

UNIVERSITÉ DE LIMOGES
Département de Littérature Française
Année 2005-2006

FORME ET IMMATURITÉ
DANS LE ROMAN STENDHALIEN

Thèse présentée en vue du doctorat de l'Université
par
I. DOUKOURÉ

Sous la direction du Professeur
Claude FILTEAU

A mon épouse et à Mme Fonteneau pour leur soutien

A Monsieur Filteau pour sa patience, et à qui je sais gré de m'avoir
suggéré d'orienter mon travail dans la perspective du langage



INTRODUCTION

Une problématique de la forme et de l'immatunité applicable à l'œuvre de Stendhal rompt avec le caractère univoque d'un modèle clos, figures ou rôles qu'il suffirait de combiner invariablement. La réduction du texte stendhalien, s'il en est, à un schéma initialement prévu par l'auteur, rendrait au contraire bien fragile une telle unité, comme le sera d'ailleurs la transformation narrative de la composition en œuvre achevée.

Pourtant, l'isotopie principale de la création stendhalienne semble la recherche d'une méthode, et celle-ci s'énonce la plupart du temps comme une véritable hantise. Stendhal est tellement hanté par des questions d'ordre méthodologique qu'il en fera l'objet même de ses études philosophiques, théoriques ou techniques, aussi bien que dans ses créations narratives ou esthétiques. De là survient une autre question d'une portée tout aussi considérable pour la problématique de l'immatunité. Comment concilier esthétique et vérité ?

Récurrente que cette interrogation qui scande la totalité de la production stendhalienne. De La Correspondance à De L'Amour, de L'Histoire de la peinture en Italie à Armance, Stendhal met l'accent sur le *comment écrire*, de même que dans Vie de Henry Brulard et Souvenirs d'Egotisme, il montrera les variations autour de la même thématique. Si le problème va au-delà de l'opposition binaire mathématique ou poésie, il ne porte pas non plus sur une dialectique qui effacerait ici les différences.

Réfractaire à toute forme de cohérence unitaire, l'écriture de l'immatunité ne s'organise pas autour d'un point central, car elle se situe à la croisée de plusieurs questions devenues obsédantes aux yeux de l'auteur.

En envisageant l'écriture comme recherche, Stendhal ne dissocie pas écrits théoriques et écrits narratifs. Ainsi, la Filosofia Nova ressemble à s'y méprendre à De L'Amour. L'une et l'autre orientent la méthode vers une syntaxe des passions qui les manifeste à travers des configurations plus ou moins permanentes, Stendhal parle même d'*atlas bibliographique* où chaque passion correspondrait à une figure rhétorique précise.

Cerner l'objet, le connaître avant de le décrire, est certes d'une exigence louable qui rapproche déjà Stendhal de Condillac ou Destutt de Tracy. Toutefois, la filiation de Stendhal à la sémiotique des Idéologues paraît intéressante : le problème de l'origine des connaissances cher aux Idéologues, en devenant une question littéraire, sollicite la problématique de l'immatunité.

Cependant, la théorie du signe et de la connaissance que développe l'Idéologie, au lieu de résoudre les questions de méthode que traitent Vie de Henry Brulard et surtout De L'Amour, présenté au lecteur comme "livre d'Idéologie", maintient assez curieusement Stendhal dans une espèce d'aporie dont l'aspect insurmontable intéresse à plusieurs égards la problématique de l'immaturité.

Rêver de la meilleure forme d'expression possible avait amené Condillac, dans l'Essai sur les connaissances humaines, à se tourner du côté de l'expérience sémio-sensible. *La sensation est-elle un langage ?* Telle est la question que prolongent De L'Amour et Vie de Henry Brulard sous la forme d'une parité entre signe linguistique et signe sensible.

Il se trouve que la foi de Stendhal ou celle d'un personnage comme Octave de Malivert en l'infailibilité du signe prend plutôt la forme d'un désaveu. Au narrateur de De L'Amour réalisant à peine « cette impossibilité [qui] rend si difficile de faire sur l'amour un livre qui ne soit pas un roman »¹, succède la même peur de *faire du roman* qui taraude Henry Brulard.

Comment se connaître ou découvrir les événements antérieurs si Henry Brulard, invoquant sa mauvaise mémoire, n'a plus confiance au Livre ? Notion qui accorde à l'écriture le statut mineur de lieutenance, ici la parole de Brulard serait constituée dès avant son inscription dans le texte. Tout se passe comme si le signifiant vocal, cette voix qu'Octave craint de faire entendre et que l'abbé Pirard interdit de faire connaître aux Parisiens, n'était pas à même de coïncider avec le silence originel.

Dans notre civilisation où la parole est directement calquée sur l'écriture alphabétique, si l'on en croit l'idéologie condillacienne, le signe linguistique serait en fait prédéterminé, comme si l'écriture s'épurait dans l'analyse, alors qu'il existe une zone indécidable qu'aucun signifiant n'épuise et qui ne peut mûrir dans le mot, toujours le même. Ce caractère permanent de la matière lexicale montre que le mot, tantôt au-delà, tantôt en deçà de l'écriture, ne plaide pas toujours pour l'expression de la sensibilité. Le narrateur de De L'Amour ou Henry Brulard engagent le procès du logocentrisme quand ils expriment leur méfiance envers le Livre, notion trop calquée sur la représentation.

Comment écrire quand le signe linguistique, au lieu d'être l'allié, se trouve sous la contagion de la pensée ? *Faire du roman* pour Brulard, qu'est-ce donc si ce

¹ Stendhal, De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 337

n'est d'abord une certaine déception liée aux mathématiques ? On sait qu'il les a d'abord aimées, pour s'en détacher par la suite.

Un des paradoxes de la méthode stendhalienne repose apparemment sur la recherche de l'écriture et la quête imminente de la fin du Livre. La fonction poétique s'oriente vers une structure idéologiquement achevée où le signe se clôt dans la ressemblance, là où les Souvenirs d'Egotisme réclamaient non plus « le génie poétique », mais « le génie du soupçon ».

Selon que le narrateur souhaite interrompre ou *différer* son récit, on n'a guère de peine à reconnaître avec Stendhal que le *soupir* est parfois préférable à la froideur initialement recherchée par le narrateur de De L'Amour. Sentiment analogue à celui qu'éprouve Brulard aux prises avec son expérience antérieure: « Comme j'ai toujours creusé les mêmes idées depuis, comment savoir où j'en étais alors ? »¹ Autant Brulard est contrarié par les personnes énonciatives « je/moi » de l'égotisme, autant il craint que ces formes, qu'il appelle de « la narration raisonnable »², tuent la sensation : « Tout ceci sont des découvertes que je fais en écrivant. Ne sachant comment peindre, je fais l'analyse de ce que je sentis alors. »³

D'un même mouvement, Stendhal embrasse le soupçon envers le signe et le soupçon envers la littérature. A-t-il peur de l'esprit systématique ? Henry Brulard fera observer qu'on « gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail »⁴.

Dès lors, grâce à Condillac, se développe une théorie de la connaissance applicable à l'écriture stendhalienne à partir de la sensation. Ainsi, une voie se fraye pour une phénoménologie du sensible, telle que l'esquisse Jean-Pierre Richard dans Littérature et Sensation.

L'ancrage de l'œuvre de Stendhal dans la phénoménologie revient à s'interroger sur le nécessité de combler l'écart entre connaître et sentir. Stendhal lui-même montre son indécision par rapport au niveau de réalité de l'univers livresque ou verbal de la signification. L'échec de l'entreprise autobiographique signe sans doute dans Vie de Henry Brulard la fin d'un modèle théorique où écrire et rendre les idées, parler et restituer les sentiments, montrent comment le signe s'altère quand la voix parle à travers l'écriture. Comme le rôle de celle-ci ne consiste plus chez Stendhal à fixer le langage, on aura plutôt affaire à un narrateur qui, soucieux de légitimer son

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 378

² Idem, p. 437

³ Ibid., p. 435

⁴ Ibid., p. 435

activité, tend à recourir à une forme de métalangage, qui au lieu d'alléger sa peine, disqualifie au contraire les formes de *narration raisonnable*. C'est pourquoi le sujet cognitif, affecté par le sentir depuis Condillac, ne peut plus être envisagé d'un point de vue purement rationnel dans l'œuvre de Stendhal.

Lorsque dans Vie de Henry Brulard le narrateur dit que « le sujet surpasse le disant »¹, que faut-il entendre par là ? Le mot fait-il irrémédiablement défaut et faut-il uniquement considérer que le corps, dans tous ses états, déborde les lois du discours ? La langue est ainsi faite qu'on assiste à un double mouvement : d'un côté partir de la parole constituée, et de l'autre remonter à la genèse de Brulard rendue impossible par la faillite du signe verbal.

Cependant, comment le sujet stendhalien pourrait-il savoir et comprendre sa difficile insertion dans le signe si la pensée n'était pas antérieure à la parole ? Dans Filosofia Nova, Stendhal ne voulait-il pas déjà arrêter les passions dans les noms qu'il leur attribuait comme dans De L'Amour ?

Il est néanmoins difficile d'admettre avec Stendhal que telle idée corresponde mot pour mot à tel signe, comme si elle préexistait à celui-là. La communication s'interrompt dès l'instant que le personnage stendhalien, Octave ou Brulard, constate que la parole appartient au domaine arbitraire du signe. A quoi bon parler ? Les idées nouvelles sont-elles encore possibles si elles sont antérieures au signe ? Dans Archéologie du savoir, Michel Foucault écrit :

« ...même si elle a disparu depuis longtemps, même si personne ne la parle plus et qu'on la restaurée sur de rares fragments, une langue constitue toujours un système pour des énoncés possibles : c'est un ensemble fini des règles qui autorise un nombre infini de performances. Le champ des événements discursifs en revanche est l'ensemble toujours fini et actuellement limité de seules séquences linguistiques qui ont été formulées ; elles peuvent bien être innombrables, elles peuvent bien, par leur masse, dépasser toute capacité d'enregistrement, de mémoire et de lecture : elles constituent cependant un ensemble fini. La question que pose l'analyse de la langue , à propos d'un fait de discours quelconque, est toujours : selon quelles règles tel énoncé a-t-il été construit, et par conséquent selon quelles règles d'autres énoncés semblables pourraient-ils être construits ? La description des événements du discours pose une tout autre question : comment se fait-il que tel énoncé soit apparu et nul à sa place ? »²

Cette question est aussi celle qui préoccupe Henry Brulard lorsqu'il substitue tel événement à tel autre.

Le questionnement sur la provenance recouvre une signification qui va au-delà du trajet linéaire Grenoble/Paris. Même les premières campagnes napoléoniennes

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard,

² **Foucault** (Michel), « Les unités du discours » in L'archéologie du savoir, N.R.F./Gallimard, Paris, 1969, p. 39 (nous soulignons)

d'Italie, dont Stendhal fait mention, ne sont pas déterminantes dans la compréhension de l'œuvre. Bien au contraire, Stendhal joue sur l'événement. Sinon comment expliquer que l'incipit de La Chartreuse de Parme devienne la fin de Vie de Henry Brulard ? Autrement dit, comment la prétendue autobiographie peut-elle s'achever là où commence le roman ?

A ce propos, Barthes, s'interrogeant sur l'écriture de l'événement, se demandait : « Comment un événement peut-il être écrit ? »¹ Du point de vue qui nous occupe, une telle question appelle à un changement dans la nature de la relation entre le Livre et l'écriture. L'injonction impérieuse de la parole de l'un est reçue par l'autre dans un jeu librement consenti où la carence lacunaire du signifiant mime la plénitude illusoire du signifié, sans que l'écriture soit la servante du Livre.

Toutefois, parler et écrire ne présuppose pas la fusion de la voix du destinataire et l'oreille du destinataire lointain, encore inconnu en 1836 et dont la silhouette se profile peu à peu entre 1880 et 1900. La réception de Vie de Henry Brulard pose la question des *happy few* autour desquels se construit un lectorat d'élite aimant à distordre la relation triadique signe/signifiant/signifié.

En ayant ainsi pressenti la modernité, Stendhal convie implicitement l'heureux petit nombre à l'aventure de la *signifiance*, car par la lecture des manques, le lecteur se heurte à l'excès : « Je remplirais des volumes si j'entreprendais de décrire tous les souvenirs enchanteurs des choses que j'ai vues avec ma mère ou de son temps »² ?

Dès Vie de Henry Brulard, Stendhal prescrit les limites de la similitude et de la représentation. Entreprise de subversion qui trouve ses fondements théoriques dans la De la grammatologie de Derrida lorsque celui-ci formule ses griefs contre ce rôle de « dangereux supplément »³ dévolu traditionnellement à l'écriture, à partir des travaux des Idéologues, Condillac entre autres, ou ceux de son ami Rousseau. Ce problème est également abordé dans Les mots et les choses de Michel Foucault, entre tant d'autres textes théoriques auxquels nous emprunterons nombre de nos développements stendhaliens sur le caractère irréversible du signe.

Par ce glissement du *pourquoi* à la présence obsédante du *comment dire*, la problématique de l'immaturation rejoint celle de la circulation de l'écriture, qui se refuse

¹ Barthes (Roland), Le bruissement de la langue, Ed. du Seuil, Paris, 1984, p. 274

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 54

³ Derrida (Jacques), « Ce dangereux supplément » in De la grammatologie, Ed. de Minuit, Paris, 1967, p. 203

de se complaire dans cette clôture où le commencement est voué d'avance à l'achèvement.

Il n'est pas évident que Brulard ait répondu à la question qu'il adressait au lecteur bienveillant, car le « comment raconter »¹ s'associe pour Brulard au « comment peindre »². L'hésitation est telle, que l'œuvre donne l'impression qu'elle ne s'écrira jamais, au-delà même de l'angoisse de la première page. La question fondamentale de Brulard, celle qui recoupe toutes les autres, est assurément celle-ci : « Par où commencer ? »³. Barthes par exemple, en prenant entre autres appui sur Bataille, n'avait guère de peine à faire remarquer que le commencement était moins un problème épistémologique que rhétorique : « Le commencement est une idée de rhéteur : de quelle manière commencer un discours ? (...) Mais l'homme n'a pas une architecture simple (...) et il n'est même pas possible de dire où il commence »⁴.

L'idéologie condillacienne pose le problème au niveau de la sensation, qui dans la perspective phénoménologique, correspond au problème de l'inscription du corps dans le discours, simple simulacre qui tend l'être jusqu'à l'éclatement. Quand Brulard dit ne pas vouloir *commencer*, il fait « le procès du sujet »⁵ et celui des sciences dites humaines dont la littérature fait partie, mais à laquelle refuse d'appartenir l'écriture stendhalienne.

Aussi bien une bonne partie de notre étude s'articulera-t-elle autour du décentrement du sujet qui, selon Julia Kristeva, sans être « une perversion épistémologique »⁶, met l'accent sur les crises des discours plutôt que sur la cohérence unitaire, à rebours de la dialectique de l'un et du multiple que proposent les perspectives dialectiques tracées par Georges Lukács et Lucien Goldman. Ce dernier en effet pense que « la relation entre partie et tout revient à affirmer l'inséparabilité de l'explication et de la compréhension »⁷.

On retrouve cette conception dans l'herméneutique de Ricoeur, dont l'inconvénient réside dans le rabattement du sujet d'énonciation sur la personne psychologique. Ceci n'est qu'une nouvelle façon de réintroduire l'origine dans

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 434

² **Idem**, p. 435

³ **Ibid.**, p. 433

⁴ **Barthes** (Roland), *Le bruissement de la langue*, p. 274

⁵ **Kristeva** (Julia), « Le sujet en procès » in *L'Identité*, séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1987, p. 223

⁶ **Idem**, p. 224

⁷ **Goldmann** (Lucien), *Le dieu caché*, Ed. Tel/Gallimard, Paris, 1955, p. 105

l'écriture, c'est-à-dire de maintenir « l'obstacle substantialiste »¹ dénoncé par Gaston Bachelard.

La valorisation de l'inchoativité semble plutôt une projection des valeurs associées à la composition d'un corps, il s'agit d'abord, comme l'écrivaient Greimas et Fontanille, d'« un sujet protensif indissolublement lié à une “ombre de valeur”, se profilant ainsi sur l'écran de la “tensivité phorique” »².

Le dualisme signifié/signifiant refait son apparition sous la forme sujet/monde. Comment sortir de cette aporie ? Greimas et Fontanille pensent pour leur part qu'il faut se tourner vers la médiation du corps. Ce problème implique à la fois l'intéroceptivité et l'extéroceptivité :

« En d'autres termes, l'homogénéisation de l'intéroceptif et de l'extéroceptif par l'intermédiaire du proprioceptif institue *une équivalence formelle entre les “états de choses” et les “états d'âme” du sujet (...)*. Le sentir serait, à ce compte, en ce qui concerne l'instauration et le fonctionnement du discours épistémologique, le minimum requis pour pouvoir résoudre l'aporie qui menace »³.

Pourquoi ne pas tout bonnement prendre Stendhal au mot et reconnaître sa filiation condillacienne ? Celle-ci préfigure la sensibilisation passionnelle du discours. Néanmoins, on ne pourrait s'empêcher de se demander si la perspective sémiotique de Greimas, en réduisant le “sentir” aux structures narratives, ne réintroduit pas le déterminisme ? Toutefois, l'idée d'une *tensivité phorique* ou non encore polarisée en euphorie/dysphorie, permet de comprendre chez Stendhal l'évolution des tensions propres à l'agitation passionnelle.

Dès lors, l'écriture de l'immaturité peut s'interpréter comme une manifestation de l'instabilité sous la forme d'une hésitation à écrire, ou sous la forme du *comment dire*, ainsi que l'exprime l'inquiétude de Henry Brulard. En étant ainsi ébranlé, le sens s'interdit toute polarisation et fait voir un sujet inquiet, mal dans la lettre ou la parole, et dont la principale attente est dans la fusion des éléments qui maintiennent pourtant leur hétérogénéité. Comment réunir des pôles antagonistes sans que naisse de cette réunion la fin des virtualités sur lesquelles se fonde la « protensivité du sujet »⁴ ?

De la même manière, la syntaxe narrative est ébranlée dans le discours des Ultras de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. On a ici affaire à la crise des

¹ **Bachelard** (Gaston), *La formation de l'esprit scientifique*, Ed. Jean Vrin, Paris, 1975, p. 14

² **Greimas et Fontanille**, *Sémiotique des passions*, Ed. du Seuil, Paris, 1991, p. 25

³ *Idem*, p. 13-14

⁴ *Ibid.*, p. 25

catégories rationnelles découpées sur la parole des classes du libéralisme. Il en sera ainsi des conversations mondaines des sociétés littéraires que fréquente Henry Brulard aux environs de 1800.

En effet, les modalités telles que le *vouloir* ou le *pouvoir*, le *devoir* ou le *savoir* redevables à la pensée rationnelle, changent de statut quand elles passent du côté de la sensibilité, là où elles montrent une absence de jonction entre sujet objet : « Ainsi, déclare Brulard¹, je n'ai pas grande confiance au fond dans les jugements dont j'ai rempli les 536 pages précédentes. Il n'y a de sûrement vrai que les sensations. »

Même le repli de l'Aristocratie dans Vie de Henry Brulard ou Lucien Leuwen est déjà pour Stendhal une façon de battre en retraite les modalités de la *narration raisonnable*. Du discours de Du Poirier sur la fin imminente du règne de Louis-Philippe aux conseils de M. Daru père demandant à Henry Brulard de fréquenter assidûment les sociétés littéraires, du regret d'Octave de s'être cru d'abord philosophe à l'aliénation de Julien Sorel dans le *Mémorial*, tout laisse à penser qu'on a là affaire avec Stendhal à autant de façons de ruiner la foi de ses personnages aux valeurs contemporaines.

L'impossibilité du *pouvoir* chez Julien Sorel, qui n'est pas Napoléon, autant que chez Lucien Leuwen, trop tendre pour être héroïque, comme le dit son compagnon Coffe, ou encore chez Fabrice, surclassé par la Sanseverina et Mosca, permet de se demander : en quoi ces personnages sont-ils encore des héros ? Il n'en va pas autrement de la modalité du *devoir*, autour de laquelle Octave a construit son code intérieur. Ressembler à d'autres serait à ses yeux une transgression du *devoir*, qui constitue paradoxalement un principe d'accord avec soi-même dans Armance.

Le procès du sujet n'échappe à aucun domaine de la réflexion de Stendhal. De l'attente « du moment du génie pour écrire »² à son « beau idéal littéraire »³, Stendhal introduit un contrepoint aux valeurs utilitaires qui s'écartent de sa « doctrine intérieure »⁴. Ici les valeurs s'excommunient, L'Arioste ou Le Tasse, Corneille ou Shakespeare d'une part, Chateaubriand ou Racine de l'autre : crise des valeurs chevaleresques et crise de l'écriture asservie par la cour, autant de possibilités qui permettent à Stendhal de retourner la représentation.

Il en a pressenti les limites en insistant sur la portée sémiologique des sensations, images, gestes et postures diverses. Aussi, le tout, en se montrant déjà dans

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 531

² Idem, p. 195

³ Ibid., p. 294

⁴ Ibid., p. 294

les parties, s'éloigne-t-il de la synthèse englobante, car le centre est nulle part dans la problématique de l'immatunité.

PARTIE I

Signe, connaissance, immaturité

CHAPÎTRE I

ÉCRITURE SYNTAGMATIQUE, ÉCRITURE PARADIGMATIQUE, DEUX UNITÉS DU PROCÈS DE LA SIGNIFIANCE

L'écriture étant une extension de la problématique du langage, elle s'articulera peut-être dans le roman stendhalien de l'immaturation sur les deux ordres de coordination correspondant à deux formes de notre activité mentale. D'un côté, les « *rappports syntagmatiques* »¹ opérant au niveau de la syntaxe narrative, et de l'autre, la présence des « *rappports associatifs* »², assurément plus enclins à l'ouverture « *sémiosique* »³ d'un texte fort de ses nombreuses connotations, dont le caractère souvent imprévisible importe peut-être davantage que le niveau syntagmatique, qui semble plus proche du déterminisme.

Néanmoins, l'écriture stendhalienne joue à la fois sur la forte prévisibilité et le travail anarchique du sens articulé sur la *sémiosis*, si l'on considère en effet que celle-ci diffère de l'organisation systématique de l'écriture. Il s'agirait alors de reconnaître la présence d'autres « *mondes possibles* »⁴ dans le texte, où le sens se refuse à mûrir ou à se complaire en sa clôture afin de ne pas sacrifier au réalisme naïf. La *sémiosis* peut être contrôlable une fois le *modus operandi* décrit : « La *sémiosis* illimitée peut alors s'arrêter, l'échange des signes a produit des modifications de l'expérience, le chaînon manquant entre *sémiosis* et réalité physique a finalement été identifié. »⁵

En mainte occasion, l'écriture stendhalienne accorde un certain intérêt au problème de méthode et de réflexion accompagnant sa conception esthétique, tout en mettant l'accent sur l'existence du signifiant, que le seul code ne pourrait épuiser. Ainsi, sans prétendre être énigmatique, le texte stendhalien de l'immaturation s'insère plutôt dans la problématique du langage, forme par laquelle le discours s'interdit d'être

¹ **Saussure** (Ferdinand), « Définition des deux ordres de rapports » in Cours de linguistique générale, Ed. Payot, Paris, 1964, p. 171

² Idem

³ **Eco** (Umberto), Lector in fabula, trad. française, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 1985, p. 55 :

« Toute la vie quotidienne se présente comme un réseau textuelle où des motivations et les actions, les expressions émises à des fins ouvertement communicatives, ainsi que les actions qu'elles provoquent deviennent les éléments d'un tissu *sémiosique* où n'importe quelle chose interprète n'importe quelle autre chose »

⁴ Idem, pp. 157-167

⁵ Ibid., p. 52

la représentation d'un monde achevé, figé une fois pour toutes, mais se pose au contraire comme une orientation vers les *mondes possibles*.

Comment autrement parler de l'immaturation dans le roman stendhalien si l'on fait fi de l'hésitation poétique entre plusieurs formes d'expression ? Notation mathématique de la précision, quête d'un langage parfait, besoin de céder à ses épanchements ou d'écrire à la dictée de la sensation, travail voué à l'indécidabilité du code, encore formulable en termes d'hésitation entre *sécheresse* et *tendresse*¹, parce que toujours mimant l'instabilité poétique. Rien ne caractériserait mieux la poétique mouvante de Stendhal que sa formule puissante, paradoxale même : « Le génie poétique est mort, mais le génie du *souçon* est venu au monde. »²

Non pas que la rupture épistémologique soit vraiment consommée, mais la crise est évidente et elle annonce une révolution poétique dont l'ampleur est aussi significative que le travail mallarméen de l'écriture, qui se protégea de la saturation et des inventions stéréotypées de ses prédécesseurs par « le passage de la déclaration explicite à la suggestion implicite »³.

Le matériau linguistique sur lequel s'appuie l'écriture étant le signe, celui-ci ne peut plus se concevoir comme le reflet du monde. Un autre moment important, voire crucial, de la création stendhalienne, est la sélection des traits pertinents de la modernité contre les pesanteurs esthétiques de ses lointains prédécesseurs, délibérément décriés dans Vie de Henry Brulard et dans son manifeste polémique Racine et Shakespeare de 1822. Peu avant la fin du premier Empire, Stendhal médite sur le monde et conçoit l'écriture différemment...

Opposition entre poésie dramatique et lyrique, hostilité envers des unités, parti pris d'une réflexion esthétique où la part de la prose, tant la poésie lui « fit horreur »⁴, prédomine dans les débuts littéraires du futur écrivain, qui dès son arrivée à Paris chez les Daru, se trouve en proie à un véritable débat esthétique. Joint à cela, un certain

¹ **Richard** (Jean-Pierre), Littérature et sensation, Ed. du Seuil, Paris, 1954, p. 17 :

« Elle [cette étude] a tenté de retrouver, dans tous les domaines qu'a traversés l'expérience stendhalienne, la présence et le mélange des deux climats essentiels de *sécheresse* et de *tendresse*, l'appel des deux principes centraux de détermination et d'indistinction entre lesquels son oeuvre et sa vie même paraissent tout entières partagées. »

² **Stendhal**, Souvenirs d'Egotisme, Ed. Poulet-Malassis, Alençon, 1950, p.7

³ **Koestler** (Arthur), « Evolution et révolutions » in La quête de l'absolu, Calmann-Lévy, 1981, p. 360
Grâce à la problématique du langage et au statut qu'elle accorde à la notion de *souçon*, le projet esthétique de Stendhal, que répugne la clarté immédiate, semble préfigurer l'implicite mallarméen, « le dessin n'est pas d'obscurcir délibérément le message », écrit Arthur Koestler, mais de « le rendre plus lumineux en contraignant celui qui le reçoit à se comporter comme un écran fluorescent, à en développer les implications par son propre effort, à le recréer. » (p. 361)

⁴ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 381

penchant stendhalien pour l'arrachement de l'écriture à l'emprise du signe linguistique, trop calqué sur la logique.

Entre les mathématiques et le sensualisme, quel parti prendre ? Faut-il continuer d'écrire comme Voltaire ou Chateaubriand ? Stendhal mêle les contradictions, tout en espérant les résorber dans son « *romanticisme* »¹, ultime façon de lutter contre la saturation, contre cette espèce de décadence qui hante encore chaque figure majeure de la création esthétique et littéraire à ce moment précis du siècle.

Les observations critiques de Stendhal sur le travail de ses prédécesseurs et celui de ses contemporains abondent dans Vie de Henry Brulard, mêlant à la fois la quête douloureuse de l'origine et la recherche d'une esthétique nouvelle.

Non pas qu'il s'agisse pour Stendhal de faire table rase des modèles préexistants, encore moins d'organiser *ex nihilo* sa programmation. Il serait peut-être plus juste de dire que le disciple des Idéologues, amoureux de Napoléon et républicain dès l'avènement de l'Empire, enclin au paradoxe et aimant certainement à concilier les contraires, va accentuer sa dissonance en se réclamant des philosophes excommuniés par l'Empereur. Sur un modèle libéral, l'*Idéologie* de Tracy proposait à Stendhal ce que Napoléon exprimait énergiquement à travers un gouvernement autoritaire.

Les premières campagnes napoléoniennes de Henry Brulard et le plaisir esthétique sont indissociables, surtout à une époque où il espère bientôt mettre en application ses connaissances encore trop livresques. L'armée impériale apparaît déjà aux yeux de Stendhal comme ces premières séries d'épreuves qui décideront à coup sûr de sa conversion à l'univers martial, à l'aune duquel se mesure la consistance acquise au cours des premières années de formation et qui se pose comme le meilleur parti à prendre parmi toutes les possibilités qui s'offrent à lui sur le plan social, affectif, et bientôt littéraire.

Mais là n'est pas encore le problème. Cependant, comment écrire sans « *faire du roman* »² ? Telle est peut-être la vraie question que se pose à ses débuts Henry Brulard

¹ **Stendhal**, « Ce que c'est que le romantisme » in Racine et Shakespeare, Ed. Kimé, Paris, 1994, pp. 36-41 : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. » (p. 36)

« Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en 1823, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare ? » in op. cit., p. 17, p. 24

² **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 429

Cette expression est récurrente chez Henry Brulard. Elle apparaît comme la forme à exorciser afin de satisfaire à une exigence d'honnêteté que l'on peut rattacher au *vérisme* cher à Stendhal.

en invoquant la figure du destinataire de ses œuvres, et qui rappelle l'exigence du narrateur de De L'Amour : « Je ne leur demande qu'un témoignage sur leur siècle. »¹

L'énergie à l'œuvre dans l'écriture stendhalienne peut être perçue par certains côtés comme une survivance de ces années d'immaturation. Cette alliance de la liberté et de la contrainte ne sous-tend pas seulement Racine et Shakespeare, mais la création stendhalienne tout entière. L'ancien n'est jamais aboli, il prépare plutôt en lui-même les conditions de sa régénération, précisément grâce à ces moments de crise et de rupture engageant l'œuvre stendhalienne dans un travail esthétique sensible au « changement radical de valorisation sélective »² dont parle Arthur Koestler, quand l'écriture vacille entre *stratégies souples* et *codes rigides*³.

De cette tension procède une problématique de l'immaturation. Celle-ci est incompatible avec la clôture sémantique, d'où cette nécessité tout particulièrement stendhalienne d'insuffler une dynamique aux effets apparemment antinomiques à l'économie narrative. De là certainement aussi ces diverses formes d'expression où va se manifester la collision entre le réel et l'idéal, entre le beau et le vrai, la folie et la raison, qui pose à des niveaux différents la problématique hégélienne de la tension entre la « prose du monde » et celle du romanesque associée à la « poésie du cœur »⁴, autre façon de distribuer l'antagonisme *roman-romance/roman-novel*.

De ces formes esthétiques, nous retenons principalement une conception de la littérature comme *apprentissage*. Ayant reçu de Napoléon et des Idéologues ses premières armes, l'énergie et la discipline du premier, la rigueur de l'analyse intellectuelle et la quête d'un style personnel venant au contraire de ces derniers, Stendhal s'emploiera également, d'Octave à Lucien Leuwen, de Fabrice del Dongo à Julien Sorel, à indiquer comment ses personnages transforment les signes linguistiques en un roman de formation, lequel tend à s'achever après une longue traversée des années d'immaturation au cours de laquelle le narrateur dévoile l'évolution des états d'âme de ses personnages et leurs mobiles secrets par l'action. Aussi ne serait-il pas superflu d'envisager la question de la formation du héros stendhalien dans le cadre de la transformation des signes du langage, dont la maîtrise ne cesse de lui échapper.

On conçoit aisément que la l'écriture de l'immaturation fasse appel au double jeu de l'organisation *syntagmatique* et *paradigmatique* qui fait écrire ces œuvres précises et

¹ **Stendhal**, De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 279

² **Koestler**, « Evolution et révolutions », in La quête de l'absolu, p. 357

³ **Idem**, p. 429

⁴ **Hegel**, Esthétique, trad. par Jean-Pierre Lefebvre, Ed. Aubier, Paris, 1995, pp.240-241

rêvées où l'imagination se confond avec l'observation, à la manière d'un philosophe composant un livre de psychologie : « Exposer les causes en les prenant aux origines les plus lointaines, dire tous les pourquoi et tous les vouloir et discerner toutes les réactions de l'âme agissant sous l'impulsion des intérêts, des passions ou des instincts. »¹

Cette tendance généralement dévolue au *roman d'analyse pure*, par-delà le déterminisme de l'explication causale, recouvre l'un des aspects de la composition stendhalienne. Sans jamais se départir de son rôle d'observation, celle-ci procède toutefois du langage et de l'action, deux formes particulièrement choisies pour extérioriser les personnages. C'est bien entendu de l'aspect physique ou syntagmatique qu'il faudrait partir pour découvrir le contenu psychologique, qui n'est en fait que la dimension paradigmatique du langage. Il sied donc d'interroger les diverses facettes de l'écriture stendhalienne afin d'en dégager les éléments signifiants susceptibles de concourir à la problématique de l'immaturation.

Comme expansion du discours de la passion, la thématique de l'immaturation donne à voir à travers ses contradictions le problème unique de la connaissance et de l'échange linguistique sous les différentes conduites ressortissant à chaque héros. Comment connaître, si une certaine peur est associée aux mots d'autrui comme à une violence de la lettre enchaînée au pouvoir de la nomination ? Telle est la question déjà inscrite dans Armance.

Nommer tue le plaisir esthétique, pour reprendre l'idée mallarméenne qui, en termes stendhaliens, prend l'acception d'une *dé-formation*, dans un tragique commerce linguistique où les mots des autres ont un pouvoir d'assujettissement. Cette fatalité du mot pèse sur Brulard, comme celui de « la cinquantaine »², car une fois appelé au devoir de l'anamnèse à l'approche des années de maturité, le héros stendhalien se cristallise sur la matière lexicale. De la même manière, parlant de Lucien Leuwen, l'abbé Le Canu fait une fixation sur la *quarantaine* : « cet âge de maturité qu'un homme sage doit toujours avoir devant les yeux comme le point décisif de la carrière d'un homme, et avant lequel il est bien rare d'entrer dans les grandes affaires de la société »³.

¹ **Maupassant, Pierre et Jean**, « Préface », Ed. Gallimard, Paris, 1982, p.53

² **Stendhal, Vie de Henry Brulard**, p. 28

³ **Stendhal, Lucien Leuwen**, Ed. Bookking International, Paris, 1994, p. 472

Cependant, au-delà même de la cristallisation de la matière lexicale, le niveau de manifestation textuelle suggère d'autres états possibles, comme si le prévisible entraînait en conflit avec l'imprévisible pour faire émerger les *mondes possibles*. Entre le logicien héritier des Idéologues et le rêveur beyliste amoureux des femmes italiennes, entre *sécheresse* et *tendresse*, action et passion, l'activité sémiologique demeure infiniment ouverte.

La recherche d'une forme systématique semble fournir à Stendhal un simple contrepoint au déroulement de ses sentiments, qu'il ne peut plus directement exprimer sous la forme de confession intime. Ainsi lit-on dans De l'Amour que le parti pris de la *sécheresse* recouvre paradoxalement celui de la *tendresse*, comme s'il s'agissait avant tout de contrôler intelligemment toute forme de débordement émotionnel, et de ne pas céder à l'impudique attitude de livrer le sujet à l'épanchement lyrique, tout en sollicitant les ressources de la fonction émotive, quoique apparemment exprimées à l'envers dans une sorte de face à face de Stendhal contre Stendhal :

« Les confidences d'amour-passion ne sont bien reçues qu'entre écoliers amoureux de l'amour, et entre jeunes filles dévorées par la curiosité, par la tendresse à employer, et peut-être entraînées déjà par l'instinct qui leur dit que c'est là la grande affaire de leur vie, et qu'elles ne sauraient trop tôt s'en occuper. »¹

L'*amour-passion* est une affaire trop sérieuse pour pouvoir être abordée sans vergogne comme un banal et puéril exercice d'écolier. L'existence d'une tension entre oeuvre construite et oeuvre ouverte, entre la contrainte et le probable, scande la modernité stendhalienne. Dans la conception nouvelle de l'écriture tracée par Racine et Shakespeare, l'Idéologue observe le *romanticiste*, la théorie s'allie à la beauté. La disposition importe autant que les états d'âme.

De la même manière, la création se voit en train de se faire dans Vie de Henry Brulard et De l'Amour. Le projet stendhalien du *soupçon* et le capital des formes esthétiques préexistantes qui hantent encore la création de Stendhal expliqueraient peut-être son hésitation poétique. Dès lors, on comprend qu'il ne veuille pas faire du sous-Chateaubriand, souvent parodié lorsqu'il feint d'adopter la position subjective et intimiste de la première personne dans Souvenirs d'Egotisme et surtout dans Vie de Henri Brulard. Stendhal doit raconter, certes, mais comment y parvenir avec cette profusion de *Moi-je* chateaubriannesques² ?

¹ Stendhal, De l'Amour, p.117

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 30

Mais ne vaudrait-il pas mieux alors renouer avec cette entreprise qui peut paraître impudique ? Que faire dans ce cas-là si ce n'est adopter, du moins provisoirement, la position d'un *observateur social* et neutre loin de toute « intropathie »¹ ?

Cependant, de la théorie de la connaissance à la sensibilité, de l'observation du cœur humain à l'émerveillement de la sensation, Stendhal aimant à se livrer au travail de permutation des rôles, l'on aura tour à tour affaire au poète et au froid philosophe. Derrière le mathématicien en quête d'un langage parfait se cache l'artiste guidé par l'obscurité du sentir. Si dans De L'Amour, maximes et formules frappées, apparemment irréfutables, scandent encore l'énonciation amoureuse, il n'en est pas moins vrai qu'elles recouvrent en elles-mêmes les principes sémiologiques de leur contestation.

Stendhal recommande au lecteur de ne pas le prendre au pied de la lettre, mais c'est encore la lettre qui prévoit la possibilité du *souçon* : « Je fais tous les efforts possibles pour être *sec*. Je veux imposer silence à mon cœur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir, quand je crois avoir noté une vérité. »²

On voit que la filiation stendhalienne aux Idéologues est tout à fait ambiguë : « Je demande pardon aux philosophes d'avoir pris le mot *idéologie* : mon intention n'est certainement pas d'usurper un titre qui serait le droit d'un autre. Si l'idéologie est la description détaillée et minutieuse de tous les sentiments qui composent la passion nommée *l'amour* (...) Je ne connais pas de mot pour dire, en grec, discours sur les sentiments comme idéologie indique discours sur les idées. »³

Si l'on s'en tient aux analyses de certains théoriciens comme Emile Bréhier, qui consacre tout un chapitre de son Histoire de la philosophie à l'Idéologie, les Idéologues seraient non pas des écrivains majeurs, mais des esprits purement systématiques : « Il n'y a pas eu de grands penseurs parmi les Idéologues ; ce sont de médiocres écrivains usant de ce style terne et parfois emphatique qui n'a pas été touché du souffle romantique et conserve les plus mauvaises traditions du XVIII^{ème} siècle finissant. »⁴

Or c'est grâce à cette pensée systématique et anti-lyrique qu'il découvre dans l'Idéologie, que Stendhal dit ne plus avoir encore à s'émouvoir, à rebours du Moi

¹ Ricoeur (Paul), « De l'interprétation » in Du texte à l'action, Ed. du Seuil, Paris, 1986, p. 37

² Stendhal, De L'Amour, p. 46

³ Idem, p.35

⁴ Bréhier (Emile), Histoire de la philosophie, t. 3, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1964, p. 539

hypertrophié des préromantiques, et ce malgré l'interdiction napoléonienne de la diffusion de la pensée idéologique foncièrement incompatible avec l'Eglise.

En effet, l'influence des Idéologues paraît notable chez Stendhal, comme le remarque Emile Bréhier :

« Mais l'idéologie, plus qu'une doctrine, est un esprit, et cet esprit anime l'œuvre de Stendhal ; il consiste en une vision des hommes qui se préserve d'interposer aucun principe universel entre l'observateur et la réalité ; que l'on songe, pour juger à son prix la froideur de son regard en face des choses, à l'illusionnisme et au romantisme montant qui, dans l'histoire, dans le drame, dans le roman tout autant que dans la philosophie, ne jugent plus individus et événements que comme les moments et les signes d'une réalité universelle qui se manifeste et se réalise par eux, comme si chacun se considérait comme un petit Messie. »¹

Ecrire sous le signe de l'Idéologie serait pour Stendhal une façon de vaincre et de surmonter les dérives à la fois métaphysiques et oniriques tels que le mysticisme allemand de Madame de Bonnavet dans Armance. Emile Bréhier estime que la tentation égotiste de Stendhal résonne d'abord comme une révolte prométhéenne où le sujet cesse de dériver d'un principe transcendantal, quand il prétend revenir au centre :

« L'égotisme stendhalien ne se laisse pas plus surprendre par ces enthousiasmes plus ou moins sincères que l'analyse idéologique n'use, en logique ou en morale, de principes à tout faire qui ne serrent pas la réalité (...) Stendhal ne croit pas plus à une entité que l'on appellerait religion que son Fabrice ne croit à la bataille de Waterloo. »²

Stendhal semble avoir beaucoup œuvré à la recherche d'une objectivité contrôlable, celle-ci n'étant pas une entrave aux virtualités sémiologiques que nous reformulons en termes d'immaturation, mais toute création procédant au contraire de l'association saussurienne *syntagme-paradigme* que Jean Rousset, lecteur des formes, exprime par cette dialectique qui n'aurait pas déplu à Stendhal lui-même :

« Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. (...) L'œuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret (...) qu'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres. »³

Mais construire le texte stendhalien de l'immaturation, ce n'est pas seulement en faire émerger les *mondes possibles* à partir de nos hypothèses de lecteur. C'est aussi faire reposer nos préfigurations subjectives sur l'organisation syntagmatique du discours, prendre appui sur les conditions objectives fournies par le réseau des actions et des paroles infiniment ressassées. La coopération interprétative reformule en termes

¹ **Bréhier** (Emile), op. cit., p. 539

² Idem

³ **Rousset** (Jean), « Introduction » in Forme et Signification, Ed. José Corti, Paris, 1992, p. II

d'immatunité ce que nos « sélections contextuelles »¹ auraient réalisé à partir de nos inférences personnelles.

¹ **Eco** (Umberto), Lector in fabula, p. 15

Cette notion renvoie aux *réseaux intertextuels* de Julia Kristeva, étudiés dans Recherches pour une Sémanalyse, Ed. du Seuil, Paris, 1969

CHAPÎTRE II

AMBIVALENCE ENTRE SIGNES MATÉRIELS ET SIGNES IMMATÉRIELS

Aussi fallait-il commencer par la reconnaissance systématique des formes clairement identifiées, celles-ci étant à présent les seules à pouvoir tisser implicitement divers éléments concourant au tracé d'un réseau sémantique de l'immaturation, conformément à une écriture où l'acte créateur semble l'emporter sur le travail de la *mimésis* : « Il n'est pas d'abord pour Stendhal une question d'image ou de représentation, c'est une question de langues. »¹

De là procède aussi le Stendhal que nous pouvons rattacher au nominalisme. Car interroger le rapport entre signe et sens, c'est nous demander quel lien nos idées et nos pensées peuvent entretenir avec le langage ainsi que le définit Condillac. Dans le sillage de la grammaire générale et des Idéologues, Stendhal préfigure la thèse saussurienne de l'arbitraire du signe linguistique. Saussure dit d'ailleurs ceci :

« Quand on parle de la valeur d'un mot, on pense généralement à la propriété qu'il a de représenter une idée, et c'est là en effet une des valeurs linguistiques. Mais s'il en est ainsi, en quoi cette valeur diffère-t-elle de ce qu'on appelle la signification ? Ces deux mots seraient-ils synonymes ? Nous ne le croyons pas, bien que la confusion soit faite, d'autant qu'elle est provoquée moins par l'analogie des termes que par la délicatesse de la distinction qu'elle marque. »²

De ce point de vue, le sens ne pourrait se rattacher à la valeur linguistique considérée dans son aspect conceptuel, et c'est bien entendu le primat du signe sur l'idée qu'il faudrait mettre en exergue dans l'écriture stendhalienne de l'immaturation : « La valeur prise dans son aspect conceptuel est sans doute un élément de la signification et il est difficile de savoir comment celle-ci s'en distingue tout en étant sous sa dépendance. »³

L'ancrage de la signification dans le signe, perspective nominaliste et saussurienne en tant que mise à l'écart du réalisme naïf des idées, serait aussi le projet qui relie Stendhal aux Idéologues, lorsque ces derniers prétendent se préserver des nuées mystiques ou de toute forme de débordement lyrique lié à l'exaltation religieuse

¹ Gleize (Jean-Marie), *Poésie et littérature*, Ed. Gallimard, Paris, 1992, p. 23

² Saussure (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, Ed. Payot, Paris, 1964, p.158

³ Idem

du préromantisme, si l'on s'en tient à la réflexion philosophique d'Emile Bréhier sur Stendhal et l'Idéologie¹. Ces Idéologues récusent le principe universel et veulent établir des *nomina*, « noms donnés à des complexes d'expérience, ainsi le nominalisme est-il l'ancêtre de toutes les écoles qui rapportent le sens au signe plutôt qu'à l'idée ou au concept »².

Dans le travail théorique amorcé dans La Correspondance et De L'Amour, Stendhal oeuvre à la création d'un lien entre le langage et le signe sensible. L'économie narrative de De L'Amour passe par la reconnaissance des « complexes d'expérience »³.

Depuis les phases de la naissance de l'amour et de l'espérance jusqu'à l'étude « Des nations par rapport à l'amour. Des tempéraments et des gouvernements »⁴, des « scènes de première vue » à la « cristallisation », tout est d'abord pour Stendhal une affaire de sémiotique des passions, alors que le lecteur était en droit de s'attendre à une classification des diverses passions fonctionnant comme de simples nomenclatures ou étiquettes, qui seraient parfaitement représentatives de l'expérience amoureuse.

L'on aura au contraire affaire chez Stendhal à la double sémiotique du langage verbal et du monde naturel qui préoccupait déjà Jakobson bien avant Greimas :

« Toute tentative visant à traiter les signes verbaux comme des symboles uniquement conventionnels, *arbitraires*, se révèle être signification trompeuse (...). En plus des divers types de sémosis (= relation variable entre *signans* et *signatum*) la nature du *signans* lui-même revêt lui-même une grande importance pour la structure des messages et leur typologie. »⁵

Sans abolir le sens, toutes les configurations passionnelles décrites dans De L'Amour le mettent provisoirement entre parenthèses. Tout se passe comme si la signification était seulement différée dans la relation *signans/signatum*, *arbitraire* et *motivation*.

Quand Stendhal écrit dans le sillage de la grammaire générale, il revisite les conceptions pré-saussuriennes « signum, signans et signatum » par défiance envers le repli substantialiste diffusé par la doctrine réaliste. Si c'est leur contiguïté effective qui semble à l'œuvre dans De L'Amour, notamment dans la relation d'index entre « les scènes de première vue » et les périodes stendhaliennes de « L'admiration »⁶ et de

¹ **Bréhier** (Emile), « L'influence de l'Idéologie » in op. cit., t. 3, pp. 539-541

² **Ricoeur** (Paul), « Signe et sens » in Encyclopaedia Universalis, corpus n° 20, p.1075

³ **Idem**

⁴ **Stendhal**, De L'Amour, Livre II, chap. XL, Ed. Gallimard, Paris, 1980

⁵ **Jakobson** (Roman), « Rapports internes et rapports externes du langage » in Essais de linguistique générale, t. 2, Ed. de Minuit, Paris, 1973, p. 95

⁶ **Stendhal**, De L'Amour, p. 37

« Quel plaisir » – la première étant le *signans* et la seconde le *signatum* – il s’ensuit nécessairement une unité indissoluble entre *signans* immédiatement perceptible et *signatum* déductible-appréhensible, selon l’ancienne traduction latine des termes grecs correspondants.

C’est précisément grâce à ces relations de contiguïté entre le *signans* associé à la manifestation textuelle et le *signatum* (son correspondant sensible), que va s’établir une espèce de connivence entre les signes matériels et immatériels, les premiers présupposant déjà l’existence des seconds, même s’il n’y avait pas de véritables rapports de dépendance entre code et message.

Si les signes verbaux communiquent, c’est parce qu’ils recouvrent déjà les signes sensibles dans une écriture où, selon Jean-Pierre Richard, « connaissance et tendresse »¹ entretiennent des relations nécessairement conflictuelles et sur lesquelles devrait reposer l’économie narrative.

C’est pourquoi, pour savoir d’où l’on part, il faut préalablement reconnaître des « configurations » dynamiques antérieurement à leur « refiguration »² dans le jeu *sémiosique* de l’interprétation. Jean-Pierre Richard, confrontant Stendhal aux Idéologues, pense que « connaître comporte toujours l’idée de circonscription et de spécialité »³.

Etant ainsi circonscrites, les choses créent de nouvelles relations susceptibles de déjouer certitudes et définitions. La problématique du sensible ou de l’éprouvé dans le discours ne servira nullement de prétexte à l’étude de l’intériorité des personnages.

Toutefois, nous pensons que la dialectique des signes matériels et immatériels justifie à tout le moins l’expression du passionnel, dont les marques conventionnellement reconnues dans l’écriture stendhalienne exercent une captation et une contagion d’humeurs, comme si les états d’âme de Stendhal écrivant avaient survécu dans ses textes.⁴

La lecture stendhalienne des Idéologues semble bien s’articuler sur la triade sensibilité, intelligence et imagination. Considérons d’abord les deux premières

¹ **Richard** (Jean-Pierre), « Connaissance et tendresse chez Stendhal » in Littérature et sensation, Ed. du Seuil, Paris, 1954, p.20

² **Ricoeur** (Paul), Temps et récit, t. 3, Ed. du Seuil, p. 297 : « Le lecteur (...) est le médiateur ultime entre configuration et refiguration »

³ **Richard**, op. cit., pp. 22-23

⁴ Nous empruntons ces développements aux discussions d’ordre épistémologique ayant principalement opposé la sémiotique de Greimas à l’herméneutique de Paul Ricoeur. Cf **Hénault** (Anne), Le pouvoir comme passion, avec le débat d’A.J. Greimas et de Paul Ricoeur sur la sémiotique des passions, Collection Formes sémiotiques, Paris, PUF, 1994

activités créatrices. Pour ce faire, il serait peut-être juste de s'interroger avec Julia Kristeva : « La sensation est-elle un langage ? »¹.

Comment, à l'écoute de la parole de ses personnages, Stendhal a-t-il accès à leurs sensations ? Comment, dans son analyse systématique de la passion, peut-il s'imaginer dans De L'Amour reconstruire les états d'âme qui s'offrent à travers le langage de ses personnages sans les confondre avec lui-même ?

La sensation peut s'inscrire dans une perspective cognitiviste. Julia Kristeva observe à cet effet que « les termes sensation et perception (...) jouent à l'interface d'une opération commune où la sensation est orientée vers l'objet, alors que la perception concerne l'impact de cet objet pour le sujet. »²

La posture analytique adoptée par Stendhal, qui s'est employé à connaître scientifiquement l'amour, ne semble strictement sérieuse qu'à condition de subordonner ces descriptions à une grammaire de la passion. En cessant avec la connaissance d'une expérience affective antérieure, susceptible de ravalier l'écriture au niveau d'un simple travail de réminiscence où l'accent serait essentiellement mis sur le beylisme nostalgique de ses amours italiennes immortalisées par l'évocation de la figure d'Angela Pietrargua ou de Mathilde Dembowski.

Stendhal travaille au contraire à l'expression de la sensibilité et de l'éprouvé à travers les signes, mais à rebours de la représentation, il concentre son intérêt sur le sujet en train de percevoir ces signes. Celui-ci se retrouve dans une situation analogue à celle des personnages antiques d'Ovide et Corinne qui, selon Stendhal, doivent apprendre par « quels signes ils doivent se faire, devant lui et devant le monde, pour s'entendre et n'être entendus que d'eux seuls »³.

L'irruption du signe dans le champ du visible prévoit le code et peut-être le message qui en résultera, comme dans Le Rouge et le Noir, où le narrateur offre au lecteur la possibilité d'une interprétation des faits à sa guise. Mais dans Armance, où l'on observe une résistance à la symbolisation, le déchiffrement du signe est rendu problématique dans la relation entre Octave et Armance, plus encline au secret. En effet, alors qu'on croit avoir affaire à la transparence du signe, on se heurte au contraire au caractère incertain de l'indice, de la trace.

¹ **Kristeva** (Julia), Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire, Ed. Gallimard, Paris, 1994, pp. 398-434

² Idem, p. 399 (note de bas de page)

³ **Stendhal**, De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 273

A maints endroits d'Armance, les principaux protagonistes émettent des faux. De même, Fabrice et Clélia échangeaient des signes pour se soustraire au regard de quelques sentinelles postées sur les tours de la citadelle Farnèse. Aux signes matériels et signaux lumineux que les deux amoureux s'adressaient, devaient succéder, en raison de leur visibilité (« tout le monde pouvait les voir et les comprendre »¹) des abréviations dont ils avaient le secret :

« On convient de suivre à l'avenir l'ancien alphabet *alla Monaca*, qui, afin de n'être pas deviné par des indiscrets, change le numéro ordinaire des lettres, et leur en donne d'arbitraires ; A, par exemple, porte le numéro 10 ; le B, le numéro 3 ; c'est-à-dire que trois éclipses successives de la lampe veulent dire B, dix éclipses successives, l'A, etc. ; un moment d'obscurité fait la séparation des mots. »²

Ce jeu de clair-obscur entre la lettre et le chiffre indique aussi la volonté stendhalienne d'opacifier le signifiant, dans un alphabet dont la codification recouvrait déjà en elle-même les conditions d'utilisation du message, un accord tacite étant requis pour reconstituer le discours implicite du prisonnier Fabrice et de Clélia, fille du général Conti, principale autorité pénitentiaire de la citadelle Farnèse.

L'alphabet *alla Monaca*, alternant instants de lumière et éclipses, accentue l'importance de la communication *sémio-sensible*. Les signes matériels, devenus beaucoup trop dangereux, se trouvent relayés par des signes discrets, voire immatériels, dans la mesure où les *mimésis* sont envoyées sous une forme inversée que seule la passion tente encore de remettre à l'endroit. Tout se passe comme si Clélia et Fabrice inventaient leur propre code sémiotique. Celui-ci est en effet plus artistique qu'il ne saurait dépendre du discours institué par l'ordre de Parme.

Le langage affectif est impossible, parce que les « protagonistes de l'événement verbal »³ créent une « interconnexion avec d'autres formes d'activité de codage et de décodage »⁴. Le signe matériel n'a plus l'apanage de l'expression :

« La duchesse fit faire des signaux qui annonçaient à Fabrice que bientôt il serait délivré, GRÂCES A LA BONTE DU PRINCE, (ces signaux pouvaient être compris) ; puis elle revint à lui dire des tendresses. »⁵

Si les signes matériels sont vulnérables, c'est parce qu'ils se prêtent à de multiples interprétations et sont même susceptibles de vouer ceux qui en sont les

¹ **Stendhal**, *La Chartreuse de Parme*, Ed. Gallimard, Paris, 1972, p. 337

² **Idem**

³ **Jakobson** (Roman), *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, t.2, 1973, p. 92

⁴ **Idem**

⁵ **Stendhal**, *La Chartreuse de Parme*, p. 337

destinateurs-destinataires à leur propre perte. C'est pourquoi la duchesse, qui aime s'octroyer quelques adjuvants comme le *factotum* Ludovic, redouble de précautions, enjoignant ce dernier à « discontinuer des signaux qui pouvaient attirer les regards de quelque méchant »¹.

Discontinuer les signes matériels, c'est se préserver du regard de la mort, principal enseignement fourni par la duchesse à son protégé Fabrice. Mais ces signes sont aussi ceux par lesquels Fabrice découvre paradoxalement la tristesse associée à son évasion carcérale : « Cette annonce plusieurs fois répétée d'une délivrance prochaine jeta Fabrice dans une profonde tristesse. »²

Fabrice résiste au bonheur de quitter sa cellule, qu'il transforme en malheur, car il ne peut consentir aux messages codifiés par l'alphabet *alla Monaca* qu'à la seule condition d'en faire perdurer le jeu dans les limites circonscrites de l'espace carcéral qui semblent s'associer aux moments intimes de l'amour. Sortir de prison, c'est aussi cesser d'émettre les signaux alternant lettre et chiffre, rompre avec l'espérance d'aimer Clélia et d'en être aimé :

« J'ai perdu la paix de l'âme par la cruelle imprudence que j'ai commise en échangeant avec vous quelques signes de bonne amitié : Si nos jeux d'enfant, avec des alphabets, vous conduisent à des illusions si peu fondées et qui peuvent vous être si fatales (...) je vous aurais jeté moi-même dans un péril bien plus affreux, bien plus certain, en croyant vous soustraire à un danger du moment ; et mes imprudences sont à jamais impardonnables si elles ont fait naître des sentiments qui puissent vous porter à résister aux conseils de la duchesse. Voyez ce que vous m'obligez à vous répéter. Sauvez-vous, je vous l'ordonne... »³

L'énigmatique alphabet *alla Monaca*, parfait jeu d'enfant à l'usage de Fabrice et Clélia, non seulement s'élabore à partir d'un code qui échappe à toute tierce personne (hormis la duchesse), mais cesse également d'être un moyen destiné à la communication d'un message *illocutoirement* orienté vers une promesse d'amour. Celui-ci n'acquiert en fait sa valeur « performative »⁴ que dans la perception illusoire

¹ **Stendhal**, *La Chartreuse de Parme*, p. 337-338

² **Idem**, p. 338

³ **Ibid.**, p. 339

⁴ Sur la théorie de l'illocutoire, nous renvoyons à Oswald Ducrot qui propose une redéfinition de l'illocutoire. Cf **Ducrot** (Oswald), « Illocutoire et performatif » in *Dire et ne pas dire*, Ed. Hermann (2^{ème} éd. corrigée et augmentée), Paris, janv. 1980, pp. 284-285 : « La théorie de l'illocutoire relèverait de l'idéologie bourgeoise la plus caractérisée, celle qui tend à poser une égalité fictive entre les hommes, fondée sur l'existence des droits que tous possèdent théoriquement, mais dont certains seulement peuvent jouir en fait. Car les membres d'une même collectivité linguistique ont tous le même stock de phrases à leur disposition ; dire que ces phrases recèlent en elles des pouvoirs, c'est créer entre les locuteurs une égalité imaginaire, analogue à celle que les juristes de 1789 ont attribuée aux citoyens, en leur conférant des droits institutionnellement égaux. »

de Fabrice s'empresant de surinterpréter des signes ludiques qui, aux yeux de Clélia, n'étaient que des « signes de bonne amitié »¹.

La valeur *performative* des messages d'espérance amoureuse s'annule du seul fait que les signes émis n'allaient pas au-delà de leur utilisation ludique, car la parole de Fabrice n'a pas la charge illocutoire du général Conti par exemple, auquel Clélia doit obéir, ayant fait vœu à la Madone de se conformer à la parole paternelle.

C'est la force illocutoire de cette prestation de serment à la Madone qui nous permet de penser avec Oswald Ducrot, héritier du *speech-act* anglo-saxon, que « *dire c'est faire* ». L'inscription de Clélia dans la chaîne performative du discours constitue donc une entrave au bonheur entrevu par Fabrice.

Etant initialement codifié et présenté comme devant accomplir une promesse d'amour, l'alphabet *alla Monaca* livre en clair-obscur des messages qui fonctionnent comme « illusion provoquée (...) par la valeur illocutionnaire des énoncés »². Tout se passe comme si Clélia, en reconnaissant son imprudence, se hâtait finalement de dissiper le malentendu. Fabrice reçoit ainsi à l'envers ce qu'elle avait prévu.

Cette communication installe le destinataire Clélia dans la chaîne performative d'un discours où la formule impérieuse « Sauvez-vous, je vous l'ordonne »³ consacre l'échec de la « première cristallisation » et déclenche une « seconde cristallisation »⁴ qui n'a de chance d'aboutir qu'à condition qu'il subsiste un reste d'*espérance*.

Quand on songe à l'obstination de Fabrice, l'injonction de Clélia passe pour de la simple 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 ; je suis convaincu qu'une femme, un peu fière, préférerait mille morts. »⁵.

C'est cette pudeur que Fabrice, à tort ou à raison, retourne sémiotiquement en espérance, considérant comme Stendhal dans De L'Amour que la pudeur est bien « la mère de l'amour ; on ne saurait plus rien lui contester »⁶. Non pas que Stendhal veuille exprimer sous la forme romanesque les idées contenues dans l'essai, mais l'attitude de Clélia dans La Chartreuse de Parme semble étrangement faire écho à ce que le narrateur de De L'Amour dit des femmes pudiques et tendres :

¹ Stendhal, La Chartreuse de Parme, p. 339

² Ducrot (Oswald), « Illocutoire et performatif » in op. cit., p. 295

³ Stendhal, La Chartreuse de Parme, p. 339

⁴ De L'Amour, p. 37

⁵ Idem, p. 80

⁶ Ibid., p. 81

« Pour le mécanisme du sentiment rien n'est si simple ; l'âme s'occupe à avoir honte, au lieu de s'occuper à désirer ; on s'interdit les désirs et les désirs conduisent aux actions. Il est évident que toute femme tendre et fière, et ces deux choses, étant cause et effet, vont difficilement l'une sans l'autre, doit contracter des habitudes de froideur que les gens qu'elles déconcertent appellent de la pruderie »¹.

Devant la froideur de Clélia, qui correspond parfaitement à cette formulation stendhalienne, Fabrice tente d'établir la relation *performative* illusoirement instaurée par l'alphabet *alla Monaca* : « Cette lettre était fort longue ; certains passages, tels que *Je vous l'ordonne*, que nous venons de transcrire, donnèrent des moments d'espoir délicieux à l'amour de Fabrice. Il lui semblait que le fond des sentiments était assez tendre, si les expressions étaient remarquablement prudentes. »²

Toutefois, l'on pourrait bien se demander si le héros stendhalien n'éprouve pas une certaine impuissance à dissocier les signes de l'amour et de l'amitié. Instruit par les signes sensibles de sa relation à l'autre, le héros stendhalien se livre à l'apprentissage de la vie dans sa naïveté, comme l'écrit Jean- Pierre Richard :

« Tout commence par la sensation. Aucune idée innée, aucun sens intime, aucune conscience morale ne président en l'être à l'assaut des choses. Le héros stendhalien se dresse en face de l'univers aussi démuné, aussi libre de préjugés que le premier homme au matin de la création. Stendhal reçoit en effet du XVIII^{ème} l'image d'un héros vierge et nu que sa seule expérience instruira peu à peu. »³

Si sentir et percevoir sont deux formes d'expression distinctes, mais qui ne vont jamais l'une sans l'autre chez Stendhal, on peut observer dans son univers romanesque comment le privilège de l'observation et celui du contrôle du personnage dans ses moindres faits et gestes revient au narrateur. Ce n'est pas le fait d'un hasard de voir celui-ci occuper une position tantôt *homodiégétique*, tantôt *hétérodiégétique*⁴.

Néanmoins, Stendhal ne prétend pas avoir une emprise sur ses personnages. Même si le héros manque parfois de discernement, il n'en est pas moins vrai qu'il s'affirme comme un personnage lucide. S'il est encore relayé par le regard stendhalien, c'est parce que « la série sensation-perception-émotion »⁵ est vraiment d'importance dans l'appréhension de l'imaginaire du personnage.

Dans l'expérience sensible, le signe retrouve sa motivation originelle grâce à la suspension momentanée de l'arbitraire saussurien. De là procède notre consentement

¹ Stendhal, *De L'Amour*, p. 81

² Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p. 339

³ Richard (Jean-Pierre), *Littérature et sensation*, p. 18

⁴ Genette (Genette), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Ed. du Seuil, Paris, 1980, p. 421

⁵ Kristeva (Julia), *Le temps sensible*, Ed. Gallimard, Paris, 1994, p. 407

à la théorie cognitiviste de la sensation défendue par Julia Kristeva, selon laquelle les sensations sont des jugements attributifs :

« La plupart d'entre eux [les cognitivistes] estimant que les sensations sont des *jugements attributifs* (la sensation du rouge équivaut à la proposition "je sens le rouge" : "rouge" est un objet, un *attribut logique*) ou *adverbiaux* ("je sens comme si c'était rouge" : le "rouge" est ici un *adverbe*), accompagnés ou non d'émotions qui sont à leur tour des *jugements évaluatifs*. »¹

Une telle inscription de la sensation dans la logique pourrait à première vue surprendre, mais l'étonnement va s'amenuisant si l'on admet que la sensation est bien un langage : les *stimuli* visuels, olfactifs ou gustatifs du héros d'immaturité occasionnent des réactions émotionnelles qui sont en elles-mêmes le fait des erreurs de construction ou d'évaluation, notamment dans les malentendus surgissant de la scène affective. Hors de la sphère linguistique, la présence de l'émotion et de la sensation s'énonce ici comme un contresens méthodologique.

Cependant, il est tout à fait admissible que dans le champ extraverbal par exemple, le « *laudanum* » commandé par la duchesse pour assoupir le général Conti change l'état perceptif du geôlier de la citadelle Farnèse, indépendamment de toute modification évaluative.

Mais confondre connaître et sentir, n'est-ce pas là encore une façon de réintroduire « l'obstacle substantialiste »², cette tendance à privilégier le mythe de l'intériorité, incompatible avec l'écriture *semio-sensible* de l'immaturité, plus ancrée dans la phénoménologie ? En ayant permis à Stendhal de poser implicitement l'équivalence entre la pensée et la sensation, De L'Amour témoigne à quel point il ne pourrait aspirer au naturel sans le contrepoint analytique, comme l'écrit M. Blanchot à propos de Stendhal : « Cet algébrisme qui tend à le définir comme un être assez étrange de laboratoire, calculant les hommes et les découvrant au terme de son calcul, tels qu'ils sont dans leur nature essentielle n'est qu'une métaphore. »³.

Du point de vue qui nous occupe, le signe sensible, cessant d'être mis en opposition avec le signe intellectuel, pose néanmoins un problème déjà entrevu par Maurice Blanchot et formulé en ces termes : comment concilier tempérament sensible et attitude rationnelle ?

¹ Kristeva (Julia), « La sensation est-elle un langage ? » in Le temps sensible, p. 407 (nous soulignons)

² Bachelard (Gaston), La formation de l'esprit scientifique, Ed. Vrin, Paris, 1975, p. 14

³ Blanchot (Maurice), Faux pas, Ed. du Seuil, Paris, 1943, p. 303

Loin d'être énigmatique, cette question semble au contraire s'accommoder aisément de la sensation inhérente aux *jugements évaluatifs*, d'autant plus que Maurice Blanchot, se gardant d'opposer sensibilité et intelligence, écrivait à propos de l'écriture de la sensibilité chez Stendhal qu'« il y a dans sa capacité d'émotion qui attribue aux âmes sensibles un ferment intellectuel, un jugement inné qui n'altère pas la part d'émotion profonde ni ne la délaie en la réfléchissant mais l'oriente vers sa vérité. »¹

Emile Bréhier, avions-nous observé, pensait déjà à l'impossibilité d'une conciliation entre le pôle affectif et le pôle intellectuel chez les Idéologues ; on découvre que chez Stendhal prédomine au contraire cette dualité du poète et du savant. Les rapports du signe linguistique avec d'autres systèmes sémiotiques ne sont qu'une façon parmi d'autres de redistribuer le problème de la sensibilité et de la notation intellectuelle chez Stendhal.

¹ Blanchot (Maurice), Faux pas, p.304

CHAPÎTRE III

LE SIGNIFIANT ÉPISTOLAIRE

Dans le sillage des Idéologues comme Condillac, Stendhal pose dans l'écriture de l'immaturation des problèmes ayant trait à la formation des connaissances : Qu'est-ce que connaître ? comment connaît-on ? Tous les traités de l'âge classique, notamment l'Essai sur l'origine des connaissances humaines, consacrent une part essentielle de leur réflexion à ce domaine. Mais on peut se demander avec Condillac si perceptions et sensations sont de véritables langages :

« Qu'importe qu'on puisse par les sens connaître avec certitude quelle est la figure d'un corps ? La question est de savoir si, même quand ils nous trompent, ils ne nous donnent pas l'idée d'une figure (...) Cependant les cartésiens et les malebranchistes crient si fort contre les sens, ils répètent si souvent qu'ils ne sont qu'erreurs et illusions, que nous les regardons comme un obstacle à acquérir quelques connaissances (...) Ce n'est pas que les reproches de ces philosophes soient absolument sans fondement (...) Mais n'y aurait-il pas un milieu à prendre ? Ne pourrait-on pas trouver dans nos sens une source de vérité comme une source d'erreurs, et les distinguer si bien l'une de l'autre qu'on pût constamment puiser dans la première ? »¹

La problématique de l'immaturation est distincte du sens traditionnel de l'aveuglement. On verra parfois que le héros stendhalien n'est pas induit en erreur par ses perceptions. Ce n'est pas forcément celles-ci qui l'égarent. Celles-ci peuvent même être claires et distinctes. Serait-il alors paradoxalement trompé par sa lucidité ?

Dans La Chartreuse de Parme, la relation existant entre les signes visuels et les signes verbaux indiquait la possibilité qu'avaient certains personnages stendhaliens de soutenir toute une conversation sans le secours de la parole articulée, supplantée par la lettre.

Nombre de théoriciens du texte, notamment Gérard Genette, ont souvent recours à des analyses semblables et apparemment proches de la problématique lacanienne de la lettre, lieu de malaise et de malentendus :

« La communication indirecte est une des situations privilégiées de la topique stendhalienne (...) Les moments décisifs de la communication, (aveux, ruptures, déclarations de guerre) sont chez lui généralement confiées à l'écriture : ainsi de la correspondance entre Lucien Leuwen et Mme de Chasteller, qui transpose dans le mode de la passion vraie la redoutable technique de la séduction épistolaire empruntée à Laclos... »²

¹ **Condillac** (Etienne Bonnot de), chap. II « Des Sensations » § 9 et § 10, in Essai sur l'origine des connaissances humaines, Ed. Albin Michel, Paris, 1998, p. 36-37

² **Genette** (Gérard), Figures II, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 163

Telle sera d'abord la lettre calomniatrice écrite par le commandeur de Soubirane mais dont la rédaction est attribuée à Méry de Tersan, le dessein du commandeur étant de nuire au projet de mariage d'Octave et d'Armance. La fonction structurale dévolue au commandeur de Soubirane, celle de la manipulation passionnelle¹, rapproche, toutes proportions gardées, le couple Soubirane/Octave du couple shakespearien Iago/Othello ; la figure actantielle de l'opposant permet de voir comment Soubirane remplit la fonction de « non-sujet »², puisqu'il semble tout entier programmé pour contrarier le bonheur d'Octave.

Bienveillante ou malveillante, la parole du commandeur ne peut ni épuiser son propre dire, ni encore moins l'assumer, elle emprunte des voies assez perfides, comme dans la lettre inauthentique susmentionnée. Plus encore qu'Armance, Octave est bien celui qui en pâtira véritablement. Faut-il y voir un paradoxe ?

La souffrance d'Octave semble transitive, si l'on admet l'hypothèse qu'il souffre à travers le personnage d'Armance, que le commandeur veut évincer de l'hôtel du marquis de Malivert. Aucun de ces protagonistes ne sait réellement ce que le commandeur a secrètement tramé, une simple parenthèse du narrateur en indique l'authentique destinataire : « Il s'enfonça rapidement sous une allée de tilleuls pour pouvoir la lire sans être interrompu. Il vit par les premières lignes que cette lettre était écrite par mademoiselle Mery de Tersan (c'était la lettre composée par le commandeur). »³

Autant la duchesse Sanseverina était l'auxiliaire de Fabrice, autant le commandeur de Soubirane tient lieu d'opposant en voulant contrarier les desseins conjugaux de son neveu, auquel sera cruellement reproché ce qui est perçu comme une mésalliance par une aristocrate déjà déclinante.

La lettre peut également remplir la fonction d'« unité narrative »⁴ selon l'acception barthésienne du mot, d'autant plus qu'elle aura une grande incidence sur les

¹ A ce sujet, cf **Greimas et Fontanille**, « Manipulations passionnelles » in Sémiotique des passions, Ed. du Seuil, Paris, 1991, pp. 236-242

² **Coquet** (Jean-Claude), La quête du sens, Ed. PUF, Paris, 1997, p. 41 :

« L'actant personnel est un sujet ; l'actant fonctionnel, un non-sujet. Le sujet a la maîtrise de son acte (critère de jugement), le non-sujet n'est que l'agent d'une fonction. Le héros proppien et le sujet greimassien qui, l'un et l'autre, sont contraints par un schéma narratif, représentent des non-sujets. Ils sont voués à accomplir des programmes répétitifs. »

« On doit en effet introduire à côté d'une instance pourvue de jugement (le sujet) une autre qui en est dépourvue (le non-sujet, où le préfixe "non" note l'absence) » (p. 145)

³ **Stendhal**, Armance, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 248 (nous soulignons)

⁴ **Barthes** (Roland), « La détermination des limites » in L'Aventure sémiologique, Ed. du Seuil/Points essais, Paris, 1985, pp. 175-176

erreurs de discernement d'Octave. Elle est en effet un élément fonctionnel du récit d'immaturation. La petite parenthèse stendhalienne, aussi insignifiante qu'elle paraisse, désigne non seulement le destinataire Soubirane, mais aussi une unité qui « permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau, ou ailleurs, sur un autre niveau... »¹.

Le commandeur de Soubirane, chez qui le détournement de la fonction épistolaire va de pair avec la falsification des signes, réunit en lui le faussaire et le calomniateur. C'est un faux-monnayeur, un manipulateur passionnel dont la coquinerie fait quelquefois songer à celle du docteur Du Poirier, dont la charge *performative* et *illocutoire* influe sur le comportement de Lucien Leuwen. Aidé dans son entreprise falsificatrice des signes par le chevalier de Bonnivet, le commandeur se livre à un cruel travail de démolition morale au cours duquel il emploie les moyens les plus infâmes dont son imagination est capable : « Depuis la matinée où le commandeur avait eu le soupçon de quelque mésintelligence entre les amants, la légèreté naturelle avait fait place au désir de nuire assez constant. »²

Ce « niveau de sens »³, associé aux rumeurs de brouille entre Armance et Octave, constitue une *unité fonctionnelle*. Celle-ci sera reprise à un autre niveau, encore plus compromettant pour les jeunes amoureux. Après avoir abandonné le modèle épistolaire des *Liaisons dangereuses* proposé par le chevalier de Bonnivet, le commandeur de Soubirane et son acolyte ne renoncent pas à leur projet de contrefaçon : « Le modèle de lettre arrêté après une discussion si orageuse fut présenté par le commandeur à son calqueur d'autographes qui, croyant qu'il ne s'agissait que de propos galants, n'opposa que la difficulté nécessaire pour se faire bien payer et imita à s'y tromper l'écriture de mademoiselle de Zohiloff. Armance était supposée écrire à son amie Méry de Tersan une longue lettre sur son prochain mariage avec Octave »⁴.

Dans cette fausse lettre, ce qui est apparu encore plus grave, c'est le fait que le commandeur, perfidement dissimulé sous le masque d'Armance, disait à Méry de Tersan la difficulté de vivre avec un homme « quelquefois peu amusant »⁵ ou mélancolique « au fond de quelque province »⁶. Assurément, le commandeur ne s'y était pas trompé, car connaissant le caractère de son neveu, il savait également comment s'y prendre adroitement pour le perdre.

¹ Barthes (Roland), « L'analyse structurale des récits » in *L'Aventure sémiologique*, p. 176

² Stendhal, *Armance*, p. 244

³ Barthes (Roland), op. cit., pp. 172-175

⁴ Stendhal, *Armance*, p. 247

⁵ *Idem*, p. 249

⁶ *Ibid*

Dans le premier chapitre d'Armance, le lecteur découvre peu à peu la singularité d'Octave à travers le regard inquiet du commandeur :

« Octave semblait misanthrope avant l'âge. Le commandeur de Soubirane, son oncle, dit un jour devant lui qu'il était effrayé de ce caractère. – Pourquoi me montrerais-je autre que je suis ? répondit froidement Octave. Votre neveu sera toujours sur la ligne de la raison. – Mais jamais en deçà ni au-delà, reprit le commandeur avec sa vivacité provençale ; d'où je conclus que si tu n'es pas le Messie attendu par les Hébreux, tu es Lucifer en personne, revenant exprès dans ce monde pour me mettre martel en tête. Que diable es-tu ? Je ne puis te comprendre ; tu es le devoir *incarné*. »¹

Par ce dialogue violemment contradictoire, on assiste à deux conceptions du monde radicalement différentes. D'un côté la fidélité au sentiment du *devoir*, et de l'autre l'inclination à la volonté de la *doxa*.

Ainsi le conflit inscrit au début du texte entre l'oncle et son neveu va-t-il prendre une autre dimension dans l'épisode de la manipulation des signes et de leur travestissement. C'est bien de cette solidarité entre les séquences narratives décrite par Roland Barthes qu'il s'agit encore ici :

« Une phrase, on le sait, peut être décrite, linguistiquement, à plusieurs niveaux (phonétique, phonologique, grammatical, contextuel) ; ces niveaux sont dans un rapport hiérarchique, car, si chacun a ses propres unités et ses propres corrélations, obligeant pour chacun d'eux à une description indépendante, aucun niveau ne peut à lui seul produire du sens : toute unité qui appartient à un certain niveau ne prend de sens que si elle peut s'intégrer dans un niveau supérieur : un phonème, quoique parfaitement descriptible, en soi ne veut rien dire ; il ne participe au sens qu'intégré dans un mot ; et le mot lui-même doit s'intégrer dans la phrase. »²

A bien y regarder, l'instrument épistolaire semble redoubler le lieu d'émission et de réception du texte. En cédant au personnage l'initiative du projet scripturaire, Stendhal se dote d'un autre regard que celui du narrateur omniscient, l'intérêt de la lettre résidant à présent dans la multiplicité des perspectives qu'elle suggère.

Afin de pouvoir étayer nos hypothèses, il nous a semblé bon de recourir à l'autorité méthodologique de Gérard Genette à qui nous empruntons entre autres la notion de « transtextualité »³ qu'il a d'abord défini par « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁴.

Ceci étant posé, nous pensons que pour les commodités de notre réflexion, l'inscription littérale est sous sa forme explicite la *trace d'un intertexte*⁵. Dans cette perspective épistolaire, le Stendhal-narrateur cite le destinataire de la lettre, à savoir le

¹ **Stendhal**, Armance, p. 50

² **Barthes** (Roland), « L'analyse structurale des récits » in L'aventure sémiologique, p.173

³ **Genette** (Gérard), Palimpsestes, Ed. du Seuil, Paris, 1980, p. 7

⁴ **Idem**, p. 9

⁵ **Riffaterre** (Michel), « La trace de l'intertexte » in La Pensée, n°215, oct. 1980

commandeur de Soubirane, et le destinataire-lecteur Octave incorporé dans la *diégèse* est lui-même cité par le lecteur hétérodiégétique, c'est-à-dire le lectorat stendhalien que nous formons les uns les autres.

Dans cette perspective *transtextuelle*, on n'a pas à proprement parler affaire à une recherche d'influence entre auteurs échangeant leur matériau dans une relation intertextuelle, mais nous pensons qu'il s'agit plutôt ici d'un mécanisme propre au fonctionnement de l'économie narrative stendhalienne qui joue au niveau de la littérarité. Autrement dit, on peut penser, en faisant appel à Michel Riffaterre, que le texte stendhalien organise la signifiante et non la signification¹.

