à la France avant Waterloo, à l'enjeu que le retour de Napoléon représente pour l'Italie, et au gouvernement de Parme. Insérée dans un réseau d'allusions à la situation de l'Europe, la principauté représente un système de relations avec celle-ci et acquiert ainsi une réalité textuelle aussi forte que les autres Etats. La première relation établie est celle de l'opposition et de la peur : « les libéraux de Milan appelaient des cruautés » les « sévérités » d'Ernest IV ³²⁰ tandis que son Etat préfigure sinistrement l'aspect futur de l'Italie si la tyrannie l'emporte :

« La forme physique de cette prison, de laquelle on raconte des choses horribles, la fait reine, de par la peur, de toute cette plaine, qui s'étend de Milan à Bologne » ³²¹.

Comme dans tous les gouvernements despotiques, la peur et la mort sont aussi présentes à l'intérieur du palais et les étiquettes politiques ont moins de sens que les luttes pour la faveur : si le comte passe « pour le chef du parti *ultra* à la cour de Parme » ³²², le parti libéral est une réunion d'intrigants mais le résultat de leurs affrontements est laissé à l'habileté du prince, qui « savait bien qu'il serait toujours le maître » ³²³. La figure de l'opposant prend dans cette société une place encore floue : c'est

« Ferrante Palla, un fou de notre pays, mais quelque peu homme de génie, que depuis nous avons condamné à mort, heureusement par contumace » ³²⁴.

Le drame politique de Parme est présent tout entier dans cette première évocation qui pourtant ne signifie rien avec clarté, parce que l'affrontement de pouvoirs personnels est le seul moteur de son évolution. Le roman s'ouvre en profondeur pour décrire cet affrontement ; les actes de Mosca s'expliquent par le conflit de deux principes, l'amour et la fidélité au prince, tandis que la Sanseverina se laisse entièrement régir par sa passion pour Fabrice, de sorte que l'assassinat d'Ernest IV semble un hasard sur le plan politique, ainsi que la libération de Parme qui en résulte. A proprement parler, la politique ne se manifeste jamais seule dans la ville imaginée par Stendhal, elle apparaît toujours comme un mélange de données individuelles, morales et sociales. La liberté se donne comme le résultat d'un jeu serré entre les passions personnelles et les pouvoirs qui leur font face. C'est « cette sorte de jeu d'échecs » auquel se plaît Mosca, c'est encore le « jeu aussi attachant » qui détourne la Sanseverina de quitter Parme ³²⁵. Les connotations politiques de ces métaphores sont nettement réactionnaires, puisque la position qu'il faut occuper pour jouer exclut le peuple, pourtant présent et actif dans *La Chartreuse de Parme*. Elles nous renvoient à l'hésitation que Stendhal a

320. *Id.*, p. 111.

321. *Id.*, p. 113.

322. *Id.*, p. 118-119. Après la mort du prince, Mosca se plaint à sa maîtresse : « On y a découvert [dans les salons de la Raversi] que [...] je suis un libéral enragé » (*Id.* p. 412).

323. *Id.*, p. 119.

324. *Id.*, p. 124.

325. *Id.*, p. 111 et 143.

Rouge et le noir surtout, par l'aventure personnelle du héros, alors que ce dépassement qui permet l'émergence du sens est proposé doublement par *La Chartreuse de Parme* : le changement de régime que représente l'adoption résolue d'une perspective imaginaire dès le franchissement des portes de la principauté, renforce l'élection de valeurs inaccessibles par Fabrice qui n'est pas une victime de tel Etat de référence, mais bien de l'Etat en soi, inventé librement par Stendhal et riche de toutes les clés qu'on lui a cherchées mais qui ne le ferment jamais. C'est pourquoi l'auteur fait à notre avis beaucoup plus que de recommencer « une fois de plus à se demander s'il est possible de trouver le bonheur dans le monde inventé par le congrès de Vienne »³¹⁵. La particularité de notre roman semble tenir à la verticalité déjà présente au niveau du signifiant (c'est le clocher de l'église de Grianta et la tour Farnèse) mais aussi structurale : insatisfait semble-t-il par ses fictions qui se proposaient une découverte toute horizontale d'un seul pays, la France, Stendhal s'élève cette fois-ci au-dessus de la chronique, l'inclut dans une œuvre sans se limiter à l'esthétique du miroir : il fait au contraire confiance à son imagination pour construire une représentation et manifester un sens. L'imaginaire a son lieu dans l'œuvre, et la carte des significations y mène.

« La politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention »³¹⁶.

Ce refrain de Stendhal³¹⁷ nous encourage à entrer dans son roman par l'examen d'un thème qui l'attire et le rebute à la fois, et dont la fusion avec les autres centres d'intérêt semble impossible. La transition qui mène insensiblement de la politique réelle à la politique imaginaire est pourtant habilement ménagée ; de plus, la politique n'est jamais évoquée sans entretenir un lien avec d'autres thèmes ; elle est inévitable à l'historien parce qu'elle émeut des sentiments :

« Nous sommes forcés d'en venir à des événements qui sont de notre domaine, puisqu'ils ont pour théâtre le cœur des personnages »³¹⁸.

Une loge à la Scala réunit pour la première fois le comte Mosca et la comtesse Pietranera. On connaît les connotations de ce décor stendhalien : les plaisirs de la conversation ou de la rêverie ont leur place en ce lieu favorable aussi à la rencontre amoureuse ; enfin la liberté des propos et du comportement, obéissant tout de même à un code subtil, y est répandue. La loge permet le rapprochement et la confrontation de tendances opposées ; elle est le creuset où pourrait s'élaborer l'avenir de l'Italie, mais où se prépare seulement pour le moment celui de Madame Pietranera, qui « allait s'[y] enfermer toute seule, durant de longues heures »³¹⁹.

315. M. BARDÈCHE, *Romancier*, p. 361.

316. *Chartreuse*, p. 405.

317. On trouve une déclaration analogue dans *Armance*, p. 146, et une autre dans *Le Rouge et le noir*, p. 575-576.

318. *Chartreuse*, p. 405.

319. *Id.*, p. 110.

l'exaltation de la relation. Le palais du despote contraste aussi avec les villes qui marquent la limite de sa puissance, comme Milan, Bologne ou Naples, et singulièrement avec le château de Sacca, propriété de la duchesse, où elle cache Fabrice. Cette géographie signifiante trouve un sommet dans l'invention de la chartreuse de Parme, qui pour être « située dans les bois voisins du Pô, à deux lieues de Sacca »³¹⁴, n'en est pas moins le lieu mythique de la retraite (une prison librement consentie et désertée par Clélia) et de la mort.

Si déjà l'exergue du roman insiste sur le caractère géographique de l'inspiration, il faut nous attendre à ce que la carte qu'il établit soit aussi une carte des significations. L'équipée de Fabrice commence à Waterloo avec l'expérience et la crainte constante de la prison, qui lui est infligée par les Français ; elle se poursuit à Grianta, dans une cachette, et trouve un premier relais en Piémont, terre libre. Ce parcours dessine la recherche d'un lieu de l'héroïsme ; or si la participation de Fabrice à la bataille de Waterloo reste incertaine dans sa mémoire, c'est, comme on l'a assez remarqué, en vertu de l'indétermination propre à tout champ de bataille, mais c'est aussi le signe certain de l'impossibilité à localiser le théâtre de l'héroïsme mythique et de sa défaite. Désormais la quête de Fabrice sera à la fois celle d'une terre de la liberté et d'un sens à sa vie, deux exigences que sa participation à l'épopée napoléonienne satisfaisait mais qui, au milieu du triomphe des forces de la réaction, ne pourront se faire valoir que dans cette négation du lieu qu'est la prison. Quant à l'origine située à Grianta, elle est perdue et Fabrice n'y reviendra fugitivement qu'au péril de sa liberté. L'Italie (Bologne et Naples) abrite tour à tour l'aventure inessentielle et la fuite, tandis que la Lombardie autrichienne étend sur les « pas aventureux » de Fabrice l'ombre de la prison-forteresse, le Spielberg. Reste alors, achetée par la captivité et les protections de l'amour et du pouvoir, Parme, cette ville qui brouille, contrairement aux pays cités jusqu'ici, sa référence à l'histoire et qu'il nous faudra lire comme un symbole multiple, car en lui se confondent et s'opposent les voix de la passion individuelle et de l'aspiration révolutionnaire, du pouvoir et de l'imagination, de l'appartenance sociale et de l'ascèse personnelle. Stendhal cherche à la fois, dans l'invention de la principauté de Parme, à établir un réseau de correspondances entre une ville imaginaire et l'Europe de son temps, et à s'éloigner de celle-ci par une fiction poétique. C'est son interrogation permanente, son angoisse et son espoir également, c'est enfin la confrontation des aspirations individuelles et du champ social, de la recherche du bonheur et de l'aliénation, et, englobant ces oppositions, de l'amour et de la mort, qui ont sécrété cette fiction. S'il est vrai que ces thèmes ont été également abordés par les autres romans de Stendhal, la spécificité de *La Chartreuse* est liée au premier abord à une question d'échelle : aucun roman ne parcourt d'un regard aussi vaste l'Europe d'après 1815. (Si la France est absente comme Etat elle est présente, au niveau des mœurs, des idées et de la psychologie, dans l'incessante comparaison que Stendhal établit avec l'Italie). Secondement la description réaliste de la société était dépassée, dans *Le*

314. *Id.*, p. 493.

CHAPITRE 3

La Chartreuse de Parme

L'IMAGINAIRE AU CŒUR DU REEL

Parme est une principauté distincte de l'Italie qui, laissée aux mains d'une noblesse soumise à un monarque absolu, devrait évoluer vers un despotisme plus sévère à l'intérieur, vers un pouvoir plus grand à l'extérieur : Ranuce-Ernest IV nourrit « l'espoir d'être roi constitutionnel de la Lombardie »³¹². *La Chartreuse de Parme* montre tout au long comment le gouvernement évolue au contraire vers une plus grande liberté grâce aux interventions du comte Mosca et de sa maîtresse, la Sanseverina, tous deux nostalgiques de l'Italie napoléonienne et immobilisés à Parme par le goût du pouvoir d'une part, et en vertu de l'intérêt passionné qu'ils témoignent, d'autre part, à Fabrice del Dongo. Nous nous permettons de rappeler ces simples données parce qu'elles permettent déjà d'entrevoir toute la complexité du roman : sa dernière phrase souligne l'évolution exceptionnelle d'une politique, et cette évolution (qui est aussi un retour en arrière) est due à divers facteurs ; ils vont de la structure de la vie de cour à la position de Mosca et de la Sanseverina ; mais ils ménagent aussi une place à des éléments plus psychologiques, comme les sentiments de ces derniers, ou les fantaisies amoureuses ou meurtrières de Fabrice. Ce mélange de la politique et de l'amour apparaît jusque dans la figure tourmentée de Ferrante Palla. Les lieux de l'action ont une valeur symbolique : le palais du prince est à première vue complété par la tour Farnèse, qui étend son ombre sur toute la ville et la « peur » sur toute l'Italie du Nord³¹³. Mais il s'y oppose aussi, comme le siège d'un pouvoir figé reposant sur l'imitation, à celui de

312. *Chartreuse*, p. 298.

313. *Id.*, p. 113.

par l'imagination de *Lucien Leuwen* est partiellement résolu aux yeux de Stendhal. Il a fait revivre ses souvenirs, même si la fiction n'est pas allée jusqu'à leur aboutissement. Leur fonction devant Lucien a été celle d'un constant contrepoids aux impératifs que la société imposait à son existence, et ils lui ont permis d'éviter, peu à peu, tous les pièges qu'elle lui tendait. Remarquons seulement que Stendhal avait, dès la deuxième partie, opposé de trop lourds obstacles à la liberté, et que les données introduites en cours de route par le rôle du père ont polarisé son attention créatrice au point d'acquérir une trop forte autonomie et de condenser en elles seules toute la problématique de la société exprimée dans *Lucien Leuwen* : une fois celle-ci résolue, l'amour ne parut plus qu'une lointaine et favorable conséquence.

Il semble donc que la satisfaction imaginaire puisse être obtenue par une réalisation romanesque incomplète. L'inachèvement de *Lucien Leuwen* n'est pas, en effet, douloureux : simplement un abandon, là où il n'y a plus rien à dire (ou trop), et abandon sans repentir. Il est dû à ce que l'imaginaire de Stendhal a rencontré ici une limite : là où sa volonté, exprimée dans les plans, le poussait à réunir les deux amants, il s'est trouvé au contraire les éloigner toujours plus l'un de l'autre. Ce roman inachevé fait céder l'auteur devant les obstacles. Ceux-ci correspondent, nous l'avons vu, à un obstacle intérieur. Mais la dynamique qui résulte de la tension établie entre deux tendances est productrice au niveau de l'imaginaire, si les écueils parviennent à transformer et à exalter l'amour, tout en lui donnant plus de force. Le couple de *Lucien Leuwen* a manqué de cette énergie ascensionnelle et sublimante qui caractérisera *La Chartreuse de Parme*.

A l'intérieur de l'œuvre, l'intérêt s'est assez déplacé aux yeux de Stendhal pour que le sujet premier — « les sentiments de Lucien pour Madame de Chasteller » — ait perdu toute urgence, et, si *Lucien Leuwen* devait continuer, ce thème ne connaîtrait pas un dénouement immédiat. D'où une fin bifide, qui indique, en fait, un recommencement ; Stendhal pourrait aller beaucoup plus loin : différer une nouvelle fois la fin prévue par les plans, parce que son héros a changé au cours de la lutte menée dans la seconde partie, changé dans la mesure que nous avons indiquée : après avoir surmonté l'oppression que lui faisait subir la société, il se découvre un personnage d'un type nouveau, ayant dépouillé son caractère werthérien et proche, sans doute, de Roizand, susceptible enfin de domination. Il présente à l'imagination de Stendhal une sorte de Julien Sorel de la société bourgeoise. Ce changement intérieur entraîne la nécessité d'un affrontement différent, et par suite d'un changement de cadre. Ce sera Rome-Madrid. Ces modifications provoquent à leur tour le surgissement d'une nouvelle matière de mémoire. L'intrigue sentimentale se fondera maintenant sur un passé qui touche au présent de l'auteur, sa relation avec la comtesse Cini. Le progrès qui rapproche Henri Beyle de Métilde sur le plan imaginaire — le retour à Nancy a lieu — l'en éloigne sur le plan de la résolution romanesque, parce qu'il apporte au personnage une nouvelle possibilité, qui correspond à une problématique différente, celle de ses propres rapports avec les milieux diplomatiques de Rome. Le déplacement des perspectives indique à lui seul combien Lucien a su traverser à son avantage les pièges que son créateur avait accumulés devant lui. Il s'est rapproché de lui en échappant à son père, et il tendrait maintenant à endosser sa proche expérience, faisant virer le roman au profit de mémoires imaginaires. Mais Stendhal n'a pas reconnu la nécessité interne de l'œuvre, et peut-être a-t-il décidé de continuer parce qu'il ne pouvait pas la terminer comme il l'avait projeté : la troisième partie entrevue a le mérite de différer encore une fois la réunion de Lucien et de M^{me} de Chasteller. Mais par son contenu, elle ne répond pas à une urgence qui l'accorde à la fois aux deux autres et au vécu du romancier ; elle n'existera jamais.

Il reste à interpréter l'absence de l'autre fin possible. La mort de François Leuwen ne représente pas la libération complète de son fils, qui doit encore faire la preuve de sa valeur sans appui. On conçoit donc qu'il ne puisse pas incarner pour Stendhal le héros totalement affranchi, digne d'assumer entièrement l'imaginaire mémoire de Métilde et Dominique confrontée à la société de 1835 ; et que, d'autre part, il laisse entrevoir cette conciliation comme une lointaine visée : de nouveaux obstacles s'élèvent toujours sur le chemin de la satisfaction que Stendhal ne peut pas s'accorder en imagination, mais elle doit aussi rester toujours envisageable. Jean Prévost a donc raison de choisir, parmi tous les plans et notes, celui qui annonce le mariage de Lucien et de Bathilde comme la véritable « fin du roman »³¹¹. L'inachèvement de la relation avec Bathilde est une conséquence de celui du roman, lequel exprime toutefois, à sa manière, qu'une issue heureuse eût été possible. Le problème mis en jeu

311. *Création*, p. 386.

suppression des obstacles que ce dernier a réalisée : comme si, pour l'imagination stendhalienne, un acte libre entraînait une nouvelle disposition du monde extérieur. Mais cela ne va pas si loin que le banquier en faillite n'ait laissé à son fils un héritage symbolique :

« M. le chevalier Leuwen, maître des requêtes, lieutenant de cavalerie, a des titres »³⁰⁹.

Cette position toute nouvelle exige aux yeux de Stendhal un complément. Lucien a conquis le sentiment de sa valeur dans le domaine des relations féminines. Comment le confirmera-t-il devant sa carrière, ouverte par ses titres mais affranchie de l'ombre du père ? Ainsi, pouvons-nous supposer, reviendrait-il à Nancy en ayant rempli à toutes les conditions de la valeur, personnelle et sociale, qu'au début du roman il ne pouvait se reconnaître. Celui-ci bifurque donc sur l'épisode romain, ou madrilène, selon que l'on se réfère à l'expérience contemporaine d'Henri Beyle qui eût fondé cette nouvelle partie, ou à son contenu explicite. En voici un plan sommaire :

« Cour.-Idée : Image de l'intérieur d'une cour espagnole. La comtesse Sandre et le prince Phil [la comtesse Cini et le prince Philippe Caetani]. Religion, besoin d'aide de camp pour promener [...] »³¹⁰

On a reconnu le cadre et le thème d'*Une position sociale*, écrit trois ans plus tôt : les milieux diplomatiques romains et le sentiment religieux faisant obstacle à l'amour. Il reste que cette nouvelle partie tourne court aussitôt annoncée ; c'est le deuxième aspect de l'inachèvement.

Y aurait-il, entre ces deux aspects, un lien ? Stendhal, voulant écrire la rencontre (finale ?) de Lucien et de Bathilde, a-t-il réalisé qu'il ne le pouvait pas, et voulu donner à son roman de nouveaux développements qu'à leur tour, et pour des raisons différentes, il abandonna ? En l'absence de toute indication sur le (ou les) chapitre(s) situés à Nancy, on ne peut répondre à ces questions ; cela supposerait que l'on connaisse l'importance réelle de la rencontre avec Bathilde, et sa valeur éventuelle de dénouement.

Ce double inachèvement reste, en partie, inexplicable, sinon par le fait déjà invoqué que Stendhal a atteint le point où continuer ne l'intéresse plus. La problématique abordée en commençant *Lucien Leuwen* lui paraît soit résolue soit infinie, à tel point que l'expression n'en est plus nécessaire ou plus possible. Plutôt que de vouloir à tout prix expliquer l'abandon de projets assez précis, on se demandera ce que cet inachèvement désigne : une impossibilité, un échec de l'écriture, ou au contraire une plénitude imaginaire entrevue, mais qu'il suffit d'entrevoir pour que s'efface la première motivation à la création ? On remarquera également que Stendhal n'ayant jamais, pour ce roman non plus que pour aucune œuvre de sa période romaine, songé à publier de son vivant, il lui manquait le mobile extérieur qui eût pu prendre la relève.

309. *Id.*, p. 1382-1383 ; déjà cité.

310. *Id.*, appendice, p. 1412.

corps du partenaire n'offre plus qu'un prétexte à la jouissance née de la supériorité. M^{me} Grandet s'est évanouie :

« Le contact de ce corps charmant lui rappela cependant un peu qu'il tenait dans ses bras et qu'il avait à sa disposition une des plus jolies femmes de Paris. Et sa beauté, n'étant pas d'expression et de grâce, mais une vraie beauté *sterling* et pittoresque, ne perdait presque rien à l'état d'évanouissement »³⁰⁶.

Que M^{me} Grandet soit animée ou non, c'est la même chose. Lucien éprouve ainsi cette unique émotion lorsque cette jeune femme, si enjouée et si théâtrale, est réduite à ce corps et à ce visage qui, de toute façon, n'expriment jamais que le factice. La possession virtuelle permet donc de se voir le plus fort grâce au pouvoir discrétionnaire acquis sur un corps sans âme. Y a-t-il érotisme ? « Un peu », écrit Stendhal, non sans ironie. Tout, dans ce rapport vaniteux, reste joué, mimétique, sans même devenir dérisoire. Les personnages ne se rencontrent pas. Peut-être s'agit-il aussi d'une version inversée du fiasco, où Lucien, en état de rationalité intense, ne parvient pas à joindre la source de l'émotion : celle qu'il ressent est d'ailleurs acceptée parce qu'il ne doit pas se surveiller. Quoi qu'il en soit, il y a possession dans la mesure où il y avait eu, jusqu'ici, relation ; laquelle trouve ici sa fin, la vanité étant satisfaite sans que le vaniteux soit compromis : seule une telle scène peut lui rendre la sûreté de soi, en lui montrant qu'il peut se conformer aux usages de la société (la séduction est une norme), et en lui permettant du même coup de les dénoncer comme vides.

L'IMPOSSIBLE ACHEVEMENT

Lucien s'est ainsi rendu compte qu'il peut obtenir les faveurs d'une femme par son propre mérite. Ses épreuves sont terminées. Il a parcouru avec succès tout le trajet des conduites imposées. Il accède alors à la liberté du choix, et renoue avec ses souvenirs pour rechercher ce qui est, pour lui, la vraie valeur :

« Dans la soirée, il partit pour Nancy, ne regrettant rien à Paris et désirant de tout son cœur d'être oublié par madame Grandet »³⁰⁷.

Le texte mentionne donc clairement — et pour la deuxième fois — que Lucien est allé à Nancy, et nous donne le droit d'utiliser une rencontre que Stendhal n'a pas rédigée. C'est un premier aspect de l'inachèvement, trop souvent négligé ; car, aussitôt après la dernière phrase citée, le roman bifurque : « Après la mort subite de M. Leuwen, Lucien revint à Paris »³⁰⁸. Cette euthanasie très stendhalienne n'a présenté aucune difficulté à l'écrivain, dès que le personnage du père ne lui parut plus contrevenir à la libération de Lucien. Cette disparition correspond à la

306. *Id.*, p. 1375. Il s'agit aussi de voyeurisme, et l'on se référera à l'analyse qu'a proposée J. STAROBINSKI de cette tendance stendhalienne : *Pseudonyme*, p. 230-231.

307. *Leuwen*, p. 1377.

308. *Id.*, p. 1378. C'est moi qui souligne.

de raisonnements et d'amour »³⁰⁰. Enfin, la réflexion de Lucien suit une ligne mélodique où reparait un leitmotiv :

« Mais bien plus céleste encore était l'image de madame de Chasteller, qui à chaque moment venait dominer sa vie »³⁰¹.

Ce moment permet donc une extension à « la vie », et non seulement au présent, de l'image chérie : la synthèse est aussi temporelle, efface les points de rupture de l'existence, et relie toute la représentation de l'avenir à l'état de conscience actuel. Instants, donc, où triomphe l'imagination, en tant que faculté de projection, et qui se lient, à travers le « divin » et le « céleste », à la communion quasi-musicale du *Chasseur vert*, aussi bien qu'à la danse de Lucien avec Bathilde, où leur dialogue fut celui de « deux anges qui [...] se rencontreraient [...] ici-bas. »

Cet état d'esprit révèle à lui-même l'homme du premier mouvement ; naturel, abandonné par « le parti de la raison », Lucien rejoint le sublime, qui se fait jour à la faveur d'une abolition de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. La musique offre un espace-temps où se déploie le souvenir de l'amour. Mais l'amant va-t-il suivre son inspiration aussi dans ses actions ?

Il est nécessaire, pour répondre à cette question, de proposer une interprétation de la fin du roman ; elle repose sur un choix relatif à son inachèvement. Piqué au vif par la vanité, Lucien contraint, par son indifférence, M^{me} Grandet à venir le trouver au ministère. La scène³⁰² est assez exceptionnelle chez Stendhal : un homme tient à sa merci une femme éperdue, qu'il sait ne pas aimer. Le regard de l'écrivain n'est pas tendre pour l'héroïne : tout ici est joué par elle, si bien qu'elle rejoint parfois le sentiment vrai ; tout est analysé par Lucien, qui ne cesse de se poser cette question : « Tout cela, est-ce encore de l'affection ? »³⁰³ Il ne subsiste qu'une comédie hystériforme (qui se termine dans un évanouissement) vue par un homme d'une objectivité parfaite. Lucien reste spectateur et éprouve beaucoup de difficulté à agir ; encore sa décision est-elle, « au milieu d'une scène d'amour », celle d'« un homme de parti »³⁰⁴.

Non, toutefois, qu'il n'en résulte une satisfaction importante :

« Cette grâce, ce changement, étonnant chez cette femme si fière, c'était votre mérite qui en était l'auteur, lui disait la vanité [...] »

« Mais Lucien restait froid à ces compliments de la vanité [...] La méfiance ajoutait : [...] »

« Tâchons de n'être pas dupe »³⁰⁵.

Le voici franchir une nouvelle étape importante : il est assez méfiant pour débusquer la vanité. Mais il existe une *possession vaniteuse*, où le

300. *Ibid.*

301. *Ibid.*

302. Chap. LXVII.

303. *Leuwen*, p. 1374.

304. *Id.*, p. 1375.

305. *Id.*, p. 1372-1373.

de l'extérieur. A ce titre, valeur et liberté sont finalement synonymes aux yeux de Stendhal, et se réunissent sous le nom de cette qualité qui manque si fort à Lucien : l'énergie.

La découverte que vient de faire ce dernier entraîne en effet un véritable examen de sa situation présente et future. Il rejette, pour cette fois, le sentiment de la fausseté et de la précarité non sur lui-même, mais sur le décor de son action :

« Je n'ai que vingt-quatre ans et, en conscience, ce château de cartes de friponneries éhontées, combien peut-il durer ? [...] Probablement pas dix ans » ²⁹⁵.

Alors reparaît le souvenir de Bathilde, et le leitmotiv qu'est la comparaison des régimes politiques sous l'angle de leur convenance aux aspirations de Lucien se dissout devant cette affirmation : « Je ferai ce que Bathilde voudra » ²⁹⁶. Le personnage mérite enfin ce commentaire de Stendhal :

« Il osait maintenant croire à son premier mouvement, et y tenir jusqu'à ce qu'on lui eût prouvé qu'il avait tort » ²⁹⁷.

Ce qui, au début du roman, apparaissait comme frivolité et prêtait le flanc à la critique de son entourage, se définit maintenant comme une spontanéité sûre d'elle-même et indifférente au jugement de l'extérieur. La transformation de Lucien le rend digne de saisir la valeur de son passé, mais ce n'est pas sa mémoire qui a assuré cette transformation.

Ces pensées effervescentes en lui naissent à la faveur d'un abandon à la musique : il est à l'opéra. C'est dire combien Stendhal ici se rapproche de lui, en lui prêtant son expérience de la rêverie musicale. Tandis que, à peine est-il entré,

« la musique plate et les charmants pas de mademoiselle Elssler lui causèrent un enchantement qui l'étonna » ²⁹⁸,

nous lisons plus loin :

« Les sons d'un orchestre mâle et vigoureux, les pas divins et pleins de grâce de mademoiselle Elssler le distraient de temps en temps de ses raisonnements et leur donnaient une grâce et une vigueur séduisantes » ²⁹⁹.

La qualité du spectacle a donc changé tandis que Lucien développait ses pensées. Le caractère tendre a influencé les sensations elles-mêmes, et la grâce et la vigueur appartiennent également au raisonnement et à l'audition ; état fusionnel, où, finalement, la pensée est musique et la musique pensée, où la circonstance s'apparie si bien à l'état d'esprit qu'elle devient intérieure. La présence à la musique devient un « mélange

295. *Id.*, p. 1355-1356.

296. *Id.*, p. 1358.

297. *Id.*, p. 1357.

298. *Id.*, p. 1357.

299. *Id.*, p. 1359.

LA FAUSSE VALEUR DENONCEE

Tout porte à croire que le roman pourrait s'achever et le héros s'enliser là. Ses sentiments amoureux enfin réduits au conventionnel, et la « passion » à sa part avouable, sa liberté se résumerait à l'adoration secrète d'une effigie. Mais l'action rebondit, et nous devons en indiquer les circonstances. Le père de Lucien se charge de lui gagner, à son insu, les faveurs de Madame Grandet ; capable de défaire un ministère, il pousserait volontiers son mari dans le suivant. Le thème de la catin qui fait la fortune des grandes familles a été entrevu par Stendhal dès 1834²⁸⁸. Il n'en propose ici qu'une première mouture, singulièrement fade, et qui renseigne, si besoin est, sur la crédibilité que le régime parlementaire revêt à ses yeux. Monsieur Leuwen prend donc ses renseignements, conduit la campagne, et se substitue réellement à Lucien dans le rôle de séducteur. Aussi celui-ci, heureux de son succès personnel auprès de M^{me} Grandet, va-t-il en mettre la sincérité en doute devant son père. Lequel lui raconte « dans le style le plus simple le marché fait »²⁸⁹. A ce propos, Stendhal emploie quatre fois l'expression « sottie confidence » dans une chronologie du roman ou dans la marge de son manuscrit²⁹⁰. Le fait a donc une grande importance à ses yeux ; c'est même lui qui va modifier la suite des événements : « Ainsi, l'étourderie de M. Leuwen défait son plan »²⁹¹.

« La vanité de Lucien fut consternée, il se sentit froid dans la poitrine, car notre héros [...] est né à Paris, par conséquent il a des premiers mouvements d'une vanité d'une force incroyable »²⁹².

Mais ce qui jouait à Nancy contre lui, et faisait obstacle à ses entreprises, lui est ici favorable car, ajoute Stendhal,

« Cette vanité immense, parisienne, n'était pas cependant unie à sa compagne vulgaire, la sottise de croire posséder des avantages qu'on n'a pas »²⁹³.

Reste donc la pique, le mouvement d'humeur, qui, lié à la dépréciation de soi, va permettre à Lucien d'inventer une conduite nouvelle. Il s'aperçoit enfin que son père, dont il a fait le juge de sa valeur personnelle, la lui refuse : « Mon père [...] se moque de moi ! »²⁹⁴ Cette dissociation et les conséquences qu'elle entraîne indiquent que l'estime de soi ne peut être atteinte en dehors de l'autonomie ; en demander compte à autrui entraîne une dépendance dans laquelle les critères recherchés s'abolissent. La liberté, si elle ne renseigne pas davantage sur la propre valeur toujours fuyante, est au moins une expression authentique de l'être, qui permet d'atteindre du dedans ce sentiment qui ne peut provenir

288. « Origine de la grandeur de la famille Farnèse », daté de « Rome, 17 mars [18]34 ». Appendice I à *La Chartreuse de Parme*, p. 499-510.

289. *Leuwen*, p. 1353.

290. *Id.*, notes, p. 1578, 1579 et 1581.

291. *Id.*, notes, p. 1584.

292. *Id.*, p. 1353.

293. *Ibid.*

294. *Leuwen*, p. 1354.

ces rêveries doivent un jour l'emporter sur elle et déterminer sa volonté (ou provoquer, peut-être la folie).

De fait, la présence trop forte à un ailleurs entraîne l'absence. Lucien la connaît deux fois. Devant la femme du ministre, c'est toujours l'opposition qu'il relève avec M^{me} de Chasteller qui le pousse à rêver.

« Vous êtes fâché ? dit madame de Vaize d'un ton de voix timide.

« Le son de cette voix réveilla Leuwen [...]

« — Y a-t-il longtemps que je suis tombé dans cette rêverie ?

« — Trois minutes au moins » ²⁸³.

Les souvenirs deviennent donc plus pressants, plus exigeants aussi ; ils retirent les pensées de Lucien de ce monde qui lui déplaît. Faute d'avoir convaincu la volonté, ils la ravissent.

Quelques heures, puis huit jours, de rêverie plus ou moins continue, pour trois minutes d'une attention soustraite à la circonstance réelle : le résultat est maigre. Ces plongées dans le passé, qui ne provoquent aucune action, vont pourtant prendre une importance croissante au fur et à mesure que Lucien comprend et critique mieux le monde qui l'entoure. Mais l'éloignement lui vaudrait le reniement de son père ²⁸⁴. Le souvenir de son amour le mènera-t-il jusque-là ?

Il revient avec une influence croissante :

Que demandé-je au monde ? Mes yeux me trahiraient, et madame de Chasteller me l'a dit vingt fois... »

« Son parler si coulant fut interrompu net » ²⁸⁵.

Et Lucien se précipite devant une « sainte image », celle d'une femme qui ressemble à Bathilde. Or si le souvenir, loin d'être refoulé, demande le recueillement devant un signe de la présence, celle-ci est encore bien lointaine, puisqu'il s'agit de la copie d'un portrait, seul objet réel à travers lequel Lucien communique avec Bathilde ; et cela, à l'instant où « madame Grandet [...] le portait [...] à rompre [...] avec le souvenir cher et sacré de madame de Chasteller » ²⁸⁶. Lorsqu'il s'éloigne de ce dernier, il se rapproche de son image, qui, atteinte à travers tant de stratifications, s'est détachée de l'original jusqu'à pouvoir cautionner la « trahison ». Demeure pourtant l'attitude religieuse, et l'attente du pardon que Lucien, finalement, s'accorde à lui-même devant cette fragile représentation rencontrée « dans la collection des porcelaines divines de M. Constantin » ²⁸⁷. Dernier îlot, toutefois, de solidité. La voix de Bathilde perçue intérieurement est effacée par l'émotion ressentie devant son portrait. Inactif mais intense, le souvenir a conquis son autonomie. Il est devenu un élément de la vie intérieure de Lucien.

283. *Leuwen*, p. 1272.

284. *Id.*, p. 1274.

285. *Id.*, p. 1349.

286. *Ibid.*

287. *Ibid.*

aux salons qui s'occupent de lui, le surveillent, et lui prêtent facilement, à cause de ses airs ennuyés, un délit d'opinion : il faudra, lui dit son père, « te laver de la calomnie qui t'impute d'être saint-simonien »²⁷⁸. Lucien paie son dû aux autres et s'empêtré dans leur influence. Signalons tout de même ici un mouvement d'indépendance (ou une impatience du romancier ?) qui le pousse à se rendre à Nancy ; mais il n'y arrive pas²⁷⁹.

Sa mémoire va reprendre vie par l'effet des contrastes. Il éprouve vivement les défauts des personnages qu'il fréquente, et ces impressions creusent en son esprit un vide que vient remplir M^{me} de Chasteller :

« Les hommes, dont il venait de voir la fleur ce soir-là, étaient faits pour le faire douter de la possibilité de l'existence d'êtres comme madame de Chasteller. Ce fut avec délices qu'il retrouva cette image chérie, elle avait comme la grâce de la nouveauté, qui est l'unique chose peut-être qui manque au souvenir de l'amour »²⁸⁰.

L'opposition ne se borne pas à faire réapparaître l'« image chérie », mais lui procure une valeur et un dynamisme neufs, donnant au souvenir le tremblement de la présence, alors que les personnes réelles vues chez Madame Grandet sont, elles, figées et désséchantes. Le souvenir fait pâlir le présent et se détache comme une apparition inconnue de ces êtres qui, lui ayant donné l'occasion de surgir, passent au second plan. Le commentaire de Stendhal souligne bien cette inversion des fonctions de la mémoire et de la perception : le pôle actif de la vie psychique de Lucien est dans son passé. Dans la suite, ces souvenirs vont prendre un rôle de plus en plus précis. M^{me} de Chasteller est, par exemple, le juge des actions de Lucien :

« Que dirait madame de Chasteller si je lui racontais ma conduite ? »

« Il fut bien une heure avant de trouver la réponse à cette question, et cette heure fut bien douce »²⁸¹.

La partenaire imaginaire est cette fois un répondant idéal, alors que Lucien discute de cette situation avec son compagnon et envisage de la soumettre à son père. Mais dans la question posée en esprit à Bathilde, la fréquentation du souvenir semble prendre le pas sur la réponse attendue. Ce dialogue irréel l'emporte sur les précisions de Coffe : plus il est sûr de lui, et plus Lucien dissocie ses actes et ses pensées. Sa mémoire et son imagination n'appartiennent qu'à lui. Envahissantes, elles entraîneraient une décision : « Pourquoi ne lui écrirais-je pas ? » se dit Leuwen. Et cette question s'empara de son âme pour huit jours »²⁸². Une heure, huit jours : le contenu de ses rêveries ne nous est pas transmis, car il est, comme l'on sait, irréductible au langage. Mais l'indication de leur durée est ici une mesure d'intensité. Soustraites à l'activité réelle de Lucien, il semble que

278. *Id.*, p. 1144.

279. Pour la reconnaissance stendhalienne de ce renoncement de l'imagination, voir ici, p. 250, n. 185.

280. *Leuwen*, p. 1175.

281. *Id.*, p. 1265.

282. *Ibid.*

romancier s'interdit donc toute décision — ou plutôt, il ne peut pas lui donner suite — qui résoudrait arbitrairement le problème qu'il éprouve et représente comme insoluble. Une possibilité subsiste : que les souvenirs de Lucien aient un poids assez grand pour faire basculer son devoir actuel dans l'inessentiel.

Ces souvenirs eux-mêmes accusent l'évolution de Lucien, qui les veut, dès son arrivée à Paris, doublement intransmissibles : « L'essentiel est que personne ne s'aperçoive de ma folie »²⁷⁵. Sur ce point aussi, il se rapproche donc d'Henri Beyle, qui évoque son état d'esprit après son retour de Milan dans les *Souvenirs d'égoïsme*²⁷⁶ :

« Le pire de mes malheurs serait, m'écriai-je, que ces hommes si secs, mes amis, au milieu desquels je vais vivre, devinassent ma passion, et pour une femme que je n'ai pas eue ! »

L'expérience de Stendhal nourrit celle de Lucien. Pourtant la position particulière de ce dernier veut qu'il intègre les normes de la société qui l'entoure. Aussi, là où Stendhal savourait sa passion malheureuse dans l'égoïsme, Lucien s'efforce-t-il de rompre avec ses souvenirs, signes de maladie :

« Le matin avec des voleurs, et le soir avec des catins ! se disait-il amèrement. Mais qu'est-ce que l'opinion ? [...] Ah ! si je pouvais parler de tout ceci avec... »

« Il s'arrêta au moment où il prononçait mentalement le nom de Chasteller »²⁷⁷.

Si les « hommes si secs » fréquentés par Henri Beyle sont devenus ici des « voleurs » accompagnés de « catins », c'est le sujet du roman qui le commande. Mais le refuge élu autrefois par Dominique devient une terre interdite : Lucien lui-même se retient de communiquer avec ses souvenirs. Les mêmes éléments sont en présence, mais combinés et orientés de manière fort différente. Tandis qu'Henri Beyle veillait sur l'imperméabilité de sa pensée pour vivre sur deux plans dissociés, l'un conventionnel et l'autre authentique, Lucien pousse l'abdication si loin qu'il en arrive à la censure des pensées et des sentiments propres. A la limite, l'individu n'existerait plus, sinon comme un exemplaire de l'homme social que Lucien, par ailleurs, raille abondamment. C'est une nouvelle preuve que Stendhal utilise volontiers ses propres souvenirs pour créer un personnage, sans leur laisser pour autant la fonction qu'ils ont eue à ses propres yeux.

La donnée romanesque, c'est la sommation que Lucien s'adresse de faire carrière. On peut donc supposer que la mémoire lui reviendra avec la confiance en soi. Mieux il remplira les tâches que la société lui assigne, et plus il retrouvera d'autonomie ! Mais plus il réussit et plus il doit de temps

275. *Id.*, p. 1082.

276. P. 1432. Comparer aussi la citation de la note 251 avec cette phrase des *Souvenirs d'égoïsme* : « Les objets glissaient sur moi inaperçus ou méprisés quand ils étaient entrevus. Ma pensée était sur la place Belgiojoso à Milan. »

277. *Leuwen*, p. 1108-1109.

« Si je le rencontrais au bois de Boulogne, s'il s'approchait de moi et m'adressait la parole, je ne lui répondrais pas un seul mot avant d'avoir revu le *Chasseur vert* »²⁷⁴.

Seul le retour à l'origine rétablirait la communication interrompue ; et il ne pourrait s'accomplir que par la vertu d'une compréhension dans le silence. Vœu, donc, hyperbolique, puisque les mots eux-mêmes avaient été déclarés insuffisants. Cette décision surenchérit sur l'impasse de la relation en contraignant M^{me} de Chasteller à une conduite qui entraînera soit la négation, soit l'absolu de la communication ; selon que la parole lui sera ou non nécessaire. Et le retour dans le lieu même de la plénitude symbolise l'effacement de l'inessentiel, ou même il l'effectuerait : le langage ne pourrait faire irruption que dans cet espace qui nie le temps de la séparation.

Stendhal choisit clairement l'orientation du roman : Bathilde seule envisage réellement la possibilité de revoir Lucien. Quant à lui, il en est, sur ce point, aux hypothèses, et sur le reste, déjà dans le domaine des souvenirs. Les chances de leur amour dépendent entièrement d'une décision spontanée de Lucien, si bien que Stendhal n'a jamais rédigé une rencontre projetée à Paris : les retrouvailles seraient plus aisément situées à Nancy, on vient de le voir. De plus, l'atmosphère et le ton du roman rendent de plus en plus improbable une scène où Lucien puisse modeler sa conduite sur un silence. Ses souvenirs sont plus explicites : en eux résident sa seule chance et sa seule liberté. La décision de M^{me} de Chasteller le renvoie aussi clairement à lui-même que Stendhal le veut : confronté à sa mémoire, au problème de sa valeur et à l'attente de la société, que deviendra-t-il ? Le malheur de Lucien, c'est en somme de vivre successivement ce qu'il aurait dû pouvoir vivre simultanément : dans la première partie, l'amour est sa préoccupation exclusive, puis dans la seconde, son devenir. Ce fait même, qui entraîne un déséquilibre, indique à quel point Stendhal ne pouvait concevoir un personnage qui assumât à la fois la poursuite de ses désirs et son insertion sociale. Le seul rapport qu'il envisageait, sous le règne de la bourgeoisie, était celui d'un choix exclusif et douloureux.

Cela, le contenu du roman le montre à l'évidence ; la construction l'accuse ; enfin, toute rencontre est impossible et les lieux successifs de l'action sont fermés l'un à l'autre : Bathilde, nous l'avons vu, ne se déplace pas ; Lucien non plus, bien qu'il prenne souvent son élan. La cohérence est là, finalement : l'immobilité des personnages tient à leur liberté, définie plus haut comme un mouvement lié à l'imagination de Stendhal sans intervention de sa part. Cette liberté décrète le sens de leurs actions et de leurs sentiments, enfin le sens du roman. Elle existe donc si les personnages sont responsables des significations qu'ils expriment, et, à certains moments, font surgir. Elle n'existe pas si leurs actes sont le résultat d'un calcul de l'auteur et doivent faire apparaître un sens préétabli. Lorsque le désir manifesté de Stendhal — la rencontre — ne trouve pas à se réaliser, cela indique qu'il suit ses personnages. Le

274. *Id.*, p. 1094.

seulement un devoir moins pénible que les autres » ²⁷⁰. C'est ici qu'il faut donner raison à Jean Prévost ²⁷¹. L'affection pour le père est nécessaire à la suite du roman, qui ne peut être amenée par une détermination personnelle de Lucien ; si le personnage n'a plus de désir possible, il faut lui en suggérer un comme un devoir. La tendresse pour le père remplace toutes les motivations absentes. Voici Lucien devenir le plus défavorisé des héros de Stendhal après Octave : si Julien voyait d'abord un devoir dans l'amour, c'est pour lui-même qu'il devait l'accomplir, et cela ne l'empêchait pas d'accéder à long terme à la plénitude. Lucien se lance à la conquête du monde de la fausseté, habité par un faux désir. Dès le moment où le père obtient du fils le « sacrifice » exigé, celui-ci ne produit plus ses actes par un libre mouvement de sa volonté. Cette situation permet à Stendhal de prêter à Lucien un engagement sans réserve — sinon intérieure — dans les manières d'agir du pouvoir et dans les manières d'être de la bourgeoisie, ce qu'il n'aurait jamais pu faire sans ce subterfuge de l'imagination. Il y avait là une expérience imaginaire à tenter, comme Stendhal l'avait fait en lançant Julien à la conquête de l'aristocratie. Mais cette classe réactionnaire lui était à certains égards sympathique, et Julien avait l'énergie nécessaire à tromper le marquis de La Mole, substitué du père. Le rapport paternel est la caution de la continuité du mode de vie bourgeois : Stendhal rencontre cette vérité en montrant les agissements d'un héros privé d'autre motivation que l'obéissance et la tendresse. La seconde partie de *Lucien Leuwen* illustre cette règle beyliste : on ne peut devenir soi-même par aucune fidélité à autrui, fût-ce la plus proche. Si Lucien avait eu des désirs plus stables, aurait-il pu partir à l'assaut d'un rang qui lui est déjà donné, mais dont il doit attester qu'il est digne ? Sa réserve, qui est celle du rêve et du souvenir, introduit ici la distance nécessaire à juger cette société qui dès lors le façonne, pas assez profondément cependant pour qu'il ne maintienne la possibilité d'un retour à ce qu'il avait aimé autrefois. La mémoire de Lucien fonctionne comme l'hypocrisie de Julien : elle est cette partie de lui-même que lui seul connaît, vénère et cultive ; elle lui propose un lieu où être lui-même. Elle lui permet aussi d'établir des comparaisons entre le monde où il vit et le passé qu'il idéalise.

A chaque circonstance décisive de sa nouvelle vie, le souvenir de Nancy réapparaît. Dès le commencement :

« Une seule chose le tirait de l'inaction profonde et faisait agir son esprit : c'était de revenir sur les événements de Nancy. Il frémissait en rencontrant sur une carte géographique le nom de cette petite ville » ²⁷².

Chose remarquable, sa réflexion pénible entraîne immédiatement la question : « Si j'allais à Nancy me jeter à ses pieds ?... » ²⁷³ qui postule la liberté aussi fortement que le comportement réel de Lucien l'exclut. Pendant ce temps M^{me} de Chasteller prononce un vœu :

270. *Ibid.*

271. Cf. ici, p. 273.

272. *Leuwen*, p. 1075.

273. *Id.*, p. 1076.

« Le premier [...] caractère de ce mode de compréhension est [...] par définition de ne pas nous décaler du personnage »²⁶⁵.

Nous sommes avec les sentiments de Lucien contre les ordres de François ; nous ne pouvons être avec Lucien qu'à la faveur de cette délégation de l'auteur à un personnage, qui est purement fonctionnelle.

V. Brombert est plus prudent que J. Prévost et plus juste, nous semble-t-il, en écrivant :

« On ne saurait insister suffisamment, à notre avis, sur le parallèle qui existe entre l'attitude du père envers le fils et celle qu'adopte habituellement Stendhal en tant qu'auteur et narrateur envers ses personnages »²⁶⁶.

Cependant l'auteur continue à s'identifier au personnage principal, qui par ses monologues et ses réserves intérieurs échappe à l'omniscience du père et maintient le discours de Stendhal en opposant l'amour à la réussite. S'il est vrai, comme le dit encore Jean Pouillon que « Stendhal dit les choses sans en dire l'effet subjectif ; alors il lui faut analyser afin de le retrouver et de comprendre son héros »²⁶⁷, il reste qu'ici toutes les choses dictées par le père sont présentées, quant à Lucien, par l'effet subjectif qu'elles provoquent en lui.

En laissant à M. Leuwen la faculté de déterminer l'emploi du temps de son fils, Stendhal a montré que le pouvoir du père équivaut au niveau psychologique à l'omniscience de l'auteur au niveau technique. La liberté de Lucien à l'égard du banquier, c'est de retourner à Nancy. Sa liberté partagée avec l'auteur, c'est de n'y arriver jamais. Et si nous étions troublés par cette délégation des pouvoirs de celui-ci à un personnage, rappelons-nous Todorov :

« Cette image fugitive [celle du narrateur] ne se laisse pas approcher et elle revêt constamment des masques contradictoires, allant de celle d'un auteur en chair et en os à celle d'un personnage quelconque »²⁶⁸.

Voyons maintenant comment le père amène son fils à cette transformation capitale : l'infidélité aux souvenirs de Nancy, obtenue au niveau du comportement, mais non des sentiments. L'introduction au second épisode des amours de Lucien, dépourvue de passion, se fait comme un « traité » de caractère méphistophélique. Sans s'en rendre compte Lucien vend son âme à son père pour des avantages mondains de la valeur desquels il n'est pas convaincu. Il précise pourtant : « Je tiens [...] à être fidèle à une maîtresse que je n'ai jamais eue »²⁶⁹. Son père obtient donc de lui ce retournement que son créateur ne voyait pas d'autre moyen d'amener, et cela parce que « répondre à votre tendresse est

265. Jean POULLON, *Temps*, p. 75.

266. V. BROMBERT, *Voie oblique*, p. 77.

267. *Temps*, p. 147.

268. T. TODOROV, « Les Catégories du récit littéraire » in *Communications* 8, p. 146.

269. Leuwen, p. 1160.

« Stendhal, lui, a l'imagination directe [...] Ce qu'il leur donne [à ses personnages], c'est la vie, c'est-à-dire des mobiles et des fins et il le fait en se plaçant en leur cœur même grâce à cette imagination qui fait sortir de soi » ²⁶¹.

Cette sortie de soi se produit, s'agissant de Lucien, grâce à l'altérité du personnage et nous avons vu qu'elle n'est que partielle ; tandis qu'elle a lieu, dans le cas du père, grâce à une décision préalable sur un caractère extérieur à l'écrivain.

On remarquera que plus le banquier Leuwen gagne de pouvoir social et politique, et plus il exige de liberté de son créateur. Cette liberté se traduit par la puissance qu'il acquiert sur les autres, famille ou députés. Cela est nécessaire à l'écrivain : si Leuwen s'éloigne de lui, il faut que les autres, protagonistes ou comparses, le lui réfléchissent mieux.

Or, dans cette seconde partie où domine le père, Lucien se rapproche de Stendhal. Si le premier lui est lié par le lien superficiel des idées, le second assume maintenant ses goûts, ses réactions et son système de valeurs. Le banquier lui propose-t-il le travail que l'on sait :

« Moi, je n'ai aucune passion dans tout cela que le désir de vous prouver ma reconnaissance. Car ce qui est le bonheur pour moi, ou du moins ce que je crois tel, c'est de vivre en Europe et en Amérique avec six ou huit mille livres de rente, changeant de ville, ou m'arrêtant un mois ou une année selon que je me trouverai bien. [...] Je ne demande point le bonheur à l'opinion que les autres peuvent avoir de moi » ²⁶².

Sauf l'Amérique, ce vagabondage était, on le sait, un rêve de Stendhal. Mais le travail ne suffit pas ; Lucien doit lutter pour sa réputation. « Comprends donc que je ne suis pas baroque » ²⁶³, lui dit son père : c'est lui qui l'initie aux exigences de la société, mais il ne les invente pas. Tous ses efforts tendent à intégrer Lucien dans cette société, puisqu'il le faut ; tout l'effort de Lucien pour donner son accord vient du fait qu'il ne peut pas renoncer à la filiation.

Il convient ici, pour comprendre les rapports de ces deux personnages entre eux et avec l'auteur, de diversifier la formule de Jean Prévoist : « L'auteur cesse, dès que le père et le fils sont en présence, de s'identifier avec Lucien » ²⁶⁴.

Or François Leuwen, dont l'attribut majeur est la puissance, ne se rapproche de l'auteur qu'en lui prenant — et c'est beaucoup — sa fonction organisatrice, grâce à laquelle il détermine l'avenir de son fils. En s'effaçant derrière le géniteur, qui représente ici le destin ou la loi, Stendhal laisse un décalage s'installer entre le père et le fils et récupère les sentiments non-déclarés de celui-ci grâce à ce que Jean Pouillon appelle la « vision avec » :

261. *Temps et roman*, p. 96, plus loin *Temps*.

262. *Leuwen*, p. 1158.

263. *Id.*, p. 1159.

264. *Création*, p. 368.

à Stendhal de prendre le contre-pied de la réalité pour atteindre à une plénitude imaginaire : en poursuivant sa quête, il trouve la formule de *La Chartreuse de Parme*. Le père est méchant, mais faible et sans pouvoir sur son fils, protégé par les femmes ; plus tard un substitut se présente, Mosca, qui d'ailleurs réunit beaucoup de qualités de François Leuwen. Il est puissant, et influence l'avenir de Fabrice ; mais il n'est pas son père, et n'a d'autorité que celle qui lui est consentie.

Si cet arrangement paraît boiteux, rappelons qu'il ménage une place au rôle que joua Henri Gagnon dans la vie d'Henri Beyle, et qu'il permet, en dissociant les deux figures, de diriger le ressentiment vers le père réel et la reconnaissance imaginaire, expression du manque profond, vers le père électif. Le substitut, d'ailleurs, n'est pas unique. Dans *La Chartreuse*, l'abbé Blanès exerce une influence moins durable mais non moins profonde.

Enfin, après avoir établi cette bipartition imaginaire qui satisfait à ses sentiments, Stendhal écrit le roman d'une orpheline. Il nous a trop habitués à la complexité des valeurs de l'imaginaire pour que nous voyions là l'indice d'une solution trouvée à ce problème. Il est pourtant révélateur que l'intérêt se soit suffisamment déplacé pour que Stendhal envisage une jeune fille isolée, dépourvue d'antécédants, et se préoccupe uniquement de sa formation.

François Leuwen représente aussi, dans ce monde de 1835, le seul exemple d'homme libre. Son exemple condamne-t-il Lucien ? Serait-ce lui qui exprime la leçon du roman ?

Mais il n'a rien d'exemplaire. Stendhal le sait si bien qu'il l'oppose, dans l'œuvre, à ses égaux. Dans les autres salons, on s'ennuie, on répète les opinions admises ; lui s'amuse, même à faire ce qu'on attend de lui. Question de caractère, d'intelligence et surtout d'indépendance, celle qu'il parvient à conserver même devant le roi. La figure de François Leuwen allège l'atmosphère. Il nous amuse aussi, il ouvre, dans ce monde clos, une fenêtre, où lui seul a accès ; il ne convainc jamais. Nombreux sont les propos qui établissent qu'il est beyliste. C'est même le lien le plus évident qu'il entretient avec son créateur : celui des idées. Sa conduite leur est conforme, question de talent et de circonstances : somme toute, c'est un homme de pouvoir.

On voit que Stendhal accumule sur lui des hypothèses favorables. Il ne représente donc pas les conditions d'une réussite imaginaire d'Henri Beyle, mais il permet de formuler les conditions auxquelles ses idées sont compatibles avec la réussite. Le résultat, c'est un être d'exception, et par là un refus adressé dans l'imaginaire au monde actuel. On ne peut pas conclure de sa présence dans le roman que Stendhal ait voulu désigner une voie, difficile mais praticable, vers la société de son temps : en même temps qu'il se plaît à la tracer, il en met en évidence le caractère unique, fermé à tout autre ; d'abord à Lucien, puis à lui-même. Pour atteindre en effet à cette démonstration par l'imaginaire, Stendhal sort de lui-même autant que possible. Jean Pouillon remarque que

chose incroyable ! il n'y passait pas pour le plus grand des avantages » ²⁵⁹.

Ailleurs il réussit l'exploit de ne pas s'être « ennuyé un instant » dans un département où « il y a bien des années qu'[il] n'avai[t] parlé [...] à un aussi grand nombre d'ennuyeux » ²⁶⁰. Stendhal présente, on le voit, cette position comme exceptionnelle, et due au génie de M. Leuwen. A le prendre au pied de la lettre, le père veut donc que cette « chose incroyable » se reproduise en son fils. Est donc peu convaincant, pour établir l'intérêt de la société, le personnage qui en doit le sentiment à son caractère unique. Mais, par la fonction qu'il exerce auprès de Lucien, il veut institutionnaliser l'exception qu'il représente, et il ne laisse plus apparaître que la nécessité. Le bonheur de François Leuwen, démonstratif de ses seules qualités, parvient très bien à faire le malheur de son fils.

Le rapport de paternité n'est jamais heureux dans les romans de Stendhal : c'est ici qu'il pourrait l'être. Le père lui-même est une figure très variable : parâtre dans le *Rouge*, mauvais père, riche et sans amour pour son fils dans *La Chartreuse*, il n'existe pas dans *Lamiel*, où le docteur Sansfin lui sert de substitut. Mais les deux seuls romans qui mettent en scène un père animé de bonnes intentions, *Armance* et *Lucien Leuwen*, montrent aussi des fils qui ne parviennent pas à se réaliser dans le monde — sans tenir compte du mal spécifique d'Octave. De toutes ces situations une règle curieuse semble se dégager : on est d'autant plus soi-même que l'on est davantage repoussé par son père ; à la limite, orphelin. Cela, parce que le père absent oblige à se définir seul et à conquérir des chances pour sa liberté ; tandis que le bon père initie au jeu social en même temps qu'il en révèle les secrets. Ces observations renvoient aux rapports d'Henri Beyle avec son père Chérubin. Ici, la persistance du thème, ou plutôt la réapparition de conclusions voisines à travers des fictions diverses, semble indiquer que Stendhal se refuse à considérer les conséquences de ces rapports comme négatives. Si le *Journal* et la *Correspondance* développent la plainte envers le « bâtard », les romans, confusément, attribuent à sa présence l'indépendance d'esprit et le détachement à l'égard de la réalité que Stendhal a conquis sur lui-même. Irons-nous trop loin en disant qu'il esquisse, par l'imaginaire, une sorte de réconciliation, qu'il traduit sa reconnaissance d'avoir été obligé de se choisir dans le délaissement, et qu'il confère à celui-ci une vertu positive à long terme ?

Mais la variation des figures du père renvoie, elle, à une insatisfaction jamais résolue. Si la permanence des types féminins indique une plénitude dans le sens d'une présence ressentie que l'imaginaire n'épuise jamais, mais renouvelle d'un roman à l'autre, il en va, ici, tout autrement : la création des pères est une quête du père idéal, qui ne sera jamais trouvé. Nul exemple ne saurait nous en convaincre mieux que *Lucien Leuwen*, où l'excès des qualités individuelles détermine dans un père un homme bon, mais dans cet homme bon un mauvais père. Ici, à nouveau, il ne suffit pas

259. *Id.*, p. 769.

260. *Id.*, p. 1274.

dans les romans de Stendhal. Si la création de personnages comme Lucien ou Fabrice vise à l'approfondissement de soi, et permet une expérience cognitive, celle d'un François Leuwen vise à l'exploration d'une réalité connue, que mène un personnage idéalisé : capable de la prise sur le monde extérieur que lui vaut un égal détachement, jamais éprouvé par Henri Beyle. Il atteint, avec François Leuwen, la figure du Bourgeois qui assume sa réussite. Il dessine alors le héros le plus éloigné des souvenirs haineux qu'il nourrissait pour « le bâtard », son propre père. Ici, l'affection de Lucien pour son père est sa seule raison pour accepter de faire les gestes de l'adaptation. C'est pourquoi la position de celui-ci lui donne l'occasion d'adopter une attitude castratrice.

Il est révélateur que ce personnage n'évolue pas, du début à la fin du roman. Il reste tel que l'auteur l'a trouvé et représente un point de vue conciliant sur la société de l'époque. Il est donc le deuxième pilier de l'expérience que Stendhal se propose sur « le monde de 1835 » et qui peut se schématiser ainsi :

1. Qu'advient-il de moi, si, tel que je suis, je m'engage dans ce monde ?
2. Comment me représenté-je l'homme qu'il faut être pour l'accepter ?

Ces deux expériences communiquent grâce au rapport de paternité. En employant son pouvoir sur son fils, François Leuwen oublie la précarité qui faisait, en partie, le sentiment de sa force : « Demain peut-être je ne pourrai plus *rien pour mon fils* »²⁵⁸. Sa liberté consistait à risquer sa position et son pouvoir à la reconquérir. Il demande maintenant à Lucien de s'engager pour maintenir ce qu'il a réalisé. Ce soudain souci de continuité montre que la paternité lui fait oublier une des conditions de son bonheur.

Ce rapport est trop étroit et permet trop d'influence. L'image du père concentre, dans le roman, le pouvoir de la société ; elle exprime, plus radicalement que dans les autres œuvres, l'aliénation sous la forme de la soumission respectueuse, et autorise une adhésion beaucoup plus rapide — sinon plus entière — de Lucien au monde ; du même coup, elle lui rend son engagement plus difficile à la fois à supporter et à quitter, de sorte que le problème de la liberté se pose finalement d'une façon trop défavorable à Lucien.

Le personnage du père et sa fonction sont contradictoires. En effet, il n'est pas affecté, ni son genre de vie profondément modifié, par les usages sociaux :

« Les dîners que donnait M. Leuwen étaient célèbres dans tout Paris ; [...] cette société n'était point gâtée par le métier de M. Leuwen ; l'argent n'y était point le mérite unique ; et même,

258. *Leuwen*, p. 1074.

la seule chose au monde qui ait de la réalité pour moi. Il est drôle de sacrifier son cœur à l'ambition, et pourtant de n'être pas ambitieux...²⁵¹ »

Pour expliquer qu'il s'adonne aussi consciencieusement qu'il le fait à une activité inessentielle, il faut examiner le rôle de son père. Lucien est lié à lui par une sorte de contrat moral dont l'acceptation s'explique par le fait qu'il est réduit à rien lorsqu'il arrive à Paris, et qu'il est surtout pressé de retrouver des satisfactions narcissiques.

C'est sur le père que l'épigraphe du roman attire l'attention ; il « [sait] vouloir »²⁵². Il commence par dire à Lucien : « Soyez libre, mon fils »²⁵³. Mais, dans la conversation qui doit le mener à embrasser une carrière, la liste des restrictions à cette liberté s'allonge, au terme de laquelle Lucien choisit ce que son père avait prévu pour lui. Être libre, c'est aussi accueillir des conseils beylistes que François Leuwen prodigue à son fils : il faut vivre ainsi, mais dominer son jugement et le rapport avec les autres.

« On voit trop d'âme à travers vos paroles. Vous ne manquez pas d'esprit, mais vous parlez trop de ce que vous sentez, trop. [...] Tâchez donc d'amuser en parlant aux autres de ce qui ne vous intéresse nullement »²⁵⁴.

« Ne croyez rien, mon ami, que ce que vous aurez vu, et vous en serez plus sage »²⁵⁵.

Il faut vivre selon le mode prescrit en gardant une distance qui permet de rester soi-même et de rétablir les justes proportions des choses. La voie de l'indépendance ainsi montrée, et son mode d'emploi indiqué, Lucien « donne [s]a parole pour dix-huit mois »²⁵⁶.

Les rapports entre le père et le fils ont été analysés par Jean Prévost qui voit dans le premier le substitut de l'écrivain : « Lucien est traité comme le fils de l'auteur, avec une tendresse et une négligence amusées »²⁵⁷.

Il est juste de remarquer que François Leuwen organise la carrière de Lucien, décide de ses mouvements et des conditions de ses actes. Mais les réactions de ce dernier et sa fuite intérieure, la seule qui lui reste, nous révèlent tout autant l'écrivain, qui s'y engage de la même manière. De plus, Lucien et son père nous paraissent donner lieu à une confrontation imaginaire. Le banquier réussit, il emploie son argent à conquérir du pouvoir, il a l'oreille de Louis-Philippe, il défait un ministère. Tout cela ne serait rien s'il ne restait lui-même, selon les préceptes qu'il enseigne à son fils, et s'il ne reconnaissait constamment sa situation comme précaire : il ne peut se confondre avec elle. Heureux équilibre, aussi heureux que rare

251. *Id.*, p. 1272.

252. *Id.*, p. 765.

253. *Id.*, p. 1069.

254. *Ibid.*

255. *Leuwen*, p. 1074. Ce conseil revient souvent.

256. *Id.*, p. 1080.

257. Jean PRÉVOST, *Création*, p. 369.

de décision du créateur, subie plus que réfléchie il est vrai. Nous avons tout au plus affaire à ce que celui-ci reconnaît comme sien d'une part, et comme étranger de l'autre. Mais c'est précisément à cette désignation que l'imaginaire se dévoile. La limite que Stendhal doit franchir pour se représenter les attitudes de Lucien le contraint à les évoquer en gardant une forte réserve intérieure. Si l'abandon de M^{me} de Chasteller avait été une attitude concevable de Métilde, quelle réaction Henri Beyle aurait-il aujourd'hui au souvenir de sa propre manière d'être ? N'aurait-il pas risqué de se découvrir sous les traits de cet autre qu'il écarte maintenant ? Le passage à l'imaginaire conjure cette crainte. La possibilité ouverte par l'imagination est dangereuse, puisqu'elle entraîne l'échec. Il importe donc que cette défaite soit endossée par un personnage différent, et soit même le produit de sa liberté. C'est ainsi que Stendhal ne se décharge pas du ressentiment de son échec en accordant une victoire à un idéal substitut, mais en constatant celui qui résulte de la liberté de Lucien. Lui-même aurait-il eu cette occasion de choisir, il ne peut en assumer les suites, sur le plan de l'imaginaire, et l'hypothèse, pour séduisante qu'elle soit, passe immédiatement au compte d'un autre.