Si dans Armance, le travail de fabrication de *fausses lettres* convoquait explicitement Les liaisons dangereuses en intertexte, malgré l'anathème proféré par le commandeur de Soubirane contre Laclos, ces lettres perfides n'en seraient pas moins la transformation « hypertextuelle »², si l'on admet en effet le roman épistolaire de Laclos comme « hypotexte »³. La dette du commandeur à l'égard du modèle épistolaire discrédité apparaît néanmoins à travers la médiation du chevalier de Bonnivet :

« Le chevalier fut enchanté de la haine du commandeur pour M. de Laclos ; il défendit ferme l'auteur des *Liaisons dangereuses*, fut battu complètement, et enfin obtint un modèle de lettre point assez emphatique et allemand, mais enfin à peu près raisonnable. »⁴

De cette coopération générique, nous sélectionnons les traits pertinents relevant de la narration et du récit épistolaire, imitant lui-même les marques passionnelles d'autres textes mis en abyme. L'amour stendhalien, celui de la Nouvelle Héloïse, de Manon Lescaut ou Les Lettres de Mlle de Lespinasse, voire les romans de Mme Cottin et les Liaisons dangereuses, absorbe un matériel intertextuel qu'il invoquera en guise d'argument d'autorité :

« L'amour dépeint dans le monde de la fiction stendhalienne est souvent imitatif et, tout particulièrement, imité des livres ou de l'écrit en général. Dans *Le Rouge* par exemple, la stratégie que Julien adopte pour séduire Mme de Rênal vient tout droit (assez curieusement, il

¹ Riffaterre, « Paragramme et signifiante » in La production du texte, Ed. du Seuil, Paris, 1979, p. 75 : « Avant même de la définir [la signifiante d'un texte], il est évident que le mot, que la notion est nécessaire, si en effet un texte littéraire est différent d'un texte non-littéraire, cette différence doit d'abord se manifester sémantiquement et sémiotiquement, puisque tout texte est un acte de communication. La signification normale étant discursive, c'est-à-dire manifeste dans sa linéarité, et référentielle, la signifiante ne peut se différencier du sens qu'en dehors de la linéarité. »

² Genette, Palimpsestes, p. 16 : « J'appelle hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (...) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*. »

« L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : *Lecture palimpsestueuse*. » (pp. 556-557)

³ Idem, p. 16

⁴ Stendhal, Armance, Ed. Gallimard, Paris, 1975, pp. 246-247

est vrai) du *Mémorial de Sainte-Hélène* (...). De même, il obtiendra, au moyen d'extraits de lettres d'amour toutes faites qu'il emprunte à l'un des amis de son ami le prince Korasoff que Mme de Fervaques s'éprenne de lui.»¹

Tel texte stendhalien, en écho à tel autre cité en modèle, répond à la pratique perverse de la dissimulation. Dans l'écriture de l'immaturation, l'usage de la lettre est voué à la perversion, à la production de vraies-fausse passions que doivent endurer les jeunes amoureux. De ce point de vue, le procédé épistolaire est déchu de ses privilèges en tant que médiateur de la communication. L'expérience de la lettre semble exprimer la souffrance associée à la connaissance comme au déchiffrement des signes aux accents passionnels donnés comme vrais.

Néanmoins, en revalorisant ce procédé épistolaire quelque peu désuet, Stendhal parvient à analyser indirectement les sentiments de divers protagonistes et principalement les effets passionnels inhérents aux signes violemment nuisibles, malintentionnés et emplis de mauvaise foi, dans le présent même de leur énonciation :

« Cette prise immédiate sur la réalité présente, saisie à chaud, permet à la vie de s'éprouver et de s'exprimer dans ses fluctuations, au fur et à mesure des oscillations ou des développements du sentiment. »²

Encouragé par ces premiers résultats obtenus à partir de nos inférences lectoriales, il conviendrait à présent de pénétrer plus avant la problématique de la lettre et sélectionner, en raison même de ses virtualités infiniment nombreuses, d'autres traits pertinents liés au « Champ Sémantique Global »³ de l'épistolaire. A ce degré d'analyse, l'instrument épistolaire se donne au lecteur comme un moyen d'observation privilégié. Sinon, comment suivre les différentes étapes d'une sensibilité fébrile sans se munir au préalable d'un outil méthodologique adéquat ?

A certains égards, la médiation épistolaire, fortement contrainte et jouant contre Octave et Armance, pourrait fournir un contrepoint à l'agitation passionnelle de ces deux personnages ainsi qu'aux incertitudes du héros stendhalien. Tout se passe comme si l'entreprise de falsification scripturale initiée par le commandeur de Soubirane n'était vouée qu'à manifester l'envers du signifiant. Octave n'en est alors que l'effet, le commandeur la cause.

¹ **Jefferson** (Ann), « L'amour et le texte réfractaire, passions livresques » in Collection stendhalienne, n° 31, Ed. Librairie Droz, Genève, 1999, p. 112

² **Rousset** (Jean), Forme et signification, Ed. José Corti, Paris, 1992, p. 68

³ **Eco** (Umberto), Lector in Fabula, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 1985, p. 109

Pour l'essentiel, le récit stendhalien déroule une progression de sentiments cachés. Pour être comprise, la passion du héros stendhalien nécessite la présence d'une force contraire. La modification du champ perceptif du lecteur, qui permet d'aller de l'extérieur vers l'intérieur, est due cet art du *contrepoint* à propos duquel Jean Rousset écrit : « C'est l'envers, le secret, l'existence invisible des passions, leurs mouvements infimes qui nous semblent seuls vrais et seuls dignes d'attention (...) le monde n'est plus à nos yeux qu'un cérémonial, magnifique et fallacieux. »¹

Au cours de ce travail de confrontation entre l'extérieur et l'intérieur, c'est devant l'obstacle sur lequel bute le héros d'immatrité que se découvre l'évolution d'un caractère, comme si Stendhal avait eu besoin de convoquer toute une panoplie de moyens pervers et perfides pour pouvoir ensuite dégager cette espèce de tension nécessaire à l'économie passionnelle du roman d'immatrité.

Entrent dans cette perspective d'autres *fausses lettres* stendhaliennes. Béatrice Didier signale au lecteur que « le motif du faux se retrouve avec constance dans les fictions stendhaliennes »². Il conviendrait de travailler dans cette direction pour distinguer à travers d'autres voix que celle du narrateur les états d'âme du personnage.

Si cette hypothèse se trouve avérée, l'inscription littérale de l'*amour-passion* indique la tentation stendhalienne de co-écrire le texte, de déléguer l'autorité narrative à ses personnages dans une entreprise où il tend à sortir de la relation intimiste pour intégrer la figure de l'autre. A ce propos M. Crouzet écrit :

« Selon qu'on la reconnaît comme une expérience spécifique, une expérience littéraire (pour Jean Prévost, le journal est un genre), une expérience à la fois limite et origine de l'activité créatrice, le passage du *je* au *il* sera plus ou moins immédiat et plus ou moins fondé dans la personne de l'auteur ; l'écrivain intimiste est écrivain, déjà comme apprenti, comme substance de l'œuvre future, comme présence virtuelle ; ou bien de loin de chercher à se rendre présent à soi, il doit se désert, s'absenter de soi pour être "auteur". »³

Cessant d'être ainsi le seul et unique donateur du texte, Stendhal adopte le rôle analytique d'un observateur soucieux de faire des relations antagonistes des forces dynamiques du roman d'immatrité.

Là encore, nous faisons observer comment la systématique des Idéologues déjà à l'œuvre dans De L'amour influe implicitement ou explicitement sur l'économie scriptuaire. A partir de la figure structurale de l'opposant, Stendhal analyse les effets

¹ Rousset (Jean), *Forme et Signification*, Ed. José Corti, Paris, 1992, p. 20-21

² Didier (Béatrice), « Notes et Variantes », n° 247 in *Armance*, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 307

³ Crouzet (Michel), « L'expérience intimiste et l'acte d'écrire » in *Stendhal en tout genre, Essais sur la poétique du Moi*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2004, p. 27

passionnels ressortissant à la mécanique de la compromission. De là aussi surviendrait le soupçon ou l'altération fiduciaire du signe dans les relations affectives.

Le contrat de confiance tacitement convenu entre les sujets amoureux mais perverti par l'action d'un tiers comme le commandeur de Soubirane (narrativement programmé comme *non-sujet*), montre comment s'accomplit la transformation des « énoncés de faire » aux « énoncés d'état »¹.

L'instance organisatrice de la mise en scène épistolaire selon la perspective que nous avons adoptée semble récurrente dans l'économie narrative du roman stendhalien. Dans Le Rouge et le Noir par exemple, l'épisode des "Lettres Anonymes" pourrait également se décrire comme l'expérience d'un *non-sujet* : « ...l'expérience du non-sujet précède la prise de contrôle par le sujet. », commente Jean Coquet². La lettre de Mme de Rênal ne semble pas avoir d'autre fonction ici que de précipiter le départ de Julien Sorel vers Paris. Une fois la rédaction de la lettre achevée, Julien Sorel parti et M. de Rênal enfin manipulé, Mme de Rênal peut retrouver son statut de sujet.

Par sa qualité suggestive et performative, le niveau épistolaire du discours rejoint la tradition illocutoire des *actes de langage*, dans la mesure où elle assume d'une part l'action et l'émotion, la parole et la sensibilité, et d'autre part l'injonction implicite faite au destinataire hors de la *diégèse* d'actualiser ses compétences interprétatives. Toutefois, l'*intentio operis* et l'*intentio lectoris* ne présupposent pas forcément une relation de dépendance entre code et message. Libre au destinataire d'établir ses propres prévisions, lesquelles peuvent ne pas obéir au programme narratif autour duquel se construit l'œuvre stendhalienne.

Dans la tradition des Lumières, dont la principale composante est l'Idéologie chère à Stendhal, la lettre forme avec le dialogue et l'essai un des moyens privilégiés de communication et de connaissance. Par le biais épistolaire, le destinataire entend exprimer un point de vue souvent jugé subversif pour le destinataire bien-pensant de l'époque. Les lettres libertines des Liaisons Dangereuses, souvent convoquées intertextuellement dans De L'Amour et Armance, indiquent combien Stendhal délègue à la lettre ce que la narration ne veut ou ne peut plus assumer.

¹ Greimas (A.J.), Du sens II, Ed. du Seuil, Paris, sept. 1983, p. 79, p. 96

² Coquet (Jean-Claude), « Temporalité et phénoménologie du langage » in La quête du sens, Ed. PUF, Paris, 1997, p. 101

CHAPÎTRE IV

LE LITTÉRAL TROMPEUR

C'est par le biais de la lettre que s'opère la manifestation des signes altérant le comportement du héros et permettant d'observer l'évolution de ses sentiments et de ses opinions. Le texte stendhalien est régi par le principe de la littéarité où l'écriture se donne à voir elle-même comme auto-citation. En confiant à d'autres destinataires le soin d'émettre le message, Stendhal montre peut-être aussi comment l'écriture se complaît dans cette *voie oblique* dont parle Victor Brombert¹. Comme si le détour par le signifiant admettait une certaine distance à l'intérieur même du système évaluatif sympathie/antipathie applicable à l'action de ses personnages.

En effet, selon qu'il se trouve en position *homodiégétique* ou *hétérodiégétique*, Stendhal tantôt évalue le degré d'aveuglement d'Octave comme si c'était le sien propre du temps de ses premières erreurs de jeunesse, tantôt se pose en simple témoin, jugeant qu'« un observateur très ému observe mal »².

Si la médiation épistolaire met en concurrence plusieurs sujets écrivant, cette translation de l'autorité narrative à des tiers pourrait s'expliquer par la tentative d'un rapprochement entre le repli de la lettre et un certain parti pris du silence. Cette tendance à l'effacement ne se retrouve pas seulement dans les journaux intimes ou autres textes prétendument autobiographiques, elle se manifeste jusque dans l'essai De L'Amour : « Outre les dangers, il y a la difficulté des confidences. En amour-passion, ce qu'on ne peut pas exprimer, parce que la langue est trop grossière pour atteindre à ces nuances. »³

En cessant ainsi de se mettre au centre, le narrateur fait parler d'autres voix que la sienne. S'offre alors à Stendhal la possibilité de faire accéder la langue à son plus haut degré de perfection, d'atteindre une certaine objectivité et d'être plus juste envers lui-même.

C'est en vertu du principe de la lettre, par ce jeu de présence/absence, que l'auteur du Rouge et le Noir peut maintenant se travestir, tracer un lien intime et

¹ Brombert (Victor), Stendhal et la voie oblique, Ed. PUF, Paris, 1954

² Stendhal, De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 117

³ Idem

inavoué entre De L'amour et les œuvres narratives ultérieures : « Ce qu'il y a peut-être de plus sage, c'est de se faire soi-même son propre confident. Ecrivez ce soir sous des noms empruntés, mais avec tous les détails caractéristiques, le dialogue que vous venez d'avoir avec votre amie, et la difficulté qui vous trouble. »¹

Parole intermédiaire et indirecte, et ce malgré le présent d'énonciation qui la prend en charge, la lettre pose indirectement la question du destinataire présent et absent de la *diégèse*. La peur du lecteur fâcheusement malévole étant prise en compte, le problème du lieu d'émission et de la réception épistolaire semble avoir été l'une des préoccupations majeures de Stendhal.

Toute la parole stendhalienne, par le fait même d'avoir intériorisé la figure du lecteur, s'ordonne en fonction de l'allocutaire :

« ...la description que je donne de ce qui se passe dans la tête et dans le cœur de l'homme amoureux devenait obscure, lourde, ennuyeuse, même pour moi qui suis l'auteur : qu'aurait-ce été pour le lecteur ? J'engage donc le lecteur qui se sentira trop choqué par ce mot de *crystallisation* à fermer le livre. Il n'entre pas dans mes vœux, et sans doute fort heureusement pour moi, d'avoir beaucoup de lecteurs. Il me serait doux de plaire beaucoup à trente ou quarante personnes de Paris que je ne verrai jamais, mais que j'aime à la folie, sans les connaître. »²

S'il est maître de sa création, Stendhal avoue qu'il n'en a pas le contrôle, et que la destination de son propre message demeure insaisissable et demande toujours à refaire ses jeux, comme le poète devenu son propre lecteur à force de redouter les suffrages du profane : « Laisser l'initiative aux mots, redonner un sens plein aux mots de la tribu. »³ Précepte mallarméen que l'esthétique stendhalienne n'a jamais ignoré avant Mallarmé lui-même.

Si l'on considère que le code « sociolectal »⁴ ou la « doxa »⁵ influe sur la stratégie communicative choisie par Stendhal, l'écriture de l'immaturation pourrait alors déjouer les attentes inhérentes à la prévisibilité grâce au travail *sémiosique* de subversion des codes. Roland Barthes fera remarquer que « la tâche principale reste donc toujours de montrer qu'on accède à ce champ par plusieurs entrées égales, ce qui en rend problématique la profondeur et le secret. »⁶

¹ Stendhal, De l'Amour, pp. 117-118

² Stendhal, cf notes de bas de page par l'auteur in De L'Amour, pp. 35-36

³ Rotenberg (Pierre), « Une lecture d'Igitur » in Tel quel, n°41/42, Paris, 1970

⁴ Greimas, « Sociolectes et groupes sémiotiques » in Sémiotique et sciences sociales, Ed. du Seuil, Paris, 1976, p. 53

⁵ Douay Soublin (Françoise), « Le paradoxe et son cortège » in Paradoxe en linguistique et littérature, Ed. Droz, Genève, 1996, p. 220

⁶ Barthes (Roland), S/Z, Ed. du Seuil, Collection "Tel Quel", Paris, 1970, p. 26

Le code littéral crée tout un tissu de voix qui résonnent dans le texte. Celui-ci n'est plus forme atténuée, mais sorte de quête vouée à la libre circulation du discours, où Stendhal, à la fois présent et absent, songe prioritairement au cercle restreint de ses *happy few*, seuls capables d'entrer dans le jeu scripturaire : « Parler de Stendhal, c'est à chaque fois se condamner à l'impression qu'il n'a rien dit, qu'il vous a échappé et que tout reste à dire. Il faut se résigner à le rendre à son imprévisible jaillissement. »¹

Ainsi la multiplication des instances d'énonciation dans l'expression épistolaire était-elle d'abord associée à la qualité de la relation que Stendhal veut instaurer avec le lecteur. De là peut-être aussi la hantise stendhalienne de l'anonymat, celui-là même qui apparaissait dans Le Rouge et le Noir dans l'épisode des *fausses lettres*. Non seulement il s'agira pour Mme de Rênal de donner à la lettre le ton et la voix de M. Valenod, mais aussi d'en attribuer la responsabilité à Julien Sorel, du moins partiellement, pour que ce dernier consente à lui venir en aide.

Il est ici loisible de penser que pour Stendhal, il est d'abord question de dire et de faire comme si rien n'avait été dit. Aux personnages eux-mêmes de fabriquer les signes dans un jeu périlleux où les uns nuisent aux autres. Mille façons alors de jouer de l'objet. A chacun selon son génie manipulateur !

Privé de centre, le texte stendhalien montre l'explosion des sentiments éparpillés en divers endroits où, pour ainsi dire, seuls des périphéries importent. La passion confiée à la lettre est peut-être « la délittéralisation même du langage »². Tout le comportement du destinataire *intradiégétique* consiste à épingle certains traits au détriment des autres, alors que « le littéral est trompeur »³. Ainsi, l'immaturation dans Armance est étayée par le règne des apparences et de la tyrannie de l'opinion.

Le commandeur de Soubirane l'avait déjà pressenti : Octave de Malivert est vulnérable aux jugements des autres ; celui d'Armance suffit à lui donner le coup de grâce. C'est précisément à propos d'Armance que Tzvetan Todorov écrivait : « C'est en construisant les constructions possibles des autres, en imaginant tout ce que les autres personnages imaginent, que le héros stendhalien croit éclairer sa conduite »⁴.

¹ **Richard** (Jean-Pierre), Littérature et Sensation, Ed. du Seuil, Paris, 1954, p. 218

² **Meyer** (Michel), « Pour une critique de la passion pure » in Le philosophe et les passions, chap. VII, Esquisse d'une histoire de la nature humaine, Ed. livre poche « Biblio Essai », Paris, 1991, p. 319

³ **Idem**, p. 32

⁴ **Todorov** (Tzvetan), « La lecture comme construction » in Poétique de la prose, Ed. du Seuil, Paris, 1971, Reed. 1978, p. 186

Dans ce contexte narratif, lorsque le héros approuve littéralement l'information transmise, on a guère de peine à remarquer que l'ignorance se meut en évidence, et l'on découvre finalement et conformément à De L'Amour que « dans cette passion terrible, *toujours une chose imaginée est une chose existante* »¹.

Le processus de connaissance passe par trois degrés avant de conduire le personnage à une construction définitive : ignorance, imagination, illusion et vérité. Survient alors le moment du renoncement, où la pureté du devoir chez le héros stendhalien ne recouvre pas le sens qui lui est traditionnellement assigné par la dramaturgie cornélienne mais correspond à l'incarnation d'un principe d'accord avec soi-même selon lequel le discours idiolectal ou personnel prime la *doxa*.

Parmi les aspects du processus de construction fréquemment employés par Stendhal, figurent selon Todorov « les rôles souvent interchangeable d'agent ou de patient, d'émetteur ou de récepteur d'une information, ou peut-être aussi les deux »². Du fait même de leurs erreurs de construction, selon la thèse de Todorov, les personnages stendhaliens, dont Octave, retiennent le sens littéral, sans la moindre vérification, comme étant le seul susceptible d'être digne de foi.

En accréditant la rumeur, Octave érigeait son ignorance en savoir et occupait par là même le statut de patient au lieu de celui d'agent. La réception de la fausse information d'après laquelle Armance aurait refusé de l'épouser, permet de comprendre comment la thématique amoureuse chez Stendhal pose la même difficulté que celle de la connaissance. Comment construire la relation amoureuse sur la tyrannie de l'opinion ? On pourrait appliquer à Stendhal ce qu'écrit Gaston Bachelard : « L'opinion pense mal. Elle ne pense pas. Elle traduit des besoins en connaissance (...). On peut rien fonder sur l'opinion. Il faut d'abord la détruire. Elle est le premier obstacle à surmonter. »³

A la vérité, Octave se trompait, ou, peut-être pire encore, il était trompé par le commandeur de Soubirane. Armance elle-même va subir cette violence de l'opinion, qui a réussi à lui faire intérioriser l'idée qu'elle est une espèce de catin sublime convoitant les privilèges de la noblesse à travers Octave, fils de bonne naissance et de lignée aristocratique :

« La perte de ma réputation serait d'autant plus rapide, que j'ai vécu dans l'intimité de plusieurs des femmes les plus accréditées de Paris. Elles peuvent tout dire sur mon compte,

¹ Stendhal, De L'Amour, p. 115

² Todorov, Poétique de la prose, p. 185

³ Bachelard (Gaston), La formation de l'esprit scientifique, Ed. Vrin, Paris, 1975, p. 14

elles seront écoutées. Ciel ! dans quel abîme de honte elles peuvent me précipiter ! Et Octave pourrait un jour m'ôter son estime, car je n'ai aucun moyen de défense. »¹

A la prendre à la lettre, l'opinion d'Armanche est certainement erronée : « Je passerais dans le monde pour une dame de compagnie qui a séduit le fils de la maison. J'entends ici ce que dirait madame la duchesse d'Ancre et même les femmes les plus respectables, par exemple la marquise de ses Seyssins qui voit dans Octave un époux pour l'une de ses filles. »²

La problématique de la passion montre comment les personnages stendhaliens se laissent induire en erreur les uns par les autres. Dans son étude sur les passions, Michel Meyer pense que selon la rhétorique des passions induisant autrui à l'erreur, le « problématique ou l'incertain se détruit pour se muer en certitude inébranlable comme par un coup de baguette magique ou simple jeu de langage (...) où tout veut dire autre chose que ce qui est dit réellement »³ et que « la passion se révèle dans la fermeture rationnelle, dans le mensonge à soi et aux autres »⁴.

Il s'ensuivra presque inéluctablement de la part du héros stendhalien un certain penchant à vouloir systématiquement entériner le sens littéral au lieu de suspendre ses inférences personnelles, de se défier de l'opinion.

A force de vouloir convertir le signifiant en un contenu proprement figural, le personnage donne à voir la rationalisation de sa cécité. Là où le signifiant se suffisait d'abord à lui-même, le héros stendhalien se hâte de lui corrélér un sens second, nouant lui-même sa propre fatalité, se posant personnellement en simple agent et patient de ses propres actes : « L'agent ne dissimule pas mais travestit ; le patient n'ignore pas mais se trompe. »⁵

Dans le même ordre d'idées, Lacan observe qu'à la connexion du « mot à mot » littéralement formulée par le signifiant succédait un « mot pour un autre »⁶. Et c'est bien ce travail de substitution qui est à l'œuvre dans le roman stendhalien. A travers ce processus de substitution, il importe surtout de voir le déroulement de la signifiante ou l'ouverture sémantique du texte.

¹ **Stendhal**, *Armanche*, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 135

² **Idem**

³ **Meyer** (Michel), *Le philosophe et les passions*, p. 321

⁴ **Idem**, p. 325

⁵ **Todorov** (Tzvetan), *Poétique de la prose*, p.186

⁶ **Lacan** (Jacques), *Écrits*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, pp. 506-507

On voit bien que chez un personnage comme Armance, le sens donné aux mots d'autrui prime sur le caractère objectif du signifiant. Ainsi, le héros stendhalien se double d'une compétence herméneutique qui l'entraîne au déchiffrement des moindres petits détails.

De cette incarnation du verbe, il s'ensuivra une forme de violence associée au mot. C'est que celui-ci peut faire mal ou nuire au récepteur. L'expression verbale n'est plus simplement simple succession de phonèmes, production de quelques atomes sonores, mais idée qui blesse et se fait chair. A ce propos, Lacan écrit :

« Certes, la lettre tue, dit-on quand l'esprit vivifie. Nous n'en disconvenons pas, ayant eu à saluer quelque part ici une noble victime de l'erreur de chercher dans la lettre mais nous demandons aussi comment sans la lettre l'esprit vivrait. »¹

Reconstruire la parole de l'immaturation chez Stendhal reviendrait ici à montrer comment le héros se fourvoie par la lettre. Il veut arrêter la *signifiance* en la refermant sur le signifié. Or contrairement à ce que croit le héros stendhalien, qui reçoit tout du monde sans examen ni doute, la *signifiance* ne se ferme jamais sur un signifié, mais indique au contraire comment le sens prolifère dans de multiples directions : « La signifiance, observe Barthes², est un régime de sens qui se referme jamais sur un signifié et où le sujet, quand il écoute, parle, écrit (...) va toujours de signifiant en signifiant à travers le sens sans jamais le clore. »

De Octave de Malivert à Lucien Leuwen, en passant par Julien Sorel, le héros stendhalien est possédé par le démon de la croyance à l'idée. Dans De L'Amour, Stendhal suggérait l'idée d'étudier métonymiquement les *habitus* d'une époque : « Il faut juger l'ensemble des mœurs d'après quelques faits particuliers. »³

Ainsi, les mœurs du siècle se manifestent à travers Octave et Armance. Une vingtaine d'anecdotes au sein de la combinatoire syntaxique suffisent parfois à nous instruire des mœurs néfastes de toute une époque. Les deux protagonistes d'*Armance* ont tendance à reproduire dans leur relation ce que l'opinion pense d'eux.

Ce que croit le héros stendhalien semble l'emporter sur ce qu'il doit savoir. Maintenant qu'elle est en position d'*agent*, Armance maintient par exemple Octave dans le rôle de *patient* en lui faisant croire qu'elle épouse quelqu'un d'autre. Octave de Malivert prend l'idée à la lettre sans la soumettre au doute. Il va par conséquent

¹ Lacan (Jacques), Ecrits, p. 509 (nous soulignons)

² Barthes (Roland), Œuvres complètes, t. III, Ed. de la Pléiade, Paris, pp. 316-317

³ Stendhal, De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 187

accréditer ce *faire-croire*¹ qu'il modalise définitivement en un *savoir* sans faire appel au *vouloir-savoir* qui est la condition même de la vérité.

De même, les configurations passionnelles de *l'inquiétude*² et du *soupçon*³ à l'œuvre dans Le Rouge et le Noir entravent la modalité du *vouloir-savoir*. Qu'on en juge l'épisode des "Lettres Anonymes" adressées à M. de Rênal. Ici on peut convenir avec Greimas que l'« on ne peut sortir de cette instabilité qu'en "ouvrant" une phase de devenir, ce qui se traduit d'un côté par une modalisation de type volitif (le vouloir-savoir) et de l'autre par une aspectualisation de type inchoatif (le déclenchement de l'enquête »⁴.

Octave et M. de Rênal ont une compétence cognitive volontairement restreinte par le narrateur. Dans le rôle de *patient*, Octave change les signes de l'amour en amitié, comme s'il résistait au verbe *aimer*, l'*agir* étant maintenant détrôné par le *pâtir*. C'est un sujet passif et assujéti à l'idée du *devoir*, à comprendre dans le code du héros stendhalien comme l'attachement exclusif à une vision du monde strictement personnelle.

Tout se passe comme si la relation entre Armance agent et Octave patient était modalisée par un *vouloir-croire* dans lequel ils se complaisent tous les deux :

« Elle voulait croire qu'Octave n'avait pas d'amour pour elle ; chaque jour elle avait besoin de cette certitude pour justifier à ses propres yeux bien des prévenances que se permettait sa tendre amitié, et cependant cette preuve terrible de l'indifférence de son cousin, qui lui arrivait tout à coup, accablait son cœur d'un poids énorme, et lui ôtait jusqu'à la force de parler. »⁵

Au cours de ce travail de *signifiance* où chaque signifiant s'ouvre infiniment sur d'autres, le héros stendhalien semble adopter une attitude plus proche de celle du lecteur du *texte de jouissance* que de celle du *texte de plaisir*⁶.

Quand tous les mots sont frappés d'anathème dès l'origine, les protagonistes de la scène verbale, ici Octave et Armance, se trouvent incessamment confrontés à la « malédiction du signe »⁷. Ce trop-plein de sens demande un travail de réglage de la *sémiosis* trop *illimitée*, c'est-à-dire le verrouillage de la boîte de

¹ Greimas (A-J.), « Le savoir et le croire : un seul univers cognitif » in Du sens II, Ed. du Seuil, Paris, 1983, p. 115

• Voir aussi Greimas et Fontanille, Sémiotique des passions, Ed. du Seuil, Paris, 1991, p. 264

² Greimas et Fontanille, Sémiotique des passions, pp. 214-216, p. 263

³ Idem, pp. 263-264

⁴ Ibid., p. 288

⁵ Stendhal, Armance, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 129

⁶ Barthes (Roland), Le plaisir du texte, Ed. du Seuil, Paris, 1973

⁷ Lacan (Jacques), Écrits, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 31

Pandore d'où sortiront tous les mots/maux des personnages qui, à l'instar d'Armance, sélectionnent certaines occurrences qui les induisent plus en erreur qu'elles ne corroborent les évidences à fleur de texte.

L'écriture stendhalienne relève d'une loi pragmatique où le texte prévoit le lecteur, mais où la compétence de l'un n'est pas forcément celle de l'autre : « La compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur »¹.

Le donateur et le récepteur de la lettre diffèrent eux aussi par leur code, d'où les multiples malentendus et erreurs de construction :

« Qu'il est doux, se disait-il, de faire son devoir ! Si j'étais l'épouse d'Octave, moi, fille pauvre et sans famille, serais-je aussi contente ? Mille soupçons cruels m'assiègeraient sans cesse. Mais après ces moments où elle était si satisfaite d'elle-même et des autres, Armance finissait par traiter Octave mieux qu'elle n'aurait voulu. Elle veillait bien sur ses paroles, et jamais ses paroles n'exprimaient autre chose que l'amitié la plus sainte. Mais le ton dont certains mots étaient dits ! les regards qui quelquefois les accompagnaient ! tout autre eût su y voir l'expression de la passion la plus vive. Il en jouissait sans les comprendre. »²

Comme dans les relations de Fabrice et Clélia dans La Chartreuse de Parme, la communication amoureuse se situe sur le terrain de l'incompréhension entre Armance et Octave, comme elle séparera Mme de Rênal et Julien Sorel :

« Mme de Rênal répondit avec une indignation réelle, et nullement exagérée, à l'annonce impertinente que Julien osait lui faire. Il crut voir du mépris dans sa courte réponse. Il est sûr que dans cette réponse, prononcée fort bas, le mot *fi donc* avait paru. Sous prétexte de quelque chose à dire aux enfants, Julien alla dans leur chambre, et à son retour, il se plaça à côté de Mme Derville et fort loin de Mme de Rênal. Il s'ôta ainsi toute possibilité de lui prendre la main. »³

Par la « superposition »⁴ de plusieurs textes stendhaliens, il est possible de faire voir comment l'isotopie amoureuse s'articule sur l'impuissance du héros à connaître ; s'il se trompe assez peu sur les autres, il ne sait même pas ce qu'aimer veut dire et s'aveugle souvent sur son propre compte. Tout un « réseau »⁵ d'incompréhension ou d'impuissance à savoir réellement, sur lequel empiète la modalité du *croire*, pourrait bien être mis en place dans le roman d'immaturation.

Dire que *le littéral est trompeur* dans les relations entre les personnages, revient à dire que le problème de la connaissance dans l'univers de Stendhal se

¹ **Eco** (Umberto), « Comment le texte prévoit le lecteur » in Lector in fabula, p. 64

² **Stendhal**, Armance, p. 129

³ **Stendhal**, Le Rouge et le Noir, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1964, pp. 108-109

⁴ **Mauron** (Charles), Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Ed. José Corti, Paris, 1980, p. 37 : « D'un poème à l'autre, pourtant, le lieu, l'action varient assez pour que la superposition en brouille les dessins » (à propos de Mallarmé)

⁵ **Idem**, p. 35

heurte à un certain nombre d'obstacles, comme si le héros, avant même l'expérience de l'amour, était déjà vieilli par un savoir préétabli et inculqué par l'opinion. Or Stendhal insiste bien sur sa jeunesse, sa disponibilité à mûrir. L'apprentissage du héros s'effectue à travers les relations affectives au moment même où il se livre au travail de mésinterprétation des signes. En invoquant souvent son immaturité, le narrateur suggère au lecteur qu'il ne faut pas se hâter de le blâmer.

CHAPÎTRE V

LE LITTÉRAL ET L'INSENSIBLE

La mécanique des Lettres Russes

L'épisode des *Lettres anonymes* et celui des *Lettres Russes* du prince Korasoff dans Le Rouge et le Noir forment le même réseau isotopique que celui des "fausses lettres" imaginées par le commandeur de Soubirane dans Armance. Les unes et les autres véhiculent des mots et des émotions figés.

C'est dans cet artifice que se complaît Mme de Rênal : « Dès que tu auras fini de coller les mots qui composent cette lettre (y as-tu reconnu les façons du directeur ?) sors de la maison, je te rencontrerai... », enjoint-elle à Julien Sorel¹. Tout aussi artificielle est l'émotion qu'elle donne à voir : « J'irai dans le village et reviendrai avec un visage troublé (...) je donnerai à mon mari cette lettre qu'un inconnu m'aura remise. »²

Malgré leur inscription dans un code affectif suranné, les lettres n'en recouvrent pas moins une valeur performative. Les mots accèdent véritablement au statut d'*acte de langage*³, dès l'instant que les paroles inertes et sans vie issues de ces lettres agissent sur leur destinataire féminin. Les « cinquante-trois lettres d'amour »⁴ que le prince Korasoff recommandait à Julien Sorel jouent cette fonction. Ainsi Julien Sorel règle-t-il sa conduite sur cette mécanique épistolaire :

« Pour Julien, il avait agi, il était moins malheureux ; ses yeux tombèrent par hasard sur le portefeuille en cuir de Russie où le prince Korasoff avait enfermé les cinquante-trois lettres d'amour dont il lui avait fait cadeau. Julien vit en note au bas de la première lettre : *on envoie le n° 1 huit jours après la première vue*. Je suis en retard ! s'écria Julien, car il y a bien longtemps que je vois Mme de Fervaques. Il se mit aussitôt à transcrire cette première lettre d'amour ; c'était une homélie remplie de phrases sur la vertu et ennuyeuse à périr ; Julien eut le bonheur de s'endormir à la seconde page. »⁵

¹ **Stendhal**, Le Rouge et le Noir, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1964, p. 143 (nous soulignons)

² **Idem** (nous soulignons)

³ Sur cette notion, nous renvoyons à Oswald Ducrot et à son analyse de la dimension performative du langage. Cf **Ducrot** (Oswald), « Illocutoire et performatif » in Dire et ne pas dire, Ed. Hermann (2^{ème} éd. corrigée et augmentée), coll° savoir, Paris, janv. 1980

⁴ cf infra

⁵ **Stendhal**, Le Rouge et le Noir, p. 405

La principale leçon que le héros stendhalien tire de ces *Lettres Russes*, c'est la transformation de l'amour en une scène carnavalesque où l'acteur ne triomphe que s'il atteint au plus haut point la connaissance des règles grâce auxquelles il va surprendre l'adversaire féminin à conquérir à l'instar d'une bataille napoléonienne. Les *Lettres Russes* participent d'une stratégie amoureuse à laquelle le prince Korasoff initie Julien Sorel. Elles feront école, la conduite de Julien envers Mathilde et Mme Fervaques est là pour en attester à la fois la performance et la limite.

Apprenti amoureux, Julien Sorel se doute bien, comme tout bon écolier, qu'il doit savoir du bout des doigts sa leçon et respecter littéralement le rituel prescrit par ces lettres. Finalement, Julien va s'apercevoir que pour séduire, il ne faut rien laisser transparaître de sa propre personne, mais plutôt surprendre, aller à rebours de ses adversaires et déconcerter leur plan :

« – Vous n'avez pas compris votre siècle, lui disait le prince Korasoff : *faites toujours le contraire de ce qu'on attend de vous*. Voilà, d'honneur, la seule religion de l'époque. Ne soyez ni fou ni affecté, car alors on attendrait de vous des folies et des affectations, et le précepte ne serait plus accompli. »¹

La force *illocutoire* de l'injonction faite à Julien Sorel par le prince Korasoff produira un effet durable sur l'évolution du héros stendhalien, qui ne se figurait encore le monde qu'à travers les récits de batailles napoléoniennes et de certaines figures qu'il avait en haute estime, comme les anciens soldats de la Grande Armée. Et le narrateur stendhalien de dire de Julien que « de la vie, il n'avait parlé avec sincérité qu'au vieux chirurgien-major [et que] le peu d'idées qu'il avait étaient relatives aux compagnes de Bonaparte en Italie ou à la chirurgie »².

Bien avant les *Lettres Russes*, toute l'éducation de Julien Sorel était restreinte à la sphère napoléonienne. Fabrice del Dongo et Lucien Leuwen eux aussi n'imaginaient la vie que par les hauts faits de l'Empereur :

« Depuis la chute de Napoléon, toute apparence de galanterie est sévèrement bannie des mœurs de la province (...) et l'hypocrisie a fait les plus beaux progrès même dans les classes libérales. L'ennui redouble. Il ne reste d'autre plaisir que la lecture et l'agriculture. »³

C'est au contact de ces *Lettres Russes* que le héros stendhalien mesure l'abîme qui sépare les vertus de son siècle et la perception idéaliste avec laquelle il imaginait le monde. Stendhal reçoit peut-être du dix-huitième siècle cette image

¹ **Stendhal**, *Le Rouge et le Noir*, p. 287

² *Idem*, p. 70

³ *Ibid.*, p. 71

candide et naïve du héros, qui est la condition structurale de son évolution. La « première expérience de la vie »¹, du moins en ce qui concerne Le Rouge et le Noir, se situe avant la rencontre du prince russe Korasoff et de l'enseignement littéral qu'il transmet à Julien. A la naïveté associée au caractère romanesque du héros stendhalien succède la froideur du regard inspirée par les *Lettres Russes*. Comment aller au-devant du monde, y jouer les premiers rôles, si le décodage des signes, la plupart du temps imperceptibles, pose problème au héros stendhalien ?

Tout se passe comme si Julien Sorel n'était pas assez avisé pour pouvoir déjouer les embûches jalonnant la société post-napoléonienne. Les moyens y sont perfides et de plus en plus déguisés par un savoir-vivre qui importe plus que le « devoir-être »². Qu'est-ce qu'apprendre alors ? pourrait-on se demander avec Gilles Deleuze dans sa lecture des signes :

« Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être, s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter, il n'y a pas d'apprenti qui ne soit égyptologue de quelque chose. On ne devient menuisier qu'en se faisant sensible aux signes du bois, ou médecin sensible aux signes de la maladie. La vocation est toujours prédestination par rapport à des signes. »³

Immédiatement mis en corrélation avec les signes, le problème de l'apprentissage présuppose un travail de discernement entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau. De sa vocation militaire retardée jusqu'à son entrée dans les ordres monastiques de Besançon, en passant par ses napoléoniennes conquêtes féminines que sont Mme de Rênal, Mme de Fervaques et bientôt Mathilde, le parcours de Julien Sorel n'est rien moins qu'une tension entre signe ancien et signe moderne.

L'écriture stendhalienne de l'immaturation insiste sur l'entrée tardive ou différée du héros dans un monde en train d'accomplir sa transformation :

« Ma présomption s'est si souvent applaudie de ce que j'étais différent des autres jeunes paysans ! Eh bien, j'ai assez vécu pour voir que *différence engendre haine*, se disait-il un matin. Cette grande vérité venait de lui être montrée par une de ses plus piquantes irréussites. Il avait travaillé huit jours à plaire à un élève qui vivait en odeur de sainteté. »⁴

¹ Stendhal, Le Rouge et le Noir, p. 202

² Greimas, « Pour une théorie des modalités » in Du sens II, Ed. du Seuil, Paris, sept. 1983, pp. 83-84 (confrontation du /devoir-être/ et du /pouvoir-être/)

• « De la modalisation de l'être » in Du sens II, Ed. du Seuil, Paris, sept. 1983, pp. 97-99

• Voir aussi Greimas et Fontanille, « La jalousie » in Sémiotique des passions, Ed. du Seuil, Paris, 1991, p. 254 et sv. (« Dispositifs actantiels et modaux de la jalousie »)

³ Deleuze (Gilles), Proust et les signes, Ed. PUF, Paris, 1964, pp. 11-12

⁴ Stendhal, Le Rouge et le Noir, p. 203

La fonction ecclésiastique, qui n'est pas une vocation chez Julien Sorel, ne lui fournit que l'occasion d'accentuer sa différence avec les autres séminaristes :

« Le bien dire de Julien lui fut donc un nouveau crime. Ses camarades, à force de songer à lui, parvinrent à exprimer d'un seul mot toute l'horreur qu'il leur inspirait : ils le surnommèrent MARTHIN LUTHER ; surtout, disaient-ils, à cause de *cette infernale logique qui le rend si fier.* »¹

Réformer le monde dans ce contexte est d'abord pour le héros stendhalien une manière de formuler à l'encontre de la société des griefs qui peuvent être reçus comme des signes d'incompréhension et peut-être d'immaturité.

Le héros stendhalien en sait peut-être trop. Mais à quoi bon savoir sans se confronter à la compromission, quand bien même celle-ci forcerait à la similitude ? Le compagnonnage du héros par des mentors comme l'abbé Chelan, l'abbé Picard, l'abbé Blanès et l'abbé Le Canu dans La Chartreuse de Parme et Lucien Leuwen, indique combien un apprentissage de la vie trop suivi à la lettre achève peut-être d'accentuer l'écart qui sépare le héros des autres : « Après lui avoir donné l'habitude de raisonner juste et de ne pas se laisser payer de vaines paroles, il avait négligé de lui dire que, chez l'être peu considéré, cette habitude est un crime ; car tout bon raisonnement offense. »²

Les premiers maîtres enseignent à leurs disciples l'importance des mots et le bon usage de la raison. Bien avant les *Lettres Russes*, Julien Sorel apprend « ce que parler veut dire »³.

De même, « l'entrée dans le monde »⁴ indiquerait encore une certaine façon de manipuler les signes et de savoir les disposer :

« – Ayez donc l'air raisonnable, dit l'abbé Pirard ; il vous vient des idées horribles, et puis vous n'êtes qu'un enfant ! Où est le *nil mirari* d'Horace ? (Jamais d'enthousiasme.) Songez que ce peuple de laquais, vous voyant établi ici, va chercher à se moquer de vous ; ils verront en vous un égal, mis injustement au-dessus d'eux. Sous les dehors de la bonhomie, des bons conseils, du désir de vous guider, ils vont essayer de vous faire tomber dans quelque grosse balourdise. »⁵

L'apprentissage littéral du monde enseigné par les *Lettres Russes*, associé aux préceptes de l'abbé Pirard, prépare Julien Sorel à affronter en froid philosophe

¹ Stendhal, Le Rouge et le Noir, p. 205

² Idem

³ Ibid., p. 193, p. 220

⁴ Ibid., p. 253

⁵ Ibid

l'univers hostile de la « nouvelle Babylone »¹. La rigueur de l'essayiste adoptant le parti pris de la sécheresse dans De L'Amour constitue un travail préparatoire aux principes de ses écrits romanesques.

Tout se passe comme si les *Lettres Russes* et l'enseignement de l'abbé Pirard se nourrissent elles-mêmes de la froideur des Idéologues : « Du reste, ne faites pas connaître le son de votre voix à ces Parisiens-là. Si vous dites un mot, ils trouveront le secret de se moquer de vous. C'est leur talent. »²

Toutes proportions gardées, l'enseignement que Julien Sorel reçoit de l'abbé Pirard peut entrer dans le même réseau isotopique que le matérialisme du prince Korasoff, rencontré tour à tour à Londres et à Strasbourg à quelques lieues de Kehl. Les « cinquante trois lettres russes » sont essentiellement une recommandation formulée à l'encontre de la sensibilité hypertrophiée du héros stendhalien : « Il faudra veiller à ce que votre conscience se tienne en garde contre cette faiblesse : *Trop de sensibilité aux vaines grâces de l'extérieur.* »³

Pour pouvoir réussir dans le monde, le héros stendhalien doit se garder de toute perméabilité.

Grâce la force illocutoire des intentions du maître, Julien Sorel pourrait surmonter les obstacles jonchés sur son parcours. Mais ce sur quoi le roman stendhalien de l'immaturité semble insister, c'est la difficulté d'évaluer jusqu'à quel point la parole reçue peut être réellement performative. Telle recommandation ou injonction, telle permission ou interdiction, conformément aux prescriptions de ses différents mentors, peuvent-elles réellement se réaliser ?

Qu'il soit parole d'autorité épiscopale ou princière, l'*énoncé performatif*⁴, sans se poser en termes de vrai/faux, accomplit l'action même qu'il exprime. Il n'est pas constatatif mais révèle le pouvoir de l'abbé Pirard ou du prince Korasoff. Ainsi, le héros stendhalien se voit dans l'obligation de conférer une valeur illocutoire et performative à la parole du maître, dont la réalisation n'est possible que par rapport à celui qui en est le principal destinataire. Autrement dit, que vaudraient les mots de l'abbé Pirard ou du prince Korasoff si Julien Sorel n'était pas ce héros que l'immaturité place en situation d'apprentissage et donc d'obéissance ?

¹ **Stendhal**, *Le Rouge et le Noir*, p. 254

² *Idem*, p. 254

³ *Ibid.*, p. 191

⁴ **Ducrot** (Oswald), *Dire et ne pas dire*, pp. 297-300

Du mécanique plaqué sur du vivant

C'est à l'aune des actes de parole que se mesure l'autorité du maître sur le disciple : l'énoncé performatif a besoin d'un destinataire qui puisse réaliser automatiquement le savoir qu'il aura programmé et dont l'exécution dépend d'un agent capable d'en assumer la conversion vers un « savoir-faire »¹.

Le héros d'immatunité fait penser pour ainsi dire à un « pantin à ficelles »² mû par les autres. Un tel ébranlement n'est possible que dans « l'application machinale des règles [qui] créent une espèce d'automatisme professionnel »³. Par delà le système de sympathie que le narrateur manifeste envers ses personnages, on remarquera qu'ils se prêtent bien au rire, dès l'instant où ils appliquent littéralement, non sans *raideur*⁴, les recommandations de quelque maître ou modèle.

Nous en venons donc à l'examen des mécanismes rigides et susceptibles de produire le comique stendhalien. Nous ferons nôtre l'hypothèse bergsonienne selon laquelle le procédé de fabrication du risible procède de la réunion et de la lutte des sentiments contradictoires entre lesquels la personne oscille irréductiblement, partagée entre l'humain et l'automate :

« ...faites que l'homme oscille de l'un à l'autre ; faites surtout que cette oscillation devienne franchement mécanique en adoptant la forme connue d'un dispositif usuel, simple, enfantin : vous aurez cette fois l'image que nous avons trouvée jusqu'ici dans les objets risibles, vous aurez *du mécanique dans du vivant*, vous aurez du comique. »⁵

Nombreuses en effet sont les scènes stendhaliennes où le héros, croyant parler et agir en son propre nom, se révèle en fait le jouet des autres. Toutes proportions gardées, entre la marionnette que l'enfant manipule et Julien Sorel, mû par le discours du maître, la distance semble faible. Il sied d'étudier ici comment s'opère la conversion « [d']un mécanisme matériel en un mécanisme moral »⁶, que Bergson a décrit par la métaphore de « mécanique plaquée sur du vivant »⁷.

L'approche performative trouve sa cohérence et sa validité dans l'œuvre de Stendhal si l'on admet en effet que pour pouvoir agir, le discours d'autorité présuppose une certaine inégalité entre le destinataire et le destinataire sur l'axe de la

¹ Greimas et Fontanille, *Sémiotique des passions*, p. 248

² Bergson (Henri), *Le rire*, Ed. PUF/ Quadrige, Paris, 1999, p. 59

³ *Idem*, p. 41

⁴ *Ibid*

⁵ *Ibid*, pp. 58-59

⁶ *Ibid*, p. 59

⁷ *Ibid*, p. 29, p. 38, sv.

communication, l'un devant influencer l'autre. Or il n'appartient donc pas au premier venu d'influer sur la conduite du héros stendhalien. Au chapitre VIII de la première partie de Lucien Leuwen, on voit comment la rhétorique persuasive du docteur Du Poirier se trouve affaiblie par la résistance de Lucien. On a même l'impression que la « fonction conative »¹ est elle-même tournée en dérision :

« “On dirait que cet animal-là me connaît depuis six mois”, se disait Lucien. Ces choses, d'une nature si personnelle et qui peut-être paraissent offensantes, perdent tout à être écrites. Il fallait les voir dire par un fanatique plein de fougue, mais qui savait avoir de la grâce, et même, quand il le fallait, du respect pour le juste amour-propre d'un jeune homme bien né. Le docteur savait donner aux choses les plus personnelles, aux conseils intimes les moins sollicités, et qui eussent été les plus impertinents chez tout autre, un tour si vif, si amusant, si peu offensant, tellement éloigné de l'apparence de vouloir prendre un ton de supériorité, qu'il fallait tout lui passer. »²

Le docteur Du Poirier s'illustre toutefois par une rhétorique sulfureuse qui cherche à convertir Lucien aux opinions ultras en vogue au temps de Charles X :

« ...le Code civil se charge de faire de petits bourgeois de tous nos *enfants*. Quelle noble fortune pourrait se soutenir avec ce partage continu, à la mort de chaque père de famille ? Ce n'est pas tout ; l'armée nous restait pour nos cadets ; mais, comme ce Code civil que j'appellerai, moi, infernal, prêche l'égalité dans les fortunes, la conscription porte le principe de l'égalité dans l'armée ; l'avancement est platement donné par une loi ; rien ne dépend plus de la faveur du monarque ; donc à quoi bon plaire au roi ? »³

C'est contre cette rhétorique que le républicain Gauthier met précisément en garde Lucien Leuwen, en insistant sur le caractère « dangereux »⁴ du médecin provincial. Le docteur Du Poirier, qui sait « ce que parler veut dire »⁵, pour reprendre l'expression du Rouge et le Noir, se plaît la plupart du temps à persuader ses interlocuteurs, ce qui confère à sa parole un caractère redoutable attesté par les mots de Gauthier :

« Malgré ses cinquante ans, la base de caractère de cet homme est encore un besoin d'agir et une vivacité d'enfant. En un mot, il est amoureux fou de ce qui fait tant de peine au commun des hommes : le travail. Il a besoin de parler, de persuader, de faire naître des événements, et surtout de s'occuper à surmonter des difficultés. Il monte à un quatrième étage en courant pour donner des conseils à un fabricant de parapluie sur ses affaires domestiques. Si le parti de la *légitimité* avait en France deux cents hommes comme celui-là et savait les placer, nous autres républicains nous serions mieux traités par le gouvernement. »⁶

¹ **Jakobson** (Roman), « Linguistique et poétique » in Essais de linguistique générale, t. 1, Ed. de Minuit, Paris, 1963, p. 21 : « L'orientation vers le destinataire, la fonction conative trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif »

² **Stendhal**, Lucien Leuwen, Ed. Bookking International, Paris, 1994, p. 89

³ Idem, p. 120

⁴ Ibid, p. 93

⁵ Le Rouge et le Noir, cf supra

⁶ Lucien Leuwen, p. 92 (nous soulignons)

En voulant agir et prodiguer des conseils à ceux qui se plaisent à l'écouter, le docteur Du Poirier est la figure même du maître. En s'adonnant avec maestria à la rhétorique, sa parole peut faire l'effet d'un *illocutoire performatif* dont Lucien Leuwen montre le retournement illusoire. Non seulement Du Poirier ne parvient pas à convaincre Lucien, mais il est perçu par le héros stendhalien comme une créature étrangement inquiétante tenant à la fois de l'automate et de l'animal:

« Deux petits yeux gris-vert, fort enfoncés dans la tête, s'agitaient, se remuaient avec une activité étonnante et semblaient lancer des flammes : ils faisaient pardonner une longueur étonnante au nez qui les séparait. Dans beaucoup de positions, ce nez malheureux donnait au docteur la physionomie d'un renard alerte : c'[est] un désavantage pour un apôtre. »¹

Comment Du poirier saurait-il convaincre s'il se prête au rire, dans un étonnant mélange de savant et de monstre qui, à en croire Lucien Leuwen lui-même, n'en finit plus d'accentuer l'opposition des traits entre l'humain et l'inhumain : « “Même à Paris, se dit Lucien, cette physionomie de sanglier, ce fanatisme furieux, ces façons impertinentes, mais pleines d'éloquence et d'énergie le sauveraient du ridicule. C'est là un apôtre, c'est un jésuite.” »²

Et pour pouvoir donner un tour complet à ce mélange de contraires que réunit le docteur Du Poirier, le narrateur nous le montre comme un homme de « contenance vulgaire et pourtant [d']une physionomie extraordinaire et frappante. »³

Tour à tour vu sous les traits de renard, de sanglier et de hyène, perçu comme fanatique, jésuite et légitimiste, mais aussi médecin et orateur redoutable, Du Poirier réunit en lui tous les attributs d'un terrible apôtre dont se méfie Lucien Leuwen, lui qui s'est donné pour maxime : « Je suppose toujours que la personne qui me parle veut me tromper, si elle ne me donne du positif. »⁴

Ayant passé en revue tous ses moyens rhétoriques pour convaincre Lucien Leuwen, le docteur Du Poirier essaie à présent de se tourner vers d'autres arguments d'autorité. Il aura tout essayé, même l'appel à la foi. Mais sa mécanique gestuelle et son expression physionomique le rendent si ridicule aux yeux du héros stendhalien, que l'effet illocutoire de son discours se trouve tout bonnement annulé. Eût-il été républicain, Du Poirier n'aurait peut-être guère mieux réussi dans ses tentatives de persuasion.

¹ **Stendhal**, Lucien Leuwen, p. 87 (nous soulignons)

² Idem (nous soulignons)

³ Ibid., pp. 86-87

⁴ Ibid., p. 90

L'attitude rétive de Lucien Leuwen pourrait se formuler en termes d'infraction au *devoir de croire* défini par M. Ducrot :

« ...si l'on admet, comme je le crois nécessaire, un acte illocutoire d'argumentation, cet acte consiste à imposer au destinataire un certain type de conclusions comme la seule direction dans laquelle le dialogue puisse être poursuivi. Il me semble même possible (mais cela reste encore très vague et programmatique) d'intégrer l'acte d'argumenter à l'acte d'affirmer : on attribuerait donc à l'affirmation cette deuxième propriété, de conférer au destinataire comme un "devoir de conclure". Ce qui impliquerait aussi, troisième propriété, un "devoir de croire", rendant compte de ce qu'il y a toujours d'injurieux dans la mise en question des affirmations de l'autre. »¹

A la fin, le héros stendhalien répond tout simplement par « tout cela est vrai, ou tout cela est faux. »²

C'est avec un luxe de détails allant parfois jusqu'à la caricature que Stendhal élabore le portrait du docteur Du Poirier. Le remarquable dosage des sèmes relevant de l'humain et du bestiaire, [animés humains] et [animés non-humains], forment une physionomie *extraordinaire et frappante*. A lui seul, il devient spectaculaire : « ... Lucien mourait de peur de tomber dans un rire fou, le docteur, un instant, eut l'air interdit. »³

Discours, gestes ou physionomie, rien de tout ce qui peut contribuer au comique ne manque à la figure du docteur Du Poirier:

« ...Lucien n'eut pas le courage de se priver d'une vision si amusante. "Je serais ridicule, se disait-il en pleurant presque à force de rire intérieur et contenu, si je faisais entendre à ce bouffon, prêchant la croisade, que ses façons ne sont pas précisément celles qui conviennent dans une première visite ; et d'ailleurs, que gagnerais-je à l'effaroucher ?" »⁴

Figure en vogue dans les salons légitimistes et infiniment doué d'esprit, le docteur Du Poirier a pourtant tout le sérieux pour convaincre. Ainsi, par quel mécanisme cet homme de génie peut-il devenir le bouffon d'un héros immature ? Peut-être conviendrait-il alors de se tourner vers Henri Bergson pour répondre à cette question, conformément à ce que nous annonçons à propos de la mécanique qui provoque le rire.

Le narrateur stendhalien montrait à travers le regard de Lucien Leuwen comment le comique s'exprime par les mouvements et les gestes machinalement répétitifs du docteur Du Poirier. La combinaison des traits du bestiaire et de ceux de

¹ **Ducrot** (Oswald), *Dire et ne pas dire*, pp. 286-287

² **Stendhal**, *Lucien Leuwen*, p. 91

³ *Idem*, p. 91

⁴ *Ibid.*, pp. 89-90

l'humain appelait l'attention sur la *matérialité*¹ du docteur Du Poirier. Une première remarque s'impose ici : « Dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. »²

Or c'est bien par ses mots et sa présence matérielle que le personnage du docteur Du Poirier s'offre au lecteur, comme si le souci du corps saisi par ces divers contrastes était susceptible de produire un effet comique. S'ensuit une deuxième remarque nécessaire à notre démonstration :

« Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents. (...) Chacune des séries intéressant chacun des personnages se développe d'une manière indépendante ; mais elles se sont rencontrées à un certain moment dans des conditions telles que les actes et les paroles qui font partie de l'une d'elles pussent aussi bien convenir à l'autre. »³

C'est en rapprochant les sèmes appartenant à des registres indépendants que le regard que Lucien Leuwen porte sur Du Poirier produit le comique. Même au sein du groupe humain, les séries indépendantes peuvent se rapprocher et déclencher le rire. Tel est l'effet recherché par l'auteur lui-même dans la saisie matérielle du corps de ses personnages. Qu'est-ce qui intéresse Stendhal lorsqu'il associe M. de Sanréal au comte Ludwig Roller si ce n'est leur dissemblance et l'effet comique qui en résulte ?

« Ce couple formait un contraste burlesque. Sanréal, quoique fort jeune, était énorme, haut en couleur, n'avait pas cinq pieds de haut, et portait d'énormes favoris d'un blond hasardé. Ludwig Roller, long, blême, malheureux, avait l'air d'un moine mendiant qui a déplu à son supérieur. Du haut d'un grand corps de cinq pieds dix pouces au moins, une petite tête blême recouverte de cheveux noirs retombant sur les oreilles en couronne, comme ceux d'un moine ; des traits maigres et immobiles entouraient un oeil éteint et insignifiant, un habit noir, serré et râpé, achevait le contraste entre l'ex-lieutenant de cuirassiers, pour qui sa solde était une fortune, et l'heureux Sanréal, dont depuis [de] longues années l'habit ne pouvait plus se boutonner, et qui jouissait de quarante mille livres de rentes au moins. »⁴

Le voisinage de la misère et de l'opulence fait sourire. Au premier sont associés la maigreur, l'air blême et malheureux, comme l'embonpoint au second. On note ici une certaine tendance à la typisation⁵ des personnages, grâce à une certaine

¹ **Bergson**, Le rire, p. 38-40. Cette *matérialité* se manifeste chez Du Poirier par le heurt des signes vestimentaires, physiques et verbaux qui le distinguent des autres : « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause. » (p.39)

² **Idem**, p. 40

³ **Ibid.**, p. 73 (nous soulignons)

⁴ **Stendhal**, Lucien Leuwen, p. 275 (nous soulignons/les crochets sont insérés par Stendhal)

⁵ **Spandri** (Francesco), « Stendhal et le théâtre ou l'intégration du comique dans l'esthétique » in L'Année Stendhal, n° 4, Ed. Klincksieck, 2000, p. 74

indexation du corps à l'expression morale comme chez Lavater, explicitement mentionné dans Lucien Leuwen¹. Tout se passe comme s'il s'agissait de savoir comment s'effectue la coordination machinale des mouvements à travers la *matérialité* du corps.

La prééminence accordée aux expressions corporelles associées aux habitudes de répétition du personnage manifeste l'attention stendhalienne au code. C'est par la traversée des codes verbal, gestuel, scientifique ou rhétorique que le docteur Du Poirier est encore plus saisissable. Comme l'écrit Roland Barthes, « l'instance du code, pour nous, est essentiellement culturelle : les codes sont certains types de *déjà-vu*, de *déjà-lu*, de *déjà-fait* : le code est la forme de ce *déjà* constitutif de l'écriture du monde. »²

La problématique de la lettre dans le roman stendhalien travaille au niveau de l'artifice. Les *Lettres Russes* du prince Korasoff n'avaient ni de véritable lecteur ni de sujet amoureux auquel elles auraient été véritablement destinées. C'est pourquoi elles faisaient l'effet d'un code préétabli.

Si la matérialité du corps prime l'être dans l'œuvre de Stendhal, on pourrait convenir avec Bergson que seule l'extériorité engendre le comique : « *La forme voulant primer le fond, la lettre cherchant chicane à l'esprit.* »³ Telle était déjà la mascarade affective des *Lettres Russes*. La problématique épistolaire rejoint celle du faux et du mensonge. De cette conjonction de l'artifice et de l'humain résulte cette *mécanique plaquée sur du vivant*.

Dans sa timide entrée dans les signes mondains et ecclésiastiques, Julien Sorel ne se souciait que de l'essentiellement humain, mais négligeait l'accessoire et les détails apparemment artificiels. C'était trop oublier que depuis la chute de Napoléon, *la lettre chicane l'esprit*. On eût dit que l'habit faisait le moine :

« A la vérité, les actions importantes de sa [Julien Sorel] vie étaient savamment conduites ; mais il ne soignait pas les détails, et les habiles au séminaire ne regardent qu'aux détails. Aussi passait-il déjà parmi ses camarades pour *un esprit fort*. Il avait été trahi par une foule de petites actions. »⁴

¹ **Stendhal**, Lucien Leuwen, p. 138: « Il serait même curieux d'observer philosophiquement comment des pensées ridicules ou basses peuvent ne pas gâter une telle physionomie. C'est qu'au fond rien n'est ridicule comme la science de Lavater. »

² **Barthes** (Roland), « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » in L'Aventure sémiologique, Ed. du Seuil/Points essais, Paris, oct. 1985, p. 355

³ **Bergson** (Henri), Le rire, p. 4

⁴ **Stendhal**, Le rouge et le Noir, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1964, p. 197

Il est maintenant possible de rire de son temps, non seulement par une certaine manière d'être avec son corps, mais également par la façon de déplacer le signifiant corporel. C'est pourquoi, en faisant nôtre le mot de Barthes, il vaudrait mieux dire ceci : « Le sens auquel nous nous référons est proche de celui de la psychanalyse : le symbole, c'est en somme ce trait de langage qui *déplace* le corps et laisse "entrevoir" une autre scène que celle de l'énonciation, telle que nous croyons la lire. »¹

Cela reviendrait à reformuler la question sur le plan du message. De quoi rit-on dans le texte stendhalien ? Il est clair qu'il réside une fonction correctrice ou pédagogique dans l'expression du plaisant chez Stendhal. C'est dans cette perspective que Francesco Spandri parle à propos de Lucien Leuwen d'un « ridicule inquiétant » : « Son caractère primitif met paradoxalement en valeur sa richesse humaine... »²

A la raideur typologique du personnage se joint le pôle dramatique de la personne : Du Poirier n'est pas simplement une mécanique, il peut bien se découvrir *personne*. Semble également comique l'agitation passionnelle de M. de Rênal, en proie à de grandes colères et fulminant en reproches contre son précepteur et son épouse. Mais sous ses dehors risibles, M. de Rênal nous montre le combat de l'homme et de la passion, qui manifeste ici « une psychologie en action »³.

Henri Gouhier a montré comment la systématique comique se situe dans l'entre-deux du type et de la personne : « Où l'oscillation va-t-elle s'arrêter ? Sur le type ou sur la personne ? »⁴ Il semble que le roman stendhalien ne cherche pas à arrêter cette oscillation mais œuvre plutôt à maintenir la tension entre le *tragique* et le *trivial*⁵.

¹ Barthes (Roland), « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » in L'Aventure sémiologique, p. 356

² Spandri (Francesco), « Les typologies comiques » in L'"art de komiker", comédie et théâtralité chez Stendhal, Ed. Honoré Champion, Paris, 2003, p. 174

³ Taine (Hippolyte), « Stendhal (Henry Beyle) » in Henry Beyle Stendhal, Ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Collection Mémoire de la critique, Paris, octobre 1996, p. 404

⁴ Gouhier (Henri), Théâtre de l'existence, Ed. Vrin, Paris, 1997

⁵ Koestler (Arthur), « Le tragique et le trivial » in La quête de l'Absolu, Ed. Calmann-Levy, Paris, 1981, p. 366

CHAPÎTRE VI

L'ÉVICTION DE L'INTIMITÉ PAR LA LETTRE

Du point de vue qui nous occupe, il s'agissait de montrer que l'extériorité l'emporte sur les états d'âme. Plutôt que d'offrir au lecteur une écriture essentiellement tournée vers l'apitoiement de ses personnages, Stendhal est plus sensible à ce qu'ils font et ce qu'ils disent.

Impassible et froid, le héros stendhalien nous dit que « l'intimité est une chimère, le moi est une passoire, un moulin ouvert à tous vents formaté par l'environnement familial, social, local, historique, économique, politique, etc. »¹

Les mots eux-mêmes semblent si froids qu'ils ne peuvent complètement rendre l'intimité. Faut-il des mots nouveaux décontaminés de leur héritage familial et historique ?

A l'enthousiasme véhiculé par les mots d'autrui, le héros stendhalien qui « se croyait philosophe et profond »² substitue sa « misanthropie »³. Cette volonté de se couper des autres par le discours, ou cette façon de ne pas livrer son âme, rappelle l'attitude de Mathilde : « J'ai horreur de m'être livrée au premier venu, dit Mathilde en pleurant de rage contre elle-même. »⁴

De la misanthropie au caractère énergique du personnage, Stendhal tend à valoriser l'impénétrabilité des corps, le Moi mais sous sa forme incorporelle tel que l'exprime la froideur de Mathilde, impassible et indifférente à la mollesse des discours mièvres et enfantins de ces petits romantiques. De M. de Caylus à M. de Croisenois, en passant par M. de Luz, Mathilde aura vécu au milieu des nobles, dont les mots seraient privés de « caractère »⁵.

A l'inverse, Julien Sorel lui apparaît comme le verbe énergique qui se fait chair, une résurrection du corps de Danton ou de Boniface de La Mole, autant dire un

¹ Ansel (Yves), « Le fondateur du roman réaliste » in Le magazine littéraire, n° 441, avril 2005, p. 38

² Stendhal, Armance, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 117

³ Idem, p. 50 : « Octave semblait *misanthrope* avant l'âge » ; « La sottise apparition de la veille faillit replonger Octave dans sa *misanthropie* de la veille », p. 74

⁴ Stendhal, Le Rouge et le Noir, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1964, p. 351

⁵ Idem, p. 333

spécimen rare : « Elle abhorrait le manque de caractère, c'était sa seule objection contre les beaux jeunes gens qui l'entouraient. »¹

C'est sans doute en songeant à Mathilde de La Mole que Stendhal, demandant la permission de médire encore un peu de la France, a écrit dans De L'Amour : « Ce n'est que depuis que j'aime que j'ai appris à avoir de la grandeur dans le caractère, tant notre éducation d'école militaire est ridicule. »²

La métaphore militaire qui accompagne l'art d'aimer dans le roman d'immatunité consiste dans ce corps à corps où, selon Stendhal, « l'un attaque et l'autre défend ; l'un demande et l'autre refuse ; l'un est hardi, l'autre très timide. »³

A bien y regarder, la quête d'un caractère énergique chez Mathilde est une objection à une littérature qui exalte les passions romantiques. L'intimité est disqualifiée par Mlle de La Mole, comme si elle représentait à ses yeux un certain trait de la féminité qu'elle désapprouve, car il s'agit pour elle de rechercher la partie virile de la femme que sa fierté retranscrit dans un nouveau code : « C'est souvent par l'orgueil qu'est défini dans *Le Rouge* la position masculine (...). Le corps de la femme est une seconde fois aboli dans du code, un code d'honneur masculin »⁴

Par orgueil, Mathilde se rend impénétrable aux sollicitations ennuyeuses des jeunes gens de son temps et finit par exprimer une vision masculine de l'amour, telle qu'a pu la définir Stendhal dans son essai De L'Amour : « Une femme n'est puissante que par le degré de malheur dont elle peut punir son amant »⁵.

Les mots des soupirants comme M. de Caylus ou M. de Croisenois appartiennent au *langage des petits marquis* dont parle M. Vanoosthuyse :

« Le langage des petits marquis est fait de mots qui se substituent à la chose mais qui ne la rendent pas. Degré zéro de la mimésis, ce langage rate l'essentiel, qui est l'érotisme de Mathilde. Ainsi, les petits marquis excitent l'imagination de ceux qui ne voient pas (Julien, le lecteur), mais ils l'excitent à propos d'un objet dont précisément ils ne savent pas parler, le corps de Mathilde. A la place, ils décrivent un art de séduire, une série de postures, ils abolissent le corps dans des codes »⁶.

Les jeunes marquis issus de la noblesse évoquent Mathilde à travers un code linguistique suranné parce qu'ils la font vivre dans un langage qui leur interdit

¹ Stendhal, Le Rouge et le Noir, p. 333

² Stendhal, De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 105

³ Idem, p. 44

⁴ Vanoosthuyse (François), « Un cas d'écriture masculine » in L'année stendhalienne, n°3, Ed. Honoré Champion, Paris, 2004, p. 156

⁵ Stendhal, De L'Amour, p. 148

⁶ Vanoosthuyse (François), op. cit., p. 155

toute jouissance. S'il est dit de Mathilde qu'elle n'avait « rien de tendre dans [l']âme »¹, n'est-ce pas précisément à l'égard de ces messieurs de la noblesse ? Et si en revanche elle est sensible à « la froideur [des] lettres »² de Julien Sorel, n'est-ce pas précisément en raison du caractère énergique des mots qu'il emploie, comme si elle recherchait l'irruption sauvage du verbe loin du beau parler raffiné des aristocrates ?

D'un côté, l'intimité de Mathilde échappe au déchiffrement, de l'autre, elle livre pourtant les clés qui fondent la singularité de son caractère. On a l'impression que c'est précisément le discours de la tendresse dans lequel s'expriment les jeunes marquis qui crée l'infranchissable barrière qui les sépare de Mathilde.

Dans ce contexte, l'apparition de Julien Sorel ne serait peut-être qu'une façon de confirmer l'incompréhension dont témoignent les mots de M. de Caylus et M. de Croisenois à l'égard de Mathilde. Vue par Julien Sorel, Mathilde intègre un réseau lexical anti-émotionnel :

« Mathilde se reprochait vivement toutes les confidences faites jadis à Julien, et d'autant plus qu'elle n'osait lui avouer qu'elle avait exagéré les marques d'intérêt presque tout à fait innocentes dont ces messieurs avaient été l'objet. Malgré les plus belles résolutions sa fierté de femme l'empêchait de dire tous les jours à Julien : C'est parce que je parlais à vous que je trouvais du plaisir à décrire la faiblesse que j'avais de ne pas retirer ma main, lorsque M. de Croisenois posant la sienne sur une table de marbre venait à l'effleurer un peu. »³

Les *Lettres Russes* apprendront à Julien Sorel à mieux arpenter les surfaces et à s'en tenir à la lettre, expression de la dureté, celle des corps purs où ne pénètre aucune émotion, cuirasse ou armure de guerrier, comme l'écrit encore Gilles Deleuze dans La Logique du sens⁴.

Confrontés à l'expression du désir, nombre de textes stendhaliens adoptent une attitude anti-romanesque, à commencer par l'essai De L'Amour :

« Les personnages graves, qui jouissent dans le monde du renom d'hommes sages et nullement romanesques, sont bien plus près de comprendre un roman, quelque passionné qu'il soit, qu'un livre philosophique, où l'auteur décrit froidement les diverses phases de la maladie de l'âme nommée *amour*. »⁵

¹ **Stendhal**, Le Rouge et le Noir, p. 348

² **Idem**, p. 346

³ **Ibid.**, p. (nous soulignons)

⁴ **Deleuze** (Gilles), « Des effets de surface » in Logique du sens, Ed. de Minuit, Paris, 1969, pp. 13-21
Dans cet ouvrage, Gilles Deleuze a donné une perspective tout à fait inédite sur la pensée des Stoïciens, en la confrontant à l'univers de Lewis Carroll. La question des incorporels y est abondamment étudiée. Deleuze parle notamment de « l'impenétrabilité des incorporels » (p. 38)

⁵ **Stendhal**, De L'Amour, p. 339

On voit qu'il s'agissait pour Stendhal de faire ressortir le caractère anti-romanesque des personnages avec ce parti pris convenant à la froide description d'un traité philosophique.

La vie alerte et mouvementée d'un banquier comme M. Leuwen père, d'un diplomate comme le comte Mosca ou d'un esprit collaborateur comme le marquis del Dongo, est plus récompensée par l'or et le désir d'avancement que par des « sensations tendres »¹. N'ayant pas les scrupules d'Armance, la comtesse Gina devenue duchesse de Sanseverina fait figure de catin sublime, comparée à Clélia Conti ou à Mme de Chasteller. Par son côté *anti-romanesque*, la duchesse ferait plutôt songer à Mathilde ou à Mme Grandet, qui « n'avait rien de romanesque dans le caractère ni dans les habitudes, ce qui formait, pour qui avait des yeux et n'était pas ébloui par un port de reine et sa fraîcheur digne d'une jeune fille anglaise, un étrange contraste avec sa façon de parler toute sentimentale et toute d'émotion, comme une nouvelle de M. Nodier. »²

Les *idées romanesques* n'ont pas bonne presse, surtout pour les *âmes prosaïques* que raille Stendhal, nous y reviendrons. Dans Le Rouge et le Noir, Mme de Rênal adopte une attitude semblable : « Si M. de Rênal eût été un homme d'imagination, il savait tout. – Idées romanesques, s'écria-t-il, en éloignant sa femme qui cherchait à embrasser ses genoux. Idées romanesques que tout cela ! »³

Le narrateur pense au contraire que « cet esprit si romanesque en apparence, portait dans toutes ses affaires une raison parfaite, l'ordre et l'attention d'un petit marchand de fil et de mercerie en détail. »⁴

L'ordre rationnel et le peu de propension à la rêverie caractérise bien les personnages stendhaliens, qui vivent pour ainsi dire dans l'indistinction entre le plan de surface et celui du contenu. Le caractère *anti-romanesque*, qui ne semble manifester, assez curieusement d'ailleurs, aucun clivage entre la forme et le fond, recouvre l'aspect *schizophrénique* relevé par Gilles Deleuze :

« La première évidence schizophrénique, c'est que la surface est crevée. Il n'y a plus de frontière entre les choses et les propositions, précisément parce qu'il n'y a plus de surface des corps. »⁵

¹ Stendhal, De L'Amour, p. 340

² Lucien Leuwen, Ed. Bookking international, Paris, 1994, p. 555

³ Le Rouge et le Noir, p. 134

⁴ Lucien Leuwen, p. 555 (nous soulignons)

⁵ Deleuze (Gilles), Logique du sens, p.106

Où commence le contenu, où finit la forme ? Tout se passe comme si la vérité devait être recherchée sur l'autre scène de l'imaginaire, envers du miroir pour Mathilde, qui mêle les amours de Marguerite de Navarre aux siens, dès l'instant que l'exploit chevaleresque et héroïque se confond avec le sentiment d'amour. Hors de la sphère de l'héroïsme, point d'amour. Le premier décide du second, comme l'extérieur mime déjà l'intérieur. Le Rouge et le Noir le montre bien :

« Eh Monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. »¹

Plus qu'un simple problème de représentation, l'esthétique du miroir permet de relever ici la confusion si fréquente à l'époque de Stendhal entre le contenant et le contenu, le premier voulant toujours exprimer le second. Cet écartèlement schizophrénique, ou possession de « deux pensées contraires »² dont parle Taine, défie assurément les règles de la vraisemblance auxquelles le narrateur s'est montré explicitement sensible :

« Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille. Pendant toute la journée du lendemain, elle épia les occasions de s'assurer de son triomphe sur sa folle passion. Son grand but fut de déplaire en tout à Julien... »³

De même que Mme Grandet et Mathilde étaient peu ou prou romanesques, de même la duchesse Sanseverina n'est jamais allée au-delà de la lettre. Elle aime, pour autant, que l'on nous concède l'expression, toujours à même le signifiant, comme le montre le moment de la rupture avec le comte Mosca : « La voix, le ton de la duchesse étaient aussi étranges que l'aspect de sa personne. Ce ton, dépouillé de toute passion, de tout intérêt humain, de toute colère, fit pâlir le comte... »⁴

Dans sa lettre, Mme de Chasteller aussi faisait comprendre à Lucien Leuwen qu'au-delà de la vanité de l'uniforme et de son air supérieur, il ne lui inspirait guère de grands sentiments de tendresse :

¹ Stendhal, Le Rouge et le Noir, p. 361

² Taine (Hippolyte), « Stendhal (Henry Beyle) » in Henry Beyle Stendhal, p. 404 : « Désirer et souffrir, c'est avoir tour à tour deux pensées contraires, faire effort pour retenir la première, et sentir l'arrivée inattendue et violente de l'autre »

³ Stendhal, Le Rouge et le Noir, p. 361

⁴ Stendhal, La Chartreuse de Parme, Ed. Gallimard, Paris, 1972, p. 284

« “Je ne pourrai donc jamais avoir la moindre confiance en vous ?” Et ses yeux exprimaient toujours la plus vive colère.

“Quoi ! Je veux bien vous recevoir, quand j’aurais dû fermer ma porte pour vous comme pour tout le monde ; je vous admetts à une intimité dangereuse pour ma réputation et dont vous auriez dû respecter les lois (ici sa physionomie comme sa voix prirent l’air le plus altier)... »¹

Exprimer de la méfiance envers les mots d’autrui, en dénoncer le caractère périlleux ou ce qui reviendrait au même, s’obstiner à n’admettre dans sa vie intime nul autre que soi-même, indique à quel point le roman d’immaturité marque une certaine opposition envers *l’intimité dangereuse* récusée par Mme de Chasteller, et dont l’éviction semble maintenant nécessaire. Il fallait non seulement protéger cette intimité, mais aussi la rendre insaisissable, la soustraire à la merci d’autrui :

« Elle ne lui avait jamais dit précisément qu’elle l’aimait, mais quand il raisonnait de sang-froid, ce qui, à la vérité, était fort rare, il en était bien sûre. Mme de Chasteller avait la récompense d’une âme pure : quand elle n’était point effarouchée par la présence ou le souvenir d’êtres malveillants, elle avait encore la gaieté folle de la jeunesse. »²

Les relations affectives, ne relevant aucunement de la profondeur, pourraient bien surprendre par leur impassibilité. N’étant plus assimilable à un état intérieur, le sentiment semble un acte de la conscience du lecteur qui projette son intentionnalité sur les personnages, au point de rendre problématique toute forme d’intériorité, selon le principe stendhalien de l’« indifférence observatrice »³.

En dénonçant les dangers de l’intimité, le roman stendhalien de l’immaturité s’intéresserait non pas au sentiment, mais à la façon dont celui-ci se manifeste au-dehors comme phénomène. Il y aurait ici une vocation centrifuge de la conscience affective dans sa manière de se diriger vers le monde. Les relations sentimentales et les émotions qu’elles seraient susceptibles de véhiculer sont des états affectifs ressortissant au mécanisme phénoménologique de *l’intentionnalité*, si l’on admet que « toute conscience est conscience *de* quelque chose »⁴.

Dans une perspective phénoménologique, on peut donc se demander si l’écriture stendhalienne n’est pas fondée sur l’impossibilité de l’œuvre à se construire sur la subjectivité des personnages. De quelle intimité peut-il encore s’agir ici si l’on considère qu’elle est déjà offerte aux yeux du lecteur ? Or l’expérience ne peut plus

¹ **Stendhal**, Lucien Leuwen, p. 231

² Idem, p. 228

³ Ibid., p. 219

⁴ **Sartre** (Jean-Paul), « Le certain » in L’imaginaire, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 30

être pour nous « un fait qui va de soi »¹. On peut ainsi penser que le caractère de Mathilde, loin d'être définitivement clos dans une essence, se construit au contact des autres (les jeunes marquis, Julien Sorel, son père, Boniface).

C'est la présence de l'autre qui permet de prendre conscience de l'intimité menacée. Cette approche phénoménologique de l'affectivité, que nous empruntons à Pierre Ouellet et Jacques Fontanille, insiste sur la corrélation entre les « états de choses » et les « états d'âme »². L'intimité apparaît comme une simple construction. Le mot de Mme de Chasteller *l'intimité dangereuse* suggère ici une nouvelle modalité dans la manière d'envisager les relations avec l'autre.