L'indépendance du personnage est, finalement, un besoin de Stendhal. Il était nécessaire qu'elle trouve ce contenu-là, mais non moins que l'écrivain en conjure le danger en l'objectivant. Sa fidélité au passé, à son propre comportement et au souvenir de Métilde, demeure intacte.

AU-DELA DU POUVOIR PATERNEL : LE PASSE DU HEROS RECONQUIS

L'amoureuse initiation ayant échoué parce que Stendhal écrivit une scène qui aurait dû être de conquête en s'identifiant surtout au personnage féminin, et en n'ayant pas d'imagination conquérante au service de son personnage masculin, la seconde partie du roman accorde presque toute l'importance à l'initiation politique, ponctuée par le thème de l'impossible retour. Le lien entre les deux parties est proposé par la recherche de la valeur, qui se poursuit désormais dans le champ étroitement délimité par le père. Figure d'emblée castratrice, puisqu'il interdit à Lucien de revoir Bathilde, François Leuwen dessine pour son fils le monde où il devra s'illustrer. On a compris qu'il s'agit d'un monde caractérisé par l'absence d'amour, et Lucien désormais n'a plus que sa mémoire pour le relier à ses sentiments. La longue traversée qu'il accomplit ne lui ménage ni les compromissions, ni les humiliations : « Mais comment sortir de la boue où je suis plongé au moral comme au physique ? ²⁵⁰ » Ses souvenirs lui restent cependant comme une île qu'il lui est loisible de fréquenter ; la partie de son être qui aime ne se dégrade pas. On peut donc dire que, dans cette seconde partie, la mémoire de Lucien représente sa liberté.

« J'oublie de vivre, se dit-il. Ces sottises d'ambition me distraient de

250. *Id.*, p. 1198.

Lucien, si violemment qu'on peut supposer qu'il s'adresse, par-delà les années, à lui-même : il

« se trouva incapable d'articuler un mot contre ce projet qui le tuait. Figurez-vous un lâche qui adore la vie, et qui entend son arrêt de mort »²⁴⁷.

La scène commence, alors, dans laquelle M^{me} de Chasteller échappe au souvenir de Métilde, sans que Stendhal veuille corriger, racheter ou même analyser le passé : lui aussi s'en évade par ce moyen ; il désire alors dans l'imaginaire, sans aucun point de repère, sans aucun souci, non plus, d'obtenir de ses personnages des réactions précises. Le caractère de la scène, toute en événements, en gestes, en actes et en mouvements, le montre suffisamment. Les quelques notations intérieures concernent toutes M^{me} de Chasteller. C'est elle que Stendhal imagine compréhensivement. Lucien agit mécaniquement, suit la suggestion d'une attitude, puis amplifie celle-ci mais reste sans réaction. Seule indication : « Il la serrait avec *extase* et redoublait ses baisers »²⁴⁸. On sait que l'extase empêche la spécification des sentiments aux yeux de Stendhal. Mais il pourrait décrire la gradation qui y mène ; au lieu de cela, des gestes. C'est ici, nous semble-t-il, que Lucien s'est retiré de son créateur. Ce dernier est attentif à décrire un comportement que le personnage invente, et que lui-même retrace en « historien ». Et, loin qu'il ne sente pas celui-ci, chaque action résonne en lui, comme la seule notation « il descendit l'escalier » emporte un jugement qu'il spécifie : « Cette tournure exprime assez le blâme ; plus serait indécent »²⁴⁹. Mais le texte ne comporte ni commentaire, ni intervention. Car l'écrivain renoncerait à l'altérité du personnage, et marquerait son propre choix devant une suite d'attitudes qu'il ne gouverne pas. Sa réaction ne peut donc être que globale et extérieure. Encore se limite-t-elle à un constat, à une sorte de relevé de situation. Stendhal énonce la règle et signale son dépit : le héros manque de réflexes. L'historien apporte donc une excuse au romancier déçu, ainsi que l'occasion de préciser à la fois ses droits et leurs bornes.

S'il ne s'agit que d'une courte scène, elle décide en grande partie de la suite. Lucien devait, selon les plans, épouser M^{me} de Chasteller. Un comportement différent de sa part aurait fourni une belle préparation, aurait diminué l'importance du tour que Du Poirier lui joue... Hypothèses ? Mais il reste que si Stendhal avait guidé les pas de son personnage, il l'aurait mené de préférence là où l'intention du roman le poussait. Dans une situation où il n'y a plus d'obstacle au déroulement attendu des faits, l'obstacle surgit de la liberté de Lucien. Le roman, donc, devra se conformer à ce nouveau personnage qui vient de se situer contre l'attente — à long terme sans doute — du romancier. On peut également objecter que Stendhal proclame la liberté d'un personnage que lui-même n'est pas libre de concevoir différemment. Autrement dit, le fait que Lucien fasse, de sa liberté, cet usage-là, nous renverrait encore à une sorte

247. *Leuwen*, p. 1036.

248. *Id.*, p. 1037. C'est moi qui souligne.

249. *Id.*, notes, p. 1537.

(c'est Leuwen), il en éprouve cruellement la platitude (c'est la sensibilité d'Henri Beyle) ; amoureux d'une femme qui lui permet de conjurer cette platitude, il ne peut renier vraiment sa propre sensibilité, et ne résout rien. On doit donc se demander si Stendhal ne l'a pas voulu enfermé, s'il ne lui a pas donné une liberté dirigée, ce qui ruinerait toute la portée de cette expérience imaginaire.

La scène où Lucien obtient de M^{me} de Chasteller la plus grande faveur, où, prolongeant un geste de celle-ci, il la serre dans ses bras et l'embrasse, se termine par cette phrase :

« Et il la laissa, et il descendit l'escalier en se retournant, il est vrai, pour la regarder » ²⁴³.

Les réactions de Lucien parlent contre lui ; si proche du bonheur, il ne sait pas en aider la venue.

« Sur quoi l'historien dit : on ne peut pas espérer d'une femme honnête qu'elle se donne absolument ; encore faut-il la prendre. *For me*. Le meilleur chien de chasse ne peut que passer le gibier à portée du fusil du chasseur. Si celui-ci ne tire pas, le chien n'y peut mais. Le romancier est comme le chien de son héros » ²⁴⁴.

Stendhal se sent historien, et non créateur. Il relate des faits, il ne les évoque pas spontanément. La scène se présente à lui comme un événement auquel il assisterait. Position de quasi-extériorité : c'est sa propre liberté, et son désir ici déçu par le personnage, qui sont en cause. Mais, « chien de son héros », c'est lui qui a arrangé les circonstances ; qui a inspiré à M^{me} de Chasteller des dispositions intérieures favorables, puis l'a mise dans une situation où elle puisse faiblir. Elle vient d'expliquer

« à notre héros les raisons qui lui faisaient désirer de le voir moins souvent et moins longtemps, tous les deux jours par exemple. Il s'agissait d'éviter de faire naître des idées, bien peu fondées sans doute, au public qui commençait à s'occuper de ces visites » ²⁴⁵.

Un billet qu'Henri Beyle adressa à Métilde montre qu'il dut recevoir une pareille intimation, assortie d'une raison analogue :

« Trouveriez-vous inconvenant que j'osasse vous demander la permission de vous voir un quart d'heure, une de ces soirées ? [...] Mon amitié sentira tout le prix d'une marque de bonté dont le public ne s'occupera certainement pas » ²⁴⁶.

Stendhal utilise donc un souvenir, et son imagination s'exerce surtout sur le personnage de Bathilde, dans le sens d'une hypothèse présente sur l'intransigeance passée de Métilde. Le comportement de M^{me} de Chasteller représente ici la conquête de l'imaginaire. Précisément, Stendhal le met en place alors qu'il vient d'intervenir violemment contre

243. *Leuwen*, p. 1037.

244. *Id.*, notes, p. 1537.

245. *Id.*, p. 1036.

246. *Corr.* I, p. 1055.

Lucien Leuwen met aussi en question un art de vivre qui n'est pas toujours conforme au beylisme. L'imagination de cet autre qu'est le personnage consiste ici à le confronter à la pensée propre, afin de voir comment il s'en arrange. L'imagination ne peut être créatrice si elle ne s'exerce pas sur des éléments partiellement étrangers, donnant, grâce à eux, une nouvelle vie à ce qu'elle connaît. Aussi bien qu'une grande fidélité aux souvenirs de Métilde, l'entreprise suppose une grande liberté de Lucien par rapport à son créateur.

Capable, comme l'était Stendhal, de se voir dans un rôle différent et de se dédoubler ; toujours prêt, dans la réalité, à reconnaître dans l'angoisse la supériorité de l'autre, ne disons pas qu'il savait où il allait. Son rapport avec son héros est clair : il n'en gauchit jamais les entreprises. Il intervient, mais il n'y a aucune communication entre les personnages et le narrateur. Il imagine le couple Lucien-Bathilde avec une sincérité parfaite jusque dans les refus qu'il leur oppose.

Ce personnage, cet autre, c'était finalement, sur le plan de l'imaginaire, un *rival*. Rival porteur, bon gré mal gré, d'une conception de la vie que Stendhal critiquait. L'amour de Lucien pour Bathilde devait réussir, au niveau des plans. Cette réussite aurait pu signifier que Stendhal s'était trompé dans sa manière de vivre ses sentiments. Le roman tel qu'il est nous paraît destiné, au contraire, à figer un échec, à le proclamer essentiel, à en revendiquer, enfin, la valeur. Stendhal recueille cette conviction, inconsciemment postulée, qu'Henri Beyle ne pouvait pas aller plus loin même en s'y prenant autrement. En imaginant Lucien, il le place parfois dans des conditions favorables, et lui laisse une relative liberté de manœuvrer à l'intérieur de limites définies par cette image même qu'il s'est formée de lui.

La valorisation de l'échec permet de proclamer les exigences que sa préparation manifestait. Les sentiments d'Henri Beyle trouvent ainsi leur place et leur dynamique dans sa conscience à deux niveaux : sur le plan individuel, il fait éclater les bornes de sa personne réelle, se crée un double ennemi, lui prête ses tentations négatives, et se excuse en le découvrant condamné ; sur le plan social, il décrit le monde tel qu'il le voit, et montre qu'il ne réserve aucune place à la passion telle qu'il a désiré la vivre.

La fonction imaginaire du roman est-elle bien celle-là ? Il faut encore établir, pour le rendre plausible, que Lucien est effectivement libre ; que le thème politique n'acquiert, à aucun moment, une totale indépendance par rapport au thème sentimental ; que nous avons le droit d'utiliser ainsi une œuvre inachevée.

Si, dans ses marginales, Stendhal relève, souvent avec surprise, les traits personnels qu'il a spontanément attribués à son héros, son projet consistait à lui donner un système de références opposé au sien, centré sur la vanité, le « bourreau » de Lucien, dont il a soin de se désolidariser dans ses interventions. Lucien apparaît donc comme un Dominique différent, ce qui explique sa position en porte-à-faux à l'intérieur du roman : avouant, fondamentalement, un idéal conforme à la société de son temps

limite que Stendhal ne peut supprimer, et qui décide de l'organisation du reste, il la maintient par fidélité à sa mémoire, il la reconnaît encore en faisant œuvre d'imagination.

Si la création du personnage féminin respecte ainsi ce qui fut, Stendhal a d'autant plus de liberté à l'égard de son partenaire qu'il le tire de lui-même. Ayant eu l'occasion de se détailler ses infériorités, il ne les reprend pas, mais les déplace. Lucien aurait besoin d'« un peu plus d'expérience de la vie » pour comprendre « de quels combats était le théâtre ce cœur qu'il assiégeait »²⁴⁰. Ou bien :

« Dans la position actuelle de Leuwen, le plus petit jeune homme de dix-huit ans, pour peu qu'il eût eu quelque sécheresse d'âme et un peu de ce mépris pour les femmes, si à la mode aujourd'hui »²⁴¹,

eût trouvé une façon d'agir efficace. Il manque donc à Lucien d'être à la fois un peu vieilli et désabusé. Défaut sympathique. Mais il n'est pas ainsi par nature. Il manque d'expérience parce qu'il n'a pas voulu en acquérir : « Ce cœur *politique* avait toujours méprisé l'amour et ignorait l'art d'aimer, chose si nécessaire »²⁴². C'est le « hasard » qui, le confrontant à Bathilde, lui a permis de se découvrir une âme sans sécheresse, en faisant, d'abord, la conquête sur lui-même. Parmi toutes les interventions où Stendhal se moque de Lucien, et qui se font souvent jour à propos d'un donjuanisme inconscient et inutilisé, celle-ci le condamne explicitement. L'amour est une surprise, et si Lucien se découvre, à son occasion, différent de ce qu'il croyait être, il ne peut, aussitôt, inventer un « art d'aimer ».

La relation entre les deux amants se développe à l'intérieur de ces limites. Les interventions de l'auteur donnent toujours l'impression que quelque chose d'autre aurait été possible. Les erreurs sympathiques des héros de Stendhal sont rarement aussi déterminantes, et comportent parfois des chances de rachat. Avec Lucien cependant chaque erreur répète la précédente ou l'amplifie : il ne fait pas d'apprentissage. Dès lors les refus de Bathilde s'expliquent par l'intériorisation des censures sociales ; les maladresses de Lucien prennent leur origine dans un choix erroné, lequel s'explique par l'influence de la société, qui le lui a désigné comme seul valable. Peut-on concevoir un itinéraire mieux balisé ?

Lucien est assez différent d'Henri Beyle. S'il fait les mêmes fautes, les motifs en sont si différents qu'il ne peut les apercevoir. Quelle est donc sa fonction dans ce duo imaginaire entre Dominique et M^{me} de Chasteller ?

Lucien est un héros inessentiel. Il a été conçu aussi, rappelons-le, avant que Stendhal ne prenne pour modèles Métilde et Dominique. Or, si son incapacité à se faire aimer provient d'une infériorité comparable à celle que Beyle se reconnut devant Métilde, il est quant à lui contraint de la subir sans la distinguer. Ce qui ne veut pas dire que Stendhal lui ménage des souffrances moindres ; mais il l'y empêche mieux.

240. *Leuwen*, p. 1008.

241. *Ibid.*

242. *Ibid.*

reste que l'écrivain se métamorphosant dans ses personnages ne vise pas, en effet, à se transformer. « Changer les contingences » signifie racheter tout ce qui peut l'être autour de soi. Il en est une que Stendhal ne peut modifier, c'est la mort de Métilde : marquant le caractère définitivement inabouti de la relation, elle entraîne, d'une part, le besoin de lui donner un pendant imaginaire ; d'autre part, sur le plan de l'œuvre même, elle fixe des limites, interdit à Stendhal de réaliser les désirs de Lucien et de Bathilde, paralyse son besoin de changement : élève, en un mot, la contingence à l'absolu. Le passé sur lequel il exerce son imagination est bien un passé révolu qu'il éprouve le besoin de figurer et d'expliquer, mais qu'il ne peut modifier.

Le choix des contingences, du cadre de l'action, est à cet égard révélateur : la haute bourgeoisie parisienne et la noblesse de Nancy partagent avec la société milanaise, fréquentée par Stendhal de 1818 à 1821, la fonction de censurer l'amour et de le réprouver. Lucien à Nancy, comme Beyle à Milan, est un étranger. Les données extérieures intéressent Stendhal indépendamment de l'histoire d'amour qu'il projette d'écrire — et dont il ignore alors qu'elle est la sienne. Que l'irruption de Dominique et de Métilde dans ce cadre provoque une telle spécification de la fonction castratrice de la société semble montrer ceci : le développement des thèmes politiques et sociaux a suscité, dans l'imagination de Stendhal, l'écho de souvenirs dont la permanence l'étonne, mais qui lui donneront l'occasion de vérifier ses idées actuelles sur la société en donnant un exemple particulièrement frappant de son comportement. Il gagne, au passage, une *explication* de son passé amoureux, ou plutôt il la crée. Si le couple Lucien-Bathilde obéit à une structure passive, la faute en est à la société telle que Stendhal la décrit. Mais si la société est telle, le couple Henri Beyle-Métilde ne pouvait être que passif. La relation qu'ils vécurent n'est donc qu'une contingence aussi peu valable que l'aventure de Lucien et de Bathilde au regard de leurs sentiments. Or cette aventure tourne court ; dans les derniers chapitres, la séparation imposée par la mort de Métilde trouve un équivalent romanesque dans l'impossible retour de Lucien. S'il avait lieu, l'imagination, « faite pour réparer l'irréalité », déboucherait sur une possibilité future. Mais cette faculté ne permet pas à Stendhal de nier la mort. Il lui reste alors le parti d'occulter, de plus en plus, l'amour ; de transformer la séparation en une décision de Lucien. Il fallait pour cela accentuer la peinture des moyens qui entraînent l'aliénation du héros. L'orientation du roman change ainsi, en partie par un décret de la mémoire de l'écrivain.

En créant le personnage de Bathilde, Stendhal ne songe pas à le critiquer, ni à l'analyser. A travers M^{me} de Chasteller, il forme une image de Métilde qui condense et dépasse toutes ses transformations inconscientes. En ceci que le roman n'est pas une enquête critique sur la femme aimée autrefois, mais le fruit d'une réflexion menée à partir de l'imaginaire sur l'impossible amour avec celle-ci, il est encore un acte d'amour, entendons : où l'amour guide l'invention. L'imagination doit à la fois recréer les conditions de l'impossibilité, en permettre l'explication, et atteindre ainsi le seuil où cette impossibilité subsiste. Cette dernière

Or Stendhal se propose de peindre ici un amour comme plénitude virtuelle de la communication ; c'est ainsi qu'il envisagea toujours sa relation avec Mélite : une *possibilité* immense, à laquelle il attribua toute l'importance, contrariée sans cesse par une *réalité* contingente, dont l'interprétation de ses souvenirs tend à nier la validité. Ainsi peut-il toujours substituer, à ce qui *a eu lieu*, ce qui *aurait eu lieu si*, attendu que l'hypothèse, irréalisée, comprend tout ce qui était alors possible : ce qu'Henri Beyle a senti. La définition de l'imagination que nous avons déjà empruntée à Georges Blin convient ici parfaitement : « L'imagination [...] est, dans son statut, sa fonction, faite pour réparer l'irréalité »²³⁷. Mais l'irréalité d'autrefois l'est toujours faute d'avoir accédé à l'expression, au langage. Tantôt Henri Beyle en est responsable, et tantôt les circonstances. Comment, alors, dire à Mélite ce qu'il aurait fallu, avec quatre ans de retard ? S'exprimant dans la généralité, Stendhal vise, avec *De l'amour*, à la lecture particulière que fera son ancienne maîtresse. Il peut formuler tout ce qui ne l'a pas été et expliciter le reste. Mais l'analyse ne saurait renouer avec un passé révolu ; si elle en épuise le sens, elle ne suffit pas à la remettre en marche. Henri Beyle éprouva, en présence de Mélite, les richesses virtuelles d'une communication ineffectuée ; pour qu'il continuât à la voir pendant trois ans, il fallut bien qu'elle signifiât, rarement, qu'elle sentait quelque chose d'analogue. Stendhal dut donc suppléer aux sentiments de Mélite, à son discours feignant d'ignorer qu'elle ait jamais reçu un message de lui. Puis il dut interpréter et agencer les éléments visibles de sa conduite de façon à les constituer en réponse contrariée à son amour mal déclaré — de façon primordialement, à masquer un fondamental refus qu'il ne voulait pas reconnaître²³⁸. Il se reproche souvent, dans *De l'amour*, de n'avoir pas trouvé les mots convenables à réaliser toutes les promesses d'une situation : à commencer par la dissolution de toutes ses intentions dans un silence paralysant, par le « fiasco ». *De l'amour* lui-même, tentative de rachat, ne trouva pas d'écho. Stendhal sait qu'il restera désormais seul à interpréter son duo. La mort de Mélite n'a pas eu pour effet de transformer en destin le « dernier » moment où un mot correspondant au sens attendu aurait pu être prononcé ; mais elle a relégué dans l'irréalité le passage à la relation vécue. Non prononcée, cette parole perd, si j'ose dire, toute possibilité réelle. Vivre un amour semble moins nécessaire que vivre son projet, ou sonder sans frein ses chances. La mort annule toute chance d'actualisation. Que reste-t-il ?

Parlant de « la rêverie où [Stendhal] se métamorphose en Julien, en Fabrice, en Lucien, en Lamiel », Jean Starobinski écrit : « La métamorphose de Stendhal [...] ne vise pas à changer d'être, mais seulement à changer de contingence »²³⁹. Mais c'est que les contingences changent l'être, ce dont la distance qui sépare Fabrice de Lucien nous convainc. Il

237. *Personnalité*, p. 584.

238. Voir à ce sujet ses quelques lettres à Mélite DEMBOWSKA, au vol. I de la *Correspondance*. Relevons ici : « Je vous aime beaucoup plus loin de vous qu'en votre présence. Loin de vous je vous vois indulgente et bonne pour moi, votre présence détruit ces douces illusions ». 4 oct. 1818, p. 940.

239. *Pseudonyme*, p. 214.

fois de plus, jugé inférieur. Mais il faut remarquer que Stendhal n'a doté aucun de ses personnages d'un langage à ce point politique. Cela semble établir que le désir n'en a revêtu chez lui qu'une valeur optative, et qu'il a toujours préféré un échange incomplet renvoyant à une profondeur incommunicable, à une fausse plénitude recouvrant le vide de don Juan.

Don Juan séduit et obtient, mais il ne ressent pas. La première nuit de Julien avec M^{me} de Rênal en est un exemple parmi beaucoup d'autres. Werther au contraire souffre et éprouve, mais il ne réalise rien. L'aventure de Bathilde et de Lucien est maintenue à un niveau de sentiments très élevés dans la mesure où elle n'aboutit à rien, où elle reconnaît obscurément n'en avoir ni le droit ni la possibilité. Stendhal a représenté l'amour comme la seule expérience qui fasse la valeur de deux existences, mais une valeur contrariée, toujours invoquée contre le monde et perdant sa signification si elle tombe en lui. M^{me} de Chasteller permet à Lucien de croire au bonheur, et la réciproque est vraie, mais cette croyance dure exactement tant que le bonheur n'a pas lieu. C'est pourquoi nous pensons que le tableau de la société contemporaine que brosse Stendhal est devenu, en 1834, tragique, au sens que Lucien Goldmann donne à ce mot²³⁵. Stendhal affirme que la valeur peut être revendiquée communément par deux êtres, mais qu'elle réside seulement dans la postulation qu'ils font de son existence et non dans sa réalité objective. Si elle ne résultait pas du dialogue de deux amants, elle serait purement imaginaire. Tant qu'ils sont ensemble, elle leur permet de s'opposer au monde dans une exigence identique mais non formulée ; le monde réussit-il à les séparer, à la suite de quelque erreur de l'un des deux, leur réunion est hautement improbable puisqu'ils ont perdu, avec la présence de l'autre, la possibilité concrète de croire à leur idéal. Par rapport à toute la description de la réalité qu'offre *Lucien Leuwen*, l'amour apparaît d'abord comme un objet imaginaire dont l'élection permet d'affirmer la présence, mais non la manifestation ; puis comme un objet imaginaire mis au passé, et devenu inaccessible. Tel qu'il est, il reste cependant le refuge de la valeur et le critère de la condamnation d'une époque.

Ces données thématiques correspondent, nous l'avons dit, à l'état présent du souvenir de Métilde dans l'esprit d'Henri Beyle : le roman propose, si l'on veut, la relation avec Métilde vécue *par l'imagination* en 1834. Dégageons maintenant le problème de toute donnée anecdotique : quelle est la fonction de l'œuvre pour Stendhal ? Autrement dit, dans quelle « position d'âme » examine-t-il ces souvenirs qu'il fonde dans un ensemble où ils « *change[n]t d'aspect* »²³⁶ ? D'autre part, si l'imagination du passé est le moteur de l'entreprise, elle n'épuise pas la signification du roman. C'est dire que, nécessaire à l'origine — le modèle s'impose — elle s'annule à la fin — le modèle est résorbé dans son élaboration. Nous voulons donc examiner les rapports du modèle et de l'œuvre en partant de celle-ci, où la réflexion sur les sentiments passés ne se distingue pas du travail actuel de l'imagination.

235. *Le Dieu caché*, v. notamment p. 58.

236. *H.B.*, p. 293.

recherche des souvenirs, n'est pas exempte de cette angoisse. Jean Starobinski écrit à ce sujet :

« Il n'y aura donc d'expression véritable qu'en dépit du langage, à certains moments où la parole défaille, où la phrase s'étrangle, dans une communication qui s'établit grâce à la mort ou au soudain effacement des signes »²³².

Il s'agit éminemment, dans *Lucien Leuwen*, des moments musicaux : les promenades au *Chasseur vert*, ou l'opéra. Mais il arrive aussi, comme nous venons de le voir, que la communication brouillée abolisse son support, remplace le dialogue par la lettre, et prenne encore, dans la transmission de celle-ci, des précautions qui ne sont pas pur jeu, analogues à celles dont usait « Cotonnet » avec ses correspondants parisiens. La communication, ici, vise à abolir toute manifestation de la présence de celui qui l'instaure. Parler demeure : mais qui parle ? On veut, par une entente tacite, feindre de le masquer. Il s'agit, en fait, de maintenir le dialogue malgré les interdits qui l'ont frappé.

Il importe toutefois de souligner qu'il existe, à l'inverse, une plénitude de la communication, entrevue, il est vrai, sans être atteinte, mais toute différente de celle que Lucien et Bathilde vivent « dans l'effacement des signes ». Lucien la définit ainsi :

« Quels miracles mon père ne ferait-il pas à ma place [...] dans une conversation ainsi adressée à une personne pour être entendue par une autre ! Il trouverait encore le moyen de la faire satirique ou complimenteuse pour une troisième. Je devrais par le même mot qui doit agir sur madame de Chasteller continuer à faire la cour à madame d'Hocquincourt »²³³.

Le langage est ici un carrefour, et un excès de sens, ouvert à chaque destinataire, qui y choisit son dû, inaccessible à tout autre. Dès lors qu'il tend à « agir sur » et non, tout simplement, à dire, il établit une communication de type donjuanique. Lucien, quant à lui, en vit plutôt une de type werthérien, pour nous référer à la distinction proposée par Stendhal dans *De l'amour*²³⁴. Est-il besoin de cette opposition pour s'apercevoir que la maîtrise du langage rêvée par Lucien abolit toute émotion, alors qu'il désire, lorsqu'il communique, la transmettre sans l'amoinrir. La multiplicité du sens s'obtient au terme d'un calcul qui omet l'expression des sentiments. Il est le signe d'une absence de sentiment. Aussi cette exception vient-elle plutôt confirmer les idées générales de Stendhal au sujet du langage.

Il reste que Lucien a caressé ce rêve de puissance. La communication liée à l'amour vrai, ou même à toute passion vraie, est frappée d'une insuffisance fondamentale. Celle-ci affecte les rapports entre un contenu et les moyens objectifs de le transmettre, mais non le caractère de celui qui maîtrise mal ces moyens. On ne peut en vouloir à Lucien de s'être, une

232. « Stendhal pseudonyme », in *L'Œil vivant*, p. 232. Plus loin *Pseudonyme*.

233. *Leuwen*, p. 1016.

234. Chap. LIX.

Les lois de la pudeur et de la méfiance empêcheront Bathilde d'aller jusqu'à l'aveu, car elle ne sera jamais sûre que Lucien ne soit pas en réalité un don Juan :

« M. Leuwen ne serait-il qu'un fat, après tout ? [...] »

« Il n'y a plus rien de vrai pour moi au monde [...] si M. Leuwen n'est pas un être sincère et bon » ²²⁸.

L'amour est le lieu de la valeur, mais il ne peut que s'attester lui-même. Or les mots que le partenaire emploie ne peuvent parler que de sentiments, ils ne manifestent pas les intentions, qui sont peut-être trompeuses. Le dialogue des anges emploie les mêmes mots que celui des humains et leurs significations, communes ou exaltantes, peuvent se feindre. « Je vois bien que le ciel ne m'a pas donné le talent de lire dans les cœurs de femme », soupire Lucien ²²⁹, et cette absence d'une communication intuitive le fait aussi douter de la véracité de sa maîtresse. En somme, l'impossibilité de cette rencontre angélique est due à son inscription dans ce monde qui est situé avec la précision de la chronique : c'est à Nancy, sous le pouvoir des ultras, qu'une jeune femme libre dans tout ce qui ne touche pas son appartenance à leur classe, n'a ni le droit d'aimer ni celui de croire à l'amour, tandis qu'un sous-lieutenant riche ne peut que jouer aux amours de garnison et doit se défendre tout sentiment sincère. Ces modèles sont si fortement établis qu'aucun des amants ne peut croire chez l'autre à un comportement différent :

« Quand nous serons de retour à Nancy, quand les vanités de la vie vous auront saisie de nouveau, vous ne verrez en moi qu'un petit sous-lieutenant » ²³⁰

dit Lucien à Bathilde. L'amour est une rêverie poursuivie en écoutant Mozart, il n'a que peu de chances de réalisation. Les seuls moments de compréhension que pourront vivre, dans les bois du *Chasseur vert* ou à l'hôtel de Pontlevé, Lucien et Bathilde, seront aussitôt effacés par la crainte de parler trop clair. Plus ils progressent et plus l'échange se complique ; Lucien va mettre ses lettres à la poste du bourg voisin, Darney, et il enjoint à Bathilde de lui répondre sous un nom d'emprunt. Bathilde reçoit Lucien, mais, pour être irréprochable, elle engage une demoiselle de compagnie, « gardien femelle » à « l'aspect thériomorphe et monstrueux » ²³¹ de leur échange désormais silencieux ou banal. Bathilde ne laisse échapper, de ses sentiments réels, que de faibles indices ; et l'imagination de Lucien, péniblement, les retourne en tous sens, afin de lui donner le courage d'aller plus avant.

Les idées contenues ici à propos du langage et de la communication traversent toute l'œuvre de Stendhal. L'écriture elle-même, vouée à la

227. *Ibid.*

228. *Leuwen*, p. 980 ; et cf. p. 984 : « A son âge, serait-il déjà un comédien aussi parfait ? »

229. *Id.*, p. 942-943.

230. *Id.*, p. 966-967.

231. Gilbert DURAND, art. cit. p. 219.

Métilde ; sa limite, c'est encore aujourd'hui, quinze ans après, l'amour d'Henri Beyle et son respect des sentiments qu'éprouvait son inspiratrice. La faculté d'invention de l'auteur est canalisée par sa mémoire involontaire. Cette surprenante fidélité à ses souvenirs lui a permis de les retrouver, mais non de les dépasser ou de les modifier. Ce que l'histoire de Bathilde et de Lucien peut nous apprendre, c'est de quelle manière l'inlassable reprise de la mémoire et le voile de la fiction ont transformé, pour Stendhal, l'expérience de l'échec en une manifestation de la valeur.

La curiosité du héros pour M^{me} de Chasteller se heurte dans une première phase au mystère d'une personne indifférente à la société. Elle en acquiert à ses yeux « une existence en quelque sorte idéale »²²¹. Elle se définit par le contraste et l'éloignement à l'égard de l'aristocratie à laquelle elle appartient. Sa qualité de femme inaccessible veut que Lucien s'acharne à la connaître, et c'est en occupant ainsi sa pensée sans le savoir qu'elle le rend amoureuse de lui : « Son cœur s'obstinait à la lui montrer comme un ange de pureté »²²².

Attendue et idéalisée, la rencontre, qui provoque en Lucien « le trouble le plus violent » et une « rêverie profonde »²²³, ne peut être qu'un fiasco. M^{me} de Chasteller fait également tomber Lucien du haut de son cheval et du haut de ses prétentions. Elle a donc la vertu de le confronter à lui-même : à ses failles et à ses errances, au lieu de se laisser éblouir par les performances du personnage social. Les démentis infligés à la réputation de Lucien le dépouillent symboliquement de son masque et de ses avantages et créent les circonstances favorables à une rencontre authentique. Celle-ci se produit lors d'un bal au cours duquel M^{me} de Chasteller pique la coquetterie de Lucien ; il

« se crut affranchi de tous les lieux communs [...] qui, à Nancy, font encore l'élément essentiel de la conversation. [...] Tout à coup il osa parler, et beaucoup »²²⁴.

C'est alors que la relation s'élance au niveau auquel « des anges se parleraient qui, partis du ciel pour quelque mission, se rencontreraient, par hasard, ici-bas »²²⁵.

Le lien qui lie les deux personnages ne connaîtra pas de moment plus intense que celui-ci. La nature angélique de chacun d'eux correspond à la hauteur de leurs sentiments ; elle est donc révélée à chacun par son partenaire et cette certitude d'être compris dans ce qu'il cache de plus élevé lui inspire de l'amour. Mais cette « extase »²²⁶ a lieu « ici-bas », dans le monde, et y rencontrera ses limites. Dès que la relation s'établit, elle se manifeste comme transgression :

« Tous les regards doivent être dirigés sur cet étranger, auquel je parle depuis si longtemps et avec un tel air d'intérêt ! »²²⁷

221. *Id.*, p. 906.

222. *Id.*, p. 908.

223. *Id.*, p. 910.

224. *Id.*, p. 923.

225. *Ibid.*, déjà cité.

226. *Leuwen*, p. 931.

hasard ; Stendhal semble en effet avoir voulu décentrer de plus en plus son personnage. Il est parisien : les milieux parisiens ne sont évoqués qu'allusivement. Son départ n'est pas tant un déplacement géographique que l'abandon de ses habitudes, de sa façon de sentir et de réagir :

« Il y avait-là quelque chose de simple et de pur, bien différent de l'atmosphère de serre-chaude où il avait vécu jusqu'alors. Sentir cette différence et changer de façon de voir la vie fut l'affaire d'un moment » ²¹⁸.

La deuxième partie du roman montrera clairement que cette distance à l'égard des conditions de vie initiale ne pouvait s'acquérir qu'au prix d'un éloignement de fait.

Les préliminaires parisiens rapidement traités par Stendhal sont nécessaires parce que le personnage doit avoir, sur toutes choses, le point de vue de la vanité que l'aventure de Nancy lui fera quitter. Tout, dans le roman, dirige notre attention sur l'expérience amoureuse, qu'il s'agisse ici d'une préparation, ou d'un retentissement dans la deuxième partie. Mais cette expérience est un échec : toutes les chances que Lucien a de trouver le bonheur sont liées au rachat d'une conduite intempestive, et ces chances sont bien minces. Au centre de la conception de *Lucien Leuwen*, nous trouvons donc un obstacle, à la fois intérieur et extérieur, qui s'oppose à la réalisation de soi, et qui devient déterminant parce qu'un échec ne peut pas faire l'objet d'un choix : la fuite de Nancy signifie l'entrée dans le monde de la dernière chance, où il est urgent que Lucien réalise cette fois sa valeur. Le point de référence par rapport auquel le lecteur se figure le bonheur fait donc l'objet d'une double négation : c'est le bonheur qui n'a pas eu lieu et qui ne peut se rejoindre. Néanmoins il est assez fort pour que son souvenir représente un suffisant contrepoids aux compromissions sociales. On pense encore ici à Métilde, perdue, mais dont l'image évoquait aux yeux d'Henri Beyle, désespéré à Paris en 1821, tout ce qui aurait pu être ²¹⁹.

L'imagination de l'échec doit avoir des raisons, et l'une d'elles, inconsciente, peut être la fidélité au passé : puisque Stendhal prend « pour *love* toujours Métilde et Dominique », il ne franchit pas la limite marquée en lui par les refus de celle-ci ; il s'interdit inconsciemment de représenter dans l'imaginaire la séduction qu'il n'a pas obtenue dans les faits, mais il s'accorde en revanche d'écrire que Bathilde et Lucien s'aiment, mais sont contrariés par des obstacles plus forts que leurs sentiments. De plus, pourquoi Lucien n'embrasse-t-il pas Bathilde lorsque le romancier, « chien de son héros » ²²⁰, le rabat vers lui ? Parce que l'imagination de Stendhal rencontre un seuil infranchissable, et la crainte d'une sorte de transgression de la pudeur de Métilde et de ses volontés ; pour être feinte, elle n'en serait pas moins un mode d'accomplissement. Le plaisir de l'écriture consiste pour lui à revivre la cour qu'il a faite à

218. *Leuwen*, p. 781.

219. *S.E.*, chap. I.

220. *Leuwen*, notes, p. 1537. On trouvera le texte complet de cette marginale plus loin, p. 270.

permette d'asseoir une idée préétablie. Pour chaque roman, l'opposition du bonheur et du monde est ainsi l'occasion d'un enjeu, confié au héros. C'est ainsi que Stendhal est présent dans son univers : concerné par les possibilités que son imagination lui dévoile. D'un roman à l'autre, le cheminement n'est pas celui d'une thèse qui se perfectionne, mais plutôt d'une même préoccupation réapparaissant dans des contextes différents et s'ordonnant spontanément par rapport à ceux-ci.

Si l'aventure amoureuse prend la première place dans l'organisation des événements, c'est qu'il s'agit d'ouvrir à Lucien un univers tout différent du sien. Il n'y accède d'ailleurs pas sans résistance :

« Aurais-je la sottise d'être amoureux ? [...] »

« Il faut que j'aie l'âme naturellement bien petite et bien faible ! L'éducation a pu la soutenir quelque temps, mais le fond reparait dans les occasions singulières et dans les positions imprévues » ²¹⁵.

Lucien repousse la révélation de son être authentique. Cette révolte se donne une raison : « Qui est-ce qui s'occupe des femmes aujourd'hui ? » ²¹⁶ » Ainsi Lucien façonne-t-il son comportement sur la mode actuelle ; l'amour n'est pas non plus conforme à son idéal du moi :

« Je me suis estimé parce que je sentais avant tout l'existence de ces devoirs envers la patrie et le besoin de l'estime des grandes âmes. Je suis dans l'âge d'agir ; [...] Et c'est le moment que je choisis pour me faire l'esclave d'une petite ultra de province ! » ²¹⁷ »

Lucien se refuse en tant qu'amoureux parce qu'il s'acceptait, et même s'appréciait, selon des points de vue dont il souligne le caractère social (l'éducation), que tous autour de lui partagent, qui lui permettaient enfin de surenchérir de manière flatteuse en choisissant l'héroïsme. Il se présente donc à nos yeux comme un être parfaitement conforme, et le premier mérite de sa rencontre avec M^{me} de Chasteller est de faire sauter sa cuirasse, de lui faire perdre ses références si confortables, de transformer ses pensées jusqu'à déplacer le problème, si cruellement ressenti, de sa propre valeur ; en un mot, de la contraindre à accepter, et à inventer, une autre image de soi. L'amour sera vécu comme une relation non codifiée, où chaque partenaire improvise selon ce qu'il sent, et se découvre, dans l'incertitude, à chaque pas : non seulement à l'autre, mais à lui-même.

Le rythme des premiers chapitres de *Lucien Leuwen* est extrêmement rapide. Élève chassé de l'Ecole polytechnique, quittant ensuite Paris, éprouvant, dès avant son entrée à Nancy, son isolement au milieu de ses compagnons d'armes, Lucien dépouille rapidement presque tous les avantages dus à sa naissance (car il lui reste l'argent) et fait enfin, lors de son entrée dans la ville de garnison, l'expérience de la forme d'exclusion la plus nette aux yeux de tous : le ridicule. C'est dans cet épisode, on le sait, que son intérêt pour M^{me} de Chasteller prend son origine. Ce n'est pas au

215. *Leuwen*, p. 906.

216. *Id.*, p. 907.

217. *Ibid.*

politique. La pensée, en particulier, doit y être partisane, alors que Stendhal prétend à une expression objective. Il réclame le droit de considérer la politique comme une catégorie de la réalité appelant l'intérêt de l'artiste, mais non un engagement auquel la signification de l'œuvre ne saurait se réduire.

L'AMOUR, LA VALEUR ET L'ECHEC

Revenons à l'expérience de l'amour, placée en avant de la découverte du monde pour donner à la fois à Lucien la connaissance de la valeur et la conscience de son caractère inaccessible. La pensée de Stendhal relative à l'amour est aisément repérable dans les autres romans. Il est exclusif de toute préoccupation sociale ; son accomplissement exige une transgression préalable, acte violent, dans le *Rouge* et *La Chartreuse*, d'abandon, voire de rejet, à l'égard de toutes les conventions et de tous les privilèges. Lucien, à cet égard, semble assez mal pourvu. S'il commet un acte emporté, il s'agit d'une fuite. On peut l'opposer à Julien jusque dans le détail : cavalier débutant, celui-ci passe avec brio sur un cheval fougueux devant le regard admiratif de M^{me} de Rênal ; cavalier expérimenté, Lucien se signale à l'attention de M^{me} de Chasteller quand une vieille rosse le jette à terre. D'autre part, la lucidité de Lucien est constante, et fait son malheur ; mais il n'ose jamais en suivre la voix ; alors que Julien, entièrement dupe de l'erreur d'appréciation, accède d'un seul coup, en lisant la lettre de M^{me} de Rênal, à la vue de l'évidence, et agit selon elle aussitôt.

On pourrait tirer un parti évident de l'opposition entre *Le Rouge et le noir* et *Lucien Leuwen* si Stendhal en avait avoué le dessein. Rien ne l'atteste. S'il compare à l'occasion, nous l'avons vu, Julien et Lucien, c'est pour marquer leur appartenance à des classes sociales différentes : divergence initiale qui ne commande pas toutes les autres. De même pourrait-on, en schématisant à l'excès, établir une nette continuité dans la succession des trois romans. On démontrerait assez facilement que les variations sur le thème sont nécessaires, qu'elles sont le produit d'une réflexion suivie de Stendhal ; après le *Rouge*, il ne pouvait pas ne pas écrire cette démonstration négative que présente *Lucien Leuwen* ; enfin, les annulant et les dépassant, *La Chartreuse* propose une harmonieuse synthèse. Toutes vues utiles, non dénuées de fondement, mais qui définissent, en somme, l'ordre du lecteur. Quant à l'auteur, il ne s'agit à chaque fois pour lui que d'une expérience imaginaire de plus : s'il reprend le même discours concernant l'incompatibilité du bonheur et du monde, il le situe avec *Lucien Leuwen* dans la société bourgeoise de son époque, où l'équilibre des forces est profondément modifié : les ultras du *Rouge* sont relégués en province, où ils sont devenus des rêveurs inoffensifs. Le centre de la vie politique, toujours situé à Paris, est maintenant dessiné par l'alliance de la haute bourgeoisie et de la couronne. L'effort d'imagination entrepris pour décrire ce monde nouveau montrera à Stendhal s'il laisse des chances à la réalisation du bonheur, bien loin que cette description lui

sentiment. Il y a bien là de quoi se jeter « sur le miroir pour le briser », quitte à comprendre que la vraie vie est ailleurs et que celui qui nous tend le miroir le fait seulement pour nous détourner de l'image que nous y voyons. Il ne veut donc pas nous attirer dans un choix politique mais nous faire renoncer à tout choix. En ce sens il a raison de refuser toute assimilation, puisqu'il est, au fond, *apolitique*. La méthode choisie semble être la saturation de la représentation et la suggestion d'une diversion : la possibilité d'une vie différente est proportionnelle aux chances que nous avons de nous détourner du monde pour choisir le bonheur. Elles sont infimes, mais elles existent...

Les *happy few* attendus par les préfaces sont donc ceux qui sauront ne pas s'arrêter à la lettre du roman : à la présence envahissante du thème politique — pour choisir ce qu'il désigne dans sa négativité et dont l'amour perdu est seulement une image. On comprend que Stendhal ait craint que *Lucien Leuwen* ne soit une œuvre à l'avance exclue de toute compréhension par les impératifs de son sujet. Cette angoisse du langage qui rapproche moins qu'il ne divise, ou de la communication sans destinataire, est d'ailleurs présente aussi à l'intérieur du roman, construit sur une suite d'exclusions. Le héros s'y voit bannir d'une ville où il aurait pu trouver le bonheur, puis cherche péniblement à se situer dans une société qui, s'ouvrant à lui, lui dérobe son être, et l'enferme hors de lui-même. Envahissante, la politique permet à Stendhal d'illustrer allusivement et négativement ses thèmes favoris. Demeure alors cette dernière angoisse qu'elle ne vienne également masquer le sens du roman. La relation de Lucien au monde est analogue à celle que Stendhal entretient avec son œuvre : c'est le silence qui désigne la vérité, et l'envers de ce qui est montré est seul porteur de sens. *Lucien Leuwen* proposait à l'écrivain une difficile gageure : affronter dans l'imaginaire l'épreuve du monde contemporain. Le roman-miroir accorde à celui-ci toute la place qu'il exige : comment faire pour que le beylisme y soit encore sensible ? Comment proposer une image dans un miroir de manière à en souligner les déchirures ? Lucien et Stendhal vont réussir ou échouer ensemble, l'un dans l'épreuve de ses forces, l'autre dans la rédaction de ce difficile roman-piège. Stendhal s'interroge donc doublement sur la société contemporaine : comme auteur d'un roman, d'une part, où il veut en proposer une description complète et fidèle, et d'autre part comme créateur d'un personnage qui en réalise l'expérience imaginaire. C'est dans ce sens que M. Bardèche écrit : Stendhal « n'a rien à nous montrer que le passage de son héros à travers le paysage »²¹⁴. Mais quel paysage ! Stendhal ne veut rien prouver, mais seulement soumettre ses idées les plus chères à une sévère confrontation. Cette épreuve par l'écriture lui apprendra si le divorce entre le monde de 1835 et lui est consommé ou non. Si lui-même est, ou non, un exilé. La création de *Lucien Leuwen* nous paraît donc correspondre à la situation décentralisée où Henri Beyle se sent vivre : non tant, d'ailleurs, à l'exil du consul, qu'à sa relation problématique avec un monde qui l'ennuie, parce que tout y devient

214. BARDÈCHE, *Romancier*, p. 256-257.

La conscience d'avoir écrit une œuvre isolée et menacée d'incompréhension est plus vive que jamais.

« Par malheur pour eux, ils [les volumes suivants] ne racontent point une action passée il y a cent ans, les personnages sont contemporains »²¹².

Lourde servitude : quels que soient leur milieu et leur tendance, ces personnages doivent évoluer, au miroir du roman, en pleine pâte politique, dans cette époque terne, énervée par une autorité bâtarde et le monnayage des privilèges achetés par la rouerie. Oui, cela, *Lucien Leuwen* doit le montrer. Mais croyons Stendhal lorsqu'il nous dit que l'essentiel est ailleurs : son insistance sur le réalisme de l'œuvre cache une préférence pour son romantisme en creux ; le « miroir » est là pour mettre en évidence l'impossibilité de la « passion ». Le caractère de Lucien est libre de toute détermination strictement politique et celui-ci est seul autorisé à traverser le miroir. S'il le fait, en l'occurrence qu'il retourne à Nancy, il parvient enfin à se rejoindre et le roman trouve sa conclusion. Mais il ne peut le faire sur le mode de la fugue : brillant privilégié, montrerait-il à qui que ce soit le chemin de l'indépendance ? Lucien n'a ni la taille, ni les moyens d'un destin exceptionnel. Tout comme l'auteur, il ne peut échapper à l'envahissement de la politique ; il lui faut la traverser jusqu'au bout pour courir la chance de se réaliser. Le roman dit la même chose que les préfaces : pas plus que Stendhal ne peut écrire, Lucien ne peut vivre hors des pièges de la politique.

Les *happy few* sont ici les lecteurs qui sauront ne pas attribuer à *Lucien Leuwen* une signification partisane. En un sens il n'en a pas puisqu'il n'accorde pas une grande présence au parti républicain, dont la hauteur morale n'empêche pas que Lucien (et Stendhal avec lui) « préférera[t] cent fois les mœurs élégantes d'une cour corrompue » à la démocratie américaine, « trop âpre pour [s]a façon de sentir »²¹³. En un autre sens, pourtant, ce roman correspond à un certain engagement puisqu'il évoque longuement la corruption de l'administration de Louis-Philippe. Mais dans un troisième temps il faut admettre que cette critique virulente de la classe au pouvoir ne fonde l'espoir d'aucun changement mais veut seulement décrire le monde où le lecteur est obligé de vivre par l'irrésistible évolution des temps modernes. La condamnation du fonctionnement de la bureaucratie est donc vraiment due à un regard réaliste porté sur la société actuelle. Elle figure le moment négatif de la dialectique hégélienne, mais il n'est pas gros des contradictions qui amèneraient un troisième temps créateur. On ne peut pas vivre hors du monde, qui n'admet en lui que d'insignifiants signes de renouvellement. En ce sens Stendhal ne peut pas favoriser un parti, puisque c'est la somme des deux qui provoque en lui un mouvement de recul. Un amour vrai permettrait peut-être une existence heureuse, mais cet amour revêt une signification politique et est détérioré par des réactionnaires qui ne voient qu'elle, puis interdit par un bourgeois qui est effrayé par la subversion du

212. *Id.*, p. 762-763, 3^e préface.

213. *Id.*, p. 823 et 825.

la constante rétorsion que pratique inconsciemment le lecteur peu attentif. Que celui-ci ne se demande pas « de quel parti est l'auteur », dont la tâche consiste à peindre la « société actuelle » telle qu'elle est : peut-il s'engager en s'efforçant de tendre un miroir à ses contemporains ?

Pourtant ceux-ci risquent fort de se jeter « sur le miroir pour le briser »²⁰³. Le bref apologue de la troisième préface va loin : au lieu d'accuser le roman, le lecteur aurait avantage à s'en prendre à lui-même, en l'occurrence à cette société dans l'image de laquelle il se reconnaît trop bien. Le roman ne veut pas être un pamphlet, ni un ouvrage partisan, mais seulement un exact reflet ; l'idéal serait qu'il fasse oublier sa qualité de roman, qu'il s'efface devant la réalité. Pour accréditer cette peu croyable objectivité, Stendhal feint d'offrir la plus sûre garantie : « Partisan modéré de la Charte de 1830 »²⁰⁴, il ne voit pas ce qu'aucun gouvernement moderne pourrait offrir de plus attrayant que la monarchie de Louis-Philippe, surtout pas « le gouvernement de New York »²⁰⁵. Ni enthousiaste, ni critique, il ne cherche qu'à « atteindre à la vérité »²⁰⁶. Le ralliement est un peu mou, les reproches adressés à la démocratie ne se veulent pas politiques : si celle-ci « amène nécessairement dans la littérature le règne des gens médiocres », ils le sont « littérairement parlant »²⁰⁷. Dès lors, le regard porté sur la société n'a rien de passionné, et l'on n'ira pas soupçonner Stendhal de travestir les faits. Ces faits ne parlent pas toujours un langage agréable. Il y a des hommes de parti dans le roman, mais il fallait bien les y mettre puisqu'ils existent : « Est-ce la faute de l'auteur ? »²⁰⁸ D'ailleurs, Stendhal apprécie ou condamne ceux-ci, dans la vie, selon des critères tout autres que politiques. Après toutes ces précautions, il se peut que vous vous fâchiez et vous jetiez sur le miroir pour le briser. Cela signifiera que vous ne supportez pas votre image, mais non que l'auteur est d'un parti contraire au vôtre. Au terme de cet apologue, c'est maintenant Stendhal qui pratique la rétorsion : si vous réagissez vivement à la peinture des « habitudes de la société actuelle »²⁰⁹, cela signifie qu'elles sont les vôtres. L'auteur pense ainsi, habitué qu'il est à peser les êtres selon leur degré d'amabilité²¹⁰, et les gouvernements selon des critères littéraires. Stendhal prend donc l'allure paternelle d'un homme qui apprécie avant tout les anecdotes et les conversations cultivées. Non, décidément, s'il entre une prise de position dans son roman, qui traite du politique sans vouloir faire de la politique, ce sera bien malgré lui.

Cela serait-il difficile à comprendre ? Mais

« ce conte fut écrit en songeant à un petit nombre de lecteurs que je n'ai jamais vus et que je ne verrai point »²¹¹.

203. *Id.*, p. 762, 3^e préface.

204. *Id.*, p. 761, 2^e «

205. *Id.*, p. 763, 3^e «

206. *Id.*, p. 762, 2^e «

207. *Id.*, p. 763, 3^e «

208. *Id.*, p. 763, 3^e préface.

209. *Id.*, p. 761, 2^e préface.

210. *Id.*, p. 762, 2^e préface.

211. *Id.*, p. 767.

entretenu en lui par les souvenirs, et ne trouve plus aucun désir. C'est l'absence de désir qui donne à la réalité décrite par la seconde partie son caractère terne ; dans son ensemble, celle-ci nous paraît correspondre à une représentation morne de la vie d'Henri Beyle, telle qu'il devait, dans ses jours d'ennui, se la figurer à Civita-Vecchia ; et son réalisme, si sûr de sa véracité, et décrivant avec certitude une existence dont la valeur a disparu, est le résultat d'un regard endeuillé promené sur un monde désenchanté. Lucien prête à Stendhal son inappétence et le convainc que la société de 1835 n'est plus le lieu d'aucun projet possible. C'est exactement le regard qu'il faut, pense Stendhal, pour être au niveau de cette réalité. Mais *Lucien Leuwen* ne veut pas être un roman romantique et l'expérience que le personnage-témoin acquiert doit nous révéler la vérité. Attentif à l'exactitude de la peinture, l'écrivain n'est plus inspiré par des souvenirs passionnés, mais il s'applique à obtenir une représentation précise. Le point de vue réaliste dépend d'un personnage dont l'imagination est privée de son ressort, soit de l'espoir en l'amour comme valeur essentielle de l'existence. Dans la succession de ses thèmes : la rencontre, la perte, le monde de 1835, *Lucien Leuwen* est tout entier un hommage involontaire au souvenir de Métilde : la connaissance du réel s'appuie sur l'expérience du manque, et, sans amour pour transfigurer la réalité, celle-ci ne peut être que le lieu de l'insatisfaction.

L'INEVITABLE TEMPS PRESENT

Les trois préfaces de *Lucien Leuwen* s'accordent sur ce point : « Excepté pour la passion du héros, un roman doit être un miroir »²⁰¹. Cette phrase distingue les deux sortes d'inspiration que nous avons reconnues, et nous permet d'aborder la volonté de réalisme que Stendhal a ressentie, car il faut la prendre au sérieux, même si la peinture de la réalité joue par rapport à l'ensemble du roman le rôle de repoussoir que nous avons dit : en fait, *Lucien Leuwen* est un roman de la négativité où la description fidèle de la société proclame avant tout l'impossibilité d'aimer. Il développe tout au long les raisons pour lesquelles une aspiration romantique ne peut être satisfaite d'un point de vue réaliste. De même, aucun engagement héroïque n'est plus concevable, et le besoin d'héroïsme de Lucien est nécessairement tourné en dérision dans le cadre proposé par la bourgeoisie de 1835. *Lucien Leuwen* est dicté par la nostalgie de l'écrivain.

La crainte constante de Stendhal est que l'on prête à l'auteur d'une œuvre où évoluent des figures politiques une appartenance politique ; mais il ne se veut pas engagé. Son rôle a consisté à « copier, jusque dans les détails, des conversations républicaines et des conversations légitimistes »²⁰². Qu'on n'attende donc pas de lui une prise de position. Il en affirme une, mais peu nette, sans croire qu'il parviendra à décourager

201. *Leuwen*, p. 761, 1^{re} préface.

202. *Id.*, p. 761, 2^e préface. Le rôle de copiste sera perfectionné dans *La Chartreuse* ; cf. « Avertissement », p. 23.

les *Promenades dans Rome* et dont l'usage eût rendu à chaque approche de son pays préféré la vibration de la première ¹⁹⁵.

Dès que Stendhal se rend compte que l'imagination ne peut avancer sans prendre source dans son expérience, il accepte avec plaisir que des sensations si étonnamment fraîches trouvent un écho romanesque, soulignant, à l'occasion, la fidélité aux détails qui le surprend. Si Métilde avait pu le savoir, elle aurait certainement admis la profondeur des sentiments d'Henri Beyle. Lui-même y est confronté une nouvelle fois. Mais n'aurait-il pas, entre temps, oublié ? Ses souvenirs si vifs n'auraient-ils pas connu quelque vacance ? Il semble que Stendhal aime beaucoup mieux Métilde lorsque, « fantôme tendre » ¹⁹⁶, elle revient hanter ses romans. Il l'aime d'un amour à vocation imaginaire ¹⁹⁷. Il ne suffit pas, pour cela, que Métilde se soit refusée. L'imagination de Stendhal ne se plaît pas à corriger une réalité insatisfaisante. Comme les citations précédentes l'ont montré, elle fait preuve, au contraire, d'une grande fidélité. Elle modifie le contexte et quelques circonstances, mais suit, pour l'essentiel, la donnée intérieure. Jean Prévost considère que le personnage de Lucien « sort [...] d'un rêve de compensation » ¹⁹⁸. Mais il ne réussit pas mieux que son créateur, qui n'a pas, sur le passé qu'il se surprend à utiliser, le projet de le modifier en sa faveur ; le retrouver et le suivre lui sont des plaisirs suffisants. En revanche, un bénéfice de l'auteur consiste dans l'emploi qu'il fait de sa position de narrateur pour critiquer son personnage, pour nous expliquer les erreurs où il le voit se débattre. Elles ont été les erreurs d'Henri Beyle, et, pour la plupart, elles le seraient encore aujourd'hui. Le roman permet que cette distance ambiguë existe entre soi et soi ; il est une hypothèse sur le passé, mais ne le rachète pas. La conquête du créateur est l'avenir imaginaire que Bathilde et Lucien ont devant eux, alors que Métilde et Henri Beyle n'en ont plus. Voyons un peu si les premiers sauront mieux s'y prendre : après tout ils sont libres, et Stendhal est pressé de les voir franchir les « ridicules qui viennent encombrer l'amour » ¹⁹⁹, mais jamais de conclure. Alors, dans ce compagnonnage des personnages et de l'écrivain, les souvenirs sont absorbés dans l'imaginaire. Ils y retrouvent une fonction et une vie. Le rôle de l'imaginaire, c'est de nier leur temporalité.

Dans la vie de Stendhal comme dans la fiction, il y a eu un *avant* et un *après* : de même l'aristocratie de Nancy enlèvera Bathilde à Lucien, d'une façon tout aussi irrémédiable puisque l'auteur n'arrive pas à imaginer le retour de ce dernier. Après quoi, privé qu'il est de la seule parole qui « eût pu changer [s]a vie future » ²⁰⁰, Lucien doit survivre au manque

195. *Voyages en Italie*, p. 752 ; texte cité p. 103.

196. *S.E.*, p. 1438.

197. Il l'a su très tôt : « 25 novembre 1819. On M[étilde]. C'est un amour qui ne vit que d'imagination ». *Marg.*, I, p. 326.

198. *Création*, p. 365.

199. *Leuwen*, notes, p. 1531.

200. *S.E.*, p. 1430. Même notation pour Lucien : « Elle n'a pas pu se résoudre à me dire : « J'ai un grand secret que je ne puis vous confier... Mais à cela près, je vous aime uniquement ». *Leuwen*, p. 1076. Sur le lien de ces deux phrases avec l'analyse stendhalienne de la pudeur, cf. BROMBERT, *Voie oblique*, p. 136.

pendant quatre ans allait enfin signifier quelque chose ; rarement oui, d'ailleurs. *Lucien Leuwen* offre ainsi la plus fidèle reconstitution imaginaire de cette communication voilée, sans cesse troublée, en outre, par la société ambiante. C'est alors que le texte acquiert la qualité relevée par Maurice Bardèche :

« Chaque fois que le héros se met à ressembler à Stendhal, chaque fois qu'il parle à son cœur ou s'insère directement dans le sillage de ses souvenirs, la même lumière se pose sur lui, la même musique se fait entendre »¹⁹¹.

Lucien et Bathilde ne se rejoignent que très rarement. Alors, dans ses nombreuses interventions, Stendhal comprend enfin les obstacles et les erreurs d'Henri Beyle et de Métilde. Comprend, mais ne rectifie pas : le jeu social est ainsi fait, et la démonstration acquise que les plus grandes passions peuvent aboutir à l'échec sans que la volonté d'aucun des deux partenaires y soit pour rien.

La surprise de retrouver Métilde accompagne ainsi de loin en loin la rédaction du roman. La première lettre de M^{me} de Chasteller à Lucien est très sévère, et Stendhal commente :

« Lettre envoyée *al giardino per la cameriera*. Et seize ans *after I write upon* ! Si Métilde l'avait su !¹⁹² »

Lors de sa première entrevue avec la femme qu'il aime, Lucien est pris « d'une sorte de terreur » : *As at Belgiojoso's place*, remarque Stendhal¹⁹³. Le 12 mai 1834 déjà, il relevait, au début du chapitre XXI, l'anniversaire du jour où Métilde quitta Milan pour Volterra :

« *I write upon sensations of 1819*, fraîches comme d'hier après quinze ans. *The imagination alone is impossible* »¹⁹⁴.

Une fonction de l'imagination paraît être de remettre Stendhal en contact avec son passé, dans un type de contact qu'il aurait vainement demandé à la mémoire volontaire. Il emprunte, sans que Stendhal le sache, la voie de l'invention. Occupant son esprit à se représenter les sentiments de Lucien, Stendhal débouche sur des fragments de son passé d'un point de vue imaginaire, et cette approche renouvelée lui communique l'impression d'une fraîcheur qui caractérise son propre souvenir abordé par un être de fiction avec la conscience actuelle duquel il confond la sienne. Ces surprises renseignent l'auteur sur le fait que l'imagination créatrice s'associe des éléments mémoriels inattendus, qu'elle ne recherche pas, mais auxquels elle donne une nouvelle existence : j'écris sur des *sensations*, dit bien Stendhal. La création lui présente ainsi cette eau du Léthé dont il regrettait de ne pas disposer dans

191. *Romancier*, p. 405.

192. *Leuwen*, notes, p. 1527.

193. *Id.*, p. 971 et note, p. 1528. La place Belgiojoso était le domicile de Métilde à Milan.

194. *Id.*, notes, p. 1525.

Lucien et Madame de Chasteller ; puis, relues, ces pages lui évoquent irrésistiblement Mélite Dembowska et Henri Beyle. Il s'en fait reproche : il ne travaille pas une réalité autre que la sienne, « naturaliste » incapable de composer dans la pure fiction. Pire : le modèle unique resurgit à chaque fois. Il s'agit, d'ailleurs, d'un simple constat : Stendhal acceptera cette fatalité. Mais son inspiration, pense-t-il, manque de ressource.

On l'accordera peut-être : Mélite a inspiré *De l'amour*, laissé quelques traits dans *Armance* et le *Rouge*, envahi Lucien Leuwen, puis terminé sa vie imaginaire dans le personnage de Clélia Conti, dont les sentiments, enfin, ne se déguisent pas à celui qui les éveille. Ajoutons qu'elle est rarement seule ; tour à tour une des femmes qui ont « à la lettre occupé toute [l]a vie » de Stendhal partage avec elle le privilège d'inspirer l'héroïne du roman. On trouvera ainsi, pour M^{me} de Chasteller, quelques allusions, probablement conscientes, elles, à Clémentine Curial¹⁸⁸.

Stendhal met au jour, dans cette marginale, le lieu de rencontre de l'imaginaire avec son propre vécu. L'écriture lui désigne ce lieu, et la spécificité de cette activité semble tenir à la coexistence du déguisement et du dévoilement : elle *déguise*, puisqu'il s'agit d'un acte d'affabulation, un passé oublié en une histoire fictive dont elle *dévoile* finalement l'appartenance propre. Occupée à autre chose, l'imagination remet l'auteur en présence de lui-même. La possibilité de l'imaginaire est faite de ce rapport particulier au passé. Cette rencontre, ressentie par l'auteur comme une restriction à sa liberté de créer, c'est-à-dire de faire surgir quelque chose de rien, se propose comme le résultat d'une élaboration inconsciente (nous en connaissons quelques étapes¹⁸⁹) trouvant à s'exprimer par la fonction de l'irréel. A l'origine de cette maturation se trouvent une série de sentiments douloureux et énigmatiques aux yeux mêmes du principal intéressé, et dépourvus à jamais de réponse claire, donc de réalisation, par la mort de Mélite, survenue en 1825. Cette relation fut faite de silences et de refus, de doubles sens et de sollicitations sans écho ; vécue, autrement dit, comme l'interprétation des paroles de l'autre et le réajustement constant de sa propre conduite à ses exigences variables et mal perçues. Henri Beyle pouvait tout accepter d'elle, sauf qu'elle ne l'aimât pas, et c'est pour se masquer ce fait à nous évident qu'il ne vécut pas son rapport avec elle sur le plan de la réalité, mais fit parler surtout ses réticences. Le tour de force, de chaque jour, consistait à relier les faits et gestes de Madame Dembowska à la Mélite dont Stendhal rêvait. Jeu stérile dont lui-même se lassa¹⁹⁰.

Mais l'aventure était encore plus inépuisable à « ruminer » qu'à vivre. Mélite absente, Stendhal pouvait, sans aucun démenti, l'installer dans des positions diverses où ce discours privé de sens qu'elle avait tenu

188. « *Menti should have said so* », relève Stendhal en marge d'une expression de Bathilde (*Leuwen*, notes, p. 1530). Il s'agit plutôt de détails conservés par une mémoire consciente.