Dans la description du sentiment, s'il en est, on aura toujours affaire à l'autre. C'est par rapport à M.M. de Luz, de Caylus et de Croisenois que Mathilde est perçue par le lecteur comme anti-romanesque, et c'est par rapport à Julien Sorel que sa manière d'aimer devient anachronique au moment où il est appelé à renouveler les hauts faits de Boniface de La Mole : « La vie d'un homme était une suite de hasards. Maintenant la civilisation a chassé le hasard, plus d'imprévu. »³

De même que l'intimité du personnage n'est pas une donnée définitive, de même on peut penser avec Mathilde que l'identité n'est pas prédéterminée. Mais ceci ne vaut-il pas avant tout pour elle-même ? Il est possible de formuler l'hypothèse selon laquelle Mathilde est une héroïne dépouillée de traits essentiels, *sans qualités*, pour reprendre le mot de Musil. Son caractère lui est extérieur. Malgré son attitude anti-romanesque, elle ne désire pas moins à travers un « médiateur du désir »⁴ et rappelle à cet effet Julien et Fabrice, qui *désirent* à travers Napoléon, la question sera étudiée de façon plus détaillée ailleurs.

Mathilde construit son art d'aimer à partir du modèle héroïque fourni par ses ancêtres. En tant que « conscience de quelque chose »⁵, *l'intentionnalité* même de

¹ Husserl (Edmond), *Méditations cartésiennes*, Librairie philosophie J. Vrin, Paris, 1986, p. 15

² « Avant propos » de Jacques Fontanille in **Ouellet** (Pierre), « Signification et sensation » in *Nouveaux actes sémiotiques*, n°20, P.U.L.I.M, Limoges, 1992

³ **Stendhal**, *Le Rouge et le Noir*, pp. 333-334

⁴ **Girard** (René), « Le désir triangulaire » in *Mensonge romantique, vérité romanesque*, Ed. Grasset, 1961 : « Il [Don Quichotte] ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie. Nous appellerons ce modèle le médiateur du désir. » (p. 16)

« L'élan vers l'objet est au fond élan vers le médiateur » (p. 24)

⁵ **Ouellet** (Pierre), op. cit., p. 2 : « La proposition *de* en français dit la provenance, et l'appartenance, qui ne sont pas sans parenté. (...) Dans l'expression "conscience *de* quelque chose", la proposition ne semble introduire qu'une simple détermination ; elle est la marque de la translation d'un objet direct en adjectif nominal, corollaire d'une translation du verbe en substantif, sur le modèle d'"écrire une lettre" devenu l'"écriture d'une lettre". »

Mathilde déplace les amours de Marguerite de Valois-Boniface de La Mole vers le couple Mathilde-Julien. C'est pour insister sur le caractère réfractaire de cet amour que les noms propres historiques Marguerite de Navarre/Boniface de La Mole sont invoqués par le narrateur, comme s'il s'agissait simplement d'apporter une caution affective à une façon d'aimer devenue anachronique. Le point d'origine de l'acte d'aimer se situe dans les Mémoires du Duc d'Angoulême. C'est à partir de la perception de Mathilde qu'on assiste à une réorientation de la perspective où le sujet tente d'« avoir la conscience ou le souvenir de quelque chose »¹.

La rêverie de Mathilde est héroïque, elle imagine Julien Sorel sous les traits de Danton/Boniface de La Mole. Dans Le Rouge, on constate une présence diffuse du modèle héroïque Marguerite/Boniface. Présent dès le chapitre VII « une attaque de la goutte », il apparaît aussi bien dans le chapitre XX « vase du Japon » que dans les chapitres X et XI « la reine Marguerite » et « l'Empire d'une jeune fille », enfin c'est autour de lui que se construit le chapitre XIV « les pensées d'une jeune fille ».

La récurrence de ces modèles empruntés montre bien que ce que Mathilde a d'authentiquement personnel se trouve opacifié. L'accès à l'intimité semble obstrué par tout un mur d'identifications aliénantes à des figures historiques. Se substituer à la reine Marguerite ou chercher à s'aliéner dans l'autre serait aussi pour Mathilde une manière de nier sa propre intimité et de vivre en-dehors de soi par procuration, l'immaturation venant justement de l'acquisition des attributs d'autrui. Le lecteur se rappellera que Mathilde doit ses propriétés à la reine Marguerite : « Mlle de La Mole s'appelle Mathilde-Marguerite »². Rétrospectivement devenue Marguerite de Navarre, Mathilde se prépare à recueillir la tête tranchée de Boniface de la Mole³.

C'est lors du dénouement du Rouge et le Noir qu'on découvre finalement la motivation réelle du narrateur, après deux cents pages environ. Mathilde déploie l'*intentionnalité* de sa relation à la reine Marguerite en ouvrant les « autres mondes possibles »⁴. Elle s'est souvenu, elle a eu conscience de ce qui s'est passé le « 30 avril 1574 », non pas en se référant à un moment historique précis, mais en le deictisant *ici et maintenant* comme une « quasi-réalité »⁵. Expérience du deuil déjà là et posée comme a priori, et sur laquelle se reporte l'*intentionnalité* de Mathilde-

¹ Husserl (Edmond), Méditations Cartésiennes, p. 15

² Stendhal, Le Rouge et le Noir, p. 310

³ Idem, p. 310

⁴ Eco (Umberto), op. cit.

⁵ Husserl, op. cit., p. 49

Marguerite : « Mathilde suivit son amant jusqu'au tombeau qu'il s'était choisi. Un grand nombre de prêtres escortaient la bière et, à l'insu de tous, seule dans sa voiture drapée, elle porta sur ses genoux la tête de l'homme qu'elle avait tant aimé. »¹

On pourrait observer que dans les amours impossibles de Mathilde « passion et réalité entrent en conflit dans un combat douteux où la réalité est toujours bien près de céder devant les forces de dénégation inspirées par l'amour »².

Si dans De L'Amour, la femme aimée était inaccessible, Mathilde elle-même se retrouve exactement dans la même situation qu'un sujet à qui le nom de l'amour importe plus que l'amour lui-même.

C'est dans la multiplicité des situations et des relations de proximité ou d'éloignement par rapport à ceux qui l'entourent que Mathilde se dotait d'une intimité à la fois empruntée et réelle. Ne pas vouloir laisser transparaître ses sentiments s'il en est, c'est aussi dénoncer *l'intimité dangereuse* dont parlait Mme de Chasteller à propos des intrusions intempestives de Lucien Leuwen.

Dans son étude intitulée « L'intime et ses dangers », Sylvie Parizet écrit ces mots dont la pertinence pourrait bien se vérifier dans le roman stendhalien de l'immaturation : « Si les fictions de l'intime se complaisent à exhiber les dangers qui guettent le Moi lorsqu'il plonge dans son intériorité, ces dangers ne sont-ils pas l'image de la menace qui plane sur le roman dès qu'il remet en question sa nature, sa forme même ? »³

A ce degré d'analyse proprement narratif, la protection de l'intimité observée dans les relations entre les personnages se pose avec autant d'acuité que le problème de l'éviction de l'égotisme au niveau de l'énonciation prétendument autobiographique, que nous aborderons ailleurs. Mathilde, qui n'aime pas se livrer, fait par moments songer à Stendhal lui-même, lorsque celui-ci s'interdit toute confession sentimentale.

Le retournement du romanesque chez ses personnages et son refus de toute forme d'épanchement se présentent apparemment chez Stendhal comme les deux faces d'un même problème. Tour à tour anti-égocentrique et anti-narcissique, le roman stendhalien réalise finalement que c'est là aussi que se conquiert la maturité.

¹ **Stendhal**, Le Rouge et le Noir, p. 500

² **Idem**, p. 75

³ **Parizet** (Sylvia), « L'intime et ses dangers » in Fiction de l'intime, Ed. SEDES, Paris, 1992, pp. 35-36

Stendhal invoque l'amour pour subvertir sa composante émotionnelle. Au code sentimental de l'amour, Le Rouge et le Noir substitue un code poétique. Le roman prolonge les problèmes théoriques posés dans l'essai De L'Amour. Car d'un côté comme de l'autre, le narrateur stendhalien essaie de taire le lyrisme : « Ce discours sur l'amour se révélera comme l'instrument le plus efficace pour diffracter des discours potentiels sur les lignes d'horizon les plus diverses et bouleverser ainsi l'ordre d'accès à la représentation. »¹

Si Stendhal hésite à donner une formulation intime au discours de ses personnages, c'est peut-être parce que l'amour figure comme une force dynamique qui structure leurs relations. L'amour importerait alors davantage comme support de l'économie narrative que comme expression d'un contenu affectif.

¹ **Corredor-Guinard** (Marie-Rose), « Fondements pour une esthétique mélancolique » in Collection stendhalienne, n°31, Ed. Librairie Droz, Genève, 1999, p. 74

CHAPÎTRE VII

LA QUESTION DE L'INTERSUBJECTIVITÉ

A partir de l'éviction de l'intimité par la lettre, le roman stendhalien de l'immaturation semble insister sur la nécessité de répudier la dimension intérieure des personnages. Ici toute caractérisation fondée sur le sujet psychologique paraît illusoire puisque l'écriture stendhalienne suggère une approche qui valorise « l'indécidabilité des codes »¹. C'est précisément pour mettre à distance le code intime que Stendhal, en confrontant les discours de ses différents protagonistes, donne à voir une autre forme d'identité, acquise au contact du dehors et des mots d'autrui.

Intersubjectivité passionnelle

Dans l'expérience intersubjective du roman stendhalien, les personnages disposeraient d'une certaine latitude à créer leur propre fatalité. A défaut de la conjurer, ils la subissent même. Ainsi le comte Mosca fait-il observer : « D'ailleurs, une fois que j'ai prononcé le mot fatal *jalousie*, mon rôle est tracé à tout jamais. »²

Fallait-il prendre le parti du silence pour ne pas avoir à prononcer un mot dont la force *performative* peut arrêter le destin ? En redoutant de tracer son chemin de croix, Mosca trouve au contraire qu'il est préférable, adviene que pourra, d'aller plus au-devant d'autrui que de se replier sur sa « moite intimité »³.

En suivant l'approche sémiotique de Greimas et Fontanille, on peut dire que le comte Mosca se définit essentiellement comme un « sujet jaloux »⁴. En tant

¹ Barthes (Roland), *L'Aventure sémiologique*, Ed. du Seuil/Points Essais, Paris, oct. 1985, p. 359

² Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Ed. Gallimard, Paris, 1972, p. 151

³ Sartre (Jean-Paul), « Une idée fondamentale de Husserl » in *Situations philosophiques*, Ed. Tel/Gallimard, Paris, 1990, p.10 : « Connaître, c'est "s'éclater vers", s'arracher à la moite intimité gastrique pour filer, là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi, là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui, car il m'échappe et me repousse et je ne peux pas plus me perdre en lui qu'il ne se peut diluer en moi : hors de lui, hors de moi. »

⁴ Greimas et Fontanille, « La jalousie, passion intersubjective » in *Sémiotique des passions*, Ed. du Seuil, Paris, 1991

qu'« attachement exclusif »¹, l'expérience de la jalousie se pose au niveau de la connaissance. Perçue sous l'angle du comte Mosca, elle apparaît comme une restriction de la « compétence cognitive »² et non plus comme une essence.

Comme nombre de héros stendhaliens, l'identité du comte Mosca est envisagée dans un devenir qui l'arrache à toute forme de déterminisme. Elle est le résultat d'une succession d'actes aidant à comprendre non pas ce que c'est que d'être jaloux mais comment un sujet passionnel est en train de construire l'état affectif de la jalousie. A cet instant-là, on le voit délibérant sur ce qui aurait pu advenir de lui s'il n'eût pas prononcé le mot fatal *jalousie* : « Au contraire, ne disant rien aujourd'hui, je puis parler demain, je reste maître de tout. La crise était trop forte, le comte serait devenu fou, si elle eût duré. »³

Le comte Mosca est littéralement fragmenté en plusieurs sujets possibles. Il est d'abord « aveuglé par l'excessive douleur »⁴ qui restreint sa compétence cognitive. Puis il retrouve momentanément un état plus serein en tâchant de suivre la sagesse populaire : « ... suivons cette règle approuvée de tous les gens sages, qu'on appelle *prudence*. » Enfin, dès la réception de la lettre du prince, il finit par éprouver un sentiment de délivrance : « il fut soulagé pour quelques instants, son attention vint à s'arrêter sur la lettre anonyme. »⁵

Que serait-il advenu du comte Mosca sans la lettre princière saluant ses qualités et ses compétences d'homme d'Etat ? Assurément, il aurait été emprisonné dans la misérable intériorité d'un vulgaire *sujet jaloux* transformé en *non-sujet*, c'est-à-dire narrativement programmé comme *jaloux*.

On pourrait alors considérer la lettre princière comme un *tiers actant régulateur de l'hétéronomie*⁶ sans laquelle le comte ne serait parvenu au même degré de discernement et aurait été incapable de résoudre l'énigme du bonheur qui se dressait comme un obstacle : « Le comte rapprocha ce moment de bonheur malin de cette phrase de la lettre : *C'est grâce à votre profonde sagacité que nous voyons cet État si bien gouverné*. Cette phrase est du prince, s'écria-t-il, chez un courtisan elle serait d'une imprudence gratuite ; la lettre vient de Son Altesse. »⁷

¹ Greimas et Fontanille, « La jalousie » in *Sémiotique des passions*, pp. 200-202, p. 238/258

² *Idem*, p. 262

³ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p. 151

⁴ *Idem*

⁵ *Ibid* (nous soulignons)

⁶ Coquet (Jean-Claude), *La quête du sens*, Ed. PUF, Paris, 1997, p. 92

⁷ *La Chartreuse de Parme*, p.151 (nous soulignons)

Grâce à la lettre du prince, Mosca sort de son trouble affectif pour accéder progressivement au statut de sujet. Par le biais de la lettre, on assiste à la modification des états d'âme du comte. On découvre finalement que loin d'être essentiellement jaloux, Mosca vient simplement de traverser l'expérience propre à tout personnage confronté à cette configuration passionnelle, et ce grâce au concours d'un « tiers actant » qui lui permet, si l'on en croit l'expression de Greimas, de faire son « auto-évaluation »¹ :

« Si le sujet n'avoue pas sans honte la jalousie qu'il éprouve, dans un discours passionné et embrayé où elle s'exprime directement, c'est, pour commencer, au nom de la "maîtrise de soi", qui serait en quelque sorte la version passionnelle du code plus général de la "bonne distance". »²

Ce *tiers actant* a été la source du bonheur retrouvé dans l'instant présent, alors qu'en songeant à Fabrice, le comte tendait à retrouver la position initiale de *non-sujet* qui venait contrarier son enthousiasme et ouvrir une phase de rechute :

« Ce problème résolu, la petite joie causée par le désir de deviner fut bientôt effacée par la cruelle apparition des grâces charmantes de Fabrice, qui revint de nouveau. Ce fut comme un poids énorme qui retomba sur le cœur du malheureux. Qu'importe de qui soit la lettre anonyme ! s'écria-t-il avec fureur, le fait qu'elle me dénonce en existe-t-il moins ? »³

Une autre lettre, venue cette fois d'un destinataire inconnu, vient semer le trouble dans la conscience du comte et ruiner ses illusions. La boucle est alors pour ainsi dire bouclée, Mosca retrouve le doute affectif du jaloux :

« A l'aspect de l'intimité tendre qui régnait entre ces deux êtres, et de la joie naïve de la duchesse, une affreuse difficulté s'éleva devant les yeux du comte, et à l'improviste ! Il n'y avait pas songé durant la longue délibération dans la galerie de tableaux : comment cacher sa jalousie ? »⁴

L'expérience passionnelle de la jalousie revêt un caractère obsédant dans plusieurs textes de Stendhal. Que l'on songe à l'attitude de M. de Rênal face à Julien Sorel, à Lucien Leuwen face au chevalier Busant de Sicile, ou encore à Octave face au chevalier de Bonnivet. A des degrés divers, tous ces personnages semblent avoir ressenti les mêmes tourments que le comte Mosca.

Cette irruption de la passion dans le discours n'est pas sans poser des difficultés sur le plan méthodologique, du fait même de l'alliance de l'affectivité et des

¹ Greimas et Fontanille, « La jalousie » in Sémiotique des passions, p. 244

² Idem, p. 245

³ Stendhal, La Chartreuse de Parme, p.151

⁴ Idem, pp. 151-152

êtres de papier. Pourtant, les personnages stendhaliens vivent les mêmes angoisses que des êtres de chair et de sang. Grâce à la projection des simulacres passionnels par le narrateur et le lecteur, le discours semble insister sur sa dimension sensible :

« Une première constatation s'impose : la sensibilisation passionnelle du discours et sa modalisation narrative sont co-occurentes, ne se comprennent pas l'une sans l'autre, et sont pourtant autonomes, soumises probablement, en partie du moins, à des logiques différentes. »¹

Dans un texte à effet de fiction comme La Chartreuse de Parme ou Lucien Leuwen par exemple, si les passions sont encore présentes, c'est grâce à l'intentionnalité qui les manifeste dans cette tension entre le discours et la sensibilité. En rupture avec le déterminisme psychologique qui condamne à découvrir les passions à l'intérieur du texte, la passion se pose comme construction.

Les relations intersubjectives articulées sur la configuration passionnelle de la jalousie peuvent s'analyser dans le roman stendhalien selon trois types d'interactions.

La première, que Greimas définit comme « avatars de la relation amoureuse »², est fondée sur l'altération des signes de l'amour, c'est précisément celle que nous voyons à l'œuvre dans Le Rouge et le Noir, principalement entre M. et Mme de Rênal.

La deuxième forme d'interaction passionnelle, inhérente à la jalousie, consiste en une exagération des qualités supposées supérieures du rival, comme dans le duel à distance opposant Lucien Leuwen au chevalier Busant de Sicile, ou bien dans Armance, où « le chevalier de Bonnivet avait eu l'art d'inspirer beaucoup de jalousie à Octave. »³

La troisième forme d'interaction entre le sujet et l'objet de sa jalousie, c'est celle où le héros stendhalien ne montre sa passion que dans le but de la mettre sous le contrôle d'un « *actant jugeant* », position actancielle qui se définirait en termes greimassiens comme celle où « le jaloux est son propre juge »⁴. Que l'on se rappelle le comte Mosca jugeant son propre état de jaloux, ou, dans les « monologues intérieurs », M. de Rênal hésitant entre la répudiation de sa femme et la mort de Julien Sorel :

« Je puis surprendre ce petit paysan avec ma femme, et les tuer tous les deux ; dans ce cas, le tragique de l'aventure en ôtera peut-être le ridicule. Cette idée lui sourit ; il la suivit dans tous

¹ Greimas et Fontanille, Sémiotique des passions, p. 21

² Idem, p.224 : « L'intersubjectivité s'analysera en cinq types d'interaction : les avatars de la relation amoureuse/les variations sur la rivalité/la conjonction redoutée/le jaloux et son spectacle/le jaloux est son propre juge » Seules les trois types d'interaction que nous soulignons nous semblent suffisamment pertinents pour être appliqués à la configuration passionnelle de la jalousie dans les œuvres narratives de Stendhal auxquelles nous faisons référence.

³ Stendhal, Armance, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 215

⁴ Greimas et Fontanille, op. cit., p. 224

ses détails. Le Code pénal est pour moi, et quoiqu'il arrive, notre congrégation et mes amis du jury me sauveront. »¹

En tant que juge de lui-même, le jaloux s'inscrit dans un mouvement intersubjectif où se mêlent contradictoirement plusieurs expressions de la même passion. Le personnage en proie à la jalousie ne manque pas pour autant d'esprit de discernement, comme s'il réunissait en lui plusieurs instances d'observation à même de l'arracher à la fatalité de la jalousie. Dans De L'Amour, Stendhal, soucieux de démystifier la jalousie, va même jusqu'à la traiter comme un jeu : « Très souvent le meilleur parti est d'attendre sans sourciller que le rival *s'use* auprès de l'objet aimé, par ses propres sottises. »²

L'immaturation du héros stendhalien vient de ce qu'il survalorise chez son rival des qualités que celui-ci ne possède même pas. La fatalité du mot *jaloux* ou de tout autre mot enchaîne le personnage à la matière signifiante, car « la forme de l'expression » a une incidence immédiate sur la « substance du contenu », comme le montrent les deux fonctions sémiotiques propres à l'univers phénoménologique décrites par Hjelmslev³. De cette solidarité entre expression et contenu naît la disqualification du personnage comme « être de l'homme »⁴, auquel se substitue « l'être du langage »⁵, simple simulacre passionnel.

En récusant l'esthétique du miroir, Stendhal pense que le sujet est avant tout de l'ordre de la fiction. Il traite sur le plan narratif ce que Lacan a formulé sur le plan théorique : « C'est que la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme *Gestalt*, c'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée, mais où surtout elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer. »⁶

¹ Stendhal, Le Rouge et le Noir, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1964, p. 146

² Stendhal, « De la jalousie » in De l'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 121

³ Hjelmslev (Louis), « Expression et contenu » in Prolégomènes à une théorie du langage, Ed. de Minuit, Paris, 1971, p. 67 : « La fonction sémiotique est en elle-même une solidarité entre expression et contenu (...) se présupposent nécessairement l'un l'autre. Une expression est expression parce qu'elle est expression du contenu ... »

⁴ Foucault (Michel), « L'homme et ses doubles » in Les mots et les choses, Ed. Gallimard, 1966, pp. 346-351

⁵ Idem

⁶ Lacan (Jacques), « Le stade du miroir » in Ecrits, Ed. du Seuil, Paris, 1966, pp. 94-95 (nous soulignons)

Si l'on suit la pensée de Lacan, on serait tenté de dire que la jalousie apparaît dans l'œuvre stendhalienne comme un mirage, une carence constatée dans le signifiant là où le signifié aurait tendance à le définir une fois pour toutes. Chez Stendhal, la jalousie pose la question de la crise du sujet. Loin de correspondre à un signifié plein, le héros stendhalien révèle plutôt le « manque-à-être »¹ qui est le lieu même de la *signifiance*. En tant que sujet jaloux, il découvre ce qui fonde sa limite en tant qu'être.

L'expérience de la jalousie pose réellement le problème de la relation de soi à l'autre. A propos de Stendhal, Sartre écrit :

« Pareillement Stendhal, malgré ses attaches avec les Idéologues, Proust, malgré ses tendances intellectualistes et analytiques, n'ont-ils pas montré que l'amour, la jalousie, ne sauraient se réduire au strict désir de posséder *une* femme, mais qu'ils visent à s'emparer, à *travers* la femme, du monde tout entier : c'est le sens de la cristallisation stendhalienne et c'est précisément à cause de cela que l'amour, tel que le décrit Stendhal, apparaît comme un mode de l'être dans le monde, c'est-à-dire comme un rapport fondamental du pour-soi au monde et à soi-même (ipséité) à travers telle femme particulière : la femme ne représente qu'un corps conducteur qui est placé dans le circuit. »²

Par-delà le simple désir de conquérir Gina Sanseverina, le comte Mosca veut faire d'elle une duchesse en arrangeant son mariage avec le vieux duc Sanseverina-Taxis. A travers la femme, Mosca cherche donc à expérimenter l'étendue de son pouvoir de ministre. Son amour s'affirme ainsi pleinement comme « un mode de l'être dans le monde ».

Dans cette logique amoureuse, l'objet convoité est transformé en un auxiliaire ou adjuvant mis au service de l'égotiste en train de s'emparer du monde. On pourrait rapprocher cette analyse phénoménologique du sujet jaloux dans l'œuvre de Stendhal de la dialectique de l'être et de l'avoir. A vouloir s'emparer du monde, le héros stendhalien, aussi héroïque soit-il, découvre sa propre vanité là où il pensait se substituer à Dieu. Ainsi, le comte Mosca se trouve confronté à une leçon d'humilité dans sa tentative de renoncement à l'*avoir* : « Enfin il eut le courage d'écouter la raison qui lui criait en vain depuis un mois que toutes les fois que l'amant pâlit, cet amant doit voyager. »³

Dès l'instant que le comte se voit comme « *Terzo incomodo* (un tiers présent qui incommode!) »⁴, il insiste sur la nécessité de restreindre son moi impérial. Cette

¹ Sartre (Jean-Paul), *L'Être et le Néant*, Ed. Gallimard, Paris, 1943, p. 103

• Voir aussi Lacan, *Écrits*, p. 522

² Sartre, *L'Être et le Néant*, p. 608

³ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Ed. Gallimard, Paris, 1972, p. 158

⁴ *Idem*, p. 153

formule du comte sanctionne le décentrement du sujet qui vient de prendre conscience de sa fragilité dans un univers où la vanité de la poudre l'emporte sur l'être.

A ce degré d'analyse, il s'agit de voir comment Stendhal substitue au Moi unique un moi pluriel. Comment le roman stendhalien parvient-il à « convertir en une relation numérale »¹ ce qui se posait sous le signe de la possession exclusive ? Telle est la question principale de la Politique de l'amitié « *Combien d'amis ?* »², qui relie Montaigne à J. Derrida. Telle est aussi la question de l'unicité du Moi chez Stendhal, considéré encore comme l'unique propriétaire de sa puissance, comme s'il avait réussi à se dérober à la nomination comme au divin lui-même.

Or l'homme, en se voulant Unique, se soustrait lui aussi au désir de se rendre exprimable. Max Stirner, théoricien du Moi, pense que l'*Unique*, aussi orgueilleux et jaloux que Dieu, ne veut s'associer à personne :

« On dit de Dieu "Les noms ne te nomment pas". Cela est également juste de Moi : aucun *concept* ne m'exprime, rien de ce qu'on donne comme mon essence ne m'épuise, ce ne sont que des noms. On dit encore de Dieu qu'il est parfait et n'a nulle vocation de tendre vers une perfection. Et Moi ? »³

Fourvoyé par son immaturité, le héros stendhalien rappelle celui de Stirner : « Dieu et l'Humanité n'ont basé leur cause sur rien, sur rien qu'eux mêmes. Je baserai donc ma cause sur Moi : aussi bien que Dieu, je suis la négation de tout le reste, je suis pour moi tout. Je suis l'Unique »⁴

Le besoin de tout ramener à soi-même par la dénégation de l'autre constitue un des traits constants de la vanité que blâme Stendhal. Au Moi stirnéen qui scande l'expérience donjuanesque décriée dans De L'Amour, Stendhal oppose le Moi humble de l'amoureux sincère. Se présentent alors deux figures du Moi radicalement opposées, l'une renvoyant à *Don Juan* et l'autre à *Werther*, que Victor Del Litto commente : « C'est pourquoi il oppose l'image du jeune homme passionné sacrifiant jusqu'à sa vie sur l'autel de l'amour au séducteur que n'attire que *l'odor di femmina*. »⁵

Si les *Werther* ouvrent généreusement le cœur à l'imagination artistique grâce à leurs dispositions oniriques, Stendhal constate au contraire que « les *vrais Don Juan*

¹ **Derrida** (Jacques), Politique de l'amitié, Ed. Galilée, Paris, 1994, pp. 43-44

² **Idem**

³ **Stirner** (Max), L'unique et sa propriété, trad. Française, Ed. Stock, Paris, 1978, p. 456

⁴ **Idem**, p. 29 (nous soulignons)

⁵ **Del Litto** (Victor), «Notes» (Chap. LIX p. 235) in De L'Amour, p. 536

finissent même par regarder les femmes comme le parti ennemi et par se réjouir de leurs malheurs de tous genres »¹.

A partir du modèle généreux de *Werther*, Stendhal inscrit l'acte d'aimer dans « un espace social de coexistence »² qui circonscrit le moi aimant et lui interdit de s'étendre au-delà des limites qui lui sont prescrites, tandis qu'avec le modèle de *Don Juan* on découvre un Moi aimant tout ou rien.

La lettre, l'être et l'autre ³

A l'instar du héros d'*Edgar ou le Parisien de vingt ans*, le héros stendhalien sait pertinemment qu'il convient maintenant d'aller au-devant des autres pour apprendre à se connaître soi-même : « La coexistence précède l'existence de soi »⁴, comme se plaît à le rappeler François Flahault dans une perspective phénoménologique assez analogue à celle de Sartre. La parole du moi selon les mots de Lucien Leuwen, n'est qu'un « brillant *peut-être* »⁵.

Or c'est justement par les signes émis par l'altérité que le héros stendhalien cherche à se délivrer du repli intérieur. Lucien Leuwen s'aperçoit que pour avoir une *conscience*, l'on doit nécessairement se confronter aux autres⁶. Tant que la *parole du moi* n'est pas confrontée à la *parole des autres*⁷, elle demeure dans l'inachèvement. C'est le sens que prennent les mots de Lucien Leuwen sur le Moi solitaire d'Edgar :

« Qu'est-ce qu'un jeune homme qui ne connaît pas les hommes ? qui n'a qu'avec des gens polis, ou des subordonnés, ou des gens dont il ne choquait pas les intérêts ? Edgar n'a pour garant de son mérite que les magnifiques promesses qu'il se fait à soi-même »⁸.

¹ **Stendhal**, *De L'Amour*, p. 236

² **Flahault** (François), « Etre et vie en société » in *Le sentiment d'exister*, Ed. Descartes & cie, Paris, 2002, p. 372

³ Nous empruntons ce titre à **Lacan** (Jacques), *Ecrits*, p. 523

⁴ **Idem**, p. 421

⁵ **Stendhal**, *Lucien Leuwen*, Ed. Bookking International, Paris, 1994, p. 303

⁶ Sur cette question de l'extériorité de la conscience qui essaie de se reprendre pour coïncider avec l'autre, renvoie à la question de l'intentionnalité.

cf **Sartre**, « Une idée fondamentale de Husserl. L'intentionnalité » in *Situations philosophiques*, Ed. Tel/Gallimard, Paris, 1990, p. 11 : « *C'est le dépassement de la conscience par elle-même qu'on nomme intentionnalité* »

⁷ **Crouzet** (Michel), « Parole du moi, parole des autres » in *Stendhal et le langage*, Ed. Gallimard, Paris, 1966

⁸ **Stendhal**, *Lucien Leuwen*, p. 303

Contrairement au héros de *La Chartreuse*, qui pense que la maturité s'acquiert au contact d'autrui, Octave de Malivert, lui, prend le parti du repli dans l'aphasie :

« Je ne suis plus si content de cette bonne compagnie par excellence, que j'ai tant aimée. Il me semble que sous des mots adroits elle proscrit toute énergie, toute originalité. Si l'on est *copie*, elle vous occupe de mauvaises manières. Et puis la bonne compagnie usurpe. »¹

La tension entre l'originalité et la copie éloigne Octave des autres, alors que qu'il conviendrait d'inscrire sa parole dans l'espace interlocutoire pour s'appartenir comme essaie de le faire Lucien Leuwen. Si les intérêts des originaux et ceux de *bonne compagnie* s'affrontent, c'est parce que la connaissance de soi réside à ce prix-là.

Conscient de ce fait, Lucien Leuwen se fait fort de s'instruire à partir des manquements d'Edgar. Stendhal expliquait déjà dans *De l'Amour* la nécessité pour l'esprit humain d'aller vers le progrès à partir de l'exemple fourni par les autres, qu'il soit positif ou négatif :

« Or, comme en physiologie, l'homme ne sait presque rien sur lui-même que par l'anatomie comparée, de même dans les passions, la vanité et plusieurs autres causes d'illusion font que nous ne pouvons être éclairés sur ce qui se passe dans nous que par les faiblesses que nous avons observées chez les autres. »²

Comme Octave ou Lucien, Henry Brulard prétend n'avoir vécu que dans le repli solitaire de la parole : « Tout mon malheur peut se résumer en deux mots : jamais on ne m'a permis de parler à un enfant de mon âge. »³

En l'absence de tout contact interlocutoire, l'enfant Brulard indique l'ancrage de la parole dans le champ interindividuel. Faute d'avoir eu l'occasion de parler aux enfants de son âge, Brulard doit passer par-delà les générations, pour se mettre au diapason des mots des adultes sur lesquels il doit fonder son expérience.

La parole de l'enfance dans Brulard, que l'on imaginait sur le mode de la plénitude du signifié, est déjà une parole distante qui ne s'épuise dans aucun Moi, elle est ce « brillant *peut-être* » qui attend son actualisation dans une expérience susceptible de le définir. Si le héros ne cherche pas à « *se colleter avec la nécessité* »⁴, il apparaît comme une impossibilité que l'on peut modaliser en un *ne-pas-pouvoir-être*⁵. Qu'est-ce qu'une parole qui n'a jamais été entendue de ses semblables ?

¹ Stendhal, *Armance*, p. 120

² *De L'Amour*, p. 147

³ *Vie de Henry Brulard*, p. 112

⁴ Lucien Leuwen, p. 303

⁵ Greimas (A-J.), « Pour une théorie des modalités » in *Du sens II*, Ed. du Seuil, Paris, 1983, pp. 83-84 (confrontation du /devoir-être/ et du /pouvoir-être/)

Comme les personnages stendhaliens, la parole littéraire doit elle-même se confronter à l'altérité que représentent les littératures étrangères pour pouvoir exister. Stendhal cherche chez les autres peuples une nouvelle conception de la littérature qui abhorre le patriotisme étroit: « J'ai eu beau protester que j'écrivais en langue française, mais non pas certes en *littérature française*. »¹

Si dans De L'Amour, Stendhal cherche sciemment ce dépassement en se tournant vers l'Espagne, l'Italie ou l'Angleterre, la langue n'en reste pas moins française et coupe court ainsi aux accusations de mauvais enfant de la patrie.

De la même manière, on voit le personnage de Henry Brulard s'aligner sur le penchant littéraire et européen de son grand-père que répugnait l'esprit de clocher : « Mon grand-père Gagnon, véritable Fontenelle, l'homme le plus spirituel et le moins patriote que j'aie jamais connu. Le patriotisme aurait distraït bassement mon grand-père de ses idées élégantes et littéraires. »²

Il ne suffit pas non plus d'écrire dans une langue pour se considérer membre à part entière d'une communauté littéraire nationale. Si la langue est française, l'esprit se veut néanmoins cosmopolite. L'amour immodéré pour l'Italie apparaît ainsi comme une façon de revisiter le signifiant francophone et de dire autrement son amour pour le Dauphinois. La distinction entre écriture française et littérature française semble importante dans l'esthétique stendhalienne : « J'ai eu beau protester que j'écrivais en langue française, mais non pas certes en *littérature française*. Dieu me préserve d'avoir rien de commun avec les littérateurs estimés d'aujourd'hui. »³

La recherche des modèles étrangers acclimatés au génie de la langue française exprime une quête distincte des habitudes littéraires communes.

Ecrire en français et déclarer ne pas vouloir faire de littérature française montre à quel point le statut du signe linguistique change. Beaucoup de littératures nationales peuvent être d'expression étrangère. Faut-il imaginer Stendhal *Milanèse* mais d'expression française ? En écrivant en langue française tout en cessant d'appartenir à la littérature française, Stendhal ne renie pas son origine, mais sort de l'égoïsme pour se tourner vers le cosmopolitisme, celui-là même qui l'amènera à forger le mot *touriste*.

• Voir aussi « De la modalisation de l'être » in Idem, p. 99 (pôle *impossible*)

¹ Stendhal, De L'Amour, p. 168

² Vie de Henry Brulard, p. 91

³ De L'Amour, p. 168 (nous soulignons)

La confrontation du signifiant francophone à la passion pour l'étranger présuppose que les Lettres, à l'instar des personnages, ne seraient sans doute elles-mêmes qu'un « *brillant peut-être* » si elles restaient repliées sur la sphère nationale.

CHAPÎTRE VIII

« RIEN EN MOI DE CE QUE VOUS APPELEZ SENS INTIME »

Si la quête de l'altérité est obsédante dans l'attitude de Lucien Leuwen, conscient du fait qu'il était temps de vivre différemment d'Edgar, et que le besoin d'aller vers les autres avait toute son importance dans l'amour de Stendhal pour d'autres littératures, Octave de Malivert s'offre au contraire au lecteur comme un héros qui pense que l'inhumanité est un rempart contre la médiocrité de la canaille. Semblent se mêler dans son esprit la haine de la vulgarité et celle de l'altérité.

Hypertrophié, le Moi transparaît dans l'orgueil démesuré du héros solitaire. Plus qu'une exception, la misanthropie s'impose ici comme la norme. On pourrait ainsi étendre à l'univers stendhalien ces mots de François Flahault : « Dans le fait de penser un sujet autonome, un sujet qui serait soi par soi, il entre une part de désir : le désir ambivalent de s'affranchir d'un assujettissement aux autres. »¹

Octave de Malivert s'étonnant de son manque d'inhibition, confie à Mme de Bonnavet qu'il est porteur des signes d'un nihilisme apocalyptique. Il se conforme ainsi au mot du commandeur de Soubirane qui le compare à « Lucifer en personne »². Les signes de ce sublime démonique n'avaient pas non plus échappé à Mme de Malivert sa mère qui craignait de voir en lui un « Faust ». Héros « *impassible* »³, Octave n'aura-t-il reçu d'autre intériorité que celle créée par « l'effet de [sa] passion désordonnée pour les sciences » et ces « bien mauvais livres »⁴ qui l'ont rendu unique ?

Qu'il s'agisse de l'anathème jeté sur lui par son oncle ou de ses lectures, toutes ces mauvaises paroles semblent avoir perturbé « *le sens intime* »⁵ du jeune vicomte de Malivert. Si le mot pose problème, c'est qu'il conditionne le destin du personnage en répandant sur celui-ci sa malédiction.

Auprès de Mme de Bonnavet versée dans la propagation d'un protestantisme destiné à faire subir au christianisme sa « quatrième métamorphose »⁶, Octave trouve

¹ Flahault (François), *Le sentiment d'exister*, Ed. Descartes & cie, Paris, 2002, p. 372

² Stendhal, *Armance*, Ed. Gallimard, 1975, p. 50

³ *Idem*, p. 61

⁴ *Ibid.*, p. 55

⁵ *Ibid.*, pp. 93-94, p. 98

⁶ *Ibid.*, p. 94

peu à peu de quoi nourrir et justifier son nihilisme. Ainsi, grâce à la doctrine des « *êtres rebelles* »¹ professée à l'hôtel de Mme de Bonnavet, Octave réalise l'impossibilité de prescrire une limite à son Moi.

Ainsi esquissé, un tel individualisme prend-t-il simplement le sens d'une révolte ordinaire ? N'aboutirait-il pas à plutôt un non-moi hostile à toute forme d'incarnation ?

C'est dans son vaste projet de refondation spirituelle mâtinée de protestantisme et de mysticisme allemand que Madame de Bonnavet professe le principe de supériorité de « *l'être rebelle* ». Cette doctrine, située aux antipodes de la sainteté des lois chrétiennes, se rapproche du sublime démonique du héros stirnien : « Dans un code criminel rédigé par la conscience chrétienne ou par l'homme selon le Christ, la notion de *crime* est intimement liée à celle de *manque de cœur* et ne peut être séparée. »²

Au sens où l'entend Mme de Bonnavet, la doctrine de « *l'être rebelle* » rend imperceptible la frontière entre la sainteté et le crime. Octave de Malivert s'offre-t-il au lecteur comme celui des héros stendhaliens incapable d'éprouver la conscience intime du Bien et du Mal ? Comment ne pas être tenté de répondre par l'affirmative lorsque l'on voit Octave, confier à Mme de Bonnavet : « Je n'ai point de *conscience*. Je ne trouve en moi rien de ce que vous appelez le *sens intime*, aucun éloignement instinctif pour le crime »³ ?

Ces mots pourraient tout aussi bien être prononcés par le héros dostoïevskien, ou par celui de Stirner, alors qu'il s'agit bien là du jeune vicomte de Malivert, qui ne s'est pas encore dépris des habitudes antireligieuses des Idéologues. C'est parce qu'il est indifférent au Bien et au Mal qu'Octave est aux yeux de Mme de Bonnavet le personnage le mieux indiqué pour « *l'investigation de la rébellion* »⁴.

Mais par delà la question des valeurs morales se pose la question de l'être et du non-être chez Octave. Nous pouvons penser avec Béatrice Didier que « le secret d'Octave, ce n'est pas qu'il n'a plus de "conscience intime du bien et du mal", c'est qu'il n'a pas de conscience intime de lui-même. »⁵

¹ Stendhal, *Armance*, pp. 93-94

² Stirner (Max), *L'unique et sa propriété*, Ed. Stock, Paris, 1978, p. 258

³ Stendhal, *Armance*, p. 93

⁴ cf supra

⁵ Didier (Béatrice), Préface à *Armance*, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 32

Lorsque Octave se dit privé de « *sens intime* », il ne nous dit pas autre chose que le héros stirnéen qui prétend n'avoir « basé [s]a cause sur rien »¹. Pourtant, il est placé sous le signe de l'utilitarisme ou du matérialisme, « cette aride philosophie de *l'utile* »². Sa personnalité, située à mille lieues de toute introspection, recouvre une forme redevable aux « mauvais livres ».

Octave devient celui-là même qui ne connaît et ne se connaît que sous le signe livresque ressortissant à l'Idéologie, de sorte que l'absence de « *sens intime* » correspond peut-être à une simple impuissance à se connaître.

Le caractère énigmatique du jeune vicomte vient de ce que, selon Martineau, « Stendhal n'a pas davantage éclairé le mal dont souffert son héros (...) Si quelque chose nous choque en lui, ce n'est pas qu'il soit si fantasque, c'est que nous n'apercevons nettement la nature de son déséquilibre. »³

Face à une telle complexité, l'explication médicale mettant l'accent sur la déficience organique ne peut à elle seule éclairer le secret d'Octave. Aussi avons-nous jugé bon d'étudier le caractère de ce personnage à travers la dimension de la parole.

Octave se sait singulier. Le héros qui se dit unique réclame sa spécificité par l'usage individuel et solitaire de la parole : « J'ai par malheur un caractère singulier, je ne me suis pas créé ainsi ; tout ce que j'ai pu faire c'est de me connaître. Excepté dans les moments où je jouis du bonheur d'être seul avec toi, mon unique plaisir consiste à vivre isolé, et sans personne au monde qui ait le droit de m'adresser la parole. »⁴

Comme conscience extravertie et nourrie à la lecture des philosophes matérialistes, le héros stendhalien et Octave en particulier, relève de ces familles d'esprit qui selon Crouzet, « ne conçoivent les signes que comme un symbolisme pur et arbitraire ; ils redoutent avant tout que le signe soit chair, figure sensible, consistance et ressemblance. »⁵

Or pour expliquer le caractère d'Octave, la dimension extralinguistique rejetée au second plan par Saussure mérite ici d'être reconsidérée, dans une approche sémiotique qui inclut largement le facteur culturel tel que l'étudie la théorie sémantique

¹ Stirner, *L'unique et sa propriété*, p. 27, p. 456

² Stendhal, *Armance*, p. 88

³ Martineau (Henri), *L'oeuvre de Stendhal*, Ed. Albin Michel, Paris, 1951, p. 303

⁴ Stendhal, *Armance*, p. 55

⁵ Crouzet (Michel), *Stendhal*, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 317

de l'*iconicité* chez Peirce¹. De ce point de vue, le fait d'être privé de sens intime ne réintroduit pas moins la présence de l'*indice* qui ne peut résister au déchiffrement.

Le problème déborde largement le cadre de la révolte et affecte intégralement le sujet lui-même. La résonance métaphysique de l'aveu d'Octave à Madame de Bonnavet « je n'ai point de *conscience* »² n'abolit pas la dimension phénoménologique.

Ainsi, l'absence de *sens intime* apparaît comme un mode d'être qui se réalise dans l'opposition entre Octave et le monde. Ce n'est que dans le jeu d'opposition avec autrui que le mot d'Octave acquiert un sens et ce n'est qu'à ce niveau que l'on peut convenir avec le héros qu'il n'a pas de sentiment. Comme l'être ne se définit plus comme en soi, ce que Madame de Bonnavet désigne sous l'appellation d'« *être rebelle* », c'est à la fois Octave et la dénégation de l'essentialisme : « Je ne conçois pas votre être, lui répétait-elle pour la centième fois. »³

Du seul fait de ne pouvoir se polariser en bien comme en mal, l'*être rebelle* se dépouille de ses élans de sympathie et tend à revenir sur lui-même dans sa pureté démonique : « Cet *être rebelle* était parfait, car sa conduite morale se trouvant strictement honnête, aucun soupçon d'intérêt personnel ne venait attaquer la pureté de son *diabolicisme*. »⁴

L'*investigation de la rébellion* ou l'examen de tout ce qui peut encore subsister comme sentiment religieux chez Octave, n'est pas une donnée immédiate et allant de soi, mais exprime la difficulté d'être singulier ou différent. Que l'on songe au mot de Julien Sorel : « *différence engendre haine* »⁵.

La difficile insertion d'Octave dans le langage serait-elle alors la manifestation même de l'être rebelle ou reclus, n'ayant plus rien à communiquer ? Comment un sujet jalousement attaché à son antipathie par le fait même d'être privé de fonds humain, comme le montre le signe faustien et démonique que Madame de Bonnavet elle-même décelait dans les moindres faits et gestes d'Octave, ne pourrait-il pas être mal à l'aise dans la parole ?

¹ cf **Jappy**, « Iconisme et structure de l'objet des signes linguistiques » *Etudes littéraires*, vol. 21, n°3, Université de Laval, Montréal, 1988-89, pp. 59-66 : « Pour les iconistes, la structure du signe se conforme, à divers degrés, à la structure de l'objet qu'il représente, et c'est ainsi que le monde référentiel constitue la source unique de la motivation du signe ; de ce fait l'objet représenté, au sens peircien du terme, devient un élément incontournable de l'explication linguistique »

² **Stendhal**, *Armance*, p. 93

³ **Idem**, p. 92

⁴ **Ibid.**, p. 94

⁵ **Le Rouge et le Noir**, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1964, p. 203

Nous avons vu dans les chapitres qui précèdent comment le Moi solipsiste se transforme en un Moi menaçant écartelé entre la violence et le mutisme. En tant qu'*Unique* absolument uni à soi-même, le sujet perd la parole pour ne pas avoir à dilapider son énergie dans la logorrhée verbale : « Ou le Moi perd la parole, ou il se perd dans ce qui n'est que parole. »¹

Si l'on admet l'hypothèse qu'il ne saurait y avoir d'êtres rebelles que les êtres du langage, la rébellion se pose à la fois comme sujet de quête et sujet de parole. Octave n'acquiert la « pureté de son diabolicisme » que dans procès de la *signifiance*², où le sens ne s'interrompt jamais mais témoigne au contraire de son inachèvement.

Cela étant dit, l'« être rebelle » surprend et indigné toujours par son silence, signe d'un mal-être qui se donne à voir dans l'expression verbale. Comme s'il était seyant de saisir dans ce qui a été écrit un symptôme de ce qui a été peut-être tu. Mais ce silence manifesté au niveau textuel dissimule-t-il un sens qu'une approche autre que poétique pourrait ranger sous la bannière du refoulé ? Le secret d'Octave, comme son mal-être, est ici ouvertement exhibé.

Là où les autres formations de discours se complaisent dans la violence du déchiffrement, blancs, manques, ou points de suspension n'appellent nullement l'articulation d'une situation antérieure sur une situation actuelle.

L'indétermination du vécu d'Octave ne peut se modeler sur « une signification tendancieuse », celle-là même qui prétendrait dire son être. Lacan écrit à propos du signifiant-symptôme : « Je veux seulement indiquer le fait que du plus simple au plus complexe des symptômes, la fonction du signifiant s'y avère prévalente... »³.

Aussi estimons-nous qu'un roman comme Armance n'exige pas de la part du lecteur une survalorisation de la dimension pathologique de l'œuvre, selon laquelle l'ultime clef pour la compréhension du « mal » d'Octave serait à trouver dans une improbable déficience organique. Il n'en n'est pas moins vrai que l'on puisse parler du

¹ **Crouzet** (Michel), Stendhal et le langage, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 132

² **Kristeva** (Julia), « Sémiotique et symbolique » in La révolution du langage poétique, Ed. du Seuil, Paris, 1974, pp. 17-22

• Sur l'opposition sens/ signification / signifiance, nous renvoyons également à l'article de **Deledalle** (Gérard), « Sémiotique et signifie » in Etudes littéraires, vol. 21, n°3, Université de Laval, Montréal, pp. 13-14 : « La signifiance inclut sens et signification. Mais les transcende en portée et englobe la conséquence, l'implication, le résultat ou la fin ultime, aussi lointains qu'ils soient, d'un événement ou d'une expérience »

³ **Lacan** (Jacques), « La psychanalyse et son enseignement » in Ecrits, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 447

malaise d'Octave sans pour autant qu'il soit vraiment nécessaire de briser la barre linguistique séparant le signifiant et le signifié, l'exprimé et l'inexprimé, entre ce qui est dit et ce qui est tu. L'abîme est si incommensurable qu'il ne peut être comblé. A ce degré d'analyse, le secret d'Octave à Mme de Bonnavet « je n'ai point de *conscience* » qu'est-ce donc réellement ?

Dès qu'il s'attribue l'appellation de « monstre »¹, Octave, en dépit de son refus d'*être*, tend pourtant à s'incarner dans une substance qui lui confère une identité bien définie. En effet, il se cristallise sur ce mot prononcé et entendu et s'y conforme littéralement. L'identification à ce mot de « *monstre* », qui appartient à l'isotopie de la « pureté de son diabolicisme », expliquerait les accès de colère d'Octave, très proches de la folie.

Quand il se libère violemment de l'étreinte d'Armance, qui essaie tendrement et vainement de le retenir avant qu'il ne prenne la fuite, « il devint comme furieux »². Que peut bien représenter un laquais auprès du jeune vicomte qui avoue ne pas ressentir le moindre « éloignement instinctif pour le crime »³ ? On observe une certaine gradation dans le diabolicisme du héros, qui de la fureur il passe au crime : « Octave, furieux, s'était écrié : "Qui es-tu pour t'opposer à moi ? Si tu es fort, fais preuve de ta force". Et en disant ces mots, il l'avait saisi à bras-le-corps et jeté par la fenêtre. »⁴

Auparavant, Octave s'était signalé par d'autres incartades dignes d'un *être rebelle* : « Quelques mois avant la soirée des deux millions, Octave était sorti d'une façon à peu près aussi brusque d'un bal que donnait Madame de Bonnavet. »⁵ A peine venait-il de recevoir les compliments de Madame de Claix que les traits d'Octave se couvrirent de rougeur. Bien plus, « une violence extrême, une méchanceté extraordinaire marquaient alors toutes ses actions, et sans doute, s'il n'eût été qu'un pauvre étudiant en droit, sans parents ni protection, on l'eût enfermé comme fou. »⁶

Involontairement insensible aux limites de son Moi, le héros qui se dit privé de conscience, et qui en ne reculant devant rien, semble tout vouloir, rend indiscernable la frontière qui sépare la vertu du vice : « Quand j'abhorre le vice, c'est tout vulgairement par l'effet d'un raisonnement et parce que je le trouve nuisible. »⁷

¹ Stendhal, *Armance*, p. 239

² *Ibid.*, p. 69

³ *Ibid.*, p. 93

⁴ *Ibid.*, p. 69

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p.68

⁷ *Ibid.*, p. 93

De l'absence de sens intime au diabolicisme, de ses accès de fureur au meurtre, la condition humaine d'Octave semble placée sous le signe de la malédiction du commandeur de Soubirane. Dès les premiers chapitres d'Armance, celui-ci excommuniait son neveu du cercle de l'humanité. Avant même de s'être appliqué le mot de *monstre*, Octave avait pris au pied de la lettre les paroles imprécatoires du commandeur de Soubirane : « Et ce qui me prouve qu'il n'est absolument rien chez moi de divin ou d'*instinctif*, c'est que je puis toujours me rappeler toutes les parties du raisonnement en vertu duquel je trouve le vice horrible. »¹

Ce n'est pas parce qu'Octave dit n'avoir pas de *conscience* que le bien et le mal seraient de simples signifiants vidés de leur matière notionnelle. Bien au contraire, le héros est même conditionné par les mots. Le fait même d'avouer cette absence de conscience présuppose de sa part une certaine prise de conscience de son immaturité. En confiant son secret à Mme de Bonnivet, Octave exprimera sa difficulté à *être* sous la double acception de « l'être du sens » et du « sens de l'être »².

Qu'est-ce qu'être privé de *sens intime* ou de *conscience* de la part d'un être de papier ? Le secret d'Octave à Madame de Bonnivet renvoie implicitement à l'isotopie de la théorie du signe ou de l'écriture comme entreprise de retournement de la représentation.

Ceci étant posé, nul ne pourrait prétendre mieux définir Octave que lui-même, être de papier ou « *Moi incorporel* »³ uniquement constitué d'effets passionnels en lieu et place des affects des êtres de chair et de sang. L'écriture d'Armance devient le lieu même de cette brouille de l'idée et du signe qu'Octave exprimait lui-même en termes de limites de la représentation de soi.

Sous le signe de la connaissance, Octave devient un sujet dont la conscience se trouvera peut-être menacée d'anéantissement. Science sans conscience n'étant plus que ruine de l'âme, pour reprendre la formule rabelaisienne, « l'être du sens » et sa pureté phénoménale n'en finit plus de retarder « le sens de l'être ».

Dans l'écriture stendhalienne, la question de la représentation est fondamentale. Armance s'y prête parfaitement. La filiation d'Octave à l'Idéologie

¹ Stendhal, Armance, p. 93

² Dans la proposition théorique de *Sémiotique des passions*, Paul Ricoeur suggérait à Greimas de résorber la dichotomie entre « comprendre et expliquer ». La première topique, celle de la sémiotique telle que Ricoeur la pratique, telle qu'il voudrait la pratiquer, « c'est plutôt celle qui chercherait le « sens de l'être » et la compréhension de celui-ci.

Cf Ricoeur (Paul), « Comprendre et expliquer » in Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II, Ed. du Seuil, 1966, pp. 179-203

³ Stirner (Max), L'unique et sa propriété, p. 452

permet d'envisager la question dans la perspective saussurienne de l'*arbitraire du signe*¹, mais à ce niveau d'analyse, le mythe cratyléen de la transparence ne peut être totalement évacué.

En dépit de toutes les hypothèses envisagées, nous sommes tentés de dire que le secret d'Octave demeure impénétrable, comme le pense Henri Martineau :

« Nous sommes en droit d'exiger de quel mal, à la fois si violemment affiché et si profondément caché souffre ce personnage. Est-ce un simple nerveux, un *écorché à vif*, ou un psychasthénique avancé ? Quelle est sa tare morale ou son crime ? Toutes les hypothèses sont plausibles. »²

Comme tel, le secret du héros apparaît comme la métaphore même de l'écriture stendhalienne, irréductible à une lecture univoque ; le caractère énigmatique du jeune vicomte rappelle à certains égards celui de l'écriture de l'immaturité, qui n'exclut aucun sens.

¹ **Saussure** (Ferdinand de), « Principes généraux » in Cours de linguistique générale, Ed. Payot, Paris, 1964, pp. 106-107

² **Martineau** (Henri), L'oeuvre de Stendhal, Ed. Albin Michel, Paris, 1951, p. 303

CHAPÎTRE IX

LES LIMITES DE CERTAINES FIGURES DE LA RESSEMBLANCE

Le matérialisme observé dans les amours de tête de Mathilde ou dans la misanthropie d'Octave montraient comment d'un côté comme de l'autre, le héros apparaissait le moins humain possible dans la répudiation des émotions. Mais cette inhumanité n'est qu'une position théorique qui insiste plus sur la littéarité des œuvres que sur leur contenu.

Le seul régime de littéarité possible est celui qui envisage la signification dans une perspective ouverte où le Stendhal critique rejoint le Stendhal romancier. L'un comme l'autre problématisent la question de l'identité en mettant l'accent sur le signe linguistique. Toutefois, il faut délimiter le champ de la *ressemblance*¹. Pour étayer nos présupposés, nous ferons appel aux analyses de Michel Foucault.

Bien avant la grammaire générale de Condillac, l'*Idéologie* et la *Logique* de Tracy, le signe avait surtout trait à l'analyse des identités et des similitudes. Michel Foucault recense « quatre similitudes »² appartenant à la trame sémantique de la ressemblance au XVI^{ème} siècle. Trois d'entre elles, la *convenientia*, l'*aemulatio* et l'*analogie*, sont clairement manifestes dans le roman stendhalien.

La convenientia³

A partir de cette figure de la similitude, nous allons voir comment la coexistence du héros stendhalien avec ses doubles est aussi importante que le repli solipsiste et égocentrique du Moi orgueilleux d'Octave de Malivert. On a vu comment le jeune vicomte se singularisait par sa misanthropie, emblématique de l'idée de supériorité qui le hantait : « Octave n'a pas assez de parents dans la société, et sa manière d'être tout en dedans ne lui donne pas d'amis. Il sera Pair après son cousin et après moi... »⁴

¹ Foucault (Michel), « La prose du monde » in Les mots et les choses, Ed. Gallimard, 1966, pp. 32-40

² Idem

³ Ibid., p. 33

⁴ Stendhal, Armance, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 230

Quand le marquis de Malivert et son épouse trouvent que le mariage d'Octave n'a pas lieu d'être, l'un et l'autre pensent simplement que les deux partis ne sont pas *convenants* ou semblables :

« Mademoiselle de Zohiloff ne manque pas absolument de fortune, j'en conviens, ses oncles russes sont morts fort à propos pour elle. Mais cette fortune n'excède pas ce que nous pourrions trouver ailleurs, et qui est de la plus grande conséquence pour mon fils, il n'y a pas de famille dans cette alliance; je n'y vois qu'une funeste analogie de caractères. »¹

Ce qu'exige le marquis de Malivert pour son fils, ce n'est pas tant un parti financièrement avantageux que ce qui le rattacherait à une espèce de « "convenance" universelle des choses »². Tout se passe comme si Armance n'était pas la personne la mieux indiquée pour rappeler à Octave que « le monde forme chaîne avec lui-même »³. Or du point de vue d'Octave, Armance représente bien le chaînon manquant du désir. S'il arrive à obtenir sa main, Octave pourrait dans un certain sens combler le caractère lacunaire du signifiant nuptial constaté par ses parents.

A contre-courant de la *convenientia*, dans laquelle se diluent les différences, Octave cherche à exprimer sa singularité. Au caractère prosaïque et conventionnel d'une certaine conception du mariage, il oppose l'idéal héroïque et solipsiste menacé dans les cercles où règnent les similitudes. En brisant ainsi les chaînes de la convenance, il résiste au nivellement des différences.

Le traitement des similitudes et des différences est l'un des principaux enjeux de la grammaire générale et l'Idéologie. L'influence des Idéologues paraît manifeste dans Armance. Quand les similitudes s'enchaînent, on multiplie indéfiniment peut-être sans le vouloir un exemplaire unique. Or une structure comme le mariage est un lieu où se découvre le jeu d'opposition.

Le refus de la *convenance* chez Octave montre à quel point il est difficile de l'enfermer dans un code préétabli par les mœurs de bonne famille. Aucun jugement n'était capable de fixer l'identité d'Octave, comme le suggère le mot puissant de Mme de Bonnivet : « Je ne conçois pas votre être, lui répétait-elle pour la centième fois... »⁴ Pas plus que le narrateur, Octave ne peut savoir par lui-même ce qu'il est réellement. Le lecteur aussi le perçoit toujours différemment à travers ses fréquents changements de nom.

¹ Stendhal, Armance, p. 230

² Foucault (Michel), Les mots et les choses, p.33

³ Idem, p. 34

⁴ Stendhal, Armance, p. 92

L'attitude qui tend à donner une grande importance à la *convenance* renvoie à une sémiotique apparemment assez proche de la conception hégélienne, où chaque individu doit converger vers la Totalité, où les parties se réunissent au profit du Tout, où le Moi social affirme sa prééminence par rapport au Moi privé. Conception que Michel Foucault décrit en ces termes, sans pour autant y adhérer:

« En chaque point de contact commence et finit un anneau qui ressemble au précédent et ressemble au suivant ; et de cercles en cercles les similitudes se poursuivent, retenant les extrêmes dans leur distance (Dieu et la matière), les rapprochant de manière que la volonté du Tout-puissant pénètre jusqu'aux coins les plus endormis. »¹

La résistance à la *convenance* relance la question du secret d'Octave. Celui-ci n'est peut-être que le signifiant-symptôme² d'un sujet impossible à couler dans le même moule que ses semblables. On conçoit la joie de Madame de Bonnavet : « Octave lui annonçait une victoire mémorable si elle parvenait à réveiller en lui *la conscience* et le *sens intime*. »³ Stendhal raille certainement ici le fonds ésotérique sur lequel se fonde le préromantisme de l'hôtel de Bonnavet. *Réveiller le sens intime*, c'est réveiller le fonds d'humanité qui fait de chacun le semblable de l'autre. Le travail de Mme de Bonnavet consisterait-il à amener Octave à prendre conscience que sa rébellion n'est qu'une étape liée à une espèce de malentendu entre lui et le monde, et à laquelle devrait peut-être succéder une autre phase, celle de son inclusion dans la société.

L'aemulatio

Si le héros stendhalien tend à s'extraire du cercle de la *convenance*, il n'en n'est pas moins sollicité par une autre figure de la similitude, celle de l'*aemulatio* :

« Il y a dans l'émulation quelque chose du reflet et du miroir : par elles les choses dispersées à travers le monde se donnent réponse. De loin le visage est l'émule du ciel, et tout comme l'intellect de l'homme reflète, imparfaitement, la sagesse de Dieu, de même les deux yeux, avec leur clarté bornée, réfléchissent la grande illumination que répandent, dans le ciel, le soleil et la lune ; la bouche est Venus, puisque par elle passent les baisers et les paroles d'amour ; le nez donne la minuscule image du sceptre de Jupiter et du caducée de Mercure. Par ce rapport d'émulation, les choses peuvent s'imiter d'un bout à l'autre de l'univers sans enchaînement ni proximité : par sa reduplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre ; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose. »⁴

¹ Foucault (Michel), *Les mots et les choses*, p. 34

² Barthes (Roland), « Sémiologie et médecine » in *L'Aventure sémiologique*, Ed. du Seuil, Paris, 1985, pp. 273-283

³ Stendhal, *Armance*, p. 93

⁴ Foucault, op. cit., p. 34

Dans le roman stendhalien de l'immaturation, le traitement de *l'aemulatio* concerne à proprement parler le domaine de la quête héroïque. Mais on pourrait tout aussi bien voir cette figure à l'œuvre dans les identifications de Mathilde à Marguerite de Valois, de Julien Sorel ou de Fabrice del Dongo à Napoléon. Autant de reduplications de la geste impériale. En amour ou dans la bataille, le héros se veut un émule de Napoléon. Que l'on songe à Julien Sorel, qui ne peut plus envisager sa relation avec Mathilde qu'en s'imaginant sur les champs de bataille. Conquérir Mathilde paraît bien une belle victoire napoléonienne :

« Dans la bataille qui se prépare, ajouta-t-il, l'orgueil de la naissance sera comme une colline élevée, formant position militaire entre elle et moi. C'est là-dessus qu'il faut manœuvrer (...). La lettre de Mlle de La Mole avait donné à Julien une jouissance de vanité si vive, que, tout en riant de ce qui lui arrivait, il avait oublié de songer sérieusement à la convenance du départ. »¹

Comme il convient de faire aussi bien que Napoléon sur les champs de bataille, Julien Sorel aimerait se voir dans le miroir qui reflète les faits d'armes de l'Empire. Napoléon le place sous le signe de *l'aemulatio*, au même titre que Fabrice del Dongo. De retour de Waterloo, celui-ci était sous surveillance, à l'instar de Napoléon lui-même pourchassé par la coalition des Monarchies européennes. On se souvient de la mise en garde de la comtesse : « Garde-toi bien de signer les lettres que tu écris pour donner de tes nouvelles, lui disait la comtesse. A ton retour tu ne dois point venir d'emblée sur le lac de Côme : arrête-toi à Lugano, sur le territoire suisse. »² Sous Fabrice se cache Napoléon dont il veut imiter le destin.

Dans Lucien Leuwen, peu après la découverte du « pamphlet Torpet » pendant la manœuvre électorale destinée à la destitution de M. Mairobert, le narrateur délègue à Coffe le pouvoir de redonner du cœur à son ami Lucien. Grâce à la figure de *l'aemulatio*, Coffe cherche à exalter la bravoure de son ami meurtri. Mais comment peut-il s'y prendre autrement qu'en invoquant ces paroles énergiques dignes de ces héros d'autrefois, que l'humiliation ou l'affront rendaient impassibles sur les champs de Marengo ou d'Austerlitz ? Ainsi il recommande à Lucien de rejoindre cette armée aguerrie par les épreuves et dont le triomphe réussi à travers les âges trace des chemins menant à la consécration. Seul l'esprit d'*aemulatio* rend l'épreuve glorificatrice :

« - Cette boue, c'est pour nous la noble poussière du champ d'honneur. Cette huée publique vous comptera. Ce sont les actions d'éclat dans la carrière que vous avez prise, et où ma pauvreté et ma reconnaissance me portent à vous suivre. »³

¹ **Stendhal**, Le Rouge et le Noir, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1964, p. 335

² La Chartreuse de Parme, Ed. Gallimard, Paris, 1972, p. 89

³ Idem, p. 419

L'héroïsme ici apparaît comme un topos particulièrement marqué d'un groupe plus général, l'*aemulatio*. Si Napoléon *transmet sa ressemblance*¹ au héros stendhalien, c'est parce qu'il en est le modèle idéal. L'un apparaît comme image projetée sur l'autre qui semble en être le miroir passif. Malgré le jeu de miroir entre l'Empereur et son émule, la distance qui les sépare n'est pas pour autant abolie.

Mais l'*aemulatio* est aussi présente dans les relations entre les personnages eux-mêmes. Lucien Leuwen par exemple donne l'impression d'être complètement sous l'empire de Coffe. Mais il arrive aussi que la joute demeure ouverte et que le calme miroir ne réfléchisse plus que l'image de deux soldats irrités. La similitude devient alors « le combat d'une forme contre une autre »². Non seulement Lucien Leuwen analyse la nature du réconfort que son ami Coffe cherche à lui apporter, mais il tentera même d'entrer en conflit avec celui-ci. On dirait que pour Lucien, il eût mieux valu mourir que d'avoir un sang froid semblable à celui de Coffe : « – Je voudrais être à cent pieds sous terre, ou avoir votre impassibilité. »³

Etudier le champ sémantique de l'*aemulatio*, ce n'est pas seulement montrer comment de proche en proche, chaque génération perpétue le nom et la gloire de celle qui l'a précédée à travers les âges. Comment un Moi qui ne serait qu'un simple dépositaire des vertus ancestrales comme celui de Brulard par exemple, écartelé entre la quête de l'unicité de l'enfant qui veut s'appartenir et la loi des adultes incapables d'être eux-mêmes sans la présence de leur progéniture, peut-il être égal à lui-même ?

Chérubin Beyle, qui souhaiterait précisément être plusieurs à la fois, dans une espèce de rêverie du multiple où le désir du Moi impérial va de pair avec celui de la démultiplication de l'individu, perçoit naturellement son fils comme le simple aboutissement de la chaîne des générations : « Mon père Chérubin Beyle, comme je l'ai dit, m'aimait comme le soutien de son nom mais nullement comme fils. »⁴

Le signifiant paternel recouvre ici une figure de la *similitude* où l'enfant n'est que le prolongement du même, car la filiation rejoint ici cette « gémellité naturelle des choses [qui] naît d'une pliure de l'être dont les deux côtés, immédiatement, se font face. »⁵

¹ Foucault (Michel), *Les mots et les choses*, p. 38

² *Idem*, p. 35

³ Stendhal, *Lucien Leuwen*, Ed. Booking international, Paris, 1994, p. 419

⁴ Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 96

⁵ Foucault, *op. cit.*, p. 35

« *Quel droit a-t-il ?* »¹ se demande Henry Brulard en songeant à la postéromanie de son géniteur, lorsqu'il essaie de mettre en application la maxime de son confesseur jésuite : « Vous voyez que tout est erreur, ou plutôt qu'il n'y a rien de faux, rien de vrai, tout est de convention. Adoptez la convention qui vous fera le mieux recevoir dans le monde. »²

De même que la figure de l'*aemulatio* ne désigne pas l'annulation des différences dans Le Rouge et le Noir ou Lucien Leuwen, de même, dans Vie de Henry Brulard, la ressemblance imposée par le *pater familias*, loin d'abolir les extrémités ni même de les rapprocher, semble les maintenir distantes les unes des autres. Si le signifiant paternel condamne à la *similitude*, il n'en reste pas moins vrai que l'enfant Brulard s'oppose « au dangereux pouvoir d'assimiler »³.

Le patronyme Beyle/Brulard fait peut-être aussi peu d'émules que celui des Bourbons, même si la répétition des phonèmes en /B/ ou la production d'occlusives accentue le désir de dissemblance. Être soi-même, voilà ce sur quoi insiste Brulard, qui à rebours de ses géniteurs déclare : « Mes parents étaient comme des domestiques à l'égard du Roi. Au seul nom de Roi et de Bourbon, les larmes leur venaient aux yeux. »⁴

La *similitude* dévoile le paradoxe d'aller à l'encontre de l'assimilation et présente à l'intérieur même de la chaîne signifiante ces anneaux qui forment des cercles concentriques réfléchis et rivaux. On découvre finalement que l'enfant Brulard n'est qu'un pâle reflet de Beyle, dans un affrontement où « le semblable enveloppe le semblable, qui à son tour le cerne et peut-être sera-t-il à nouveau enveloppé, par un redoublement qui a le pouvoir de se poursuivre à l'infini. »⁵

L'analogie ⁶

Ce que nous disions à propos de l'*aemulatio* pourrait à certains égards s'appliquer à la troisième forme de la similitude, l'*analogie*. Pour commencer, il convient d'aborder cette question non pas sous l'angle de la métaphore, mais plutôt sous celui des ressemblances susceptibles de s'opposer les unes aux autres. Selon M. Foucault, « une

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 127

² **Idem**, p. 335

³ **Foucault**, Les mots et les choses, p. 39

⁴ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 341

⁵ **Foucault**, op. cit., p. 36

⁶ **Idem**, pp. 36-38

analogie peut aussi se retourner sur elle-même sans être pour autant contestée »¹. Comment le héros stendhalien pourrait-il se prétendre identique ou analogue à lui-même sans opposer au Moi son propre je[u] par exemple ? Tel est le projet qui semble rattacher Octave à Henry Brulard. Tous deux cherchent à contester un réseau de ressemblances déjà fantomatiques par le travail de subversion de l'analogie.

D'Armançe à Vie de Henry Brulard, mais aussi du très évocateur Souvenirs d'égotisme jusqu'à Rome, Naples, Florence, une question va hanter le roman stendhalien de l'immaturation : comment être soi-même ? Le sujet est sous l'emprise de la triade père/prêtre/roi, que Henry Brulard blâme de la manière qui suit :

« La r[eligion] me semblait une machine noire et puissante, j'avais encore quelque croyance en l'en[fer], mais aucune ne ces pr[êtres]. Les images de l'en[fer] que j'avais vues dans la B[ible] in-8° reliée en parchemin vert avec figures, et dans les éditions du Dante de ma pauvre mère, me faisaient horreur ; mais pour les pr[êtres], néant. »²

Jusque-là, l'éducation de l'enfant Brulard avait consisté à prêter son être au *prêtre*, modulation³ du mot /reître/, qui dans le lexique ronsardien ou albinéen des guerres de religion, renvoie à la brutalité des mercenaires germaniques persécuteurs d'Huguenots aux côtés des troupes françaises catholiques. La violence des signifiants en /r/ suggère ici la présence d'un réseau isotopique où /père/, /prêtre/ et /roi/ représentent l'en/fer/ de l'enfant Brulard, dont le Moi flambe au bûcher du tyran.

La répétition des phonèmes en /r/ fondée sur le principe de l'écho accentue l'homophonie des consonnes aux résonances tragiques, l'enfant Brulard se plaît au jeu des allitérations et des assonances. La combinaison savante des deux catégories pouvant conduire à des effets d'analogie inattendus, à des rapprochements sonores au-delà même des oppositions lexicales.

Comme la figure du p/rêtre/ ne suffit pas à elle seule à invoquer l'enfer/, il fallait bien y associer la présence infernale du /roi/. D'un point de vue proprement analogique, le moi individuel de Brulard devient comparable au moi social des opprimés : « Sous un autre rapport j'étais absolument comme les peuples actuels de l'Europe, mes tyrans me parlaient toujours avec les douces paroles de la plus tendre sollicitude, et leur plus ferme alliée était la religion. J'avais à subir des homélies continuelles sur l'amour paternel et les devoirs des enfants. »⁴

¹ Foucault, Les mots et les choses, p. 36

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 353

³ Weber (Jean-Paul), Structures thématiques de l'œuvre et du destin, Ed. CDU/SEDES, Paris, 1969

⁴ Idem, p. 112

L'évocation de l'image des peuples d'Europe opprimés par l'enfant Brulard apparaît comme un retournement de la figure de la similitude, car en aucun cas il ne voudrait leur ressembler.

Comment Brulard peut-il encore être égal à lui-même, lui qui ne survit plus qu'à travers le jeu des oppositions qu'il retourne contre lui-même avant de les diriger contre autrui ?

« J'avais ma liste des liens combattant les passions, par exemple : *prêtre et amour, père et amour de la Patrie*, ou *Brutus*, qui me semblait la clef du sublime en littérature. Cela était tout à fait inventé par moi. Je l'ai oublié depuis vingt-six ans peut-être, il faut que j'y revienne. »¹

Là encore, l'enfant Brulard montre combien il est doué dans l'art de défaire les liens analogiques tissés autour de la triade père/prêtre/roi. Autant de signes de rébellion puisés dans les œuvres des Lumières et des Idéologues : « Je n'avais pour appui que mon bon sens et ma croyance dans l'*Esprit* d'Helvétius. »²

L'auteur de *De l'Esprit* dénonce en effet les dangers de l'analogie ou de l'assimilation à la figure du géniteur, dès l'instant que celui-ci va s'avérer comme celui qui transmet la *ressemblance*³ par le *rayonnement du nom* qu'il doit aux générations antérieures. L'enfant Brulard, qui développe une conception critique à l'encontre de la paternité appropriative, aura compris à l'instar d'Helvétius « combien l'on est sujet à se méprendre sur les motifs qui nous déterminent »⁴.

Helvétius étudie l'amour parental autour de trois notions : la *postéromanie* (« dans leurs enfants ils n'aiment proprement que leur nom »), l'assujettissement de l'enfant au maître (« dans leurs enfants ils n'aiment que leurs esclaves »), enfin l'enfant comme objet ludique (« il est enfin des pères et des pères qui, dans leurs enfants, n'aperçoivent qu'un joujou et qu'une occupation⁵ »).

La pensée matérialiste d'Helvétius invoquée par Henry Brulard se veut une démystification de la relation filiale, grâce à l'examen critique des motifs qui le déterminent comme un simple prolongement du corps parental :

« Helvétius ne pouvait être pour moi que *prédiction des choses que j'allais rencontrer*. J'avais confiance dans cette longue prédiction parce que deux ou trois petites prédictions, aux yeux de ma si courte expérience, s'étaient vérifiées. »⁶

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 354

² **Idem**, p. 353

³ **Foucault** (Michel), op. cit.

⁴ **Helvétius** (Claude-Adrien), *De L'Esprit*, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, n°IV, Ed. Fayard, Paris, 1988, p. 451

⁵ **Idem**, p. 451

⁶ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 353

Toute l'expérience de l'enfant Brulard sera marquée par les trois motifs analysés par Helvétius, qui semblent prendre le sens d'un présage. Qu'importe alors pour l'enfant Brulard de ne plus rien espérer, de ne plus rien attendre de ses semblables, si les malheurs souvent endurés étaient déjà prévisibles !

Tous les signifiants accolés à l'autorité, qu'Helvétius a remis en question à travers les trois motifs susmentionnés, fournissent à Brulard les principes qui l'accompagneront durant son apprentissage de la vie. A quoi bon nourrir du ressentiment à l'encontre des signifiants autoritaires fondés sur l'antagonisme des valeurs que manifestent les deux paradigmes pouvoir et rébellion ?

De cette opposition naîtront des « formes du contenu »¹ grâce auxquelles Brulard contestera toute ressemblance à caractère oedipien. Une telle *analogie* ne pouvait être esquissée qu'au niveau axiologique du discours, « c'est sur le plan de la valeur que l'opposition (...) s'explique »².

De la contestation de l'autorité filiale jusqu'à sa désocialisation, on retrouve exprimés chez Henry Brulard deux aspects d'un même problème : « ...je n'ai jamais cru que la société me dût la moindre chose. Helvétius me sauva de cette énorme sottise. »³

La parole dans le roman stendhalien n'admet encore l'analogie que sur le plan de la ressemblance sonore entre les signifiants, au rapprochement desquels l'enfant Brulard se plaît à travailler.

¹ Hjelmslev (Louis), « Expression et contenu » in op. cit., p. 70, p. 73

² Barthes (Roland), « Saussure, le signe, la démocratie » in *L'Aventure sémiologique*, p. 225

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 355

CHAPÎTRE X

TOPOGRAPHIE ET INTIMITÉ

Si chez Julien Sorel, « la première expérience de la vie »¹ est marquée par l'entrée au séminaire de Besançon, le moment où il en sortira va correspondre à sa seconde « entrée dans le monde »², parisien cette fois-ci. Il semble cependant que cette structure connaisse une inversion dans Lucien Leuwen. Or celle-ci permet d'observer comment le roman de l'immaturation s'organise autour d'une opposition topographique dont l'intérêt structural va bien au-delà de la traditionnelle différence entre Paris et la province.

Construire le cadre topographique de l'intime n'est rien d'autre qu'une façon d'aborder le personnage à travers ses états mentaux *extéroceptifs*³. On se gardera de réduire le roman de l'immaturation à une lecture à dominante exploratrice, car les fluctuations mentales du héros s'observent à travers les lieux qu'il parcourt.

Lucien part de Paris vers la province. Julien Sorel fait le parcours inverse, de la Franche-Comté vers la capitale. La dynamique du voyage devient fondamentale pour observer l'évolution des états affectifs du personnage, qui se confond avec l'espace. C'est dans une perspective analogue que Jean-Yves Tadié parle d'espace comme personnage⁴.

Grâce au voyage, rien ne sera plus jamais comme avant pour le héros stendhalien, ni dans ses ambitions, ni dans sa relation aux autres. Lucien Leuwen connaissait très peu les hommes faute d'avoir vécu en d'autres endroits que Paris où il risquait de s'établir à demeure et compter les billets de la maison paternelle *Van Peters, Leuwen et compagnie*. Fallait-il se sédentariser au comptoir paternel ou bien suivre les compagnons d'armes de Napoléon ? L'inadaptation à une vie pauvre en actes héroïques incite au départ.

¹ **Stendhal**, Le Rouge et le Noir, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1964, p. 202

² **Idem**, p. 253

³ **Ouellet** (Pierre), « Signification et sensation » in Nouveaux actes sémiotiques, n°20, P.U.L.I.M., Limoges, 1992, p. 23, p. 24, p. 31

⁴ **Tadié** (Jean-Yves), Le récit poétique, Ed. PUF écriture, Paris, 1978, p. 10 :

« Devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction et peut-être la principale ; son écorce abrite la révélation »

« L'espace peut, en effet, devenir lui-même protagoniste, agent de fiction » (In « Espace », (p. 78)

Tout ce que Lucien voit autour de lui inspire tellement de dédain qu'il en vient à se dire qu'« il faut ou quitter la vie, ou [se] corriger profondément »¹. Ces mots de Lucien, qui ne peuvent se limiter à ses déboires affectifs avec Mme de Chasteller, indiquent qu'il est revenu de la province lorraine et mieux aguerré pour juger Paris et les siens. Sa présence à Nancy lui permet de mesurer l'écart entre la province et Paris. Premiers mouvements d'héroïsme dans le régiment de cavalerie, premières émois affectifs avec Mme de Chasteller, mais aussi premières grandes discussions politiques et économiques avec Du Poirier sur le Code civil et la Loi des partages.