189. Cf. ici, 2^e partie, chap. 1.

190. *S.E.*, p. 1430.

première, elle fut tout entière jetée comme un pont entre Henri Beyle et les souvenirs de sa relation avec Métilde Dembowska. Ceux-ci ne sont ni l'essentiel du roman, ni son intention avouée ; mais ils remplacent avantageusement les « trois ou quatre pieds cubes d'idées nouvelles par jour » nécessaires à enflammer le « feu » de « l'âme » de Stendhal. « C'est toujours la mémoire qui fournit le sentiment », remarque Léon Blum¹⁸⁶. A chaque page heureuse, les souvenirs affluent. Or l'auteur ne les consulte pas pour écrire à partir d'eux ; il imagine authentiquement l'histoire de deux protagonistes, dont il percevra, *après l'avoir écrite*, le rapport avec son expérience. Les personnages forment un écran entre la source de son inspiration et l'écriture ; leur fonction dans la création semble être d'endosser les souvenirs de Stendhal, de les lui faire apparaître comme *autres*, parce qu'ils appartiennent à des êtres d'imagination. La transposition ne se fait pas en fonction d'une décision préalable de modifier l'image du passé ; elle suppose un oubli préalable de l'appartenance de ce passé à l'auteur, puis sa réapparition inconsciente dans le champ de l'imaginaire.

En marge du chapitre XIV, Stendhal, qui se relit, constate :

« *For me* : Tu n'es qu'un *naturaliste* : tu ne choisis pas les modèles, mais prends pour *love* toujours Métilde et Dominique »¹⁸⁷.

Le modèle s'impose à lui sans qu'il l'ait délibérément choisi. Il semble même qu'il ne prenne conscience de ce fait, la reprise inévitable de « Métilde et Dominique », qu'au moment de la correction. Tout se passe comme si Stendhal avait écrit ce chapitre en songeant uniquement à

186. Stendhal et le *beylisme*, p. 120.

187. Leuwen, notes, p. 1517. Phrase déjà envisagée dans notre chap. sur *De l'amour*, p. 166. Les marginales que nous citons ont déjà fait, avec d'autres textes empruntés à la correspondance de Stendhal, l'objet d'un examen attentif mené par V. Brombert (*Voie oblique*, p. 110-127). Nous ne prétendons pas à l'originalité pour les cinq pages qui suivent et convenons que Brombert a dit mieux que nous ce que nous voulions dire :

« I write upon the sensations of 1819 ». Ce n'est pas un modèle qu'il s'impose, mais tout un mode et tout un monde de sensibilité qu'il retrouve. Car là est pour nous l'intérêt profond de cette phrase marginale : le fait même de constater cette résurrection du passé dénote la surprise de l'auteur devant les images concrètes qui se présentent en foule à son esprit. Ici encore — tout comme dans ses écrits autobiographiques — c'est une véritable découverte qu'il fait en écrivant. Un magnétisme irrésistible contrôle sa plume et dirige son esprit vers ces régions des expériences trop intensément vécues où se confondent, comme dans les rêves, le réel et le possible. Ce n'est pas un projet, c'est un fait ; ce n'est pas un désir littéraire, mais la constatation d'un phénomène qu'il ne saurait éviter : « *For me*. — Tu n'es qu'un *naturaliste* : tu ne choisis pas les modèles, mais prends pour *love* toujours Métilde et Dominique. 13 juillet 34 et 18 septembre ». (p. 117) Cependant, on verra pourquoi, nous ne pouvons pas souscrire aux lignes suivantes : « Stendhal savait, en écrivant *Lucien Leuwen*, combien il était obsédé par le souvenir de Métilde. Dans son exil de Civitavecchia, même le souvenir de la souffrance se transformait en joie et « stimulait » l'effort créateur » (p. 117, cf. p. 116). Car il faudrait admettre alors, ce que fait Brombert dans la phrase qui suit, que la conscience de posséder des souvenirs coexistait avec la surprise que leur apparition provoquait : pour Brombert, le souvenir oublié est retrouvé parce que Stendhal applique sa mémoire à cette période, tandis qu'à nos yeux, il revient parce que Stendhal applique son imagination à une fiction : l'imaginaire le ramène au passé à son insu.

Cette différence d'interprétation, même si nous décrivons les mêmes faits que Brombert, nous encourage à emprunter un chemin déjà brillamment parcouru ; car il en va, dans cette interprétation, de la thèse même que nous voudrions illustrer.

tendresse dans la création de ce roman ; il n'est pas porté continuellement par l'élan d'un sentiment mais plutôt par le besoin d'une exploration ininterrompue, qui pourrait se poursuivre encore dans une troisième partie. En ce sens, ou bien *Lucien Leuwen* est un roman de l'accomplissement de soi, et Lucien retrouve Bathilde ; ou bien il est un roman de la découverte du monde de 1835 et Lucien part pour Rome ; mais les deux inspirations entrent en lutte, et Stendhal ne peut travailler sur les deux registres à la fois :

« Le voyage à Nancy occupera le blanc de ce cahier. Tandis que je suis dans le *sec*, je fais M^{me} Grandet, 2 décembre »¹⁸⁵.

Dès la seconde partie, il s'est bien agi pour Stendhal d'inventer un monde avec lequel il avait perdu le contact, et d'échapper ainsi à sa condition d'insulaire. L'état d'esprit qu'il définit dans ses lettres se reflète dans l'œuvre : voici le héros condamné à l'investigation systématique du monde de la non-valeur. Cela correspond sans doute à une angoisse de Stendhal : que cette société qui évolue loin de lui ne tourne mal et ne rende le bonheur impossible. C'est ce que son imagination, en tout cas, lui répète. Dès lors il n'y a plus de lieu habitable pour lui, Stendhal, il ne reste que cette « île » où l'existence est terne. La création de *Lucien Leuwen* correspond, sur le plan de l'imaginaire, à cette recherche obsédante d'un asile (qui rappelons-le, fut longtemps l'Italie) où son idéal d'existence ait une chance de se concrétiser. Ce pays idéalisé, la fiction le tient en son creux dans les autres romans ; le héros le porte en lui et ne cherche pas à le rencontrer dans la réalité représentée : c'était, pour *le Rouge*, l'époque napoléonienne, puis Vergy vu à travers la prison ; ce sera, pour *la Chartreuse*, Milan en 1796, puis encore la prison. Il n'existe pas dans *Lucien Leuwen*, dont voilà la particularité. Cela signifie que l'auteur n'a pas doté son personnage d'un moi suffisamment étanche aux pressions de la société, qu'il l'a voulu faible et influençable : transparent, dirions-nous, c'est-à-dire n'offrant pas ce noyau dur que représente, pour Julien, l'adoration de Bonaparte, et pour Fabrice l'adoration de Clélia. Les autres romans de Stendhal délimitent donc une réserve pour l'imaginaire, ce que *Lucien Leuwen* ne fait pas : Lucien n'a qu'une mémoire inopérante, ses souvenirs de Bathilde. Seulement ce thème de l'asile irréel, là où il apparaît, est dû à l'auteur et non à l'observation de ce qui existe ; il est la forme de son rêve transportée dans la matière de son imagination. Nous croyons donc pouvoir dire que *Lucien Leuwen* est un roman sans arrière-plan, où la passion se trouve inefficace par rapport à la nécessité de s'adapter, où l'imaginaire n'est pas assez puissant pour imposer une conduite, où la réserve territoriale enfin du personnage principal, constituée par son aventure nancéienne, se défait sous les assauts du monde moderne. Comme Stendhal le dit fort bien, l'imagination du « *sec* » l'a emporté sur celle du tendre. Dans *Lucien Leuwen*, il demande tout à la réalité, parce qu'il n'a pas de rêve en lui quand il l'écrit.

Mais il a des souvenirs. Les remarques qui précèdent s'attachent à décrire l'inspiration très particulière de la deuxième partie. Quant à la

185. *Id.*, notes, p. 1552 (note à la page 1145, où Lucien s'approche de Nancy).

d'écrire un petit mémoire de ce qui m'est arrivé pendant mon dernier voyage à Paris [...].

« Je me trouve loin de la France, j'ai lu tous les livres amusants qui ont pénétré en ce pays »¹⁸².

Enfin, peu avant d'obtenir un congé qui, à Paris, sera longuement prolongé, Stendhal revient sur ce thème dans une lettre à Madame Jules Gauthier :

« La société change depuis 1830, et je ne suis pas là pour voir ce changement. J'ai envie de me pendre et de tout quitter pour une chambre au cinquième étage, rue Richemont »¹⁸³.

Cet état d'esprit présente donc, pendant tout le séjour à Civita-Vecchia, une remarquable constance.

On peut admettre que le désir de connaître les changements survenus dans la société française a inspiré *Lucien Leuwen* à Stendhal. Selon sa méthode, qui consiste invariablement à décrire l'affrontement d'un personnage chargé de représenter avec plus ou moins d'habileté ses aspirations imaginaires, et d'une société hostile à celles-ci, Stendhal n'a pas choisi au hasard un enfant de la haute bourgeoisie. Il s'agissait pour lui de créer une image de ce qu'il ne pouvait connaître. « L'inconvénient, c'est le manque de modèle »¹⁸⁴. Voilà qui a le mérite de nous apprendre que ce roman strictement réaliste selon ses trois préfaces, et particulièrement sa deuxième partie, sont l'œuvre de l'imagination. Les seuls indices dont dispose le consul sur l'évolution de la société parisienne sont les échos de ses correspondants. Ainsi croit-il manquer d'inspiration parce que l'observation lui fait défaut, mais il semble qu'il y ait une relation directe entre cette absence et le foisonnement de l'invention. Seulement la direction prise par celle-ci est singulière : elle figure à Stendhal un monde clos, dont on ne s'échappe pas, où plutôt on s'enlise : cette « île » même où l'esprit ne trouve plus d'idées. Lucien Leuwen est enfermé dans Paris comme Stendhal est retenu à Civita-Vecchia. Curieusement son intérêt continu pour les « passions » ne lui suffit plus, ces passions qu'il reprochait aux Français, dans ses récits de voyages en Italie, de ne pas savoir éprouver, et qui avaient pour lui une grande force inspiratrice ; souvenons-nous, parmi de multiples déclarations, du commentaire au crime de Lafarge dans les *Promenades dans Rome* et de la préface de *La Chartreuse de Parme*. Ce qu'il faudrait à Stendhal cette fois-ci, c'est une excitation de l'esprit et non du cœur, pour peindre un monde dominé par la réflexion, la froideur et le calcul, où la passion a perdu son efficacité. Elle a aussi perdu son attrait pour lui, et les exemples qu'il a sous les yeux ne l'émeuvent plus. L'imagination de *Lucien Leuwen* répond à un mouvement de curiosité pour ce qui manque à Stendhal. Pour reprendre la distinction de Jean-Pierre Richard, la connaissance l'emporte sur la

180. *Corr.*, II, p. 719.

181. *Id.*, p. 722 ; à Sophie DUVAUCEL.

182. *S.E.*, p. 1427-1428.

183. *Corr.* III, p. 196.

184. *Leuwen*, notes, p. 1553.

pas ses chevaux et ses caisses de liqueur qui le faisaient apprécier de Bathilde ; il découvrait une valeur qui ne s'achète pas et ne savait pas la conquérir. A Paris, au contraire, ce fils d'un banquier qui utilise l'argent comme moyen d'action politique apprend que les échanges entre les hommes sont régis par la loi du trafic. Nous aurons l'occasion de montrer que nous ne proposons pas une lecture zolienne de ce roman, mais l'importance du thème devait être signalée. Ce qui a sauvé Stendhal d'écrire un roman de Zola, c'est que l'argent garde du début à la fin une valeur de symbole : il représente la non-valeur et le caractère artificiel et codifié des rapports humains. Entre une société aristocratique où l'on avance grâce à des faveurs, et une bourgeoisie à laquelle il faut se vendre, Stendhal n'arrive pas à choisir — et c'est la négativité de ce roman. Entre Julien qui progressait grâce à l'appui du marquis de La Mole — et cela n'excluait pas l'affection — et Lucien qui explore la platitude grâce aux millions de son père, la différence est assez manifeste pour qu'on puisse voir dans *Lucien Leuwen* une dépression de l'imaginaire stendhalien, confronté d'un côté à une enquête sur la modernité qui ne rencontre que la médiocrité, et de l'autre à une nostalgie du passé qui se heurte partout au ridicule. Et la seule vraie valeur est perdue. Cette dépression est vécue par le personnage, qui, écrit Maurice Bardèche, observe tous les symptômes de dépossession de soi « avec une attention de mathématicien » et en « considère le résultat avec une sorte d'effroi »¹⁷⁹.

AU-DELA DE LA CHRONIQUE : LE PASSE DE L'ECRIVAIN RETROUVE

Le 1^{er} novembre 1834, Stendhal écrit à son ami Domenico Fiore une longue lettre où il se plaint de sa situation actuelle :

« Que de caractères froids, que de géomètres seraient heureux, ou du moins, tranquilles et satisfaits à ma place ! Mais mon âme, à moi, est un feu qui souffre s'il ne flambe pas. Il me faut trois ou quatre pieds cubes d'idées nouvelles par jour, comme il faut du charbon à un bateau à vapeur.

« Il y a cent fois plus de passion ici qu'en France [...].

« Mais tout cela ne vaut pas les idées nouvelles que je trouverais chez Madame de Ka[stellane], si j'y allais vingt fois de suite ; le mardi chez Madame Ancelot [...] ; avec cela [...] j'ai une *fenêtre ouverte* sur la vie, et toute la matinée je travaille avec plaisir à mon in-octavo, qui peut-être ne vaut rien »¹⁸⁰.

Le sentiment dominant est celui de l'exil et de l'ennui. Le consul de Civita-Vecchia est d'ailleurs un insulaire : « Dans mon île, je n'ai d'autre plaisir que de voir la mer »¹⁸¹. Ce sentiment n'est pas neuf. En 1832, pour toute distraction, Stendhal invente de dialoguer avec ses souvenirs :

« Pour employer mes loisirs dans cette terre étrangère, j'ai envie

179. Maurice BARDÈCHE, *Stendhal romancier*, p. 268 ; plus loin *Romancier*.

la déambulation ne stimule même plus l'imagination de l'écrivain, bien qu'il y ait là la matière d'« un autre roman ». Eclairer l'inachèvement, ce sera donc, pour nous, essayer de produire les raisons de cette impossible réunion.

Le défaut de valeur de Lucien lui ayant été suffisamment prouvé, il va chercher à acquérir celle-ci auprès d'une société qui a sur l'aristocratie de Nancy l'implacable avantage de la modernité. L'unité du roman est là : dans cette quête de la satisfaction narcissique inaccessible, parce que l'amour est perdu, et parce que la bourgeoisie dispense — d'ailleurs difficilement — des titres dont la conquête offense le respect de soi-même. *Lucien Leuwen* est un roman où la « prison heureuse »¹⁷⁸ ne se conçoit pas, parce que la société entière est devenue la prison d'une conscience malheureuse. Lucien se déplace beaucoup mais rencontre partout les mêmes signes de sa compromission et de sa dégradation. La France entière, soumise à l'administration de Louis-Philippe, ne propose aucune alternative. Il n'y a pas d'autre espace, et il faut avancer. En ce sens, l'exploration romanesque de la bourgeoisie régnante procure à Stendhal toutes les bonnes raisons imaginaires d'opposer un refus à cette société ; mais ce refus est préalable à la représentation qu'il en donne. L'imagination politique de Stendhal — son réalisme — est commandée par un non qu'il oppose à toute forme d'existence dans « le monde de 1835 et de 80.000 francs de rente ».

Si Lucien ne trouve pas en lui la force nécessaire à nier ce monde, c'est parce qu'il lui demande la force nécessaire à s'estimer. Le roman est donc à la fois l'histoire d'un amour malheureux et la description minutieuse d'un état de la société, et le lien entre les deux thèmes est proposé par un personnage choyé par celle-ci et obligé par son échec sentimental à y chercher son adaptation. Dans son rapport avec elle il n'y a pas de place pour la rupture, qui ne nécessiterait pas ici des coups de pistolet mais un simple départ. On aperçoit ici l'idée de Stendhal selon laquelle les rejets favorisés de la bourgeoisie deviennent des hommes châtrés : ce qui manque à Lucien c'est l'énergie, par laquelle l'acte a de la valeur parce que son sujet l'accomplit, et non parce qu'il le mesure selon une échelle extérieure à lui. L'amour était possible à Nancy à la façon d'une virtualité qu'il appartenait à Lucien de saisir, dans une société pourtant hostile ; tandis qu'à Paris il ne trouve que le simulacre de sentiments dégradés et qu'il doit feindre d'éprouver. Ce roman doit peut-être son pessimisme au fait qu'il ne présente qu'un portrait d'amoureuse, alors que *Le Rouge et La Chartreuse* en offrent deux. Ce que la première partie propose à Lucien, la deuxième le lui refuse, et cela veut dire que l'amour est une valeur frappée de caducité : pour ridicule qu'elle soit, la noblesse de province lui reconnaît encore une importance, tandis que la bourgeoisie de Paris l'a acheté (comme fait le père de Lucien avec Madame Grandet). Ainsi se dégage un thème important de ce roman, le pouvoir de l'argent : à Nancy, Lucien dépensait beaucoup mais ce n'était

178. Cf. V. BROMBERT, « Stendhal et les douceurs de la prison » in *La Prison romantique* ; not. p. 68.

d'accoucher, produit un signe qui condamne tous les sentiments exprimés par elle depuis le début de leur relation à la fausseté, et renverse les rapports de l'authentique et de l'inauthentique. Sans qu'un seul mot ait été prononcé entre eux, M^{me} de Chasteller est enfermée chez elle ; elle se trouve grossièrement signalée comme la propriété des hommes de sa caste, tandis que Lucien est invité à comprendre qu'il est *de trop*. « Messieurs, nous sommes ici réunis pour le service de Sa Majesté Charles X, notre roi légitime »¹⁷⁴, déclarait Du Poirier en ouvrant une réunion destinée à fixer le moyen de défaire « le pays de cette peste publique »¹⁷⁵. Personne ne s'y trompe : il ne s'agit pas ici d'amour, mais de propriété.

L'amour de Lucien Leuwen et de M^{me} de Chasteller représente, à peu de choses près, la menace d'une révolution. Les ultras de province n'ont plus grand-chose d'autre que leurs rêves réactionnaires et il n'est pas question de leur enlever maintenant leurs femmes, surtout riches ; donc, service du roi.

Se retrouvant seul comme un ange déchu, l'homme malheureux par amour ne peut s'en prendre qu'à lui-même : « Maman, je suis fou »¹⁷⁶ déclare Lucien à sa mère à qui il vient confier son mal. Fou et enfant, l'ange dépossédé n'est plus rien, et c'est avec ce rien que la bourgeoisie parisienne essaiera maintenant de modeler un être adapté à son fonctionnement.

La dynamique de *Lucien Leuwen* est donc celle d'une errance loin d'une assise ontologique trop tôt découverte et que le héros ne doit qu'à un bonheur de séduction ; il ne sait donc pas agir pour la conserver. Si nous convenons avec Gilbert Durand que « Lucien est trop plongé dès le début de l'action dans une féminité et une fortune envahissantes »¹⁷⁷, il reste que cela lui permet d'apercevoir d'un seul coup la relation fondamentale grâce à laquelle il pourrait être lui-même. Comme il ne sait rien de ce qu'il faudrait faire pour la protéger, il est exilé dans les terres de l'inauthenticité et traverse des cercles de plus en plus éloignés de son centre sans jamais retrouver la communication avec lui. Roman de l'exil écrit en « exil » à Civita-Vecchia, *Lucien Leuwen* ne décrit pas, comme *Le Rouge et le noir*, la conquête progressive d'une position dominante suivie d'un accès foudroyant à la profondeur, mais son aperception immédiate suivie de sa perte et de son impossible reconquête. Errant d'abord à Paris puis, selon les plans, à Rome, Lucien ne trouve pas à traverser ce monde par un acte (ou, comme Julien, par un passage à l'acte) qui établirait la communication *verticale* avec le lieu où son moi pourrait se structurer, lieu qui est devenu sa transcendance inhabitée. Ayant donné d'emblée à Lucien l'expérience révélatrice, Stendhal n'a plus ensuite à son service que l'imagination de la décentralisation. En ce sens *Lucien Leuwen*, qui ne pourrait trouver de fin que dans le retour de Lucien auprès de Bathilde, est nécessairement inachevé, et le deuxième cercle, romain, de

174. *Id.*, p. 1055.

175. *Id.*, p. 1050.

176. *Leuwen*, p. 1064.

177. *Art. cit.* p. 212.

qui ne se définissent pas par rapport à elle. Nous ne doutons pas que cette représentation ne soit due à l'imagination de Stendhal plutôt qu'à une série de déductions obtenues par l'observation, mais cet imaginaire orchestre le réalisme stendhalien, et cette représentation rencontre une vérité historique. Ce qui obsède surtout l'imagination de l'auteur de *Lucien Leuwen*, c'est l'idée d'un monde où l'on ne peut pas aimer parce que la distance entre les êtres est devenue infranchissable. Toute conduite doit pouvoir être réduite à ses composantes et à sa signification politiques, alors que le désir s'en moque ; il établit entre les êtres des correspondances profondes et inquiétantes. La cour que Lucien fait à Bathilde de Chasteller esquisse le vol d'une jeune royaliste perpétré contre les intérêts d'un groupe d'ultras provinciaux. Cette cour se développe dans l'ignorance de cela, qui pourtant l'emportera.

Le bénéfice de cette image consiste à prouver à Henri Beyle que ni la volonté de Métilde Dembowska ni la sienne n'étaient en jeu dans l'échec de leur relation. Nous reviendrons sur cette assimilation d'un couple imaginaire et d'un couple réel ; qu'il soit bien établi pour le moment que Stendhal ne se comporte pas en écrivain réaliste lorsqu'il décrit un « fond » et en écrivain imaginaire lorsqu'il met en mouvement un « sujet ». L'idée qui organise et celui-ci et celui-là, c'est l'impossibilité d'aimer, vérifiée objectivement dans la peinture du fond, et mise en action dans l'exécution du sujet.

La relation entre M^{me} de Chasteller et Lucien est assez tôt placée sous le signe de l'authenticité ; Lucien sait

« faire apparaître [...] cette nuance de familiarité délicate qui convient à deux âmes de même portée, lorsqu'elles se rencontrent et se reconnaissent au milieu des masques de cet ignoble bal masqué qu'on appelle le monde. Ainsi des anges se parleraient qui, partis du ciel pour quelque mission, se rencontreraient, par hasard, ici-bas »¹⁷³.

Ce motif romantique suppose fortement l'existence d'un autre lieu qu'une relation amoureuse établie avec sincérité suffirait à faire rejoindre. Condamné à l'errance dans l'ici-bas tant qu'il n'est pas reconnu, l'être authentique réalise sa nature secrète lorsqu'il apprend, dans un éblouissement, qu'il la partage avec quelqu'un d'autre. Mais il fait abstraction par là de toutes les autres relations qu'il a établies, être de chair, avec les autres hommes. Ceux-ci vont le ravir à son ravissement, car l'inauthenticité a chez Stendhal l'avantage d'être la loi des rapports sociaux. Le monde fait obstacle à l'amour, puisqu'il divise l'être et décompose ses sentiments en comportements déterminés d'avance, et l'amour inquiète le monde, puisqu'il recrée l'unité de l'être bien au-dessus de tous les rôles figés.

S'il est avéré que M^{me} de Chasteller aime Lucien, il importe aux jeunes nobles attentifs à ses millions de persuader celui-ci qu'elle le trompe. La scène (de théâtre) qui le convainc que Bathilde vient

173. *Leuwen*, p. 923. La maladresse stylistique porte sur un mot-clé.

est impossible de bien traiter l'action sans avoir clairement posé la chronique. Le pivot qui unit l'une à l'autre, c'est le personnage de Lucien, étroitement déterminé par une position sociale et libre en apparence de la direction qu'il donne à ses sentiments. L'exécution du « sujet » permettra de définir le degré de liberté du personnage par rapport au « fond ». L'action rendra-t-elle possible un mouvement qui corresponde à un désir authentique, à l'intérieur du tableau posé par la chronique ? Les rapports de l'une et de l'autre laissent donc déjà apparaître une problématique de la liberté.

L'appartenance de Lucien à la bourgeoisie montante de 1835 étant dûment établie, la décision de séduire M^{me} de Chasteller situe une conduite indépendante. C'est alors que Stendhal est libre lui aussi d'exposer ce qui lui tient à cœur. Cela, qu'il nous faudra tenter d'expliquer, se mesure, entre autres, à la rapidité de son travail : écrits entre la mi-mai et le 15 juin 1834, les chapitres XIV à XXXVI sont les seuls, dans ce roman, à trouver le rythme sûr et continu de l'improvisation.

Lucien Leuwen est confronté au problème de son *engagement*. A quelle manière d'agir pourrait-il donner son adhésion dans un monde où l'inadaptation des aristocrates nostalgiques qui entourent M^{me} de Chasteller n'offre pas plus de séduction que les tripotages de l'actualité auxquels le ministre de Vaize veut initier son secrétaire ? Mais il vit aussi un problème de *dégagement* : par où pourrait-il sortir d'un monde qu'il rejette ? Et pourquoi l'imagination de Stendhal l'empêche-t-elle de le faire en rejoignant M^{me} de Chasteller ? Tous les aspects qui ressortissent à la chronique de 1835 déterminent Lucien mais ne suffisent pas à le définir, tandis qu'il ne peut lui-même se trouver hors de la société où elle le situe. Ici la distinction entre « fond » et « sujet » devient si parfaitement dialectique qu'elle tend à s'abolir dans l'absence de tout acte fondateur d'une liberté. Démunie de cet espace heureux qu'est une cellule, le monde devient une prison. L'engluement du « sujet » dans le « fond » situe, de manière formelle, la victoire de la société bourgeoise, beaucoup plus embrassante et étouffante que l'aristocratie représentée dans *Le Rouge et le noir*.

Est-ce à dire que la vision stendhalienne de la réalité sociale est devenue plus sombre en cinq ans ? L'imagination de l'écrivain se figure maintenant un monde sans dimension verticale et sans refuge pour le moi : parcouru toujours horizontalement¹⁷², il n'offre ni possibilité de mouvement ascensionnel, ni grotte, ni prison. Placé au niveau des autres, le héros ne peut se ressaisir, nulle part contre leurs attaques. Pour reprendre le terme de Georges Blin, *Lucien Leuwen* n'est pas un roman de la sécession. Cela donne la mesure d'un moi tout entier exposé aux déterminations de l'être social et se perdant en lui. Le pessimisme de Stendhal tient à cette ouverture excessive du moi et à sa plasticité. La société bourgeoise s'arrange pour liquider et récupérer tous les sentiments

172. Gilbert DURAND parle d'une « platitude du Destin ». « Lucien Leuwen ou l'héroïsme à l'envers », *Stendhal-Club* 3, p. 205. Cf. aussi p. 209.

Supposons un homme à qui tout soit donné : il est impossible, « dans le monde de 1835 et de 80.000 francs de rente », que la liberté ne lui soit enlevée par son acceptation inévitable. Il permettra de montrer comment cette société se perpétue elle-même, comment les désirs individuels y exercent une fonction anarchique, et comment ils sont réprimés. Par quoi, sur le thème sans cesse repris du bonheur, Stendhal introduit la plus pessimiste de ses variations, mais aussi la plus corrosive¹⁶⁹. Ce roman parle donc à plusieurs niveaux ; essayons de les atteindre.

Lucien Leuwen a été conspué à Blois. Son secrétaire et confident, Coffe, entreprend de le raisonner. Stendhal commente en marge :

« Il n'y a pas ici de scènes, il n'y a pas de dialogues amenant changements de positions. Lucien est comme un clou exposé aux coups de marteau du sort [...]. Peut-être cette dernière action : peinture, ce dernier genre de peinture : l'action des choses sur un homme, est-elle plus particulièrement le domaine du roman ?¹⁷⁰ »

Si cette définition du roman est digne d'intérêt, il reste que l'immobilité de Lucien ne résulte pas des seuls impératifs du genre romanesque. Peindre *l'action des choses sur un homme* offre bien d'autres possibilités, que Stendhal, au demeurant, a illustrées. Il lui semble toutefois, lors d'un épisode pénible pour Leuwen, que le roman permet ce martèlement du héros, parce que celui-ci est désigné indirectement, par l'effet des choses sur lui. Stendhal ne trahit pas le genre romanesque puisqu'un héros ne doit y apparaître qu'à travers les choses que le roman peint. Ce qui l'intéresse, c'est la réaction de Lucien à une situation donnée, attendu que les « choses » qu'il choisit de peindre doivent faire de Lucien ce qu'il est pour le lecteur : son caractère ne peut exister que dans un certain rapport avec les choses, rapport dont la nature reste à déterminer. On doit alors se demander ce qui se proposa d'abord à l'imagination de Stendhal : les choses, puis Lucien comme le héros sur lequel elles pourraient agir ? Ou Lucien, comme un héros en fonction duquel il faudrait peindre ces choses-là ?

Stendhal nous apporte un élément de réponse à propos de la première partie du roman :

« Tous les clairs et toutes les ombres étaient forcés ; je peignais sur un fond blanc. Maintenant que le fond est fait, le même effet est produit par les plus légères nuances. Le sujet c'est la peinture des premiers sentiments de Lucien pour M^{me} de Chasteller »¹⁷¹.

La distinction picturale entre fond et sujet en recouvre une autre, romanesque, entre chronique et action. Celle-ci bénéficie donc de la présence de celle-là. Il ne faut pas établir de l'une à l'autre une priorité ; une implication dialectique et réciproque les lie étroitement, au point qu'il

169. ALAIN l'a fort bien vu : « Il me semble qu'on n'a rien osé contre le tissu social et les si diverses bourgeoisies depuis ce livre audacieux ». *Stendhal*, p. 44-45.

170. *Leuwen*, notes, p. 1560.

171. *Id.*, notes, p. 1517 ; « Remarque capitale » du 9 mai 1835, en relisant le chap. XIV.

d'accomplir, en restant lui-même, des tâches qui lui répugnent, tant qu'il cherche à se prouver cette valeur selon les critères d'une société que, par devers soi, il récuse. Lucien est contraint de se réaliser à l'intérieur d'un monde qu'il méprise, et si Stendhal ne lui accorde pas l'extériorité, la raison en est d'abord psychologique :

« Quel caractère a Lucien ? Non pas certes l'énergie et l'originalité de Julien. Cela est impossible dans le monde (de 1835 et 80.000 francs de rente) ¹⁶⁶ »

La question que Stendhal se pose encore près de la fin de son roman indique avec une grande netteté l'implication réciproque des données psychologiques et sociologiques, celles-ci constituant les limites dans lesquelles les possibilités de celles-là viennent s'inscrire. La véritable nouveauté par rapport au *Rouge et noir* consiste à avoir choisi son héros dans la classe dominante, et non en dehors ; l'énergie de Julien lui était en partie assurée par son éloignement à l'égard de l'aristocratie où il voulait conquérir un rang. La comparaison entre Mathilde et Lucien serait à cet égard plus raisonnable.

Dans ses efforts désespérés pour échapper au « monde de 80.000 francs de rente », ce dernier peut aller aussi loin qu'il le veut à condition de toujours revenir et de ne pas franchir l'idéale barrière du retour à Nancy. Le champ où il est libre d'agir est délimité par sa naissance ¹⁶⁷, et par le monde où cette naissance le jette, lequel lui « demandera compte, tôt ou tard, de la place qu'il [lui] accorde sur parole, à cause des millions de [s]on père » ¹⁶⁸. Aucun héros de Stendhal ne naît plus garrotté, aucun roman ne donne une place si importante et si ambivalente à la fois au personnage du père. Celui-ci condense les pouvoirs psychologique (puisque son fils l'aime) et social (puisque'il est une figure éminente de la bourgeoisie financière).

Il résulte de la comparaison entre *Lucien Leuwen* et les autres romans de Stendhal que la bourgeoisie lui paraît plus aliénante que l'aristocratie et, puisque cette œuvre considère l'évolution de la société moderne à travers le mouvement de la classe qui en train de s'installer au pouvoir, il semble que cette société, selon Stendhal, s'achemine vers une plus grande privation de liberté. Il est cohérent qu'après *Lucien Leuwen* ait surgi la révolte de *Lamiel*.

Au niveau de la signification, Stendhal reprend donc ici la question de la liberté et en examine les chances dans le monde moderne. Le parcours de Lucien réalise cette enquête. Au niveau de l'imaginaire, le roman répond à une angoisse de voir le monde se refermer sur l'homme, et valide le refus que Stendhal oppose à ce monde. L'inachèvement signale que Stendhal souhaitait une issue différente à cette confrontation, mais qu'il ne pouvait pas se la représenter.

166. *Id.*, notes, p. 1575.

167. La naissance riche de Lucien est amplement soulignée au début : p. 768, 771, 776 et 777.

168. *Leuwen*, p. 771.

parenthèses dans l'examen de l'œuvre, et n'empêche aucunement de traiter les problèmes évoqués plus haut comme on peut le faire à propos du *Rouge* et de *La Chartreuse*, quitte à apporter ensuite à cet examen un indispensable complément.

Comme il l'a fait dans le *Rouge*, Stendhal désire donner une image de la réalité politique et sociale de son temps en utilisant un personnage témoin qui, à la fois, la reflète et s'en distingue par son aventure individuelle. Beaucoup plus que dans le *Rouge*, Stendhal développe les thèmes politiques et sociaux, l'itinéraire de Lucien permettant de les présenter avec ampleur. Or Lucien est un produit de cette société qu'il critique, et il l'utilise, en parvenant plus ou moins bien à rester lui-même, pour une ascension privée de conviction, mais qu'il pourrait poursuivre : au début du roman, il s'est laissé prouver par son cousin Dévelroy qu'il n'a « d'autre mérite au monde que d'avoir pris la peine de naître fils d'un homme d'esprit »¹⁶¹ ; à la fin, et même après la mort de cet homme d'esprit, « le chevalier Leuwen, maître des requêtes, lieutenant de cavalerie, a des titres »¹⁶².

LE HEROS, LA VALEUR ET LA SOCIÉTÉ

La relation entre la vie privée du héros et la peinture de la société est plus forte que dans aucun autre roman de Stendhal. Octave vivait son drame à l'abri des salons aristocratiques ; Julien avait un projet de conquérant qui l'obligeait à se définir contre une société qu'il méprisait. Fabrice, le seul véritable privilégié de Stendhal, vivra au-dessus de l'aristocratie en daignant utiliser les avantages qu'elle lui apporte, et en croyant échapper à ses contraintes. Quant à Lucien, son drame commence, au début du roman, avec le reproche de son inutilité. « Ils disent tous qu'il faut être quelque chose. Eh bien, je serai *lancier* »¹⁶³. D'ailleurs, sans illusion : son époque ne permet aucun idéal :

« Mon âme sera bien attrapée lorsque je serai présenté à Napoléon, dans l'autre monde.

« — Sans doute, me dira-t-il, vous mouriez de faim pour faire ce métier-là ? — Non, général, je croyais vous imiter ». Et Lucien rit aux éclats...¹⁶⁴ »

Etre quelque chose permet à Lucien de se situer socialement, mais rien ne l'oblige à croire à ce qu'il fera pour l'être : la seule distance qu'il s'autorise à l'égard de la société tient dans cette négation de la valeur de tout effort entrepris pour s'y insérer, quitte à l'entreprendre quand même. Tout au long du roman, le problème de Lucien sera : « Ai-je quelque valeur »¹⁶⁵ ? Or il ne peut trouver de réponse favorable tant qu'il s'efforce

161. *Leuwen*, p. 777.

162. *Id.*, p. 1382-1383.

163. *Id.*, p. 775.

164. *Id.*, p. 774.

165. *Id.*, p. 1276.

Devant tout ce que ce texte offre et refuse, il faut déterminer les questions que l'on veut lui poser.

Davantage que les autres romans de Stendhal, il se propose à des questions que j'appellerais externes, et qui concernent les détours et les progrès de l'écriture : sur la forme et l'usage des plans, sur le rythme et les ralentis de la rédaction, sur le style enfin, travail de polissage laissé pour une seconde étape jamais entreprise, Stendhal nous dit pour une fois tout ce que nous pouvons désirer. Pourtant, il n'aborde guère les problèmes que ce roman, malgré son état d'inachèvement, évoque de l'intérieur, par son texte même et par les trous de ce texte. Ici, nous sommes d'emblée tenus de choisir : il est fort tentant de n'utiliser de *Lucien Leuwen* que les marges et la partie non-écrite ; on se donne alors pour but d'expliquer l'inachèvement, qui vient éclairer le texte existant à la manière d'une fatalité interne vers laquelle il se dirige obscurément. Or Stendhal nous donne lui-même, et clairement, la raison pour laquelle il s'en est tenu là, soulignant plutôt une prolifération de l'imagination que son tarissement :

« Je supprime le troisième volume, par la raison que ce n'est que dans la première chaleur de la jeunesse et de l'amour que l'on peut avaler une exposition et de nouveaux personnages [...]. Cela fera un autre roman »¹⁶⁰.

De plus, la fin de *Lucien Leuwen* existe, mais sans être rédigée. C'est que Stendhal s'est heurté à un obstacle sur la nature duquel nous devons aussi nous prononcer. Mais rien ne nous empêche d'envisager l'histoire de Lucien comme devant s'achever par son mariage avec Bathilde, décidé par l'imagination de Stendhal, qui ne pouvait faire plus que de l'entrevoir. *Lucien Leuwen* est un roman achevé par la délimitation d'un terme devant lequel l'imagination s'est arrêtée. L'étude de sa signification tiendra compte de ce double aspect de la fin. Nous pourrions donc rechercher le sens du roman en tenant compte de l'achèvement projeté ; puis nous aborderons le rapport personnel de l'auteur avec ce roman : y met-il en jeu des souvenirs, et comment s'insèrent-ils dans l'œuvre qu'il écrit ? Enfin, nous nous demanderons pourquoi il a imaginé *Lucien Leuwen*, et nous essaierons d'aboutir à une description de l'imaginaire que ce roman désigne ; c'est alors seulement, nous semble-t-il, que l'on a le droit d'envisager l'inachèvement : qu'il ait ou non des raisons différentes de celles avancées par l'auteur, que celles-ci, donc, soient profondes ou extérieures, ne peut être décidé que par rapport à une description de l'œuvre faite. Mais on ne peut, au risque de sacrifier la cohésion interne du roman, demander à ce qu'il n'est pas un éclairage sur ce qu'il est : car l'inachèvement, phénomène situé au-delà du texte proposé à ma lecture, ne peut rien m'apprendre si je ne me suis placé au préalable dans le mouvement de ce texte en train de se faire ; à moins de supposer que Stendhal ait eu le projet de ne pas finir, ce qu'on accordera difficilement. Cherchons d'abord à saisir ce que Stendhal a fait (*Lucien Leuwen* est le plus long de ses romans !) pour nous intéresser ensuite à ce qu'il a délaissé. Nous postulons que l'inachèvement doit être mis entre

160. *Marg.* II, p. 265.

CHAPITRE 2

Lucien Leuwen

« Ce fut avec délices qu'il retrouva cette image chérie, elle avait comme la grâce de la nouveauté, qui est l'unique chose peut-être qui manque au souvenir de l'amour ».

Roman unique, par l'abondance des manuscrits, des plans parfois divergents, et des notes marginales jalonnant le travail de l'écrivain, *Lucien Leuwen* donne les renseignements les plus complets sur l'exécution de l'œuvre. Nous savons également quelle impulsion décida Stendhal à l'entreprendre. Elle fut en effet suscitée par *Le Lieutenant*¹⁵⁸, roman dont Madame Gauthier lui avait confié le manuscrit. Cependant, les déductions autorisées par une telle masse de renseignements ne peuvent et ne doivent porter que sur *Lucien Leuwen*, roman dont Jean Prévost souligne avec pertinence le caractère exceptionnel à plusieurs titres¹⁵⁹. Pour notre propos, il importe d'abord de souligner que *Lucien Leuwen* n'est pas un roman improvisé : différant ainsi et du *Rouge* et de *La Chartreuse*, il avance d'une démarche dont les lenteurs n'étonnent pas tant que les hésitations. Bien avant d'abandonner son manuscrit, Stendhal indique plusieurs plans possibles pour la fin du roman, qui tous incluent, il est vrai, le mariage de Lucien et de Madame de Chasteller. Mais l'un d'eux emmènera celui-ci à Rome dans une nouvelle fuite, et le confrontera à de nouveaux déboires amoureux. Et Stendhal renoncera définitivement à son œuvre après avoir placé Lucien sur la route de Rome.

158. Voir là-dessus la lettre à M^{me} GAUTHIER du 4 mai 1834, *Corr.* II, p. 643.

159. Jean PRÉVOST, *Création*, p. 363-365.

lui-même dans la contemplation de son bonheur, et qui en tire une vie psychique assez forte pour l'occuper exclusivement. Julien l'aborde en n'ayant pas le sentiment qu'il a vécu sans réaliser une chose importante, puisque tout tient à ses souvenirs et au fait de les avoir retrouvés. On peut dire que la vie a donné à Julien ambitieux tout ce qu'il en a attendu, puis qu'en le lui retirant elle lui a fait le don inestimable de la présence à soi. La mémoire des jours heureux se confond, en ces derniers moments, avec l'existence elle-même.

Chacun de nous se fait en vivant, déclare Stendhal ; nos références ne sont pas hors de nous ; nous n'appartenons ni à une classe qui tend à se perpétuer à travers notre personne, comme Mathilde ; ni même au pari que nous avons pris sur nous-mêmes : mais à tout ce qui nous échappe alors même que nous modelons notre conduite sur la première et le second, et qui, le temps aidant, peut nous mettre en présence de notre moi véritable — si nous faisons l'objet d'une grâce particulière.

société. La qualité d'âme tendre que Julien s'accorde ne peut se découvrir et se manifester que par l'irréalité jetée sur l'ambition et les différents buts sociaux. L'être humain est donc la proie d'une irrémédiable division (« l'homme a deux êtres en lui »), signifiée par les murs de la prison dont le franchissement bouleverse la manière d'être du moi et fait apparaître des choix qui n'ont de signification qu'en ce lieu. Désignant au contraire un espace ouvert, la vraie religion, malheureusement inexistante, laisserait entrevoir une expression socialisée de la tendresse.

D'ailleurs « l'absence d'un Dieu juste, bon, tout-puissant, point méchant, point avide de vengeance... ¹⁵⁵ » et celle de Madame de Rênal, c'est ici la même chose. Où l'on voit bien que le principe inaugural d'échanges fondés sur la tendresse manquant à l'existence humaine, il peut être remplacé par un amour sincère. L'amour est la réalisation de ces aspirations intimes que Julien ne pouvait se connaître qu'en prison ; ou encore, la prison est le lieu où l'imaginaire se réalise.

Finalement, la représentation stendhalienne de l'existence humaine insiste sur un manque constitutif, car la plénitude à laquelle l'homme aspire ne trouve à se réaliser que dans un rapport sentimental soumis à la loi de l'exception, ou dans l'imaginaire. C'est grâce à ces deux expériences que Julien pourra affronter la mort avec « courage », ce qui n'est pas rien.

Le retour de Madame de Rênal donne aux sentiments des amants ce caractère incommunicable qui est, comme dans *Henry Brulard*, la marque de la plus haute intensité émotionnelle : « Aucune parole ne peut rendre l'excès et la folie de l'amour de Julien » ¹⁵⁶. On notera que la fin des œuvres de Stendhal atteint souvent à ces sommets sur lesquels l'écriture s'abolit. Le récit fait beaucoup plus de place aux contrariétés, et notamment aux interventions de Mathilde, qu'à l'évocation de la relation fondamentale ; celles-là représentent en effet des circonstances plus faciles à retracer que l'aboutissement d'une passion « extrême ».

C'est pour avoir su que l'essentiel de son existence était derrière lui que Julien aborde la mort dans trembler.

« Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber. Les plus doux moments qu'il avait trouvés jadis dans les bois de Vergy revenaient en foule à sa pensée et avec une extrême énergie » ¹⁵⁷.

La mémoire heureuse permet enfin de nier la mort. L'objet de tant de méditations perd ici son acuité, et l'évocation du bonheur passé est plus forte que le malheur suprême. La mort en elle-même n'est qu'un moment privé de signification, la perspective en quelque sorte hors d'atteinte de la pensée du personnage et du texte. L'afflux d'images heureuses n'est pas voulu par Julien, elles expriment spontanément le sens de son existence. La mort n'est rien, semble dire cette page, pour celui qui s'est rejoint

155. *Id.*, p. 692.

156. *Id.*, p. 693.

157. *Id.*, p. 697.

qu'il a reconquis dans les faits demandant une étendue temporelle :

« Ne pouvons-nous pas passer deux mois ensemble d'une manière délicieuse ? Deux mois, c'est bien des jours. Jamais je n'aurai été aussi heureux ! ¹⁵³ »

La plénitude qui le saisit tient à la possibilité de prolonger les rêveries qui s'emparaient de lui lorsque Madame de Rênal n'était pas là. Le bonheur demande un avenir qui n'est pas une construction mais une jouissance et sa supériorité sur la rêverie est dans sa nature de dialogue et de partage. La rêverie se détachait sur le paysage psychologique du remords, le bonheur naît à partir du pardon qui efface la tentative de meurtre, mais non ses conséquences. La mort étant en somme le prix social du crime commis — c'est encore une sorte d'aliénation — elle dégage, une fois acceptée, un espace de la relation et de la réconciliation. C'est comme si, se dépouillant en vue de la mort, Julien et Madame de Rênal abordaient à la seule forme d'existence qui fasse place à la fois à la transparence et à la profondeur.

Le départ de Madame de Rênal laisse de nouveau la porte ouverte aux contrariétés qu'apportent tour à tour à Julien un prêtre, Mathilde et son père. Il tente de se justifier à ses propres yeux d'avoir vécu comme il l'a fait. La prison de *Le Rouge et le noir* n'est donc pas entièrement une prison heureuse car les représentants de la société viennent encore y chercher des relations avec les rôles que Julien a abandonnés, et influencent pour une bonne part sa pensée. Surtout la prison est ici orientée vers la mort, contrairement à *La Chartreuse de Parme* où elle correspond aussi à une évasion possible, et donc à un essai de faire durer l'amour. A la recherche d'un espace qui lui permette de vivre ses sentiments, Julien a cette réflexion :

« Ah ! s'il y avait une vraie religion [...]

« Alors les âmes tendres auraient un point de réunion dans le monde... Nous ne serions pas isolés... ¹⁵⁴ »

Le « nous » pouvant aussi bien représenter ici Madame de Rênal et Julien, cette phrase désigne un autre lieu que la prison dans lequel l'échange de tendresse soit non seulement possible mais étendu à une communauté. La tendresse condamne à la solitude parce qu'elle évite la lutte qui est la loi de la société. Les âmes tendres existent mais elle doivent se cacher. On voit pourquoi la tendresse dispose à la fréquentation de l'irréel. La réflexion de Julien désigne un autre type de jouissance, qu'il a connu avec Madame de Rênal, et par la reconnaissance duquel l'ambition n'aurait pas eu de sens, si l'on veut bien accepter que Julien ait pu écouter ses émotions avant d'avoir bouleversé les données de ses rapports à autrui par un crime. C'est une question de représentation romanesque : si vraiment la prison est le seul lieu où deux âmes tendres puissent dialoguer en dehors de toute contrainte, c'est que les dispositions de l'esprit humain les plus favorables au bonheur ne peuvent s'épanouir en aucun point de la

153. *Rouge*, p. 683.

154. *Id.*, p. 691.

avec autant de précision. Les caractéristiques de la rêverie : offrir un refuge contre la circonstance présente ; exprimer le véritable désir de Julien ; appartiennent donc pour une fois à l'écriture qui les révèle. Celle-ci nous place dans une temporalité réelle : « Le courrier en passant apporta le journal à six heures comme à l'ordinaire [...] Plus tard elle s'éveillera »¹⁵⁰. L'usage irrégulier des temps marque l'adoption d'un point de vue double, d'un moment qui est d'abord celui du récit que Julien se fait puis celui de l'action à laquelle il rêve ; ce dernier point de vue finit par l'emporter. Julien s'installe progressivement dans sa rêverie. Celle-ci oscille ensuite entre la réflexion et la représentation précise d'un lieu et des objets qui le composent. Alors se forme, dans ce décor évoqué par la mémoire, la scène imaginée par Julien : Madame de Rênal pleurant sa mort. Le thème traité est donc celui de la séparation absolue. Il exige par contraste une présence imaginaire très vive à la demeure autrefois fréquentée. Enfin cette rêverie détermine un état de distraction tout-puissant ; elle exprime le choix involontaire que Julien a fait entre Madame de Rênal et Mathilde ; elle ne peut même pas être contrariée par les interventions de cette dernière. Son pouvoir sur l'esprit est tel que les circonstances réelles n'apparaissent littéralement plus à Julien, ou sont englobées par le fonctionnement machinal de sa pensée. Il s'agit d'une rêverie regrettante, appuyée sur la mélancolie due aux souvenirs qui ne reviendront jamais plus. Julien se représente une scène qu'il ne pourra à tous égards jamais voir. La mémoire propose des aliments à une imagination de l'impossible ; d'ailleurs la rêverie finit par s'accrocher entièrement aux souvenirs, elle s'arrête en eux.

A plus d'un égard cette description d'une rêverie est exceptionnelle sous la plume de Stendhal : d'abord, nous l'avons dit, parce qu'elle existe, non sans faire une place à l'habituelle ellipse : « Pendant un grand quart d'heure [...] il ne songea qu'à madame de Rênal »¹⁵¹ ; ensuite, parce qu'elle associe étroitement la production des souvenirs au thème imaginaire, rencontre d'incompatibles si l'on en croit la théorie stendhalienne de l'imagination¹⁵² ; et enfin parce qu'elle est l'objet d'un choix opéré contre les circonstances perçues, et parvient à les ignorer, alors que d'habitude, chez Stendhal, toute irruption d'un détail réel dans la conscience rêvante interrompt l'activité. Cette rêverie de Julien ne connaît pas d'obstacle, même l'écriture ne lui en est pas un ; et elle s'assimile les mouvements de la mémoire. C'est dans un passé inaccessible que les choses, désormais, ont lieu pour lui, et son esprit fréquente, plutôt que le présent, les images qui, désignant un bonheur révolu, s'actualisent à nouveau dans la rêverie.

Contrairement à Mathilde, Madame de Rênal aborde Julien sur le mode du sacrifice, librement consenti, de sa réputation et du soin de ses enfants ; il peut atteindre jusqu'à sa vie. Elle aussi connaît donc un type de sentiments d'une telle intensité que la perspective de la mort ne les entame pas. C'est alors que Julien aborde son dernier projet, le bonheur

150. *Id.*, p. 680.

151. *Id.*, p. 681.

152. Voir ici-même, I, chap. 4.

« Les moindres incidents de ces temps trop rapidement envolés avaient pour lui une fraîcheur et un charme irrésistible » ¹⁴⁴.

Les mentions de la rêverie deviennent de plus en plus nombreuses dans ce dernier épisode. Julien connaît « une vie pleine d'incurie et de rêveries tendres » ¹⁴⁵. « Il paraît que mon destin est de mourir en rêvant » ¹⁴⁶, monologue-t-il. En fait sa situation comporte encore un certain nombre de réalités que viennent lui rappeler l'avocat, puis le prêtre ; et de devoirs, que lui signifient tour à tour son père et Mathilde. Mais l'avantage de la prison stendhalienne tient à ceci que l'être y dispose enfin de lui-même. Les changements intérieurs de Julien ne peuvent se produire que dans un espace fermé aux intrusions des autres, dont la capacité d'aliénation apparaît aussi devant la mort : « Que m'importent *les autres* ? Mes relations avec *les autres* vont être tranchées brusquement » ¹⁴⁷. L'opposition entre un dedans clos et un dehors qui est l'espace de la socialité rejoint ainsi l'opposition entre la pensée du réel et la rêverie. Dernier avatar du refuge, mais laissant une échappée à la vue ¹⁴⁸, la prison de Julien semble d'abord transmettre des images de protection et de recueillement. Elle est aussi le lieu du dépouillement où règne, toute-puissante, l'idée de la mort. Mais cette dernière est libératrice, condamnant à l'insignifiance les exigences des autres. Voici Julien à tous égards hors d'atteinte, comme il le rêvait dans la grotte ; et, dans cet espace protégé, jaillissent des images qu'il n'avait jamais encore retrouvées dans son esprit. Cela plaide pour sa richesse intérieure : s'il avait peu d'images dans les circonstances ordinaires de la vie, c'est que l'attention au réel contrarie leur formation et leur expansion. La prison et la mort, ruinant les nécessités du calcul et de l'adaptation, n'exposent pas pour autant à un vide : elles déterminent un bouleversement presque total de l'être qui, livré à lui-même, découvre ce qui n'appartient qu'à lui : son passé et ses rêveries. C'est pourquoi la mémoire et l'imagination acquièrent ici une importance vitale.

Remords, souvenirs et rêveries sont les modes du retour de Julien à lui-même.

« Cette résolution prise, il tomba dans la rêverie [...]

« Malgré lui, et quoique répondant souvent à ce que Mathilde lui disait, il ne pouvait détacher son âme du souvenir de la chambre à coucher de Verrières. Il voyait la gazette de Besançon sur la courte-pointe de taffetas orange. Il voyait cette main si blanche qui la serrait d'un mouvement convulsif ; il voyait madame de Rênal pleurer... » ¹⁴⁹

La rêverie de Julien s'appuie ici sur une représentation exacte due à la mémoire ; c'est pourquoi Stendhal évoque pour une fois son contenu

144. *Id.*, p. 664.

145. *Id.*, p. 666.

146. *Id.*, p. 667.

147. *Ibid.*

148. *Rouge*, p. 650.

149. *Id.*, p. 680-681.

grande part. Julien n'a plus à se chercher, il est en quelque sorte offert à lui-même. Il s'avance vers une origine qui correspondit à son image de soi, et qui, d'un seul coup, eût reflué vers son être ancien, l'installant tout entier dans l'ordre de la facticité. Il se trouve maintenant en face des souvenirs des jours heureux, et il a, en eux, assez de passé pour envisager calmement la mort.

Méditation d'un passé récent, le remords a lui aussi changé de signe chez Julien. Il était autrefois anticipé : remords imaginaire d'un échec ou d'un manque d'audace à venir : « Quelle honte pour moi si je suis éconduit ! [se disait Julien lors de sa dernière entrevue avec Madame de Rênal] ce sera un remords à empoisonner toute ma vie »¹³⁹. Il était en relation avec le « devoir » de conquérir. Maintenant il concerne un acte accompli et il est le moyen qu'utilise la conscience de Julien pour rejoindre les sentiments et la mémoire d'un passé plus lointain : le remords crée un lien entre les préoccupations actuelles de Julien et Madame de Rênal, et il constitue les préliminaires de la rêverie :

« Ses remords l'occupaient beaucoup et lui présentaient souvent l'image de madame de Rênal, surtout pendant le silence des nuits, troublé seulement, dans ce donjon élevé, par le chant de l'orfraie !¹⁴⁰ »

Voici donc la pensée de Julien sensible à l'épaisseur du moment présent ; et voici, grâce au caractère irrévocable de l'acte commis, un regard retrouvé pour cette « image » qu'il n'a pas réussi à abolir, et qui lui apporte la certitude de la réconciliation ; laquelle, négligeant l'acte, sera surtout réconciliation avec le passé : « Elle vivra pour me pardonner et pour m'aimer...¹⁴¹ » C'est tout un pan de l'existence de Julien qui bascule dans l'oubli, permettant au présent de se raccorder au passé dans une tonalité affective unique, et qui instaure une double continuité, celle des états d'âme :

« J'étais heureux alors... Je ne connaissais pas mon bonheur ! [...] D'ailleurs, la vie m'est agréable ; ce séjour est tranquille »¹⁴².

et celle des sentiments : « Sache que je t'ai toujours aimée, que je n'ai aimé que toi »¹⁴³. Ainsi, pour Julien, retrouver sa mémoire, c'est aussi comprendre. Il est remarquable qu'il ne se souvienne pas de ce qu'il a effectivement éprouvé, mais des images et des sentiments que sa mémoire, plus vaste que les sensations et les idées du moment, a recueillis pour lui : de cette riche collection, il fallait, comme Proust, mais par une méthode moins discrète, qu'il retrouve la clé ; elle lui ouvre la porte de son moi véritable. La rêverie qui le saisit alors s'accompagne, comme dans les autres cas, d'une solitude absolue. Il s'agit en fait d'un phénomène de mémoire ravivée, où les images renouvelées par le sentiment actuel ne donnent pas l'impression d'appartenir à un passé révolu :

139. *Id.*, p. 425.

140. *Id.*, p. 650.

141. *Id.*, p. 649.

142. *Id.*, p. 651.

143. *Id.*, p. 682.

il s'agit de la marier et de donner un père à son enfant ; ainsi Julien refuse-t-il jusqu'au bout la bâtardise. Bien plus, Mathilde agit, elle intrigue, et Julien, ne lui accordant pas de faire appel, c'est-à-dire de vivre pour elle, reconnaît bientôt qu'il a été poussé vers elle par de faux désirs. Sa détermination à envisager froidement la mort lui vient en effet de ce qu'il a

« connu un plus grand malheur [...] Je souffrais bien autrement durant mon premier voyage à Strasbourg, quand je me croyais abandonné par Mathilde... Et pouvoir dire que j'ai désiré avec tant de passion cette intimité parfaite qui aujourd'hui me laisse si froid !... ¹³⁷ »

La froideur actuelle de Julien lui vient du fait que la mort lui enlève Mathilde sans que celle-ci n'y soit pour rien. Le rejet qu'elle avait prononcé la désignait comme objet d'amour, tandis que la mort opère un choix involontaire entre les désirs de Julien et distingue en eux ce qui est relation avec la vie. Mais la vie elle-même ayant pris ce visage nouveau que l'opposition de deux êtres en lui rappelait à Julien, une question se pose : quel désir peut subsister devant la mort, ou quelle sorte de jouissance l'être voué à mourir peut-il rejoindre ? C'est ici que la modification intérieure de Julien est fondamentale et suppose le retour à un passé qui n'a pas été entièrement saisi sur le moment même ; il est une réserve inexploitée d'images de plaisir. Le nouveau rapport de Julien avec lui-même — l'émergence progressive de l'un des deux êtres qui le composent, l'être sensible — est donc le fait d'une réorientation profonde de la relation avec le désir. Les images de l'ambition ont brutalement perdu tout attrait, tandis que les images de l'amour se multiplient :

« L'ambition était morte en son cœur, une autre passion y était sortie de ses cendres ; il l'appelait le remords d'avoir assassiné madame de Rênal.

« Dans le fait, il en était éperdument amoureux. Il trouvait un bonheur singulier quand, laissé absolument seul et sans crainte d'être interrompu, il pouvait se livrer tout entier au souvenir des journées heureuses qu'il avait passées jadis à Verrières ou à Vergy » ¹³⁸.

Pendant son cheminement d'ambitieux, Julien a acquis ce passé — ce passé s'est constitué en lui — qui seul peut réellement remplacer son origine reniée. Doit-on dire, alors, qu'il est simplement reconduit à ce qu'il avait négligé, et à quoi il aurait dû savoir s'arrêter ? Non : ce n'est pas tant la sensation présente, ni des états de bonheur successifs, qui constituent la conscience heureuse. Seule la mémoire, nous l'avons vu, peut introduire une continuité dans l'expérience du temps fragmentée qu'est l'expérience stendhalienne. Peut-être fallait-il aussi que Julien oublie, puis retrouve : la mémoire du bonheur le constitue pour une

136. *Id.*, p. 677.

137. *Rouge*, p. 667.

138. *Id.*, p. 664.

naissances. Mais, tombé dans les landes du séminaire, puis en plein champ de bataille parisien, il recherche de plus en plus des situations qui lui permettent de s'inventer un père. Sa périlleuse mission en Angleterre lui vaut une décoration que, remarque Mathilde, « [s]on frère [...] a demandée pendant dix-huit mois, et c'est un La Mole ! »¹³³ De plus en plus solides, les diverses dénominations de Julien se résorbent toutes dans le patronyme prestigieux que la lettre de Madame de Rênal vient effacer en un instant.

En somme, Julien a semblé mériter, par sa conduite, un titre. Il peut aussi apparaître comme un hypocrite consommé, séducteur « d'une femme faible et malheureuse »¹³⁴. Entre deux images de lui, cet écart subsiste, et la négative émane de la première femme qu'il ait aimée. Au moment même où il s'est créé une origine, Julien est ramené à une origine plus ancienne, à sa première découverte de l'amour et des hommes, à sa relation avec Madame de Rênal. Celle qui lui avait ouvert les portes de la société provinciale lui ferme brutalement celles de la société parisienne. Celle qui l'avait poussé dans le monde le rappelle, du droit que l'on exerce sur une créature. Réduire Julien à rien par sa lettre accusatrice, c'est nier le temps écoulé, et reconduire cet homme, en blouse de paysan, devant sa porte. La lettre de Madame de Rênal postule que Julien lui appartient comme la colère du marquis de La Mole le fait de Mathilde.

Si Julien doit alors tuer, c'est que cette appropriation le rejette hors de lui-même : par ce portrait qu'il estime infidèle autant que par la négation du chemin parcouru. Mais la validité éventuelle de cette image ne sera pas infirmée tant que la conscience qui l'a produite pourra encore la renfermer et en témoigner.

Les coups de feu tirés dans l'église de Verrières brisent les miroirs. De tant de reflets de Julien, les uns subis, les autres créés, il ne reste rien. Entre les murs de sa cellule, il va vivre les derniers jours de son drame, et remplacer l'imagination de son rôle par la mémoire de ses sentiments. La proximité de la mort produira ce bouleversement. Elle enlève en effet toute nécessité à l'imagination de l'avenir et dispose l'esprit de Julien à la rêverie et à la tendresse :

« Chacune des espérances de l'ambition dut être arrachée successivement de son cœur par ce grand mot : Je mourrai »¹³⁵.

Ou encore, si Julien cède à l'habitude de se représenter d'une seule vue tout l'avenir qu'il espérait voici peu, il s'interrompt lui-même :

« — Pas précisément, monsieur, guillotiné dans trois jours.

« Julien rit de bon cœur de cette saillie de son esprit. En vérité, l'homme a deux êtres en lui, pensa-t-il »¹³⁶.

La part de l'être qui tend à la réalisation sociale est de plus en plus assumée par un rôle extérieur à Julien, et tenu par Mathilde. Celle-ci prolonge en effet les préoccupations réelles de Julien au-delà de sa mort :

133. *Id.*, p. 484.

134. *Id.*, p. 643.

135. *Id.*, p. 647.

chevalier de la Vernaye, soit conquise sur le marquis pour rendre tolérable une « mésalliance étrange ».

« Après tout, pensait-il, mon roman est fini, et à moi seul tout le mérite. J'ai su me faire aimer de ce monstre d'orgueil, ajoutait-t-il en regardant Mathilde ; son père ne peut vivre sans elle, et elle sans moi »¹³⁰.

Julien s'est donc constitué une famille. Le lien établi par la séduction de Mathilde remonte jusqu'au père, qui accueille son beau-fils dans la caste en le dotant d'un nom. Autrement dit, Julien a le mérite de s'être fait lui-même : non au sens où on l'entend habituellement de l'arriviste, mais sur un plan existentiel, et de la manière la plus complète. Le roman de Julien, où l'imagination seule définissait ses rapports avec autrui et son ascension, est relevé par la réalité : à force de volonté, il a réussi à insérer son image dans un contexte social et familial qui l'authentifie. Une fois son identité rêvée devenue son identité tout court, il peut vivre selon elle, mais, n'ayant plus à redouter aucune dénégation, il n'a plus de projet. Il a conquis cette transparence où (lui semble-t-il) l'être se fond dans le personnage. Son roman personnel est devenu sa réalité pour autrui, et cette adéquation fonde l'inutilité de toute entreprise future.

Mais ce lien est arbitraire et le père que l'ambition a donné à Julien reste tout-puissant. Lorsque le marquis reprend sa décision, Julien n'a aucune révolte contre lui. « Quel père voudrait donner sa fille chérie à un tel homme !¹³¹ » L'expression souligne à la fois la prééminence du lien paternel et la bonté du père ; c'est tout ce qui a manqué à Julien autrefois. Il ne peut donc que reconnaître la justice profonde du rapport entre père et fille, que la colère du premier situe clairement. Mais voici, dans le même mouvement, Julien exclu du cercle familial où il se sentait indispensable : rendu au statut négatif de l'enfant trouvé, du bâtard, il offre alors son suicide au marquis, montrant par là que celui qui donne ou retire le nom donne ou retire aussi l'être. « Mon roman est fini » : l'expression prend ici un autre sens ; la construction de soi, où le projet devait tant à l'imagination, se brise, parce qu'elle ne pouvait se situer qu'à un niveau proprement romanesque. La solution de continuité est trop abrupte, qui oppose la réalité à l'imaginaire. Aucun roman, dans ce sens, ne devrait jamais finir.

Madame de Rênal elle aussi donne et reprend. Elle avait été l'initiatrice et la mère :

« Julien avait besoin de la gronder, elle se permettait avec lui les mêmes gestes intimes qu'avec ses enfants. C'est qu'il y avait des jours où elle avait l'illusion de l'aimer comme son enfant »¹³².