Vus de province, Paris et l'Aristocratie légitimiste du Faubourg Saint-Germain, comme le comptoir de M. Leuwen père, dessinent peu à peu la topographie de la parole précapitaliste, celle de l'ultralibéralisme avant la lettre. Ainsi l'espace provincial se met à révéler pleinement les motivations du héros que le narrateur avait suggérées dans l'incipit.

Mais le voyage semble paradoxalement tenir lieu de prétexte. Lucien trouve paradoxalement en Lorraine ce qu'il espérait fuir en quittant Paris. Les différents salons des Ultras qu'il parcourt à Nancy, ceux de Mme d'Hocquincourt ou Mme de Commercy, Mme de Serpierre ou de Theodelinde comme celui de Mme de Chasteller l'enracinent davantage dans sa solitude. La confrontation de Lucien Leuwen avec cette aristocratie retranchée dans les salons dessine avant tout l'opposition entre l'espace libéral et l'espace républicain.

Dans Lucien Leuwen comme dans Le Rouge et le Noir, l'évocation du lieu rime avec la raison utilitariste. Celle-ci est même sanctionnée par la formule du maire de Verrières : « *Rapporter du revenu* est la raison qui décide de tout dans cette petite ville qui vous semblait si jolie »².

Ce cadre topographique ne laisse aucune chance à un rêveur républicain de la trempe de Julien Sorel. C'est sous le signe de la négation des vertus romanesques que s'ouvre aussi Le Rouge et le Noir. En adoptant la position d'actant *observateur social*³, le narrateur laisse au maire de Verrières le soin de révéler la mentalité des gens de cette localité à travers la physionomie de la ville. L'*utilitarisme* est l'expression intime des habitants de Verrières.

¹ **Stendhal**, Lucien Leuwen, Ed. Bookking international, Paris, 1994, p. 301

² Le Rouge et le Noir, p. 38

³ **Greimas et Fontanille**, Sémiotique des passions, Ed. du Seuil, Paris, 1991, p. 250 : « En second lieu, l'observateur évaluateur, même dans le cas où ce rôle se confond avec celui du jaloux, est un observateur social, qui introduit dans la configuration passionnelle des systèmes de valeur qui lui sont étrangers ou contraires : les évaluations du mérite, par exemple, constituent d'une certaine manière une revanche du sujet collectif sur le sujet individuel exclusif, de même que l'universalité de l'objet de valeur. »

Stendhal ne part pas de l'intérieur vers l'extérieur, mais du dehors vers le dedans. L'âme des habitants de Nancy s'associe *extéroceptivement*¹, pourrait-on dire, à l'état de ses murs. Un tel effet se produit dans la conscience de Lucien Leuwen lorsqu'il arrive pour la première fois en province :

« Nancy, cette ville si forte, chef d'œuvre de Vauban, parut abominable à Lucien. La saleté, la pauvreté semblaient s'en disputer tous les aspects et les physionomies des habitants répondaient parfaitement à la tristesse des bâtiments. Lucien ne vit partout que des figures d'usuriers, des physionomies mesquines, pointues, hargneuses. "Ces gens ne pensent qu'à l'argent et aux moyens d'en amasser, se dit-il avec dégoût. Tel est, sans doute, le caractère de cette Amérique que les libéraux nous vantent si fort". »²

L'espace urbain, comme figure pointue, hargneuse, devient aussi un adversaire contre lequel il va falloir se battre, puisqu'il s'agit ici pour Lucien Leuwen de *se colleter avec la nécessité*³ afin de surmonter les différentes épreuves jalonnant son itinéraire héroïque. Aussi faut-il imaginer le cadre topographique comme une parole qui révèle des intérêts différents de ceux du héros stendhalien, l'expression sociolectale d'une classe.

Cette opposition est récusée par Cécile Meynard qui, en examinant le statut littéraire dévolu à la province, pense que chez Balzac comme chez Stendhal « parler de la province actuelle est une manifestation parmi d'autres de leur refus du manichéisme (...) Tous deux refusent les catégories traditionnelles bien distinctes : le noble et le vulgaire, le poétique et le prosaïque »⁴.

Pourtant, ce manichéisme hante l'œuvre de Stendhal sur le plan esthétique et éthique. Le romanesque et le vulgaire sont irréconciliables.

De l'aspect physique de la ville, le narrateur passe en revue la noblesse lorraine et les différents aspects de la pensée libérale. Mme de Chasteller atténue l'horreur de ce premier contact avec la Province. Loin de l'ennuyeux confort parisien, loin aussi de « l'éducation presque militaire et [du] franc-parler de l'Ecole Polytechnique »⁵, quelques lueurs de bonheur et une absence totale d'affectation étaient observables chez Lucien Leuwen, longtemps accoutumé aux louanges des courtisans de M. Leuwen, son banquier de père.

A force de se figurer le monde à travers le seul prisme de ce qu'il a pu observer dans les salons de son père et son penchant pour les discours républicains à l'origine de

¹ **Ouellet**, cf supra

² **Stendhal**, Lucien Leuwen, p. 35

³ cf supra

⁴ **Meynard** (Cécile), « La vie de province selon Stendhal » in L'Année stendhalienne, n°4, Ed. Klincksieck, Paris, 2000, p. 108

⁵ **Stendhal**, Lucien Leuwen, p. 13

son exclusion de Polytechnique, Lucien, qui jusque-là vivait dans son petit monde et « ne pensait point assez *aux autres* »¹, se retrouve de plain-pied dans l'adversité indispensable à sa formation héroïque.

Lucien arpente les espaces. La mentalité parcimonieuse sinon l'avarice de la noblesse lorraine était déjà inscrite sur les façades de leurs habitations. Point n'est besoin de s'en remettre directement aux paroles des habitants, l'indignation de Lucien Leuwen se voit dans le regard qu'il promène en divers endroits de la cité lorraine où prédomine le *sociolecte*² libéral et légitimiste. La répulsion que Julien exprime à l'encontre des façades vétustes de la cité lorraine et qui produisent sur lui le même effet que les « physionomies pointues » de ses habitants s'intègre dans le même réseau isotopique que la dévaluation du *sociolecte* libéral.

Avant même que nous ayons eu accès au jugement de Lucien, la ville parlait déjà au lecteur. Une ville d'abord, puis ses habitants, enfin le personnage qui les découvre. De même, dans Le Rouge et le Noir, la scierie de M. Sorel père annonçait bien avant l'entrée en scène de Julien Sorel la position relativement marginale qu'il allait occuper non seulement à Verrières mais aussi à l'hôtel du marquis de La Mole.

L'espace littéraire ne peut pas être abordé dans la même optique que l'espace étudié par les urbanistes et les spécialistes des sciences humaines : « La ville littéraire diffère radicalement de la ville-monographie des géographes, des sociologues et des historiens. »³ Le statut littéraire du cadre topographique pose problème dans l'œuvre de Stendhal. Qu'il s'agisse du Rouge et le Noir ou de Lucien Leuwen, Stendhal s'engage dans un travail d'écriture dérivé du « mode de l'illusion réaliste par le recours au mode d'énonciation de la chronique »⁴.

Au lieu de partir de la politique vers le cadre topographique, le récit du voyage, y compris dans les Mémoires d'un Touriste, montre comment le narrateur stendhalien accomplit ce qui apparaît comme une inversion. C'est au détour des pavés et allées, façades et monuments, que le touriste adresse ses griefs contre certains représentants politiques des sociétés post-napoléoniennes, incapables de préserver l'image d'une France

¹ Stendhal, Lucien Leuwen, p. 13

² Greimas (A.J-), op. cit.

³ Barbéris (Pierre), « Les éléments constitutifs de la ville et naissance d'un problème » in L'Année stendhalienne, n°2, Ed. Klincksieck, Paris, 1998, p. 5

⁴ Meynard (Cécile), L'Année stendhalienne, Ed. Klincksieck, 2000, p. 112

• Cette même question de la chronique est abordée par Georges Blin dans « L'esthétique du miroir » : « Stendhal conçoit le roman comme une chronique, seulement plus liée, mieux centrée, et cela par l'emploi concurrent d'une autre technique : de la biographie suivie du protagoniste traitée en monographie psychologique » in Stendhal et les problèmes du roman, Ed. José Corti, Paris, 1990, p. 62

moderne. Le narrateur observateur politique et social, que couvre le touriste stendhalien critique d'art, suggère combien l'incompétence et le désordre dans les affaires publiques après Napoléon contamine la sphère de l'art et de l'architecture¹.

De part et d'autre, Stendhal fait voir l'inversion des valeurs. Si les signes de la beauté et de l'amour, de la tendresse et de l'art faisaient encore le bonheur de Fabrice au cours de ses promenades le long du lac de Côme, ils ne représentent plus pour Lucien qu'une simple consolation. Après la physionomie détestable de la ville, ses chutes de cheval et les sarcasmes de ses camarades du « 27^{ème} régiment »², la « persienne peinte en vert perroquet » et le « rideau de mousseline brodée »³ de Mme de Chasteller s'offrent à Lucien comme des signes de tendresse venant atténuer son sentiment de répugnance.

Lucien apparaît comme un mélange d'ingénuité et de perspicacité, dont l'importance actancielle peut paraître décisive dans l'économie du roman d'immaturité, notamment dans la façon dont le narrateur crée des dialogues fortement contrastés, souvent imprévisibles au héros lui-même, mais permettant au lecteur de cerner progressivement la singularité du personnage.

En variant les moyens d'expression qui concourent à la caractérisation de ses principaux personnages, Stendhal fait très peu cas des descriptions. Pour s'en convaincre, mentionnons l'article de Balzac à propos de La Chartreuse de Parme :

« Les portraits sont courts. Peu de mots suffisent à M. Beyle, qui peint ses personnages et par l'action et par le dialogue ; il ne fatigue pas de descriptions, il court au drame et y arrive par un mot, par une réflexion. Ses paysages, d'un dessin un peu sec qui convient d'ailleurs au pays, sont faits lestement. Il s'attache à un arbre, au coin où il se trouve ; il vous montre les lignes des Alpes qui de tous côtés environnent le théâtre de l'action, et le paysage est achevé. »⁴

A la pléthore du signe descriptif, vaine entreprise de dévoilement des signifiés que l'on considérerait dissimulés sous les apparences, Stendhal substitue l'apparition de « l'être phénoménal »⁵ saisi par le contour de la ligne, le lieu ou le paysage ; chacune de ces figures va s'inscrire dans ce que Sartre appelle « une série, c'est-à-dire le lien de ces

¹ Sur cette question de l'architecture révélatrice des états d'âme, cf **Claudon** (Francis) et **Masson** (André), « Stendhal et l'architecture de Rome à Toulouse » in Travaux de littérature, n°12, Ed. Klincksieck, Paris, 1999, p. 390 :

« L'écriture stendhalienne du voyage (...) [trouve] dans le monument et son architecture une révélation de l'âme »

² **Stendhal**, *Idem*, p. 35

³ *Ibid.*, p. 36

⁴ **Balzac** (Honoré de), « Etudes sur M. Beyle » in Etudes sur Stendhal et la Chartreuse de Parme, Ed. Slatkine, Genève, 1997, p. 108

⁵ **Sartre** (Jean-Paul), L'Être et le Néant, Ed. Gallimard, Paris, 1943, p. 13

apparitions »¹, parce qu'elles demeurent infiniment ouvertes et qu'aucune description ne saurait les achever.

Le signifiant spatial importe plus dans l'art stendhalien du roman, caractérisé par l'économie des moyens, que la découverte de la psychologie des personnages. Les objets eux-mêmes nous en disent assez long, traduisant une spatialité du tableau qui fait voir *ici et maintenant* le fond et la forme.

A « l'utile noyer »² qui *rapporte du revenu* au maire de Verrières s'opposent dans *La Chartreuse* « la villa Melzi de l'autre côté du lac, vis-à-vis le château, et qui lui sert de point de vue ; au-dessus le bois sacré des *sfondrata*, et le hardi promontoire qui sépare les deux branches du lac, celle de Côme, si voluptueuse, et celle qui court vers Lecco, pleine de sévérité : aspects sublimes et gracieux que le site le plus renommé du monde, la baie de Naples, égale, mais ne surpasse pas. »³

Le langage de ces lieux admirables contraste avec celui des gens de Verrières. Par-delà l'opposition entre le versant positif du lac de Côme et le versant négatif du lac de Lecco, *La Chartreuse* évoque des lieux propices à la rêverie romanesque, tant ils enchantent l'imagination de Gina et exaltent la passion de Fabrice, qui va bientôt rejoindre l'idéal républicain et Napoléon : « Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à *rendre du revenu*. »⁴

Il sied de faire observer que le privilège de l'évocation enchanteresse de ces beaux endroits situés le long du lac de Côme est conféré au langage lui-même, exprimant au plus haut degré l'état de ravissement où se trouvent Fabrice et Gina :

« Au milieu de ces collines aux formes admirables et se précipitant vers le lac par des pentes si singulières, je puis garder toutes les illusions des descriptions du Tasse et de l'Arioste. Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation. Les villages situés à mi-côté sont cachés par de grands arbres, et au-dessus des sommets des arbres s'élève l'architecture charmante de leurs jolis clochers. »⁵

Entrent dans la même série participant au sublime du lac de Côme le romanesque du Tasse et de l'Arioste, l'aventure chevaleresque, l'appel aux émotions associées à la magie des lieux qui font oublier au voyageur la quête effrénée de l'or. Ces endroits splendides ne surprennent guère le lecteur : il les a déjà rencontrés dans *Vie de Henry*

¹ Sartre (Jean-Paul), *L'Être et le Néant*, p. 13

² Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, p. 38

³ *La Chartreuse de Parme*, p. 41

⁴ *Idem*, p. 41

⁵ *Ibid.*, p. 41

Brulard, qui finit là où commence La Chartreuse de Parme. Le narrateur soldat impérial s'abandonnait aux charmes de la Lombardie, quand par « une charmante matinée de printemps, et quel printemps ! et dans quel pays du monde ! »¹ il respirait l'air de Milan.

En dehors des espaces lombards, on découvre par les yeux du voyageur d'autres lieux enchanteurs comme la Savoie ou Avignon, ville natale du grand-père Gagnon, « pays "où venaient les oranges" »². La topographie dessine les contours affectifs du personnage.

L'esprit de Fabrice, de Gina ou de l'enfant Brulard est isomorphe du cadre spatial lui-même. Les « soixante ou quatre-vingt orangers en caisse », d'où la ville du grand-père paternel tire « sa grande magnificence », évoqueraient peut-être plus la Savoie, plus proche des reliefs transalpins surplombant dans La Chartreuse de Parme les deux branches du lac, celles de Côme et de Lecco :

« Par delà ces collines, dont le faite offre des ermitages qu'on voudrait tous habiter, l'œil étonné aperçoit les pics des Alpes, toujours couverts de neige, et leur austérité sévère lui rappelle des malheurs de la vie ce qu'il en faut pour accroître la volupté présente. »³

Touchée par le langage des lieux, l'imagination prend son essor grâce à la couleur, aux effluves et à la beauté des lignes des pics alpins. Tandis que les hauts châtaigniers plongent dans « de sombres rêveries »⁴, l'âme s'abandonne au son lointain de « la cloche de quelques petits villages cachés sous les arbres »⁵.

Loin d'être une exhumation des souvenirs du voyageur, ces paysages manifestent au contraire leur ancrage phénoménologique dans le jaillissement immédiat du bonheur éprouvé ici et maintenant, quoique encore esquissé à grands traits et « d'un dessin un peu sec »⁶, si l'on s'en tient au commentaire de Balzac.

C'est à l'intérieur du cadre topographique que le héros stendhalien trouve sa consistance et accède à la maturité. Ainsi l'espace assure la deictisation des états d'âme des personnages. Plus qu'un espace à proprement parler, la ville devient le lieu d'un affrontement à l'issue duquel il est difficile de savoir qui du héros ou de l'espace finira vainqueur. Qu'à cela ne tienne, la conquête de la maturité réside dans l'épreuve. On ne peut pas dire qu'au sortir de la cité lorraine ou de Verrières Lucien Leuwen et Julien Sorel soient restés les mêmes. L'identité s'acquiert dans le déplacement.

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 430

² Idem

³ La Chartreuse de Parme, Ed. Gallimard, Paris, 1972, pp. 41-42

⁴ Idem, p. 43

⁵ Ibid., p. 42

⁶ **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., p. 108

PARTIE II

De la *mathésis* à la *sémiosis*

Nous voulons à présent envisager la problématique de l'immaturation dans le champ de l'écriture, notion que l'on opposera tout au long de nos développements à la notion du texte en tant que manifestation de la trace écrite, c'est-à-dire la « matérialité du résultat écrit »¹. Il conviendra de critiquer relativement l'approche phénoménologique en ce qu'elle prétend parfois assujettir la lettre à la parole. Or dans la problématique de l'immaturation qui nous occupe, on sait qu'il existe un au-delà du texte, qu'il persiste une dimension énigmatique que la trace ne peut trahir. Tout se passe comme si Stendhal restait toujours crypté malgré l'apport des Idéologues qui l'amène à baliser le terrain et à organiser son univers à partir des *mathésis* que Tracy ou Condillac semblaient lui fournir.

Pour réévaluer cette notion de texte, il serait bon de faire appel, en plus des travaux de Derrida, à la réflexion de Michel Foucault sur les dérives de l'héritage classique de la représentation. Les notions de corps et d'action seront souvent sollicitées pour rompre avec la subordination de la lettre à la voix et à la parole afin de déconstruire la problématique de la représentation qui occupe une place importante chez les Idéologues. Il s'agit de repenser la notion de représentation qui fait du livre la manifestation de la trace écrite.

Certains Idéologues comme Condillac semblent vouloir privilégier la dimension du corps et de l'action par rapport à la trace écrite. Cette prétention du mot trop calquée sur le discours rationnel et qui interdit de percevoir les nuances, comme si tout était déjà là.

¹ **Derrida** est récemment revenu sur la question de la subordination de l'écriture au texte qu'il avait abordé dans La voix et le phénomène et la Grammatologie
Cf « Derrida, la philosophie en déconstruction » in Magazine littéraire, n° 430, avril 2004

CHAPITRE I

DE L'IDÉOLOGIE AU TEXTE

Jusque-là, Stendhal s'employait à vaincre ce qui maintenait son héros dans l'essentialisme. Sur le plan narratif, il avait été question de répudier tout ce qui a trait à l'intimité du personnage. Étudié par son aspect extérieur, celui-ci n'était plus considéré comme une entité psychologique. C'est précisément parce que la problématique de l'immaturité abolit la notion du sujet, avec tout ce qu'elle implique de stabilité et de permanence, que nous avons jugé bon de recourir au topos de la lettre.

Nous pensons que la tonalité matérialiste du littéral est une des voies permettant à Stendhal de récuser le mythe de la représentation, lequel sollicite à la fois les travaux des théoriciens et des romanciers. Quand les uns et les autres écrivent, derrière leurs travaux subsistent les traces de l'héritage classique qui prévaut même chez les Idéologues. De la pensée classique jusqu'à l'Idéologie, on peut penser avec M. Foucault que la représentation « a été de fond en comble une philosophie du signe »¹.

Le signe à l'âge classique est dérivé d'une conception du monde comme miroir-reflet. Les Idéologues ont-ils perpétué l'illusion de la ressemblance dont veut se défaire l'élève Stendhal romancier ? La prétention de la théorie classique à l'universalité se retrouve dans le projet des Idéologues, qui veulent définitivement établir tous les savoirs présentés sous des formules de connaissances ou *mathésis*².

Or, dans la perspective anti-déterministe de l'immaturité, la théorie de la connaissance et la parole du personnage se rejoignent sur le domaine de « la limite de la ressemblance »³ dont parle M. Foucault. En réfléchissant sur les limites et les moyens

¹ Foucault (Michel), Les mots et les choses, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 80

² La *mathésis* correspond à des formules de connaissances et la manière dont les connaissances sont données dans les mathèmes : « C'est-à-dire l'apprentissage des formules données par le maître, écoutées par le disciple, apprises par cœur par le disciple et qui deviennent aussi sa connaissance »

cf « Un cours inédit de M. Foucault » in Magazine littéraire, n°435, dossier M. Foucault, oct. 2004, p. 61

• Sur cette prétention de la pensée classique à l'universalité, A. Kibédi Varga, cherchant à savoir pourquoi le classicisme prône l'imitation, a écrit : « La littérature classique n'est pas affaire de l'individu, mais de la collectivité : elle ne s'adresse pas à l'homme privé, elle parle des problèmes, elle soulève les questions qui touchent la société tout entière et non seulement la société française : le classicisme prétend à l'universalité, il se veut universellement valable »

Kibédi Varga (Aron), « Réflexions sur le classicisme français » in Revue d'histoire littéraire de France année 1996, n°6, nov.-déc., Ed. Armand Colin, Paris, 1996, p. 1068

³ Foucault, « Les limites de la représentation » in op. cit., p. 260

du réalisme chez Stendhal, Georges Blin¹ a insisté sur la modernité de l'écrivain qui ne concevait plus le travail de l'écriture en termes de *mimésis* et de *mathésis*.

Avec la théorie classique de la connaissance, on assiste à la redondance entre le représentant et le représenté, qui trouve son illustration dans l'Idéologie puis son retournement grâce à la Critique de la raison pure :

« En face de l'Idéologie, la critique kantienne marque en revanche le seuil de notre modernité ; elle interroge la représentation non pas seulement le mouvement indéfini qui va de l'élément simple à toutes ses combinaisons possible, mais à partir de ses limites de droit. Elle sanctionne ainsi pour la première fois cet événement de la culture européenne qui est contemporain de la fin du XVIII^{ème} siècle : le retrait du savoir et de la pensée hors de l'espace de la représentation. Celui-ci est mis alors en question dans son fonctionnement, son origine, et ses bornes... »².

Témoin de l'ère du *souçon*, l'écriture stendhalienne semble se situer dans la continuité de Kant lorsqu'elle cherche à renverser les significations posées à priori de la création poétique. Ainsi, on peut penser que Stendhal complète la pensée des Idéologues par la modernité de la Critique de la raison pure³.

La problématique de la forme et de l'immaturité s'inscrit dans la lignée de ce renversement épistémologique qui jette le doute sur les postulats de la raison constituée. C'est pourquoi De L'Amour, livre d'idéologie⁴, montre la difficulté d'écrire en se référant explicitement aux données de la logique. Le poète a-t-il triomphé du logicien ?

La théorie classique du signe trouvait dans l'Idéologie la confirmation d'un « champ illimité de la représentation »⁵, que la première avait initiée et dont la seconde voulait réaliser le programme par la *grammaire générale*⁶ et la logique chez Destutt de Tracy, Condillac ou Gerando par exemple.

On se gardera du moins de considérer l'Idéologie comme la quête permanente d'une adéquation entre le mot et la chose, le signe et le référent ; elle recouvre surtout la

¹ **Blin** (Georges), « Les limites et moyens du réalisme dans les romans de Stendhal » in Stendhal et les problèmes du roman, Ed. José Corti, Paris, 1990, p. 5

² **Foucault** (Michel), Les mots et les choses, p. 255 (Nous soulignons)

³ Kant récuse la conception de la vérité dérivée de la nature considérée comme une instance infaillible. Or considérer la raison comme la norme principale d'évaluation, c'est en faire l'équivalent d'une idole. Tout ce qu'elle touche est sanctifié. A cette forme de raison qui se substitue au pouvoir divin, Kant oppose une raison plus humaine qui n'est pas dénuée de scepticisme. : « L'usage hypothétique de la raison qui se fonde sur des idées admises à titre de concepts problématiques n'est pas constitutif ; je veux dire qu'il n'est pas de telle nature qu'à juger en toute rigueur on en puisse déduire la vérité de la règle générale prise pour l'hypothèse. »

Cf **Kant** (Emmanuel), « Théorie transcendantale de la méthode » in Critique de la raison pure, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p.556

⁴ **Stendhal**, De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 35

⁵ **Foucault**, op. cit., p. 255

⁶ **Idem**, pp. 95-107

notion de répertoire de savoirs divers intégrés dans un projet universel, où l'économie politique, la grammaire générale, la rhétorique et la logique échangent leurs termes.

Si la tentation positiviste de Stendhal est certaine, l'écriture d'un roman comme Armance ne semble admettre les principes de l'Idéologie que pour s'en défaire par la suite. Octave cherche toujours l'expression adéquate, or à défaut de celle-ci surviendra le mutisme. Problème que Kant développe de la manière suivante :

« On ne peut pas dire proprement que cette idée soit le concept d'un objet, mais bien celui de la complète unité de ces concepts, en tant qu'elle sert de règle à l'entendement. Ces sortes de concepts rationnels ne sont pas tirés de la nature ; nous interrogeons plutôt la nature d'après ces idées, et nous tenons notre connaissance pour défectueuse, tant qu'elle ne leur est pas adéquate. »¹.

Si le héros stendhalien nous occupe tant par ses actes de parole, c'est parce qu'il ne saurait y avoir de « signifié transcendantal »² d'où partiraient les problèmes de la représentation. Le *soupçon* stendhalien est peut-être plus proche de Kant que des Idéologues. Comme le philosophe allemand, Stendhal rejette le sens constitué tel quel.

De là peut-être aussi la difficulté d'une explication articulée sur la liaison des causes et des effets. L'écriture stendhalienne n'est pas là pour justifier la cohérence d'un ordre naturel préétabli, il ne s'agit pas ici de donner des « certificats de ressemblance »³. Le sens constitué est tellement calqué sur le rationalisme que celui-ci devient le seul et unique critère d'évaluation des œuvres, là où il faut au contraire montrer le retournement de la raison. Faut-il alors, comme s'interroge Stendhal, « éviter la clarté uniquement parce que les Français l'ont adoptée ? »⁴.

Si la clarté ne semble pas d'un grand secours à Stendhal, c'est parce qu'elle va à l'encontre du *soupçon* et qu'elle réintroduit en quelque sorte la transcendance en contrebande. Ce que Stendhal recherche, c'est l'irréductibilité du sentiment esthétique à la norme, ce qui lui permettra de basculer de l'Idéologie au roman. Comparé à l'essai De L'Amour qui lui offre très peu de marge de manœuvre, le roman est pour lui le lieu où toutes les certitudes inébranlables vacillent, et avec elles la raison sur laquelle elles se fondaient. Le roman stendhalien semble dès lors mettre l'accent sur le fonctionnement des phénomènes.

Des personnages comme Octave de Malivert sont souvent invoqués pour expliquer narrativement ce qui était considéré comme infaillible sur le plan théorique,

¹ Kant (Emmanuel), « Dialectique transcendantale » in Critique de la Raison pure, p. 555

² Derrida (Jacques), De la grammatologie, Ed. de Minuit, Paris, 1967, p. 33

³ Stendhal, Promenades dans Rome, Ed. établie par Victor Del Litto, Gallimard Pléiade, p. 1089

⁴ Stendhal, Rome, Naples, Florence, 1826, Ed. Gallimard, Paris, 1987, p. 240

notamment celui de l'Idéologie. De ce point de vue, on peut considérer que le roman stendhalien est le lieu d'expérimentation d'un écart avec la norme théorique et qu'il s'affirme comme *recherche*¹ au sens où l'entend M. Butor : « C'est pourquoi il [le roman] est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître... »²

Entre-t-il dans les prérogatives de l'écriture de faire dériver la partie de la totalité, la beauté de la raison ? De deux choses l'une : ou bien Stendhal n'applique pas à la lettre le programme de l'Idéologie en tant que système de représentation, ou bien il considère que le signe est coupé du signifiant. Or il semble porter un coup sérieux à la théorie classique du signe, ce qui le rend peut-être encore plus proche de Kant et surtout de la phénoménologie : « Je ne puis par aucune parole peindre, d'une manière qui approche de la réalité, jusqu'à quel point, seulement à l'apercevoir, allèrent le désordre et le bouleversement de tout mon être. »³

Mais comment le roman stendhalien peut-il se passer de l'Idéologie, qui elle-même se présente comme une phénoménologie ? C'est l'homme saisi dans ses sensations, ses impressions, mais aussi étudié du point de vue de ses perceptions, de ses jugements. Cette voie condillacienne qui va de De L'Amour à Vie de Henry Brulard s'offre à Stendhal comme une façon d'expliquer le fonctionnement des préceptes des Idéologues et de les remettre en question. Ici prévaut l'antériorité de la perception sur le discours, de l'action sur la parole, puisque l'ère du *soupçon* où écrit Stendhal est gouvernée par le « relativisme sensualiste »⁴ des Idéologues.

Par certains côtés, les Idéologues préfigurent le tournant esthétique de la phénoménologie qui est en train de s'amorcer à l'époque de Stendhal. De l'Essai sur l'entendement humain⁵ de Locke à l'Essai sur l'origine des connaissances humaines de Condillac, l'attention est toujours accordée au fonctionnement de l'esprit humain et surtout à sa place : est-il à l'intérieur ou à l'extérieur du monde ?

Au-delà même de la question de l'inné et de l'acquis, celle liée à la formation des connaissances et des mécanismes par lesquels elles se forment domine la plupart des

¹ **Butor** (Michel), « Le roman comme recherche » in Essais sur le roman, Ed. Gallimard, Paris, 1992

² **Idem**, p. 9 (nous soulignons)

³ **Stendhal**, De L'Amour, p. 69

⁴ **Blin** (Georges), Stendhal et les problèmes du roman, p. 120

⁵ Dans son *Essai sur l'entendement humain*, Locke attribue l'origine des idées et des connaissances en général à la sensation. Il distribue les idées selon qu'elles viennent d'un seul sens ou de plusieurs sens : « Pour mieux concevoir les idées reçues de la sensation, il peut ne pas être inutile de les considérer en fonction des différentes voies par lesquelles elles approchent l'esprit et se rendent perceptibles. » cf **Locke** (John), Essai sur l'entendement humain, Ed. Vrin, Paris, 2001, pp. 191-192

traités de l'âge classique. Il sera donc important de montrer que l'Idéologie n'est pas simplement une théorie de la représentation mais qu'elle s'emploie également à étudier les conditions de manifestation de la représentation et du sens en général.

Il ne s'agit pas simplement de partir du présupposé que le sens n'existe pas en soi chez Stendhal, il convient de voir également comment son oeuvre est traversée par les questions épistémologiques qui agitent les esprits de son temps.

La problématique de l'immaturation, qui refuse le niveau de la clôture du texte, n'abolit pas radicalement le sens. Cette écriture, qui n'est pas orientée vers une lecture univoque, mais s'accorde toujours avec tout ce qui a trait à l'inachèvement, montre comment il importe à Stendhal de travailler sous le double registre de la sémantique et de la sémiotique. Le premier niveau, en tant qu'il sollicite directement le contenu, doit relayer le second, traditionnellement considéré dans une perspective structuraliste comme un espace clos. Tout se passe comme si toute sémiotique dessinait les conditions de surgissement de sa propre herméneutique. Autrement dit, comment la question de l'*explication* et de la *compréhension*¹ se distribue-t-elle dans l'oeuvre stendhalienne ?

Pour sortir de cette aporie méthodologique, Paul Ricoeur, tout en évitant de réintroduire l'analogie et son illusion subjectiviste, le *logos* et son illusion positiviste, envisageait la question de la manière suivante :

« Mais je récusé avec la même force un rationalisme de l'explication qui étendrait au texte l'analyse structurale des systèmes de signes caractéristiques non du discours mais de la langue. Cette extension également induit engendre l'illusion positiviste d'une objectivité textuelle fermée sur soi et indépendante de toute objectivité d'auteur et de lecteur. »²

Il ne s'agit pas d'évacuer la problématique de la représentation telle quelle. Au contraire, on peut voir avec les Idéologues comment se fraye l'accès vers un dialogue entre sémiotique et herméneutique. Le sens, sans être aboli, est seulement retardé, puisqu'il convient d'abord de modaliser les différents aspects sous lesquels il apparaît : « ...c'est de la physionomie de l'ensemble des choses dites que l'on peut tirer des inductions », observe Stendhal³.

¹ Par delà le conflit épistémologique quoique nécessaire au renouvellement des postulats théoriques, Paul Ricoeur, reprenant le problème là où l'avait laissé Wright et le *meaning and understanding* anglo-saxon, entendaient construire le sens sur cette dialectique de l'*explication* et de la *compréhension* qui n'avaient guère échappé à la grammaire générale comme aux Idéologues, pour lesquels la représentation n'était encore concevable qu'à travers les formes par lesquelles elle se modalise, ou *mathèmes*. Cf Ricoeur (Paul), « Expliquer et comprendre » in *Du Texte à l'Action*, Ed. du Seuil, Paris, 1986, pp. 179-203

• Sur la même question entre sémiotique et herméneutique, voir aussi Greimas et Ricoeur, « Débat sur la sémiotique des passions » in Anne Hénault, *Le pouvoir comme passion*, Ed. N.R.F, Paris, 1994, p. 202

² Ricoeur (Paul), *Du Texte à l'Action*, p. 37

³ Stendhal, *De L'Amour*, p. 77

Relier l'écriture stendhalienne au projet des Idéologues, c'est voir comment peut se résorber la dichotomie entre l'*explication* et de la *compréhension*, entre le dehors et le dedans, puisque aucune de ces catégories n'est la face signifiante de l'autre.

Du point de vue de l'*explication*, il s'agit d'abord de baliser le terrain, travail sans lequel l'interprétation ne saurait être possible. L'on voit alors Stendhal observateur des tempéraments en fonction des formes de climat, des œuvres selon les mœurs ou le génie d'une nation. Il s'agit de renoncer à la naïveté de la compréhension immédiate sans pour autant enfermer l'écriture dans la sécheresse d'une l'explication positiviste.

Du point de vue de la *compréhension*, il s'agit d'apporter un peu de chair et de sang à la charpente squelettique des articulations logiques, de peur qu'elles ne tournent à vide. De cette façon, l'écriture, en se gardant d'opposer *explication* et *compréhension*, ne cherche plus à introduire la question de l'origine du sens, ni à s'engager dans une opération de *transcodage*¹ consistant à traduire, comme si cela allait de soi, le passage d'une langue à une autre. Lorsqu'on interroge l'œuvre de Stendhal à partir de Condillac, on voit la difficulté d'une sémiotique fondée sur le « signe-renvoi [qui] échappe à cette adéquation partagée »² entre le signifiant et le signifié. La difficile insertion du sujet dans le discours est telle, que Stendhal cherche une écriture à dominante sensualiste, même dans Vie de Henry Brulard.

Peut-être les Idéologues sont-ils eux aussi des esprits suffisamment avertis pour ne pas confondre les *figures du monde* et les *figures du discours*³, quand bien même M. Foucault, dans son renversement de l'âge classique du signe, rejette l'Idéologie du côté de la représentation :

« L'analyse de la représentation et la théorie des signes se pénètrent absolument l'une l'autre : et le jour où l'Idéologie, à la fin du XVIII^{ème} siècle, s'interrogera sur le primat qu'il faut donner à l'idée ou au signe, le jour où Destutt reprochera à Gerando d'avoir fait une théorie des signes avant d'avoir défini l'idée, c'est que déjà leur immédiate appartenance commencera à se brouiller et que l'idée et le signe cesseront d'être parfaitement transparents l'un à l'autre. »⁴

¹ Dans Du sens, récusant la constitution du sens dans la nature, l'origine, l'identité ou le même, Greimas écrit : « Aux deux bouts du canal de la communication surgissent des métaphores anthropomorphes, par lesquelles l'homme cherche à questionner naïvement le sens, comme si les mots voulaient vraiment dire quelque chose, comme si le sens pouvait être entendu en dressant l'oreille. (...) La signification n'est donc que cette transposition d'un niveau de langage dans un autre, d'un langage dans un langage différent, et le sens n'est que cette possibilité de *transcodage*. »
Cf Greimas (A..J.), Du sens, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p.13

² Géninasca (Jacques), « Débat autour de la parole littéraire » in Etudes littéraires, Université de Laval, Montréal, 1999, p. 126

³ Dans une perspective anti-analogique, Jacques Géninasca fait observer : « Dans les discours esthétiques les *figures du monde*, loin de correspondre aux signifiés du langage, fonctionnent à la manière des signifiants dont le signifié n'est autre chose que les états modaux du sujet »

cf Géninasca (Jacques), La parole littéraire, Ed. PUF formes sémiotiques, Paris, 1997, p. 200

⁴ Foucault (Michel), « Représenter » in Les mots et les choses, p. 79 (nous soulignons)

A ce propos, on ne peut manquer de se demander si l'Idéologie constitue une école de pensée homogène. Condillac n'est pas Tracy, qui lui-même n'est pas Gerando. Mais existe-t-il une composante anti-analogique de l'Idéologie ?

On sait que le *réalisme moderne*¹, inauguré par Stendhal, doit beaucoup aux Idéologues, dont certains, comme Condillac, prétendent construire la signification à partir des sens : « Une idée intellectuelle est donc le souvenir d'une sensation. L'idée intellectuelle de solidité, par exemple, et le souvenir d'avoir senti de la solidité dans un corps qu'on a touché... »²

Malgré le caractère moderne de leurs théories, les Idéologues n'échappent pas au grief de prétendre « interpréter le monde par les sens »³. Dans le même ordre d'idée, François Flahault, récuse tout « sentiment d'existence [qui] se fonde sur les sensations »⁴ tel que Condillac et la philosophie du 18^{ème} siècle l'avaient formulé. Mais le réel senti est-il plus vrai que le réel pensé ? Stendhal s'est-il laissé prendre au jeu de la naïveté épistémologique que dénonce Michel Foucault ?

Stendhal pense précisément avec les Idéologues qu'il n'y a d'autre monde extérieur que celui perçu par nos sens. Dans sa lettre à son ami Adolphe de Mareste, on le voit souligner son ancrage phénoménologique : « Les qualités réelles des objets n'existent pas. Il n'y a de vrai que ce qui est senti. »⁵

Or nous ne pensons pas que lorsque Stendhal s'aligne sur les arguments des Idéologues, il cherche simplement à interpréter le monde. Rien au contraire ne nous interdit de penser qu'il œuvre à sa transformation. De cette façon, il réclamerait un autre statut pour l'Idéologie en essayant de l'extraire de l'analogie.

Tout se passe comme si jusqu'à l'âge classique, la césure entre le symbolique et la sémiotique, théoriquement attestée selon Julia Kristeva dans la deuxième moitié du

¹ **Watt** (Ian), « Réalisme et forme romanesque » *Littérature et réalité*, Ed. du Seuil, Points essais, Paris, 1982, p. 15: « Le réalisme moderne part évidemment de la proposition que la vérité peut être découverte par l'individu à l'aide de ses sens : cette idée a ses origines chez Descartes et Locke, et a été pleinement formulée pour la première fois par Thomas Reid au milieu du XVIII^{ème} siècle »

² **Condillac**, *Traité des sensations*, 2^{ème} partie, chap. 8, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, Ed. Fayard, Tours, 1984, p. 133

³ **Vargas** (Yves), *Introduction à l'Emile de Rousseau*, Ed. PUF, Paris, 1995, p. 58

Parlant du « sensualisme réceptif » de Condillac par opposition à celui de Rousseau, Y. Vargas écrit : « Condillac présente les sens comme diverses façons d'interpréter le monde. Il s'agit avec Rousseau de le transformer. » (p. 59)

⁴ **Flahault** (François), « Une cure de désidéologisation » in *Le sentiment d'exister*, Ed. Descartes & cie, Paris, 2002, p. 359

⁵ **Stendhal**, « Lettre à Adolphe de Mareste/Bologne, 21 mars 1820 » in *Correspondance générale*, t. III, 1817-1830, Ed. établie par V. Del Litto, Honoré Champion, Paris, 1999, p. 262

moyen âge (XIII-XV^{ème} siècle)¹, n'était pas maintenue. La pensée du signe qui succède à celle du symbole reproduit assez curieusement la même illusion représentative, comme si la contestation du symbolisme qui s'annonce dès le XVI^{ème} siècle n'avait jamais eu lieu. De là vient que l'époque de Stendhal se trouve fourvoyée par la pensée du signe, qui n'est qu'un symbolisme déguisé.

Tout en invoquant les arguments des Idéologues, Stendhal n'en prône pas moins une esthétique anti-représentative. Comment en finir avec « l'organisation binaire du signe »² au cœur de l'Idéologie ? Stendhal est si hanté par cette question qu'il emploie son écriture au renversement de cette dualité du signe. Il n'est plus question pour lui de réhabiliter « le redoublement accidentel et la secondarité déchuée »³ qui exigeait que le signifié fût support structurel du signifiant.

Quelle qu'ait été l'importance de l'approche théorique recherchée par Stendhal, il n'entre pas dans ses préoccupations d'écrire d'après un programme. A ses yeux, l'Idéologie recouvre un autre versant que celui régi par un ordre décidable. Du reste, on peut même penser qu'une théorie dite générale de la connaissance ou *Idéologie* recouvre « plusieurs pratiques sémiotiques »⁴ qui se recoupent.

Au-delà de la simple analyse interne de la représentation, l'Idéologie s'offre avant tout comme une méthode interdisciplinaire, où non seulement se réunissent divers savoirs, mais qui contient aussi la possibilité d'un échange entre les différentes disciplines, du *langage d'action* aux sensations, de l'étude des phénomènes moraux aux phénomènes physiques, de la grammaire à l'économie politique, en passant par la logique.

Dans Lucien Leuwen par exemple, Stendhal montre d'un seul tenant le discours du héros, le *sociolecte* des Ultras, la connaissance de la politique et de l'économie livrés à une cruelle entreprise de distorsion ou de subversion, puis l'opposition de différents systèmes apparemment nécessaires à la singularisation de différents protagonistes de l'action.

De même dans Armance, la connaissance médicale, la thématique de la difficile insertion de l'enfant dans le langage et la science pure constituent encore une

¹ **Kristeva** (Julia), « L'énoncé comme idéologème » in Recherches pour une sémanalyse, Ed. du Seuil, Paris, 1969, p. 117 : « La période du XIII au XV^{ème} siècle conteste le symbole et l'atténue sans le faire disparaître complètement, mais plutôt en assurant son passage (son assimilation) dans le signe. »

² **Foucault** (Michel), Les mots et les choses, p. 78

³ **Derrida** (Jacques), De la grammatologie, p. 16

⁴ **Kristeva**, « Le mot, le dialogue et le roman » in op. cit.

unité malgré la diversité : la souffrance organique et le malaise dans la parole s'enchaînent l'une à l'autre pour tisser le nœud de l'action, à savoir le mal d'Octave.

La même volonté de réunir le divers dans une théorie générale justifiait déjà l'ancrage de De L'Amour dans l'Idéologie. Ce que Stendhal désigne sous l'appellation d'« instrument général et nécessaire à tout »¹ à la suite de l'Idéologie n'est rien de moins qu'une certaine façon de distribuer les identités et les différences, non seulement en remontant à l'origine des connaissances, mais aussi dans la manière de les disposer.

Ce corpus interdisciplinaire est déjà présent dans la Correspondance, où Stendhal oeuvre à transmettre l'esprit mathésique à sa sœur Pauline, qu'il exhorte à embrasser le savoir universel plutôt que de filer de la laine comme les femmes de son temps. Avec la *Logique* de Condillac et le *Cours de l'histoire* de La Harpe, l'*Idéologie* de Tracy est l'ouvrage dont Stendhal conseille impérieusement la lecture à sa sœur :

« C'est le plus beau secret que je puisse te donner, avec celui pourtant d'étudier le cœur et la tête de l'hom[me]. Tu connais le cœur et tu as une âme ardente qui te l'explique assez ; reste la tête. Je t'enverrai incessamment l'*Idéologie* de Tracy. C'est là la seule chose qui reste, tout le reste est de mode... »²

Cette injonction à la connaissance est un thème unique décliné en plusieurs variantes dans la Correspondance et que nous retrouverons fréquemment dans notre étude.

Ecrivain *dialogique*³, Stendhal rêve d'une ouverture. A l'idéal mathématique de l'écriture dans De L'Amour s'associe la difficulté de noter la sensation dans Vie de Henry Brulard. La quête d'une écriture aussi dépouillée et naturelle que celle du Code Civil dans La Chartreuse de Parme ou Le Rouge et le Noir, chronique italienne à l'origine d'un côté, chronique judiciaire de l'autre, permet de comprendre comment l'écriture narrative de Stendhal ressent quelquefois le besoin de puiser directement dans une autre forme scriptuaire antérieurement à sa conception. Comme s'il importait avant tout à l'auteur de savoir où il va, même si Vie de Henry Brulard et De L'Amour expriment cette impossibilité.

Stendhal tend à unifier des éléments hétérogènes dans un immense corpus allant du journal à ses écrits théoriques. Savoir et éprouvé, connaissance et sensibilité

¹ **Stendhal**, *Lettres à Pauline*, Ed. Aubin Ligugé, Poitiers, 1994, p. 273

² **Stendhal**, « Lettre à Pauline Beyle/ Paris, 29 oct.-16 nov. 1804 », *Correspondance générale*, t. I, 1800-1809, Ed. Honoré Champion, Paris, 1997, p. 223

³ Nous rejoignons Ann Jefferson qui pense que chez Stendhal « le sens du dialogisme est extrêmement développé », cf **Jefferson** (Ann), « L'amour et le texte réfractaire, passions livresques » in *Collection stendhalienne*, n°31, Librairie Droz, Genève, 1999, p. 128

• Sur le dialogisme à proprement parler, voir **Bakhtine** (Michaïl), « Le plurilinguisme dans le roman » in *Esthétique et théorie du roman*, Ed. Tel Gallimard 1978, pp. 122-151

sont parmi les formes d'expression apparemment inconciliables, appelées à trouver leur cohérence dans un *Champ Sémantique Global*¹ ou *Idéologie*.

Mais nous ne pensons pas que celle-ci puisse se développer sur un modèle statique. Elle est plutôt « un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures »², si l'on nous permet les termes de J. Kristeva décrivant ainsi ce processus :

« La diachronie se transforme en synchronie, et dans la lumière de cette transformation, l'histoire *linéaire* apparaît comme une *abstraction* ; la seule manière qu'a l'écrivain de participer à l'histoire devient alors la transgression de cette abstraction par une écriture-lecture, c'est-à-dire par une pratique d'une structure signifiante en fonction ou en opposition avec une autre structure. »³

Grâce à la médiation des lectures préalablement faites par Stendhal, on observe une tension entre la structure théorique qu'il a mémorisée comme lecteur et la structure romanesque qu'il invente comme écrivain. Ainsi, il devient inconcevable pour l'écrivain de feindre d'ignorer par exemple « l'état de la philosophie à Paris en 1827 »⁴.

Toutefois, le roman stendhalien n'est pas une imitation de l'histoire de la pensée. La deuxième partie de La Chartreuse de Parme n'est pas une simple réminiscence des ouvrages théoriques de Machiavel comme l'aurait souhaité Balzac : « A une philosophie de l'imitation et de l'émulation qui était encore celle de Machiavel, Stendhal substitue une philosophie de la comparaison et de l'évolution. »⁵

Si l'Idéologie constitue un modèle aux yeux de Stendhal, on ne peut pas dire pour autant qu'il s'y conforme⁶. Ce n'est pas parce que le roman n'est pas suffisamment codifié à son époque qu'il faut en conclure que l'Idéologie lui fournit l'équivalent d'un art poétique.

¹ **Eco** (Umberto), Lector in fabula, Ed. Grasset & Fasquielle, Paris, 1979, p. 109

² **Kristeva** (Julia), « Le mot, le dialogue et le roman » in Recherches pour une sémanalyse, p. 144 (nous soulignons)

³ Idem, p. 144

⁴ **Stendhal**, « Lettre à Gian Pietro Vieusseux/ 22 déc. 1827 », Correspondance générale, t. III, 1817-1830, Ed. Honoré Champion, Paris, 1999, p. 651

⁵ **Boussard** (Nicolas), « Les vies et les philosophies de Stendhal M. et de Machiavel B. » in Actes du colloque de Tours, Une liberté orangeuse Balzac-Stendhal, Ed. Erudit, Paris, 2004, p. 209

⁶ Sur cette question, voir **Prévost** (Jean), « Les années d'apprentissage de Stendhal » in La création chez Stendhal, Ed. Mercure de France, Paris, 1951, pp. 33-34 :

« Une influence a peut-être accentué, un peu plus tard, celle des mathématiques. C'est l'influence dont on a le plus parlé à propos de Stendhal : celle d'Helvétius, de Condillac, plus tard celle de Destutt de Tracy. Sensualistes et idéologues ont certainement fourni au jeune Beyle des thèmes de réflexion, des cadres commodes pour son observation des hommes. (...) Mais leur influence sur le métier d'écrivain de Stendhal semble à peu près nulle (...) Stendhal a dû à sa nature intuitive et prime-sautière de ne pas les imiter. Peut-être aussi l'éducation théâtrale qu'il se donnait, en le ramenant aux grands classiques, lui a fait dépasser de bonne heure l'influence de ces froids précepteurs. Il a su de bonne heure qu'il s'agissait de *peindre*. Helvétius, Condillac et Tracy ne lui offraient que des épures. »

La tentation idéologique de Stendhal s'avère hypothétique et problématique, car à il n'appartient pas à l'Idéologie de se poser en un savoir *constitutif*. A supposer que les Idéologues aient fourni à Stendhal les principes de son art, le roman stendhalien s'écarte néanmoins de tout ce qui est susceptible de le rattacher à une esthétique gouvernée par la *ressemblance*.

Théorie du signe, l'Idéologie, de quelque manière qu'elle puisse se présenter, n'est pas constituée sur un fonds d'universelle analogie où tel signe serait transparent à tel autre. Réfléchir sur la notion de *ressemblance* et donner à voir les similitudes, c'est le propre d'une sémiologie qui insiste sur la manifestation des *phénomènes*. Les Idéologues s'occupent non pas de la représentation mais de la façon dont elle leur apparaît, et c'est peut-être précisément pour cela que Stendhal ne s'est pas montré insensible à leur tournure d'esprit.

Représenter est certes l'objet dont s'occupe l'Idéologie, mais celle-ci n'est pas pour autant un programme méthodologique orienté vers une esthétique de la *mimesis*, « le grand tableau de tout ce qui est représentable »¹ commence à s'opacifier. Elle paraît au contraire un état des lieux sur l'évolution des catégories générales de la connaissance ou du signe et du jugement.

En fait, la question centrale qui sous-tend l'Idéologie est peut-être celle-ci : pourquoi le discours n'envisagerait-il pas une autre conception de la représentation, dans laquelle s'établiraient déjà les conditions de ses propres limites à représenter ? Telle est la question fondamentale qui relie le *soupçon* stendhalien à l'Idéologie de Tracy. Dans une de ses lettres à sa sœur Pauline, Stendhal mettait plus l'accent sur le *comment* que sur le *pourquoi* : « Tracy observe comment on raisonne espérant qu'à force de regarder il verra d'où vient l'Erreur et la Vérité. »²

Stendhal s'est sans doute souvenu de la position anti-cartésienne de Condillac³ pour montrer la crise du sujet dans Armance. Replié dans le silence, Octave manifeste par là même les difficultés de la connaissance. Dans nombre de romans stendhaliens, les scènes de raisonnement, qui sont autant d'indices de l'immaturation des personnages, seront l'occasion pour Stendhal d'aller à l'encontre de la raison normative, retournée en « maladie du *trop raisonner* »⁴.

¹ Foucault (Michel), *Les mots et les choses*, Ed. Tel/Gallimard, Paris, 1966, p. 255

² Stendhal, « Lettre à Pauline Beyle/ Marseille, 19 nov. 1805 » in *Correspondance générale*, t. I, Ed. Honoré Champion, Paris, 1997, p. 378

³ cf Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances*, Ed. Alife, Paris, 1998

⁴ Stendhal, *Lucien Leuwen*, p. 17

Le solide ancrage de Stendhal dans l'Idéologie permet ainsi de comprendre le fait qu'à l'instar de ses modèles, son œuvre tient à un immense corpus unifié des savoirs. De la logique à l'économie politique, de la grammaire générale à l'étude des mathématiques, Stendhal met non seulement son œuvre sous le signe du positivisme, mais il établit aussi des passerelles entre ces différents domaines, observant les constances avant d'en tirer les lois autour desquelles le travail de composition s'organise.

Si l'on s'en tient à la périodisation allant du XVI^{ème} au XVII^{ème} siècle comme celle liée à l'âge classique du signe, notion encore très apparentée à l'idée, on peut dire avec Michel Foucault :

« Au XVI^{ème} siècle, la ressemblance était liée à un système de signes ; et c'était leur interprétation qui ouvrait le champ des connaissances concrètes. A partir du XVII^{ème} siècle, la ressemblance est poussée aux confins du savoir, du côté de ses frontières les plus basses et les plus humbles. Là, elle se lie à l'imagination, aux répétitions incertaines, aux analogies embuées. Et au lieu d'ouvrir sur une science de l'interprétation, elle implique une genèse qui remonte de ces formes frustrées du Même aux grands tableaux du savoir développés selon les formes de l'identité, de la différence et de l'ordre. Le projet d'une science de l'ordre tel qu'il fut fondé au XVII^{ème} siècle impliquait qu'il soit doublé d'une genèse de la connaissance, comme il le fut effectivement et sans interruption de Locke à l'Idéologie. »¹

On trouve des vues analogues à celles de M. Foucault dans la Correspondance stendhalienne. Au sein de son projet fédérateur des connaissances, l'Idéologie s'offre à Stendhal comme un discours sur les idées, mais aussi une science de l'ordre et du classement. Ce souci taxinomique se manifeste de manière quasi obsessionnelle dans lettres à Pauline. Stendhal fait par exemple observer à sa sœur que l'économie du savoir obéit à la même complexité que l'anatomie humaine et que la combinatoire syntaxique est réalisée à peu près sur le même modèle que l'articulation des parties du corps :

« Le quatrième et dernier sera un cours de déclamation ; ce dernier est le plus indispensable : c'est *la peau qui recouvre tout le corps*. Que dirais-tu d'une femme qui aurait les os (l'Idéologie) et les muscles (connaissance des passions) parfaitement bien faits, mais qui serait *écorchée* ; elle serait affreuse. »²

De même, la *liaison des idées*³, par la perception ou l'imagination, participe de la même complexité autour de quatre verbes, se rappeler (souvenir), juger (établir un rapport), vouloir (désirer), sentir (sensation) :

¹ Foucault (Michel), Les mots et les choses, pp. 85-86 (nous soulignons)
Aux yeux de Stendhal, Locke serait d'ailleurs le fondateur de l'Idéologie.

² Stendhal, « Lettre à Pauline Beyle/ 14 février 1805 » in Correspondance générale, t. I, Ed. Honoré Champion, Paris, 1997, p. 253

³ Condillac, Traité des sensations, 1^{ère} partie, chap. 2, p. 24/32

« Nous venons de remarquer que nous avons des idées et des perceptions de quatre espèces différentes :

1. Je me rappelle que je me suis brûlé hier ; c'est un souvenir que je sens.
2. Je juge que c'est cette pincette chaude qui a causé ma brûlure ; c'est un rapport que je sens entre ma douleur et la pincette.
3. Je veux éloigner cette pincette, dès que je sens le mal ; voilà un désir que je sens.
4. Je sens que je me brûle actuellement, c'est une sensation que je sens ; j'aurais dû la mettre en premier.

Voilà quatre sentiments ou vulgairement quatre idées bien différenciées. L'expérience nous prouvera par la suite qu'elles composent en entier la faculté de penser.»¹

Si Stendhal tient surtout à la notion d'établir *un rapport*, c'est qu'il s'intéresse plus à l'interaction qu'au principe de la *ressemblance*.

Appliqués au niveau thématique, tous les présupposés théoriques que nous avons formulés à partir des relations de Stendhal et des Idéologues permettent de voir comment un roman comme *La Chartreuse*, estampillé « *Littérature des Idées* »², ou ce qui revient au même, œuvre d'idéologie, aboutit à un véritable renversement méthodologique déconcertant les attentes de l'art balzacien du roman.

Ecrivain à rebours de ce qu'on attend de lui, Stendhal offre au lecteur une œuvre dans laquelle ni le pouvoir ni l'époque ne sont représentés. La sécheresse de la notation prime le luxe des descriptions à caractère réaliste sans pour autant que la physionomie de l'époque échappe à la compréhension du public. Telle est, brièvement esquissée, la critique de Balzac de La Chartreuse de Parme, sur laquelle vont reposer nos développements.

Nous avons montré que l'Idéologie était ordinairement considérée comme une « théorie du signe »³, et partant, une théorie de la représentation. A bien y regarder, c'est dans la froide observation mathématique qui abhorre les êtres et les sentiments que Balzac voit la principale composante de l'Idéologie. Seule la mécanique narrative importe ici. Avec Balzac, l'Idéologie change radicalement de statut, elle est ce qui ne représente plus. Stendhal lui-même semble vouloir insister sur cette facette.

En effet, critique de l'œuvre de Stendhal, Balzac ne rechignait pas à vouloir tout rassembler dans son œuvre, conformément à l'idéal de la *mathésis* dans laquelle les

• Voir aussi « Des inversions » in Essai sur l'origine des connaissances humaines, p. 244/247

¹ **Stendhal**, « Lettre à Pauline Beyle/1^{er} janvier 1805 » in Correspondance générale, t. 1, Ed. Honoré Champion, Paris, 1997, p. 242

² **Balzac** (Honoré de), « Etudes sur M. Beyle » in Etudes sur Stendhal et la Chartreuse de Parme, Ed. Slatkine, Genève, 1997, p. 24

³ **Foucault** (Michel), « Représenter » in Les mots et les choses, pp. 77-81

mœurs pouvaient s'observer aussi bien que dans un manuel d'histoire. Pour l'essentiel, l'article de Balzac tient à une série de griefs adressés à l'encontre de La Chartreuse Parme. Dans l'optique balzacienne, Stendhal aurait dû écrire un roman politique afin de représenter son siècle :

« Mais, si vous vouliez peindre toute la vie de Fabrice, vous deviez, vous homme si sagace, appeler votre livre FABRICE, ou *l'Italien du dix-neuvième siècle*. Pour se lancer dans une pareille entreprise, Fabrice aurait dû ne pas se trouver primé par des figures aussi typiques, aussi poétiques que le sont les princes, la Sanseverina, Mosca, Palla Ferrante. Fabrice aurait dû représenter le jeune Italien de ce temps-ci. »¹

Or Stendhal s'était fait une loi de ne pas centrer la perception autour de Fabrice, celui-ci se trouvant parfois même éclipsé par d'autres figures sans lesquelles l'action serait comparable à celle du roman historique où abondent les récits de bataille suggérant une atmosphère épique.

La conception balzacienne du roman diffère par là même de celle de Stendhal, d'autant plus que Balzac s'indigne de ce que « le caractère de perception, le cachet d'irréprochable beauté »² propre à l'époque n'apparaît pas totalement dans La Chartreuse de Parme. Aux yeux de Balzac, ce roman échoue à représenter les mœurs politiques de son temps. Il est presque regrettable que Stendhal ne soit pas un second Machiavel, alors que la matière s'y prêtait vraiment : « Enfin il a écrit *Le prince moderne*, le roman que Machiavel écrirait, s'il vivait été banni de l'Italie au dix-neuvième siècle. »³

Mais en enjoignant à Stendhal de rapporter dans *La Chartreuse* les événements de son siècle, Balzac semble commettre à peu près la même erreur⁴ que celle de l'esthétique monolithique des siècles où le classicisme est à son apogée. Tout se passe comme s'il exigeait de l'écriture stendhalienne un tableau complet où puisse se reconnaître le despotisme de Ranuce Ernest IV et celui de son ministre Metternich à travers le portrait du comte de Mosca.

Mais il n'est pas question pour l'auteur de *La Chartreuse* de peindre les démêlés de Fabrice aux prises avec le despotisme de Ranuce Ernest IV. Stendhal

¹ **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., p. 106

² **Idem**, p. 113

³ **Ibid.**, pp. 31-32

⁴ A ce propos, Philippe Berthier s'est demandé si Balzac avait bien compris Stendhal : « La conception balzacienne de l'art repose sur une esthétique générale entre naturaliste et non-naturaliste. La position balzacienne est la première. Stendhal récusé ainsi que tout asservissement au détail réel. » Cf **Berthier** (Philippe), « Balzac et *La Chartreuse de Parme* » in Stendhal, La Chartreuse de Parme, Ed. Klincksieck, Paris, 1999, p. 34

trionphe plus dans l'art de suggérer les événements que de les raconter. Même la passion napoléonienne du héros n'échappe pas à cette règle.

Stendhal désapprouve le déterminisme des siècles précédents calqué sur les caprices du pouvoir politique. Il éprouve une certaine répugnance à voir dans son œuvre la réalisation d'une *libido dominandi* comparable à celle du Monarque, recouvrant l'Etat, l'époque et le siècle¹. Le caractère immuable du signe est associé au principe naturel de l'éternité du Monarque dont l'autorité ne se raisonne pas, parce qu'il est dépositaire du pouvoir divin. Au discours monosémique et stable propre à l'âge classique du signe succède le caractère relativiste du signe.

Ne pas pouvoir faire du roman un lieu de prédilection du discours politique est aussi une façon pour Stendhal de marquer une césure entre l'esthétique et la vérité historique : « 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 »², écrit Stendhal dans La Chartreuse de Parme.

Certes, la passion politique nourrit l'œuvre de Stendhal, elle fait figure de force pour l'action de ses personnages, mais il est nullement question de représenter les choses du point de vue de leur contenu. Sous l'appellation de *politique*, Stendhal regroupe certainement tous les problèmes inhérents au refus de représenter. Aussi cette notion est-elle récurrente dans son écriture. Au-delà de son apparition dans La Chartreuse, on la retrouve également dans Le Rouge et le Noir :

« La politique, reprend l'auteur, est une pierre attachée au cou de la littérature, et qui, en moins de six mois, la submerge. La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. Ce bruit est déchirant sans être énergique. Il ne s'accorde avec le son d'aucun instrument. Cette politique va offenser mortellement une moitié des lecteurs, et ennuyer l'autre qui l'a trouvée bien autrement spéciale et énergique dans le journal du matin... »³

Si l'homme était le sujet principal de la politique, il est maintenant absent du roman, car la politique elle-même n'a plus rien à y faire si ce n'est que comme fonction. Le refus de représenter le monde extérieur et l'éviction du sujet dans le discours vont de pair. Michel Foucault rejoint la problématique du réalisme moderne

¹ On avait vu avec Aron Kibédi Varga comment la doctrine classique essentiellement fondée sur la représentation entendait montrer le rayonnement de la monarchie. Elle cherche à « démontrer la supériorité de la langue et de la civilisation française due à la grandeur du classicisme et du roi. »

Kibédi Varga (Aron), « Réflexions sur le classicisme français » in Revue d'histoire littéraire de France, pp. 1068-1069

² **Stendhal**, La Chartreuse de Parme, p. 401

³ **Stendhal**, Le Rouge et le Noir, p. 379 (nous soulignons)

inauguré par Stendhal quand il écrit dans Les mots et les choses : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. »¹ Avec l'éviction du sujet, c'est la fin du contenu lui-même qui est visé. Tout ce qui a trait à la représentation devient par là même futile.

Le roman stendhalien ne se prête ni au déchiffrement immédiat des signes de la société post-napoléonienne, ni à ceux de l'ordre monarchique par exemple, même si l'ère classique du signe fondée sur *l'illusion substantialiste* hante encore nombre d'écrivains à l'époque de Stendhal. Dans ses « Etudes sur M. Beyle », Balzac, animé par le même souci taxinomique que Stendhal, avait commencé par établir un tableau comparé de diverses formes littéraires :

« Dans notre époque, la littérature a bien évidemment trois faces ; et, loin d'être un symptôme de décadence, cette *triplicité*, expression forgée par M. Cousin en haine du mot *trinité*, me semble en effet assez naturel de l'abondance des talents littéraires : elle est l'éloge du dix-neuvième siècle, qui n'offre pas une seule et même forme, comme le dix-septième et le dix-huitième siècles, lesquels ont plus ou moins obéi à la tyrannie d'un homme ou d'un système. »²

Si l'on considère l'Idéologie comme une *théorie du signe* d'où Stendhal tirerait les principes d'un art poétique, on ne peut pas ne pas suivre les implications métaphysiques d'une telle poétique et de la résonance hégélienne qu'elle pourrait recouvrer. Or Stendhal, contrairement à Balzac, ne saurait garantir au lecteur une esthétique vouée à la réalisation de l'*Un*³. Cette approche méthodologique à dominante déterministe paraît incompatible avec la problématique de l'immaturation dans le roman stendhalien, qui semble au contraire déjouer la dualité du signifiant et du signifié, puisque de leur union procède la totalité que réalise la *mathésis*.

Malgré l'étendue du territoire des connaissances qu'elle couvre, l'Idéologie apparaît à certains égards comme la quête même de l'expression adéquate ou du mot juste. Il arrive même aux Idéologues de mettre « le langage sous surveillance »⁴, comme s'ils voulaient en finir une bonne fois pour toutes avec *l'arbitraire du signe*⁵.

¹ Foucault (Michel), Les mots et les choses, p. 398

² Balzac, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., p. 23

³ Eric Benoît, dans une approche mallarméenne différente de celle de Stendhal, parle du *Livre comme tension vers l'Un* : « Le livre est donc tension vers l'Un (...) Le livre est retour du multiple vers l'Un. Le Livre est réunification du divers, du dispersé, de l'épars du monde, en l'unité transcendantale de l'Absolu : le livre est assumption de la disparité, du Hasard, vers l'Absolu » Une telle conception de l'écriture, qui voit en l'unité la fin en soi du livre et la fait prévaloir sur le divers, nous semble contraire à la démarche stendhalienne. cf Benoît (Eric), « Schèmes métaphysiques et théologiques » in Mallarmé et le Mystère du "Livre", Ed. Honoré Champion, Paris, 1998, p. 302

⁴ Crouzet (Michel), chap. « Le langage sous surveillance » in Stendhal et le langage, Ed. Gallimard, Paris, 1980

⁵ Saussure (Ferdinand de), « L'arbitraire du signe » in Cours de linguistique générale, Ed. Payot, Paris-Lausanne, 1916, reed. 1967, pp. 101-102

Par quelques uns de ses postulats, l'Idéologie, théorie du signe, se rapproche étrangement de certains aspects du Cours de linguistique générale de Saussure :

« Si les signifiés reflétaient des distinctions objectives leur préexistant, si les signifiants avaient une conformation donnée pour des causes inhérentes à la substance acoustique, si le lien entre le signifié et le signifiant dépendait des analogies entre l'un et l'autre. »¹

A l'ordre naturel des choses succède la convention : « ...si les signes n'étaient pas arbitraires, ils seraient naturels et donc en deçà de l'histoire... »²

La question de *l'arbitraire du signe* et la quête d'un nouvel ordre du pouvoir apparaissent intimement liés. Ainsi, dans La Chartreuse de Parme, le monarque et le prince sont hostiles à *l'arbitraire du signe* : aucune sphère de la vie ne peut échapper à leur volonté de tout régenter, tant et si bien qu'ils ont la mainmise sur le lexique et la grammaire ; ils bannissent certains mots et en autorisent d'autres ; s'ils ont le droit de battre monnaie, ils s'arrogent aussi celui de modeler le langage, qu'ils confisquent impunément. Briser l'ordre monarchique revient alors à introduire une écriture qui refuse de se plier aux volontés de quelque transcendance que ce soit.

L'isotopie monarchique se heurte ici à l'isotopie républicaine figurée par la passion napoléonienne de Fabrice, considérée comme dangereuse précisément parce qu'elle augure d'une ère nouvelle. Elle constitue une infraction à l'ordre traditionnel qui trouve sa stabilité autour de la figure emblématique du roi. Napoléon est au seuil de cette ère du *souçon* qui commence avec le dix-neuvième siècle. S'ensuit une « disjonction paradigmatique »³ entre l'époque napoléonienne et celle des Bourbons.

Tout ceci n'est pas explicitement dit dans le texte, mais c'est son potentiel idéologique qui suggère cette lecture politique. Lorsque Balzac constate la vacuité de la représentation dans le roman stendhalien, il se situe du côté de la réception de l'œuvre, qu'il interroge à partir de ses *inférences* personnelles⁴. De ce point de vue, une rupture entre ses prévisions de lecteur et la structure narrative de l'œuvre devient inévitable. En s'appropriant l'œuvre de Stendhal, il lui donne un sens personnel né de ses propres jugements. Qu'importe alors de savoir si Stendhal lui-même avait prévu ce sens.

L'illusion représentative vient de la confusion entre le monde *extradiégétique* et le « monde actuel de référence »⁵. On croit être à l'extérieur de l'œuvre, alors que cette extériorité n'est qu'une construction personnelle du lecteur qui essaie de raviver la

¹ Saussure, op. cit., p. 101

² Note 150 de Bally et Sechehaye in Saussure, Idem, p. 448

³ Eco (Umberto), Lector in fabula, p. 120

⁴ Idem, pp. 150-153

⁵ Ibid., p. 170

structure implicite de l'œuvre stendhalienne. Aussi convenons-nous avec U. Eco que « tout engagement envers le monde possible (...) est idéologique »¹, ce qui revient à dire que rien ne nous interdit de penser que la *mathésis* bascule du clos vers l'ouvert.

N'étant ni limitatives ni nombrables, ces possibilités ne cessent de se renouveler à travers les différentes combinaisons réalisées par les structures textuelles : « Nous écrivons au hasard chacun ce qui nous semble vrai, et chacun dément son voisin. Je vois dans nos livres autant de billets de loterie ; ils n'ont réellement pas plus de valeur. »²

On aura toujours affaire à la « compétence idéologique »³ du lecteur pour interpréter un univers culturel. Ce que donne à voir les oppositions entre monarchie et république, despotisme et liberté, correspond déjà au niveau thématique et profond actualisé par « l'encyclopédie »⁴ du lecteur. Le contenu n'existant pas en soi, il apparaît de ce point de vue comme une construction idéologique a posteriori. La « sémiotique des idéologies »⁵ n'abolit pas le sens historique, celui-ci est simplement mis entre parenthèses. L'entrée du lecteur stendhalien dans les *mondes possibles* ne peut s'effectuer sans guidage.

Sans être répudiée, la représentation est plus qu'une possibilité parmi tant d'autres au sein de la *mathésis*. On peut en effet penser avec J.P. Richard que « toute pensée reste chez lui à l'état naissant condamnée à l'adolescence : à aucune d'entre elles il ne laisse le temps de se développer, de mûrir, de devenir lieu commun. La vie de l'esprit est elle aussi faite de matinées. »⁶ Parler de la représentation est encore pour Stendhal une manière d'exposer un vieux topos philosophique, qui s'achève là où commence, à l'aube d'une ère nouvelle, un autre problème : le refus de représenter.

¹ Eco, *Lector in fabula*, pp. 169-170

² Stendhal, *De L'Amour*, p. 72

³ Eco, op. cit., p. 95

⁴ *Idem*

⁵ Eco, op. cit., p. 229

⁶ Richard (Jean-Pierre), *Littérature et sensation*, Ed. du Seuil, Paris, 1954, p. 22

CHAPÎTRE II

LES LIMITES DE L'IMAGINATION DANS LE CHAMP SYMBOLIQUE

L'imagination serait reléguée au second plan par rapport à l'importance prise par les lois de la logique. L'économie des moyens utilisés par Stendhal rappelle plus la conception d'un penseur que celle d'un génie littéraire habitué à composer de vastes fresques historiques à la Walter Scott :

« Certes, après avoir lu le livre, il est impossible de ne pas reconnaître, dans le comte Mosca, le plus remarquable portrait qu'on puisse jamais faire du prince de Metternich, mais transporté, de la grande chancellerie de l'empire d'Autriche, dans le modeste Etat de Parme. L'Etat de Parme et le fameux Ernest IV me semblent également être le prince de Modène et son duché. »¹

Mosca ressemble au prince de Metternich, pendant que Ranuce Ernest IV, un des plus riches princes d'Europe, est conçu par Stendhal d'après le modèle du prince autrichien de Modène. Mais là n'était pas encore la réussite escomptée ou attendue par Balzac. A certains égards, son attitude envers Stendhal rappelle celle du poète d'Arthez prodiguant des conseils méthodologiques à Lucien de Rubempré, qu'il enjoint de rompre avec une conception événementielle de l'écriture vouée à figurer l'histoire, lui faisant écrire un roman historique revu et corrigé par ses soins, *L'Archer de Charles X* :

« .Si vous voulez ne pas être le singe de Walter Scott, il faut vous créer une manière différente, et vous l'avez imité. Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages ; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action. »²

De même que D'Arthez recommande à Lucien de Rubempré la description comme préparatif, sorte de cadre préalable à l'intelligence de l'œuvre et à la compréhension du drame, de même Balzac suggère à Stendhal de se dépouiller des habitudes narratives de Walter Scott :

« Peut-être, les longueurs du commencement, peut-être cette fin qui recommence un livre et où le sujet est étranglé, nuiront-elles au succès, peut-être lui ont-elles déjà nui. (...) Peu de mots suffisent à M. Beyle, qui peint ses personnages et par l'action et par le dialogue ; il ne se fatigue pas de descriptions, il court au drame et y arrive par un mot, une réflexion. »³

¹ **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in *Etudes sur Stendhal et la Chartreuse de Parme*, Ed. Slatkine, Genève, 1997, p. 38

² **Balzac**, « Un grand homme de province à Paris » in *Illusions perdues*, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1970, p. 236

³ **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., pp. 107-108

La référence constante à Walter Scott chez Balzac comme chez le personnage D'Arthez indique combien l'un et l'autre obéissent à la même programmation, le premier comme le second mettant l'accent sur les difficultés d'une écriture vouée à la représentation et à laquelle doit succéder l'action. Car le dialogue, trop enclin à la psychologie des personnages, renvoie l'écriture à la traditionnelle dualité où l'âme doit refléter le corps, le signifiant sa face signifiée :

« Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d'abord dans l'action. »¹

L'ordre même de la composition a cessé d'obéir à une organisation linéaire du réel, celui-ci n'étant ni stable ni permanent :

« Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue ; enfin variez vos plans, pour n'être jamais le même. Vous serez neuf tout en adaptant à l'histoire de France la forme du drame dialogué de l'Écossais. Walter Scott est sans passion, il l'ignore, ou peut-être lui était-elle interdite par les moeurs hypocrites de son pays... »²

Ce que la critique balzacienne reproche à La Chartreuse de Parme, c'est l'incarnation de l'idée : « L'Idée, devenue Personnage, est d'une plus belle Intelligence. Platon dialoguait sa morale psychologique. »³ Selon Balzac, Stendhal devrait renoncer à peindre par le dialogue, fortement associé à la psychologie du personnage, afin de concentrer l'intérêt sur l'action. Aussi lui suggère-t-il d'apporter quelques sérieuses modifications à *La Chartreuse*, travail de suppression de certaines parties et de réécriture pour d'autres :

« Voici ce qui m'est arrivé. A la première lecture qui m'a tout à fait étonné, j'ai trouvé des défauts. En relisant, les longueurs ont disparu, je voyais la nécessité du détail qui, d'abord, m'avait semblé trop long ou diffus. »⁴

Une telle impression vient de ce que Stendhal s'attache, conformément à ses habitudes héritées de l'Idéologie, à comprendre et étudier ses personnages : « Le mérite qui veut être étudié court le risque de rester inaperçu »⁵. Mais les Idéologues sont plus des logiciens que des psychologues, ou peut-être sont-ils les deux à la fois, comme le faisait remarquer Stendhal lui-même à sa sœur Pauline.

¹ **Balzac**, « Un grand homme de province à Paris » in Illusions perdues, p. 236

² Idem

³ **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., p. 29

⁴ Idem, p.104

⁵ Ibid., p. 104

Le travail d'écriture n'est qu'un espace propice à l'analyse, à la pensée. De ce point de vue, le roman confine parfois au traité ou à la dissertation philosophique :

« Apprenons de même à raisonner : toutes les actions qui forment un raisonnement tel que *ce papier blanc* se passent entre les idées, ici entre les idées de papier et celle de blancheur. La science qui nous occupe, cet épouvantail si terrible aux tyrans, cette science si détestée des charlatans de toutes espèces, est la chose du monde la plus enfantine, la plus simple. Nous la nommerons idéologie ; *ideo*, veut dire idée ; *logie*, discours ; le mot entier veut dire discours sur les idées. Locke a trouvé cette science en 1920, je crois. Condillac a commencé à lui donner un corps en 1750. Destutt de Tracy l'a portée à la perfection actuelle, il y a deux ans ; tu vois qu'elle n'est pas vieille.»¹

Balzac aura compris que l'écriture stendhalienne se veut discours sur les idées, mais encore que l'auteur de *La Chartreuse* est « l'un des maîtres les plus distingués de la *Littérature des Idées* »².

De la même manière, Hippolyte Taine voyait déjà en Stendhal une figure extrêmement complexe, réunissant à la fois le savant et l'artiste, le psychologue et le romancier : « Je considère *La Chartreuse* comme un chef d'œuvre de la psychologie littéraire, le plus grand qui ait jamais été publié dans aucune langue »³.

Comment faut-il entendre ici ce mot de *psychologie* si ce n'est au sens d'analyse des idées ? Stendhal psychologue, cela revient à dire que l'idée se situe à l'intérieur de l'objet, qu'elle traduit les états d'âme et que tout ce qui se passe dans l'âme des personnages précède le langage, alors confiné au rôle de « vêtement de la pensée »⁴. L'analyse élogieuse de Taine semble ainsi maintenir Stendhal dans la sphère des Idéologues, c'est-à-dire sous la même bannière que celle sous laquelle Balzac range *La Chartreuse de Parme* quand il la considère comme la marque de la *Littérature des Idées*. Or de l'Idéologie jusqu'au roman s'est maintenue cette tendance à la figuration dévolue au signe scriptuaire, qui apparaît comme le *double réquisit*⁵ de l'imagination et de la *ressemblance*.

Il y a lieu de se demander jusqu'où peut aller la connivence entre le mot et l'image, le signe et l'idée. L'approche phénoménologique que nous tâchons d'appliquer

¹ **Stendhal**, « Lettre à Pauline Beyle/1^{er} janvier 1805 » in *Correspondance générale*, t. I, Ed. Honoré Champion, Paris, 1997, p. 240

² **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., pp. 25-26

³ **Taine** (Hippolyte), « Lettre du 3 mars 1887 à Paul Bourget » in *Sa vie et sa correspondance*, t IV, Ed. Librairie Hachette, Paris, 1907, p. 232

⁴ Ce rôle de « vêtement de la pensée » est blâmée par J. Derrida cf **Derrida** (Jacques), *De la grammatologie*, p. 52

⁵ **Foucault** (Michel), *Les mots et les choses*, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 83

A propos de cette interdépendance de l'imagination et de la ressemblance, M. Foucault écrit que « ni l'un ni l'autre de ces *réquisits* ne peut se dispenser de celui qui le complète et lui fait face. »

à l'oeuvre de Stendhal est celle qui déconstruit la relation binaire du signe. Si on étend le problème jusqu'au niveau de l'image, celle-ci devrait alors se dépouiller de son caractère métaphorique. A quoi bon s'acharner à transporter l'analogie ? C'est le contenu métonymique de l'image qui importe apparemment le plus ici.

Si la filiation stendhalienne à l'Idéologie est avérée, c'est que son écriture soulève plus de contradictions qu'elle ne pourrait en résoudre. La difficulté principale tient au statut qu'il faut donner au signe linguistique. Dans une écriture comme celle de Stendhal, qui ne fait pas grand cas de la représentation, c'est l'intégration du signe dans le *plan d'expression*¹ qui apparaît ici comme le trait principal de sa modernité.

S'ensuit donc une atténuation du niveau conceptuel, en l'occurrence celui du discours psychologique. On comprend aisément en quoi La Chartreuse de Parme s'écarte délibérément de la définition proposée par Taine. Le roman eût été conforme au jugement de Taine si Stendhal avait travaillé à l'intégration du signe sur le *plan du contenu*², dont l'inconvénient est de réduire le langage aux catégories psychologiques.