Julien a rencontré en elle une mère unique, tandis qu'il a eu besoin de plusieurs pères. On ne voit pas que Julien, aimé comme il l'est à Verrières, songe beaucoup au père absent, ni ne rêve à de fausses

130. *Id.*, p. 639.

131. *Id.*, p. 644 ; déjà cité.

132. *Id.*, p. 307-308.

important : « Enfin Julien parut. C'était un autre homme » ¹²⁶. Il est d'autant plus significatif qu'il se compare, lorsqu'une réaction spontanée se fait jour à travers le masque récemment conquis, non pas aux riches qu'il rêve d'égaler, mais à leurs victimes :

« Je parierais qu'il [Valenod] gagne même sur les fonds destinés aux enfants trouvés [...] Et moi aussi, je suis une sorte d'enfant trouvé, haï de mon père, de mes frères, de toute ma famille » ¹²⁷.

Ainsi la haine que le père manifeste serait-elle trop monstrueuse si elle s'adressait à un fils selon les liens du sang. Rejeté par sa famille, Julien découvre amèrement son défaut d'origine et s'associe aux plus déshérités parmi les êtres abandonnés. Le premier sentiment de son appartenance à une « famille », puis à une classe, entraîne les découvertes parallèles de son anonymat et de son exploitation. Dès lors, la conscience de « l'homme malheureux en guerre avec toute la société » est acquise.

Dira-t-on qu'il s'exprime, ici, par image, il ne peut en être autrement, du moment que l'énoncé de la réalité serait insupportable. Ainsi, l'image « une sorte d'enfant trouvé », remplaçant l'expression « le fils d'un père qui me hait », déplace cette réalité et a l'avantage d'une détermination qui ouvre la voie à tous les avenir, pourvu que l'imagination s'en mêle.

Au niveau symbolique, l'enfant trouvé est souvent aussi un élu, marqué par le destin. C'est, dans *La Vie de Marianne*, que Stendhal, on le sait, avait beaucoup pratiquée, le sentiment même de l'adolescente privée de ses parents à la suite d'un accident :

« Où est-ce que j'avais pris mes délicatesses ? Etaient-elles dans mon sang ? cela se pourrait bien » ¹²⁸.

C'est ici, d'emblée, la singularité :

« Parmi les innombrables variétés de la physionomie humaine, il n'en est peut-être point qui se soit distinguée par une spécialité plus saisissante » ¹²⁹.

Cette phrase toute balzacienne appartient au premier portrait de Julien. Énonce-t-elle une promesse ? Personne, ni surtout Julien, ne peut le savoir : son père en déduit qu'il ne vivra peut-être pas.

Julien n'est rien. Cette absence d'appartenance, c'est aussi sa liberté : à lui de s'inventer. Or il ne peut le faire que dans l'opposition, comme le montre sa réflexion chez Valenod. C'est au géniteur qu'il s'oppose essentiellement, à celui qui donne à la fois l'être et le nom. D'autres figures du père, électives, viennent se substituer au père réel. La tendresse que l'abbé Pirard témoigne à Julien favorise un épanchement filial ; le marquis découvre les mérites effectifs de Julien et lui attribue un nouveau patronyme. Nous avons déjà évoqué les identités multiples — et progressives — de Julien ; il importe beaucoup que la dernière, celle du

126. *Id.*, p. 247.

127. *Id.*, p. 249.

128. MARIVAUX, *La Vie de Marianne*, p. 33.

129. *Rouge*, p. 233.

contenu d'autant plus précis que Mathilde détient toutes les clés de la carrière de Julien, mieux, accroît son être, et le porte à la « hauteur » où la vie lui paraît respirable. Elle est d'autre part, en elle-même, un symbole :

« Elle est folle, il est vrai, se disait-il, en est-elle moins adorable ? est-il possible d'être plus jolie ? Tout ce que la civilisation la plus élégante peut présenter de vifs plaisirs n'était-il pas réuni comme à l'envi chez mademoiselle de La Mole ? Ces souvenirs du bonheur passé s'emparaient de Julien, et détruisaient rapidement tout l'ouvrage de la raison » ¹²³.

On admet que Julien trouve ici les motifs nécessaires à entreprendre la difficile conquête que nous avons évoquée plus haut. Le mécanisme qui l'avait poussé à séduire Madame de Rênal s'est un peu compliqué, et il réalise maintenant sa véritable imitation de Napoléon. Il met constamment en jeu son courage et son honneur, et finalement sa vie. Les caprices de Mathilde et son pouvoir lui ont désigné en elle une adversaire à sa mesure. Aussi est-ce le projet de Julien qui trouve, devant elle, à se réaliser ; et dans ce projet, l'imagination de soi, en sa partie la plus hautaine, parvient enfin à se concrétiser. Mais Julien a conquis également une nostalgie qu'il ne lui appartient pas d'abolir, même si, pour l'heure, il l'ignore : il a pu se rendre compte par moments que son lien avec Mathilde excluait l'émotion, ne comportait aucune tendresse, n'était pas, en un mot, de l'amour. N'est-ce pas après tout cela qu'il soupire pendant toute la campagne *mimée* qu'il mène contre la maréchale de Fervaques ? En s'installant malgré lui dans la parodie, il découvre avec étonnement que les sentiments feints peuvent être plus efficaces que l'expression sincère. Il abandonne définitivement la « chimère d'une maîtresse tendre ». Qu'importe, cette chimère est en lui ; mais la conquête de Mathilde et la conquête de soi suppléent pour l'instant à son défaut, sans parvenir à le combler. Mais voici le conquérant victorieux : « Le fils cadet de mon ami le duc de Chaulnes », ainsi baptisé, par jeu, par le marquis, est devenu, à la suite d'une décision arrachée à ce dernier, « M. le chevalier Julien Sorel de La Vernaye » ¹²⁴. La patience de Julien lui a conquis cette identité nouvelle.

LE RETOUR DES SOUVENIRS OU LA VRAIE ORIGINE

Le rapport de Julien et de son père est fondé, dès leur apparition (I, 4) sur le rejet du fils et sur la haine éprouvée en retour par lui. La séparation qu'offre M. de Rênal satisfait donc chacun ; elle entraîne, pour Julien, un changement de traitement (« s'entendre appeler [...] monsieur [...] était au-dessus de toutes les prévisions de Julien » ¹²⁵) puis, dans cette maison de gens « comme il faut », la promotion immédiate à un rôle

123. *Id.*, p. 568.

124. *Id.*, p. 482 et 638.

125. *Id.*, p. 242.

ce moment de la relation amoureuse ; cela signifie que l'intensité de celle-ci est soit dans l'expansion imaginaire qui précède l'accomplissement, soit dans ce qui la suit (le souvenir), et recoupe donc parfaitement les constatations faites dans *De l'amour* : on éprouve plus de bonheur à désirer qu'à réaliser son désir. La part de l'imagination — qui souhaite un partenaire « à la fois brun et blond » — est telle, dans la rencontre entre deux êtres, que la plénitude totale ne peut même pas lui venir de la réalité la plus riche. C'est dire aussi que le principal moteur de la satisfaction désignée, croit l'amant, par la conquête, est dans son esprit : il ne s'enflamme pas seulement sous l'effet d'un événement ou d'une rencontre, mais en vertu d'une décision préalable que l'imagination émue par le désir avait prise pour lui ; ce qui, au point où nous sommes de notre lecture du *Rouge*, se vérifie surtout par défaut.

La séduction de Mathilde elle non plus n'éveille aucune sensation forte en Julien :

« A la vérité, ces transports étaient un peu *voulus*. L'amour passionné était encore plutôt un modèle qu'on imitait qu'une réalité » ¹²⁰.

Le lendemain, le plaisir d'ambition doit venir relayer une sensation assez terne pour qu'une certaine exaltation soit possible :

« Il se sentait porté à une immense hauteur. Tout ce qui était au-dessus de lui la veille était à ses côtés maintenant ou bien au-dessous » ¹²¹.

Deux plans coexistent en Julien : la conquête d'une position, satisfaction tangible, supplée à l'attente du désir qui s'adressait, lui, à la personne de Mathilde. Or, celle-ci se dérobe, et la souffrance de Julien commence aussitôt :

« Sa mémoire cruelle se mit à lui retracer les moindres circonstances de cette nuit qui dans la réalité l'avait laissé si froid.

« Dans la nuit même qui suivit la déclaration de brouille éternelle, Julien faillit devenir fou en étant obligé de s'avouer qu'il aimait mademoiselle de La Mole » ¹²².

Car la mémoire heureuse est une mémoire de la présence : elle renforce la jouissance du moment à venir par le souvenir de la vie passée : elle se fonde sur la prolongation d'une sensation qui, à chaque retour, est accrue à la fois par l'attente et le souvenir. Mais la mémoire peut aussi ajouter aux choses dont l'on est privé subitement un prix qui les rend alors d'autant plus désirables qu'elles se sont éloignées. C'est la découverte que fait Julien sans qu'il entre, dans son évolution si rapide, aucune contradiction : pour acquérir de la valeur à ses yeux, l'instant unique qui l'a rapproché de Mathilde devait soit se répéter, soit s'annuler. Le souvenir est devenu regret, et le manque est apparu. Or ce manque a un

120. *Id.*, p. 543.

121. *Ibid.*

122. *Rouge*, p. 546.

lorsqu'elle ne s'accompagne d'aucun élan imaginaire, lors donc qu'elle est, chez Julien, mutilée par l'attention à son devoir ou par la froideur effective du partenaire. La première en effet le tourne vers le respect d'une image idéale de soi, tandis que la seconde lui enlève toute idée de la réciprocité ; et le champ relationnel où se déploierait la force créatrice des sentiments ne s'établit pas. Voici l'amant de Madame de Rênal :

« Mon Dieu ! être heureux, être aimé, n'est-ce que ça ?

Telle fut la première pensée de Julien, en rentrant dans sa chambre. Il était dans cet état d'étonnement et de trouble inquiet où tombe l'âme qui vient d'obtenir ce qu'elle a longtemps désiré. Elle est habituée à désirer, ne trouve plus quoi désirer, et cependant n'a pas encore de souvenirs » ¹¹⁷.

La satisfaction est donc l'occasion d'un manque : elle est suppression de l'objet du désir. La conquête a inauguré un état d'esprit nouveau qui ne fonde même pas le souvenir d'avoir désiré. Vide entre deux états, moment sans temporalité, la satisfaction de Julien ne peut que se rabattre sur le rôle, qui, « bien joué », établit une continuité. Mais la conquête n'est pas un temps fort de la vie amoureuse, elle signifie la perte de ce désir qui entretient toujours l'activité de l'imaginaire, laquelle ne trouve même pas maintenant la compensation qu'apporterait la mémoire. Le malheur de l'homme comblé, c'est d'être privé d'images, ces aliments de la vie intérieure, attirées tantôt par le désir qui les produit pour se satisfaire ¹¹⁸, tantôt par la mémoire, qui se plaît à revivre les moments heureux — ou plus exactement, les moments qu'elle rend heureux. Et si l'on doit dire que la conscience du rôle à jouer a par elle-même éloigné toute possibilité de souvenir amoureux de Julien, il reste que notre phrase exprime un sentiment général : la déception profonde devant une réalité que n'accompagne aucun frémissement intérieur. Quelle que soit la cause de ce manque, il est la vraie raison de la désaffection de l'homme à l'égard de ce qui lui arrive. En revanche, l'attitude que Julien a adoptée rentre parfaitement dans le champ de sa mémoire : « Julien fut attentivement occupé à repasser tous les détails de sa conduite » ¹¹⁹. Sa conscience de lui-même a entraîné des gestes surveillés, mais comme toute contention d'esprit appliquée au moment vécu elle n'a retenu que les attitudes préméditées : qui étaient déjà, en elles-mêmes, objet de conscience. La panne de mémoire de Julien est due au fait qu'il n'a pas assez écouté son désir sur le moment même. Il craignait en effet la force de cet élan qui l'eût dépossédé de son maintien. Finalement, notre phrase ne dit rien d'autre qu'une incompatibilité entre l'esprit producteur d'images — parce que mû par un désir qui le projette en avant de lui-même — et l'esprit stérile par attention à soi-même. Cette dernière contrariété fonctionne exactement comme tout type d'activité rationnelle qui vient interrompre le déroulement d'une rêverie. La frustration de Julien ou son expérience d'une fausse plénitude est aussi expliquée par le caractère non-désirant de

117. *Id.*, p. 299.

118. Voir notre chapitre sur *De l'amour*, II, 1.

119. *Rouge*, p. 299.

trajet, l'exécution du plan, et qui mérite, alors, ce splendide refus de l'auteur :

« L'affreux malheur qui en faisait un maniaque lui montrait tous les intérêts de la vie dans sa manière d'être avec mademoiselle de La Mole [...]

« Cette tête si froide était, comme on le voit, descendue à l'état de déraison complet. De toutes les qualités qui l'avaient distingué autrefois, il ne lui restait qu'un peu de fermeté »¹¹⁴.

De fait, cet homme qui a oublié l'amour-passion et ignore qu'il le retrouvera, réalise, avec Mathilde, une relation « armée » qui en est la négation même. Mieux il cache, en effet, les mouvements de sa sensibilité, plus sa conduite répond exactement au calcul, et plus il est sûr de « subjuguer ». Le chapitre qui retrace la conquête définitive de Julien sur lui-même en face de Mathilde (II, 31) ressemble beaucoup sous cet angle au chapitre de *Lucien Leuwen* (II, 67) où Stendhal évoque l'aveu d'amour de Madame Grandet. Dans les deux cas la poupée parisienne, influencée par une éducation paralysante, est fortement responsable de la codification des rapports amoureux. Elle aboutit non seulement à leur théâtralisation, mais transforme les partenaires en statues, dont la mécanique bien réglée ne trahit plus aucun sentiment. Madame Grandet s'évanouit, tandis que Julien immobilise Mathilde en la privant de son autonomie, et reste comme Lucien attentif à maintenir l'écart indispensable entre la signification de ses gestes et la manifestation de ses désirs.

L'impatience de Julien et ses résistances intérieures lui font cependant éprouver un certain désir, qui n'existait pas auparavant. Au sujet de ce dernier, une page intitulée « le bonheur du lendemain » (II,17) apporte une précision importante :

« Pendant que Julien, rempli de ses préjugés puisés dans les livres et dans les souvenirs de Verrières, poursuivait la chimère d'une maîtresse tendre et qui ne songe plus à sa propre existence du moment qu'elle a fait le bonheur de son amant, la vanité de Mathilde était furieuse contre lui »¹¹⁵.

Celle-ci, en effet, n'a présenté aucun signe de tendresse réelle : il faut bien, alors, que les idées romanesques et les souvenirs reproduisent pour Julien le modèle d'un comportement sentimental. A défaut de trouver dans l'événement un tremplin suffisant, le désir se tourne ailleurs et cherche une nourriture appropriée dans la mémoire. Stendhal notera plus loin, en se relisant :

« Pendant le premier mois et jusqu'à ce qu'il y ait des souvenirs, la réalité paraît froide, mesquine, au-dessous de tout, aux âmes poétiques... »¹¹⁶

On mettra cette remarque en relation avec la déception de Julien en face de sa première conquête amoureuse. La séduction est frustrante

114. *Id.*, p. 600-601.

115. *Id.*, p. 545.

116. *Id.*, notes, p. 1479.

Dans notre épisode, le désespoir et les tâtonnements de l'imagination débouchent sur un acte inventé, surgi de l'impossibilité même d'agir, provoqué par un souvenir trop vif, enfin désespéré :

« Une heure sonna, entendre le son de la cloche et se dire : Je vais monter avec l'échelle, ne fut qu'un instant [...] »

« Je lui donne un baiser, un dernier baiser, je monte chez moi, et je me tue... »¹¹⁰

Julien décidera — si l'on peut dire — avec la même promptitude de tuer Madame de Rênal :

« Je ne puis blâmer M. de La Mole, dit Julien [...] Quel père voudrait donner sa fille chérie à un tel homme ! Adieu ! »

« Julien sauta à bas du fiacre, et courut à sa chaise de poste »¹¹¹.

L'impossibilité d'agir autrement détermine ce rythme haletant ; aucun acte réflexif ne peut plus intervenir, et c'est pourquoi la page qui décrit le retour de Julien à Verrières est toute en gestes et en notations extérieures. Mais ce bond en avant est aussi l'expression irréfutable de l'énergie de l'être qui aspire à vivre — à trouver une issue — en dépit des dénégations apportées à ses désirs par le monde des autres. Lorsqu'il part se venger, Julien est plus profondément lui-même qu'en déclarant la guerre à la société parisienne. C'est pourquoi il nous importe de relever qu'il agit, dans les deux scènes, avec la même spontanéité — ou sous l'emprise des mêmes déterminations fondamentales. Le contexte des deux actions est en outre très semblable : la chute brutale des espérances les plus élevées, due à un déni apporté par une maîtresse, entraîne l'accomplissement d'un geste sans lendemain, qui représente le seul horizon temporel de ce jeune ambitieux.

Il s'agit, dans la scène de l'échelle, d'un geste dont seule l'imagination grandit les conséquences possibles. Du rejet à la conquête, cette page propose l'emblème des relations entre Julien et Mathilde. Seulement, de semblables éclairs de génie ne se retrouvent pas. Tout l'effort de Julien tendra à recomposer et à fixer le moment où Mathilde lui a dit :

« Tu es mon maître, je suis ton esclave, il faut que je te demande pardon à genoux d'avoir voulu me révolter »¹¹².

On connaît les alternatives de désespoir et de triomphe par lesquelles Julien passe, pour arriver à ceci :

« Un voyageur anglais raconte l'intimité où il vivait avec un tigre ; il l'avait élevé et le caressait, mais toujours sur sa table tenait un pistolet armé »¹¹³.

En créant cette relation, qui aboutit à la caricature, Julien s'est peu à peu conquis sur lui-même. On retrouve ici l'être de surface, à qui plaît le

110. *Rouge*, p. 558.

111. *Id.*, p. 644.

112. *Id.*, p. 559.

113. *Id.*, p. 624.

de l'imagination qui lui figure l'ensemble de sa vie et de sa conduite en s'inspirant d'une humeur dépréciative. L'*imagination renversée* est aussi bouleversée ; elle étend à tout ce changement de signe survenu dans le rapport de l'être avec lui-même et elle le multiplie, prenant enfin pour Julien l'aspect de la vérité. Le dégoût de soi est ainsi dû en partie à l'extension des images négatives, ne reconnaissant ni frein ni domaine réservé dès lors qu'aucun raisonnement, fait d'un autre point de vue, n'est possible : car ce dernier devrait être donné de l'extérieur pour enrayer la productivité de l'imaginaire. L'absence du calcul, terme de l'opposition habituelle avec l'imagination, est remarquable. Soumise, une fois de plus, à l'état d'esprit du personnage, l'imagination reçoit de lui une dominante qu'elle accroît et porte à son expression suprême. Même dynamique, donc, que dans la rêverie. L'imagination est une puissance de dilatation des affects du moment, qu'elle contribue à déterminer et dont elle fait la force grandissante. L'« erreur » dont Stendhal félicite Julien, ce n'est pas d'avoir des idées noires mais, encore une fois, de manifester un abandon total à l'imagination ; cette soumission à des impressions de désespoir fait de lui un homme sensible, qualité qu'il ne peut distinguer à cause de sa souffrance et qui doit bien être dite quelque part : seul l'auteur peut prendre cet énoncé en charge. C'est pour lui que « le dégoût de soi-même, symptôme de faiblesse chez l'amoureux stendhalien, en devient aussi le prétexte et l'excuse »¹⁰⁹. La vraie valeur est ici dans l'ensemble des dispositions qui rendent Julien capable de se dénier toute valeur ; son renversement est dans le fait qu'elle fonctionne mal parce qu'elle procède d'une image de soi donnée par l'extérieur.

Soumises à l'humeur du moment, la rêverie et l'imagination sont deux états d'esprit qui témoignent de l'être profond de Julien justement parce qu'elles ne laissent la place à aucune sorte de réflexivité et le dépouillent globalement des parures de la pensée ambitieuse et hypocrite. Ces plongées dans l'authenticité sont étroitement liées au fonctionnement de l'imaginaire, seule activité de l'esprit qui ne soit pas aliénée par des projections sociales de l'être. D'autres forces que l'imagination ambitieuse et calculatrice sont à l'œuvre en Julien, et, même si Stendhal les signale avec parcimonie, il a soin, dès avant l'épisode de la prison, de montrer que Julien garde toujours, fût-ce par sa souffrance, une réserve à l'égard de la réalisation personnelle dans laquelle il s'est engagé. Le refuge dans la montagne laissait déjà apparaître ce que la rencontre dans la cathédrale et la dépréciation de soi montrent pleinement : le comportement et la réflexion de Julien sont authentiques dans ses moments de fragilité, et dans cette authenticité se laisse lire le choix que Stendhal fait en faveur d'un Julien abandonné à ses émotions, qu'il va privilégier à la fin du roman. L'état d'imagination révèle la vérité de l'être parce qu'il exprime son rapport non-conscient avec lui-même, et chez Julien c'est le conscient qui est entaché de toutes sortes de fausses images qui le poussent à se construire ailleurs qu'en son vrai domaine ; et encore ce choix est-il dû à la fatalité de l'adaptation et non, en son origine, à un goût personnel.

109. V. BROMBERT, *Voie oblique*, p. 130.

C'est d'abord l'image de soi qui est ternie par l'idée que Mathilde lui préfère un jeune noble, c'est-à-dire *renverse* l'échelle des valeurs sur laquelle Julien aime à se situer orgueilleusement.

« Mademoiselle de La Mole aimait un de ces jeunes officiers avec qui elle venait de parler si gaîment. Elle l'avait aimé lui, mais elle avait connu son peu de mérite.

« Et en effet, j'en ai bien peu ! se disait Julien avec pleine conviction » ¹⁰⁵.

Julien se méjuge, et s'attribue tous les défauts qu'il prêtait à ses ennemis dans ses moments de réussite méprisante :

« Je suis au total un être bien plat, bien vulgaire, bien ennuyeux pour les autres, bien insupportable à moi-même » ¹⁰⁶.

C'est le rapport imaginaire avec autrui qui est d'abord renversé. La valeur devient brusquement un attribut des autres, parce qu'il en est ainsi, croit Julien, sous le regard de Mathilde ; or l'estime des autres, les rivaux, et l'amour-propre, entretiennent chez Julien une relation inverse. Le sentiment de la valeur personnelle est donc l'intériorisation d'un jugement supposé de Mathilde. Dès que Julien peut, en toute vraisemblance, imaginer que ce regard qui détient sa propre estimation change de signe, le voici précipité dans la dépréciation de soi.

On ne dira pas que l'image de soi cultivée par Julien est fragile ; elle est toujours une image de soi en relation, et particulièrement dans la relation d'ambition.

« Il se voyait estimé par cette jeune fille si fière, et qui n'accordait jamais de louanges sans restriction ; avec ce raisonnement il parvint à un bonheur d'amour-propre » ¹⁰⁷.

Pour bénéficier des attitudes théâtrales de Mathilde, Julien doit faire appel à la déduction et le « bonheur » sur lequel il débouche est la jouissance d'un avantage solitaire, que cependant il n'aurait jamais obtenu seul. Retournons maintenant cette proposition : le malheur de Julien lui vient d'un point de vue méprisant sur lui-même, qu'il n'aurait jamais occupé seul.

« Il était mortellement dégoûté de toutes ses bonnes qualités, de toutes les choses qu'il avait aimées avec enthousiasme ; et dans cet état d'*imagination renversée*, il entreprenait de juger la vie avec son imagination. Cette erreur est d'un homme supérieur » ¹⁰⁸.

Comme l'« artiste » de la cathédrale de Besançon, voici Julien qui bénéficie d'une appréciation favorable de l'auteur. Stendhal en effet éprouve le besoin de restaurer la valeur que Julien piétine trop. La chute dans sa propre estime a contaminé peu à peu ses sources de plaisir : sensations et projets ; et cette extension d'un jugement négatif est l'œuvre

105. *Id.*, p. 558.

106. *Ibid.*

107. *Rouge*, p. 541.

108. *Id.*, p. 558.

« Toute la vie cette action sera un grand sujet de doute, et, pour moi, un tel doute est le plus cuisant des malheurs » ¹⁰¹.

Voici le revers de la continuité que l'ambition nécessite : Julien connaît déjà, si l'on peut dire, ses futurs souvenirs. Rien ne peut lui faire supposer qu'il dévie de sa ligne, et apprécie un jour différemment la circonstance actuelle. Aussi lui serait-il plus grave de se manquer à lui-même que de manquer à l'autre même si cela signifiait commettre un crime. L'être en projet est aussi hyperconscient, et se surveille constamment, s'interdisant toute spontanéité ; mais, dans les moments où un écart se creuse entre le rôle choisi et le désir de le jouer, une faille se dessine, laissant la place à un dédoublement, et le Julien naturel se manifeste à travers toutes les tendances qu'il réprime — mais qui, au moins, l'expriment. Le durcissement cornélien a un envers :

« Pourquoi ne pas l'avouer ? Il avait peur [...] Pourvu qu'au moment d'agir je me trouve le courage qu'il faut, se disait-il, qu'importe ce que je puis sentir en ce moment ? » ¹⁰²

Julien ne reconnaît que les sentiments utiles à son entreprise. Il se heurte toutefois aux angoisses de l'homme qui a visé trop haut et qui, lorsque son rêve vient à lui, pense, n'osant le voir si vite prendre l'aspect de la réalité, qu'il s'agit d'une contrefaçon. Il révèle ainsi qu'il ne se sent pas digne, profondément, de son ambition, et qu'il s'attend, inconsciemment, à être châtié par le milieu aristocratique. Mais la lettre de Mathilde propose aussi un défi. La première expérience de cette duplicité qu'il admire tant se résout à ses dépens : « Si par hasard, se dit-il tout à coup, sa malle fermée, Mathilde était de bonne foi ! » ¹⁰³

Lorsque Julien n'a, en style de roman, plus rien à désirer, sa véritable approche de l'amour commence. Le premier caprice de Mathilde définit le moment où Stendhal laisse Julien libre, c'est-à-dire ne l'aide plus. Cette liberté est d'autant plus complète qu'elle ne découle pas d'une décision technique du romancier, mais d'une vérité psychologique :

« Ses actions étaient tellement peu sous la direction de son esprit, que si quelque philosophe chagrin lui eût dit : « [...] dans ce genre d'amour de tête, que l'on voit à Paris, la même manière d'être ne peut durer plus de deux jours », il ne l'eût pas compris » ¹⁰⁴.

On ne peut dire ici que le philosophe chagrin, figure de l'auteur, refuse par cruauté d'entrer en scène ; au contraire, ce rôle n'a pas encore ici d'emploi (on sait qu'il en trouvera un, important, avec le prince Korasoff), du moment où tout conseil, s'adressant à l'esprit, se heurterait à sa surdité. La liberté de Julien recouvre exactement son manque de lucidité. Il est donc d'autant plus intéressant de le voir, en état de faiblesse complète parce que Mathilde l'a rejeté, s'abandonner à ce que Stendhal appelle « *imagination renversée* ».

101. *Id.*, p. 535.

102. *Id.*, p. 537.

103. *Id.*, p. 533.

104. *Id.*, p. 557.

« Il excitait son imagination plus qu'il n'était entraîné par son amour [...]

« Il la croyait une Catherine de Médicis [...] C'était en un mot pour lui l'idéal de Paris » ⁹⁶.

La duplicité dans la conduite et les pensées de Mathilde laisse à l'imagination de Julien toute la place nécessaire à étoffer un amour de tête. S'associer à cette duplicité jusqu'à la posséder en Mathilde, c'est mieux que comprendre la société : la duper. Distinguer cette duplicité, c'est déjà s'en montrer digne, et la découvrir en soi comme une virtualité qui ne demande qu'à s'exercer. On ne doit plus parler ici d'amour mêlé à l'ambition, ou venant à sa suite ; l'amour est ambition, au sens profond du terme. Le premier rendez-vous nocturne avec Mathilde apporte à son amant « le plus vif bonheur d'ambition, et Julien était surtout ambitieux » ⁹⁷. On le voit, l'ambition englobe si bien l'amour que le fiasco sentimental n'a guère d'importance. Julien désire posséder en Mathilde l'être qui possède les autres ; aussi l'appropriation du corps, voire de la personne, est-elle moins décisive que l'assujettissement ; et Julien, s'il finit par trouver un agréable accompagnement dans le plaisir sensuel, ne le recherche pas pour lui-même. Il percevra la beauté de Mathilde, son élégance et sa séduction, surtout lorsqu'elle lui refusera sa présence, car il pourra alors, de son abandon, appeler désir et amour ce sentiment qui procède bien peu de la passion.

Mais la duplicité, par définition, offre peu de prise. C'est la première expérience que fait Julien, placé devant la délicate obligation d'interpréter le comportement de Mathilde. « Est-ce un complot ? » ⁹⁸ se demande-t-il en recevant ses lettres. L'enjeu est fondamental : « C'était l'homme malheureux en guerre avec toute la société » ⁹⁹. C'est à cette échelle que Julien échafaude une réplique compliquée, demandant à Fouqué d'attester, en cas d'échec, sa qualité de victime. Mais nous connaissons ces obstacles intérieurs, et l'impératif personnel qui contraint Julien à se frayer une voie parmi eux. La dimension nouvelle de cet épisode, c'est le développement, aussi ample que rapide, des fantasmes, et la précipitation avec laquelle Julien s'y abandonne :

« Emu de son propre conte comme un auteur dramatique, Julien avait réellement peur lorsqu'il entra dans la salle à manger » ¹⁰⁰.

Entièrement guidé par son imagination, il a perdu tout esprit critique. Et derrière les artifices qui permettent à Stendhal de nous présenter, avec un plaisir visible, quelques pages de « roman pour femme de chambre », il nous rend attentifs à l'image de soi que Julien subit et crée tout à la fois.

Il n'est obligé d'agir que par rapport à l'idée que, croit-il, il se fera de lui-même plus tard, postulant une étonnante fidélité aux attitudes qu'il adopte.

96. *Rouge*, p. 520-521.

97. *Id.*, p. 541.

98. II, chap. 15.

99. *Rouge*, p. 526.

100. *Id.*, p. 536.

à la transformation de Julien parce que celui-ci lui apporte un regard autre sur son monde ; leur relation repose sur un véritable échange.

Mathilde pourrait donc donner l'existence à l'illusion qui est au centre de la pensée de Julien et gouverne ses actes. Elle le dit, d'ailleurs, d'emblée, sur le ton d'un défi qui ne doit pas nous tromper :

« Que demain quelque hobereau des montagnes de la Franche-Comté [...] s'aperçoive que Julien est son fils naturel [...] alors la grandeur de son caractère n'est plus un ridicule. [...] Mais que vous restera-t-il [...] si j'ai la malice de donner pour père à Julien un duc espagnol, prisonnier de guerre à Besançon du temps de Napoléon ? »⁹⁴

Jouant avec les origines, Mathilde les déclare inessentiels. On aura relevé que c'est elle, ici, qui *donne un père* à Julien ; elle a le pouvoir de tout racheter, non seulement sur le plan social, mais aussi à un niveau existentiel. Mais Mathilde ne peut rejeter ainsi les conventions de sa société que dans la mesure où elle la domine ; la fin du roman nous dira qu'elle est plus étroite qu'il n'y paraît. Sa liberté n'est autre chose que le produit d'un extrême raffinement de classe sans lequel son caractère fantasque n'eût mérité aucun intérêt. Ces deux tendances sont moins opposées que complémentaires.

LA CONQUÊTE DE L'AUTRE OU LE GOUFFRE IMAGINAIRE

Pour Julien, Mathilde représente d'abord la société. Il rencontrera en elle les mépris, les cruautés, la libre disposition de ses propres sentiments, qu'il avait redouté de se voir opposer dans les salons du marquis. Or il a su les vaincre, nous avons vu comment. « Julien était un dandy maintenant, et comprenait l'art de vivre à Paris »⁹⁵. Le voici donc mûr pour la deuxième étape, celle que domine un sentiment englobé par un désir bien plus vaste, et qui est si peu, aux yeux de Stendhal lui-même, l'amour véritable, que l'on nous permettra de l'analyser en d'autres termes : en considérant Mathilde, nous l'avons dit, comme la manifestation et l'expression adéquate de la classe noble ; puis en considérant le rapport de Julien avec Mathilde comme fondé sur la supputation, sur un vaste déploiement des possibilités de l'imagination dans lequel, attendant d'autrui la constitution d'un moi exprimant sa valeur, Julien est constamment menacé de « l'état d'*imagination renversée* » ; en considérant enfin que la dynamique de ce rapport ne peut évoluer que dans deux sens : la mort psychique de Julien, qu'il frôle parfois d'assez près, ou la victoire sur l'insaisissable adversaire par la sorte de paralysie qu'il lui inflige, et qui laisse enfin émerger, dans la permanence reconquise, le réel désiré.

Julien [...] croyait à mademoiselle de La Mole la duplicité de Machiavel [...]

94. *Id.*, p. 516.

95. *Ibid.*

bien, par sa conduite, en attester l'existence que les feindre. Julien parcourt toutes les possibilités désignées par la conduite de Mathilde ; il en cherche une qui, plus probable que les autres, offre une prise à sa réflexion et à son action. Mais il n'en trouve point.

« Une jeune fille de dix-neuf ans ! A cet âge peut-on être fidèle à chaque instant de la journée à l'hypocrisie qu'on s'est prescrite ? ⁸⁹ »

Julien a trouvé son maître en invraisemblance. Et c'est dans l'irritation due à l'aveuglement que se fait jour le désir, tant il est vrai qu'il n'est jamais premier en Julien.

« A chaque instant, cherchant à s'occuper de quelque affaire sérieuse, sa pensée abandonnait tout, et il se réveillait [...] rêvant de cette idée : M'aime-t-elle ? ⁹⁰ »

Rien n'existe que cette incertitude infiniment parcourue.

Or, il n'y a pas, ici, simple délectation pour les situations difficiles. Julien, qui se voit « si subalterne la plume à la main » ⁹¹, peut, grâce à Mathilde, envisager de triompher de Croisenois,

« qui réunit tous les avantages de naissance et de fortune dont un seul [lui] mettrait le cœur si à l'aise ! ⁹² »

Nous reconnaissons ce mécanisme, déjà déclenché devant Madame de Rênal. Tout vient, ici encore, de la dépréciation du moi social, et du refus que Julien oppose à son identité, lieu de la qualité personnelle, perfectible sur le plan de la psychologie et par le moyen de l'imaginaire, mais bien plus difficilement reconnaissable par autrui. Mathilde seule se présente, qui puisse reléguer l'infériorité de Julien dans l'insignifiance. Malgré le doute (« est-ce un complot »), il lui faut donc disposer de Mathilde.

Le choix de cette entreprise difficile est dans la ligne du caractère de Julien. Il est dans la logique de sa situation qu'il se trouve confronté à une Mathilde, puisqu'elle jouit d'un si grand « empire sur tout ce qui l'entour[e] » ⁹³. Stendhal lui-même place Mathilde au-dessus des « poupées » conventionnelles et des marquis ridicules, et il se plaît à camper dans la haute société un caractère si peu conformiste, qui triomphe par son indépendance autant que par sa position : Mathilde est un signe de la faiblesse idéologique du noble Faubourg, qui ne peut retenir ses rejetons les plus intelligents et les plus énergiques par aucun projet d'existence intéressant. Il les voue donc à l'exploration du monde réel — représenté ici par la petite bourgeoisie — dont Julien surgit tout droit pour procurer à Mathilde idées politiques et interrogations fécondes. Mathilde s'intéresse

89. *Id.*, p. 509.

90. *Ibid.*

91. *Rouge*, p. 508.

92. *Ibid.*

93. *Rouge*, p. 509.

Concluons l'examen de cet épisode : si, à Besançon, Julien ne s'était pas déprécié à ses propres yeux en s'abstenant de répondre au regard injurieux d'un joueur de billard, il n'aurait pas, à Paris, été traité par le marquis de La Mole mieux que son propre fils. A l'origine de cette première ascension, certes mimée plus que réelle, se situe donc une réaction imaginaire à un événement (un échange de regards) qui n'a pu être ainsi amplifié qu'à la faveur d'une absence de réaction effective. Une prestigieuse carte de visite, un nom, lancé à la face de Julien : le pont est jeté, qui relie le moi intime déprécié au moi social surestimé. Le responsable de tout cela, c'est Julien, c'est le rapport qu'il entretient avec lui-même, rapport pris en charge par une imagination de « cheval ombrageux ».

Quant au reniement de l'origine qu'implique cet épisode, nous y reviendrons plus loin. Constatons, dès maintenant, qu'au terme de son cheminement ambitieux, Julien aura entièrement intériorisé et assumé cette fausse naissance :

« Serait-il bien possible [...] que je fusse le fils naturel de quelque grand seigneur exilé dans nos montagnes par le terrible Napoléon ? [...] Ma haine pour mon père serait une preuve... Je ne serais plus un monstre ! »⁸⁷

La manière dont ce thème attire et englobe la mythologie personnelle de Julien, y compris l'assimilation de la haine du père à un caractère monstrueux, montre que l'ambition est en lui, profondément, un effort pour faire triompher l'imagination de soi sur les impératifs de la réalité. Fondée sur la prédominance de la nature propre sur la naissance, en tant qu'elle signe l'appartenance sociale, sa carrière vise à trouver des preuves de plus en plus solides et durables à l'illusion, jusqu'à ce que cette solidité même permette de faire refluer le doute sur la réalité la plus indéniable : celle de l'origine. Ainsi Julien cherche-t-il à s'inventer lui-même, et ne peut-il y parvenir vraiment que par le recours à un père imaginaire qui lui permette de s'accepter.

Mais s'inventer n'est pas chose facile, et la réalité résiste. Rien ne révèle mieux cette résistance que les caprices et les revirements de Mathilde. Son apparition, puis l'intérêt qu'elle témoigne à Julien, intriguent celui-ci et il cède d'emblée au génie de la supputation, de l'imagination calculatrice, qui jouera un si grand rôle dans leur relation.

« Mais non, ou je suis fou, ou elle me fait la cour [...] Ceci pourrait être un parti pris, une affectation [...] Que m'importe ! J'ai l'apparence pour moi, jouissons des apparences »⁸⁸.

C'est que la réalité est incroyable ; ou, plus exactement, il n'y a pas ici de réalité, car Julien n'a aucune prise sur elle : comme il se découvrirait, voici peu, un naïf emprunté devant la bonne société, il est maintenant un aveugle devant le comportement de cette jeune fille ; car celle-ci maîtrise l'expression de ses sentiments, et en joue supérieurement ; elle peut aussi

87. *Rouge*, p. 641.

88. *Id.*, p. 508.

montre « balourd » et accumule des « gaucheries »⁸⁰. Julien se trouve ici devant l'inconnu. Tout se dérobe à sa volonté de contact. Ses conduites, si mûrement réfléchies, ne peuvent lui valoir aucun avantage : nous le savons maintenu à l'écart par une singularité qu'il retourne aux autres, il est aussi séparé par son imagination. Celle-ci ne peut, au mieux, que provoquer une suite de hasards : c'est en effet une réaction vive et spontanée de sa « sensibilité si humiliante »⁸¹ qui lui vaudra une réelle initiation à la société qui le méprise — encore faudra-t-il que s'y ajoute un caprice du marquis. Julien ne supporte pas l'idée de la hauteur, compliquée d'un remords :

« Un grand homme en redingote de castorine, étonné de son regard sombre, le regarda à son tour, absolument comme jadis à Besançon l'amant de mademoiselle Amanda.

« Julien s'était reproché trop souvent d'avoir laissé passer cette première insulte, pour souffrir ce regard »⁸².

Le relais par le souvenir d'une humiliation subie l'emporte ici sur la perception de la réalité, car l'œillade insultante n'est en fait que retournée à Julien. Mais il prend la mesure de son audience, et finalement de son être, dans le regard d'autrui. Ainsi l'attitude de l'adversaire est-elle interprétée ; elle devint l'occasion offerte à Julien de se racheter, de se battre, en fait, avec l'amant d'Amanda, pour restaurer, à ses yeux, sa propre image. Mais il poursuit un fantôme, puisqu'il se mesurera à une tierce personne, le chevalier de Beauvoisis.

Or le duel suppose l'égalité. « Mon Dieu ! un duel, n'est-ce que ça ! pensait Julien »⁸³, retrouvant l'état d'esprit dans lequel il avait accueilli son initiation à l'amour. Le chevalier conclut autrement :

« Il est impossible que j'avoue m'être battu avec un simple secrétaire de M. de La Mole, et encore parce que mon cocher m'a volé mes cartes de visite »⁸⁴.

Assumé glamment par le chevalier, le vol de son identité l'a conduit à déchoir de son rang. Une seule conclusion est possible :

« Eh bien ! lui dit un jour [à Julien] M. de La Mole, vous voilà donc le fils naturel d'un riche gentilhomme de Franche-Comté, mon ami intime ? »⁸⁵

C'est depuis ce moment que le marquis, jouant le jeu (plus que le rôle) d'un père électif, initiera, à son tour, Julien aux mystères de la société parisienne. Le thème de la fausse naissance qui, offrant à Julien une image de lui-même conforme à ses désirs, commence à être reconnue par autrui, est largement illustré dès le chapitre suivant⁸⁶.

80. *Rouge*, p. 449 et 469.

81. *Id.*, p. 471.

82. *Id.*, p. 470.

83. *Id.*, p. 474.

84. *Id.*, p. 475.

85. *Id.*, p. 476.

86. II, chap. 7.

Aujourd'hui, on voit des prêtres de quarante ans avoir cent mille francs d'appointements [...] Il faut être prêtre »⁷⁶.

Expression, ici, d'une mode qui a changé, l'« envoyé de Dieu » désigne une conduite praticable : agir selon des principes analogues aux siens en tenant compte des changements survenus au sein de la société.

Selon que la carrière de l'Empereur est imitable ou non, Julien se trouve différemment affecté dans son projet et dans son être. Le rôle qu'il joue lui permet de construire une figure de sa personnalité qui favorise la réalisation de ses ambitions ; ce rôle suppose l'imitation à peu près constante d'un Bonaparte modifié au goût du temps. Sa manière d'envisager et d'affronter la réalité (le séminaire ou l'hôtel de La Mole) est une fonction de son image de la réussite napoléonienne, image qui détermine une attitude (le prêtre doux, le séducteur), puis un projet que la réalité déçoit (Julien quitte le séminaire) ou confirme péniblement (Julien « épouse » Mathilde.) Lorsqu'il aura vaincu l'orgueil de cette dernière, il aura contraint la réalité à se plier au rôle qu'il s'était prescrit au début. Il se sera donc rapproché autant que possible de son image idéale, qu'il encense et remercie alors comme une idole :

« Il se compara à un général qui vient de gagner à demi une grande bataille [...]

« Il ouvrit d'un mouvement passionné les *Mémoires dictés à Sainte-Hélène* par Napoléon, et pendant deux longues heures se força à les lire »⁷⁷.

Le jeu concurrentiel engagé par Julien entre son rôle et le monde est l'expression de la dynamique qui oppose à celui-ci son moi imaginaire, et cherche constamment à adapter le second au premier par le moyen de la supputation. Or la réalité sociale de l'époque est d'une complexité qui la rend peu assimilable à un esprit que ses complications intérieures n'exemptent pas d'une grande naïveté, fruit, précisément, d'une profonde inadéquation. Mais il est une autre face de la naïveté, celle qu'autrui perçoit (remarquons alors qu'elle n'exclut pas l'hypocrisie !) et qui suscite en lui un désir de formation d'autant plus vif que l'être naïf lui paraît démuné et désarmé ; et ce désir, innocent, masque aisément un besoin d'expansion qui révélera un jour sa nature amoureuse : nous faisons allusion, on l'a compris, à Madame de Rênal. A l'égard de l'apprentissage de Julien, la période de Verrières représente une sorte d'état de grâce :

« Cette éducation de l'amour, donnée par une femme extrêmement ignorante, fut un bonheur. Julien arriva directement à voir la société telle qu'elle est aujourd'hui »⁷⁸.

Il ne s'agira plus, à Paris, de « voir », mais d'affronter. Personne alors ne remplira auprès de Julien la fonction d'initiateur : « Vous n'êtes qu'un enfant ! » souligne dès l'abord l'abbé Pirard⁷⁹ à son protégé qui se

76. *Id.*, p. 239.

77. *Id.*, p. 620.

78. *Id.*, p. 306.

79. *Id.*, p. 445.

contraire saisie avec beaucoup de précision. Enfin le fait qu'elle exerce cette fonction-là permet de supposer qu'il s'agissait d'une rêverie tendre et non orgueilleuse, comme celle de Julien dans la grotte, laquelle comprenait encore des pensées de gloire et d'ambition.

S'agissant d'un personnage comme Julien, l'imaginaire semble donc se caractériser de façon bien différente suivant son état intérieur et la nature de ses préoccupations. Seul mais encore trop crispé par le souvenir de la menace des hommes dans la montagne, seul et livré aux sentiments dans la cathédrale parce qu'il est las de se contraindre à une méfiance dont il ne porte pas, au séminaire, l'entière responsabilité, Julien varie, dans sa fréquentation de l'imaginaire, comme il varie dans sa conduite réelle. Si l'imaginaire envahit l'esprit d'un homme affaibli comme à Besançon, il lui fait alors manifester un caractère avec lequel Stendhal déclare ses affinités. Au contraire, plus Julien est fort, dans les circonstances du roman, plus il remplace l'imagination par le calcul, la supputation et la prévision. Cette faculté semble toujours venir au secours d'un homme dont la prise sur le réel et l'aptitude à en faire l'occasion d'un projet ont été préalablement diminuées. En parlant schématiquement, on peut dire qu'il reste au séminariste privé des calculs de l'ambition les plaisirs de la rêverie.

L'IMAGINATION DE SOI OU LA FAUSSE ORIGINE

L'imagination a également une autre fonction chez Julien, que l'on peut appeler projective. Elle est associée à la construction de l'avenir et détermine l'attachement à des modèles qui permettent d'appliquer une grille de lecture au fonctionnement de la société, et d'en déduire les conduites possibles. Cette sorte d'imagination dépend donc du calcul et s'annexe le temps de l'ambition. Elle est adaptative et pragmatique. La forme d'expression qui la caractérise est le monologue, dans lequel elle peut se dire entièrement, contrairement à la rêverie.

Julien, on le sait, façonne ses devoirs et son rôle dans l'existence d'après l'exemple que représente à ses yeux Napoléon. Mais Napoléon est à la fois une figure mythique idéale et un modèle travesti :

« Ah ! s'écria-t-il, que Napoléon était bien l'homme envoyé de Dieu pour les jeunes Français ! Qui le remplacera ? [...] Quoi qu'on fasse [...] ce souvenir fatal nous empêchera à jamais d'être heureux ! ⁷⁵ »

Emanation de la volonté divine, image désormais inaccessible, souvenir paralysant, voilà les trois fonctions que Julien attribue à son idole en prenant la mesure d'un avenir qu'il redoute, et à propos duquel il s'interdit tout espoir. Mais lorsque Julien a confiance en celui-ci, il tient d'autres propos :

« Quand Bonaparte fit parler de lui, la France avait peur d'être envahie ; le mérite militaire était nécessaire et à la mode.

75. *Id.*, p. 304.

Il regardait sans voir [...]
Il est singulier, pensa-t-il [...]
« En même temps Julien vit les épaules [...]
Que devint-il en reconnaissant [...] »⁷⁰

Nous trouvons là tous les éléments d'un réveil progressif, d'un dégagement de la rêverie, inverse de l'enfoncement dans la nuit du passage de la grotte. Mais pour que l'esprit quitte son état si prenant, il doit être attiré par un sentiment tout aussi agréable ; c'est la séduction qui fait glisser Julien vers un moment de conscience de plus en plus précis : « Soit sentiment vague de ses devoirs, soit admiration pour la mise noble et simple de ces dames, il remarqua [...] »⁷¹

La particularité de cette page est dans le fait qu'une rêverie débouche sur une action, et la première met Julien dans des dispositions bien précises à l'égard de la seconde : pour une fois le voici absolument sans défense et sa conduite est machinale, toute en réflexes :

« Julien, hors de lui, s'élança [...] »⁷²
« Julien était si faible dans ce moment, qu'il s'éloigna »⁷³.

La rêverie, insensiblement relayée par une attention séduite, décuple la violence de l'émotion à laquelle elle prélude. Elle est en effet ouverture maximale à des images qui procurent des impressions de plaisir et Julien, en laissant ces images s'effacer peu à peu au profit d'autres qui lui promettent une jouissance issue de ses perceptions, ne perd rien de cette ouverture par laquelle s'engouffre maintenant la surprise de reconnaître Madame de Rênal. Le voici donc à mille lieues de toute disposition calculatrice qu'il aurait mieux fait d'adopter. La rêverie de Julien, c'est donc la préparation à la manifestation de son caractère aimant ; ce volontaire Don Juan cache un Werther. Cela dispensait peut-être en fait Stendhal de nous instruire du contenu d'une rêverie, dont le vrai thème est les effets qu'elle a sur l'âme de Julien. Aucune sensation, surtout d'ambition, ne peut le tirer de l'état où il s'est plongé, et il est si tremblant qu'il ne peut être présenté à l'évêque. Enfin l'émotion indomptée se déverse à son tour dans une nouvelle rêverie que l'on peut supposer tout amoureuse, et que signale le début du chapitre suivant :

« Julien n'était pas encore revenu de la rêverie profonde où l'avait plongé l'événement de la cathédrale, lorsqu'un matin [...] »⁷⁴

Beaucoup de temps a passé !

La rêverie a donc à la fois une présence textuelle et une fonction dramatique. Au niveau du texte elle est localisable par ses abords immédiats, mais n'est pas descriptible à la manière d'un sentiment ou d'une réflexion ; Stendhal essaie seulement de suggérer son caractère. Dans sa fonction transformatrice des dispositions intérieures, elle est au

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*

73. *Rouge*, p. 401.

74. *Id.*, p. 402.

« Le bruit du *Guiers* [...] devint un son sacré pour moi, et qui sur-le-champ me transportait dans le ciel » ⁶⁷.

Des sons harmonieux représentent un milieu instigateur et favorable à une rêverie profonde. Celle qui nous occupe ne reçoit pas de contenu écrit et ne correspond à aucune formulation explicite. Stendhal préfère, dans une longue digression, expliquer ce qu'il aurait convenu que Julien pensât, calculât, au lieu de se laisser aller aux fantaisies de son esprit.

« Jamais il ne fera ni un bon prêtre, ni un grand administrateur. Les âmes qui s'émeuvent ainsi sont bonnes tout au plus à produire un artiste » ⁶⁸.

La faculté imaginative établit donc un lien direct entre Julien et Stendhal ; lui prêter un tempérament d'artiste, c'est en faire un *alter ego*, et nous savons que ces esprits inadaptés rejoignent, pour l'auteur de *De l'amour*, les êtres capables de faire des folies sous l'effet de la passion. Julien, seul, a des caractéristiques profondes tout autres que Julien en société ; en se laissant émouvoir et transporter quand il n'est pas en danger, il rejoint sympathiquement son créateur qui a tant de peine à se le représenter en hypocrite et en ambitieux. Pour être un moment unique, la station dans la cathédrale de Besançon n'en est pas moins révélatrice de l'être de Julien, autant que sa prudence et son attitude agressive-défensive ordinaire, lesquelles sont chez lui dérivées de la méfiance. Imaginatif, gouvernable par l'émotion, voici Julien du côté des artistes, de ceux que le réel et la platitude de la vie n'arrivent pas à intéresser.

Comme dans la grotte, la certitude de la solitude est acquise à Julien et favorise son état de rêverie :

« Il ne craignait point d'être troublé par l'abbé Chas [...] Son âme avait presque abandonné son enveloppe mortelle, qui se promenait à pas lents dans l'aile du nord confiée à sa surveillance » ⁶⁹.

Cette expression platonicienne souligne l'oubli de toute sensation et la perte de contact avec le milieu réel, comme durant la nuit dans la montagne ; ce qui gouverne l'âme, ce n'est plus le corps, ni l'échange avec le monde, mais les images émues et entretenues par le son des cloches, auquel correspond un sentiment tout intérieur, qui prélude à l'élan d'une pensée ayant en elle une énergie suffisante pour rejoindre l'imaginaire, source de plaisir.

Cependant l'état de rêverie débouche sur une émotion violente due à la présence de Madame de Rênal. Stendhal doit d'abord expliquer que Julien l'aperçoive ; la consigne de surveiller les voleurs, presque oubliée, justifie cependant qu'il lui reste un soupçon d'attention très lâche pour l'extérieur. La transition entre les deux états d'esprit est parfaitement aménagée par Stendhal :

« Cependant sa distraction fut à demi vaincue [...] »

67. *H.B.*, p. 148.

68. *Rouge*, p. 399.

69. *Id.*, p. 400.

à Julien d'inverser le rapport ordinaire entre lui et les hommes : le voici dégagé de toute méfiance, donc de l'obligation d'être hypocrite, et « libre ». Son attitude indique alors clairement l'oubli du danger :

« La tête appuyée sur les deux mains, Julien resta dans cette grotte plus heureux qu'il ne l'avait été de la vie, agité par ses rêveries et par son bonheur de liberté » ⁶⁴.

Plusieurs éléments concourent à la naissance de cette rêverie : l'élévation du lieu, de moins en moins hostile ; la perte de l'attention au paysage, à partir du moment où Julien en voit surtout la valeur symbolique ; cet espace vide de toute présence humaine, c'est la conquête d'un espace pour soi, d'un espace de la solitude, où l'expansion du moi n'est gênée par aucun élément étranger. Puis la grotte indique la concentration en soi-même, et, après ce vaste parcours (d'abord physique, puis seulement visuel) d'un monde aussi beau parce qu'il est peu redoutable, voici l'abandon aux valeurs de l'intérieur qui sont exprimées ici de deux façons : l'écriture et la rêverie. Il y a donc un passage de la pensée dominée à l'imagination sans contraintes, passage encouragé par la tombée de la nuit qui redouble le refuge de la grotte. Ayant pour thèmes l'amour et la gloire, la rêverie de Julien correspond alors à l'expression imagée d'un désir, désir de la rencontre exceptionnelle et de la passion :

« Au milieu de cette obscurité immense, son âme s'égarait dans la contemplation de ce qu'il s'imaginait rencontrer un jour à Paris [...] Il aimait avec passion, il était aimé » ⁶⁵.

La rêverie prend l'aspect d'une réalité extérieure en proposant des images visuelles qui détournent l'esprit de l'existence vécue. Elle est elle-même un moment de passion, un moment de vibration du désir. Libérée par l'abaissement des barrières intérieures, la rêverie nous renseigne sur l'être vrai de Julien beaucoup mieux que ses attitudes composées devant Madame de Rênal. Mais le moi du rêveur ne se manifeste en aucun autre lieu ; dans l'existence quotidienne il est contrarié par les nécessités de la propre surveillance. Pour que le masque, dont l'application contrarie la rêverie, soit absent du cœur de Julien, il faut que l'image même des hommes soit écartée.

Dans l'église de Besançon, Julien accède immédiatement à la rêverie :

« La grosse cloche [...] sonnait à pleine volée ; ces sons si pleins et si solennels émurent Julien. Son imagination n'était plus sur la terre » ⁶⁶.

La cathédrale lui offre un refuge comparable à la grotte : elle est le lieu éloigné du séminaire où il n'a plus à surveiller son attitude. On connaît le pouvoir des sons sur l'âme de Stendhal :

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*

66. *Rouge*, p. 399.

LA REVERIE OU L'ESPACE POUR SOI

Si ces conclusions sont exactes, il reste à vérifier que ces rapports imaginaires n'ont pas à eux seuls déterminé le choix du caractère de Julien, mais qu'ils ont aussi permis de le traiter avec la complexité nécessaire à faire de lui le porte-parole de l'auteur autant qu'il est son paravent. Muni, alors, d'un poids, d'une présence, s'exprimant pour nous par ses silences mêmes, Julien nous invite à passer de l'autre côté de la singularité : celle-ci existe dès lors que toute une part du personnage ne s'exprime ni en termes de rapports sociaux, ni dans l'action. Dans son univers clos par la singularité que les autres proclament, Julien est un personnage dont la fonction imaginaire est surdéveloppée. Pourrons-nous trouver, à cet égard, des rapports entre Stendhal et lui ?

Julien ne connaît de véritable présence à lui-même que dans ses moments de solitude. Pour être rares dans le texte, ceux-ci n'en préludent pas moins à la grande expérience solitaire qu'est l'emprisonnement. Celle-ci entraînera chez Julien une telle modification du rapport à soi-même et à l'existence que l'amour sans réserve deviendra enfin possible ; et c'est alors que réapparaîtront les souvenirs, multiplicateurs de la jouissance que proposera la présence de Madame de Rênal, et suffisants pour affronter la mort. Il y a, dans *Le Rouge et le noir*, une intense et vivante imagerie du passé, alors qu'il est peu question de la projection imaginaire associée au désir, tant il est vrai que le désir est perverti par l'ambition. Le souvenir, lui, se dégage peu à peu des vaines motivations de Julien, sacrifiées dans l'église de Verrières. Avant d'en arriver là, nous nous proposons d'étudier les deux moments de solitude que connaît Julien dans la première partie : dans la montagne en allant chez Fouqué et dans la cathédrale de Besançon.

La promenade de Julien dans la montagne est d'abord un dégagement : la vue est de plus en plus vaste, sans jamais rien perdre de sa netteté. Arrivé au sommet, Julien choisit la « retraite » que lui offre une grotte. Retraite contre quoi, dira-t-on, puisqu'à l'air libre « il pouvait apercevoir de bien loin tout homme qui se serait approché de lui »⁶¹. Julien se figure toujours le rapport avec autrui comme hostile, et il fait coïncider l'ouverture maximale du regard avec le repli et la cachette, ce dont rend compte l'image : « Caché comme un oiseau de proie ». Le vaste espace dominé et la grotte ouverte conjuguent ici leurs valeurs : supériorité, surveillance et refuge contre le « mal » que les hommes font à Julien. C'est alors que naît l'idée « de se livrer au plaisir d'écrire ses pensées, partout ailleurs si dangereux pour lui »⁶². Le risque que la société tout entière, et Monsieur de Rênal en particulier, font courir à Julien, a donc été indiqué deux fois lorsque survient la remarque : « Son hypocrisie faisait qu'il n'était pas libre, même chez Fouqué »⁶³. C'est dire que ce sentiment procède de la méfiance. La station dans la grotte permet

61. *Rouge*, p. 284.

62. *Id.*, p. 284.

63. *Id.*, p. 285.

Restauration) en qui nous avons isolé la fonction de lecteur imaginaire triomphe, sur le plan de la hiérarchie sociale, au niveau même de l'intrigue. Rien n'empêche ainsi ce lecteur, dont la figure supposée apparaît, sinon malévole, du moins détentrice de normes préservées avec la plus grande vigilance, de nier tout rapport entre l'admiration de Julien pour Napoléon et sa fougue de séducteur. La singularité suffit à expliquer la première, comme l'hypocrisie à la dégrader ; le manque de scrupules et les avances de Mathilde éloignent de la seconde tout soupçon de mérite personnel. Que le sens du roman puisse s'effacer dans une telle analyse, c'est, nous semble-t-il, ce que Stendhal recherchait inconsciemment, dans son désir de trouver un lecteur compréhensif, dont il redoutait de provoquer l'hostilité. L'ambiguïté de la démarche stendhalienne tient alors à ceci : pour atteindre ce lecteur, il faut pénétrer dans le cercle des gens cultivés qui détiennent les normes du convenable et les appliquent à la littérature ; pour y parvenir, il faut donner de nombreux gages à une compréhension prudente de l'ouvrage, à une lecture psychologisant qui rejette sur le personnage de Julien tous ses éléments inacceptables. On rappellera ici le rêve stendhalien d'un langage multiple, qui puisse signifier différentes choses à divers destinataires tous présents⁶⁰. L'écriture stendhalienne veut être ce langage ; elle traverse des barrières pour atteindre un petit nombre de lecteurs fictifs, qui comprendront d'autant mieux qu'ils auront dû saisir davantage d'allusions. Mû par la crainte de l'incompréhension autant que par l'angoisse d'être trop bien compris, donc aussi situé politiquement, Stendhal gagne au passage cette richesse de sens, cette ambiguïté inépuisable, qui font qu'on n'en a jamais fini avec lui.

Une étude de la réception de *Le Rouge et le noir* sous la Restauration serait ici possible. Nous la négligeons, parce que les arguments empruntés à la réalité nous paraissent d'un faible profit pour notre sujet. L'attente manifestée par Stendhal devant ses lecteurs est une dimension entièrement imaginaire. Nous avons mis cette attente en évidence pour dégager la structure suivante :

Sur le plan de l'œuvre, ou de l'énoncé, les rapports de Julien et de la société sont décrits selon le thème de l'hypocrisie et le caractère de la singularité ; on peut isoler ceux-ci pour définir, objectivement, un problème particulier à la Restauration ou la psychologie du personnage. Ils renvoient cependant au rapport que Stendhal entretient avec son œuvre ; sur ce plan, de l'énonciation, l'hypocrisie permet de situer le rapport entre Stendhal et Julien, tandis que la singularité permet de situer le rapport entre Stendhal et la société. En utilisant la figure du lecteur, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre, on mesure la sensibilité de Stendhal à son destinataire ; cette dimension de son rapport avec l'œuvre vient compliquer l'énoncé. Il n'aurait pas pu dire ce qu'il voulait au sujet de son époque sans se référer à l'hypocrisie d'un personnage singulier, de sorte que le caractère de Julien apparaît aussi comme une fonction du message que Stendhal désire transmettre, et de son destinataire fictif.

60. Voir par exemple *Leuwen*, p. 1016.

Mathilde désire si vivement s'évader depuis qu'elle pense avoir compris Julien :

« Est-ce ma faute à moi si les jeunes gens de la cour sont de si grands partisans du *convenable*, et pâlisent à la seule idée de la moindre aventure un peu singulière ? ⁵⁴ »

L'audace d'aimer Julien la met, elle aussi, en possession de son caractère unique : « Tout doit être singulier dans le sort d'une fille comme moi » ⁵⁵. Elle apparaît, dès ce moment, comme une transfuge : éminente par son esprit, par son charme que tous les Croisenois subissent ; reine incontestée, voici peu, du bal chez le duc de Retz, peut-elle, par son seul choix, décider du triomphe de Julien contre la société, c'est-à-dire réduire ses critères à l'inessentiel en élisant l'être plutôt que l'apparence, l'homme de préférence à la copie ? En proie ici à de visibles scrupules, Stendhal les résout par une intervention, qui remplace l'ironie mise en défaut par l'admiration qu'il éprouve ici pour son personnage : « (De tels caractères sont heureusement fort rares.) ⁵⁶ » Pour atténuer l'aspect destructeur du comportement de Mathilde, il se contente d'en proclamer, à son tour, la singularité. Ce jugement négligent relaie d'ailleurs celui d'un familier de l'hôtel de La Mole, qui avait expliqué à Julien la « folie » ⁵⁷ de Mathilde. Par un surcroît de précautions révélateur de l'inconvenance qui caractérise l'idée qu'une jeune noble puisse désertir sa classe, Stendhal ajoute que « ce personnage fait exception aux mœurs du siècle » ⁵⁸. Ici la singularité n'est plus un jugement de valeur, mais un simple constat laissant le lecteur libre de choisir le personnage ou le siècle.

On pourrait suivre la courbe du mot singulier de façon beaucoup plus détaillée, car il revient très souvent dans *Le Rouge et le noir*. Il n'est pas jusqu'à l'« étrange cérémonie » mortuaire de Julien, qui n'attire les « habitants des petits villages de montagne traversés par le convoi » par sa « singularité » ⁵⁹. Nous avons surtout voulu montrer que ce jugement permet la plus grande souplesse dans la description des personnages et de la société. En le renvoyant des uns aux autres, Stendhal l'utilise sans se prononcer sur sa signification. Ainsi, les événements les plus scandaleux peuvent se produire, pourvu qu'ils soient démunis, par une déclaration explicite que ce jugement établit, de toute représentativité. La singularité permet de trouver une articulation entre le héros et la société, comme l'hypocrisie dessine une articulation entre l'écrivain et le héros : la première est une catégorie qui rend possible le récit de la séduction de Mathilde en désarmant le mérite de Julien ; de cette façon ce récit n'implique aucunement la faillite des valeurs auxquelles le lecteur imaginaire croit. On sait par ailleurs à quel point le personnage (emblématiquement, le marquis ; en réalité, la noblesse sous la

54. *Id.*, p. 513.

55. *Id.*, p. 530.

56. *Ibid.* — La parenthèse, insolite, indique-t-elle, comme de pratique dans les écrits intimes, qu'il convient de comprendre ici le contraire de l'énoncé ?

57. *Rouge*, p. 503.

58. *Id.*, p. 510.

59. *Id.*, p. 699.

Achévé d'imprimer
le 15 novembre 1982, sur les presses
de l'imprimerie Grafiheld
à Renens (Suisse)