Toute tentative de ne pas tenir compte de la relation entre le *plan d'expression* et le sens tend à réduire l'écriture stendhalienne au discours psychologique. Considérer De L'Amour comme un ouvrage théorique serait pour Stendhal une façon de réintroduire les données psychologiques, de mettre le signe linguistique au service de ses sentiments. Or cette médiation par le signe n'est pas sans poser des difficultés sur le plan théorique.

En effet, le signe dans la civilisation de l'écriture a suscité de nombreux débats théoriques, et les philosophes du langage ne s'accordent pas toujours sur le statut qu'il faut lui conférer. J. Derrida, en reprenant le problème là où l'avait laissé Husserl, montre combien il est important de passer en revue les différents emplois du mot *signe*. Le problème déborde le cadre de la philosophie du langage et engage l'avenir de la littérature sur le plan épistémologique. C'est pourquoi il nous a semblé bon d'appliquer à l'écriture stendhalienne, qui coïncide avec l'ère des premiers grands changements observés à la fin de l'âge classique, le soupçon que Derrida porte sur le signe³.

¹ **Hjelmslev** (Louis), Prolégomènes à une théorie du langage, Ed. de Minuit, Paris, 1984, pp. 78-79

² **Idem**

³ **Derrida** (Jacques), La voix et le phénomène, Ed. PUF, Paris, 1993, p. 18 :

« Husserl dénonce la confusion liée au mot – signe– *Zeichen* recouvre dans le langage ordinaire et parfois dans le langage philosophique deux concepts hétérogènes qu'on tient souvent à tort pour synonymes, celui d'*expression* (*Ausdruck*) et celui d'*indice* (*Anzeichen*)(...). *L'expression* est un signe purement linguistique et c'est ce qui le distingue en première analyse de *l'indice* comme la représentation est proche de "*l'anaphore*" en ce qu'elle rappelle ou convoque ce qui semble avoir été, elle est plus apparentée aux *signes-expressions*, lesquels *veulent dire* (*Ausdruck*). »

Autant le signe voué à la représentation se trouve marqué par la naïveté consistant à croire que les intentions d'un auteur comme Stendhal n'ont subi aucune modification et qu'il lui suffisait de transcrire tel quel le spectacle qu'il avait sous les yeux, autant l'approche intelligible du signe ne peut se passer de la sensibilité du créateur esthétique. Destinée d'abord au lecteur, l'œuvre engage ce dernier à replacer l'acte de lire dans une attitude critique où les signes, au lieu d'être expressifs par leur *vouloir dire*¹, peuvent devenir muets comme « indices »².

Aussi fallait-il en finir avec cette illusion d'*expression* qui cantonne l'écriture au rôle de secondarité qu'occupe le signe dans l'espace de l'imagination, là où il convient de ne plus se laisser abuser par ce qui n'est à proprement parler qu'un effet de langage. La valeur *indicative* du signe est assurément ce vers quoi tend l'écriture stendhalienne, même si Balzac lui attribue, dans l'exemple de *La Chartreuse*, un caractère un peu trop exagérément *expressif*.

On pourrait même dire que Stendhal encourt avec le reproche de la *Littérature des Idées* celui de la *Littérature des Images*³. En effet, les griefs que Balzac adresse à Stendhal vont au-delà de la *Littérature des Idées* et s'étendent jusqu'au domaine de cette écriture qui trouve à travers les *figures du monde*, comme les tropes et des métaphores, un espace où elle peut traiter beaucoup plus facilement, grâce au retour de l'analogie, ce qu'elle ne peut traiter dans les limites prescrites par le discours.

A la relation « *sentir égal penser* »⁴, l'angle d'attaque choisi par Balzac pour lire La Chartreuse de Parme, succède une seconde grille de lecture, celle qui défend le lien de la pensée et de la vue. Or il ne s'agit pas pour Stendhal de vouer un culte au roman réaliste traditionnel, pas plus qu'il ne s'agit de faire du signe scriptuaire un moyen de traduction du monde. L'image comme simple équivalent de la pensée accorde une place dérisoire à l'écriture, qui n'est plus que ce sur quoi elle s'appuie pour révéler des vérités séculaires.

¹ C'est pour subvertir la notion idéaliste de l'écriture que Kristeva oppose à la vérité prétendument objective, parce que fondée sur l'analogie et sur la permanence du sens, la vraisemblance : « ... le *vraisemblable*, sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel. Un "réel" décalé allant jusqu'à prendre le premier degré de ressemblance (discours-réel) pour se jouer uniquement au second (discours-discours), le vraisemblable n'a qu'une seule caractéristique constante : il *veut dire*, il est un *sens*. »

cf **Kristeva** (Julia), « Le vouloir dire et le vraisemblable » in Recherches pour une sémanalyse, p. 211

² **Derrida** (Jacques), La voix et le phénomène, p. 21

³ **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., p. 24

⁴ « Mais, puisque *penser* et *sentir* sont la même chose, pourquoi a-t-on fait deux mots ? »

Stendhal, « Lettre à Pauline Beyle/1^{er} janv. 1805 » in Correspondance générale, t. I, p. 242

Mais le caractère polymorphe de l'écriture stendhalienne est bien différent de l'*éclectisme littéraire* dont parle Balzac :

« Enfin, certaines *gens complets, certaines intelligences bifrons* embrassent tout, veulent et le lyrisme et l'action, le drame et l'ode, en croyant que la perfection exige une vue totale des choses. Cette école, qui serait l'*Eclectisme littéraire*, demande une représentation du monde comme il est : les images et les Idées, l'idée dans l'image, ou l'image dans l'idée, le mouvement et la rêverie. Walter Scott a entièrement satisfait ces natures éclectiques. »¹

Grâce à la multiplicité de ses signes, l'image, en devenant polymorphe, échappe par là même au piège de l'analogie. L'âge de la *mathésis universelle*² chère aux Idéologues commence à se refermer avec l'époque de Stendhal. L'homme ne cherche plus son équivalent dans l'image, qui elle-même ne donne pas une vision achevée du monde. Si image il y a, c'est son côté polymorphe qu'il faudrait envisager dans l'écriture de l'immaturité. Or avec les Idéologues, on entre dans un jeu incessant de renvois permanents de tel signe à tel autre.

La connaissance elle-même est maintenue dans cette opération de déchirement où l'*imago dei*, si puissante, s'empare de tous les domaines du savoir. Il s'ensuit un basculement du signe de la connaissance vers l'exégèse. Cette connivence du signe et de l'image, qui se fait aux dépens de l'écriture, amène M. Foucault à penser à rebours des Idéologues que « le centre du savoir, au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle, c'est le *tableau*. »³

L'évocation du nom de Walter Scott s'inscrit dans cette continuité où l'écriture est *mathésis* et reste enfermée « *dans les pliures de cette organisation* »⁴ mathésique qui prétend saisir « les “sciences de la vie”, de la “nature” ou de l’“homme”, oubliant simplement que ni l'homme, ni la vie, ni la nature ne sont des domaines qui s'offrent spontanément et passivement à la curiosité du savoir. »⁵ Une telle figuration du monde dans le texte est pourtant « voué[e] à disparaître dès le début du XIX^{ème} siècle. »⁶

Il est nullement question de mettre l'écriture sous l'égide de quelque transcendance. L'Idéologie se réclame du matérialisme, elle n'est pas divine, alors que chez Balzac juge de Stendhal elle « tend à s'élever par le sentiment vers l'âme même de la Création. Elle préfère la Nature à l'Homme. »⁷

¹ **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., p. 24

² **Foucault** (Michel), *Les mots et les choses*, p. 87

³ **Idem**, p. 26

⁴ **Ibid.**, p. 89: «Le centre du savoir, au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècle, c'est le *tableau*. Quant aux grands débats qui ont occupé l'opinion, ils se logent tout naturellement dans les pliures de cette organisation. »

⁵ **Ibid.**, p. 86

⁶ **Ibid.**, p. 86

⁷ **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., p. 27

La poésie dont se nourrit *La Chartreuse* ne parviendrait pas selon lui à vaincre un certain positivisme dû à l'ampleur et la densité de sa conception, ainsi que la *sécheresse* de la notation mathématique, plus digne d'un penseur que d'un écrivain :

« Figurez-vous, écrit Balzac¹, que les plans les plus savamment compliqués de Walter Scott n'arrivent pas à l'admirable simplicité qui règne dans le récit de ces événements si nombreux, si *feuillus*, pour employer la célèbre expression de Diderot. »

Si chez Walter Scott, la force du chroniqueur tend à surpasser celle de la création, qu'il s'efforce admirablement de faire coïncider avec l'extérieur, Stendhal, lui, renverse cette perspective, comme le reconnaît Balzac lorsqu'il dit que « peu de mots suffisent » à l'auteur de *La Chartreuse*². C'est précisément grâce à l'art de la brièveté qu'un personnage de fiction comme Mosca nous en dit encore plus long que le prince de Metternich, Ranuce Ernest IV plus que le prince de Modène.

On observera également que la vérité de la cour de Parme surpasse celle de la chancellerie habsbourgeoise. Dès lors, la vérité de la création esthétique l'emporte sur l'illusoire ressemblance des signes :

« Tout ce que M. Metternich a fait dans sa longue carrière n'est pas plus extraordinaire que ce que vous voyez faire à Mosca (...). Ainsi, la poudre que porte M. de Metternich, et qui adoucit sa figure déjà si douce, est justifiée chez Mosca par la volonté du maître. »³

S'il est possible de retrouver le duché de Modène dans la cour de Parme, il y a quelque exagération de la part de Balzac lorsqu'il glisse de l'éloge au blâme :

« Voici cependant les erreurs que je relève, moins au point de vue de l'art qu'en vue des sacrifices que tout auteur doit savoir faire au plus grand nombre. Si j'ai trouvé de la confusion à la première lecture, cette impression sera celle de la foule, et dès lors évidemment ce livre manque de méthode. M. Beyle a bien disposé les événements comme ils se sont passés ou comme ils devraient se passer ; mais il a commis dans l'arrangement des faits la faute que commettent quelques auteurs en prenant un sujet vrai dans la nature qui ne l'est pas dans l'art. »⁴

Or même s'il ne suit pas la « méthode » préconisée par Balzac, Stendhal parvient, grâce à la seule force du style, à retrouver la vérité de Parme. Le fond anecdotique n'est pas le point de départ. L'art stendhalien du roman se situe du côté de la *vraisemblance* et du *vouloir dire*⁵, ce qui lui permet d'échapper à la tentation de peindre d'après nature, le but de l'art n'étant précisément pas de rivaliser avec la nature.

¹ **Balzac**, « Etudes sur M. Beyle » in op. cit., p. 39

² **Idem**, p. 107-108

³ **Ibid**, p. 39

⁴ **Ibid**, p. 104

⁵ **Kristeva** (Julia), cf supra

S'étant gardé d'écrire selon les lois de la *mimésis*, Stendhal montre combien il est important d'en finir avec la *secondarité du signifié*¹ qui exige que l'une des faces soit le reflet de l'autre.

Il y a quelque contradiction dans l'attitude de Balzac lorsqu'il laisse à penser que Stendhal se situe du côté de la représentation : « En voyant un paysage, un grand peintre se gardera bien de le copier servilement, il nous en doit moins la lettre que l'esprit. Ainsi, dans sa manière simple, naïve et sans esprit de conter, M. Beyle a risqué de paraître confus. »²

Que Balzac ait pu parler d'imitation servile de la nature à propos de La Chartreuse de Parme peut vraiment surprendre et contredire les principes qui permettent à Stendhal de subvertir la conception représentative de l'art. En remplaçant la réflexion méthodologique sur le terrain de l'histoire, on en vient à se demander si Balzac ne reproche pas à Stendhal de perpétuer les *erreurs* de Walter Scott, modèle littéraire de Lucien Rubempré venant à Paris dans l'espoir d'y obtenir une gloire littéraire grâce à *L'Archer de Charles X*.

L'étonnement du lecteur bienveillant est d'autant plus grand qu'il y a lieu de se demander si la critique balzacienne de *La Chartreuse* est exempte de ces flagrantes contradictions qu'on observe parfois chez quelques brillantes personnes appelées à donner leur suffrage sur les productions de l'esprit. Certains jugements de Balzac mettent la représentation en cause, alors qu'au départ il lui reprochait de ne pas suffisamment représenter l'Italie du XIX^{ème} siècle. Ainsi, le reproche de Balzac est l'aveu de la réussite de Stendhal, qui ne reviendra pas sur son texte.

Stendhal accumule les faits uniquement pour mettre en valeur les passions de ses personnages, comme si l'histoire ne servait que de contrepoint à l'enquête analytique : « ...Il a fallu du génie pour créer les incidents, les événements et les trames innombrables et renaissantes au milieu desquelles cet immense caractère se déploie »³, commente-t-il à propos de Mosca.

Evidemment, il s'agit pour Stendhal de montrer comment le privilège de l'invention et le principe de l'imitation ne peuvent être convergents. Cela n'a pas échappé non plus à Balzac, étonné de l'écart entre la conception et la reproduction esthétique chez l'auteur de *La Chartreuse* :

¹ Derrida (Jacques), *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, Paris, 1967, p. 16

² Balzac, op. cit., p. 104

³ Idem, p. 39 (nous soulignons)

« ...l'auteur a tout inventé, tout brouillé, tout débrouillé comme les choses se brouillent et se débrouillent dans une cour, l'esprit le plus intrépide, et à qui les conceptions sont familières, reste étourdi, stupide devant un pareil travail. »¹

Certes, il entre dans l'invention une part importante d'imagination, mais celle-ci n'est pas l'espace où viendrait loger la certitude. Dans son approche phénoménologique de l'imaginaire, Jean-Paul Sartre déconstruit le lien entre l'image et le monde lorsqu'il donne à voir l'écart entre l'objet perçu et le sujet percevant. En partant de ce présupposé, la problématique de l'imaturité peut se comprendre non seulement comme « une résistance de l'objet à la conscience mais comme une résistance de la conscience à elle-même – comme lorsque le fait de ne pas vouloir produire la représentation obsédante nous amène naturellement à la produire. »²

L'espace scriptuaire, en allant à l'encontre de la permanence ou de la similitude, résiste à la révélation comme au dévoilement ; c'est à force de vouloir représenter que l'œuvre succombe à la tentation idéaliste. Au sein de l'invention stendhalienne, on assiste à un « réel décalé »³ dont le narrateur Henry Brulard a pleinement conscience : « Comment peindre l'excessif bonheur que tout me donnait ? C'est impossible pour moi. »⁴

Comment l'écriture peut-elle arriver à *maturité*⁵ si elle est le pendant du miroir, là où il faut au contraire fournir au lecteur une image inversée ?

Stendhal brise le caractère linéaire de l'image, celle-ci ne s'offre plus comme une alternative facile à la parole. Henry Brulard est confronté à cette instabilité de l'image, toujours en mouvement, car seul importe ici, écrit Sartre, le « caractère discontinu, saccadé de l'objet en image : il apparaît, disparaît, revient et ce n'est plus le même. »⁶

L'univers stendhalien est loin d'être un *monde plein* où tel personnage fictif incarnerait telle personnalité, telle cour telle chancellerie. Il n'est pas une « synthèse transcendantale »⁷ à opérer, l'expression particulière simplement dérivée de la totalité à laquelle il suffirait de prêter une oreille attentive pour en enregistrer immédiatement les

¹ **Balzac**, op. cit., p. 39

² **Sartre** (Jean-Paul), L'Imaginaire, Ed. Gallimard, Paris, 1940, reed. 1986, p. 259

³ **Kristeva** (Julia), Recherches pour une sémanalyse, p. 211

⁴ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 434

⁵ **Kristeva**, op. cit., p. 210 : « La littérature, elle-même arrivée à la maturité qui lui permet de s'écrire comme une machine et non plus comme un miroir s'affronte à son propre fonctionnement à travers la parole ; le mécanisme de ce fonctionnement, une fois touché, l'oblige à traiter ce qui n'est pas un problème inhérent à son trajet... »

⁶ **Sartre**, L'Imaginaire, p. 259

⁷ **Kant** (Emmanuel), « Appendice » in Critique de la Raison pure, p. 714

données¹. Le refus de la transcendance pose chez Stendhal le refus de la *mimésis*. Se met alors en place une écriture phénoménologique refusant les approches essentialistes.

Toute l'écriture stendhalienne donne l'illusion de représenter, là où l'image est déconnectée de l'idée, l'idée de l'image, même si cette survivance platonicienne persiste dans l'Idéologie sous la dichotomie linguistique signifiant/signifié. On conçoit pourquoi Derrida, dans De la grammatologie², cherche à libérer l'écriture du signe afin qu'elle accède à la maturité. Dans Vie de Henry Brulard, cette maturité était difficile à acquérir parce que le mot ou l'image apparaissait à Stendhal comme des éléments extérieurs couvrant un contenu que le narrateur cherche désespérément à faire advenir.

Malgré l'apport des archives départementales de la région l'Isère que Stendhal consultait pour situer sa vie dans les années de la Convention et du début de l'Empire, Henry Brulard allait s'apercevoir sur le tard que cette entreprise était vaine, craignant même d'ennuyer le lecteur par la forme qu'il allait imaginer pour raconter ces temps-là : « Ce tableau des révolutions d'un cœur ferait un gros volume in-8 avant d'arriver à Milan. Qui lirait de telles fadaïses ? Quel talent de peintre ne faudrait-il pas pour les bien peindre, et j'abhorre presque également la description de Walter Scott et l'emphase de Rousseau. »³

Tout se passe comme si dans l'univers stendhalien l'image n'était pas un pis-aller, une alternative aux difficultés auxquelles se heurte le niveau descriptif. Ce n'est pas parce que Stendhal ne peut pas décrire qu'il faudrait s'imaginer qu'il fuit dans l'art du tableau.

Le caractère imagé du signifiant graphique est-il innocent ? Le dehors entretient-il avec le dedans un rapport qui, comme toujours, n'est rien moins que simple extériorité ? Autant de questions que se pose l'œuvre de Stendhal. Le surgissement du

¹ Problème qui n'avait pas échappé à la *Critique de la Raison pure*. Kant, réfléchissant sur la constitution de la connaissance sensible, écrivait : « Nous avons voulu dire que toute notre intuition n'est rien d'autre que la représentation du phénomène ; que les choses que nous intuitionnons ne sont pas en elles-mêmes telles que nous les intuitionnons, et que leurs rapports ne sont pas non plus constitués en eux-mêmes comme ils nous apparaissent ; que, si nous faisons abstraction de notre sujet ou seulement de la constitution subjective des sens en général, la manière d'être tout entière et tous les rapports des objets dans l'espace et dans le temps, l'espace et le temps eux-mêmes disparaîtraient, et ne peuvent, en tant que phénomènes, exister qu'en nous, et non pas en soi. Quant à la nature des objets considérés en eux-mêmes et en faisant abstraction de toute cette réceptivité de notre sensibilité, elle nous demeure entièrement inconnue. » Cf **Kant** (Emmanuel), « Esthétique transcendantale » in Critique de la Raison pure, p. 107

² Celle-ci pourrait s'offrir au lecteur comme une quête linguistique consistant à restaurer la relation pervertie entre le dehors et le dedans, que Derrida inscrit dans la problématique d'une hésitation entre la parole et l'écriture, question revenant à ceci : si la première forme d'expression est antérieure, la seconde n'en est qu'une figuration extérieure : « L'écriture aurait donc l'extériorité qu'on prête aux ustensiles ; outil imparfait de surcroît et technique dangereuse, on dirait presque maléfique (...) comme si l'écriture commençait et finissait avec la notation. Le mal d'écriture vient du dehors, disait déjà le *Phèdre*. »

Cf **Derrida** (Jacques), « Linguistique et grammatologie » in De la grammatologie, p. 51

³ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, pp. 309-310

dehors dans le dedans, encore présent dans la théorie classique du signe, et qui trouve ses limites dans l'Idéologie, apparaît comme une façon de reproduire le *logos*¹.

Stendhal sait que le modèle pictural n'est pas une des voies d'approche privilégiées pour la reconnaissance des lieux autrefois parcourus par Henry Brulard. Il est assez significatif de voir comment les dessins brulardiens ne sont pas les figures imagées des descriptions², qu'ils ne visent pas à illustrer un texte qui les précéderait.

Selon qu'il adopte la posture du peintre ou du scripteur, Henry Brulard cherche à emprunter d'autres chemins que ceux déjà visités par le discours logique. L'omnipotence du code alphabétique, l'organisation syntaxique, sans être à proprement parler des contraintes, envahissent pourtant Stendhal, comme s'il voulait en finir avec les mots à l'usage de tous les locuteurs qui amène la plupart du temps l'énonciateur à l'idée que les sentiments exprimés n'ont rien de nouveau par rapport à ceux exprimés par ses semblables :

« Plus on creuse avant dans son âme, plus on ose exprimer une pensée très secrète, plus on tremble lorsqu'elle est écrite : elle paraît étrange et c'est cette étrangeté qui fait son mérite. C'est pour cela qu'elle est originale et si d'ailleurs elle est vraie, si vos paroles copient bien ce que vous sentez, elle est sublime. Ecris-moi donc exactement ce que tu sens.

Il y a un écueil dans cette habitude qu'il faut prendre. On ne se trouve pas assez d'esprit pour peindre juste ce qu'on sent, et, convenant du principe, on se conduit comme si on ne le croyait pas. C'est une erreur ; il faut écrire indifféremment dans tous les moments. »³

Une fois inscrite dans le discours, la figuration de l'écriture pose problème parce qu'elle devient une entrave à l'invention. On croit imaginer, alors que l'imagination elle-même est sous l'emprise du discours pour raconter son aventure. Aussi l'écriture stendhalienne cherche-t-elle à s'affranchir de la constitution du sens, du « rapport du mime au mimé, du reproducteur au reproduit [qui] est toujours rapport à un *présent passé*. L'imité est avant l'imitant »⁴.

La figure du peintre à laquelle nous nous sommes référé n'était intéressante que pour voir comment l'art pictural, autant que l'imaginaire qu'il déploie, relevait de la

¹ En alignant l'écriture sur le *logos*, l'écriture devient le lieu de la manifestation de la pensée qu'elle mime. C'est cette redondance que montre Derrida dans une perspective anti-platonicienne : « Le logos doit en effet se régler sur le modèle de l'*eidos*, le livre reproduit le *logos* et tout s'organise selon ce rapport de répétition, de ressemblance (*homoiosis*), de redoublement, de duplication, par une sorte de miroitement et de procès spéculaire où les choses (*onta*), la parole et l'écriture viennent se refléter les unes les autres. » **Derrida** (Jacques), « La double séance » in La dissémination, Ed. du Seuil, 1972, p. 231

² Se demandant ce que fait le peintre, Derrida dit : « Il "dessine dans l'âme les images correspondant aux paroles". Le dessin, la peinture, l'art de l'espace, la pratique de l'espacement, l'inscription dans le dehors (le hors livre) ne font que s'ajouter, pour l'illustrer, le représenter, l'agrémenter, au livre du discours de la pensée du dedans. La peinture qui forme les images est le portrait du discours ; elle vaut ce que vaut le discours qu'elle fige et givre en sa surface. » **Derrida**, Idem, p. 232

³ **Stendhal**, « Lettre à Pauline Beyle/ Marseille, 20 août 1805 » in Correspondance générale, t. I, p. 309

⁴ **Derrida**, La dissémination, p. 234

convention. Cette inscription du signe dans le symbole est purement convenue. Dans le cadre de la problématique de l'immaturation qui nous occupe, il n'était pas question de réifier, ou ce qui revient au même, d'instrumentaliser les signes, qui, ayant cessé de jouer le rôle d'*index*, remplissent celui d'*icône symbolique*¹.

Parler des limites de l'imaginaire dans le champ symbolique revient à reconnaître l'absence de ressemblance contraignante entre les signes symboliques de l'œuvre stendhalienne et l'objet auquel ils se réfèrent.

C'est pourquoi la lecture balzacienne de *La Chartreuse*, au-delà même du nom de Balzac, semble préfigurer la figure du lecteur naïf qui substitue au caractère conventionnel de l'*icône symbolique* les errements de l'art imitatif, incapable de découvrir non pas ce que l'œuvre représente, mais ce qu'elle est supposée représenter².

Le soupçon à l'égard de la représentation se manifeste également sous la forme d'une tension entre « action intérieure » et « action extérieure »³. Si l'on s'en tient aux présupposés théoriques de l'École de Copenhague dont il se réclame, nous pensons qu'en étudiant la collision entre *l'action intérieure* et *l'action extérieure* dans le roman stendhalien, H. Boll Johansen situe lui aussi le problème au niveau de la relation entre la *forme d'expression* et la *substance du contenu*.

Ainsi, ce qui vaut pour la *forme d'expression* vaut pour l'*action extérieure*. A partir du moment où le sens est forme et non contenu, l'écriture de Stendhal développe une conception du personnage davantage fondée sur l'*action extérieure* que sur le caractère : « Les forces qui agissent dans *Le Rouge et le Noir* appellent plus naturellement l'action extérieure parce que les personnages ont besoin des autres pour la satisfaction de leurs besoins intérieurs. »⁴

¹ Sur l'opposition *index/icône*, Roman Jakobson écrit : « ...l'*index* est le seul signe qui, à l'opposé de l'*icône* et du symbole, implique la coprésence réelle de son objet. »

Cf Jakobson (Roman), *Essais de linguistique générale*, t.2, Ed. de Minuit, Paris, 1973, p.107

² A partir de la différence entre l'*index*, l'*icône* et le *symbole*, Peirce, bien avant Jakobson, insistant sur le caractère non-représentatif de l'œuvre d'art, ou du moins, de tout langage sollicitant la présence d'autres signifiants que les signifiants verbaux, montrait comment le caractère conventionnel donnait le change à ce que l'on croyait relever de la nature : « Ainsi, toute peinture, selon Peirce "est largement conventionnelle dans son mode de représentation", et pour autant que "des règles conventionnelles soutiennent la ressemblance", un tel signe peut être considéré comme une *icône symbolique*. »

Jakobson, *Idem*, p. 107

³ Boll Johansen (Hans), *Stendhal et le roman, Essai sur la structure du roman stendhalien*, Collection stendhalienne, n°22, Ed. du Grand-Chêne, Aran (Suisse), 1979, pp. 14-15

• cf aussi chap. IV « L'action extérieure », pp. 119-125

« Nous distinguons l'*action intérieure* qui concerne l'évolution psychologique des personnages et l'*actions extérieure* qui est constituée par les événements du roman, par ce que *font* les personnages »

⁴ *Idem*, p. 124

N'est-ce pas là une conception de la représentation proche de la phénoménologie, où tout est plus relatif qu'absolument déterminé ? Le déplacement du héros stendhalien dans le cadre spatial permettrait simplement d'indiquer les dispositions intérieures de Julien Sorel ou de Fabrice del Dongo, comme si le dehors n'était ravalé qu'au rôle de prédicat par rapport au sujet :

« L'action extérieure, constate Johansen¹, est le plus souvent l'effet d'une volonté, soit celle du personnage principal qui met sa volonté au service de ses sentiments : "l'amour d'une femme, la haine d'un homme font la volonté", soit celle des personnages secondaires qui incarnent les forces extérieures s'opposant de manière didactique aux forces intérieures des héros. »

La structure du roman stendhalien décrite par H. Boll Johansen divise l'œuvre en deux parties; d'un côté, des textes allant de De L'Amour à Armance, où *l'action intérieure* prend le dessus sur *l'action extérieure*, et de l'autre, des romans qui, du Rouge et le Noir à La Chartreuse de Parme, seraient gouvernés par une prééminence de *l'action extérieure*. Tel est précisément un des traits caractéristiques de l'écriture stendhalienne si l'on se réfère à la critique balzacienne de *La Chartreuse*.

De plus, Stendhal aurait offert avec Armance « le roman le plus abstrait qu'il n'ait écrit. Il garde les habitudes de l'Idéologue qu'il était dans De L'Amour. Il se concentre sur les données de la psychologie des personnages »². Une telle hypothèse peut se révéler convaincante si l'on considère que l'écriture d'Armance est placée sous le signe du silence et que rares sont en effet les occasions où Octave est loquace. Est-ce à dire alors que la parole ou *l'action extérieure* exprime les états d'âme des personnages ?

Cette volonté stendhalienne de saisir le personnage du dehors se retrouve également dans Lucien Leuwen, où l'économie narrative est mise en branle par la tension entre extérieur et intérieur :

« Stendhal fixe dans *Lucien Leuwen* comme principe de l'art romanesque que "le roman doit raconter". Dans sa pratique de romancier, il essaie de satisfaire à cette ambition en accordant une place importante à l'action extérieure. Son habileté lui permet d'intégrer l'action extérieure dans le jeu subtil de l'action intérieure. »³

La dichotomie entre *action intérieure* et *action extérieure* devrait se résorber dans l'approche phénoménologique qui occupe le roman stendhalien de l'immaturité. La dialectique de *l'action extérieure* et de *l'action intérieure* ne serait encore qu'une façon de réintroduire la dualité du signe linguistique, le dedans n'étant plus que le reflet

¹ **Boll Johansen** (Hans), op. cit., p. 119 [H. Boll Johansen cite le Journal littéraire de Stendhal]

² Idem, p. 120

³ Ibid., pp. 119-120

du dehors. La *psychologie* des personnages n'est pas pour autant abolie, puisque on peut les étudier à partir de leur parole qui révèle leurs pensées, alors qu'il convient de renverser cette perspective dualiste.

Mais cette dichotomie entre intérieur et extérieur dans l'écriture stendhalienne n'est-elle pas vaincue par le *sujet proprioceptif de la sensation*¹ qui les prend simultanément en charge dans un espace où « l'état des choses objectif et l'état mental du sujet perceptif sont montrés »² ?

Ce qui a déconcerté Balzac dans *La Chartreuse* peut tout aussi bien décevoir les plans de lecture d'autres œuvres de Stendhal. Le problème n'est pas tant l'œuvre incriminée que le caractère novateur de l'écriture stendhalienne, qui préfigure déjà l'art cinématographique moderne. Le sujet percevant fait voir simultanément le déroulement de l'action, qui n'est pas uniquement prise en charge par le personnage principal.

Avec un tel relativisme, la psychologie s'il en est, fait simplement voir une autre conception de la psychologie, celle-ci n'étant plus construite autour d'un centre de référence. Il ne s'agit pas de perdre de vue le monde, mais celui-ci ne pouvant être saisi dans sa globalité, la seule façon de le retrouver passe par ce que G. Blin appelle « les restrictions de champ »³. Pour montrer ce caractère centrifuge de la conscience, le médiateur indiqué devient le *sujet proprioceptif*⁴ de la sensation. C'est à cette instance que le narrateur, craignant l'omnipotence de son récit, délègue ses attributs.

Pourquoi continuer alors à travailler à la façon d'un peintre réaliste imitant le tableau, si le *sujet proprioceptif de la sensation* est à même de montrer d'autres aspects de la réalité que ne le saurait faire voir le grand tableau réaliste calqué sur les *figures du monde réel* ? C'est en ce sens qu'on peut parler d'un réalisme psychologique chez Stendhal, l'accent étant mis ici sur la dimension perceptive. A tout prendre, l'écriture stendhalienne, et notamment celle de La Chartreuse de Parme, apparaît comme une inversion de l'art réaliste du tableau.

¹ **Ouellet** (Pierre), « Signification et sensation » in Nouveaux actes sémiotiques, Ed. PULIM, Limoges, 1992, p. 22

² Idem, p. 23

³ **Blin** (Georges), « Les restrictions de champ » in Stendhal et les problèmes du roman, partie II, Ed. José Corti, Paris, 1990, pp. 115-176

⁴ **Ouellet** (Pierre), op. cit., p. 23

CHAPÎTRE III

TENSION ENTRE SIGNE SENSIBLE ET SIGNE INTELLIGIBLE

Si l'imagination symbolique déployée par l'écriture stendhalienne est de convention, dans quelle proportion le discours et la sensibilité interviennent-ils dans la création stendhalienne ? Que faut-il attendre d'une imagination déjà prise en charge par l'analyse scriptuaire et qui conçoit une parenté entre la sensibilité et la pensée ?

D'abord considéré comme *livre d'Idéologie*¹ ou discours sur les sentiments aligné lui-même sur le modèle d'un discours sur les idées, De l'Amour pourrait s'offrir au lecteur comme un livre constitué et risquant de se refermer sur lui-même. L'approche systématique d'abord souhaitée par Stendhal avait pour inconvénient d'inventorier divers états affectifs. Or le langage auquel elle recourt pour les exprimer gâte les nuances.

A ce degré de l'analyse, nous formulons l'hypothèse d'une description phénoménologique de l'éprouvé dans De l'Amour. La forme du traité philosophique choisie par Stendhal ne lui convenait que partiellement, tant il lui importait avant tout de s'éloigner du projet initialement prévu :

« Ce n'est pas seulement quelques pages non coupées qu'y laissera l'être imparfait, qui se croit philosophe parce qu'il resta toujours étranger à ces émotions folles qui font dépendre d'un regard tout notre bonheur d'une semaine. »²

Ces mots pourraient s'appliquer à Lucien Leuwen comme à Octave de Malivert qui, à force de « raisonner »³, ne font que mimer un trait de caractère très répandu parmi tous les nostalgiques de Napoléon, en proie à un décalage entre le malaise ambiant et les hauts faits de la geste impériale. Si l'originalité de Stendhal est dans le style, ni le langage ni les sentiments qu'il reproduit ne sont nouveaux.

Le narrateur formulait déjà là ses griefs à l'encontre de tous ceux qui se piquent de perspicacité à propos des sentiments. Par là même, il désapprouve le mode de connaissance exclusivement systématique. Plus ces familles d'esprit, comme Octave,

¹ **Stendhal**, De L'Amour, p. 35

² Idem, p. 338

³ Armance, p. 164

se croient pénétrées par un degré d'exactitude logique, moins elles parviennent à la connaissance des faiblesses du cœur :

« Peu à peu le cœur de ces messieurs s'ossifie ; le positif et l'utile sont tout pour eux, et leur âme se ferme à celui de tous les sentiments qui a le plus grand besoin de loisir, et qui rend le plus incapable de toute occupation raisonnable et suivie. »¹

Le discours apparaît comme l'espace où viennent se mouler les états affectifs des personnages. L'analyse des sentiments passe par la parole qui devient l'équivalent d'un discours ; et l'écriture elle-même n'est convoquée que pour les besoins de la cause. « L'on rend ses sentiments quand on parle et ses idées quand on écrit », écrit Rousseau².

Cette inscription de la passion dans le discours peut induire en erreur. Au lieu d'être là pour elle-même, la passion est simplement ce dont le discours a besoin pour s'affirmer. Comment alors raconter les tourments affectifs ressentis autrefois et qui étaient censés évoquer la passion pour Métilde ?

Une fois pris en charge par les signes de l'alphabet, qui en eux-mêmes recouvrent une pensée, les états affectifs s'offrent au lecteur sous une forme déjà modalisée par le discours. Ce qui n'est pas sans poser des problèmes du point de vue de la problématique de l'immaturation qui nous occupe ici.

Lorsque Stendhal modalise différentes « époques de l'amour »³ dont il dresse un inventaire, il ne s'agit pas pour lui de trouver une grille de lecture applicable à toutes ses oeuvres romanesques, notamment en ce qui concerne les rapports sentimentaux entre ses personnages. Nous pensons au contraire qu'il expose au lecteur les difficultés qu'il éprouve à ne pouvoir s'y prendre autrement que par les formes du discours dont il se serait aisément passé si une alternative eût été trouvée.

Il est significatif d'observer comment il devient impossible pour Stendhal d'écrire un essai théorique sur l'amour, et par là même comment il devient difficile pour lui de ne pas récuser la paternité du discours en tant que *logos*⁴.

¹ **Stendhal** *De L'Amour*, p. 340

² **Rousseau** (Jean-Jacques), *Essai sur l'origine des langues*, Ed. Gallimard, Paris, 1990, p. 79

• Un autre argument rousseauiste plaide en faveur de l'écriture stendhalienne lorsque celle-ci cherche à se libérer de l'emprise de la logique: « Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole... L'analyse de la pensée se fait par la parole et l'analyse de la parole par l'écriture. La parole représente la pensée par des signes conventionnels et l'écriture représente de même la parole; ainsi l'art d'écrire n'est qu'une représentation médiante de la pensée... »

Cf « Fragments sur la prononciation » in *Oeuvres complètes*, t. II, Ed. Gallimard, La Pléiade, p. 1249

³ **Stendhal**, *De L'Amour*, p. 37

⁴ Sur les rapports entre le *logos* et la figure du père, voir **Derrida** (Jacques), « La pharmacie de Platon » in *La dissémination*, pp. 95-104

L'inscription de l'affectivité dans le discours est un des problèmes majeurs auxquels est confrontée la recherche sémiotique contemporaine. Quel est le statut de la passion dans le discours ?¹

Tandis que Stendhal pensait trouver dans la logique des points de repère indispensables à « une description exacte et scientifique d'une sorte de folie très rare en France »², il va finalement s'apercevoir dès la formulation du titre de son essai, que définir une telle passion est une folle entreprise, dont il ne peut, en raison même de ses multiples facettes, respecter le programme, s'il en est.

On peut penser qu'en dépit de « l'austérité scientifique du langage »³, une telle programmation accroît le malentendu avec ses contemporains qui, au lieu d'y voir un roman, croient avoir affaire à un tableau nosographique. Or il ne s'agit pas pour Stendhal de décrire les symptômes d'une maladie. Certes, cette tentation était grande, mais le canevas scientifique est vite débordé par le surgissement de signifiants imprévus.

Toutefois, la logique n'est pas évacuée lorsqu'il cherche à retourner le positivisme des Idéologues par le sentiment. Stendhal va même jusqu'à railler l'attitude illogique du lecteur malévole, qu'il juge incapable de ressentir les mêmes tourments que ceux qui ont subi les désagréments de *l'amour-passion*, semblant suggérer qu'il aurait pu partager les mêmes émotions s'il avait fait preuve de logique.

S'affirme ici la dichotomie entre la sensibilité et l'intelligence. Tout comme il refuse la toute-puissance de la logique, qui nivelle la qualité de ses émotions, Stendhal sait qu'il est aussi illusoire d'accorder trop d'importance à la sensibilité, celle-ci pouvant nuire à l'intelligence de l'œuvre. L'inscription de l'écriture dans la recherche de la vérité, avec tout ce que ce mot implique de logocentrique, peut surprendre, comme l'a fait observer C. Mariette :

« Cette prétention à la vérité sur un sujet aussi fuyant que l'amour ne manque pas de surprendre chez un auteur qui a toujours avoué son indécision, ses craintes, ses timidités et même ses fiascos amoureux. »⁴

Le travail de dénombrement de différents états de l'amour semble en contradiction avec l'expression du sentiment, inconciliable avec la logique. Comme s'il

¹ C'est en se souvenant entre autres de l'apport de Stendhal à leur sémiotique des passions que Greimas et Fontanille en sont arrivés là.

² **Stendhal**, « Préface » in *De L'Amour*, p. 333

³ *Ibid*

⁴ **Mariette** (Catherine), « Essai d'idéologie ou "fragments d'un discours amoureux" ? » in *Collection stendhalienne*, n° 31, p. 80

fallait d'abord baliser le chemin, Stendhal semble dire la nécessité d'asseoir son discours sur un "déjà-là", tel que l'exige le plan systématique. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le romancier de la passion refuse d'offrir au lecteur un texte romanesque :

« Le livre qui suit explique simplement, raisonnablement, mathématiquement, pour ainsi dire, les divers sentiments qui se succèdent les uns aux autres, et dont l'ensemble s'appelle la passion de l'amour. Imaginez une figure de géométrie assez compliquée, tracée avec du crayon blanc sur une grande ardoise : eh bien ! je vais expliquer cette figure de géométrie; mais une condition nécessaire, c'est qu'il faut qu'elle existe déjà sur l'ardoise ; je ne puis la tracer moi-même. »¹.

Tout se passe alors comme si la logique d'abord évitée ressurgissait. Mais sitôt de retour, l'examen logique de la passion suscite plus d'interrogations qu'il ne prétendait en résoudre. Encore une fois, le combat du romancier et du théoricien réapparaît, l'écriture stendhalienne se veut mue par la contradiction. La description systématique et logique de l'*amour-passion* constitue pour Stendhal une manière d'expérimenter une limite dans un discours hanté par l'insaisissable :

« Cette impossibilité est ce qui rend si difficile de faire sur l'amour un livre qui ne soit pas un roman. Il faut, pour suivre avec intérêt une *examen philosophique* de ce sentiment, autre chose que de l'esprit chez le lecteur ; il est de toute nécessité qu'il ait vu l'amour. Or où peut-on voir une passion ? Voilà une cause d'obscurité que je ne pourrais jamais éloigner. »²

Plutôt que d'évoquer le souvenir de la figure de Métilde qui est au début de son livre, Stendhal s'éloigne de la confiance, et rencontre au passage des problèmes théoriques qu'il n'avait pas prévus.

Stendhal refuse de comparaître sur la scène judiciaire du *logos*³. Il s'ensuivra une désintégration du signifiant logique au contact du sujet passionnel. Car dans la problématique de l'immaturité, le sujet sensible clame sa liberté, là où on s'attendait à voir le dépositaire d'une parole contrainte par le signifiant logique. Grâce à la désintégration du signifiant logique, l'écriture stendhalienne entraîne une effraction dans l'univers cloîtré de la représentation où les mots sont déjà formatés.

On pourrait alors se demander quel langage Stendhal, confronté à ces difficultés, va employer pour pouvoir débrouiller l'écheveau de ces « quatre ou cinq

¹ **Stendhal**, *De L'Amour*, p. 337

² **Idem**

³ Sur la comparaison du *logos* et des formes judiciaires, Derrida écrit : « Si écriture et peinture sont convoquées ensemble, appelées à comparaître les mains liées devant le tribunal du logos, à y répondre, c'est tout simplement qu'elles sont toutes deux *interrogées* : comme les représentants présumés d'une parole, comme capable d'un discours dépositaire, voire receleur des mots qu'o veut alors leur faire dire. » **Derrida** (Jacques), « La pharmacie de Platon » in *La dissémination*, p. 96

cents des petits sentiments successifs et si difficiles à reconnaître qui composent cette passion, et les plus grossiers, et encore en se trompant souvent et prenant l'accessoire pour le principal »¹.

Connaître l'amour par les romans, qu'est-ce à dire si ce n'est une façon pour Stendhal, en dehors même de l'intertextualité, de confronter sa propre expérience à celle transmise par des œuvres qu'il étudie sous la forme de documents ? Quelle est la part échue à la nouveauté de la sensation ? Et quelle est celle qui revient aux constances observées au cours de ses lectures tenant parfois lieu de véritables enquêtes comparatives, avant d'être érigées en lois ? En dépit de toutes les précautions prises, il est à craindre que Stendhal relègue le sentiment au second plan :

« Que serait-ce après l'avoir vu décrit dans des centaines de volumes à réputation, mais ne l'avoir jamais senti, que chercher dans celui-ci l'explication de cette folie ? Je répondrai comme un écho : "C'est folie". »²

Le signifiant passionnel brise le cadre du système logique pour s'ouvrir à d'autres signifiants : « L'amour est comme ce qu'on appelle au ciel la *voie lactée*, un amas brillant formé par des milliers de petites étoiles, dont chacune est souvent une nébuleuse. »³

A défaut d'un code préétabli, l'immaturation apparaît comme un entrelacs complexe de signifiants qui ne peuvent se localiser ni se traduire de façon univoque. Elle pourrait alors se définir comme une « une courbe de nuances diverses et multiples, entre lesquelles le texte stendhalien opère de perpétuels glissements, et dont la variété n'est à aucun moment réductible à une synthèse immédiate, univoque et transparente »⁴.

On observe finalement que toute hiérarchie se trouve ébranlée, parce que les signifiants ne convergent plus vers un espace unidirectionnel : « La fameuse limpidité du texte stendhalien est d'autant plus trompeuse que cette apparente homogénéité est radicalement hétérogène. »⁵ Tel est, du point de vue qui nous occupe, le deuxième argument invoqué par Shoshana Felman sur la libre circulation de la signifiante.

A l'obsession stendhalienne de vouloir travailler à partir d'un matériel déjà-là, succède l'hypothétique désir d'une écriture qui ne peut plus se cantonner au rôle de

¹ **Stendhal**, *De L'Amour*, p. 338

² **Idem**

³ **Ibid**

⁴ **Felman** (Shoshana), *La "folie" dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, José Corti, Paris, 1971, p. 145

⁵ **Idem**, p.145

simple vicaire du discours logocentrique en se conformant à certaines prescriptions des Idéologues.

La problématique de l'immaturation s'accommode aisément de ce que Stendhal appelle lui-même *voie lactée* ou *nébuleuse*. A quoi bon analyser l'amour à travers la parole, à travers les signes de la pensée, dès l'instant que « l'amour est la seule passion qui se paye d'une monnaie qu'elle fabrique elle-même »¹ ?

Un échange sémiotique équitable est celui qui requiert qu'aucune face du signe ne soit réifiée au profit de l'autre. De là procède également cette absence de polarité qui défait toute forme de prévisibilité :

« Faute de code permanent, exhaustif et immuable, le signifiant ne se transcende pas : comme la folie elle-même, il est là, au cœur du texte, ancré dans son opacité, éclairant en même temps qu'il obscurcit, explicitant en même temps qu'il brouille, un message qu'il émet sur plusieurs longueurs d'onde à la fois »²

L'écriture de l'immaturation ne peut se concevoir autrement que comme ouverture. L'*austérité scientifique du langage* dont parle Stendhal, ou ce qui revient au même, la recherche de l'assurance que peut conférer le *logos*, a ses prolongements jusque dans le déterminisme. A force de rechercher l'exactitude du langage, Stendhal sait qu'il risque de faire de l'écriture un lieu d'enregistrement des données préétablies imitant tel quel le discours. Ainsi, ce n'est pas parce qu'il est impossible de retrouver la « parole vive »³ de l'ère Métilde qu'il faudrait en conclure qu'il y supplée par la parole muette et asséchée du positivisme souvent reproché aux Idéologues :

« Cette rêverie est innotable. La noter, c'est la tuer pour le présent, car l'on tombe dans l'analyse philosophique du plaisir ; c'est la tuer encore plus sûrement pour l'avenir, car rien ne paralyse l'imagination comme l'appel à la mémoire. »⁴

On comprend donc toute cette méfiance à l'égard de l'écriture qui, dans son travail de consignation livresque, tend à coïncider avec les signes, qui précisément posent problème. Au lieu de trouver la vivacité de la parole, Stendhal ne peut qu'y suppléer.

¹ Stendhal, *De L'Amour*, p. 306

² Felman, op. cit., p.145

³ Derrida (Jacques), « Ce dangereux supplément... » in *De la grammatologie*, pp. 203-204

• Voir aussi *La dissémination*, p. 98, p. 191

⁴ *De L'Amour*, p.55

CHAPÎTRE IV

EN FINIR AVEC LE SUPPLÉMENT

La perspective de l'inachèvement qui se refuse à toute forme de consignation livresque passe inévitablement encore par le livre. Or du point de vue qui nous occupe, il s'agira de voir comment les signes livresques sont impuissants à dire exactement ce que Stendhal ou le héros stendhalien ont pu ressentir.

A ce degré d'analyse, on pourrait se demander si l'unité minimale de l'écriture, telle que l'envisage Stendhal, est encore le mot. Du point de vue de la problématique de l'immaturité et du refus du déterminisme, il convient de se tourner vers la question posée par Julia Kristeva « La sensation est-elle un langage ? »¹.

Que l'on soit du côté d'Armance ou de Vie de Henry Brulard, Stendhal s'efforce de montrer comment la sensation peut exprimer clairement ce que le discours rend paradoxalement inintelligible. Ce scepticisme envers le langage renvoie à la crise du signe.

Signe sensible ou signe intelligible, la question fondamentale posée par Stendhal est bien celle liée au statut de la vérité. La spontanéité recherchée passe encore par le biais du langage, du signe et du signifiant, ce qui revient à dire que nous avons avant tout affaire à un naturel littéraire révélé par des signes alphabétiques.

Tout se passe comme si Stendhal retrouvait la convention qu'il avait voulu éviter. Il ressort de ce naturel déjà filtré par le langage une certaine incapacité de l'écriture à représenter tel quel ce qui a été éprouvé. C'est précisément à cause de son scepticisme à l'égard du signe linguistique qu'Henry Brulard exprimait sa difficulté d'être romancier : « La fresque est tombée en cet endroit et je ne serais qu'un plat romancier (...) si j'entreprenais d'y suppléer »²

Ceci nous amène à penser que Stendhal écrit sous la hantise de la tradition rousseauiste qui veut que l'écriture soit un *supplément*³.

¹ Kristeva (Julia), Le temps sensible, Ed. Gallimard, Paris, 1994, pp. 398-434

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 338

³ Sur la filiation de Stendhal à Rousseau et la question du supplément, nous renvoyons à l'ouvrage de Martine Reid : « L'écriture ne peut représenter l'incomplétude, elle y supplée de toutes les manières possibles » cf Reid (Martine), Stendhal en images, Librairie Droz, Genève, 1991, p. 121

Ainsi, dans le roman stendhalien, le langage des lieux semble presque en concurrence avec les signes livresques. On assiste ici à un redoublement de la lisibilité par la visibilité¹. S'ouvre alors tout un jeu de pictorialisation du mot grâce auquel l'espace doit toucher et émouvoir comme un tableau de Corrège. S'ensuit alors une hétérogénéité qui rend l'émotion à la fois graphique et picturale, comme ici dans La Chartreuse de Parme :

« L'imagination est touchée par le son lointain de la cloche de quelque petit village caché sous les arbres : ces sons portés sur les eaux qui les adoucissent prennent une teinte de douce mélancolie et de résignation, et semblent dire à l'homme : La vie s'enfuit, ne te montre donc point si difficile envers le bonheur qui se présente, hâte-toi de jouir. Le langage de ces lieux ravissants, et qui n'ont point de pareils au monde, rendit à la comtesse son cœur de seize ans. »²

En dépit du fait que le narrateur s'appuie sur les signes scriptuaires, il n'en demeure pas moins que les lieux ont leur propre langage. Dès lors, on conçoit l'intérêt de Stendhal pour les arts visuels, dans lesquels il semble plus trouver son compte que dans la relation intelligible entre les lettres et les sons qui fonde l'écriture logocentrique. Pourvus d'un langage autonome, ces lieux sensibles tendent ainsi à réduire le « dangereux supplément »³ que constitue le signe scriptuaire.

Il s'agit pour Stendhal de se tourner vers l'utopie linguistique d'un langage naturel non encore pensé et délimité par une grammaire et une syntaxe. La lecture de Condillac l'engage vers une poétique où la recherche du naturel importe plus que le discours comme savoir constitué. Le signe scriptuaire apparaît d'emblée comme une entrave à la recherche du naturel :

« On appelle *naturel* ce qui ne s'écarte pas de la manière habituelle d'agir. Il va sans dire qu'il ne faut jamais non seulement mentir à ce qu'on aime, mais même embellir le moins du monde et altérer la pureté de trait de la vérité. Car si l'on embellit, l'attention est occupée à embellir et ne répond plus naïvement, comme la touche d'un piano au sentiment qui se montre dans ses yeux. »⁴

Le signe scriptuaire se manifeste ici clairement comme *supplément*. Si Stendhal introduit l'image de la touche de piano, c'est parce que de tous les signes sensibles, le signe musical est celui qui lui semble le mieux s'opposer au signe scriptuaire. On retrouve la même problématique dans Vie de Henry Brulard, où le

¹ Reid (Martine), « La visibilité » in op. cit.

² Stendhal, La Chartreuse de Parme, p. 42 (nous soulignons)

³ Ce souci rousseauiste de ne pas faire de l'écriture un *supplément* a été minutieusement traité par Derrida dans *De la grammatologie*. Derrida, « Ce dangereux supplément » in De la grammatologie, Ed. de Minuit, Paris, 1967, chap. 2, pp. 203-234

⁴ Stendhal, De L'Amour, p. 112 (nous soulignons)

narrateur, refusant de se plier aux « formes raisonnables »¹ cherchera à écrire « comme Rossini écrit sa musique »².

C'est grâce au niveau sensible que l'écriture stendhalienne cherche à valoriser la dimension du « corps comme signifiant »³. Ceci est encore une façon d'envisager différemment la question de l'écriture, jusque là cantonnée dans le rôle de *supplément*. L'écriture exprime une crise en ce sens qu'elle manifeste l'écart qui la sépare de la parole et par conséquent de la pensée : « ...la littérature introduit une distance supplémentaire parce que les signes du langage représentent la représentation... »⁴.

Stendhal sait qu'il ne pourrait que *faire du roman* précisément à cause du confort illusoire que lui procure l'écriture. L'écriture souhaiterait ramener la vie telle quelle, alors que sans l'intervention du signe scriptuaire considéré comme médiateur entre les signes de la vie et celui qui les interprète, l'écart entre l'écriture et la parole eût été maintenu. Ainsi, lorsque Henry Brulard cherche à entendre de nouveau la *parole vive* de Cabanis ou celle du révérend JEKI, il réalise finalement que celle qu'il est en train de noter s'avère être une tout autre parole : « Mais je me laisse emporter, je m'égare, je serai inintelligible si je ne suis pas l'ordre du temps, et d'ailleurs les circonstances ne me reviendront pas si bien. »⁵

Il s'ensuit une méfiance de Stendhal à l'égard du signe verbal. Une fois dans la sphère de l'écriture et des signes employés pour l'exprimer, la parole se trouve dépouillée de son innocence. La crise des paradigmes comme le signe, la logique ou le discours est une façon pour Stendhal de confirmer cette vacuité qu'il aurait voulu combler en rêvant d'un langage où chaque mot serait déjà plein. Or il se trouve que l'impossibilité de réaliser cet idéal relance l'écriture, en l'occurrence celle de l'immaturation, principalement dans Vie de Henry Brulard.

Ici l'expérience se décline sur le mode de l'instantanéité éprouvée. Au moment même où il se confie au lecteur, Henry Brulard sait également qu'il faut le mettre en garde contre cette attitude naïve qui force à lire entre les lettres. On comprend que Stendhal « tremble toujours de n'avoir noté qu'un soupir quand [il] croi[t] avoir noté une vérité »⁶.

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 434

² Idem, pp. 434-435

³ Anjubault Simons (Madeleine), « L'étude des signes » in Sémiotisme de Stendhal, Ed. librairie Droz, Genève, 1980, chap. 3, p. 81

⁴ Tadié (Jean-Yves), Le récit poétique, Ed. Tel Gallimard, Paris, 1994, p. 47

⁵ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 34

⁶ Stendhal, De L'Amour, p.46

Faut-il pourtant se fier à l'expérience sensible ? Dans la Correspondance, Stendhal note que si la voix est primordiale, la flexion vocale n'est pas pour autant nécessaire à l'expression du ressenti. Non pas que le signe sensible tende chez lui à l'emporter sur le signe intelligible, mais il donne l'impression d'être le médiateur indispensable à la régression de la parole dans le pré-verbal. Dans De L'Amour, il écrit :

« Revenant à ce mot *naturel*, naturel et habituel sont deux choses. Si l'on prend ces mots dans le même sens, il est évident que plus on a de sensibilité, plus il est difficile d'être *naturel*, car l'habitude a un empire moins puissant sur la manière d'être et d'agir, et l'homme est d'avantage à chaque circonstance (...). Un homme sensible, dès que son cœur est ému, ne trouve plus en soi de traces d'habitude pour guider ses actions ; et comment pourrait-il suivre un chemin dont il n'a plus le sentiment ? »¹

Si Stendhal essaie de refaire le chemin en sens inverse, les sentiments qui s'offrent à lui sont déjà altérés dans la pureté de trait de leur vérité².

Même les lieux enchanteurs qui transportent le héros stendhalien aux premiers âges de l'humanité évoquent une innocence de pure convention littéraire, déjà revisitée par la pensée³. Comment retrouver ces états affectifs d'autrefois, maintenant figurés sur le mode de l'imagination ? Jacques Derrida, lecteur de Condillac, constate :

« L'imagination, origine de la différence entre la puissance et le désir, est bien déterminée comme *différance* : de ou dans la présence ou la jouissance (...). Cet être-dans-la nature a donc le mode d'être étrange du supplément. Désignant à la fois l'excès le manque de la nature *dans* la nature. C'est sur la signification de *l'être-dans* que nous repérons ici, comme sur un exemple parmi d'autres, le tremblement d'une logique classique. »⁴

Nous pensons qu'une semblable *auto-affection*⁵ du présent par lui-même est déjà à l'œuvre dans nombre de textes stendhaliens, de De l'Amour à Vie de Henry Brulard, en passant par La Chartreuse de Parme, où la parole du beyliste peine à trouver le signe affectif auquel elle est corrélée. Aucune réalité venant l'affecter, le même redevient autre, comme ici dans De L'Amour :

« D'autres avantages de l'Italie, c'est le loisir sous un ciel admirable et qui porte à être sensible à la beauté sous toutes les formes. C'est une défiance extrême et pourtant raisonnable qui augmente l'isolement et double le charme de l'intimité. »⁶

¹ Stendhal, De L'Amour, p. 113

² Idem, p. 112

³ J. Géninascas se demande s'il y a un croire fondateur de nature pathémique et épistémique grâce auquel on postule l'existence du sens et des valeurs du monde dans le discours esthétique ou littéraire puisqu'ils « n'ont pas de réalité en dehors de l'existence et des états modaux en quoi ils consistent » Ce qui laisse à penser que la tentation du langage originel n'occulte pas le problème de littéarité. Rien n'est absolument connaissable. Percevoir et juger pose chez Stendhal plus de questions qu'ils n'apportent de réponses. Cf Géninascas (Jacques), La parole littéraire, Ed. PUF formes sémiotiques, Paris, 1997, p. 120

⁴ Derrida (Jacques), De la grammatologie, pp. 264-265

⁵ Idem, p. 265

⁶ Stendhal, De L'amour, p. 155

Le signe du bonheur italien, tel qu'il est décrit le long des espaces riverains du lac de Côme, à rebours de ces lieux qui rappellent « les laideurs de la civilisation »¹ que Fabrice ignorait aux côtés de Gina, Stendhal l'avait déjà exprimé dans De l'Amour :

« C'est le manque de la lecture des romans et presque de toute lecture qui laisse encore plus à l'inspiration du moment ; c'est la passion de la musique qui excite dans l'âme un mouvement si semblable à celui de l'amour. »²

L'image du *Livre*³ désigne peut-être ici l'ébranlement de la logique de cette civilisation policée, où l'idéal logocentrique de l'alphabet échoue parfois à nommer ce que le beyliste éprouve intimement.

Comme l'espace de l'écriture constitue en lui-même un langage, il ne peut ni se définir ici comme le lieu de substitution à la parole, ni se réduire à n'être rien que « le lieu de retour de notre discours »⁴ dont parle Lacan. Il se présente au contraire comme « la forme sous laquelle le langage s'exprime, définit par elle-même la subjectivité. Il dit : "Tu iras par ici, et quand tu verras ceci, tu prendras par là" »⁵.

Ne pas vouloir inscrire le langage-écriture dans la raison, c'est-à-dire dans un système ayant décidé à l'avance du choix et de l'emploi des signes, pose avec Stendhal le problème du statut qu'il faut donner au sens. Qu'est-ce qu'écrire alors si la relation parole/pensée est antérieure à l'écriture convoquée pour la représenter ? Est-ce parce que Stendhal va se tourner vers le signe sensible qu'il va échapper à la contrainte de la nomination ?

Sur cette question, la phénoménologie moderne, réfléchissant avec Lévinas sur « le surplus de la signification sur la représentation »⁶, remettait en question une conception de la signification déjà établie malgré la médiation du signe linguistique. Du point de vue de l'immatérialité, on peut convenir avec cette approche phénoménologique que ce n'est pas parce que le sens est déjà là qu'une nouvelle relation à la signification est impossible⁷.

¹ **Stendhal**, La Chartreuse de Parme, p. 41

² De l'Amour, p. 155

³ Derrida, s'inscrivant dans la tradition de Mallarmé, s'interrogeait : « Le livre n'est-il pas en effet l'intériorité du théâtre, la scène du dedans ? Dans telle "idéale représentation". Un théâtre inhérent à l'esprit, quiconque d'un œil certain regarda la nature le porte avec soin. (...) L'opération mimée ne résume pas le dehors dans le dedans, elle n'installe pas la scène dans la clôture d'un réduit mental, elle ne réduit pas l'espace à l'imaginaire. » **Derrida** (Jacques), La dissémination, p. 286

⁴ **Lacan**, Ecrits, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 9

⁵ Idem, p. 298

⁶ **Lévinas** (Emmanuel), « Le discours instaure la signification » in Totalité et infini, Ed. Livre de poche, Collection Biblio Essai, Paris, 1992, p. 226

⁷ A la question "Qu'est-ce qu'avoir un sens?" la parole pleine ou incarnée, loin de fermer le sens, l'inscrit dans un jeu intentionnel, car « la signification reçue de ce langage incarné n'en demeure pas moins dans

La recherche d'une fonction nouvelle dévolue à l'écriture est une façon pour Stendhal de vaincre la solidarité non équitable entre la parole et le signe scriptuaire. Peut-être Stendhal a-t-il rêvé comme Platon d'une expérience qui s'exprimerait sans l'écriture, autrement dit sans *supplément*¹. Mais le problème n'est pas tant le danger du *supplément* que la manière dont l'écriture stendhalienne engage une nouvelle relation au langage.

toute cette conception objet intentionnel (...) La médiation du signe constitue-t-elle la signification parce qu'elle introduirait dans une représentation objective et statique le mouvement de la relation symbolique ? Mais alors le langage serait à nouveau suspect de nous éloigner des choses elles-mêmes. »
cf **Lévinas**, Totalité et infini, p. 226

¹ Parlant de cette écriture qui supplée à la parole vive, Derrida écrit : « Mais ce dont rêve Platon, c'est d'une mémoire sans signe. C'est à dire sans supplément. »
cf **Derrida** (Jacques), La dissémination, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 135

CHAPÎTRE V

DU BON USAGE DES IDÉOLOGUES

Les postulats linguistiques et phénoménologiques sur lesquels se fonde l'œuvre de Stendhal nous intéressent moins par eux-mêmes que par la façon dont l'écriture les met en crise.

Une fois encore, Stendhal ne peut se passer des Idéologues. On a vu qu'une des facettes de l'Idéologie, en tant que théorie du signe et de la connaissance, accordait la primauté au discours, et que de ce fait, la problématique de l'immaturation risquait de se confiner dans le déterminisme. Venons-en à présent à une toute autre facette de l'Idéologie, celle qui, avec Condillac, s'articule sur la remise en question du langage conventionnel, trop calqué sur la pensée et par conséquent peu apte à restituer les émotions dans leur pureté phénoménale. En indexant la grammaire des cartésiens, Condillac prend ses distances avec le logocentrisme :

« En se faisant une habitude de se communiquer ces sortes d'idées par des actions, les hommes s'accoutumèrent à les déterminer ; et dès lors ils commencèrent à trouver plus de facilité à les attacher à d'autres signes. Les noms qu'ils choisirent pour cet effet sont ceux qu'on appela *verbes*. Ainsi les premiers noms n'ont été imaginés que pour exprimer l'état de l'âme, quand elle agit ou pâtit. Sur ce modèle on en fit ensuite pour celui de chaque chose. »¹

Ce que la critique de Condillac reproche à la grammaire cartésienne, c'est de considérer les *noms* comme des nomenclatures et d'être ainsi encline à l'achèvement. On retrouve chez le jeune Stendhal le désir d'assujettir son écriture à une langue circonscrite dans laquelle serait tracée d'avance la direction à suivre :

« Le mot ne peut donc borner la vérité qu'à condition d'avoir été lui-même préalablement délimité. L'analyse s'occupera de fixer le langage afin de mieux pouvoir trier les sentiments ; l'abstrait précède ainsi le concret, et le jeune Stendhal, avant de se lancer dans le monde, entreprend de se fabriquer un vocabulaire. Une fois cette tâche accomplie, il n'aura plus à redouter aucune confusion ; aucun flou ne pouvant plus se glisser entre l'expression et le sentiment, le réel viendra exactement remplir les cadres vides du langage et la connaissance du monde deviendra exercice de style. C'est en effet sur la grammaire que s'achève et se couronne l'édifice idéologique. »²

¹ **Condillac**, Essai sur l'origine des connaissances humaines, chap. IV, « Des mots », § 83, Ed. Albin Michel, Paris, 1998, p. 220 Le *nom* n'est pas la seule partie du discours incriminée par Condillac. L'adjectif, autre unité de la grammaire, n'échappe pas au même reproche de vouloir arrêter la signification : « Ils [les noms] eurent cela de commun avec les adjectifs qui désignaient l'état d'un être... »

² **Richard** (Jean-Pierre), « Connaissance et tendresse chez Stendhal » in Littérature et sensation, Ed. du Seuil, Paris, 1954, pp. 22-23 (nous soulignons)

Cependant, Stendhal allait s'apercevoir qu'une écriture encline à la circonscription s'épuise dans l'ordre rationnel imprimé au discours. La clôture par la nomination et la circonscription décrite par Condillac est un des problèmes auxquels va s'attaquer Stendhal par l'éloignement des formes préétablies. Tout pose problème, même l'ordre des mots dans la phrase. Que choisir, l'ordre linéaire ou l'inversion ? Tel est le débat dans lequel s'engage Condillac.

C'est un parti tout à fait contraire à la question dite de la clarté française¹ qu'il convient de prendre. Une telle expression sous la plume de Stendhal dans De L'Amour est sans nul doute une réminiscence condillacienne. En effet, Condillac se demandait pourquoi privilégier tel ordre plutôt que tel autre. En allant à rebours de l'ordre classique, il adoptait le modèle de l'inversion latine², plus naturelle à ses yeux.

La déconstruction du logocentrisme se retrouve aussi bien au coeur de la problématique anticartésienne de Condillac que dans les œuvres narratives de Stendhal. Si dans l'écriture stendhalienne, tout passe par le signe, il n'en demeure pas moins qu'à travers ses personnages, Stendhal exprime son soupçon envers la clarté du signe linguistique.

Dans l'univers stendhalien, les mots ne sont pas substantiellement liés aux choses³. La parole est toujours dans le roman stendhalien un moment d'embarras et de contrariété parce qu'elle rend problématique l'expression du désir. Les protagonistes de la scène affective sont toujours hantés par le caractère mensonger de l'échange verbal.

Comme les mots ne sont plus dignes de foi et qu'un scepticisme quasi-général les entoure, communiquer à Armance ses pensées devient pour Octave une entreprise fort inconfortable :

« Le lendemain, il fut aussi malheureux ; le surlendemain, les jours suivants, il ne put pas davantage parler à Armance ; chaque jour il espérait trouver l'occasion de dire ce mot si essentiel pour son honneur, et chaque jour, sans qu'on pût apercevoir la moindre affectation dans la conduite de Mademoiselle de Zohiloff, il voyait son espoir s'évanouir. »⁴

¹ Condillac emploie cette expression contre ses adversaires cartésiens : le principe de la clarté française s'exprime par l'inversion de l'ordre naturel, où l'on veut qu'« il soit plus logique de faire précéder le verbe de son nominatif et suivi de son régime »

Condillac, Essai sur l'origine des connaissances humaines, p. 242

² **Idem**, Partie II, chap. XII « Des inversions »b, p. 242-248

³ Stendhal récuse ici cette espèce de métaphysique fondée sur un signifié premier que dénonce Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, idée d'un signifiant univoque et absolu articulé sur le principe de la représentation redoublée : « L'idée signifiante se dédouble, puisque à l'idée qui en remplace une autre se superpose l'idée de son pouvoir représentatif. »

cf **Foucault** (Michel), Les mots et les choses, p. 78

⁴ **Stendhal**, Armance, p. 81

Octave expérimente ici l'écart qui sépare ses vrais sentiments d'une parole qui puisse les refléter avec exactitude. Mais les choses sont bien plus complexes qu'elles ne le paraissent. Le vicomte de Malivert a beau se croire sincère et honnête, il exprime déjà sa désaffection à l'égard de la fonction instrumentale de la parole chargée de transmettre de manière adéquate les états affectifs :

« Mais quel ne fut pas son étonnement quand il remarqua que mademoiselle de Zohiloff, qui lui adressa la parole plusieurs fois pendant la soirée, et en apparence comme à l'ordinaire, lui ôtait pendant toutes les occasions de lui dire un mot destiné à n'être entendu que d'elle ! Octave fut vivement piqué, cette soirée passa comme un éclair. »¹

Peut-être le drame d'Octave vient-il de ce qu'il est sincère, alors que les moyens linguistiques employés pour dire semblent encore l'enfermer dans le paradoxe de la « *représentation redoublée* »². A la figure du personnage « enchaînée à des vains discours »³, succède avec le roman stendhalien la quête d'autres formes d'expression.

A partir du moment où les paroles sont vaines, Octave se tourne vers des moyens d'expression autres que linguistiques. Il s'agit peut-être là chez Stendhal d'une réminiscence de ses lectures condillaciennes. En effet, Octave fait implicitement référence à Condillac quand il déplore l'imperfection du discours articulé et espère au contraire convaincre en « vingt quatre heures d'action »⁴.

On comprend aisément que le signe linguistique rende toujours la réalité problématique, malgré la prétention du *speech act*, qui pense avoir résorbé la dichotomie parole/action grâce à la *performance illocutoire* immédiatement corrélée à l'action. Nombreuses sont les situations où Octave pense qu'il ne faut plus se fier à la parole : « J'ai longtemps cherché à me justifier auprès de vous, non par de vaines paroles mais par des actions. »⁵

Si les paroles sont vaines aux yeux d'Octave qui tente de faire entendre raison à Armance, comment rendre conciliable le *langage d'action* enclin à l'emploi des mots dans leur pureté originelle et la théorie idéologique du signe ? Question à laquelle Octave l'Idéologue va répondre, mais non pas de manière péremptoire :

« Il n'était embarrassé que sur le choix des paroles les plus propres à la convaincre. Car, enfin, disait-il, je ne puis pas trouver en vingt-quatre heures d'action prouvant de manière décisive que je suis au-dessus de la petiteesse dont elle m'accuse au fond de son cœur, et il doit m'être permis de protester d'abord par des paroles. Beaucoup de paroles en effet se présentaient

¹ Stendhal, *Armance*, p. 81

² Foucault (Michel), *Les mots et les choses*, pp. 77-81

³ Stendhal, « Roman 1819 », cf *Documents* in *De L'Amour*, p. 472

⁴ cf infra

⁵ *Armance*, p. 98

successivement à lui ; tantôt elles lui semblaient avoir trop d'emphase ; tantôt il craignait de traiter avec trop de légèreté une imputation aussi grave. »¹

A la parole articulée, Stendhal substitue le gestuel. Il ancre le signe dans le langage d'action², comme s'il s'agissait de conférer une certaine authenticité à son écriture conformément aux présupposés théoriques de Condillac :

« En se faisant une habitude de se communiquer ces sortes d'idées par des actions, les hommes s'accoutumèrent à les déterminer ; et dès lors, ils commencèrent à trouver plus de facilité à les attacher à d'autres signes »³

Ceci se vérifie également dans l'économie narrative du *Rouge*. Lorsque Julien Sorel arrive au séminaire de Besançon, par deux fois, le narrateur insiste sur l'inutilité de la parole en chargeant le portier de suppléer à la parole par le geste : « Sans dire une parole, l'homme noir lui fit signe de le suivre (...) Sans daigner parler, lui fit signe d'avancer. »⁴

Si le personnage d'Octave surveille sa parole, c'est qu'il craint que celle-ci l'engage trop auprès d'Armance. Pourtant, le besoin de s'exprimer est présent. Octave n'aime à s'engager dans la parole que si celle-ci est immédiatement relayée par l'action.

Même en amour, la crainte de la parole ridicule hante le héros. S'ensuit alors ce silence héroïque assez frappant : « On dit donc d'un air senti une foule de choses qu'on ne sent pas, et qu'on serait bien embarrassé de répéter ; l'on s'obstine à se refuser à sa présence pour être encore plus à elle. »⁵

En associant parfois la peur de la parole à celle du soldat saisi d'épouvante et incapable d'action dans les batailles napoléoniennes, Stendhal semble confirmer la prééminence de l'acte par rapport à la parole :

« Dans les premiers moments que je connus l'amour, cette bizarrerie que je sentais que je sentais en moi me faisait croire que je n'aimais pas. Je comprends la lâcheté, et comment les conscrits se tirent de la peur en se jetant à corps perdu au milieu du feu. »⁶

On peut penser que c'est parce que les enfants du siècle comme Octave, Julien Sorel ou Lucien Leuwen étaient saturés de paroles, en l'occurrence celle de leurs contemporains, qu'ils envisageaient une tout autre forme de langage en faisant de

¹ **Stendhal** *Armance*, p. 80-81 (nous soulignons)

² **Condillac**, « Le langage d'action & celui des sons articulés... » in *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, partie II, chap. I, Ed. Alive, Paris, 1998, pp. 163-169

³ **Idem**, p. 220

⁴ **Stendhal**, *Le Rouge et le Noir*, p. 287

⁵ *De L'Amour*, p. 74

⁶ **Idem**, p. 74

Napoléon leur interlocuteur spirituel. Dans l'imaginaire des personnages comme Julien Sorel, qui arrivent trop tard et n'ont pas eu la chance d'entendre parler Napoléon, s'observe le désir d'un langage premier, celui qu'ils auraient voulu échangé avec les compagnons de la Grande Armée, chez qui les actes en disaient plus que les mots.

A la harangue du haut commandement militaire succède dès lors l'épreuve de feu de la réalité des champs de bataille. Ne plus parler mais agir, telle est la maxime qui régira désormais l'attitude du héros stendhalien dans les sociétés post-napoléoniennes. Au-delà du contenu thématique, il est intéressant de noter la parenté structurelle entre la répudiation de la parole et l'attrait du héros stendhalien pour les actions martiales.

Le langage d'action condillacien est très apparenté à certains présupposés de l'Essai sur l'origine des langues de Jean-Jacques Rousseau lorsque celui-ci fait dériver les tropes d'une langue première qui traduirait directement les passions de l'âme :

« La parole, en succédant au langage d'action, en conserva le caractère. Cette nouvelle manière de communiquer nos pensées ne pouvait être imaginée que sur le modèle de la première (...). En troisième lieu, dans l'origine des langues, les hommes trouvant trop d'obstacles à imaginer de nouveaux mots, n'eurent pendant longtemps, pour exprimer des sentiments de l'âme que les signes naturels auxquels ils donnèrent le caractère des signes d'institution. »¹

Le combat entre la parole et le langage d'action prend la forme d'un combat entre signes d'institution et *signes naturels*. Dans l'utopie linguistique condillacienne, la notion de langage d'action évoque la liaison entre les *figures du monde* et les *figures du discours* ou tropes². En adoptant un mode de fonctionnement semblable au langage d'action, les tropes dont il s'agit ici sont analogiques.

Les *signes naturels* ou encore pré-verbaux dont parle Condillac sont exactement les mêmes que les éléments paralinguistiques³ qui plaident en faveur de

¹ Condillac, Essai sur l'origine des connaissances humaines, Partie II, chap. II, § 13, pp. 170-171

² Beauzée a étudié les caractéristiques principales des tropes : « Les uns sont fondés sur une sorte de similitude : c'est la métaphore. » Du *Commentaire raisonné des tropes* de Du Marsais à l'*Encyclopédie méthodique* de Nicolas Beauzée, autant de textes majeurs d'un siècle où l'on croit encore qu'aucune frontière ne sépare les *figures de signification*, tropes ou métaphores, des *figures d'expression*.

Beauzée (Nicolas), Article « Sens » in *Encyclopédie Méthodique*, t. III, Ed. Georges Leroy, Paris, 1947, pp. 375-385

³ Etudiant le conflit sémiotique entre les phénomènes linguistiques et paralinguistiques, John Lyons faisait remarquer que « l'information sémantique transmise paralinguistiquement par un locuteur entre parfois en conflit ou en contradiction avec l'information véhiculée par le composant linguistique (...) Nous utilisons ici ce terme dans un sens assez large (...) Il comprendra à la fois les phénomènes vocaux non prosodiques (variations de ton, hauteur, durée) et des phénomènes non-vocaux (mouvements des yeux, hochement de la tête, expression du visage, gestes...) »

Lyons (John), « Phénomènes paralinguistiques » in *Sémantique linguistique*, Ed. Larousse/langue et langage, Paris, 1980, pp. 57-58

l'expression de la sensibilité dans l'écriture stendhalienne. Le *langage d'action* sollicite en effet la sensibilité, là où la parole se trouve du côté de la logique.

Horriifié par la vacuité de la parole, Stendhal fait appel à la plénitude du signe que semble lui apporter les éléments paralinguistiques. Cette recherche d'un langage autre que le langage verbal explique son penchant pour les mathématiques, dont les théorèmes deviennent le modèle du langage dépouillé d'équivoque. Jean-Pierre Richard pense que « si Stendhal aime tant les mathématiques, ce fut pour avoir très tôt reconnu en elles une puissance immobilisante, une passion d'exactitude qui les situe dans l'échelle de la rigueur bien au-dessus de toutes les autres créations humaines. »¹

Les mathématiques s'associent dans l'esprit stendhalien à la quête d'un langage parfait, qui trouve son illustration dans l'univocité du *langage d'action*. Nous pensons que chez Stendhal le signifiant mathématique est déconnecté de son acception logique et qu'il y recourt simplement pour l'invention d'une langue plus précise.

Toutefois, on pourrait se demander si le *langage d'action* est bien une alternative à l'imperfection de la parole. On observe en effet qu'en voulant parvenir à l'exactitude, ce langage emprunte le même mode de fonctionnement que le signifiant verbal. De même que le signifiant verbal confinait le mot dans son emploi le plus restrictif, tel signifiant équivalant strictement à tel signifié, de même il serait utopique de penser qu'en calquant le *langage d'action* sur le signifiant du « monde naturel »², l'expression figurative ou tropologique constituerait un lieu de vérité en soi.

La problématique stendhalienne de l'immaturation remplace la question sur un niveau de pertinence qui ne saurait avoir pour point de départ *l'horizon figuratif*³, où tel *signe naturel* renverrait à tel autre tenant lieu de référent⁴. Stendhal s'écarte de cet horizon figuratif, même si l'image du *tableau*⁵ reste encore le modèle sur lequel

¹ **Richard** (Jean-Pierre), *Littérature et sensation*, p. 23

² Greimas pense qu'il ne s'agit pas de considérer la nature pour elle-même. Il envisage, selon sa propre expression, une *catégorisation du monde naturel*. Car il entend lui accorder un statut sémiotique, en s'écartant par là même du « projet bachelardien d'un répertoire des formes qui rendrait compte de l'imagination créatrice », notamment parce que « des figures matricielles telles que *l'eau* et *le feu*, pour quasi universelles qu'elles paraissent, ne renvoient pas à des signifiés constants. »

Greimas, « Conditions d'une sémiotique du monde naturel » in *Du sens*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 55

³ **Idem**, p. 54

⁴ En rattachant le signe naturel à l'épistémè analogique du XVIII^{ème} siècle, Greimas écrit : « Le XVIII^{ème} siècle européen qui a justement mis en valeur la notion même du signe naturel, le conçoit, quant à lui, comme une référence à un autre signe naturel : le signe "nuage" envoie au signe "pluie". »

Greimas, *Idem*, p. 53

⁵ Prenant ses distances avec l'horizon figuratif des Idéologues, M. Foucault explique comment l'« *analyse de la nature* avec les lacunes, les désordres qui brouillent le tableau des êtres et l'éparpillent en une suite de représentations qui vaguement et de loin se ressemblent. »

cf **Foucault**, *Les mots et les choses*, p. 84

s'articule la sémiologie des Idéologues, notamment avec Destutt de Tracy, qui semble ici réintroduire l'antériorité du signe naturel. Or il n'est plus question de considérer le *langage d'action* lui-même comme un lieu capable de fixer la nature toute entière :

« Que le philosophe se pique de précision autant qu'il voudra... J'ose pourtant le défier de faire un seul pas dans sa carrière sans l'aide de la ressemblance. Qu'on jette un coup d'œil sur la face métaphysique des sciences même les moins abstraites ; et qu'on me dise si les inductions générales qu'on tire des faits particuliers ou plutôt si les genres mêmes, les empires et toutes notions abstraites peuvent ne former autrement que par le moyen de la ressemblance. »¹

Pour être présents, les *signes naturels* exprimés par le *langage d'action* ne doivent pas être néanmoins assimilés, comme le pense Jakobson, à « une représentation naïve de l'universalité de tels ou tels geste signifiants »². Les messages émis par les signes non-verbaux n'échappent pas eux non plus au relativisme sémiotique.

A bien y regarder, le *langage d'action* ne réintroduit pas l'immutabilité ou le permanent. Quel que soit le degré d'authenticité auquel il aspire, il passe d'abord et avant tout par les figures du discours créées par l'écriture stendhalienne. Pourquoi incriminer la parole, la sommer à comparaître seule, si à l'origine elle est une imitation du langage pré-social ?

Faire coïncider nos paroles au discours prélogique, le verbe au pré-langage, c'est avant tout répondre au projet d'une théorie globale. Les différents signes ne se ressemblent plus que de manière conventionnelle. Comme l'écriture stendhalienne ne peut plus s'accommoder de la *ressemblance*, le *signe naturel* n'est encore convoqué, comme c'était le cas au XVIII^{ème} siècle, notamment dans la sémiotique des Idéologues, que pour déconstruire la *ressemblance*. Aussi peut-on convenir avec Michel Foucault qu'à l'analyse de la nature s'associe donc une *analytique de l'imagination*³.

Dans la première série des problèmes que nous avons observée jusque-là, le *langage d'action*, en mimant les signes naturels, avait tendance à se replier sur lui-même dans la reproduction des impressions identiques. Or Stendhal, dont l'ambition est de mettre en place des identités complexes, s'écarte de l'univocité propre à la

¹ Tracy (Destutt de), Eléments d'Idéologie, t. 3 « Logique », Ed. Reprint Vrin, Paris, 1970, p. 599 (nous soulignons)

² Jakobson (Roman), « Le "oui" et le "non" mimiques » in Essais de linguistique générale, t. 2, p. 113

³ Nous pensons qu'à l'instar de Greimas et Jakobson, Michel Foucault pose le problème au niveau du statut qu'il faut donner au signe naturel. On a toujours affaire ici à une nature déjà modalisée, loin des figures de la ressemblance et de l'analogie, le tableau ne pouvant plus être ici le centre de référence :

« La première série de problèmes correspond en gros à l'*analytique de l'imagination*, comme pouvoir positif de transformer le temps linéaire de la représentation en espace simultané d'éléments virtuels ; la seconde correspond en gros à l'*analyse de la nature* avec les lacunes, les désordres qui brouillent le tableau des êtres et l'éparpillent en une suite de représentations qui, vaguement, et de loin, se ressemblent. » Cf Foucault, Les mots et les choses, p. 84

circonscription mathématique du *langage d'action* régi par le principe d'adéquation entre la parole et l'émotion qu'elle est censée représenter.

En s'offrant comme une alternative à la parole, le *langage d'action* aboutit, lorsque Stendhal évoque l'Italie, à ce que Barthes appelle une « suspension délicieuse du langage articulé »¹. Faute de parole, Brulard décrit sous une forme ludique l'espace qui est à la fois celui du manque et celui de la présence : « ...l'espace même du jeu de l'enfant et du contre-jeu de la mère : c'est l'espace encore informe de la fantaisie, de l'imagination, de la création. Telle est, me semble-t-il, l'Italie de Stendhal, une sorte d'objet transitionnel dont le maniement, ludique, produit ces *squiggles* repérés par Winnicott et qui sont ici les journaux de voyage. »²

Brulard écrit comme Zadig des initiales sur la poussière³, comme si l'évocation de ses expériences amoureuses se dérobaient à la parole articulée : « ...devant l'Italie et les Femmes, et la Musique, constate Barthes⁴, Stendhal est à la lettre *interloqué*, c'est-à-dire sans cesse interrompu dans sa locution. »

Mais aussi expressif soit-il, ce *signe naturel* n'a pas pour référent l'Italie telle que Stendhal voyageur et soldat de l'Armée impériale a pu la connaître. Pourtant, ce lieu rêvé n'est pas absent dès l'instant où l'on n'a plus affaire ici qu'à une communion silencieuse et sensible entre l'auteur de De L'Amour et la patrie des arts : « l'Italie ne lit pas, ne parle pas, elle s'exclame, elle chante. C'est là son génie, son "naturel" »⁵, écrit Roland Barthes à propos de Stendhal.

Mathématique ou linguistique, nous n'en avons pas moins affaire à plusieurs systèmes signifiants que mobilise la théorie du signe et de la représentation qu'est l'Idéologie. Autant Stendhal « échoue toujours à parler de ce qu'[il] aime »⁶, autant le *langage d'action* et le signifiant mathématique ne constituent pas de véritables alternatives à cette parole balbutiante, ne pouvant restituer ni l'amour ni la splendeur des figures féminines italiennes.

¹ **Barthes** (Roland), « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime » in Le bruissement de la langue, Ed. du Seuil, Paris, 1984, p. 360

² Idem, p. 340

³ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 39

⁴ **Barthes**, op. cit., p. 340

⁵ Idem

⁶ Ibid., p. 362

CHAPÎTRE VI

CRISTALLISATION DE LA MATIÈRE PHONIQUE

Nous avons vu que l'écriture n'est jamais convoquée pour elle-même, qu'elle est le lieu où s'analyse la pensée ou le discours. Etant ainsi confinée dans une fonction instrumentale, l'écriture n'était plus là que pour mettre en forme un savoir *déjà-là* où les *figures du discours* étaient directement calquées sur les *figures du monde*.

La quête d'un langage pré-verbal chez Stendhal, telle qu'a pu l'exprimer le *langage d'action* ou signe naturel, est une attitude que l'on pourrait qualifier de *cratyléenne*. C'est déjà sur le niveau figural que repose la motivation du signe, considéré comme naturel par l'*épistémè* du XVIII^{ème} siècle, mais prenant une tournure relativiste avec Stendhal, qui ne peut engager le lecteur à un déchiffrement herméneutique à partir des signes inscrits sur le corps de ses personnages : dans Armance ou dans La Chartreuse de Parme, la pâleur ou la rougeur du teint, signes apparemment *naturels*, ne sont pas toujours les marques de l'affectivité.

Nous venons de montrer en quoi l'écriture stendhalienne s'écarte du niveau figural, et par conséquent de l'utopie linguistique valorisée par le *langage d'action*. Pourtant, on ne peut manquer de s'étonner ici encore de voir de la part du héros stendhalien une certaine tendance à la sémantisation du mot. Une fois prononcé, le mot, loin d'être une simple succession d'atomes sonores, nous parvient parfois le destin du personnage. Il conviendra donc d'aller plus en avant dans l'examen de ce phonocentrisme.

En effet, sur la scène romanesque stendhalienne, la voix entendue n'est jamais innocente, elle est déjà associée à toutes ses connotations mélioratives ou péjoratives. Comment Stendhal va-t-il s'y prendre pour sortir de ce phonocentrisme, si l'on admet en effet ici que la voix elle aussi est motivée ?

L'importance du pouvoir cristallisateur de la *phonè* dans l'univers stendhalien ne fait aucun doute. Chez Stendhal, les sons émis par la voix, la « substance phonique »¹ saussurienne, relèvent plus de la *motivation* que de *l'arbitraire du signe*.

¹ Saussure (Ferdinand de), « La valeur linguistique » in op. cit., chap. IV, p. 155

• Voir aussi Jakobson (Roman), « Phonologie » in Essais de linguistique générale, t. 1, Ed. de Minuit, Paris, 1963, p. 116

La récurrence de la tournure narrative « ce mot... » dans le roman stendhalien est non seulement une façon de mettre en valeur la voix, mais elle permet également d'insister sur l'incidence psycholinguistique du mot entendu. Cette tournure conditionne la conduite du héros. Devenus aussi acérés que la pointe de l'épée napoléonienne, les mots entendus sont blessants, parfois même meurtriers.

Lucien Leuwen par exemple, après l'échec de la manœuvre électorale, prend le parti de quitter ses fonctions de maître de requête. Car la voix du parti adverse et les quolibets de ses sympathisants l'ont profondément atteint. Son attitude contraste ainsi avec l'impassibilité de son ami Coffe. Les mots d'autrui, que le narrateur invoque pour fustiger le personnage, sont d'une résonance si cratyléenne, qu'ils donnent l'impression d'incarner l'hostilité et la malveillance séculaire, si l'on s'en tient du moins à l'acception que leur donne l'usage. Au mot affligeant succèdent peu après les mots réconfortants de l'ami Coffe : « Le peuple n'a pas dit à Lucien Leuwen : “tu es un *infâme*”, mais il a dit à nous deux : “vous êtes des *infâmes*”. Et Coffe posait ce mot-là pour soi-même. A cet instant Leuwen soupira à demi haut. »¹ La délivrance s'il en est, vient de la connotation que le héros stendhalien donne au mot qu'il entend.

De même, à la garnison de Nancy, le mot d'*ennuyeux* consterne si profondément Lucien qu'il se hâte d'engager un duel : « Ce mot sembla rendre la vie à tous ces pauvres jeunes gens ; Lucien vit aussitôt vingt officiers autour de lui. »²

Les mots seraient-ils donc ici chargés d'affect ? Cette grille de lecture est si tentante que le lecteur pourrait être amené à montrer l'incidence du mot sur la “psychologie” des personnages.

Lucien Leuwen passe le plus clair de son temps à se demander s'il est réellement un crétin depuis qu'il a entendu les gens de Nancy prononcer à son égard « ce mot de *fat* ». Ce mot cristallise aussi les appréhensions de Mme de Chasteller, qui l'associe à la mauvaise foi des officiers : « Ce mot : *fat* n'exprime plus que l'envie que ces officiers démissionnaires ont pour lui. »³ Enfin, le narrateur stendhalien montre le pouvoir dévastateur d'un tel mot : « Le nom de *fat* avait un poids terrible dans le jugement de Mme de Chasteller »⁴.

¹ **Stendhal**, *Lucien Leuwen*, Ed. Bookings International, Paris, 1994, p. 121

² *Ibid.*, p. 67

³ *Ibid.*, p. 213

⁴ *Ibid.*, p. 213

Ce mot est si récurrent dans Lucien Leuwen qu'on peut à juste titre se demander si l'immaturation du personnage ne viendrait pas du fait qu'en s'ignorant lui-même, il s'offre souvent en pâture aux qualifications arbitraires d'autrui.

En superposant divers textes stendhaliens, on a guère de peine à remarquer que la tournure « *ce mot...* » est aussi d'importance dans La Chartreuse de Parme. Ainsi, après son duel avec Giletti, Fabrice, qui se croit un héros, voit d'un mauvais œil « ce mot *peur* employé par le cocher... »¹.

Lors de sa première audience au tribunal de Ranuce-Ernest IV, Fabrice doit renier, en espérant une hypothétique disculpation, « les mots *liberté, justice, bonheur de plus grand nombre* [qui] sont infâmes et criminels »² aux yeux du prince de Parme. Ce sont des mots subversifs à cause de la « fatale habitude de la *méfiance* »³ qui les entoure. On conçoit dès lors que le prince ait « fait une fixation » sur ces mots, qui troublent l'ordre de la principauté de Parme, de l'Eglise et de la tradition.

On pourrait infiniment multiplier les exemples sur le pouvoir cristallisateur du mot sur le héros stendhalien. Pour Stendhal, il s'agit apparemment avant tout de faire entendre et faire voir le mot. Le lecteur assiste alors à une spatialisation du mot prononcé.

La mise en valeur du signifiant auditif nécessite le procédé de l'italique, qui intervient précisément pour accentuer typographiquement ce qui obsède le personnage. Aussi pensons nous que l'italique permet au narrateur stendhalien d'associer simultanément la séquence auditive et la séquence visuelle, de mettre en relation l'ouïe et la vue. Pour étayer ici notre propos, il ne serait pas inopportun de faire appel à ce que Jakobson appelle « la synthèse simultanée »⁴.

L'italique apparaît alors ici comme une survivance de la voix à travers l'image typographique. On pourrait même penser que ce procédé joue chez Stendhal la fonction d'image acoustique, et qu'il est la trace scriptuaire de la matière sonore.

¹ **Stendhal**, La Chartreuse de Parme, p. 193

² **Idem**, p. 144

³ **Ibid**

⁴ Etudiant la solidarité entre l'art littéraire et les Beaux-Arts, en s'appuyant sur les travaux de Lessing et de Herder, Jakobson montrait la relation simultanée entre la production et l'audition : « Ces deux activités sont naturellement séquentielles. Ce stade ouvre la voie au troisième, le stade de la compréhension, celui où la séquence paraît être changée en une co-incidence. L'interprète doit saisir et percevoir la séquence en un seul et même temps (...) Pour le spectateur qui réalise la synthèse simultanée d'un tableau, celui-ci subsiste devant ses yeux dans sa totalité, il est encore présent... »

Jakobson (Roman), Essais de linguistique générale, t. 2, Ed. de Minuit, Paris, 1973, p. 111

La simultanéité entre le son et l'image est aussi présente dans Vie de Henry Brulard, où s'établit la relation entre « noter la prononciation » et « peinture de la prononciation »¹. Finalement, on ne sait plus très bien où s'arrête l'ouïe et où commence la vue chez Stendhal.

La tournure métalinguistique « ce mot... » suivie de l'italique donne l'impression d'une substantialisation de la matière vocale et d'une régression de la matière phonique dans le pulsionnel. Stendhal semble mobiliser les *affects*². Plus que de simples atomes sonores, les mots apparaissent ici comme des *stimuli* verbaux sur lesquels reposent ces mots-clés mis en italique pour frapper l'attention du lecteur.

A ce degré d'analyse, « le problème de la conversion des sons en supports des signes »³, apparemment présent dans l'univers de Stendhal, tend à thématiser le signifiant vocal, qui se trouve ici associé à des messages et à des significations.

En maints endroits du roman stendhalien, l'inflexion de la voix semble laisser transparaître une certaine émotion liée aux moments d'indignation, d'enthousiasme ou de malentendu chez Octave ou chez Armance. Ainsi, Octave, d'abord éloigné de Madame d'Aumale, est bientôt interpellé par la voix d'Armance et se montre sourd aux sollicitations de Mme d'Aumale en dépit du haut degré d'affection qu'elle lui témoigne :

« Madame d'Aumale, étonnée de l'absence d'Octave, trouvant qu'il lui manquait, l'appelait de toutes ses forces : On vous appelle, dit Armance, et le ton de la voix brisé avec lequel elle dit ces mots si simples, eût appris à tout autre qu'Octave toute la passion qu'on avait pour lui. »⁴

Comme l'accent, la voix dans le roman stendhalien est érigée en véritable personnage. Un soir, Madame d'Aumale et Octave se promenant dans les bosquets de châtaigniers qui couronnent les hauteurs d'Andilly, survient Armance :

« Quand Armance put espérer que sa voix ne trahirait pas le trouble extrême où ce récit l'avait jetée : Je crois, mon cher cousin, lui dit-elle, je crois, comme je le dois, tout ce que vous me racontez, ce sont pour moi paroles d'Évangile. »⁵

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 223

² Reprochant à la linguistique d'analyser les effets stylistiques du seul point de vue de l'émetteur, Jean Bellemin-Noël pense que la linguistique a tout à gagner en considérant non seulement la dimension du récepteur, mais également en tenant compte d'« une réalité trop souvent négligée par la linguistique de la langue : l'*affect* – dont l'importance est de mieux en mieux reconnue en terre freudienne ».

cf Bellemin-Noël (Jean), Vers l'inconscient du texte, Ed. Quadrige/PUF, 1996, p. 270

³ Etudiant la théorie des signes chez Saint Thomas d'Aquin (*principaliter data ad significandum*), Jakobson montrait comment dans la sémiotique médiévale les sons du langage étaient « conçus tout d'abord pour véhiculer des significations, mais n'ayant pas de sens par eux-mêmes ». Il considérait cet emploi de sons comme un artifice humain (*significantia artificialiter*). »

cf Jakobson (Roman), Essais de linguistique générale, t. 2., p. 201

⁴ Stendhal, Armance, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 155 (nous soulignons)

⁵ Idem, p. 155 (nous soulignons)

La voix d'Octave, sur qui Mery de Tersan vient de produire une impression durable, laisse transparaître, non sans ingénuité, les mouvements affectifs du héros :

« Il y avait dans l'accent profond et presque attendri avec lequel Octave disait ces vaines paroles, une si grande impossibilité d'aimer les grâces un peu hasardées de la jolie femme dont il parlait, et un dévouement si passionné pour l'amie à laquelle il se confiait, qu'elle n'eut pas le courage de résister au bonheur de se voir aimée ainsi. »¹

La voix est si proche de l'émotion que l'on retrouve chez Octave la peur habituelle de parler qui le caractérise :

« Tout ce que sa prudence pouvait obtenir d'elle, c'était de ne pas parler : le son de sa voix eût fait connaître à son compagnon de promenade toute la passion à laquelle elle était en proie. Le bruissement léger des feuilles agitées par le vent du soir semblait prêter un nouveau charme à leur silence. »²

La promenade dans le bois d'Andilly devient le théâtre de l'écartèlement d'Octave, partagé entre l'amour de sa cousine Armance et la passion qu'il éprouve à l'égard de Madame d'Aumale, qui se doute bien de l'importance que le jeune vicomte de Malivert attache à Mlle de Zohiloff. A peine Octave a-t-il retiré sa main du bras d'Armance, qu'il est profondément meurtri par les mots de Madame d'Aumale :

« Vous êtes amoureux de cette belle cousine, ne vous en défendez pas, je m'y connais. “Je m'y connais” fut dit d'une voix pleine qui tranchait avec le ton précédent (...) le mot de Madame d'Aumale fut un coup de foudre pour lui, car il portait sa preuve avec lui, il se sentit frappé. Cette voix frivole lui sembla comme un arrêt du destin qui tombait d'en haut. Il lui trouva un son extraordinaire. »³

La voix sert ici à mettre en valeur le message, à exprimer les émotions des personnages, et le narrateur joue sur l'accent d'insistance révélateur des états d'âme. Le rythme de l'élocution est également associée aux mouvements intérieurs des personnages. S'ouvre alors une écriture sensible aux différents niveaux de la voix.

Stendhal aime bien jouer sur les intonations des personnages, montrer le ralentissement ou la vitesse de l'expression. Selon que les personnages vivent des moments de fusion, de tristesse ou de colère, les reliefs sonores varient. On peut alors suivre toute une courbe mélodique allant de la *voix haute* à la *voix basse*. L'extinction progressive de la voix apparaît comme un des temps forts de la sympathie chez Stendhal, tandis que les moments d'antipathie semblent aller de pair avec son élévation.

¹ Stendhal, Armance, p. 154 (nous soulignons)

² Idem, p. 155 (nous soulignons)

³ Ibid., p. 156 (nous soulignons)

Dans Lucien Leuwen, la *voix basse* était plus propice à la fusion sentimentale. Alors que la nuit tombe, Mme de Chasteller et Lucien Leuwen sortent de chez Mme de Commercy. Le narrateur s'étonne de l'immaturation du héros, qui aurait pu saisir l'occasion de déclarer son admiration à la dame auprès de laquelle il soupire :

« Si, dans ce silence profond et universel, Leuwen eût eu le génie de s'avancer sous sa fenêtre et de lui dire à voix basse quelque chose d'ingénieux et de frais, par exemple : “Bonsoir, madame. Daignerez-vous me montrer que je suis entendu ?” Très probablement elle lui eût dit “Adieu, monsieur Leuwen”. Et l'intonation de ses trois mots n'eût rien laissé à désirer à l'amant le plus exigeant. »¹

La sémantisation de la voix est un vieux topos qui va de Condillac à Rousseau :

« L'on rend ses sentiments quand on parle et ses idées quand on écrit. En écrivant, on est forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune ; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît ; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force, et il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde longtemps la vivacité de celle qui n'est que parlée. On écrit les voix et non pas les sons : or, dans une langue accentuée, ce sont les sons, les accents, les inflexions de toute espèce qui font la plus grande énergie du langage., et rendent une phrase, d'ailleurs commune, propre seulement au lieu où elle est »²

Stendhal a-t-il intériorisé, quitte à le dépasser par la suite, un tel cratylisme ? Cette conception rousseauiste de la voix est très proche des tropes, d'où la tentation d'une écriture non alphabétique marquée ici par l'opposition entre son et voix.

Comme chez Stendhal, ces voix sont transmises par l'écriture, elles ne sont que conventionnellement associées à la nature. Que reste-t-il en effet de la voix d'Octave dont l'émotion s'épure et s'analyse déjà dans le texte ? La stratégie adoptée par Stendhal est celle qui consiste à faire croire au lecteur qu'il a ici affaire à une parfaite restitution des émotions de ses personnages. La voix d'Octave et celle de Lucien Leuwen apparaissent pourtant comme une préfiguration de l'absence de la voix.

Il y a même lieu de se demander s'il est méthodologiquement pertinent de lire dans les voix simulées les passions du personnage stendhalien. Dans la préface à La logique des genres littéraires de Käte Hamburger, où la problématique de la feintise est fondamentale, Gérard Genette propose une redéfinition des notions de *fiction* ou de *fictif*³, souvent mal discernées.

¹ Stendhal, Lucien Leuwen, p. 185

² Rousseau (Jean-Jacques), Essai sur l'origine des langues, Ed. Gallimard, Paris, 1990, p. 79

³ Genette (Gérard), « Préface » in Hamburger (Käte), Logique des genres littéraires, Ed. du Seuil, Paris, 1986 : « Le mot *fiction* est dérivé du latin *fingere* qui se prête aux sens les plus divers, de figure à fabulation en passant par invention. En examinant le sens du verbe *fingere* et des substantifs ou adjectifs dérivés dans les langues vivantes de l'Europe de l'Ouest, on arrive à une définition à peu près précise de ce qu'il faut entendre par fiction littéraire et qu'il nous faut maintenant comprendre dans le cadre de notre théorie de la littérature. *Fingere* donne en italien *fingue*, en français *feindre*, en anglais *to feign*, en

C'est grâce au nouvel examen du paradigme fiction/fictif qu'il devient nécessaire, du point de vue qui nous occupe, d'envisager une remise en question de la motivation cratyléenne de la voix du héros stendhalien et du réalisme naïf qui lui est associé. Pour être encore présente, de quel côté la voix se situe-t-elle ? Est-elle du côté de la *fingue* de la simulation ou plutôt du côté de la feintise et du mensonge de la *finte* ?

Néanmoins, ces voix de papier ne sont pas présentes en dehors de l'intentionnalité du texte. Sinon comment expliquer que Lucien Leuwen, qui n'aime pas le docteur Du Poirier, se met soudainement à magnifier sa voix dès que celui-ci lui parle de Mme de Chasteller ? Nous ne pensons pas que les sentiments de Lucien à l'égard de ce dernier aient vraiment évolué. Aussi est-il déconcertant de voir soudain que « chaque mot était un trésor pour lui » et que « le son de ces mots étrangers à sa langue habituelle semblaient redoubler son sang froid »¹.

Bien plus, la voix, loin d'exprimer les états d'âme du personnage stendhalien, se manifeste comme simple *phénomène*. La problématique de la feintise devient une stratégie consciemment assumée par le narrateur stendhalien. Dès lors, sommes-nous encore du côté de la motivation du signe et de toutes ses implications cratyléennes ?

Dès l'instant où il n'est plus possible d'indexer le signifiant vocal au discours ou à la pensée, Stendhal va à contre-courant d'une écriture où la voix, en se voulant imitation de la vie, réintroduirait les mêmes présupposés logocentriques que le discours lui-même.

Une « phénoménologie phonétique »² est difficilement applicable au roman stendhalien. Comment peut-on reconnaître les sons émis par la voix sans les indexer au sens ? Les voix des personnages sont celles qui s'écrivent au secours des signes alphabétiques. C'est pourquoi il est aussi difficile de se passer de ces signes. La voix perçue, en passant par l'expérience scripturaire, est soutenue par le mot, lequel sollicite à son tour l'expérience visuelle du lecteur. Finalement, tout se joue au sein de l'intrication entre ce que le personnage entend et ce que le narrateur donne à voir.

allemand *fingieren* ; le verbe latin n'a donc conservé dans ses formes modernes que le sens de "prétendre faussement", "simuler", "imiter"...les substantifs correspondants *fintre*, *feinte*, *feint*, *finte*, sont formés sur ces verbes. »

¹ **Stendhal**, *Lucien Leuwen*, p. 180 (nous soulignons)

² **Jakobson** (Roman), *Essais de linguistique générale*, t. 2, p. 112 :

« Du fait que l'écriture a des limites sociales et territoriales alors que le langage parlé est universel, seuls des fanatiques fous du primitivisme tireraient la conclusion que l'alphabétisme est nuisible et futile. Il est clair que ces deux constructions –le langage écrit et la peinture abstraite– sont des superstructures, des modèles secondaires, des épiphénomènes, mais ce n'est pas un argument que l'on peut brandir contre leur développement prospère et leur diffusion, même si ceux-ci se font au prix d'une certaine perte pour la communication et la tradition orale et pour les arts figuratifs *stricto sensu*. »

Même si on peut consentir avec Jakobson, malgré sa perspective phonocentriste, à l'idée que les signes alphabétiques (ou ce qui revient au même, la vocalisation de la lettre) sont incontournables, il est toujours à craindre, d'aboutir à *l'extériorité du signifiant*.

Dès lors, on conçoit pourquoi Stendhal redoute le topos condillacien de la *clarté française*, encore associé à ce que Saussure a théorisé, si l'on en croit Jakobson, comme la « valeur purement phonologique du phonème »¹. En entrant sur le territoire du sens, la voix se retrouve sur un autre territoire, celui de la pensée et du discours. On pourrait finalement se demander si une conception « algébrique »² de la voix est recevable. C'est parce que la voix n'est pas substance que Stendhal est en porte-à-faux avec la notion dite de la *clarté française* et tend parfois à se tourner vers d'autres systèmes linguistiques qu'il transpose dans son écriture, comme le montre l'idéalisation de l'accent italien : « Je remarquais ce soir qu'il y a des noms propres en italien pour mille circonstances particulières de l'amour qui, en français, exigeraient des périphrases à n'en plus finir... »³

Stendhal se trouve confronté à un paradoxe théorique. La clarté, en envisageant la voix du point de vue de son aspect *algébrique*, participe au couronnement de la logique. Un mythe en remplace un autre. Au déterminisme logocentrique succède celui de la substance.

Souvent invoqué par certains théoriciens et décrié par d'autres, ce phonocentrisme a l'inconvénient de faire de l'écriture un simple *épiphénomène* ou figuration secondaire vouée à incarner la voix. A ce propos, faut-il s'étonner que la critique derridienne soit réfractaire à cette unité de la voix et de la logique ? :

« La phonè est en effet la substance signifiante qui se donne à la conscience comme la plus intimement unie à la pensée du concept signifié. La voix est de ce point de vue la conscience d'elle-même (...), un signifiant qui ne tombe pas dans le monde. »⁴

C'est pourquoi la substantialisation de la voix dans Lucien Leuwen ou Armance donne l'impression que l'on peut connaître les personnages à partir de leurs inflexions vocales, alors que la césure entre la personnalité et le timbre vocal est peut-être la voie sur laquelle Stendhal engage le lecteur.

¹ Jakobson (Roman), *Essais de linguistique générale*, t. 2, p. 292

² *Idem*, p. 295

• Voir aussi « Phonologie » in *Essais de linguistique générale*, t. 1, Ed. du Seuil, 1963, p. 115

³ Stendhal, *De l'Amour*, p. 176

⁴ Derrida (Jacques), *Positions*, Ed. de Minuit, Paris, 1972, p. 33

Comment rompre avec le caractère hégémonique du signifiant qui transite par la voix si celle-ci en elle-même recouvre la pensée ?

Il existe bien dans l'univers de Stendhal une voix intérieure sans la médiation du signe. Telle est la « voix du devoir » chez Octave ou celle de la patrie chez Lucien Leuwen : « Je suis dans l'âge d'agir ; d'un moment à l'autre la voix de la patrie peut se faire entendre ; je puis être appelé... »¹ Peut-être Stendhal entrevoit-il alors le repli silencieux de la voix comme une alternative au déterminisme du *phonocentrisme*.

¹ Stendhal, *Armance*, pp. 142-143

CHAPÎTRE VII

ESPACE PARAGRAMMATIQUE

Comme la problématique de l'immaturation chez Stendhal exige qu'aucun signifiant n'épuise le sens, on conçoit que cette conception de « l'extériorité du signifiant »¹ devant la voix apparaisse comme un leurre. Etant le lieu où s'établissent des rapports imprévisibles, l'écriture stendhalienne entre dans une sémiotique plurivoque qui ne privilégie aucun niveau. Suite à la crise des paradigmes déjà observés, nous pensons qu'il est utile d'étudier le signifiant paternel dans une approche dite *paragrammatique*². A partir des postulats de la *sémanalyse* de Julia Kristeva, il conviendra de montrer comment coexistent des discours hétérogènes.

De cette façon, l'écriture stendhalienne pourrait échapper au caractère répressif du signifiant. La non-identité ou ce qui revient au même, le jeu de la *différance*³, peuvent être des notions utiles à l'écriture stendhalienne de l'immaturation, puisqu'elles ne s'accordent plus, comme l'écrit Jean Bellemin-Noël, avec une « *symbolique* préconstituée, universellement valable »⁴.

C'est dans cette perspective que la figure du père dans l'écriture stendhalienne s'offre comme un cas intéressant à étudier. On n'a plus affaire ici au triangle oedipien classique. Mais la figure paternelle se « reterritorialise »⁵ sur le *Nom-du-Père*. Ainsi l'immaturation, telle qu'on peut la concevoir ici, ne peut plus s'accorder avec un signifiant unique, celui du père, figure de la loi.

¹ **Derrida** (Jacques), *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, Paris, 1967, p. 26

• Voir aussi *Positions*, Ed. de Minuit, Paris, 1972, pp. 32-33 : « Non seulement le signifiant et le signifié semblent s'unir, mais dans cette confusion le signifiant semble s'effacer ou devenir transparent pour laisser le concept se présenter lui-même, comme ce qu'il est ne renvoyant à rien d'autre qu'à sa présence. L'extériorité du signifiant semble réduite. Naturellement, cette expérience est un leurre, mais un leurre sur la nécessité duquel s'est organisée toute une structure où toute une époque ; sur le fonds de cette époque une sémiologie s'est constituée dont les concepts et les présupposés fondamentaux sont très précisément repérables de Platon à Husserl, en passant par Aristote, Rousseau, Hegel (...). La réduction de l'écriture comme réduction de l'extériorité du signifiant. »

² **Kristeva** (Julia), « Pour une sémiologie des paragrammes » in *Recherches pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, Paris, 1969, pp. 174-207

³ **Derrida**, *De la grammatologie*, pp. 264-265

⁴ **Bellemin-Noël** (Jean), *Vers l'inconscient du texte*, Ed. Quadrige/PUF, 1996, p. 57

⁵ **Deleuze et Guattari**, *Mille plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980, p. 634 : « Conclusion/ Déterritorialisation » : « ...La D peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, si bien que la ligne de fuite reste barrée : on dit en ce sens que la D est *négative*. N'importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c'est-à-dire "valoir pour" le territoire perdu ; on peut en effet se reterritorialiser sur un être, sur un objet, sur un livre, sur un appareil ou système... »

Les personnages stendhaliens ne sont pas des sujets déjà constitués, mais échappent au contraire à l'identité pour agir comme des unités de subjectivation plus ou moins libres. Rien n'interdit de penser, si l'on en croit l'approche lacanienne du *Nom-du-Père*, que la place du signifiant soit occupée par la mère par exemple. La question du pouvoir se distribue autrement ici, quand bien même le père ne serait pas absent :

« ...l'attribution de la procréation au père ne peut être que l'effet d'un pur signifiant, d'une reconnaissance non pas du père réel, mais de ce que la religion nous a appris à invoquer comme le Nom-du-Père. Nul besoin d'un signifiant bien sûr pour être père, pas plus que pour être mort, mais sans signifiant, personne, de l'un ni de l'autre de ces états d'être, ne saura jamais rien. »¹

Cette carence constatée de la figure paternelle est présente dans plusieurs œuvres de Stendhal, principalement dans *Vie de Henry Brulard*, où tout peut tenir lieu de *Nom-du-Père*, un livre, une discipline, un précepteur, voire les leçons reçues par l'enfant Brulard :

« J'exécrais tout ce que m'enseignait mon père ou l'abbé Raillane. Or mon père me faisait réciter par cœur la géographie de *Lacroix*, l'abbé avait continué ; je le savais bien, par force, mais je l'exécrais. »²

Ce n'est pas la figure du père en tant que telle qui contrarie l'enfant Brulard. Evoquer ici la figure paternelle reviendrait à s'intéresser au père comme simple fonction. On comprend pourquoi Lacan insiste sur ce paradoxe de l'effacement du père dont le signifiant tire parti. S'il était présent en tant que figure symbolique déjà constituée, le signifiant n'aurait plus son mot à dire. On peut penser en effet que « cette absence est plus que compatible avec la présence du signifiant »³.

Une fois dans la sphère scriptuaire, le père symboliquement constitué se trouve évincé par la transformation poétique. Grâce au jeu de l'écriture, la signification se situe non pas au niveau profond, mais à la surface textuelle. Comme il ne subsiste plus du père que le nom, on comprend aisément pourquoi chez l'enfant Brulard, les domaines de la culture et de l'instruction subissent la contagion du *Nom-du-Père*.

A la leçon de géographie paternelle, l'enfant Brulard substitue les lectures redevables au grand-père Gagnon :

« Bruce, descendant des rois d'Écosse, me disait mon excellent grand-père, me donna un goût vif pour toutes les sciences dont il parlait. Delà mon amour pour les mathématiques et enfin cette idée, j'ose dire de *génie* : *Les mathématiques peuvent me faire sortir de Grenoble.* »⁴

¹ Lacan (Jacques), *Ecrits*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 556

² Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 101

³ Lacan, op. cit., p. 557

⁴ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 101

De loin ou de près, la systématique de la haine touche autant les objets que les personnes évoquant le *Nom-du-Père* :

« J'étais sombre, sournois, mécontent, je traduisais Virgile, l'abbé m'exagérait les beautés de ce poète et j'accueillais ses louanges comme les pauvres Polonais d'aujourd'hui doivent accueillir les louanges de la bonhomie russe dans leurs gazettes vendues ; je haïssais l'abbé, je haïssais mon père, source des pouvoirs de l'abbé, je haïssais encore plus la religion au nom de laquelle ils me tyrannisaient. »¹

Le *Nom* de l'abbé Raillane est intimement associé aux Saintes Ecritures et l'enfant Brulard se moque de la Bible sans être véritablement athée :

« Nous avons une grande Bible à estampes reliée en vert avec des estampes gravées sur bois et insérées dans le texte, rien n'est mieux pour les enfants. Je me souviens que je cherchais sans cesse les ridicules à cette pauvre Bible. »²

La même haine se reporte sur un autre prélat. Là où l'on croit avoir affaire à l'abbé Raillane, l'enfant Brulard adresse ses griefs à l'encontre de l'abbé Desfontaines, coupable de lui avoir gâché sa passion pour Virgile :

« Nous traduisions donc Virgile à grand'peine lorsque je découvris dans la bibliothèque de mon père une traduction de Virgile en quatre vol[umes] in-8° fort bien reliés par ce *coquin* d'abbé Desfontaines, je crois. »³

Tout aussi exécrables apparaissent *Les Géorgiques* à l'enfant Brulard, comme si l'abbé Desfontaines en avait été l'auteur. L'églogue virgilienne, naguère si aisée à comprendre, lui devient brusquement inintelligible :

« Je trouvai le volume correspondant aux Géorgiques et au second livre que nous écorchions (réellement nous ne savions pas du tout le latin). Je cachai ce bienheureux volume aux lieux d'aisance dans une armoire où l'on posait les plumes des chapons consommés à la maison, et là, deux ou trois fois pendant notre pénible *version*, nous allions consulter celle de Desfontaines. »⁴

A ce degré d'analyse, on peut déjà évaluer l'obstacle de la fonction lacanienne du *Nom-du-Père* au motif stendhalien de la quête effrénée du bonheur. Finalement, on s'aperçoit que cette fonction permet de rapprocher, comme l'eût fait l'oxymore, des figures inattendues que tout sépare à première vue. La mort de la mère entraîne dans son sillage l'image du géniteur et de l'abbé, du père et de Dieu. De là procède la désaffection certaine ou supposée de Brulard pour la religion. S'il n'y a rien de commun

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 99

² Idem

³ Ibid

⁴ Ibid

entre Chérubin Beyle et l'abbé Rey, l'enfant Brulard réunit pourtant ces deux figures avant de les *reterritorialiser* sur le divin :

« “Mon ami, ceci vient de Dieu”, dit enfin l'abbé ; et ce mot, dit par un homme que je haïssais à un autre que je n'aimais guère me fit réfléchir profondément (...) Je ne comprenais pas ce mot. Oserai-je dire ce que Marion m'a souvent répété depuis en forme de reproche ? Je me mis à dire du mal de *God*. »¹

En dehors de la sphère de la culture, Stendhal montre également comment l'influence du *Nom-du-Père* anime la ferveur politique du personnage, souvent invoquée comme objection à l'idéal politique du géniteur : « Bientôt arriva la politique. Ma famille était des plus aristocratiques de la ville, ce qui fit que sur-le-champ je me sentis républicain enragé. »²

Au point où nous sommes parvenus, comment esquisser la possibilité d'une articulation entre « le politique et le psychique » dans le roman stendhalien, tel qu'a pu le montrer Anne Hage³, sans solliciter l'approche plurisémiotique de la sémanalyse ? La terminologie psychanalytique dont nous avons fait précédemment l'économie devient ici possible, grâce à la sémanalyse qui abolit les frontières qui séparent souvent les différents *sociolectes*⁴ ou langages spécialisés.

Jean Laplanche a suggéré à Anne Hage la présence d'un « mythe jacobin bonapartiste (...) castrateur et machiste »⁵ lors de sa soutenance de thèse Deuil et symbolisation dans la création littéraire chez Stendhal. A suivre ce schème castrateur, on peut penser que l'immaturation de Lucien Leuwen ou son manque de lucidité apparent est peut-être la conséquence du *Nom-du-Père*. L'idéal républicain est si utopique pour l'époque, que Stendhal le convoque simplement pour montrer la gaucherie de son héros. De ce point de vue, Lucien Leuwen est si castré qu'il donne l'impression d'être incapable, comme l'écrit Anne Hage, de « la présence d'esprit dont lui, Leuwen père, est le maître. »⁶

Mais nous pensons surtout que c'est au niveau du *Nom-du-père* que l'on peut voir les modulations du conflit entre Lucien et le père Leuwen. Sur la scène quotidienne, un tel antagonisme n'est pas réellement présent. Il arrive parfois, ce qui peut paraître une exception dans l'univers de Stendhal, que les relations entre père et fils

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 57

² **Idem**, p.110

³ **Hage** (Anne), « Le père, l'esprit et le républicanisme dans Lucien Leuwen » in L'année stendhal n°3, Klincksieck, Paris, 1999, p. 6

⁴ Sur cette notion, cf **Greimas**, Sémiotique et sciences sociales, Ed. du Seuil, Paris, 1976, p. 53

⁵ **Hage**, op. cit., p. 9

⁶ **Idem**

soient même bienveillantes : « Je ne veux point abuser de mon titre de père pour vous contrarier ; soyez libre, mon fils. »¹

Le voisinage de la bienveillance et de la castration peut paraître paradoxal. Tout se passe comme si le *Nom-du-Père* se moquait de l'alternative bien/mal. La castration s'établit indépendamment de la volonté du père Leuwen. On conçoit donc avec Lacan que seule importe la place que la figure paternelle « réserve au *Nom-du-Père* dans la promotion de la loi »².

Plus que le père symbolique, la fonction du *Nom-du-père* nous semble l'une des contributions majeures de Lacan à la création poétique, comme le montre son apport à la problématique stendhalienne de l'immaturation. La figure paternelle se prête chez Stendhal à de multiples fantaisies nées de ses audaces créatrices, d'autant plus que la fonction de *Nom-du-Père*, comme l'a montré Lacan, porte sur différents objets.

Les protocoles ethnographiques qui mettent en scène le meurtre symbolique du père sont déjà suffisamment transformés par la création poétique stendhalienne pour qu'il soit encore nécessaire de considérer comme point de départ le fonds archétypal archaïque. Une fois dans la création stendhalienne, le conflit primordial entre le héros et le père ne subsiste plus que comme simple *effet*. Au travail de reproduction succède celui de l'invention.

Que reste-t-il d'Œdipe chez Stendhal ? Chez Henry Brulard l'exhibition du conflit oedipien est telle, qu'on est en droit de s'interroger sur le statut d'une telle image. Là où l'on croit avoir affaire à Œdipe, ne faut-il pas lire une fantaisie stendhalienne ? Certes, le retour de la figure archétypale de Chronos dévorant ses propres enfants est un scénario archaïque que Vie de Henry Brulard donne l'impression d'accréditer :

« *“Indigne enfant, je te mangerais !”* me dit un jour mon père en s'avançant sur moi furieux ; mais il ne m'a jamais frappé ou tout au plus deux ou trois fois. Ces mots : *indigne enfant*, etc., me furent adressés un jour que j'avais battu Pauline qui pleurait et faisait retentir la maison. »³

Mais l'Œdipe est peut-être ici trop manifeste pour pouvoir être pris au pied de la lettre. Alors que le lecteur s'attendait à découvrir un quelconque mythe oedipien, il va finalement s'apercevoir qu'il se situe à un autre niveau de lecture, celui que J. Kristeva appelle *effraction de l'ordre théique* par le poétique. Une telle grille de lecture montre comment se met en place tout un « réseau de marques et de frayages sémiotiques »⁴.

¹ **Stendhal**, Lucien Leuwen, p. 295

² **Lacan** (Jacques), Écrits, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 579

³ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 131

⁴ **Kristeva** (Julia), « Sémiotique et symbolique » in La révolution du langage poétique, p. 58

En subvertissant¹ le sens symboliquement constitué, la création stendhalienne retire au père symbolique du fonds archétypal « la fonction propre au thétiq ue de *poser* le sujet »².

Dans la perspective lacanienne que nous tâchons de suivre, le *Nom-du-Père* ne doit pas être considéré comme une incarnation de la figure du géniteur, ici Chérubin Beyle, il fonctionne narrativement comme un retournement de la figure symboliquement constituée du père, car les protocoles scriptuaires diffèrent des rites archaïques. C'est pourquoi Lacan, en inventant la notion de *Nom-du-Père*, délimite l'importance symbolique du père pour n'en garder que le signifiant.

Pour être absente, la figure paternelle désormais *Nom-du-Père* joue sur tout un réseau de contradictions où le père vacant pose problème, car il est plus encombrant encore comme signifiant, ce qui peut paraître paradoxal :

« ... les effets ravageants de la figure paternelle s'observent avec une particulière fréquence dans le cas où le père a réellement la fonction de législateur ou s'en prévaut, qu'il soit en fait de ceux qui font les lois ou qu'il se pose en pilier de la foi, en parangon de l'intégrité ou de la dévotion, en vertueux ou en virtuose, en servant d'une œuvre de salut... »³

Le roman stendhalien se prête bien au travail de taxinomie paternelle redevable à la méthode lacanienne⁴. Dans la plupart des cas observés dans le roman stendhalien, le héros est non pas tant aux prises avec le père réel qu'avec le signifiant paternel. On peut dès lors établir toute une typologie de rapports entre le signifiant paternel et le héros stendhalien : « le père tonnant » serait M. Sorel dans Le Rouge et le Noir ou Chérubin dans Vie de Henry Brulard, « le père débonnaire » M. Leuwen, « le père dérisoire » le marquis de Malivert. Enfin au « père humilié » mentionné par Lacan nous pourrions substituer un « père humiliant », incarné par M. le marquis de la Mole ou le commandeur de Soubirane.

Au-delà de sa position avunculaire dans la structure familiale, le commandeur n'en remplit pas moins le rôle de père vis-à-vis de son neveu Octave, au point d'éclipser littéralement le marquis de Malivert. Il en est de même du marquis de La

¹ C'est pourquoi nous conviendrons avec les présupposés théoriques de la *sémanalyse* de Julia Kristeva d'une « effraction du thétiq ue » opérée par la *mimesis* : « Plus encore, lorsque le langage poétique et, davantage, le langage poétique moderne, transgresse les règles de grammaticalité, la *position* du symbolique que la *mimesis* explorait depuis toujours se trouve subvertie non seulement quant à ses possibilités de *Bedeutung* (de dénotation) que la *mimesis* contestait, mais elle se trouve aussi subvertie en tant que détentrice du *sens* (toujours grammatical voire plus précisément syntaxique). »

Kristeva, La révolution du langage poétique, pp. 57-58

² Idem, p. 58

³ **Lacan** (Jacques), Écrits, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 579

⁴ Idem, p. 578 (Toutes les figures de père que nous venons de citer figurent dans ce passage)

Mole vis-à-vis de Julien Sorel. Qu'importe qu'ils ne soient pas les pères réels d'Octave et de Julien. Seule compte ici la fonction du *Nom-du-Père*.

On comprend aisément que le signifiant se substitue aux fonctions de législateur traditionnellement dévolues au père réel. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le malheur paternel vient de ce qu'il s'est désinvesti, à rebours de tous ses attributs séculaires. Cela étant dit, la vacance du pouvoir s'observe toujours, pourrait-on dire, à l'endroit où il trône superbement et souverainement.

Malgré sa toute-puissance, la figure paternelle est liée à une « carence »¹, à un manque auquel ne peut remédier aucun signifié. Aussi entend-on prononcer dans Vie de Henry Brulard une parole paternelle dont l'effet est presque nul, alors qu'elle aurait dû triompher superbement, cantonnant ou humiliant le signifiant dans un rôle de serf perpétuel, frémissant de terreur devant le spectre de Dieu le père ordonnant d'amples fléchissements d'échine. Survient peu à peu l'ère du signifiant accédant au royaume du sens, alors qu'on s'attendait à ce qu'il arbore l'étendard d'un territoire dont la nue-propriété appartenait au signifié.

Telle est la place qu'a toujours occupée l'écriture dans l'économie logocentrique du texte. Comment sortir d'une telle aporie ? Si les significations dépendent de la dynamique interne du roman stendhalien, le concept de *Nom-du-Père*, en se donnant comme l'espace de la forclusion, instaure à l'intérieur même de l'ordre symbolique une césure entre les deux espaces symbolisant/symbolisé. Maintenant que le signifiant renverse la tutelle où l'enchaînait la « parole pleine »², le *Nom-du-Père* montre, mais ne révèle pas le sens des chose.

Chaque fois qu'on assiste à la prise en charge du symbolique par le poétique, il s'ensuit toujours une *reterritorialisation*³ du sujet. L'écriture stendhalienne, en devenant maîtresse de son propre objet, rompt finalement avec la dialectique de l'imitant et de l'imité :

« La *mimesis* nous paraît se placer en ce lieu de la transgression du thétique, lorsque la vérité n'est plus un renvoi à un objet identifiable en dehors du langage, mais constructible à travers un réseau sémiotique, posé cependant dans le symbolique et dès lors toujours vraisemblable. »⁴

Le problème de la remise en cause de la représentation acquiert une dimension nouvelle. La transposition d'un système de signes à l'autre, du symbolique au

¹ Lacan (Jacques), Écrits, p. 101

² Idem, p. 247 et sv.

³ Deleuze et Guattari, Mille plateaux, op. cit.

⁴ Kristeva (Julia), La révolution du langage poétique, p. 58 (nous soulignons)

sémiotique, change le statut même de la vérité. La poétique stendhalienne ne repose pas sur un fonds symbolique, seule la vraisemblance l'y apparente. Au caractère univoque de la constitution du sens dans le symbolique, l'écriture stendhalienne invente de nouveaux scénarios, s'enrichit de ses paradoxes.

Toutefois, le *Nom-du-Père* autour duquel gravitent plusieurs scénarios brulardiens, ne surgit pas *ex nihilo*. Il opère d'abord à partir « d'une phase théique instauratrice de la possibilité de vérité »¹.

Le scénario de la mère défunte peut d'abord faire songer au désir stendhalien d'investir la langue maternelle. Mais ce fantasme originaire se transmue en création littéraire. Avons-nous encore affaire au domaine des protocoles archaïques ou pré-verbaux ? Le champ métaphorique se resserre. S'ouvrent alors d'incessants glissements dus aux métonymies².

Ainsi, l'enfant Brulard, dans ses fantaisies poétiques, montre comment il est possible de reporter la douleur qui avait suivi la mort de la mère sur l'ami Lambert :

« J'étais navré et sur le point de tomber (ce qui fut vertement blâmé par Séraphie) en entrant dix fois le jour dans la chambre de mon ami dont je regardais la belle figure, il était mourant et expirant. Je n'oublierai jamais ses beaux sourcils noirs et cet air de force et de santé que son délire ne faisait qu'augmenter. Je le voyais saigner, après chaque saignée, je voyais tenter l'expérience de la lumière devant les yeux (sensation qui me fut rappelée le soir de la bataille de Landshut, je crois, 1809). »³

Au sentiment de folie éprouvé à la mort de Henriette Gagnon succède la terrible douleur consécutive à la chute mortelle de Lambert, qui éveille à son tour les douloureux souvenirs de guerre. A bien y regarder, il s'agit de la même douleur que l'enfant Brulard décline en plusieurs versions.

Ce mécanisme de transposition observé à l'intérieur du procès signifiant, où des expressions verbales d'origine apparemment différente passent d'un système sémiotique à l'autre par la déformation d'un même matériau, a été observé par Freud, qui l'a décrit en termes de *déplacement* et de *condensation* :

¹ Kristeva (Julia), *La révolution du langage poétique*, p. 59

² D'une part, l'enchaînement métonymique d'écarts, d'autre part, la suspension métaphorique des significations symboliquement posées ou constituées dans un signifiant dont dériveraient les transcriptions scripturaires. Michel Le Guern par exemple, dans *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, écrit : « La relation entre le terme métaphorique et l'objet qui désigne habituellement est détruite (...) Alors que le mécanisme de la métonymie s'explique par un glissement de la référence, celui de la métaphore s'explique au niveau de la communication ou figure par suppression, ou plus exactement par la mise en parenthèses d'une partie des sens constitutifs du lexème employé. »

Cf Le Guern (Michel), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Ed. Larousse, Paris, 1973, p. 14

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 156

« Il est une autre sorte de déplacement (*Verschiebung*) auquel nous n'avons fait encore aucune allusion. L'analyse nous apprend cependant qu'il existe, et qu'il consiste en un *échange d'expressions verbales* (...) une pensée dont l'expression venait peut-être d'autres motifs agira à cette occasion sur les possibilités d'expression d'une autre les différenciant et y opérant un choix et cela peut-être dès l'origine, comme il arrive pour le travail poétique. »¹

Comme nous ne situons pas notre étude au niveau du travail du rêve, le déplacement et la condensation visent simplement à indiquer comment se fraye le passage du symbolique au poétique, de la métaphore à la métonymie, par rapport aux considérations méthodologiques préalablement esquissées, qui vont à l'encontre de l'objet et du sujet constitué dans l'ordre symbolique. L'*effraction thétiq*ue de ce dernier est plus un acte métonymique qui concilie les paradoxes, alors que la métaphore, comme dans la rhétorique classique, est directement dérivée de la nature.

Or une figure analogique ne brise pas *l'ordre thétiq*ue, elle en confirme au contraire la position d'objet, au point même de valider un cratylisme dont ne peut évidemment se satisfaire que Cratyle lui-même. La *position thétiq*ue² du sujet est une attitude cratyléenne³ qui, en raison de son déterminisme, ne s'accorde pas ici avec la problématique de l'immaturation.

Par les pages qui précèdent, nous avons voulu insister sur la distorsion de la forme linguistique entre signifiant et signifié qui convenait à notre hypothèse de travail, laquelle s'organisait sur l'éviction de la figure réelle de la paternité par l'instance du *Nom-du-Père*.

Cette loi du *Nom-du-Père* apparaît dans le roman stendhalien comme une subversion du refoulé par la poétique, qui n'est qu'une façon parmi d'autres de redistribuer l'activité symbolique. Voilà pourquoi on ne saurait confondre l'activité symbolique avec l'imagination créatrice de Stendhal.

¹ **Laplanche** (Jean) et **Pontalis** (J.-B), Vocabulaire de la psychanalyse, Ed. P.U.F, Paris, 1967, pp. 117-119

² **Kristeva** (Julia), La révolution du langage poétique, p. 59

³ A ce propos, nous renvoyons à la distinction que G. Genette établit entre *cratylisme* primaire et *cratylisme* secondaire. Sous sa forme primaire, le cratylisme tend à « valoriser l'hypothèse d'un mimétisme linguistique et à attribuer aux éléments phoniques et/ou graphiques de la langue une capacité mimétique, mais encore à considérer que les mots de la langue sont affectivement constitués de cette capacité (...). Tous les noms sont fixés et bien formés »

Genette (Gérard), « Avatars du cratylisme » in Poétique n°2, Ed. du Seuil, 1972, p. 39

• Voir aussi sur Cratyle, à propos des métaphores proches de la nature, **Rousseau** (Jean-Jacques), Essai sur l'origine des langues, Ed. Gallimard, Paris, 1990, pp. 81-82

CHAPÎTRE VIII

LIGNE DE FUÎTE ET CIRCULATION SECRÈTE

Des modalités paragrammatiques de la *sémanalyse*, nous tirons les conclusions suivantes : qu'il ne suffit pas de dire que le roman stendhalien de l'immaturation est un fait linguistique ou l'équivalent d'un travail onirique, mais qu'il sied peut-être mieux de dire que la problématique de l'immaturation est faite d'un entrelacs de *plis*¹. Alors que l'on croyait expliquer le *Nom-du-Père*, le signifiant paternel suggérait encore qu'expliquer ou déplier n'était encore qu'une façon stendhalienne parmi d'autres de former un nouveau réseau de plis.

Etant désormais le lieu où se replie le signe pour se déplier à nouveau, l'écriture stendhalienne fait voir un nouvel espace qui abolit la ligne de partage entre signe et écriture, discours et fantasme, ou tout simplement raison et folie.

A partir des héros stendhaliens comme Octave ou Lucien Leuwen, la création stendhalienne, sans nier la raison, démonte l'usage qu'en fait un siècle prétendument raisonnable. Sous le prisme du héros, la création stendhalienne montre comment la promesse du bonheur ne s'accommode plus avec les arguments d'autorité. Stendhal envisage ici une esthétique où vacille l'aventure de la raison².

Comme il n'appartient plus au narrateur stendhalien de marquer une césure entre raison et déraison, on pourrait se dire que lorsqu'il se plaît à retourner les jugements de ses personnages, le narrateur ne prétend pas à la façon d'un herméneute relever tous les signes de "folie" décryptés chez ses personnages. C'est précisément parce qu'il ne veut pas réifier ses jeunes héros que le narrateur décline cette espèce de paternité propre à toute instance raisonnable.

¹ Sur la notion de plis, cf **Derrida** (Jacques), « La double séance » in *La dissémination*, p. 281:

« Il s'agit, avec le pli, d'opérer en délaçant la dernière citation de la nouvelle : de nier ce qui est et d'expliquer ce qui n'est pas »

² Déplorant l'absence d'une dialectique entre raison et folie à l'âge classique, M. Foucault montrait au contraire comment ces deux figures étaient intimement liées. La première a l'illusion d'être plus censée que l'autre, alors qu'une telle illusion rationnelle doit son existence à la déraison qu'elle prête à l'autre. Quand est-ce que la déraison parlera un langage qui ne passe pas par les formes discursives qui décrie sa présence ? : « Entièrement exclue d'un côté, entièrement objectivée de l'autre, la folie ne n'est jamais manifesté pour elle-même et dans un langage qui lui serait autre. »

Foucault (Michel), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Ed. Gallimard, Paris, p. 189

S'écarter alors de l'écriture stendhalienne toute relation d'appropriation entre le narrateur et ses personnages. La problématique de l'immaturation chez Stendhal ne se conforme pas aux prescriptions d'un narrateur épiaut le moindre écart chez ses personnages pour se poser lui-même en une instance législative.

Le roman de l'immaturation chez Stendhal permet de comprendre comment le narrateur est en train de se dessaisir du personnage-objet, puisque la place qu'il occupait en tant que sujet ne lui permet plus de connaître ni d'évaluer les personnages.

Dans le roman stendhalien, l'instance de la raison, qui prend en charge la narration, cesse d'être le lieu où se constitue le héros d'immaturation. A chaque fois que le narrateur croit le limiter dans le discours, le héros stendhalien se dérobe. Il est si mouvant qu'il échappe à la maîtrise de l'instance narrative. Ce qui nous maintient dans l'impression que les formes mêmes du discours choisies pour évaluer son immaturation ne sont plus pertinentes. Il se pose ici un problème de place. Quelle place l'instance dite la narration raisonnable occupe-t-elle ?

C'est qu'il existe sans doute une zone de l'écriture narrative qui échappe aux lois du *cogito*. Les différentes stratégies de présence et d'effacement élaborées par le narrateur, et qui répondent au désir de céder l'initiative aux personnages eux-mêmes, peuvent être interprétées à partir de la formulation lacanienne : « La place que j'occupe comme sujet de signifiant est-elle, par rapport à celle que j'occupe comme sujet du signifié, concentrique ou excentrique ? »¹

Répondre à cette question, c'est montrer le décentrement du narrateur à l'intérieur du roman d'immaturation, et rompre avec la dichotomie entre raison et déraison. C'est à partir des techniques telles que le monologue ou le dialogue que le narrateur montre, sans pour autant les juger, les différentes manifestations de la "folie".

Le tour de force intellectuel de Stendhal dans un roman comme Armance, c'est parfois d'obliger le même mot à avoir des résonances différentes. Tout se passe comme s'il n'était plus utile qu'un mot veuille dire exactement la même chose². Il en est ainsi du topos de la raison, qui ne renvoie pas nécessairement à une hypertrophie de la lucidité. Lorsque Stendhal prête à ses personnages quelque résolution raisonnable, il

¹ Lacan (Jacques), Ecrits, Ed. du Seuil, Paris, 1966, pp. 516-517

² Idem, p. 505 : « Ce que cette structure de la chaîne signifiante découvre, c'est la possibilité que j'ai, justement dans la mesure où sa langue m'est commune avec d'autres sujets, c'est-à-dire où cette langue existe, de m'en servir pour signifier tout autre chose que ce qu'elle dit. Fonction plus digne d'être soulignée dans la parole que celle de déguiser la pensée (le plus souvent indéfinissable) du sujet : à savoir celle d'indiquer la place de ce sujet dans la recherche du vrai. »

s'empresse aussitôt de montrer l'impasse dans laquelle les mène leurs raisonnements, comme s'il hésitait à substituer tout bonnement au mot *raison* le mot *aveuglement*.

Lorsqu'il adopte les modalités proches du « psycho-récit » pour suivre les différents raisonnements dans lesquels se débattent ses personnages, le narrateur peut laisser à penser qu'on a affaire à une relation hiérarchisée entre le narrateur-observateur et le personnage observé. Quoique étant problématiques, les modes de représentation de la vie intérieure, tels que les étudie La transparence intérieure¹ de Dorrit Cohn, peuvent aider à comprendre, indépendamment de la psychologie des personnages, la tension raison/déraison dans le roman de l'immatunité.

Un des procédés du narrateur stendhalien consiste à s'insinuer dans le discours des personnages, de faire comme s'il avait directement accès à la conscience de ces derniers. Le dialogue est un des moyens sur lesquels s'appuie le narrateur pour montrer tantôt comment il se rit du personnage, tantôt comment le personnage se rit de lui-même, comme le montre ce dialogue entre M. Leuwen et Lucien :

« Je dirai comme Saint Augustin : *Credo quia absurdum*. Plus ta passion serait absurde, plus je l'envierais. De grâce, ne faites jamais d'allusion indirecte, et de moi seul comprise, à ce grain de folie. *Jamais !* dit M. Leuwen ; et sa physionomie prit un caractère de solennité que Lucien ne lui avait jamais vu. C'est que M. Leuwen n'était jamais absolument sérieux, quand il n'avait personne de qui se moquer, il se moquait de soi-même souvent sans que Mme Leuwen même s'en aperçût. »²

Le monde dans lequel vit le personnage stendhalien est si prosaïque que son immatunité, en empruntant le langage de la déraison³, essaie de protéger l'utopie du héros. Mais il est assez étonnant que le narrateur cède à Lucien Leuwen lui-même l'occasion de valoriser la folie: « La vieillesse n'est autre chose que la privation de la folie, l'absence d'illusion et de passion. Je place l'absence de folie bien avant la diminution de la force physique »⁴.

Ces mots de Lucien Leuwen laissent transparaître l'accent d'Erasme : « Tristesse égale sagesse, gaieté égale folie »⁵.

¹ Dorrit Cohn recense « trois modes de représentation de la vie intérieure dans le contexte d'un récit à la troisième personne ». Au « psycho-récit, discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage », s'ajoutent « le monologue rapporté, discours mental d'un personnage », enfin « le monologue narrativisé, discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur »

Cf **Cohn** (Dorrit), La transparence intérieure, Ed. du Seuil, Paris, 1978, pp. 28-29

² **Stendhal**, Lucien Leuwen, p. 387 (nous soulignons)

³ On pourrait parler ici d'un « retour du langage de la folie »

cf **Foucault** (Michel), Histoire de la folie..., p. 536

⁴ **Stendhal**, Lucien Leuwen, p. 387

⁵ **Erasme**, « Maturité » in Eloge de la folie, Oeuvres choisies, Ed. Livre de poche, Paris, 1981, p. 153

Tout se passe comme si le narrateur stendhalien avait intériorisé le découpage raison/déraison si caractéristique de son époque. Mais Stendhal n'est pas le narrateur. Les commentaires didactiques qu'il prête à ce dernier le font sourire autant que les méditations de ses personnages. Il s'ensuit un écart assez prononcé entre l'absence de Stendhal et « la présence bavarde d'un narrateur incapable de s'abstenir de faire servir les pensées intimes de ses personnages à ses propres généralisations sur la nature humaine »¹.

Autant Victor Brombert recommandait au lecteur stendhalien de ne pas prendre pour argent comptant l'esprit de discernement qui habite le héros stendhalien, autant il devient intenable d'accréditer la lucidité du narrateur adoptant à l'égard de ses personnages une attitude de paternité qui ne peut seoir au roman d'immatunité.

Le recours au *monologue intérieur* s'accorderait surtout avec le besoin d'effacement d'un narrateur qui, redoutant l'inflation verbale, exprime une certaine attitude de dénégation vis-à-vis de la parole, dont il confie la responsabilité au personnage. Aussi bien Victor Brombert fait-il observer la façon dont nombre de héros stendhaliens « se débattent entre le besoin d'être figés et la crainte d'être pénétrés par une autre conscience »².

Le monologue intérieur montre aussi l'échec de la raison à démêler les sentiments contradictoires et équivoques qui assaillent le personnage. A-t-on encore affaire ici à des personnages raisonnables ? On pourrait aisément se rallier à l'avis de Victor Brombert lorsqu'il écrit :

« On a très faussement loué la lucidité des personnages stendhaliens. Ils sont en fait chroniquement incapables de voir clair. L'impression de lucidité provient sans doute du fait que Stendhal ne manque jamais une seule occasion de faire remarquer leur cécité. S'ils connaissent leurs défauts, ils ne voient jamais leurs qualités. »³

On remarque parfois dans l'écriture de Stendhal une absence de solidarité entre l'auteur, le narrateur et les personnages. L'auteur s'éclipse derrière le narrateur, et le narrateur se rit du personnage. Cette *dissonance discursive* se rattache à « un narrateur bien mis en évidence et qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un personnage déterminé, n'en est pas moins dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements »⁴.

¹ Cohn (Dorrit), *La transparence intérieure*, p. 30

² Brombert (Victor), *Stendhal et la voie oblique*, Ed. PUF, Paris, 1954, p. 56

³ *Idem*

⁴ Cohn (Dorrit), *op. cit.*, pp. 42-43

S'il arrive à Stendhal de plaindre ses personnages, il n'en est pas vraiment solidaire lorsqu'il leur laisse le soin de se débattre et s'aveugler sur leur propre sort, et ce au moment même où ils apparaissent dans la posture de héros en train de raisonner :

« Avec tout l'orgueil d'un enfant, en toute ma vie je ne me suis élevé à aucune action d'homme ; et non seulement j'ai fait mon propre malheur, mais j'ai entraîné dans l'abîme l'être du monde qui m'était le plus cher. O ciel ! comment s'y prendrait-on pour être plus vil que moi ? – Ce moment produisit presque le délire. La tête d'Octave était presque désorganisée par une chaleur brûlante. A chaque pas que faisait son esprit, il découvrait une nouvelle nuance de malheur, une nouvelle raison pour se mépriser. »¹

A travers le monologue, le narrateur suggère la complexité des sentiments d'Octave impuissant à les clarifier. On remarque même que, sans se prévaloir du rôle d'autorité morale, il s'autorise des faiblesses du personnage afin de lui appliquer ses observations sur la nature humaine à partir de ses connaissances philosophiques.

L'évidence s'est formulée sous forme de présent de vérité générale ou de maxime frappée. C'est à ce titre que le narrateur relaie le discours d'Octave : « Cet instinct de bien-être qui existe chez l'homme, même dans les instants les plus cruels, même au pied de l'échafaud, fut qu'Octave voulut comme s'empêcher de penser. »²

Ce qui paraît encore plus frappant dans le discours du personnage discutant avec lui-même, c'est le paradoxe qui veut que les instants de faiblesse correspondent à des moments où le héros stendhalien se pique de raisonner :

« Un mouvement instinctif le précipita vers le château. Il sentait confusément que raisonner avec lui-même était le plus grand des maux ; mais il avait vu quel était son devoir, et il comptait se trouver le courage nécessaire pour accomplir les actions qui se présenteraient, quelles qu'elles fussent. »³

Cette ambivalence de la raison est caractéristique de ce discours où le signifiant n'est pas engagé dans une relation de dualité avec le signifié. L'opacité de l'un n'est pas appelée à l'éclaircissement de l'autre. Le jeu littéraire, où se brouille la ligne de séparation entre raison et déraison, rend impossible le déchiffrement du symptôme : « Si le symptôme peut être lu, c'est qu'il est lui-même déjà inscrit dans un procès d'écriture. (...) Il n'est pas une signification mais sa relation à une structure signifiante qui le détermine. »⁴

¹ **Stendhal**, *Armance*, p. 161

² Idem

³ Ibid., p. 164

⁴ **Lacan** (Jacques), *Écrits*, p. 445

Raisonner devient ainsi le nom d'un problème, ou ce qui constitue le personnage stendhalien comme question, dont la réponse ne se situe pas forcément au niveau du discours. Il arrive même que cette question prenne la forme d'une maladie. C'est que raisonner et pâtir vont de pair chez Octave :

« Des médecins, gens d'esprit, dirent à Madame de Malivert que son fils n'avait d'autre maladie que cette sorte de tristesse mécontente et jugeante qui caractérise les jeunes gens de son époque et de son rang ; mais ils l'avertirent qu'elle-même devait donner les plus grands soins à sa poitrine. »¹

Raisonner se retourne ainsi en maladie, tel est le diagnostic rendu par un de ces savants qu'allait quérir Mme de Malivert à propos d'Octave. Octave est certes malade, mais son mal n'est pas organique, il est le fait de la « maladie du *trop raisonner* »².

Le fameux prince de R***, dont les « aperçus faisaient loi dans le monde »³, abonde dans le même sens que les médecins qui n'ont pas circonscrit le mal d'Octave dans leur ordinaire grille nosographique, si l'on s'en tient aux présupposés de Barthes dans « Sémiologie et médecine »⁴.

Octave échappe à tout diagnostic, qui n'est qu'un décryptage des signifiants-symptômes. Quand la maladie est nommée, c'est qu'elle figure déjà dans un tableau de syndrome où elle est interrogée afin qu'elle livre sa parole, ses traits caractéristiques, son itinéraire, les classes d'âge et sociales principalement concernées.

Le héros stendhalien est plus enclin à cette espèce de parole imprévue, où la frontière entre la raison et la déraison n'est pas déterminée. Le refus d'enfermer le sujet dans le discours médical dont parle R. Barthes est aussi au centre de la réflexion de M. Foucault dans Histoire de la folie à l'âge classique, dont certains aspects semblent applicables à l'œuvre de Stendhal :

« La victoire de la raison sur la déraison n'était assurée autrefois que par la force matérielle. Maintenant que le combat est toujours déjà fini, la défaite de la raison est inscrite par avance dans la situation concrète où s'affrontent le fou et le non-fou. »⁵

¹ **Stendhal**, Armance, p. 51

² **Lucien Leuwen**, p. 17

³ Armance, p. 204

⁴ **Barthes** (Roland), « Sémiologie et médecine » in L'Aventure sémiologique, Ed. du Seuil, Paris, oct. 1985, p. 273-283 : « Nous croyons que le symptôme est quelque chose qui est à déchiffrer, alors qu'en fait il semble que médicalement, l'idée de symptôme n'emporte pas immédiatement l'idée d'un déchiffrement, d'un système à lire, d'un signifié à découvrir ; il ne serait au fait que le fait brut offert à un travail de déchiffrement, avant que ce travail ait commencé. » (p. 275)

⁵ **Foucault** (Michel), Histoire de la folie à l'âge classique, p. 189

Loin d'être un état organique, la folie du héros stendhalien affleure à travers le langage, qui en est à la fois le signifiant et le symptôme.

Le héros stendhalien apparaîtra comme fou ou *philosophe* selon la façon dont l'interprétant dispose des signes. Ainsi le héros est-il diversement apprécié. Libre à chacun de lui donner le contenu qui lui convient. Que l'on soit du côté du commandeur, de la marquise de Malivert, ou plus tard de M. de R***, le narrateur semble avoir conféré à chacun de ses personnages l'initiative de disposer les signes pour le faire apparaître tantôt comme « Faust », tantôt comme « Lucifer en personne » ou encore comme un esprit supérieur.

Chacun jugeant le héros à sa façon, participe de cet *arbitraire du signe* perceptible dans le foisonnement de jugements qui s'ouvre sur la problématique de l'immaturation dans le roman stendhalien.

Stendhal cherche certainement à donner à la folie un langage qui lui est propre. Pour ce faire, un détour par la raison lui semblait nécessaire. Jusque là, l'écriture était confrontée à ce que Robert André appelle la difficulté d'une « parole empêchée de se faire texte »¹. Où commence le texte ? Le texte ne commence-t-il pas avec la perte de la fonction instrumentale du langage ? De l'inachèvement esthétique à la perte de confiance en la fonction instrumentale de la parole, l'écriture stendhalienne de l'immaturation semble céder l'initiative à « une parole autre ».

¹ André (Robert), Écriture et pulsions dans le roman stendhalien, p. 20

PARTIE III

Déterritorialisation

dans Vie de Henry Brulard

CHAPITRE I

SOUVENIRS ET FAUSSE RECONNAISSANCE

La question des souvenirs est un des thèmes importants de l'Idéologie. Dans l'une de ses lettres à sa sœur Pauline, Stendhal montre comment la recherche de la vérité est subordonnée à la mémoire :

« Tu te souviens des trois rues des Echelles. Si tu dis : au point de réunion de ces trois rues, il y a une superbe statue colossale en marbre blanc, représentant Charlemagne, tu vois cette circonstance, *ce détail pour mieux dire*, dans l'idée que tu as des Echelles. Par cela seul que tu vois ce détail, il y est. Tu dis la vérité en tenant le discours que je t'ai prêté. Tout va bien jusqu'ici, tu ne te trompes pas.

Mais *ton souvenir n'est pas exact*. Toutes nos erreurs nous viennent donc de l'inexactitude de nos souvenirs. »¹

Or dans l'expérience autobiographique, Henry Brulard va progressivement s'apercevoir qu'il est aux prises avec la question des faux souvenirs ou de « l'illusion de la fausse reconnaissance »².

Avant de poursuivre notre lecture de l'œuvre stendhalienne, un détour par l'analyse bergsonienne des théories explicatives des faux souvenirs s'est avéré nécessaire en dépit de l'économie psychologique sur laquelle elle se fonde. C'est entre le normal et le pathologique qu'elles se situent pour la plupart.

La convergence reconnue par Bergson entre ses observations et celles de la psychasthénie de Janet s'articule autour de la distinction des hauteurs diverses de *tension* ou de *ton* dans la vie psychologique :

« Nous disions que la conscience est d'autant mieux équilibrée qu'elle est plus tendue vers l'action, d'autant plus chancelante qu'elle est plus détendue dans une espèce de rêve ; qu'entre ces deux plans extrêmes, le plan de l'action et le plan du rêve, il y a tous les plans intermédiaires correspondant à autant de degrés décroissants d'"attention à la vie" et d'adaptation à la réalité (...). C'est donc dans un abaissement du ton mental qu'on cherchera l'origine de la fausse reconnaissance. »³

Ceci reviendrait tout simplement à dire que *l'abaissement du ton mental* entraîne une diminution de l'effort intellectuel et que ses capacités de synthèse

¹ Stendhal, « Lettre à Pauline Beyle/ Marseille, 19 nov. 1805 » in Correspondance générale, t. I (1800-1809), Ed. Honoré Champion, Paris, 1997, p. 378

² Bergson (Henri), « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » in L'énergie spirituelle, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1993, pp. 111-152

³ Idem, pp. 121-122 (nous soulignons)

modifient la perception du sujet. Va-t-on alors retrouver chez Brulard ce contre quoi nous dirigeons notre compréhension phénoménologique de l'écriture stendhalienne, l'aspect psychique du personnage ? Peut-on expliquer les lacunes de la mémoire brulardienne comme étant celles d'un sujet réel victime justement de cet « abaissement de l'énergie psychique »¹ où, selon Bergson, la perception normale « prendrait alors l'aspect d'un vague souvenir, ou d'un rêve »² ?

Appliquée à Vie de Henry Brulard, l'analyse bergsonienne sur la relation entre sujet percevant et objet perçu permet de voir comment l'écriture autobiographique se heurte à « ce qu'il y a d'incomplètement réel et par conséquent d'incomplètement actuel dans sa perception »³. Ainsi Brulard éprouve-t-il toutes les peines du monde à distinguer les souvenirs de la rêverie. Il arrive même que le rêve vienne contaminer la mémoire. Alors qu'il croit noter un événement, Brulard s'aperçoit qu'il n'avait affaire qu'à une illusion, la nuit où il se voyait poursuivi par des individus armés :

« Il me faut un exemple. Pour un rien, par exemple une porte à demi ouverte la nuit, je me figurais deux hommes armés, m'attendant pour m'empêcher d'arriver à une fenêtre donnant sur une galerie où je voyais ma maîtresse. C'était une illusion qu'un homme sage comme Abraham Constantin, mon ami n'aurait point eue. Mais au bout de peu de secondes (quatre ou cinq tout au plus), le sacrifice de ma vie était fait et parfait et je me précipitais comme un héros au-devant des deux ennemis qui se changeaient en une porte à demi-fermée. »⁴

L'aveuglement de la perception chez Henry Brulard peut produire la vision de scènes horribles comparables aux délires de persécution d'un sujet en proie à la *paraphrénie*⁵.

Nous ne prétendons pas appliquer à l'expérience de l'enfant certaines considérations psychiatriques. Néanmoins, l'écriture autobiographique peut soutenir la comparaison avec la conception de l'œuvre comme *fabulation mal systématisée*⁶, c'est-à-dire en rupture avec les impératifs du discours logique. Il n'est pas étonnant que le caractère indécidable de la parole qui s'efforce de retrouver ses mots d'autrefois veuille

¹ **Bergson**, L'énergie spirituelle, p. 122 [Ici Bergson reprend l'analyse de Heymans]

² Idem

³ Ibid

⁴ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 44

⁵ Voici la définition qu'en donnent J.B. Pontalis et Jean Laplanche dans Vocabulaire de la psychanalyse :
« A) terme proposé par Kraepelin pour désigner des psychoses délirantes chroniques qui, comme la paranoïa, ne s'accompagnent pas d'affaiblissement intellectuel et n'évoluent pas vers la démence mais se rapprochent de la schizophrénie par leurs constructions délirantes riches et mal systématisées à base d'hallucinations et de fabulations.

B) terme proposé par Freud pour désigner soit la schizophrénie (« paraphrénie proprement dite »), soit le groupe paranoïa-schizophrénie. L'acception de Kraepelin a, de nos jours, complètement prévalu sur celle proposée par Freud. »

cf **Laplanche** (Jean) et **Pontalis** (J.-B.), Vocabulaire de la psychanalyse, Ed. P.U.F, Paris, 1967, p. 301

⁶ Idem

parfois présenter le riche travail de la signifiante sous la forme de quelques « constructions délirantes »¹ où le non-sens et le sens échangent leurs lois respectives.

Contrairement à son ami le peintre Abraham Constantin, qui est égal à lui-même, Henry Brulard est scindé en plusieurs sujets et ne sait où commence la vision et où s'arrête le souvenir : « Il n'y a pas deux mois qu'une chose de ce genre, au moral toutefois, m'est encore arrivée. Le sacrifice était fait et tout le courage nécessaire était présent, quand après vingt heures je me suis aperçu, en relisant une lettre mal lue (de M. Herard), que c'était une illusion. »²

Brulard est aussi victime de l'illusion d'être resté le même sans avoir pris la moindre ride, comme si le réel n'avait aucune prise sur lui, comme si le temps lui-même s'était immobilisé, alors que les années qui se succèdent ne se ressemblent guère :

« Je me hâte d'ajouter que je la perdis [sa mère] quand j'avais sept ans. En l'aimant à six ans peut-être, 1789, j'avais absolument 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, il n'y a que cette exception : j'étais, pour ce qui constitue le physique de l'amour, comme César serait s'il revenait au monde pour l'usage du canon et des petites armes. »³

En déroulant son histoire avec les souvenirs d'un enfant, l'adulte laisse à penser qu'entre l'enfance et le moment actuel de l'écriture, il n'est survenu aucun changement. Pourtant, partagée entre ces deux temps, l'écriture de l'immaturation ne peut se passer d'un tel écartèlement.

Le problème de la connaissance de soi dans l'autobiographie brulardienne est intimement lié à la recherche d'une méthode. Contrairement à d'autres personnages stendhaliens, Brulard écrit. Les problèmes de l'écriture sont chez lui si importants que le choix du sujet, raconter sa vie, devient inséparable de celui de la forme. Une telle écriture expérimente le fossé qui sépare le plan esthétique et les événements.

De même que dans La Chartreuse de Parme, Stendhal craignait de sacrifier à la mode des *petits faits vrais*⁴, de même se retrouve au cœur de l'entreprise autobiographique l'obsession stendhalienne de la « perte de la *forme* »⁵ : « Aurai-je le courage d'écrire ces confessions d'une façon intelligible ? Il faut narrer, et j'écris des *considérations* sur des événements bien petits mais qui précisément à cause de leur

¹ **Laplanche** et **Pontalis**, cf. supra

² **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 44 (nous soulignons)

³ **Idem**, p. 55

⁴ **Stendhal**, « Lettre à Balzac/ Civita-Vecchia, 16oct. 1840 », in Correspondance générale, t. VI, Ed. Honoré Champion, p.411

⁵ **Idem**

taille microscopique ont besoin d'être contés très distinctement. Quelle patience il vous faudra, ô mon lecteur ! »¹.

Avec quelle méthode faut-il alors se livrer à l'exploration de *l'infiniment petit*, amputé de pans entiers d'événements et de souvenirs ? C'est d'abord vers l'esprit taxinomique propre à l'Idéologie que Brulard tentera de se tourner. L'obsession de la forme est telle, qu'il aimerait ordonner ou classer ses amis selon les méthodes d'Adrien de Jussieu : « A force d'employer des méthodes philosophiques, par exemple à force de classer mes amis de jeunesse par *genres*, comme M. Adrien de Jussieu fait pour ses plantes (en botanique), je cherche à atteindre cette vérité qui me fuit. »²

Comme rien ne lui parvient distinctement, Henry Brulard a recours à un procédé mnémotechnique grâce auquel il espère classer sa vie « comme une collection de plantes »³. C'est de cette façon qu'il tente de remonter vers des détails infiniment petits à partir desquels il pense pouvoir élaborer sa combinatoire, comme le montre ce tableau taxinomique :

« Enfance et première éducation, de 1786 à	
1800.....	15 ans
Service militaire de 1800 à 1803.....	3 —
Seconde éducation, amours ridicules avec	
Mlle Adèle Clozel et avec sa mère qui se donna	
l'amoureux de sa fille. Vie rue d'Angevilliers.	
Enfin, beau séjour à Marseille avec Mélanie de	
1803 à 1805.....	2 —
Retour à Paris, fin de l'éducation.....	1 — (...) » ⁴

En présentant l'histoire de sa vie comme une collection de faits à l'instar du travail d'Adrien de Jussieu sur les plantes, Henry Brulard reconnaît implicitement qu'il ne pourra pas atteindre l'exhaustivité souhaitée, et qu'il lui faut procéder par sélection.

Malgré un certain penchant pour la méthode, certaines scènes brulardiennes ne survivent que grâce au secours de la sensation. Tel est par exemple le cas d'un événement artistique comme le « *Matrimonio Segreto* de Cimarosa »⁵. Malgré l'impression durable qu'elle a laissé au soldat Brulard sur les chemins de campagne napoléonienne, cette soirée devient difficilement localisable. Était-ce à Ivree ou Novare ? Ici, il semble plus intéressant de noter non pas le souvenir exact, mais *l'effet* Cimarosa lui-même, devenu l'unique façon de se souvenir :

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 43 (nous soulignons)

² **Idem**, p. 43-44 (nous soulignons)

³ **Ibid.**, p. 44

⁴ **Ibid.**, pp. 44-45

⁵ **Ibid.**, p. 428

« La soirée d'Ivrée détruisit à jamais le Dauphiné dans mon esprit. Sans les belles montagnes que j'avais vues le matin en arrivant, peut-être Berland, Saint-Ange et Taillefer n'aurait-ils pas été battus pour toujours. Vivre en Italie et entendre de cette musique devint la base de tous mes raisonnements. »¹

Alors que Brulard revisite les lieux enchanteurs et austères de sa vie de soldat dans l'armée impériale, les souvenirs évanouis se trouvent ravivés par une espèce de mémoire affective. La soirée d'Ivrée joue un rôle capital dans la formation du souvenir : « Le soir j'eus une sensation que je n'oublierai jamais. J'allais au spectacle malgré le cap[itai]ne qui, jugeant bien de mon enfantillage et de mon ignorance des armes... »²

L'évocation du souvenir par la sensation ne s'encombre pas de détails factuels. Tout ce qui reste du *Matrimonio Segreto* est la figure de l'actrice Caroline : « Je mentirais et ferais du roman si j'entreprenais de le détailler. »³

Bien plus, Henry Brulard se garde de confondre mémoire et impression. L'année 1809, qui était aussi celle de la bataille du Tessin, lui échappe presque entièrement. S'il parvient encore à en parler, c'est grâce au récit d'un tiers : « Le récit de M. Guyardet, fait, ce me semble, à Joinville en ma présence, complète mes souvenirs et j'ai peur de prendre l'impression de ce récit pour un souvenir. »⁴

La méfiance de Brulard à l'égard de ses souvenirs est telle, qu'il n'est même pas à même de savoir s'il a réellement participé à la bataille du Tessin pendant sa vie de soldat de l'armée impériale :

« Je n'en dis pas davantage de peur de faire du roman (...). Je ne me rappelle pas même si le combat du Tessin compte dans mon esprit pour la seconde vue du feu, dans tous les cas, ce ne put être que le feu du canon, peut-être eûmes-nous peur d'être sabrés nous trouvant avec quelque cavalerie ramenés par l'ennemi. Je ne vois de clair que la fumée du canon de la fusillade. Tout est confus. »⁵

Ce qui importe ici, c'est la sensation de bonheur accompagnant le récit brulardien. Du franchissement du col du Saint-Bernard au printemps milanais, en passant par la soirée d'Ivrée, la peur de *faire du roman* est si grande qu'Henry Brulard estime qu'il vaut mieux se taire que de présenter une de ces versions fabulatrices où semblent se mêler l'expérience actuelle et l'expérience passée.

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 429

² **Idem**, p. 428 (nous soulignons)

³ **Ibid**

⁴ **Ibid**, p. 429 (nous soulignons)

⁵ **Ibid** (nous soulignons)

Brulard démonte lui-même le mécanisme de la *fausse reconnaissance*, comme le montre le souvenir de l'ascension du col du Saint-Bernard :

« Par exemple je me figure fort bien la descente. Mais je ne veux pas dissimuler que cinq ou six ans après j'en vis une gravure que je trouvai fort ressemblante, et mon souvenir *n'est plus* que la gravure. C'est là le danger d'acheter des gravures des beaux tableaux que l'on voit dans ses voyages. Bientôt la gravure forme tout le souvenir, et détruit le souvenir réel. »¹

Dans une conception pathographique de l'illusion spécifique à la *fausse reconnaissance*, les études de Kraepelin, mais surtout celles de Pierre Janet sur la psychasthénie peuvent-elles s'appliquer à Henry Brulard, être de papier ? Les défaillances de sa mémoire nous autorisent-elles à voir en lui un sujet en proie à la « perte de la fonction du réel »² ? Par delà l'opposition entre le réel et le pathologique, nous pensons que de semblables considérations psychasthéniques peuvent venir enrichir l'intelligence de l'œuvre de Stendhal. Engager le dialogue entre les différentes approches théoriques sur la reconnaissance illusoire du souvenir et l'œuvre stendhalienne nous semble en effet un gain méthodologique.

C'est l'impression de *déjà vu* au sein de la perception actuelle qui pose problème : « C'est ce qui m'est arrivé pour la Madone de *San Sisto* de Dresde. La belle gravure de Müller l'a détruite pour moi, tandis que je me figure parfaitement les méchants pastels de Mengs, à la même galerie de Dresde, dont je n'ai vu la gravure nulle part. »³

L'effet de la gravure sur l'expérience perceptive montre ici le redoublement de l'image à l'intérieur d'une même perception⁴. Les deux images apparaissent simultanément. L'affaiblissement de la perception n'avait duré que l'instant de la descente du col de Saint-Bernard et n'affectait pas globalement le héros stendhalien.

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 418

² **Janet** (Pierre), *Les obsessions et la psychasthénie*, Ed. Alcan Paris, 1938

³ **Stendhal**, op. cit., p. 418

⁴ En analysant les études pathographiques de la mémoire de Ribot jusqu'à Dugas, Henri Bergson décrit ce phénomène de redoublement de l'image comme suit :

« Nous ne pouvons entreprendre ici l'examen approfondi que chacune de ces théories réclamerait. Bornons-nous à dire que nous en acceptons le principe : nous croyons que la fausse reconnaissance implique l'existence réelle, dans la conscience, de deux images, dont l'une est la reproduction de l'autre. La grosse difficulté, à notre sens, est d'expliquer tout à la fois pourquoi l'une des deux images est rejetée dans le passé et pourquoi l'illusion est continue. Si l'on nous donne l'image rejetée dans le passé pour antérieure à l'image localisée dans le présent, si l'on y voit une première perception moins intense, ou moins attentive, ou moins consciente, on essaie tout au moins de nous faire comprendre pourquoi elle prend la forme d'un souvenir ; mais il ne s'agira alors que d'un souvenir d'un certain moment de la perception, l'illusion ne se prolongera pas, ne se renouvellera pas, à travers la perception entière. Que si, au contraire, les deux images se forment ensemble, la continuité de l'illusion se comprend mieux, mais le rejet de l'une d'elle dans le passé appelle plus impérieusement encore une explication. »

cf **Bergson** (Henri), *L'énergie spirituelle*, p. 119

Les scènes où l'on a pour ainsi dire affaire au spectacle du redoublement de l'image abondent dans Vie de Henry Brulard. Survient une première impression, instantanée, à peine lucide, à laquelle succède un égarement de quelques instants. Puis apparaît une perception plus régulière, celle que l'écriture elle-même prend en charge, où le sujet percevant, au lieu de se souvenir, se voit plutôt en train de percevoir ce dont il ne se souvient que très imparfaitement. Henry Brulard ne se rappelle que de la canonnade qui faillit « faire sauter des chevaux »¹ sur le chemin de la bataille de Dresde.

Que de *vagues souvenirs* dans cette mémoire brulardienne qui ne prétend pas en savoir plus que le lecteur ! Quand les images peu nettes issues de certaines gravures se mêlent aux souvenirs, Brulard n'ose pas pénétrer plus avant :

« ... mais de cette circonstance je n'en voudrais pas jurer, elle est dans la gravure. Je me souviens fort bien de cette longue descente circulaire autour de ce diable de lac glacé. Enfin, vers Etroubles ou avant Etroubles, vers un hameau nommé Saint-[oyen], la nature commença à devenir moins austère. Ce fut pour moi une sensation délicieuse. Je dis au cap[itaine] Burelviller : “Le Saint-Bernard, n'est-ce que ça ?” »²

Certains souvenirs brulardiens sont teintés de *rouge*, comme celui de la liqueur au cours de ces dîners où les soldats faisaient d'amples libations. Là encore, on croirait avoir affaire à des scénarios psychasthéniques, tant l'hallucination se prête à la création de Brulard : « C'est l'hospice ! on nous y donna, comme à toute l'armée, un demi verre de vin qui me parut glacé comme une *décoction rouge*. »³

De même que Brulard ne peut distinguer le souvenir réel de la *fausse reconnaissance* engendrée par la gravure, de même la couleur du vin tend ici à surpasser la réalité de l'hospice où les soldats furent conviés. La gravure et le vin présentent les mêmes vertus hallucinatoires. Ne pas avoir une bonne mémoire est une chose, mais prétendre n'avoir « de mémoire que du vin »⁴ est peut-être l'aveu brulardien d'une mémoire engourdie, incapable de se restituer sous sa forme vive.

Cette mémoire vive, Brulard a l'illusion de la réveiller par l'écriture, comme dans la scène faite à Berlandet : « Mais quel était l'objet de mes amours ? Peut-être cela me reviendrait-il comme beaucoup de choses en écrivant. »⁵

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 420

² **Idem**, p. 418 (nous soulignons)

³ **Ibid**

⁴ **Ibid**

⁵ **Ibid**, p. 147

Mais l'écriture n'est elle pas à l'origine de cet engourdissement de la mémoire ? Jacques Derrida montre en effet que l'écriture a un effet narcotique sur la mémoire, décrivant ce processus sous le terme de « pharmakon »¹. De cette extériorité du signifiant par rapport à la mémoire, il résultera l'idée que l'écriture est nuisible au souvenir :

« Le signifiant graphique, qui le [*mnémè* ou *psuché*] reproduit ou l'imité s'en éloigne d'un degré, tombe hors de la vie, entraîne celle-ci hors d'elle même et la met en sommeil (...) Au lieu de réveiller la vie dans son original en *personne*, il peut tout au plus restaurer les monuments.... »²

En manifestant le symptôme à travers la *fausse reconnaissance*, Vie de Henry Brulard montre comment le signifiant graphique, en concurrence avec d'autres arts imitatifs comme la gravure, est extérieur à la mémoire. Ainsi, tous les trous de mémoire étalés à la surface du texte apparaissent comme une mise en cause implicite de l'écriture elle-même. C'est sans doute parce que Brulard a décidé d'écrire sa vie qu'il s'en est suivi une diminution de la mémoire.

Par celle-ci, le statut de la vérité, au départ normatif, change en connaissance hypothétique, conformément à l'esthétique stendhalienne de l'inachèvement. Une telle indétermination pourrait s'exprimer sur le mode du « souvenir-écran ». Phénomène étudié par J. Laplanche et de J.B. Pontalis en droit-fil de Freud :

« Souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu. Son analyse conduit à des expériences infantiles marquantes et à des fantasmes inconscients. Comme le symptôme, le souvenir-écran est une formation de compromis entre les éléments refoulés et la défense. »³

Henry Brulard condense et déplace à la fois un nombre important de scénarios infantiles. Tout se passe comme si l'accent était mis sur la portée phénoménologique de *l'image-souvenir*. Au lieu d'être l'enfant qu'il a été, le sujet est perpétuellement en devenir. Brulard lui-même oppose un veto au lecteur obstiné à vouloir comprendre par quelque contenu refoulé le mécanisme de la survivance d'un essaim d'images.

¹ **Derrida** (Jacques), « La pharmacie de Platon » in La dissémination, Ed. du Seuil/Points essais, Paris, 1972, pp. 118-145

² Idem, p. 136

³ **Laplanche** et **Pontalis**, Dictionnaire de la psychanalyse, pp. 450-451 (nous soulignons)

CHAPÎTRE II

L'INTENTIONNALITÉ DE L'IMAGE BRULARDIENNE

Il s'agit maintenant de voir comment le support iconographique lui aussi participe à l'affaiblissement du souvenir. L'extériorité de l'écriture, ajoutée à celle de l'image, permet d'observer que tout n'est d'abord que simple répétition dans l'univers brulardien. Alors qu'on s'attendait à ce qu'elle devienne une alternative aux difficultés posées par le signe scriptuaire, on découvre finalement avec Brulard que l'image n'éveille pas le souvenir.

Tout Henry Brulard est placé sous le signe du soupçon envers l'image. Etudier le fonctionnement des images brulardiennes revient à situer le problème au niveau de la phénoménologie. C'est à partir d'une telle approche qu'il est possible de suggérer une intentionnalité de l'image. C'est pourquoi nous avons jugé bon d'engager notre réflexion dans la voie initiée par Jean-Paul Sartre dans L'imaginaire.

Une approche phénoménologique de l'image dans Vie de Henry Brulard satisfait à deux conditions. Il s'agit à la fois pour Brulard de faire comme s'il situait l'image comme objet réel de sa première jeunesse et de montrer comment cet objet « s'irréalise »¹ dans sa création. Le processus d'irréalisation auquel aboutit l'œuvre n'est pas distinct de l'expérience réelle. C'est parce que ces deux moments sont déjà imbriqués dans l'intentionnalité brulardienne que le lecteur pourrait penser qu'il se situe encore du côté de l'autobiographie, alors que Brulard s'irréalise à travers sa création. Dès l'instant qu'il a décidé d'écrire ou de peindre, il devient pour lui superflu de faire œuvre de mémorialiste.

A lire son autobiographie, le lecteur peut penser que Henry Brulard *part à la chasse des dates*² et qu'à défaut d'y voir clair, il tente de combler ses vides par l'image. Mais rien ne peut empêcher le lecteur de penser que Stendhal multiplie sciemment les difficultés, et que ce qui compte peut-être le plus pour lui, c'est la réalisation d'un nouveau projet autobiographique qui effacerait la frontière entre l'*avant* et l'*après*.

¹ Sartre (Jean-Paul), « La vie imaginaire » in L'imaginaire, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p.239

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 142

Dans une approche phénoménologique, l'effet de réel est assuré par l'intentionnalité : « La condition essentielle pour qu'une conscience puisse *imager*, il faut qu'elle ait la possibilité de poser une thèse d'irréalité. (...) La condition pour qu'une conscience puisse imaginer est donc double : il faut à la fois qu'elle puisse poser le monde dans sa totalité synthétique et, à la fois, qu'elle puisse poser l'objet imaginé comme hors d'atteinte par rapport à cet ensemble synthétique; c'est-à-dire poser le monde comme un néant par rapport à l'image. »¹

Ici, le monde ne se surajoute pas à l'image. Tout ce qui relève encore de l'autobiographie dans le cas de Brulard n'est qu'un certain point de vue sur le réel, en l'occurrence celui dans lequel l'image le pose comme absent. L'expérience autobiographique brulardienne ne diffère pas de celle d'un tableau. Le plan de l'expérience empirique tel qu'il a pu exister dans le vécu de Stendhal/Brulard revient sur le plan esthétique comme simple *analogon*².

Certains croquis de Brulard suggèrent à la façon des jeux d'enfance l'obstination à ne vouloir tenir compte des difficultés posées par la réalité désormais révolue. Or il se trouve que l'image brulardienne travaille en même temps à la négation de cette même expérience antérieure.

Parce qu'il sait qu'il est tout à fait illusoire de vouloir revisiter les lieux de l'enfance dont des pans entiers lui échappent comme dans une fresque, Brulard ne conçoit plus sa vie autrement que comme une œuvre d'art : « A côté des images les plus claires je trouve des *manques* dans ce souvenir, c'est comme une fresque dont de grands morceaux seraient tombés. »³

L'*irréalisation* atteint son paroxysme dès l'instant qu'à la difficulté d'une écriture qui échoue à se mouvoir en images, s'adjoint une autre qui bat le rappel de la fresque illisible. Or tout ce que Brulard énonce en termes de *manques* dans l'impression de ses années d'immatunité, loin de le desservir, permet au contraire de voir comment il joue à dessein sur l'art de s'irréaliser : « 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. »⁴ Il est nullement question pour Brulard de matérialiser la vie par l'image, qui, comme la fresque, ne peut suppléer à la vie.

¹ Sartre, *L'imaginaire*, pp. 351/353 (nous soulignons)

² *Idem*, p. 51

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 130

⁴ *Idem*, p. 187

A partir du moment où nous nous intéressons au fonctionnement intentionnel de l'image, il devient inopportun d'exagérer l'importance que Brulard donne à sa clarté. Qu'importe que l'image soit claire ou floue, car elle n'est pas, comme le voudrait le « schéma dynamique »¹ bergsonien, le médiateur de la représentation. Brulard se heurte en effet à des découvertes toujours nouvelles qui viennent déconcerter le *schéma* qu'il avait prévu. Ainsi, il n'est pas dans la situation d'un personnage en *attente d'images*².

On s'éloigne ici de la conception traditionnelle de l'image où l'on prévoyait le futur par le passé. A rebours du *schéma dynamique*, l'approche sartrienne est celle qui veut qu'on prévoie le réel avec l'irréel. Tout ce qui se présente sous l'aspect d'un effort de résurrection du temps perdu laisse à penser qu'Henry Brulard cherche avant tout à éveiller quantité d'images, alors que celles-ci ne sauraient servir de support au passé.

Qu'est-ce qui peut bien relier Henry Brulard à la *Transfiguration* raphaëlesque ? Le retour à l'Antiquité n'est pas à proprement parler anachronique. La « conscience imageante »³ de Brulard, en suspendant la chronologie, le rend contemporain de ses modèles antiques. C'est en artiste et non en archéologue guidé par le souci de la datation, que Brulard descend dans les galeries de la Rome antique.

La Rome muséale ou vaticane, celle de *chapelle Sixtine*⁴ ou celle du tombeau de l'apôtre Saint-Paul, n'acquiert encore de signification que selon la façon dont Brulard les confronte à l'expérience de sa vie. Sans cette expérience, tous ses objets, y compris la *Transfiguration*, ne seraient que des pièces de musée auprès desquels viendraient se recueillir quelques pèlerins touchés par la grâce de l'oeuvre de Léonard de Vinci. Il se trouve fort heureusement que tous ces objets ont perdu leur statut cultique pour se laïciser dans l'écriture.

L'*intentionnalité* brulardienne s'appuie sur ces différents éléments pour ne pas donner l'impression que la méditation sur son vécu ne repose sur le vide. Or c'est cet aspect qui importe ici. Ce n'est pas parce que l'aventure autobiographique trouve ici sa

¹ Bergson (Henri), *L'énergie spirituelle*, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1993, p. 161:

« Bornons-nous pour le moment à mettre sur la représentation simple, développable en images multiples, un nom qui la fasse reconnaître : nous dirons, en faisant appel au grec, que c'est un *schéma dynamique*. »

• Dans *L'imaginaire*, Jean-Paul Sartre doutait du caractère dynamique d'un tel schéma, qui selon lui est dépourvu d'intentionnalité parce que situé du côté de la chose et non de *l'acte*. Le schéma dynamique serait du côté de la représentation au lieu d'être un pouvoir organisateur. cf Sartre, *L'imaginaire*, p. 121

² Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 187

³ Sur le plan théorique, le problème s'énonce de la façon suivante : « L'objet de la conscience imageante ne saurait être non plus extériorisé, pour la raison qu'il l'est déjà par nature. (...) Cette irréalité de l'objet imagé est corrélatrice d'une intuition immédiate de spontanéité. La conscience a une conscience de soi *non-thétique* comme d'une activité créatrice. », cf Sartre, *L'imaginaire*, p. 269

⁴ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 32

consistance sur le modèle de l'imitation qu'il faut en conclure ici à la résurrection d'un lointain passé.

Alors sont concomitamment saisies, au sein même de la perception, les deux cent cinquante années de la *Transfiguration* raphaélesque et la *cinquantaine* du personnage de Stendhal. Aussi l'œuvre de Raphaël et la vie de Henry Brulard apparaissent-elles si intimement mêlées que l'une semble intrinsèque à l'autre :

« Quelle différence avec la triste galerie de marbre gris où elle est enterrée aujourd'hui au fond du Vatican ! Ainsi, pendant deux cent cinquante ans ce chef d'œuvre a été ici, deux cent cinquante ans !... Ah ! dans trois mois j'aurai cinquante ans, est-il bien possible ! 1783, 93, 1803, je suis tout le compte sur mes doigts ... et 1833 cinquante. Est-il bien possible ! cinquante ! Je vais avoir la cinquantaine et je chantais l'air de Grétry : *quand on a la cinquantaine*. »¹

Il faudrait donc se garder de penser que Brulard cherche sa propre image dans celle de la *Transfiguration*. S'ouvre alors sur une grande échelle temporelle la méditation qui déborde la petite *cinquantaine*, qui ne fait le poids ni avec les *deux cent cinquante années* de la *Transfiguration* raphaélesque, ni avec les héros épiques de Tite-Live. La toile raphaélesque n'est ni un schème, ni un signe, contrairement à l'optique bergsonienne selon laquelle la conscience, si l'on suit la critique sartrienne, « veut couler une intuition imagée »².

Entre la mise en abyme du récit de Tite Live et la transposition artistique des chefs d'œuvre des peintres exposés dans la galerie de la Rome ancienne, l'autobiographie brulardienne montre une écriture parfaitement sûre d'elle-même qui, en se dérochant à la sphère de la représentation, explique comment l'image se donne à voir comme « un acte qui vise (...) un objet absent ou inexistant à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre mais à titre de représentant analogique. »³

Henry Brulard bascule du plan de l'existence à celui de l'esthétique parce que l'évocation des modèles artistiques auxquels il confronte son expérience, loin d'être une exhumation, apparaît au contraire comme « une certaine façon qu'a l'objet de paraître à la conscience, ou, si l'on préfère, une certaine façon qu'a la conscience de se donner un objet »⁴.

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 27

² **Sartre**, *L'imaginaire*, p. 60

³ **Idem**, p. 46

⁴ **Ibid.**, p. 21

Que faut-il entendre par ces présupposés phénoménologiques appliqués à l'œuvre stendhalienne, notamment au traitement de l'image brulardienne ? Sartre, lui-même lecteur de Vie de Henry Brulard, pourrait répondre que l'image est une « synthèse affectivo-cognitive »¹. Dans cette perspective, tout Rome, parcourue par Brulard, se donnerait à travers peintres et portraits comme étant à la fois « l'objet d'un savoir et d'un sentiment.»²

La Rome antique et la méditation qu'elle suscite chez Brulard à San Pietro in Montorio sur les hauteurs du mont Janicule à un âge qui constitue un tournant de sa vie, après le souvenir impérissable de Métilde et de la mère défunte, semble dépendre d'un réel non pas donné mais visé intentionnellement. Pour énoncer ce phénomène en termes sartriens, disons que cette expérience phénoménologique de l'image pose un objet qui est l'équivalent affectif des souvenirs de Brulard, mais qui ne lui appartient pas à proprement parler : « ...quelque chose de transcendant, quelque chose qui n'est pas [Brulard] est donné comme corrélatif de [sa] conscience. Mais en même temps, ce quelque chose vient remplir un savoir imageant... »³

Brulard se trouve dans une attitude de « quasi-observation »⁴. Ils sont bien là ces endroits parcourus. C'est un savoir qui les pénètre et les donne comme des réalités sensibles, en même temps que Brulard a conscience qu'une bonne part de la physionomie romaine lui échappe. Il arrive à Brulard de voir les images de certaines scènes telles qu'elles se sont déroulées au moment des campagnes napoléoniennes, mais le problème vient toujours du fait qu'il ne peut dire comment elles se sont achevées. A quoi bon alors s'obstiner à chercher les causes quand seul l'effet ressenti au moment présent de la narration surpasse tout désir d'exactitude ?

L'emploi obsessionnel du mot *effet* par Brulard montre qu'il est vain de chercher un point de départ, de s'attarder sur les causes, et que la sa spontanéité des impressions vaut autant que les souvenirs laborieusement rappelés :

« 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 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'images *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. »⁵

¹ Sartre, L'imaginaire, p. 144

² Idem, p. 143

³ Ibid

⁴ Ibid, p. 116

⁵ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 187

Parfois, les figures réelles sont souvent niées pour ne subsister qu'à travers les objets qui les évoquent. Tel est le cas de la tante Elisabeth, qui bien qu'absente, ne continue pas moins de se livrer à la perception de Brulard comme une présence à travers ses *étoffes chères*¹. Seuls les effets comptent ici, étant donné que tout ce qui a trait à l'expérience première est suggéré par le vide sur lequel repose l'image au moment même où Brulard parle des objets ou des êtres qui lui sont chers.

L'ami Barral ne subsiste plus qu'à travers son habit et sa déclamation : « La beauté de son habit dont le bleu me parut enchanteur ; sa façon de dire ce vers de Voltaire dont je me souviens encore : *Vous êtes, lui dit-il, l'existence et l'essence simple.* »² Il n'en va pas différemment du souvenir de Claudine-Sophie de Tencin, comtesse de Grolée et mère de M. Barral :

« Sa mère, fort grande dame, *c'était une Grolée* disait mon grand-père avec respect, fut la dernière de son ordre à en porter le costume ; je la vois encore près de la statue d'Hercule au Jardin avec une robe à ramages, c'est-à-dire de satin blanc orné de fleurs, ladite robe retroussée dans les poches comme ma grand-mère (Jeanne Dupéron, veuve B...), avec un énorme chignon poudré et peut-être un petit chien sous le bras. Les petits polissons la suivaient à distance avec admiration et quant à moi j'étais mené, ou porté, par le fidèle Lambert, je pouvais avoir trois ou quatre ans lors de cette vision. »³

L'intérêt que Brulard attache à la matière permet de comprendre comment l'objet est visé par l'image. Ni le « bleu » de l'étoffe de M. Barral, ni la robe « satin blanc » de sa mère la dame Grolée n'existent par eux-mêmes, ils n'existent qu'à titre de représentants analogiques de l'objet visé. Même si les nuances entre ces objets divers ne sont pas abolies, nous ne pouvons pas dire qu'ils symbolisent les souvenirs de l'enfant Brulard. Aucune signification ne leur est donnée *à priori*.

Nous ne pensons pas que c'est par fétichisme que l'autobiographe renonce aux données factuelles pour se tourner vers de menus objets, mais plutôt parce que Henry Brulard a cessé de bâtir sur le sable mouvant du souvenir.

Grâce à la valorisation des *effets*, l'écriture brulardienne aboutit dès lors à une autobiographie phénoménologique. Ici, l'effet vaut le souvenir. En invoquant par exemple le souvenir de Mlle Kubly, l'actrice qu'il aimait, Brulard voit l'éclat de cette beauté s'imprimer sur chacune des lettres que compose l'affiche. Le souvenir du papier usé est peut-être la seule chose qui subsiste dans sa mémoire :

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 90

² *Idem*, p.269

³ *Ibid.*, p. 269 (nous soulignons)

« J'allais successivement lire ce nom chéri à trois ou quatre endroits auxquels on affichait : à la porte des Jacobins, à la voûte du Jardin, à l'angle contre la maison de mon grand-père. Je ne lisais pas seulement son nom, je me donnais le plaisir de relire toute l'affiche. »¹

Pourquoi le vieil imprimé, l'idée de ruine le fascine-t-il tant? Une lecture phénoménologique permet de voir comment Henry Brulard, sans cesser d'aimer Mlle Kubly qu'il a réellement connue, ne peut paradoxalement se rapprocher de l'actrice adorée qu'à travers la vétusté du papier où figurait son image.

Une fois la même figure imprimée sur du papier neuf, ses sentiments passent de l'admiration au dédain : « Même, je me rappelle ceci : en arrivant à Paris, en novembre 1799, la beauté des caractères me choqua, ce n'étaient plus ceux qui avaient imprimé le nom de Kubly. »²

L'enluminure des caractères imprimés de l'affiche, signe d'une vie frivole et fastueuse, ne peut s'accommoder du nom de Kubly, plus associé aux lettres anciennes détruites par le temps. C'est que Brulard n'aime guère les signes clairs et peu enclins aux malentendus. Le processus intentionnel de lecture de l'affiche décrite par Sartre s'applique parfaitement à son cas :

« Lorsque nous lisons une affiche ou une phrase isolée de son contexte, nous produisons simplement une conscience de simplification, une *lexis*. Si nous lisons un ouvrage savant, nous produisons une conscience dans laquelle l'intention viendra à chaque instant adhérer sur le signe. Notre pensée, notre savoir se coule dans les mots et nous en prenons conscience *sur les mots, comme propriété objective des mots.* (...) Lire, c'est réaliser sur les signes le contact avec le monde irréel. »³

Le caractère flou de l'imprimé sur lequel figure l'image de Mlle Kubly aboutit à l'*irréalisation* de l'actrice, ainsi mise « hors d'atteinte »⁴. Plus elle est inaccessible, et plus elle est présente. Il est presque indifférent à Brulard de savoir si ses tourments ont été réels ou imaginaires. Mlle Kubly et l'affiche abîmée forment à présent un seul et même personnage.

Chez Henry Brulard, l'image, réintroduite par l'*effet* cesse d'être le souvenir direct de l'événement perçu. Le monde qu'il essaie de rappeler par les souvenirs n'est plus pour lui qu'une façon de s'installer de plain-pied dans l'imaginaire. Ayant pris ses distances avec l'optique de la représentation, qui situe l'œuvre du côté de la chose, Henry Brulard rompt ainsi avec le déterminisme psychologique.

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 247

² **Idem**, p. 247

³ **Sartre** (Jean-Paul), *L'imaginaire*, p. 128

⁴ **Idem**, p. 352

CHAPÎTRE III

DIFFÉRER

C'est parce que Henry Brulard perçoit l'autobiographie dans une perspective *intentionnelle*, qu'il ne peut se fier ni à la mémoire ni aux images. Autant l'image était peu fiable, autant la narration dite *raisonnable* ne peut déterminer Henry Brulard. L'écriture de l'immatunité constitue une tension vers l'avenir. Gérard Genette a vu dans cette absence de détermination l'enjeu même de l'écriture stendhalienne :

« Le propre du discours stendhalien n'est pas la clarté ; moins encore l'obscurité (qu'il avait en horreur comme cache-sottise et complice de l'*hypocrisie*). Mais quelque chose comme une transparence énigmatique, qui toujours, ici ou là, déconcerte quelque ressource ou habitude de l'esprit. C'est ainsi qu'il faut *quelque heureux*, et qu'il offense, ou, comme il disait lui-même, "stendhalise" tous les autres (prononcer Standhal). »¹

Dès lors, il devient illusoire de voir dans l'autobiographie brulardienne une conversion narrative des tourments de Henry Beyle. En multipliant les obstacles, Henry Brulard montre comment l'écriture de l'immatunité, ne privilégiant aucun support, n'opte pour aucune des possibilités vers lesquelles il essaie de se tourner.

Entre le signifiant et le signifié, l'inadéquation est telle, qu'Henry Brulard se retrouve exactement dans la même configuration que le narrateur de De L'Amour, qui en voulant *noter*² ce qu'il avait autrefois ressenti savait également qu'il risquait de le tuer par l'analyse philosophique. Le signe linguistique dessert Henry Brulard, comme dans le cas de l'évocation de la figure de Camille Poncet : « La difficulté, le regret profond de mal peindre et de gâter ainsi un souvenir céleste où *le sujet surpasse trop le disant* me donne une véritable peine au lieu du plaisir d'écrire. »³

On assiste à un certain penchant du personnage pour une écriture sémio-sensible. Non pas que le signe linguistique prenne ici un aspect mensonger. Mais l'autobiographie brulardienne ne peut plus se référer au code, auquel elle essaie de substituer la sensation.

C'est parce que Brulard craint de magnifier le passé en se compromettant avec les mots, que son entreprise autobiographique ne peut plus se permettre de jouer avec

¹ Genette (Gérard), Figures II, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 192

² Stendhal, De L'Amour, p. 46

³ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p.144

des *superlatifs*. Brulard est confronté à l'abîme qui sépare le signe linguistique et l'objet représenté. Ici l'assertion surpasse la description, Brulard « asserte sans décrire »¹.

Vers quelle forme d'expression faut-il se tourner au cours de ce travail où se mêlent la hantise de l'abandon et le découragement ? La matière fait-elle ici défaut ? Comment restituer l'émotion quand la sensation reproduit textuellement les équivoques du langage ? Tel est le problème de la recherche consacrée à la « meilleure forme d'expression possible », chère à la sémiotique condillacienne qui préoccupe toujours ici Henry Brulard :

« Quel parti prendre ? Comment peindre le bonheur fou ? Le lecteur a-t-il jamais été amoureux fou ? A-t-il jamais eu la fortune de passer une nuit avec cette maîtresse qu'il a le plus aimée en sa vie ? Ma foi je ne puis continuer, le sujet surpasse le disant. »²

Omniprésent, le fossé entre signifié et signifiant donne lieu à cette formule obsédante. On observera que Brulard est habité par la tension sémiotique entre éprouver et peindre, *sentir* et *penser*. De là qu'il invente, ou du moins est tenté de réaliser artistiquement ce qu'il peut atteindre d'un point de vue *sémio-linguistique*³, même si on croit assister à une espèce de dichotomie entre le linguistique et l'extra-linguistique. Brulard est parfaitement lucide sur cet état de choses : « Je me suis promené un quart d'heure avant d'écrire. Comment raconter raisonnablement ces temps-là ? J'aime mieux renvoyer à un autre jour. »⁴

Si Brulard diffère l'acte d'écrire, c'est certainement parce qu'il valorise la notation sensuelle, qu'il accorde la priorité à la sténographie de l'instant, comme à la « grammaire expéditive »⁵ dont parle Barthes dans Le bruissement de la langue à propos de cette impossibilité de dire si caractéristique de l'écriture stendhalienne :

« Je sens bien que je suis ridicule ou plutôt incroyable. Ma main ne peut plus écrire, je renvoie à demain. Peut-être il serait mieux de passer net ces six mois-là. Comment peindre l'excessif bonheur que tout me donnait ? C'est impossible pour moi. Il ne me reste qu'à tracer un sommaire pour ne pas interrompre tout à fait le récit. »⁶

¹ Barthes (Roland), « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime » in Le bruissement de la langue, p. 359 : « La raconte-t-il vraiment ? Même pas ; il la signale et l'asserte sans la décrire », commente Barthes à propos de l'Italie de Stendhal.

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 434

³ Ouellet (Pierre), « Signification et sensation » in op. cit., p. 7

⁴ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 434

⁵ Barthes, op. cit., p359 : « Or Stendhal doit aller vite, c'est la contrainte de son système ; car ce qu'il veut noter, c'est "la sensation du moment" (...) C'est donc par fidélité à son système, par fidélité à la nature même de son Italie, "pays à sensations", que Stendhal veut une écriture rapide : pour aller vite, la sensation est soumise à une sténographie élémentaire, à une sorte de grammaire expéditive du discours où l'on combine inlassablement deux stéréotypes : le beau et son superlatif... »

⁶ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 434

L'écriture de Vie de Henry Brulard inaugure l'esthétique stendhalienne de l'inachèvement, laquelle tourne toujours autour du *comment dire*, du *comment peindre* ou du *comment se souvenir*. Autant d'interrogations récurrentes qu'il ne pourrait résorber lui-même que par le biais de la sensation, moins sémiotique que les signes du discours. Si l'on en croit Roland Barthes par exemple, on admettra que « c'est bien ici, à la sensation, que commence la difficulté du langage ; il n'est pas facile de rendre une sensation »¹. L'effet semble se préciser davantage quand la restitution fait défaut.

Henry Brulard raconte l'interruption puis l'ajournement de son récit. Or la sensation convoquée comme alternative lui apparaît plus comme une traîtresse que comme une véritable auxiliaire. Ainsi se trouve-t-il confronté à l'absence de solution de rechange immédiate.

Tous les schémas prévisionnels se trouvent déconcertés dans Vie de Henry Brulard, où l'énonciateur menace quelquefois le lecteur d'interrompre sa création. Remettre à plus tard et produire l'œuvre sont deux choses distinctes. Il serait même tentant de parler d'une écriture énigmatique sans cesse en rupture avec le passé. Déçu par ses multiples formes d'expression, Brulard décide de s'en remettre à l'avenir, avec la part d'incertitude que cela comporte : « Ici commencent mes malheurs. Mais je diffère depuis longtemps un récit nécessaire, un des ces deux ou trois peut-être qui me feront jeter ces *Mémoires* au feu. »²

Constamment employé par Brulard, le mot *différer* revêt un caractère obsessionnel dans une écriture qui ne peut ni ne veut achever toutes ses possibilités. D'atermoiement en atermoiement, le récit brulardien n'a peut-être jamais commencé. Brulard est l'homme en train de se faire, le « *peut-être* »³ dont parlait déjà Lucien Leuwen ou, ce qui revient au même, « l'homme du pas encore, celui qui ne considère rien comme, arrête tout système, empêche toute fixation »⁴ dont parle M. Blanchot.

Pas plus qu'il ne sait ce qu'il a été, Brulard ne peut prétendre savoir ce qu'il est présentement. A la question « qu'est-ce qui s'est passé ? »⁵, l'écriture stendhalienne

¹ Barthes (Roland), « On échoue toujours... » in Le bruissement de la langue, p. 359 (nous soulignons)

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 50 (nous soulignons)

³ Lucien Leuwen, p. 303

⁴ Blanchot (Maurice), Le livre à venir, p. 204

⁵ Deleuze et Guattari, « Trois nouvelles, ou "qu'est-ce qui s'est passé ?" » in Mille Plateaux, Ed. de Minuit, Paris, 1980, pp. 235-252 : « L'essence de la "nouvelle", comme genre littéraire, n'est pas très difficile à déterminer : il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question "Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ?" Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une autre question : qu'est-ce qui va se passer ? Toujours quelque chose va se passer. Quant au roman, lui, il s'y passe toujours quelque chose, bien que le roman intègre dans la variation de son perpétuel présent vivant (durée) des éléments de nouvelle et de conte. Le roman policier est à cet

peut répondre d’abord “qu’est-ce qui a bien pu se passer pour que les images ne soient plus jamais oubliées ?” Car ces images n’étaient jamais mortes, encore moins statiques, attendant leur résurrection éventuelle dans un schéma.

Henry Brulard commente à propos de l’image auditive : « Comme je n’avais et je n’ai absolument aucune science, aucune manière de fixer la mélodie sur un morceau de papier pour pouvoir la corriger sans crainte d’oublier la cantilène primitive, cela était comme la première idée d’un livre qui me vient. Elle est cent fois plus intelligible après l’avoir travaillée. »¹

Dans les beaux temps de son goût pour la musique à Milan, quand le matin d’un opéra nouveau, il allait retirer son « libretto à la Scala », Brulard, sans schéma préconçu, se permettait des combinaisons inattendues qui débordaient les notes du livret : « ...je ne pouvais m’empêcher en le lisant d’en faire toute la musique, de chanter les airs et les duos. Et oserai-je le dire ? quelquefois le soir je trouvais ma mélodie plus noble et plus tendre que celle du maestro. »²

Tout se passe comme si « la clarté de la construction française » tuait l’art chez Stendhal : « ...je me dis : mais comment aurais-je du talent pour la musique à la Cimarosa, étant Français ? Je réponds : par ma mère à laquelle je ressemble je suis peut-être de sang italien. »³

Encore une fois, Henry Brulard, qui ne parvient pas à s’acclimater à l’esprit de système trop cartésien à ses yeux, renvoie sa composition *sine die*.

A la question du nouvelliste “qu’est-ce qui s’est passé ?” ou “qu’est-ce qui a bien pu se passer ?”, Brulard, tenant au contraire à faire savoir à qui veut l’entendre qu’il est maintenant du côté du conteur soucieux de tenir le lecteur en haleine, substitue une tout autre question : “qu’est-ce qui va se passer ?⁴”, à laquelle nous pourrions ajouter “quand et où cela aura-t-il exactement lieu ?”, tant il est vrai que Brulard n’en finit pas de reporter l’acte d’écrire.

N’étant pas hanté par le désir de tourner en dérision le lecteur, fût-il malévole, Brulard lui épargnera le droit d’intrusion dans son expérience affective, en alléguant le caractère défectueux de l’imperfection linguistique. Il ne s’agit pas de substituer à la

égard un genre particulièrement hybride, puisque, le plus souvent, quelque chose = x s’est passé dans l’ordre d’un meurtre ou d’un vol mais ce qui s’est passé va être découvert, et cela dans l’ordre déterminé par le policier-modèle. » (235-236)

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 364

² **Idem**, p. 363

³ **Ibid.**, p. 364

⁴ **Deleuze et Guattari**, *op. cit.*, p. 235, 236

compétence du lecteur celle de l'enquête policière, puisqu'il ne lui appartient plus de répertorier les traces ni de reconstruire des parcelles de vérité à partir des indices collectés ici et là.

Pas plus que Brulard lui-même, le lecteur ne saurait prétendre qu'il s'est passé quelque chose dans l'ordre d'un meurtre oedipien par exemple. Il lui est également impossible de dire que Brulard s'est employé à rappeler, en voulant absolument puiser dans sa mémoire, des faits relatifs à quelque blessure narcissique. En cherchant à différer son récit, l'énonciateur suggère combien il devient inutile de vouloir organiser son propos autour d'une répartition tripartite du temps.

Le travail de l'anamnèse ne prétend nullement faire coïncider l'écrivain avec la figure avant la scène scriptuaire. Et Henry Brulard lui-même de préciser : « J'ai perdu mon grand-père pendant que j'étais en Allemagne, est-ce en 1807 ou en 1813, je n'ai pas souvenir net. »¹ Les dates échappent à l'enfant Brulard, dont la vie ne suit pas le même cours que l'ordinaire déroulement calendaire des faits et des événements. Vie de Henry Brulard ne peut plus être une conversion narrative de ces fractures ou autre *trauma* infantile – plutôt exquises une fois littérairement incorporé. En passant d'Henry Beyle à Stendhal, l'activité scriptuaire transmue ces obsessions, où les unes, en venant se briser contre les autres, prouvent la solidité de la frontière où l'être se trouve d'un côté du mur et le signifiant de l'autre.

Ecrire et penser² allant de pair, Brulard sait qu'il ne peut parler de lui sans se heurter au déterminisme du mot, qui lui donne souvent l'impression d'être en deçà de ce qu'il ressent : « Comment faire un récit un peu raisonnable de tant de folies ? Par où commencer ? Comment rendre cela un peu intelligible ? »³

Comme à la déficience des images s'ajoute celle du verbe, Henry Brulard trouve qu'il est vain de vouloir s'attarder sur son expérience antérieure et choisit de s'en remettre à l'avenir, cessant d'énoncer les événements les plus marquants de sa vie sur le mode intelligible du signe linguistique : « Je lis dans un livre que je reçois aujourd'hui : "Ce résultat n'est pas toujours sensible pour les contemporains, pour ceux qui l'opèrent et l'éprouvent (...)". On gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail. »⁴

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 49

² Sur le caractère logocentrique du signe scriptuaire critiqué comme *supplément*, cf De la grammatologie et La dissémination de Derrida

³ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 433

⁴ Idem, p. 435

L'idée de gâchis associée au récit lorsque celui-ci n'est plus à la hauteur de ce qu'il a ressenti, prend un caractère récurrent : « Je ne puis raconter sans la gâter horriblement »¹. Brulard insiste sur le caractère mensonger et arbitraire du signe linguistique, et partant, sur cette espèce d'échec inhérent à l'acte d'écrire. A défaut de pouvoir restituer l'intensité de ces époques révolues, l'écriture n'en reproduit plus que de simples *fac simile*, semblables aux *physionomies* et aux *fresques abîmées*.

Entre Brulard et les faux-semblants du *cogito*, le travail de mémoire n'est souvent invoqué que pour signifier la distance que l'écriture stendhalienne sait placer entre le sujet et le discours. En songeant à Clémentine Curial Menti, Henry Brulard s'en remet plus au souvenir de la sensation qu'à celui de l'événement qui a dû le marquer :

« J'étais attendri et point en extase. Et Menti dans quel chagrin ne m'a-t-elle pas plongé quand elle m'a quitté ? Là j'ai eu un frisson en passant au 15 septembre 1826 à Saint-Omer, à mon retour d'Angleterre. Quelle année ai-je passée du 15 sep[tembre] 1826 au 15 sep[tembre] 1827 ! Le jour de ce redoutable anniversaire j'étais à l'île d'Ischia ; et je remarquai un mieux sensible, au lieu de songer à mon malheur directement, comme quelques mois auparavant, je ne songeais plus qu'au *souvenir* de l'état malheureux où j'étais plongé en octobre 1826 par exemple. Cette observation me consola beaucoup. »²

La vaine tentative esthétique de remonter à l'origine du souvenir rappelle quelque peu la condition du « poète qui essaie de dire l'indicible, de remonter en deçà du pacte d'alliance, fondation de la condition humaine et comme de dénouer les liens des significations qui opposent l'individu et l'environnement, le sujet et les objets »³, au mépris des impératifs logiques et des restrictions imposées par le cadre spatio-temporel.

L'écriture de Henry Brulard défie les règles de l'intelligibilité, la quête du passé devient aventureuse et contingente. L'investigation de la personnalité elle-même se déroule sur le mode d'une insaisissable quête où la position de l'égotisme devient intenable :

« Ecrire sa vie, c'est de donner la chance de revivre sa vie, de la renouveler selon une plus adéquate conformité aux intimes préférences du rédacteur (...) l'existence comme elle vient n'est qu'un premier jet approximatif, un brouillon. La reprise du sens implique une mise au net et des ratures. La formule "traiter nos vies comme nous traitons nos écrits" renverse l'ordre chronologique, l'écrit faisant autorité par rapport à l'existence, comme il arrive dans le cas des rédacteurs d'écritures du moi qui, par avance, réagissent à l'événement en fonction du récit qu'ils en feront. »⁴

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 435

² **Idem** p. 29

³ **Bonnefoy** (Yves), op. cit.

⁴ **Gusdorf** (Georges), *Auto-bio-graphie*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1989, pp. 394-395

Pour Brulard, narrer sa vie et la *raisonner* sont une seule et même chose. Enoncer le travail autobiographique sous la forme d'une narration gâchée est le propre d'une écriture hantée par la peur du *supplément*¹. Différer le récit apparaît alors comme la réponse brulardienne face à la *supplémentarité* du signifiant.

A vouloir reporter son récit, Henry Brulard suggère un nouveau contrat de lecture où il est implicitement demandé au lecteur virtuel de « coopérer » à une écriture délibérément tournée vers l'avenir. Ainsi, surseoir le projet scriptuaire est encore une façon de proposer au lecteur une évaluation « extensionnelle »² de la prétendue autobiographique Vie de Henry Brulard.

¹ **Derrida** (Jacques), op. cit.

² **Eco** (Umberto), « Texte et Encyclopédie » in Lector in Fabula, pp. 239-241

CHAPÎTRE IV

REPORTER LE CALQUE SUR LA CARTE

Ni par le mot, ni par l'image, Henry Brulard n'est parvenu à reproduire le calque de Stendhal, qui ne pouvait lui-même réussir celui de Beyle. Calquer est toujours fatal dans le roman stendhalien de l'immaturation.

La double acception du mot *calque* intéresse ici notre étude. D'abord dans le sens d'imprimer ou de reproduire avec un calque, comme chez le commandeur de Soubirane ou le chevalier de Bonnivet. Mais à ce degré d'analyse, il ne s'agit plus de revenir sur la problématique des fausses lettres. Tout en gardant son sens péjoratif de reproduction en série du même, *calquer* désigne aussi l'invariant, le permanent.

Au lieu de se définir par l'instance du discours *Moi/Je*¹, Henry Brulard élargit le territoire de sa subjectivité. Ayant renoncé à se référer au point d'origine constitué par ces positions énonciatives, il s'insère dans un réseau à signifiants multiples. Sur le plan théorique, il s'agit de voir comment, en partant des postulats de Deleuze et Guattari, s'opère dans l'autobiographie brulardienne le passage du *livre-racine*² au *livre-rhizome*³. En effet, tout laisse à présumer qu'en différenciant son texte, Henry Brulard était déjà en train de mettre l'accent sur le *livre-rhizome*, c'est-à-dire de « reporter le calque sur la carte »⁴.

Afin de pénétrer plus avant au pays de Henry Brulard, il serait bon de suivre la carte brulardienne, qui impressionne par ses entrées multiples. C'est parce que les signes scripturaux ne sont plus à même d'imiter la vie, que l'écriture brulardienne

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 30-32, p. 283

² **Deleuze et Guattari**, « Introduction rhizome » in *Mille plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980, p. 11 : « Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). Le livre imite le monde, comme l'art, la nature : par des procédés qui lui sont propres, et qui mènent à bien ce que la nature ne peut pas ou ne peut plus faire. »

³ **Idem**, p. 34 : « On n'a plus une tripartition entre un champ de réalité, le monde, un champ de représentation, le livre, et un champ de subjectivité, l'auteur. Mais un agencement met en connexion certaines multiplicités prises dans chacun de ces ordres, si bien que le livre n'a pas sa suite dans le livre suivant, ni son objet dans le monde, ni son sujet dans un ou plusieurs auteurs. Bref, il nous semble que l'écriture ne se fera jamais assez au nom d'un dehors. Le dehors n'a pas d'image, ni de signification, ni de subjectivité. Le livre, agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde. Un livre-rhizome, et non plus dichotome, pivotant ou fasciculé. »

⁴ **Ibid.**, p. 21

procède différemment du travail d'un *calqueur*. S'établit alors une similitude entre le calque et l'égotisme:

« Ce qui me console un peu de l'impertinence d'écrire, tant de *je* et de *moi*, dit Brulard, c'est que je suppose que beaucoup de gens fort ordinaires de ce siècle XIX^{ème} font comme moi. On sera donc inondé de Mémoires vers 1880 et de journaux et avec mes *je* et mes *moi*, je ne serai que comme tout le monde. M. de Talleyrand, M. Molé écrivent leurs Mémoires et M. Delecluze aussi. »¹

Si *Mémoires et journaux intimes* apparaissent comme des genres mineurs aux yeux de Brulard, c'est parce que par le choix même de l'instance d'énonciation, ils ressortissent au fâcheux projet de *calquer* la petite histoire personnelle.

De même que le prince M. de R*** distingue soigneusement le travail d'impression de celui de l'écriture (en recommandant à Madame de Malivert de ne jamais permettre au jeune vicomte « d'imprimer »²), de même Brulard saura faire la différence entre reproduction et réinvention.

L'opposition entre *calque* et *carte* que nous tâchons d'appliquer à Vie de Henry Brulard pourrait se rapprocher de la tension linguistique entre la connotation et la dénotation. C'est parce que « la connotation est une signification seconde, ou dérivée, dégagée par la manière dont on désigne (ou dénote) une signification première »³, qu'elle peut renvoyer à une notion comme la *carte*, par laquelle il serait bon de caractériser subjectivement Henry Brulard.

Mémoires et journaux intimes se rattacheraient surtout à la première image, celle du *livre-racine*. La figure du double renvoie elle aussi à l'image du *livre-racine*, alors que le *livre-rhizome* rompt avec la reproduction à l'infini du même modèle :

« Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction. Aussi bien dans la linguistique que dans la psychanalyse, elle a pour effet un inconscient lui-même représentant, cristallisé en complexes codifiés, réparti sur un axe génétique ou distribué dans une structure syntagmatique. »⁴

L'entreprise scriptuaire n'est pas répétition de l'expérience vécue. Vie de Henry Brulard ne part pas de *l'arbre jusqu'aux racines*⁵. Nous ne pensons pas que les données de la psychobiographie, qui ont dû s'avérer pertinentes ailleurs, puissent s'appliquer ici à l'écriture brulardienne, malgré la plaidoirie qu'en fait Dominique

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 30

² Stendhal, Armance, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 205: « ...empêchez votre fils d'imprimer, il a trop de naissance pour cela. »

³ Genette (Gérard), « Style et signification » in Fiction et diction, Ed. du Seuil, Paris, 1991, p. 100

⁴ Deleuze et Guattari, Mille plateaux, p. 20

⁵ Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de Dominique Fernandez.

Fernandez. Dans l'autobiographie brulardienne, le processus de fabrication diffère précisément de celui de l'enregistrement. La remise en question des faits par la création atteste l'idée d'une rupture entre l'écriture et la vie.

La dialectique de l'homme et de l'œuvre, qui a pour inconvénient de réintroduire le *calque*, ne semble pas compatible avec l'écriture brulardienne. Celle-ci semble au contraire court-circuiter les analyses de ce courant de pensée déterministe et accréditer la critique proustienne de l'autobiographie adressée à Sainte-Beuve :

« L'interroger avidement pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront dire comment il se comportait sur l'article femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le Moi véritable du poète n'est pas en jeu. »¹

Ce que suggère l'autobiographie brulardienne, c'est qu'il faut cesser de rabattre l'écrivain sur l'homme. La distinction s'impose entre le *moi* de Brulard écrivain et celui de Henry Brulard. L'intention de départ était certes d'écrire l'histoire de sa vie, mais une fois commencée, cette entreprise est presque interrompue pour céder le pas à l'examen de problèmes théoriques. Dans Vie de Henry Brulard, l'écriture *intimiste*, s'il en est, est indissociable d'une réflexion sur la problématique du langage.

On observe en effet que Brulard est en butte aux instances d'énonciation, ou si l'on veut, aux « individus linguistiques »², traditionnellement appelés pronoms personnels, dont il constate l'imperfection : « ...Oui, mais cette effroyable quantité de *Je* et de *Moi* ! Il y a de quoi donner l'humeur au lecteur le plus bienveillant. »³

Déjà contrarié par ces instances grammaticales que n'importe quel sujet pourrait occuper comme locuteur, Henry Brulard sait pertinemment qu'elles ne constituent ou ne sauraient constituer une réponse au problème de la subjectivité auquel se heurte l'entreprise autobiographique toutes les fois qu'elle cherche à se soustraire au *calque* de la vie. Alors que le *Je* de l'énonciation qu'il hésite à employer prétend s'en tenir au présent de l'énonciation, Henry Brulard découvre assez curieusement que celui-ci se rabat sur le *Moi* de la personne réelle, gorgé d'égotisme.

Le paradoxe de la théorie de l'énonciation vient de ce qu'elle réintroduit la subjectivité dans le discours. En voulant *déterritorialiser*⁴ sa subjectivité, Henry Brulard se situe quelque peu aux antipodes de l'approche énonciative décrite par E. Benveniste :

¹ Proust (Marcel), Contre Sainte-Beuve, Ed. La Pléiade, Paris, 1975, p. 22

² Benveniste (Emile), Problèmes de linguistique générale, t. 2, Ed. Gallimard, Paris, 1974, p. 83

³ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 30

⁴ Deleuze et Guattari, *op. cit.*

« Or le statut de ces individus linguistiques tient au fait qu'ils naissent d'une énonciation, qu'ils sont (...). Le présent formel ne fait qu'expliciter le présent inhérent à l'énonciation, qui se renouvelle avec chaque production de discours, et à partir de ce présent continu, coextensif à notre présence propre, s'imprime dans la conscience le sentiment d'une continuité que nous appelons "temps"; continuité et temporalité s'engendrant dans le présent incessant de l'énonciation qui est le présent de l'être même, et se délimitant, par référence interne, entre ce qui va devenir présent et ce qui vient de ne l'être plus. »¹

Dans l'optique brulardienne de l'autobiographie, les instances d'énonciation *je/moi* posent le problème de l'indistinction entre personne réelle et *personne grammaticale*. Or il ne s'agit pas pour l'énonciateur Brulard de retrouver les qualités et les traits de caractère de l'individu Henry Beyle. On retiendra essentiellement de cette inscription du sujet dans l'énonciation la notion de permanence, à laquelle nous faisons correspondre l'image du *livre-racine*. Tout ceci permettra de rendre un peu plus discernable les catégories linguistiques sur lesquelles bute Henry Brulard.

Le couplage *je/moi* laisserait d'abord penser que si Brulard a tant de difficultés à se définir, c'est parce qu'il ne distingue pas encore « les entités qui ont dans la langue leur statut plein et permanent et celles qui, émanant de l'énonciation, n'existent que dans le réseau d'"individus" que l'énonciation crée et par rapport à "l'ici et maintenant" du locuteur »². Il conviendrait donc de décrire la manière dont fonctionne cette énonciation dans Vie de Henry Brulard.

N'a-t-on pas d'abord affaire à un discours lui aussi « cristallisé en complexes codifiés »³, par le *je* ou par les deictiques spatio-temporels *moi-ici-maintenant* ? La conversion de l'individu *moi* en sujet grammatical du présent de l'énonciation permet-elle ici de parler d'un *livre-rhizome* ? Alors que le sujet grammatical, ou si l'on veut l'individu linguistique *je* accentué en *moi* « *je/moi* », tend paradoxalement à enraciner Henry Brulard dans l'écriture intimiste, son projet initial étant quoiqu'il en soit de se connaître, le présent du discours suffit-il à lui confier un statut pluriel ?

Brulard donne plutôt l'impression de vouloir en finir avec sa présence, fût-elle grammaticale, tant sa quête est celle qui mène vers la *personne* traditionnelle que l'énonciation ne fait que déguiser. Le locuteur connote, au-delà même de l'objet dénoté *je* : « Ainsi l'énonciation est directement responsable de certaines classes de signes qu'elle promet littéralement à l'existence. »⁴

¹ Benveniste (Emile), « La communication » in op. cit., pp. 83-84 (nous soulignons)

² Idem, p. 84

³ Ibid

⁴ Ibid

L'existence est-elle ici feinte ? Le domaine de validité de l'énonciation réside-t-elle dans le simulacre qui s'appuie sur *l'ici et maintenant* de Brulard pour se donner une présence objective ? « De *je* mis avec *moi* tu fais la récidive... »¹, reconnaît Henry Brulard lui-même, réalisant l'incertitude de s'inscrire dans l'énonciation. Où en sommes-nous réellement, du côté du *calque* ou de celui de la *carte* où les lignes vont dans de multiples directions ?

Le *calque* identitaire auquel s'oppose Henry Brulard montre l'inconvénient de la personne grammaticale *je* analytiquement contenue dans le signe, c'est-à-dire vouée à la ressemblance. Tandis que la *carte* suggère cette possibilité où le sens serait, selon Gérard Genette, « moins immédiatement évident et tautologique – c'est-à-dire où le signe ne serait pas, dans sa forme, dicté par le sens »². C'est pourquoi Brulard s'évertue à rompre avec la « récidive ».

Qu'il s'agisse de Vie de Henry Brulard ou de Souvenirs d'Egotisme, le narrateur craint d'adopter une position égotiste qui aboutirait au *calque*. Brulard n'a que faire des débordements lyriques d'un *Je* qui ne reproduit pas le *Moi*. On observe que pour échapper à « l'hypostase de la subjectivité »³, l'égotisme exhibé par Brulard est même en désaccord avec l'instance qui occupe le statut d'énonciateur.

Le titre Souvenirs d'Egotisme, qui est le pendant de Vie de Henry Brulard, se présente comme une comédie de l'égotisme. Aussi bien Stendhal « se serait-il proposé de narrer sur le mode antique, ironique, voire réprobateur, une période de sa vie placée plus que les précédentes sous le signe d'un amour immodéré de lui-même ? », observe Victor del Litto⁴. Il n'entre pas dans les préoccupations de Brulard de combler l'écart entre ce qu'il écrit et ce qu'il a été, car c'est précisément sur cette tension que semble reposer l'entreprise autobiographique.

Dans le même mouvement, Henry Brulard mêle processus de fabrication de soi-même et la problématique du langage. A sa façon, l'autobiographie brulardienne travaille à la ruine de la *redondance*⁵, sur laquelle reposent les *deictiques* ou *embrayeurs*

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 30

² Genette (Gérard), « Style et signification » in op. cit., p. 101

³ Ricoeur (Paul), Du texte à l'action, Ed. du Seuil, Paris 1986, p. 59

⁴ Del Litto (Victor), Préface à Stendhal in Œuvres intimes, Ed. de la Pléiade, Paris, 1980, p. 29

⁵ Deleuze et Guattari, « Postulats de la linguistique » in Mille plateaux, p. 100 : « Entre l'énoncé et l'acte, le rapport est intérieur, immanent, mais il n'y a pas identité. Le rapport est plutôt de *redondance*. (...) La redondance a deux formes, *fréquence* et *résonance*, la première concernant la signification de l'information, la seconde (JE=JE) concernant la subjectivité de la communication. »
« Lorsque les linguistes distinguent deux formes de redondance, fréquence et résonance, ils donnent souvent à la seconde un statut seulement dérivé. » (p. 166)

que Henry Brulard convoquait à ses dépens. Ce n'est parce qu'il *parle ici et maintenant*, qu'il faut en conclure qu'il est une entité différente de l'homme qu'il a été. Au contraire, le *livre-rhizome* ne semble possible que dans une énonciation où s'établit la barrière entre le *je* de l'énonciateur et le *moi* du sujet.

Henry Brulard est préoccupé par la question du lieu d'émission de la parole, mais les instances locutoires « je/moi » ne sont pas *sui référentielles*, elles ne renvoient pas à la propriété de ces termes. Deleuze et Guattari pensent pour leur part qu'on a là toujours affaire avec Benveniste à « une structure de subjectivité, d'intersubjectivité préalable dans le langage, (qui) rend suffisamment compte des actes de parole, au lieu de les présupposer »¹.

En fait, le *je parle ici maintenant* de l'énonciation ne saurait rendre compte de tous les problèmes de Henry Brulard. La théorie de l'énonciation, en ce qu'elle énonce l'immédiateté de la présence du sujet, se trouve subvertie par Henry Brulard, qui y voit une notion redondante, celle de l'être et du discours qui le présentifie. On peut penser avec Gérard Genette que « *Henry Beyle* et *Stendhal* sont deux noms également conventionnels (même si le second a été *choisi*) pour désigner la même personne, là comme citoyen et diplomate français, ici comme auteur du *Rouge et le Noir* »².

Le *livre-racine*, celui de l'énonciateur, ne pourrait seoir à Brulard, qui sait à présent que le lecteur malévole, celui des Mémoires ou journaux intimes, cherchera à voir la personne civile qu'il n'est plus depuis fort longtemps :

« Je ne continue que le 23 novembre 1835. La même idée d'écrire *my life* m'est venue dernièrement pendant mon voyage de Ravenne : à vrai dire, je l'ai eue bien des fois depuis 1832, mais toujours j'ai été découragé par cette effroyable difficulté des *Je* et des *Moi*, qui fera prendre l'auteur en grippe, je ne me sens pas le talent pour la tourner. A vrai dire, je ne suis rien moins que sûr d'avoir quelque talent pour me faire lire.... »³

Découragé par le statut d'énonciateur, Brulard veut aller au-delà du discours *sui référentiel* et en appelle à une autre instance, celle du récit : « On pourrait écrire, il est vrai, en se servant de la troisième personne, *il fit, il dit*. Oui, mais comment rendre compte des mouvements intérieurs de l'âme ? »⁴

Entrevoir une autobiographie à la troisième personne serait peut-être une façon de ménager un accès au « troisième locuteur »⁵ dont parle Jean Bellemin-Noël. Si Henry

¹ Deleuze et Guattari, « Postulats de la linguistique » in op. cit., p. 99

² Genette (Gérard), « Style et Signification » in *Fiction et diction*, p. 101

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, pp. 30-31 (nous soulignons)

⁴ *Idem*, p. 30

⁵ Bellemin-Noël (Jean), *Vers l'inconscient du texte*, Ed. Quadrige/PUF, 1996, p. 245

Brulard recherche cette impersonnalité, c'est parce qu'elle se veut une solution de rechange au sujet écartelé entre le *je* de l'énoncé et celui de l'énonciation, et parce que comme il le dit lui-même, aucun œil ne peut se voir soi-même¹.

En s'efforçant de s'arracher au *calque* autobiographique, Henry Brulard reporte l'acte d'écrire sur la carte de la signifiante. Ainsi, l'autobiographie, telle qu'on peut la concevoir dans l'écriture de l'immaturation, tiendrait lieu d'« orchidée [qui] ne reproduit pas le calque de la guêpe »².

L'écriture de l'immaturation montre à travers ses *lignes de fuite* la façon dont se déroule le processus de *déterritorialisation*³ de la subjectivité, dans un texte qui parle encore d'autobiographie que pour répudier le déterminisme sur lequel repose les instances d'énonciation. Vie de Henry Brulard s'ouvre sur un travail de circulation du sens dont s'accommode le *livre-rhizome*.

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 31: « Je sens cela souvent, quel œil peut se voir soi-même ? »

² **Deleuze et Guattari**, « Introduction : rhizome » in Mille plateaux, p. 20

³ « Conclusion/Déterritorialisation » in Mille plateaux, p. 634 : « La fonction de la déterritorialisation : D est le mouvement par lequel “on” quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite. »

CHAPÎTRE V

LA LOI D'INVOLUTION

Du point de vue de la problématique de l'immaturation qui nous occupe, une "autobiographie-rhizome" présuppose un travail de « pliage »¹ du livre.

Plutôt que de suivre la trajectoire ordinaire de l'évolution, Henry Brulard inscrit l'écriture autobiographique dans un projet qui pourrait s'apparenter à ce qu'Arthur Koestler appelle « la loi d'involution »². Cette notion accorde une grande importance à la dimension de l'écriture comme *pliage*. Il s'agit de voir comment l'écriture brulardienne, même dépliée, se met à former de nouveaux plis, qui à leur tour en formeront d'autres.

Ainsi, contrairement au *livre-racine*, Vie de Henry Brulard ne se prête pas à un déchiffrement univoque. Grâce à son réseau de signifiants multiples, on assiste à un travail quelque peu comparable à celui de Mallarmé, qui en allant lui aussi dans le sens du *livre-rhizome*, parle du « reploiement vierge du livre »³.

Le repli du livre autobiographique semble la réponse brulardienne à la secondarité du signe linguistique, où prévalait encore la dualité entre *forme de l'expression* et *substance du contenu*⁴.

Grâce à l'*isomorphisme* entre ces deux niveaux, il devient inutile de faire dépendre le plan de l'énonciation de celui de la subjectivité :

« La preuve de l'isomorphisme, c'est qu'on peut toujours passer par "pliage" d'une forme à l'autre, si différentes soient-elles sur la strate organique. Du Vertébré au Céphalopode, rapprochez les deux parties de l'épine du dos du Vertébré, ramenez sa tête vers ses pieds, son bassin vers sa nuque »⁵, observent Deleuze et Guattari.

¹ Mallarmé (Stéphane), « Quant au livre » in Poésies, Ed. Bookking International, Collection Classiques Français, 1993, p. 212

² Koestler (Arthur), « Evolution et révolutions » in La quête de l'Absolu, Ed. Calmann-Levy, Paris, 1981, p. 356 sv.

³ Mallarmé, op. cit., p. 215

⁴ Hjelmlev (Louis), « Expression et contenu » in Prolégomènes à une théorie du langage, Ed. de Minuit, Paris, 1966, p. 68-77

« Les termes mêmes de *plan de l'expression* et de *plan du contenu* et, de façon plus générale, d'*expression* et de *contenu* ont été choisis d'après l'usage courant et sont tout à fait arbitraires. De par leur définition fonctionnelle, il est impossible de soutenir qu'il soit légitime d'appeler l'une de ces grandeurs *expression* et l'autre *contenu* et non l'inverse. » (p. 79)

⁵ Deleuze et Guattari, « La géologie de la morale » in Mille plateaux, Ed. de Minuit, Paris, 1980, p. 61

Une fois encore, Henry Brulard travaille à l'éviction de la dichotomie entre le dehors et le dedans. En ayant recours à la *loi d'involution*, nous voulons montrer la façon dont l'écriture brulardienne, en récusant la dualité du signe, aligne les questions auxquelles elle est confrontée sur une strate unidimensionnelle, où le *je* de l'énonciation cesse d'être au service du *moi*.

En articulant l'autobiographie sur le modèle d'une géographie de l'imaginaire, le travail de désobjectivation apparaît à travers tout un entrelacs de lignes aux ramifications multiples. Aucune des lignes tracées par Henry Brulard ne peut être considérée comme un point de référence incontestable. Bien au contraire, chaque fois que Brulard essaie de baliser les chemins parcourus, on peut observer qu'un point, une fois noté, est souvent contesté par d'autres. C'est précisément parce qu'une contestation en appelle une autre à travers les croquis brulardiens qu'il n'est pas exagéré de dire que Brulard a renoncé au dessin pour devenir *cartographe*, dès l'instant que se multiplient les entrées et les lignes par lesquelles il essaie d'entreprendre l'examen de soi.

Le roman stendhalien de l'immaturation n'est pas ordonné selon un découpage chronologique, il valorise plutôt des phénomènes de bout à bout en lieu et place d'unités mnésiques structurées. Dans Vie de Henry Brulard, nombre de batailles napoléoniennes n'ont pas d'images précises. Henry Brulard se livre à cette entreprise de morcellement où les différents matériaux de son puzzle autobiographique ne sont pas recomposés par une syntaxe qui en décrirait l'organisation hiérarchique.

Ce qui importe à Brulard, ce n'est pas la manière dont l'autobiographe présente définitivement l'objet, mais de rendre le lecteur sensible à un travail de connexion où se nouent et se dénouent des horizons aux perspectives toujours nouvelles. Les types d'intentionnalité comme la perception, la mémoire immédiate, le souvenir, autour desquelles Henry Brulard essaie de s'analyser, sont autant de modes de conscience auxquels se rapportent un même objet présenté sous des aspects différents. La « cartographie »¹ brulardienne de la vie s'inscrit à contre-courant des traditionnels quatre points cardinaux. On observe d'ailleurs un certain désir brulardien de s'égarer.

Mais il ne s'agit pas de considérer ces différentes intentionnalités à l'œuvre dans le travail brulardien comme ressortissant à une *évidence fondamentale*² d'où il

¹ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, p. 19

² Chez Husserl, on retrouve l'idée d'une intentionnalité pré-établie, prisonnière du cogito, qu'on ne pourrait appliquer à *Vie de Henry Brulard* : « L'analyse intentionnelle se laisse guider par l'évidence fondamentale ... ». De ce point de vue, les intentionnalités comme la mémoire, la perception ou les souvenirs rappellent en contrebande les données factuelles ou événementielles : « A chaque perception

faudrait partir comme si tout était déjà déterminé par un point de départ, comme dans la perspective husserlienne. Une telle intentionnalité à résonance déterministe ou prisonnière de l'évidence du *cogito* serait de nature à enfermer l'écriture brulardienne dans le *livre-racine*. Or rien ne peut plus être considéré comme pré-tracé dans l'optique de Henry Brulard, qui constate qu'il devient quasiment impossible d'entreprendre le travail de la connaissance de soi tant sans renoncer au logocentrisme du signe linguistique.

La perspective souhaitable à l'autobiographie brulardienne est celle qui s'extrait de la dualité du signe, où l'énoncé se rabattait dans l'énonciation pour s'ouvrir, si l'on en croit l'expression anti-logocentrique de Deleuze et Guattari, sur une écriture *post-signifiante*¹. Il s'agit alors de voir comment Brulard jette le soupçon sur les paradigmes achevés de la linguistique.

Le projet brulardien n'est pas de dessiner l'évolution d'un parcours. Si l'autobiographie emprunte encore le schéma de l'évolutionnisme, elle lui fait subir de sérieuses distorsions. Certains aspects de l'expérience vont à l'encontre de la représentation, tandis que d'autres ne peuvent être rendus que d'une manière simplifiée ou déformée. Ainsi s'opère dans l'écriture brulardienne un travail d'*involution* où les signes se referment sur eux-mêmes. Tout se passe comme s'il s'agissait pour Brulard, arpentant sa vie en géologue au carnet parsemé de croquis où les vérités ébauchées semblent plus dignes de foi que des photocopies certifiées conformes, de percevoir les images de sa vie « en termes de photos discontinues et de calques fossiles »².

Ne vouloir rabattre aucune strate sur l'autre est le propre d'un imaginaire autobiographique qui se veut aussi matériel que la rêverie minérale d'un géologue. A quoi bon vouloir donner des *physionomies* exactes³ ou des noms à des faits, si toutes les strates qui les qualifiaient autrefois se sont complètement *déterritorialisées* ?

apparaît toujours un halo de perception passé qu'il faut concevoir comme une potentialité de souvenirs d'être rappelés. (...) Les halos ou horizons sont des potentialités pré-tracées. »

Cf Husserl, *Méditations cartésiennes*, p. 39, p. 43

¹ Deleuze et Guattari, « Sur quelques régimes de signes » in *Mille plateaux*, pp. 166-168 :

« Dans le régime signifiant, la redondance est un phénomène de *fréquence* objective, affectant les signes ou éléments de signes (...) On dirait en tout cas que ce régime développe une sorte de "mur" où les signes s'inscrivent, dans leur rapport les uns avec les autres comme dans leur rapport avec le signifiant (...) Dans le régime post-signifiant au contraire, la redondance est de *résonance subjective*, et affecte avant tout les embrayeurs, pronoms personnels et noms propres (...) *La sémiotique post-signifiante*, où le surcodage est assuré par la redondance de la conscience ; se produit une subjectivation de l'énonciation sur une ligne passionnelle qui rend l'organisation de pouvoir immanente, et élève la déterritorialisation à l'absolu... »

² « La géologie de la morale » in *Mille plateaux*, p. 63

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 187

A vouloir appliquer à l'autobiographique Vie de Henry Brulard les mêmes présupposés théoriques que ceux de la « géologie de la morale » dont parlent Deleuze et Guattari, on observera que le dualisme, ou si l'on veut, la dépendance contenant/contenu, se trouve brouillé. L'écriture brulardienne met alors en place un travail de stratification à l'intérieur duquel chaque niveau stratifié se présente comme une entité autonome, procédant à la façon de ces « épistrates » à partir desquelles se forment de « nouveaux centres pour de nouvelles périphéries. »¹

L'impossibilité d'occuper une position hiérarchique montre à quel point l'autobiographie brulardienne se livre à la fragmentation de la strate centrale en « parastrates »². Les formes grammaticales, qui permettent elles aussi le glissement d'un lieu de discours à l'autre, importent encore davantage que le redoublement du sujet d'énoncé sur celui de l'énonciation. On pourrait se demander si Brulard lui-même n'appelle pas de ses vœux cette impossibilité de dire ou de se raconter.

A bien y regarder, ses dessins eux-mêmes ne sont pas des segments de vie appelés à s'emboîter les uns dans les autres et à converger vers un point d'origine. Ils montrent au contraire comment l'écriture autobiographique travaille à la manière d'« un continuum intensif »³, puisque Brulard trouve qu'il est inutile de vouloir tout réduire à la strate originelle.

L'écriture autobiographique apparaît comme l'« agencement machinique »⁴ d'une productivité textuelle qui règle les rapports d'« interstrates »⁵ en contenus ou expressions, où chaque nouvelle combinaison emprunte aux précédentes en les tournant vers d'autres directions. Ni le Moi brulardien, apparemment vindicatif dans ses griefs régicides autant que dans ses haines anticléricales, ni le trauma de la mère morte, ne suffiraient à expliquer les relations d'hostilité et d'agressivité. D'une instance subjective à l'autre, il subsiste un reste de sens que ni Stendhal ni Brulard ne peuvent polariser.

¹ Deleuze et Guattari, Mille plateaux, p. 68

² Idem : « Mais on allait appeler “parastrates” cette autre manière dont la ceinture centrale se fragmentait, en côtés et à-côtés, en formes irréductibles et milieux qui leur étaient associés »

• Voir aussi « Conclusion/*Strates, stratification* », p. 627

³ Deleuze et Guattari, « La géologie de la morale » in Mille plateaux, pp. 90-92

⁴ Idem, p. 92 : « Chaque strate était une double articulation de contenu et d'expression, tous deux réellement distincts, tous deux en état de présupposition réciproque, essayant l'un dans l'autre, avec des agencements machiniques à deux têtes mettant en relation leurs segments. »

⁵ Ibid., p. 54, p. 93

• Voir aussi « Conclusion » à *Strates, stratifications*, pp. 627-628 : « Et surtout, entre deux strates ou entre deux divisions de strates, il y a des phénomènes d'*interstrates* : des transcodages et des passages de milieux, des brassages. »

Chaque strate étant suffisante à elle-même, celle liée aux dessins diffère de celle des mathématiques de M. Chabert de l'École centrale de Grenoble. Mais Brulard, qui se dit à la fois mathématicien et poète, compte sur cette solidarité pour s'affranchir de Grenoble afin de rejoindre les Daru à Paris. A la fois savant et artiste, il projette sa vision de la réalité sur plusieurs supports, à travers lesquels le mot, la peinture, l'équation mathématique se heurtent simultanément aux limites de leur expressions respectives.

A ce degré d'analyse, on comprend que l'écriture brulardienne s'écarte d'un projet esthétique orienté vers une cohérence globale. La question du « *niveau d'intégration* » chère au structuralisme de Roland Barthes¹, qui cherche à vérifier l'unité de la composition narrative, ne semble pas compatible avec la problématique de l'immaturation.

L'absence d'intégration entre le niveau de la mémoire, du souvenir, et de la parole, qui interfèrent les uns sur les autres sans jamais postuler à une totalité achevée, semble indiquer que Vie de Henry Brulard développe la théorie d'une écriture en train de se faire. De la forme évanescence du souvenir au caractère imprécis des faits, en passant par l'art du dessin, tout cela fera peu ou prou de l'autobiographie brulardienne un récit inachevé, sorte de métalangage sur les difficultés d'engendrement du texte.

En brisant la totalité monosémique, Henry Brulard anticipe sur ce qu'un penseur contemporain comme Edouard Glissant appelle une *poétique du divers*. Les notions de « chaos-monde »² et d'« intrication des répulsions, les attirances, les connivences »³ semblent se recouper avec l'absence de principe hiérarchique dans Vie de Henry Brulard. La fragmentation du héros en plusieurs instances subjectales indique une conception identitaire résultant d'un puzzle.

En réalisant l'autobiographie sur le modèle du chaos, Henry Brulard s'arrache au principe de la prévisibilité. Plutôt que *racine* univoque, son identité se fait *rhizome*. Brulard laisse entrer un facteur d'incertitude dans le système de la langue. Lorsque l'aveu prolifère, il vaut *rhizome*, car il tient lieu de métaphore arborescente aux multiples racines qui ne pivotent pas autour d'un centre.

A la lecture de Vie de Henry Brulard, l'attention ne peut que se porter « sur la matérialité de la langue, sur la violence littérale de ses interventions et sur les luttes et

¹ Barthes (Roland), « Les niveaux de sens » in L'Aventure sémiologique, p. 173

² Glissant (Edouard), Poétique du divers, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 82

³ Idem

rapports de pouvoir qui la travaillent »¹. Hors de la langue, Brulard cède le pas à l'individu Henry Beyle. Il se trouve que celui-ci redonne l'initiative à Brulard qui, à son tour, donne l'illusion d'être le double du narrateur Stendhal. Les trois auteurs interfèrent si bien dans l'énonciation de l'immaturation qu'il devient presque impossible de les discerner sans rompre l'équilibre du texte.

Le lecteur ne peut s'empêcher de faire appel à la question traditionnelle : qui parle dans Vie de Henry Brulard ? Tant et si bien qu'il devient pénible de savoir où on en est exactement, ce qui devient l'enjeu même de l'écriture de l'immaturation. On s'attendait peut-être à retrouver les traces et la voix de Henry Beyle, là où Brulard masque Stendhal, lequel se rend à son tour impénétrable : « Mais je me laisse emporter, je m'égare, je serai inintelligible si je ne suis pas l'ordre des temps, et d'ailleurs les circonstances ne me reviendront pas si bien. »²

Même l'Oedipe manifesté dans Vie de Henry Brulard ne peut être rattaché à un point originel, source de toutes les luttes brulardiennes :

« Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements. 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. Je voulais toujours les lui donner à la gorge. Qu'on daigne se rappeler que je la perdais par une couche quand à peine j'avais sept ans. »³

L'aveu oedipien exhibé délibérément dans cet énoncé est détaché des circonstances réelles d'énonciation. Un tel énoncé pourrait être pris en charge par n'importe quel locuteur, d'où son caractère impersonnel. On se rappellera que pour Henry Brulard, *je* était appelé à céder l'initiative à *il*. Si l'Œdipe paraît référentiellement absent, il n'est pas moins littéralement présent et pris en charge par ce *je* déjà hanté par le spectre d'égotisme.

Grâce à l'interconnexion des instances grammaticales alors s'opérer dans Vie de Henry Brulard ce que Jean Bellemin-Noël désigne sous l'appellation de position transsubjective :

« Autre manière de dire que tout énoncé que je reformule pour le compte d'un *je* de fiction est reformulé pour le compte de *je* (conscient) et de *je* (inconscient), surtout si le premier s'en défend. Raisons probablement d'une séduction de la littérature encore mal étudiée, en tout cas mal perçue. Car il serait faux de dire que je reverse ainsi sur mon compte tous les énoncés des "vrais" locuteurs qui disent Je devant moi. »⁴

¹ **Lecercle** (Jean-Jacques), « La linguistique et le reste » in La violence du langage, Ed. PUF, Paris, 1996, p. 60

² **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 34

³ **Idem**

⁴ **Bellemin-Noël** (Jean), L'inconscient du texte, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1996, p. 247

Tout se passe comme si Brulard transférait l'Œdipe à une autre instance grammaticale, la position locutoire semble se renverser dans celle de l'allocutoire et inversement. Le *je(u)* brulardien désigne celui qui ne peut plus parler de *moi*. A partir de cette relation oedipienne supposée, il serait intéressant de comprendre comment le *je* qui ne peut parler de *moi* et qui échange ses divers matériaux avec le *tu* de l'allocutaire, peut s'autoriser une position privilégiée.

La *transsubjectivité* des instances *je/moi/il* mise en jeu dans Vie de Henry Brulard nous présente un autre type de communication que celui organisé autour d'un schéma de type locuteur/allocutaire, plus enclin au « mode spécifique de la signifiante qui est engendré par le DISCOURS »¹. Parler du caractère transversal des instances d'énonciation permet de voir comment Henry Brulard tourne le dos à la relation *bi-univoque* énoncé/énonciation qui le confinerait dans le statut de l'enfant parricide.

C'est parce qu'ils ont entrevu l'existence d'une écriture post-signifiante que Deleuze et Guattari pensent précisément qu'il faut renoncer à chercher la trace du procès d'énonciation dans l'énoncé :

« Le sujet d'énonciation se rabat sur le sujet d'énoncé, quitte à ce que celui-ci refournisse à son tour du sujet d'énonciation pour un autre procès. Le sujet de l'énoncé est devenu le "répondant" du sujet de l'énonciation, sous une sorte d'écholalie réductrice, dans un rapport bi-univoque. »²

Brulard, pourrait-on dire, ouvre le jeu de la signifiante qui déjoue le rabattement du monde intérieur sur celui de la réalité dominante et se refuse à écouter la voix du dedans. Les lignes de dissension entre le héros et le monde ne sont pas observables à partir de lieux précis. L'autobiographie brulardienne suggère ainsi un travail de *déterritorialisation* de la voix énonciative. Une telle autofiction tend vers l'impossibilité de préciser sa « position d'écriture »³.

Au *je pense donc je suis* autour duquel semble tourner toute autobiographie fondée sur la connaissance de soi, succède avec Brulard un sujet au centre imprécis, qui n'emploie encore les instances d'énonciation que pour dresser le constat d'une absence. La difficile inscription de Brulard dans les instances d'énonciation pourrait se comprendre à partir la formule lacanienne « cogito ergo sum, ubi cogito, ibi sum (c'est-à-dire : je pense ou je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas) »⁴.

¹ Benveniste (Emile), Problèmes de linguistique générale, t.2, Ed. Gallimard, Paris, 1974, p. 64

² Deleuze et Guattari, « Sur quelques régimes de signes » in Mille plateaux, p. 162

³ Bellemin-Noël (Jean), op. cit., p. 156-157

⁴ Lacan (Jacques), Écrits, p. 516 (nous soulignons)

L'écriture de Brulard s'inscrit dans un projet d'éloignement de tous les points sur lesquels on le croyait cristallisé. En battant le rappel de tous ses souvenirs au caractère déjà hypothétique, Henry Brulard co-écrit avec son lecteur à venir son livre, qui ne peut plus tourner autour d'une même et unique subjectivité. En l'absence de toute polarisation, Vie de Henry Brulard éclate en plusieurs « points de subjectivation »¹.

La question de la multiplication de ces points paraît capitale en ce qu'elle déplace le sujet d'énonciation vers une autre *position d'écriture* que celle déterminée par le sujet d'énoncé. C'est en multipliant ses points de subjectivation qu'Henry Brulard échappe à la redondance classique énoncé/énonciation. Brulard ne cherche pas à resserrer les lignes, mais plutôt à les distendre.

Il est nullement question pour le roman stendhalien de l'immaturation de revenir aux racines grenobloises de l'enfant Brulard, c'est-à-dire de réduire son écriture aux représentations de choses. Le rapport du mot et de la chose étant compromis, il devient difficile de reconstruire le passé, le mot n'intervient pas comme substitut ou dérivé d'une réalité révolue dont il faudrait rechercher l'unité disparue.

Rien n'est évident

Multiplier les points de subjectivation devient une façon de répudier tout ce qui relève de l'évidence. De ce point de vue, le recours aux mathématiques devient par certains côtés un peu trompeur, car Brulard y retrouve le *calque* auquel il essayait de se soustraire. Une fois encore, il est confronté au problème de la redondance du signe. Le régime mathématique emprunte certainement ses marques au *régime signifiant*². Or la notation mathématique n'est pas aussi certaine qu'elle ne le paraît :

« De A à B il pouvait y avoir trois ou quatre pieds. L, lac gelé sur lequel je voyais quinze ou vingt chevaux ou mulets tombés ; de R en P le précipice me semblait presque vertical, de P en E il était fort rapide. Le diable, c'est que les quatre pieds de son cheval se réunissaient dans la ligne droite formée au point O par la réunion des deux rochers qui formaient la route, et alors la rosse faisait mine de tomber, à droite il n'y avait pas grand mal, mais à gauche ! »³

¹ **Deleuze et Guattari**, « Sur quelques régimes de signes », in Mille plateaux, pp. 160-164

² **Idem**, p. 166 : « Dans le régime signifiant, la redondance est phénomène de *fréquence* objective, affectant les signes ou éléments de signes (phonèmes, lettres, groupes de lettres dans une langue) : il y a une fréquence maximale du signifiant par rapport à chaque signe, et une fréquence comparative d'un signe par rapport à un autre. »

³ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 419

Pour Henry Brulard, la connexion de points hétérogènes importe davantage que celle des expressions exactes, elles-mêmes tenues pour suspicieuses. Si le point de subjectivation éclate en plusieurs points, c'est parce qu'avec Brulard on assiste à une écriture qui mêle des régimes de signes dissemblables.

On pourrait à priori penser que Brulard est obsédé par un goût immodéré pour l'objectivité et qu'il souhaiterait quasi mathématiquement revenir à ces années d'enfance. La *descente du col de Saint-Bernard* est l'exemple même de la perte de l'objet dans la conscience, dont Brulard aimerait pourtant restaurer la présence grâce au signifiant mathématique, sorte d'instance capable de rappeler ici et maintenant ce qui se présentait sous une forme imprécise. Pourtant, Brulard crie son indignation :

« J'en fus réduit à ce que je me dis encore aujourd'hui : il faut bien que – par – donne + soit vrai, puisque évidemment, en employant à chaque instant cette règle dans le calcul, on arrive à de à des résultats *vrais et indubitables*. »¹

Les mathématiques lui apparaissent comme des signifiants aussi mensongers que le discours théologique : « M. Dupuy et M. Chabert sont-ils des hypocrites comme les pr[êtres] qui viennent dire la [messe] chez mon grand-père et mes chères mathématiques ne sont-elles qu'une tromperie ? Je ne savais alors comment arriver à la vérité... »²

Mathématiques et métaphysique font *rhizome*³. En assimilant la question de la vérité mathématique au caractère irréfutable d'une parole d'évangile, Brulard en vient à refuser l'équation élémentaire « - x - = + ». Par-delà les équations mathématiques, ce qui lui importe le plus, c'est le caractère problématique du statut de la vérité.

« La ligne RP », supposée séparer les qualités et les défauts, ne peut synthétiser les *lignes de fuite*⁴ du sujet Henry Brulard, qui refuse les équations. Pour lui, rien n'est donc évident :

« Mon grand malheur était cette figure :

(...)

¹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 333

² *Idem*, p. 333-334

³ Deleuze et Guattari, « Introduction: rhizome » in *Mille plateaux*, p. 19:

⁴ *Idem*, p. 9: « Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation et de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de stratification. »

• Voir aussi p. 19 : « Et toujours suivre le rhizome par rupture, allonger, prolonger, relayer la ligne de fuite, la faire varier, jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse à n dimensions, aux dimensions rompues (...) Ecrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite. »

Supposons que RP soit la ligne qui sépare le positif du négatif, tout ce qui est au-dessus est positif, comme négatif tout ce qui est au-dessous ; comment, en prenant le carré B autant de fois qu'il y a d'unités dans le carré A, puis-je parvenir à faire changer de côté au carré C ? »¹

Dans Vie de Henry Brulard, le processus *d'involution* est peut-être explicitement à l'œuvre dans les lignes mathématiques placées sous le signe du soupçon. Henry Brulard est préoccupé par la question des lignes. Celles-ci se présentent sous une forme géométrique, donc déjà achevée :

« Au commencement de la géométrie on dit : “On donne le nom de PARALLELES à deux lignes qui, prolongées à l'infini, ne se rencontreraient jamais”. Et, dès le commencement de la *Statique*, cet insigne animal de Louis Monge a mis à peu près ceci : deux lignes parallèles peuvent être considérées comme se rencontrant, si on les prolonge à l'infini. »²

Henry Brulard distribue la question de la vérité et de la connaissance de diverses façons. Rien n'est aussi improbable que la *Statique* de Monge. Elle l'est tout autant que le discours de celui qui prétend en rapporter l'erreur. C'est bien ce métalangage qui réfléchit sur ses limites et ses possibilités qu'il faut considérer ici.

Sans vouloir travailler à l'éviction des instances déjà constituées, Brulard entre dans une subjectivation aux implications variables. De l'événement à l'image, du signe aux mathématiques, il entre dans des « agencements »³ différents. Les mathématiques ne diffèrent pas des sonorités de Cimarosa ou de l'art du Corrège des stances du Cid. Ils ne sont ni plus ni moins qu'une esthétique comparable à l'art du roman. Georges Blin avait déjà insisté sur le vérisme de Stendhal, mais surtout sur le désaccord entre le désir de parvenir à la vérité et les moyens employés pour y parvenir :

« Quand on s'interroge sur la théorie du roman chez Stendhal, on peut être tenté d'en référer à des vues esthétiques plus générales dont devraient relever, à un même titre que ses fictions, tous ses autres ouvrages, et singulièrement sa critique d'art. Or il existe une telle tension entre le but vériste qu'il assigne à toute la littérature et, d'autre part, les critères qu'il accreditte comme esthéticien, que c'est à se demander si pour lui la littérature reste encore justiciable et solidaire de l'art. »⁴

L'écart entre le but poursuivi par Brulard et les moyens qu'il emploie se manifeste clairement dans cette tentation mathématique, qui en réalité se retourne contre elle-même. La foi en cet idéal de précision montre à quel point il devient illusoire de prétendre mettre en formules ce qui n'apparaît plus que comme une forme de vie.

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 333

² Idem, p. 335

³ Deleuze et Guattari, « Conclusion » in Mille plateaux, p. 635, pp. 636-640

⁴ Blin (Georges), « L'esthétique du miroir » in Stendhal et les problèmes du roman, Ed. José Corti, Paris, 1973, pp. 19

L'objectif *vériste* pour lequel Brulard exprime son penchant ne dépend pas forcément du nombre d'équations du second degré à résoudre :

« “Citoyens, par où commençons-nous ? Il faudrait voir ce que vous savez déjà. – Mais nous savons les équations du second degré”. Et, en un homme de sens, il se mit à nous montrer ces équations, c'est-à-dire la formation d'un carré de $a+b$, par exemple, qu'il nous fit élever à la seconde puissance : $a^2+2ab+b^2$, la supposition que le premier membre de l'équation était un commencement de carré, le complément de ce carré, etc., etc., etc. C'étaient les yeux ouverts pour nous ou du moins pour moi. Je voyais enfin le pourquoi des choses, ce n'était plus une recette d'apothicaire tombé du ciel pour résoudre les équations. »¹

Plaisir mathématique et plaisir esthétique vont de pair dans l'écriture de l'immaturation. Le premier prix de mathématique n'empêchera pas Brulard d'être le meilleur lauréat des belles-lettres².

Mieux vaut l'ambivalence que l'unité, car ce n'est que sous l'effet de l'éducation que tel signe devient l'équivalent de tel autre. La connaissance du cœur humain devient difficile par le fait même que le langage employé pour le décrire est aussi constitué que les mathématiques elles-mêmes. Les modèles théoriquement considérés comme indépassables, tel la *Statique* de Monge, rejoignent les systèmes déterministes décriés par Arthur Koestler, qui leur préfère la *loi d'involution* : « Tout diagramme statistique, tout modèle théorique de l'homme ou de l'univers constituent une caricature délibérément schématisée de la réalité. »³

Sélectionner est le propre de tout système achevé, et c'est bien ce contre quoi s'insurge Henry Brulard, qui ne peut plus valoriser certains éléments et en discriminer d'autres. Les systèmes achevés auxquels il se heurtait, telles que les instances d'énonciation et les mathématiques, ne sont plus des paradigmes pertinents pour l'écriture autobiographique placée sous le signe du *soupçon*. Plus ces systèmes devenaient irréfutables, plus Brulard en constatait l'ambiguïté toutes les fois qu'il essayait d'y avoir recours.

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 339

² **Idem**, p.281

³ **Koestler** (Arthur), « Evolution et révolutions » in *La quête de l'absolu*, p. 358

Quand Brulard exhibe cella

La *loi d'involution* à l'œuvre dans l'autobiographie brulardienne sollicite implicitement les éléments marginaux. Ainsi pourrait-on dire que l'écriture de l'immatunité gravite autour d'un espace moins *concentrique* qu'*excentrique*, incitant le lecteur à lire à travers les marges et les bordures et à se rendre sensible au potentiel de vérité qu'elles recouvrent.

Henry Brulard passe pour celui qui a enfreint les règles de la grammaire en se permettant d'écrire à son corps défendant *cella* au lieu de *cela*. Au-delà de cette infraction grammaticale, il serait intéressant de montrer par rapport à la problématique de l'immatunité, comment cette faute est difficilement et événementiellement localisable.

A suivre l'aveu d'Henry Brulard, on a l'impression que cette faute est réductible au moment et au lieu où elle a été produite : « Quand j'écrivais *cela* par deux *ll* au bureau de la Guerre au bout de la rue Hillerin-Bertin, j'étais bien loin de connaître encore toute la dureté de M. Daru ce volcan d'injures. J'étais tout étonné, j'avais à peine l'expérience d'un enfant de neuf ans, et toutefois je venais d'en avoir dix-sept au 23 janvier 1800. »¹

Or il suffit de connaître un tant soit peu Stendhal pour apprendre à ne pas le prendre littéralement. Ce qu'il faut entendre par-là, c'est qu'il n'y a pas grand-chose à attendre des circonstances d'énonciation dans lesquelles Henry Brulard était amené à écrire *cella*. Tout se passe comme si cette faute n'était assumée par aucune voix. On a encore affaire ici à un décentrement du locuteur. La faute n'est pas prise en charge par Stendhal qui la prête même à Julien Sorel. La hantise brulardienne de *cella* se présente sous la forme d'une tension entre le dicible et l'indicible. Pourquoi une telle obsession pour la lettre « LL », là où il aurait pu écrire un seul /L/ ?

A peine Henry Brulard venait-il de sortir de l'adolescence, qu'il se demande encore comment il en est arrivé jusqu'à *cella* : « Mais où diable en-étais-je ? A mon bureau où j'écrivais *cella*. Pour peu que le lecteur ait l'âme commune, il s'imaginera que cette longue digression a pour but de cacher ma honte d'avoir écrit *cella*. Il se trompe, je suis un autre homme. »²

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 396 (nous soulignons)

² **Idem**, p. 391

A première vue, on peut penser que c'est l'autoritarisme forcené de M. Daru qui est à l'origine de la faute. Mais nous pensons que qu'il est inopportun de réintroduire la généalogie des manquements de Brulard. D'autre part, *cella* ne peut s'expliquer d'un point de vue de la seule institution grammaticale, celle du *phéno-texte* des grammairiens¹. On se souviendra du mot de Brulard à l'égard des mathématiques, « rien n'est n'est évident »². Comment alors prendre pour argent comptant l'explication causaliste de *cella* que l'énonciation brulardienne tend à exhiber?

Nous pensons que les seules grilles sociologiques et philologiques ne suffisent pas à justifier la présence d'une consonne de trop. Il existe une voie moins contraignante, celle qui s'ouvre sur la dimension « syntaxico-somatique de la pulsion »³. Dans les travaux de M. Petitot-Cocorda consacrés à René Thom, insiste sur « les flux pulsionnels et signifiants ressortissent de la même topologie dynamique »⁴.

Si le caractère syntaxique permettait de typologiser la pulsion, les deux séries ne sont pas moins hétérogènes et participent à la fois au manque et à l'excès. On serait tenté de croire à première vue que le caractère manifeste de l'incorrection grammaticale est la trace d'un manque là où elles ressortissent plutôt à l'excès. Paradoxe que Jean Petitot-Cocorda relève dans la topologie de la différence de René Thom, prenant l'exemple des mots-valises : « Ceux-ci le deviennent dès lors qu'ils articulent une série signifiante marquée d'un excès et une série signifiée marquée d'un manque, manque et excès étrangement singuliers. »⁵

Un tel paradoxe recouvre l'attitude de Brulard, où la lettre n'est pas épuisée par des données biographiques. Comment débrouiller le paradoxe du *manque* et de l'*excès* à travers l'interaction syntaxico-pulsionnelle ?

Le héros stendhalien, maudissant la grammaire, science de l'abbé Pirard, et les mathématiques, science de l'abbé Gagnon, donne-t-il à voir cette hétérogénéité ? Deleuze, proche de René Thom et Jean Petitot-Cocorda, a cerné ce dilemme :

« Ce qui est en excès dans la série signifiante, c'est littéralement une case vide, une place sans occupant. Ce qui est en défaut dans la série signifiée, c'est une donnée surnuméraire non connue, occupant sans place et toujours déplacé. »⁶

¹ **Barthes** (Roland), Le plaisir du texte, Ed. du Seuil, Paris, 1973, p. 30 :

« Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique. »

² **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 332

³ **Petitot-Cocorda** (Jean), cf . article sur René Thom, « Identité et catastrophes. Topologie de la différence » in Levy-Strauss, Séminaire sur l'Identité, Ed. PUF/ Quadrige, 1987, pp. 138-139

⁴ Idem

⁵ Ibid., p. 111

⁶ **Deleuze** (Gilles), Logique du sens, Ed. de Minuit, Paris, 1969, p. 59

La question revient à se poser “d’où est-ce que *cella* parle” ? En revisitant les lieux où s’était commis *cella*, Brulard n’est plus déjà le même que celui qui s’énonce dans ce deictique. Signe de monstration, certes, mais le lieu où *cella* se montre est aussi le lieu où Henry Brulard s’éclipse.

Cella apparaît une instance si répétitive chez Stendhal qu’elle entre dans ce que Lacan appelle « l’insistance de la chaîne signifiante »¹. Ainsi on pourrait se demander, si l’on s’en tient à la voie lacanienne tracée dans le « Séminaire sur *La Lettre volée* », si elle n’est pas le lieu même où s’énonce l’absence même du sujet. Brulard ne nous montre-t-il à travers *cella* comment s’accomplit le travail d’« ex-istence » ?

En exhibant la faute, Stendhal déconcerte les habitudes du lecteur prisonnier de la « pratique *confortable* de la lecture »². A la notion barthésienne de *texte de plaisir* succèdera avec Brulard un autre régime de lecture, *texte de jouissance*, où il n’est plus question de fournir une clef d’interprétation univoque au lecteur. Pourquoi *cella* ne serait-il pas aussi cette « étrangeté de la parole qui, écrit Blanchot³, semble qu’elle dise quelque chose alors qu’elle ne dit peut-être rien » ?

L’interprétation des données factuelles objectives épuise-t-elle tous les affects associés à *cella* ? Ou plutôt faudrait-il déplacer le front de la recherche vers les « associations inconscientes »⁴ ? Ou peut-être encore vers un troisième terme difficilement discernable et qui, faute de mieux, est remis à plus tard, comme le lecteur peut le remarquer grâce précisément à ces attermolements brulardiens ; sorte de plaisir impossible ou, comme l’écrit Barthes « une introduction à ce qui ne s’écrira jamais »⁵.

La conception brulardienne de « perfectionnement »⁶ ne correspond pas à la recherche d’une adéquation entre le mot et la chose. On pourrait se demander si ce n’est pas le fait d’être entré dans l’écriture par *cella* que Henry Brulard voue un culte à la perfection qui lui interdit d’être un écrivain prolifique : « Cette sottise a nui beaucoup à la quantité de mes travaux. Encore en 1806, j’attendais le moment du génie pour écrire. »⁷

¹ **Lacan** (Jacques), « Le séminaire sur *La Lettre volée* » in *Écrits*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 11: « Notre recherche nous a amené à ce point de reconnaître que l’automatisme de répétition (*Wiederholungszwang*) prend son principe dans ce que nous avons appelé l’insistance de la chaîne signifiante. Cette notion elle-même, nous l’avons dégagée comme corrélatrice de l’ex-sistence (soit : de la place excentrique) où il nous faut situer le sujet de l’inconscient... »

² **Barthes** (Roland), *Le plaisir du texte*, p. 25

³ **Blanchot** (Maurice), *Le livre à venir*, Ed. Gallimard, Paris, 1959, p. 297

⁴ **Mauron** (Charles), op. cit., pp. 199-203

⁵ **Barthes**, op. cit., p. 32

⁶ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 409

⁷ **Idem**, p. 195

Nous pensons en effet qu'il existe un lien entre celui qui est hanté par la faute grammaticale et celui qui *diffère* ses récits. Il se trouve que cette incorrection grammaticale recoupe pourrait-on dire, le désir brulardien d'ajourner ses récits, ou si l'on veut, d'entrer le plus tard possible dans le jeu de la production scriptuaire. Ainsi par *cella*, Brulard semble engager l'écriture dans la voie de l'inachèvement.

CHAPÎTRE VI

UN PHÉNO-TEXTE SANS GÉNO-TEXTE ?

Mise perpétuellement en tension, l'autobiographie brulardienne renvoie au désir irrépessible de se délivrer de toute sorte de traces. Il convient maintenant de voir l'écart qui sépare la transposition prétendument définitive du texte brulardien et le jet initial attesté par le manuscrit autographe. Du manuscrit à la version définitive, on pourrait se demander si le trajet scriptuaire se construit sur une relation de dépendance entre *géno-texte* et *phéno-texte*¹.

Du point de vue qui nous occupe, en allant dans une perspective quelque peu analogue à celle de Martine Reid, nous pensons qu'il convient de lire le texte brulardien comme une entité autonome n'ayant aucun rapport direct avec l'avant-texte dont il pourrait être dérivé. Vie de Henry Brulard n'apparaît ainsi, si l'on en croit M. Reid comme « un de ces avant-textes constituant le laboratoire d'écriture du texte définitif » : « Il présente cette particularité de n'être l'avant-texte d'aucun texte. Il n'est pas là pour attester un quelconque "comment j'ai écrit ce livre". Inachevé, il constitue le seul texte disponible. Il se présente autrement dit comme un "géno-texte sans phéno-texte". »²

En tant que *phéno-texte*, Vie de Henry Brulard conserve-t-elle sans modification ni interpolation, sans suppression ni ajouts, les traces du travail préparatoire tel que peut l'attester par le manuscrit autographe ? Le texte imprimé n'est-

¹ Kristeva définit le *phéno-texte* comme « un état du fonctionnement du langage poétique où se joue ce que nous appellerons une signifiante... », cf **Kristeva** (Julia), « Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé *Un coup de dés* » in Essais de sémiotique poétique, Librairie Larousse, 1972, p. 216

• Sur ces deux notions, voir également « Sémiotique et symbolique » in La révolution du langage poétique, p. 84 : « Le *géno-texte* se présente ainsi comme la base sous-jacente au langage que nous désignerons par le terme de *phéno-texte*. Nous entendrons par là le langage qui dessert la communication et que la linguistique décrit en "compétence" et en "performance". Il reste toujours dissocié, scindé, irréductible par rapport au procès sémiotique qui agit le *géno-texte*. Le *phéno-texte* est une structure (qu'on peut générer au sens de la grammaire générative), obéit à des règles de la communication, suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire. Le *géno-texte* est un procès, traverse des zones à limitations relatives et transitoires, et consiste en un *parcours* non bloqué par les deux pôles de l'information univoque entre deux sujets pleins. Si on pouvait les traduire dans un métalangage pour présenter leurs différences, on dirait que le *géno-texte* relève plutôt de la topologie, le *phéno-texte* de l'algèbre. »

• Sur la notion de *phéno-texte*, nous renvoyons également à **Barthes** (Roland), Le plaisir du texte, Ed. du Seuil, Paris, 1973, p. 29 : « Il paraît que les érudits arabes, en parlant du texte, emploient cette expression admirable : *le corps certain*. Quel corps ? Nous en avons plusieurs ; le corps des anatomistes et des physiologistes, celui que voit ou que parle la science : c'est le texte des grammairiens, des critiques, des commentateurs, des philologues (c'est le phéno-texte). »

² **Reid** (Martine), Stendhal en images, p. 26

il pas quelque part un texte apocryphe par rapport au canevas initial ? La question initialement inscrite dans le projet autobiographique brulardien « Qu'ai-je donc été ? »¹ vaut-elle encore la peine d'être posée ?

Entre le brouillon initial et la copie livrée à l'impression, la distance paraît considérable. Tout *géno-texte* étant sujet à caution, il devient problématique de rétablir la vérité de Vie de Henry Brulard en partant des traces manuscrites. Car la perspective génétique maintient le texte brulardien dans la sphère intimiste par un renvoi perpétuel et redondant du signe au signe, du pré-texte au texte, et de l'homme à l'œuvre.

Gérald Rannaud lui-même reconnaît avoir eu du grain à moudre avec le caractère du manuscrit brulardien, où Stendhal avait pour ainsi dire cessé de se présenter à l'endroit : « ...*Brulard* comporte une certaine complexité, car à la différence de la plupart des manuscrits de travail de Stendhal, il intègre plusieurs couches d'écriture. »²

Comme il ne faut pas considérer ce manuscrit d'un point de vue purement génétique, beaucoup de questions restent esthétiquement en suspens dans l'autographe de Vie de Henry Brulard, qui s'affirme de plus en plus comme une *carte ouverte*³, un texte « étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde »⁴. Les lignes de l'autographe ne sont pas une connexion continue mais discontinue de plusieurs écritures.

Texte prétendument autographique, Vie de Henry Brulard se présenterait plutôt, si l'on s'en tient à la perspective cartographique tracée par Deleuze et Guattari, comme une strate articulée sur divers supports susceptibles de nouvelles *reterritorialisations*⁵ et fonctionnerait comme le *livre-rhizome*.

Le thème de la mémoire est très important dans le manuscrit autographe. Deleuze et Guattari, en reprenant une distinction établie par les neurologues et les psychophysiologues, ont distingué deux types de mémoire : « la mémoire courte est du

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 29

² Rannaud (Gérald), « Stendhal, Vie de Henry Brulard, version originale, un entretien avec Gérald Rannaud », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, in Magazine littéraire n°346, sept. 1996, p. 101

³ Deleuze et Guattari, « Introduction : rhizome » in Mille plateaux, p. 20 : « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. »

⁴ Idem, p. 19 : « Un axe génétique est comme une unité pivotale objective sur laquelle s'organisent des stades successifs, une structure profonde est plutôt comme une suite de base décomposable en constituants immédiats, tandis que l'unité du produit passe dans une autre dimension, transformationnelle et subjective. »

« De l'axe génétique ou de la structure profonde, nous disons qu'ils sont avant tout des principes de *calque*, reproductibles à l'infini. » (p. 20)

⁵ Ibid., p. 634

type rhizome, diagramme, tandis que la longue est arborescente et centralisée (empreinte, engramme, calque de photos). »¹

Si l'exploration de la mémoire devenait une tâche ardue pour Henry Brulard, nous pensons que c'est parce qu'il avait renoncé à se présenter comme un sujet doué d'une *mémoire longue*. Le travail de déchiffrement du manuscrit auquel se livre l'exégèse serait rendu d'autant plus difficile qu'il se heurterait à une *mémoire courte* type *rhizome* donnant à voir comment le texte brulardien travaille selon des lois de discontinuité et de rupture :

« Je serais obligé de faire du roman [dit Brulard] et de chercher à me figurer ce que doit sentir un jeune homme de dix-sept ans, fou de bonheur en s'échappant du couvent, si je voulais parler de mes sensations d'Étroubles au fort de Bard. J'ai oublié de dire que je rapportais mon innocence de Paris, ce n'était qu'à Milan que je devais me libérer de ce trésor. Ce qu'il y a de drôle, c'est que je ne me souviens pas distinctement avec qui. »²

Stendhal a-t-il écrit avec une *mémoire courte* ce qu'il allait destiner à la *mémoire longue* de la lecture ? Deleuze et Guattari pensent que « la mémoire courte comprend l'oubli comme processus ; elle ne se confond pas avec l'instant, mais avec le rhizome collectif, temporel et nerveux »³. Est-ce bien une *mémoire courte* qui est à l'œuvre dans le manuscrit autographe de Brulard ?

Ce n'est pas parce que le manuscrit est parsemé de traces qu'il faut en conclure qu'il recèle des secrets enfouis. Le manuscrit autographe semble plutôt disposer d'une sorte de droit à l'énigme :

« Le texte contient sporadiquement, reconnaît M. Rannaud, des fragments qui ne semblent avoir aucune relation avec le contexte autobiographique. Ce sont des documents qui sont suscités par l'évocation mémorielle et qui se trouvent enregistrés là pour servir à leur tour de point de départ à de nouveaux développements du souvenir ou à diverses digressions motivées par l'humeur, lesquelles ouvriront encore de nouvelles pistes possibles pour l'écriture. »⁴

Le livre de Brulard se présente ainsi comme « une multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles de manière à former et étendre un rhizome »⁵. Une telle hypothèse se trouve avérée par Gérard Rannaud qui, confronté aux difficultés de l'autographe sous séquestre, observe :

« Il s'agit donc d'une sorte d'empilement qui semble désordonné mais qui est en même temps très organisé. Le manuscrit est traversé par de multiples notes de régie du type "Longueur", "à déplacer ailleurs", etc. On est confronté à cet état d'écriture qui n'était pas destiné à être publié

¹ Deleuze et Guattari, « Introduction : rhizome » in *Mille plateaux*, p. 24

² Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 421 (nous soulignons)

³ Deleuze et Guattari, op. cit., p. 24

⁴ Rannaud (Gérald), op. cit., p. 101 (nous soulignons)

⁵ Deleuze et Guattari, op. cit., p. 33

tel quel. Surtout si on se réfère à la pratique personnelle de Stendhal qui, une fois l'œuvre rédigée, détruisait systématiquement ses manuscrits de travail. »¹

C'est une entreprise trop risquée pour Henry Brulard que de se livrer à la publication des Mémoires qu'il voulait laisser inédites. Pourquoi réduire le *phéno-texte* à quelques *biographèmes*² ? Les initiales H.B. ou le vicair de Wakefield, qui valent mieux ici que le nom de Stendhal lui-même, semblent indiquer que l'autographe dresse le constat de l'absence de l'auteur. On s'aperçoit finalement avec Gérald Rannaud que Stendhal n'aime pas laisser ses empreintes. La crainte d'être capturé par le lecteur l'habite autant qu'il répugne à se lire.

Le manuscrit de Vie de Henry Brulard, qui s'accompagne de nombreux fantasmes typographiques, sollicite la mémoire du lecteur qui s'étonne de ce labyrinthe. Ce dernier n'entretient en effet « qu'un rapport très lointain avec le véritable manuscrit de Stendhal, resté longtemps inaccessible »³.

L'exégèse stendhalienne ne peut manquer de s'étonner du caractère monumental du document, qui nécessite quelques aptitudes d'égyptologue. Le parchemin avait si bien replié le message, qui à son tour en enrôlait d'autres : « Ce document, commente P.-M. de Biasi⁴, constitue l'une des œuvres les plus énigmatiques et les plus éblouissantes de la littérature moderne. »

Fasciné par le caractère impersonnel et non-intimiste de ce document, M. Rannaud insiste sur l'importance d'une exégèse stendhalienne postérieure à Henry Martineau et Victor del Litto, lorsqu'il constate que le manuscrit de Brulard était à la fois la partie visible et cachée de l'iceberg Stendhal :

« Cette impression n'était pas exacte, je m'en suis rendu compte en poursuivant l'analyse : toutes ces singularités appartenaient bel et bien à un processus d'écriture. Il s'agissait d'un manuscrit pré-définif laissé à l'état d'inachèvement. Assez vite, la question a donc été pour moi celle du type d'édition. Comment publier un tel document ? »⁵

L'autographe brulardien est si déroutant qu'il s'en suivra une sorte de controverse concernant le choix de la forme éditoriale.

Au cours de son travail de transcription, qui devait aboutir à l'édition de Vie de Henry Brulard parue dans la collection Œuvres intimes chez Gallimard en 1982,

¹ **Rannaud**, op. cit., p. 101

² **Barthes** (Roland), « Préface à Sade, Fourier, Loyola » in Œuvres complètes, Ed. du Seuil, Paris, 1994, pp. 491-495

³ **De Biasi** (Pierre-Marc), « Un entretien avec Gérald Rannaud » in op.cit., p. 96

⁴ **Idem**, p. 96

⁵ **Rannaud**, op. cit., p. 100

Victor Del Litto entend ajouter une petite touche originale par rapport à son prédécesseur Henry Martineau. Ainsi publie-t-il une édition conforme au manuscrit, accompagnée d'un document iconographique recueilli et commenté par M. Vaillant.

Les dessins de Vie de Henry Brulard, sciemment oubliés par M. Martineau, reviennent alors au premier plan. Mais Victor Del Litto néglige de publier à son tour les ratures et les pages blanches¹, si importantes pour M. Rannaud, qui veut lire la rature et soupçonne le non-dit.

L'originalité de Gérard Rannaud est permise par les oublis de ses prédécesseurs, qui avaient jugé que dessins, ratures et pages blanches n'étaient pas indispensable à la compréhension de l'œuvre. Or ce qui est laissé en suspens est précisément ce qui fascine G. Rannaud, qui s'est aperçu « que le *Brulard* était un texte "piégé", que l'autobiographie était à beaucoup d'égards une fausse piste évidemment construite par le texte pour que l'on tombe dans le panneau...»²

De ce que nous avons précédemment observé, s'affirme de plus en plus l'idée d'un *phéno-texte* qui n'est pas *calqué* sur le *géno-texte*, ce qui laisserait à penser qu'Henry Brulard s'est épuré progressivement au cours de son trajet scriptuaire. Le manuscrit n'est pas une source sûre et infaillible. Brouillons et ratures disent qu'en maintes occasions, Brulard n'a pas rechigné à se faire et à se défaire. L'écriture autobiographique est un travail de correction, de suppression et d'addition. Henry Brulard s'est raconté autant de fois qu'il s'est corrigé dans ses brouillons.

Le manuscrit autographe sera muet ou prolix selon la compétence exégétique de chaque critique. Ainsi, on est en droit de se demander si face à l'autographe brulardien, l'exégèse ne « fabrique [pas] le (pré)texte qu'[elle] interprète »³, pour reprendre le mot de Jean Bellemin-Noël parlant de Charles Mauron. Ce serait ainsi reconnaître la part d'arbitraire inhérente au travail de déchiffrement et qu'aucun premier jet ne peut être considéré comme décisif en soi.

Entre le manuscrit et sa transposition éditoriale existent toute une série de fluctuations qui ne peuvent garantir l'authenticité du *phéno-texte*. Que reste-t-il de la relation entre Vie de Henry Brulard, tel que nous le connaissons sous sa forme imprimée actuelle et le manuscrit autographe légué par Stendhal à la postérité ? Le texte

¹ **Rannaud** (Gérald), op. cit., p. 102

² **Idem**, p. 98

³ **Bellemin-Noël** (Jean), Vers l'inconscient du texte, Ed. Quadrige/PUF, 1996, p. 251:
« Si j'osais je dirais: Mauron fabrique le (pré)texte qu'il interprète. »

livré à l'impression n'est pas le *calque*¹ de Henry Brulard. Nul n'est témoin du processus d'engendrement du texte.

On pourrait alors se demander s'il n'est pas plus intéressant de rattacher le texte de Henry Brulard aux éléments qu'il n'avait pas pressenti lui-même. Que cherche-t-on encore dans le manuscrit autographe, puisque rien ne nous garantit que Stendhal s'y trouve encore ?

La présence de la rature pourrait légitimer l'idée d'un *inconscient du texte* ressortissant de l'autographe brulardien. Gérald Rannaud, qui est l'un des premiers à s'être intéressé au manuscrit autographe de Vie de Henry Brulard, distingue un double régime de la rature :

« D'une façon générale, l'écriture de Stendhal est une écriture qui va de l'avant, qui s'interrompt le moins possible. Ce régime des ratures qui varie considérablement selon la nature du récit me paraît corroborer l'hypothèse selon laquelle *Brulard* n'est pas réellement un texte intimiste. Ce que confirment aussi les fameuses notes demandées à Romain Colomb. On sait qu'il s'agit là d'une pratique courante chez Stendhal, une pratique qui lui vient peut-être des usages diplomatiques : quand il en arrive à la fin d'une rédaction, il se choisit les lecteurs et leur fait lire son manuscrit avec mission d'y apposer toutes les remarques qu'ils jugeraient utiles sans indulgence. C'est ce qu'il fait pour le *Brulard* en demandant ce service à Colomb, avec lequel, pourtant, il n'est pas spécialement tendre dans son texte : le manuscrit est plein de formules peu flatteuses comme "mon plat cousin Romain Colomb". Pour Stendhal, Colomb était le garant d'une exactitude qui correspond, à mon sens, au même souci de précision que celui qui conduit l'auteur à multiplier les ratures lorsqu'il parle du social. »²

La prise en considération des remarques d'autrui annotées sur le manuscrit brulardien destinées à être intégrées dans les moutures ultérieures permet de s'interroger sur le statut qu'il faut accorder à l'autographe. La rature et les pages blanches que recouvrent les mille pages manuscrites de Vie de Henry Brulard tournaient-elles univoquement autour des descriptions *ratées* des paysages ou des scènes de batailles napoléoniennes, corrigées à chaque fois que l'exploration de la mémoire faisait défaut ?

On ne peut se garder de penser qu'il subsiste quelque chose de l'homme. Or cette question de l'homme est devenue si problématique qu'elle tend à s'effacer au profit d'une notion comme l'*inconscient du texte* :

« Qu'est-ce que le discours inconscient d'un texte ? Où loge-t-il ? D'où parle-t-il, pour qu'on l'entende et qu'on l'écoute ? Admis qu'il ne parle à personne, qu'il s'accomplit de s'exprimer et s'abolit asymptotiquement dans son propre travail, qu'en est-il de lui quand le lecteur ne sait rien de son labeur, et pas même qu'il agit, ici, entre les mots ? »³

¹ **Deleuze et Guattari**, Mille plateaux, « Introduction : rhizome », p. 20 : « Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction. (...) Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque.* »

² **Rannaud** (Gérald), op. cit., pp. 102-103 (nous soulignons)

³ **Bellemin-Noël** (Jean), « Parabase » in Vers l'inconscient du texte, p. 6

Si la notion d'*inconscient du texte* chère à Jean Bellemin-Noël nous intéresse ici, c'est parce qu'en mettant entre parenthèses la figure de l'auteur et le fétichisme qui lui est associé, elle incite à ne pas survaloriser l'importance du *géo-texte*. Pourquoi avoir montré tant d'obstination envers l'autographe de Brulard, longtemps interdit aux lecteurs par le conservateur M. Vaillant et devenu accessible à la recherche qu'au début des années 80 ?

Quand ils étudient la structuration de l'œuvre manuscrite de Stendhal avant d'en faire la transcription originale destinée à l'édition, Gérard Rannaud et les autres critiques semblent considérer l'autographe, même s'ils s'en défendent, comme le simple « *équivalent d'un être humain* »¹.

Ce qui intéresse la critique génétique, c'est étudier le processus de fabrication du texte. Les chercheurs spécialisés dans cette méthode comme Gérard Rannaud savent pourtant distinguer Stendhal/Brulard et Beyle. Soucieux de réinventer les lieux de la *Stendhalie* dont parle Julien Gracq, Gérard Rannaud, dans un entretien à Pierre-Marc de Biasi, autre spécialiste des manuscrits, parle du bien-fondé d'un retour au manuscrit autographe afin de pouvoir en donner une réédition qui lui permettrait de remonter au temps de Stendhal. C'est ce à quoi aboutiront sans doute les trois volumes de neuf cents pages qu'il a édités.

Le lecteur reste perplexe devant la distinction sous-jacente entre le vrai et le faux Stendhal, alors que jusque là il ne paraissait pas utile de se livrer à une entreprise de déchiffrement. Tout se passe comme si le manuscrit autographe de Vie de Henry Brulard se donnait à voir comme une conscience objective dont il faudrait suivre la progression. N'était-il pas superflu de s'attarder sur un premier Stendhal, le vrai, source d'un deuxième qui viendrait à son tour en expliquer un troisième et ainsi sans fin ?

« Il m'a très vite semblé, observe Gérard Rannaud², que l'on avait reconstitué Stendhal à partir d'une image postérieure, une sorte de conception fabriquée et très réductrice, et qu'une part du travail universitaire avait paradoxalement consisté à faire coïncider coûte que coûte Stendhal avec cette image factice. »

Que sait-on aujourd'hui de plus sur Stendhal que n'auraient pas relevé les premières transcriptions brulardiennes établies par M. Martineau ? Le problème n'est plus de démasquer le vrai Stendhal, même si la confrontation directe avec le manuscrit

¹ Bellemin-Noël (Jean), « Parabase » in Vers l'inconscient du texte, p. 7

² Rannaud (Gérald), op. cit., p. 98

autographe de Vie de Henry Brulard est peut-être assez curieusement la meilleure façon de déchiffrer l'original.

A chacun selon ses moyens méthodologiques, certes, mais de cette attitude découleront plusieurs conséquences. Les éditions établies ultérieurement seraient peu crédibles, car elles dériveraient pour la plupart de celle réalisée par Henry Martineau et publiée chez *Le Divan* en 1949. Le travail du pionnier des études stendhaliennes serait-il étonnamment peu digne de foi ?

Les *calques* reproduiraient en quelque sorte ici les errements de l'original parvenu au public à partir des transcriptions plus ou moins inexactes de l'édition de Martineau, celle des Oeuvres intimes parues chez Gallimard en 1955 à partir de l'ancienne Pléiade. L'édition de Béatrice Didier en Folio et publiée en 1973, et dont nous tirons nos citations, échapperait-elle au fourvoiement des premières exégèses de l'univers de Stendhal ?

Tout cet effort de transcription est parvenu au lecteur avec une multitude d'imprécisions plus imputables d'abord à M Vaillant, qui vouait un culte à son fétiche en le mettant à la portée des seuls esprits qui voulaient voyager en *Stendhalie*, qu'à quelques microfilms de bien médiocre qualité. Aussi longtemps que le manuscrit de Vie de Henry Brulard sera « sous séquestre »¹, les manquements se transmettront prodigieusement en circulant d'une transcription éditoriale à l'autre. Tel est l'état des lieux de la recherche sur l'ébauche du projet autobiographique laissé inachevé par Stendhal, que venait de faire Gérard Rannaud.

Même si la critique génétique a éprouvé la nécessité de se libérer du structuralisme et de la sémiotique, qui jugent la relation de l'homme à l'œuvre fort embarrassante, on ne peut manquer de s'étonner de cette espèce d'obsession pour les données factuelles qui confine au fétichisme de l'auteur. Où est le vrai Stendhal, où est le faux ? Faut-il s'en remettre aux trois tomes transcrits en édition diplomatique par les époux Rannaud et salués comme un tournant dans les études stendhaliennes depuis la fin des années quatre-vingt ? Il est difficile de sortir d'une telle aporie, tant il est vrai que l'autographe ne saurait garantir lui-même l'authenticité de Vie de Henry Brulard.

Aucun stendhalien n'est exempt de reproche, et le vrai Stendhal s'affirme de plus en plus comme un mythe. Les ajouts, les suppressions, et parfois les omissions scandent la transcription éditoriale. L'*autographe* lui-même reste sujet à caution :

¹ **Rannaud** (Gérald), op. cit., p. 100

« Mais Stendhal demandait aussi à son éditeur, remarque M. de Biasi, d’avoir la délicatesse de bien vouloir effacer le nom des femmes que son texte pouvait compromettre, ce que vous [G. Rannaud] avez visiblement négligé de faire. »¹

Lorsque le manuscrit devient produit fini, à quel type de public est-il destiné ? Quel est le nouveau contrat de lecture que propose Vie de Henry Brulard au lecteur ?

Hanté par la figure du lecteur et de l’éditeur, Henry Brulard, partagé entre l’interruption et l’autodafé de son manuscrit, n’écrivait plus pour le public contemporain :

« Voilà donc un libraire qui après moi reçoit un gros volume relié de cette détestable écriture. Il en fera copier quelque peu, et lira : si la chose lui semble ennuyeuse, si personne ne parle plus de M. S[tendh]al, il laissera là le fatras qui sera peut-être retrouvé deux cents ans plus tard comme les Mémoires de Benvenuto Cellini. »²

Testament de Stendhal légué d’abord aux éditeurs chargés de le publier, le manuscrit de Vie de Henry Brulard manque pourtant de légataire précis. Faute d’amis, Stendhal suggère par exemple que le manuscrit soit remis « au plus âgé des libraires habitant dans Londres et dont le nom commencera par un C »³. Lord Byron lègue ses mémoires à Thomas Moore et Henry Brulard évoque ce legs.

Rien n’empêchera le lecteur de penser que le caractère testamentaire du manuscrit est une réflexion métalinguistique, celle de l’écriture qui s’analyse en mesurant sa portée éventuelle sur les générations futures.

On pourrait aussi songer aux célèbres éditeurs de l’époque romantique et du Rouge et le Noir : « Je léguerai à un libraire, par exemple à M. Levavasseur place Vendôme. »⁴ Tout comme il pourrait bien s’agir d’un hommage rendu à quelques proches comme Romain Colomb qui, entre tant d’autres, encourageait Stendhal à la pratique de la rature et à l’annotation en marge de ses manuscrits.

Qu’écrire ? A qui et pour qui écrire alors ? L’espace de la parole se présente chez Stendhal comme un lieu de tensions. Il s’agit donc ici de tout autre chose que de ce rapport de supériorité du destinateur par rapport au destinataire. Pas plus qu’un dialogue, Vie de Henry Brulard découvre une solitude radicale digne des *Confessions* de Rousseau, cette écriture emprunte les chemins du soliloque et devient une activité perverse et intempestive, tantôt favorable, tantôt défavorable au lecteur.

¹ De Biasi (Marc), op. cit., p. 101

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 31 (nous soulignons)

³ Rannaud (Gérald), op. cit., p. 101 (Rannaud cite ici Stendhal)

⁴ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 31

Vie de Henry Brulard est l'écriture d'une errance qui s'arrache à elle-même comme à toute forme de polarisation énonciative, malgré le recours à la narration en première personne, ce récit fortement caractérisé par son inachèvement reste constamment ouvert, comme si chaque nouveau destinataire était appelé à poursuivre le fil d'un dialogue intergénérationnel. A ce propos, Dominique Rabaté écrivait :

« L'autobiographie consiste à tenter de se saisir soi-même depuis l'horizon impossible de sa propre mort, à essayer de contempler sa propre existence comme totalité refermée. L'exploration de ce nouveau paradoxe, de cette tension constitutive est l'histoire même de l'autobiographie depuis Rousseau, qui fait, pourrait-on dire, la découverte de l'inachèvement essentiel de la littérature... »¹

La part d'inactualité inhérente à Vie de Henry Brulard est telle qu'on pourrait se demander si en retardant son lectorat, ce manuscrit n'avait pas avant tout pour destinataire Brulard lui-même. Que doit-on attendre du *géno-texte* destiné à l'impression et qui se décline en des variantes *phénotextuelles* ?

Qu'importe la figure du légataire modèle, c'est l'idée même de legs qui intéresse le plus Henry Brulard, qui ne s'attache pas seulement à la figure du légataire mais se soucie également des consignes éditoriales à donner à celui-ci : « Il faudra tout au moins que la personne à laquelle j'ai légué cette œuvre posthume en fasse abréger tous les détails par quelque rédacteur à la douzaine, le M. Amédée Pichot ou le M. Courchamps de ce temps-là. »²

A l'art de la rature qui permet à Stendhal de se faire et de se défaire, s'associe le souci brulardien de ne pas laisser imprimer tout ce qui le touche de près. On a comme l'impression que c'est toujours le lecteur qu'il n'en finit pas d'épargner le lecteur :

« Où se trouvera le lecteur qui, après quatre ou cinq volumes de *je* et de *moi*, ne désirera pas qu'on me jette, non plus un verre d'eau sale mais une bouteille d'encre ? Cependant, ô mon lecteur, tout le mal n'est que dans ces sept lettres : B, R, U, L, A, R, D, qui forment mon nom et qui intéressent mon amour-propre. Supposez que j'eusse écrit *Bernard*, ce livre ne serait plus comme le *Vicaire de Wakefield* (son émule en innocence), qu'un roman écrit à la première personne. »³

La figure du vicaire de Wakefield est permanente dans les différents feuillets de Vie de Henry Brulard. La superposition de ces différents feuillets explique la présence obsédante de la figure du double. C'est parce qu'il a cessé d'être Henry Brulard en s'imaginant un autre, que certains feuillets sont signés *Vicaire de Wakefield*.

¹ Rabaté (Dominique), « Poser sa voix » in Poétiques de la voix, Ed. José Corti, Paris, 1999, p. 98 (nous soulignons)

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 283

³ Idem, p. 283 (nous soulignons)

Le légataire testamentaire du manuscrit de Vie Henry Brulard est-il le vicaire de Wakefield ? L'allusion au legs de Lord Byron à Thomas Moore au début de Henry Brulard confirme la piste anglaise, celle du libraire C.. de Londres. Ceci semble se vérifier par les références brulardiennes à la littérature anglaise.

Vie de Henry Brulard est le pendant du Vicaire de Wakefield. Comment prendre au sérieux l'idée même de *géno-texte* dans une autobiographie qui n'hésite pas à recourir à d'autres noms d'emprunt que Henry Brulard ?

Le lecteur qui entre en *Stendhalie* se heurte à l'opposition entre des systèmes centrés sur un noyau intimiste et celui des réseaux acentrés où les couches d'écriture sont interchangeable, où tout, images, parole, voix, rêve, etc., semble se synchroniser indépendamment d'une instance hiérarchique :

« Il m'a d'ailleurs fallu un certain temps, observe M. Rannaud¹, pour faire le tour des problèmes que posait l'autographe de *Brulard* et pour les interpréter. Il y avait par exemple ces étranges pages blanches intercalées dans le manuscrit, et les singularités de la mise en page. Sous le coup de la découverte, ma première impression avait été que Stendhal avait voulu fabriquer une sorte de livre autographe, en concevant une véritable mise en scène de l'écriture, avec des intertitres, des chapitres, une table des matières, des gravures, etc. : un livre à l'état naissant ».

Le recours fréquent au Vicaire de Wakefield participe de cette espèce de mise en scène. En voici les différents feuillets superposés par Béatrice Didier en appendice de l'édition folio en présentant les ,ombreuses occurrences :

« Tome I

VIE DE HENRY BRULARD

A MM. de la police. Ceci est un roman imité du *Vicaire de Wakefield*. Le héros, Henry Brulard, écrit sa vie, à cinquante deux ans, après la mort de sa femme, la célèbre Charlotte Corday. Commencement de l'ouvrage tome I. Moi Henry Brulard j'écrivis ce qui suit à Maro de 1832 à 1836.

Tome 2d

VIE DE HENRY BRULARD

écrite par lui-même, roman moral.

A MM. de la police, rien de politique. Le héros de ce roman finit par se faire prêtre comme Jocelyn.

VIE DE HENRY BRULARD

écrite par lui-même, tome second.

Roman imité du *Vicaire de Wakefield* surtout pour la pureté des sentiments

VIE DE Hy BRULARD

Tome III

Troisième volume commencé le 20 janvier 1836 par la page 501, fini le 10 mars 1836 à Civita-Vecchia par 796.

Vie de Henry Brulard, écrite par lui-même. Roman à détails, imité du *Vicaire de Wakefield*.

A Messieurs de la police. Rien de politique dans ce roman. Le plan est un exalté dans tous les genres qui, dégoûté et éclairé peu à peu, finit par se consacrer au culte des autels. »²

¹ Rannaud (Gérald), op. cit., p. 100

² Didier (Béatrice), « Appendice » in Vie de Henry Brulard, pp. 436-437

A la première impression succède une autre venant annuler la précédente. Plutôt que de remonter au *géno-texte* et d'extorquer des secrets à Stendhal, l'exégèse stendhalienne, sensible à l'inachèvement, prend du recul à l'égard de la signature et de la trace.

Malgré le degré d'affection de la critique génétique à l'égard de l'autographe qu'elle considère comme « une entité génétique complète »¹, on s'aperçoit que Henry Brulard, en devenant le vicaire de Wakefield, s'affirme de plus en plus comme un masque. Plusieurs personnages s'entremêlent en Brulard, qui propose sur le mode d'une légation le plan de lecture de son texte, comme s'il voulait dissiper les éventuelles mésinterprétations.

Par-delà le côté archéologique du manuscrit autographe, une fois en sa possession, le chercheur s'aperçoit toujours, comme il fallait s'y attendre, de la difficulté de remonter le temps :

« Le manuscrit en main, ce fut le coup de foudre absolu. Ce manuscrit est une merveille, je me suis aussitôt trouvé sous le charme de cette invraisemblable document. J'étais convaincu qu'une réédition des œuvres posthumes s'imposait, mais je n'avais pas une idée très précise des moyens qui permettraient d'établir une transcription fidèle du manuscrit qui s'avérait beaucoup plus étrange encore que ne pouvait le laisser supposer le microfilm. »²

Entrer en Stendhalie, ne serait-ce pas finalement assister à une autobiographie hallucinée que ne garantit aucun *géno-texte* ?

¹ **Rannaud** (Gérald), op. cit., p. 101

² Idem, p. 100 (nous soulignons)

CHAPÎTRE VII

LA CONSCIENCE D'UNE INACTUALITÉ POUR DEVENIR ACTUEL

Cette autobiographie avait intériorisé le regard du lecteur contemporain. Brulard savait non seulement qu'il demeurerait incompris, mais également que très peu de lecteurs feraient cas de son écrit. Brulard s'est-il enfin rapproché du lecteur du 20^{ème} siècle qu'il appelait de ses vœux ?

Gérald Rannaud est peut-être ce lecteur bienveillant qu'avait tant souhaité Stendhal : « Au fond cet éditeur des temps futurs, c'est un peu vous »¹, estime Pierre-Marc de Biasi. Là où Martineau ou Victor Del Litto ont « échoué », Gérald Rannaud a le sentiment d'avoir réussi.

Le peu d'intérêt manifesté par le public à l'égard de son œuvre de son vivant engageait le destin posthume de cette autobiographie, qui n'avait plus rien à espérer du public d'alors, bien en deçà de l'horizon d'attente souhaité :

« La Bruyère a dû être eu niveau des intelligences vers 1780, du temps du duc de Richelieu, Voltaire, M. de Vaudreuil, le duc de Nivernais (prétendu fils de Voltaire), quand ce plat Marmontel passait pour spirituel, du temps de Duclos, Collé, etc., etc. »²

Vie de Henry Brulard apparaît comme le livre qui accentue son inactualité par l'actualité à venir de son auteur. C'est un texte-relais entre l'ancien et le futur, « un trait d'union entre sa vie et celle des générations futures, une sorte de bouteille à la mer qui, peut-être, traverserait l'immensité du futur. »³

A l'époque où Henry Brulard avait conscience de son inactualité⁴, il se doutait bien que le lecteur d'alors n'avait que faire de la position d'énonciateur qu'il occupe dans son texte, encore moins de l'énoncé censé rapporter son expérience :

« Je fais de grandes découvertes sur mon compte en écrivant ces Mémoires. La difficulté n'est plus de trouver et de dire la vérité, mais de trouver qui la lise. Peut-être le plaisir des découvertes et des jugements ou appréciations qui les suivent me déterminera-t-il à continuer, l'idée d'être lu s'évanouit de plus en plus. Me voici à la page 501 et je ne suis pas encore sorti de Grenoble ! Ce tableau des révolutions d'un cœur ferait un gros volume in-8° avant d'arriver à Milan. Qui lirait de telles fadaïses ? »⁵

¹ De Biasi (Pierre-Marc), op. cit., p. 101

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 400

³ De Biasi, op. cit., p. 96

⁴ Rannaud, op. cit., 98

⁵ Stendhal, Vie de Henry Brulard, pp. 309-310

C'est parce que Brulard veut soustraire son œuvre à la saturation des modèles esthétiques contemporains, trop contaminés par les figures littéraires en vogue, qu'il écrit pour un lectorat situé à l'horizon du XX^{ème} siècle : « Mes Confessions n'existeront donc plus trente ans après avoir été imprimées, si les *Je* et les *Moi* assomment trop les lecteurs... »¹

Le récit de voyage Rome, Naples et Florence n'échappe pas à ce constat. Même en traduisant les œuvres de ses auteurs préférés comme Dante, l'écriture stendhalienne ne peut s'accommoder des formes à la première personne. On se croirait dans Vie de Henry Brulard ou dans les Souvenirs d'égotisme lorsque Stendhal écrit : « Il ne m'est peut-être pas venu dix pensées, aujourd'hui que je n'eusse pu traduire par un vers de ce grand homme [Dante], j'ai honte de mon récit, qui me fera passer pour un égotiste. »²

On voit bien que Henry Brulard veut rompre avec le capital des formes préexistantes. Le suffrage du lecteur, fût-il benévole, est-il un gage de la réussite littéraire ? Comment séduire les *happy few* à venir et montrer à ces derniers les traces des crises esthétiques d'alors ?

Or écrire en mettant en avant un moi quasi chateaubriannesque, c'est faire un peu œuvre de faussaire pour Henry Brulard. On comprend qu'il soit obsédé par l'idée d'une œuvre littéraire sans public contemporain et qu'en abondant dans le même sens que Benvenuto Cellini, il entrevoit un public posthume. Tout se passe comme si Stendhal avait pressenti un destin quasi analogue aux Mémoires de Benvenuto Cellini, auxquels Henry Brulard lui même fait explicitement mention³.

Entre le caractère incertain de l'œuvre, orientée vers un destinataire aux contours mal définis, et la recherche de nouveaux moyens esthétiques, Henry Brulard expérimente l'écart qui le sépare de ses contemporains. Pourquoi écrire si le lecteur sait d'avance l'air musical exécuté par le compositeur ?

En insistant sur le caractère originel de l'idée du Beau par exemple, Brulard avait appris grâce à Helvétius à ne pas rechercher les louanges, quelque grand que soit le talent : « Le Tasse ne voyait pas, faute d'Helvétius, que les cent hommes qui sur dix millions comprennent *le Beau*, qui n'est pas imitation ou perfectionnement du *Beau* déjà

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 32

² Stendhal, Rome, Naples et Florence (1826), Ed. Gallimard, Paris, 1985, p. 274

³ Idem, p. 31

compris par le vulgaire, ont besoin de vingt ou trente ans pour persuader aux vingt mille âmes les plus sensibles après les leurs que ce nouveau Beau est réellement beau. »¹

L'absence des suffrages du public est peut-être ressentie par Henry Brulard comme la victoire de la vraie littérature sur ces œuvres à la mode et de bien médiocre qualité à son goût. Cette destinée qui était celle de La Bruyère et de Benvenuto Cellini est celle-là même à laquelle il est à présent confronté. Tout se passe comme si à travers Brulard s'exprimaient toutes ces voix par lui érigées en modèles.

Brulard n'est pas pressé par le succès et avait renoncé à écrire pour son siècle.

G. Rannaud parlera à juste titre de la « conscience aiguë qu'il avait de son actualité » :

« Une inactualité à laquelle il a cherché à donner un visage positif en imaginant qu'il serait un jour un auteur actuel cinquante ou cent ans plus tard, mais une inactualité qui constituait aussi une singularité essentielle de son écriture, un parti pris à la fois esthétique et politique. »²

C'est au contact de La Bruyère que Brulard apprend cette patience dont il faut s'armer pour avoir l'estime du public :

« J'ai découvert dernièrement que l'esprit des vingt premières pages de La Bruyère (qui en 1803 fut [s]on éducation d'après les éloges de Saint-Simon lus dans les éditions en trois et en sept volumes) est une copie exacte de ce que Saint-Simon appelle avoir infiniment d'esprit. Or en 1836 ces vingt premières pages sont puérides, vides, de très bon ton assurément, mais ne valent pas trop la peine d'être écrites. Le style en est admirable en ce qu'il ne gâte pas la pensée qui a le malheur d'être *sine ictu*. Ces vingt pages ont eu de l'esprit peut-être jusqu'en 1789. L'esprit si *délicieux* pour qui le sent ne dure pas. Comme une belle pêche passe en quelques jours, *l'esprit* passe en deux cents ans, et bien plus vite s'il y a révolution dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles, dans la distribution du pouvoir dans une société. »³

Marqué par le passage d'une forme à l'autre, le projet brulardien s'inscrit dans un travail de mutation des formes esthétiques. A quoi bon sacrifier au goût du public qui ne cesse de fluctuer ? En tenant compte du caractère éphémère et transitoire du Beau et de l'évolution du goût du public, Henry Brulard réalise qu'il est superflu de suivre les tendances esthétiques contemporaines : « L'esprit doit être de cinq ou six degrés au-dessus des idées qui forment l'intelligence d'un public. S'il est de huit degrés au-dessus, il fait *mal à la tête à ce public* (défaut de la conservation de D[omini]que quand il est animé). »⁴

Bien au contraire, Brulard trouve qu'il est même souhaitable de heurter ce public, s'il en va du renouvellement de la création. Vie de Henry Brulard heurte les

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 356

² Rannaud, op. cit., p. 98

³ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 399 (nous soulignons)

⁴ Idem, p. 399

habitudes d'un public prisonnier d'un classicisme séculaire et enclin à chercher les tendances contemporaines dans les œuvres qu'il lit.

Si La Bruyère sait ce qu'il en coûte de se mettre au diapason du public, Henry Brulard pense également que la quête de la modernité ne s'acquiert qu'au prix d'un désaccord entre le public et l'écrivain. L'assentiment du plus grand nombre n'est pas forcément un critère de vérité. C'est de cette façon qu'il espère être au rendez-vous du XX^{ème} siècle.

On reconnaîtra avec Henry Brulard que les innovations littéraires vont plus au rythme des dissensions qu'à celui requis par d'improbables consensus esthétiques. Certains de ses amis, Felix Faure ou Louis Crozet, évoquent la figure de ces littérateurs incapables de nouveauté et dont les talents « atteignent à peine à la médiocrité »¹. Le réquisitoire de Henry Brulard envers ses contemporains n'est pas tendre. Il ne vise pas les personnes elles-mêmes, mais c'est leur conception mimétique de l'art qui est mise en cause. La constante référence brulardienne aux Caractères raille implicitement le psytacisme et l'imitation sous les traits de Ménippe, « oiseau paré de divers plumages qui ne sont pas à lui. »²

Cette conduite mimétique de Ménippe rend bien compte de l'état de la littérature classique elle-même, envers laquelle Brulard, lecteur des Caractères, prend ses distances autant qu'il décrit la vanité des sociétés littéraires. Tout se passe comme si tout était déjà dit et que Brulard arrivait trop tard comme Ménippe. Le portrait de La Bruyère discrédite Ménippe, asservi au sentiment et au discours d'autrui. Une telle conception de l'écriture fait évidemment du littérateur un *non-sujet*³, c'est-à-dire programmé à dire la même chose.

Si Brulard est au fait des littératures en vogue, c'est parce qu'il tient à s'éloigner de la mentalité *fashionable*, terme qu'il a souvent employé dans ses Contributions littéraires à la presse anglaise et dans Vie de Henry Brulard.

L'écart entre le génie et le public, en s'accroissant, marginalise bien souvent l'œuvre du premier, condamné momentanément à l'oubli comme Benvenuto Cellini, dont les Mémoires sont restés en souffrance pendant deux cents ans. Tandis que

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 399

² En parlant du caractère imitatif de Ménippe, qui est aussi celui du signe linguistique, La Bruyère écrivait précisément : « Il ne parle pas. Il ne sent pas. Il répète des sentiments et des discours, se sert même si naturellement de l'esprit des autres qu'il est le premier trompé et qu'il croit souvent dire son goût ou expliquer sa pensée, lorsqu'il n'est que l'écho de quelqu'un qu'il vient de quitter. »

cf La Bruyère, « Du mérite personnel », Les Caractères, Ed. Classiques Larousse, 67^{ème} édition, Paris, 1957, pp. 33-34

³ Coquet (Jean), La quête du sens, op. cit.

Marmontel ne bénéficiera pas de la même reconnaissance, fut-elle tardive. Le destin de l'artiste se situe entre les deux :

« Benvenuto a été *vrai* et on le suit avec plaisir, comme s'il était écrit d'hier, tandis qu'on saute les feuillets de ce jésuite de Marmontel qui pourtant prend toutes les précautions possibles pour ne pas déplaire, en véritable Académicien. J'ai refusé d'acheter ses mémoires à Livourne, à vingt sous le volume, moi qui adore ce genre d'écrits. »¹

Quelle vérité esthétique Brulard peut-il transmettre à ce public corrompu par l'argent et les titres nobiliaires, et qui ne se délecte encore que des romans pour femmes de chambre et de quelques mémoires ? Si le monde de la friponnerie et de l'art ne font plus bon ménage, faut-il alors s'abaisser ? Ou faut-il plutôt attendre les années de maturité pour aboutir enfin par l'art de la patience et un certain penchant pour le perfectionnement à l'évolution du goût et des usages littéraires ?

Persuadé de son *inactualité*, Henry Brulard cherche dans son soliloque à lutter contre l'impression de *saturation*², notamment en ce qui concerne la prolifération des Mémoires. La crainte de marcher sur les sentiers battus est un vieux topos stendhalien, on pourrait en juger par ses observations exprimées dans Rome, Naples et Florence :

« Si l'art du peintre pouvait rendre l'amabilité parfaite sans l'ombre de l'affectation ou du lieu commun, l'esprit vif, brillant, original, ne répétant jamais ce qui a été dit ou écrit et tout cela réuni à la beauté la plus fine. »³

On assiste avec Brulard au renversement de la conception selon laquelle la création se veut solidaire des œuvres qui ont précédemment existé par rapport à la sienne. Dès lors, on conçoit que la critique de l'imitation devienne un des thèmes fondamentaux de l'esthétique stendhalienne.

Dans la virulente critique adressée aux contemporains, Henry Brulard tend à montrer une fonction de l'écriture différente de celle du *livre-racine*. Nombre de littérateurs au temps de Brulard produisent des textes, mais ceux-ci apparaissent encore

¹ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 33

² A propos des pratiques littéraires sclérosantes qui amènent les écrivains à privilégier le canon esthétique au détriment du feu de l'imagination, Guy de Maupassant écrivait dans sa préface à *Pierre et Jean* :

« Mais ceux sur qui pèsent, tous les siècles de la littérature passée, ceux que rien ne satisfait, que tout dégoûte parce qu'ils rêvent mieux, à qui tout semble défloré déjà, à qui leur œuvre donne toujours l'impression d'un travail inutile et commun, en arrivent à juger l'art littéraire une chose insaisissable, mystérieuse, que nous dévoilent à peine quelques pages des plus grands maîtres. Vingt vers, vingt phrases, lus tout à coup nous font tressaillir jusqu'au cœur comme une révélation surprenante ; mais les vers suivants ressemblent à tous les vers, la prose qui coule ensuite ressemble à toute les proses. »

cf Maupassant (Guy de), Pierre et Jean, Ed. Gallimard, folio classiques, Paris, 1982, pp. 56-57

³ Stendhal, Rome, Naples, Florence (1826), Ed. Gallimard, Paris, 1987, p.111

que comme de simples ramifications dont le grand livre, la Nature, serait la racine pivotante.

A une époque caractérisée par l'inflation scriptuaire que l'on connaît de plus en plus de nos jours, Henry Brulard s'élève pour dire qu'il existe d'autres chemins que ceux empruntés et par ses prédécesseurs et par ses contemporains.

Quel avenir pour l'art et la littérature si le jeu est déjà réglé, codifié par un langage censé refléter le consentement universel ? Henry Brulard, dès qu'il s'arme de son œil sociologique afin de juger l'état de la culture et de la civilisation contemporaine, se fait plus éloquent et bavard alors que quand il s'agit de parler de son vécu, le silence interdit la sphère intimiste de s'épancher sur soi-même.

PARTIE IV

Le champ socio-poétique de
l'immaturité

CHAPÎTRE I

CRITIQUE DU DISCOURS DES CLASSES DE LOÏSIR

Le portrait de la société contemporaine dressé par Henry Brulard pose sur le plan méthodologique la question du témoignage littéraire et de ses limites. D'ores et déjà, on considèrera que dans l'approche qu'il fait de la société de son temps, Henry Brulard ne fait ni œuvre d'historien ni œuvre de sociologue.

Même si à la lecture de Vie de Henry Brulard on penserait à première vue avoir affaire à un document plus ou moins complet des sociétés post-napoléoniennes, le caractère illusoire d'une telle objectivité mérite d'être examiné à plus d'un titre.

En replaçant notre réflexion dans une perspective de l'*œuvre ouverte*¹ conformément à notre problématique de l'immaturation, une conception achronique ou statique de l'œuvre n'est pas recevable. Aussi faudrait-il peut-être envisager une complémentarité entre le niveau référentiel et le niveau poétique.

A travers la notion de *sociolecte*, A-J. Greimas avait senti la nécessité d'une alliance entre « sémiotique et sciences sociales »², montrant à l'instar de Saussure et Roland Barthes comment l'opposition des valeurs affleurant au niveau des discours ou *sociolectes* était à la fois « forme d'expression » et « substance de contenu »³.

Il conviendra de montrer que la problématique de l'immaturation à l'œuvre dans l'écriture de Stendhal abolit le cloisonnement des disciplines et envisage une conciliation des sociolectes aux intérêts divergents qu'un théoricien comme P.V. Zima appelle « dialogue interdiscursif »⁴.

Du point de vue qui nous occupe, il y a tout lieu de considérer que les sociétés décrites par Stendhal n'existent pas ailleurs que dans le discours, qui les donne précisément à voir comme des sociétés verbales. C'est parce que la fonction linguistique ne se rabat pas sur la fonction référentielle, qu'on semble avoir affaire dans Vie de Henry Brulard à des milieux littéraires n'existant pas en dehors de la sphère du verbe.

¹ Eco (Umberto), Pour une poétique de l'œuvre ouverte, Ed. Du Seuil, Paris, 1965

² Greimas, Sémiotique et sciences sociales, Ed. du Seuil, Paris, 1976

³ Hjelmslev (Louis), op. cit.

⁴ Zima (Pierre V.), « Adorno et la crise du langage : pour une critique de la *parataxis* » in Adorno, Revue esthétique, n°8, Ed. Privat, Toulouse, 1985, p. 121

Sans pour autant être aboli, le monde extérieur ne continue pas moins d'exister par et dans le langage des différents groupes aux intérêts antagonistes.

Aussi passerons-nous en revue les différentes sociétés littéraires, qui ne peuvent plus se présenter dans l'œuvre de Stendhal comme des espaces de culture, et qui semblent dans leur fonctionnement même comme les signes d'un pouvoir déchu. En allant dans le sens de P.V. Zima, il s'agira de montrer comment les discours de ces différents groupes ne sont pas dénués de pertinence : « Toutes les pertinences sont liées aux intérêts de groupe, il n'existe pas de sociolecte neutre. »¹

Au-delà même des oppositions idéologiques des différents groupes, Stendhal semble non pas insister sur le niveau du contenu, mais sur l'opposition des valeurs exprimées par le discours de certains protagonistes. L'expérience esthétique stendhalienne n'est plus tributaire des référents politiques et idéologiques. Il convient de s'intéresser à l'affrontement des deux *sociolectes*, libéral et républicain, et aux conséquences que Stendhal en tire sur le plan esthétique.

En effet, dans Le Rouge et le Noir, l'expression employée par M. de Rênal est déjà sociolectale : « Voilà le grand mot qui décide de tout à Verrières : RAPPORTER DU REVENU. A lui seul il représente la pensée habituelle de plus des trois quarts des habitants. »²

Au-delà même de l'évocation du toponyme Verrières, Stendhal fait la critique du sociolecte libéral, comme le suggère l'incipit du Rouge et le Noir. Le contexte libéral ne fait aucune concession à la rêverie romanesque :

« L'étranger qui arrive, séduit par la beauté des fraîches et profondes vallées qui l'entourent, s'imagine d'abord que ses habitants sont sensibles au *beau* ; ils ne parlent que trop souvent de la beauté de leur pays : on ne peut pas nier qu'ils n'en fassent grand cas ; mais c'est parce qu'elle attire quelques étrangers dont l'argent enrichit les aubergistes, ce qui, par le mécanisme de l'octroi, *rapporte du revenu à la ville*. »³

Nous trouverons les variantes de cet antagonisme dans nombre de textes stendhaliens. L'écart entre le sociolecte jacobin du héros stendhalien et le *sociolecte* utilitariste qui prétend décider de sa conversion est tel, qu'on conçoit que Julien Sorel ou Lucien Leuwen ne sauraient consentir à un tel échange, le discours libéral des Légitimistes étant de bien mauvaise presse du point de vue du héros stendhalien.

¹ Zima (P.V.), op. cit., p. 120

² Stendhal, Le Rouge et le Noir, p. 38

³ Idem

Si la « parole du moi »¹ est républicaine, on conçoit que Julien Sorel ou Lucien Leuwen puissent résister à la tentation libérale. L'anonyme testament républicain légué par Publius, Vindex et Martius² accentue l'antagonisme entre deux *sociolectes* irrémédiablement inconciliables.

Cependant, tout sensible qu'il soit à l'anonyme *épître* qui l'exhorte comme nombre de ses compagnons républicains à combattre en Amérique, où commencent précisément à triompher les idées de La Fayette et de la Révolution française, Lucien Leuwen, mû par des principes strictement personnels, renverra dos-à-dos les deux *sociolectes* :

« Il vaudrait mieux s'embarquer tous ensemble pour l'Amérique... "M'embarquerai-je avec eux ?" Sur cette question, Lucien se promena longtemps d'un air agité. "Non, se dit-il enfin... à quoi bon se flatter? cela est d'un sot ! Je n'ai pas assez de vertus farouches pour penser comme *Vindex*. Je m'ennuierai en Amérique, au milieu d'hommes parfaitement justes et raisonnables, si l'on veut mais grossiers, mais ne songeant qu'aux *dollars*. Ils le parleraient de leurs dix vaches, qui doivent leur donner au printemps prochain dix veaux (...) Je ne puis vivre avec des hommes incapables d'idées fines, si vertueux qu'ils soient (...) J'ai besoin des plaisirs donnés par une ancienne civilisation... »³

Aussi élevé que soit le modèle républicain américain dominé par la figure de *G. Washington*, pour le héros stendhalien, le mot *république* est entouré de suspicion quand il n'est pas lié à la figure napoléonienne. Or il suffit de connaître un tant soit peu Stendhal pour ne pas perdre de vue qu'il aimait l'Amérique, et il s'en faut de loin que Lucien Leuwen nourrisse quelques griefs à l'égard de celle-ci. On a plutôt l'impression ici que l'évocation de ce nom n'est plus qu'un prétexte pour insister sur la singularité et surtout sur le malaise du héros, pour lequel aucun horizon n'est plus envisageable.

En accord avec lui-même, le héros stendhalien ne peut se complaire dans aucun discours de groupe qui se présente toujours comme un discours déjà réifié et systématisé par la *vile raison*⁴. Aussi le narrateur multiplie-t-il les scènes qui mettent en valeur l'immaturation du héros par rapport à la tyrannie des dogmes de son temps, tout en incitant le lecteur à se montrer bienveillant « à ce cœur [qui] était bien jeune encore »⁵.

Lors même que le héros stendhalien chercherait à se délivrer de la raison instrumentale indexée aux deux *sociolectes*, son hostilité à l'égard du *sociolecte* libéral

¹ **Crouzet**, (Michel), *Stendhal et le langage*, op. cit.

² **Stendhal**, *Lucien Leuwen*, Ed. Bookking International, Paris, 1994, pp. 62-63

³ **Idem**, p. 63

⁴ **Ibid**

⁵ **Ibid**, p. 68

est plus prononcée. Il s'y réfère constamment pour cristalliser le mécontentement de tous les nostalgiques de l'ère napoléonienne.

C'est sous le signe de la perte du pouvoir par les Républicains que l'écriture stendhalienne de l'immatunité prend tout son sens. Que l'on soit dans Le Rouge et le Noir ou dans Lucien Leuwen, le héros stendhalien se réclame de la minorité bonapartiste et de tous ces demi-soldes de la Grande Armée pour lesquels l'attrait de l'*utile* signe le déclin des vertus héroïques.

En arrière-plan de son réquisitoire contre les ultras de la Restauration, Stendhal fait entendre un plaidoyer pour la minorité républicaine. Mais nous ne pensons pas qu'il accorde un mol acquiescement à la république. Si l'on considère par exemple la passion égalitaire de Julien Sorel, condamné à l'échafaud comme son modèle Danton, rien n'interdirait à une critique proche de l'Ancien régime de penser que le héros stendhalien paye un lourd tribut à ce que Balzac appelle les « droits de l'Envie »¹ proclamés par 93.

Comme il n'entre pas dans les préoccupations de Stendhal de s'appesantir sur les données événementielles, le parti pris républicain n'est pas foncièrement idéologique. Pour mieux cerner la singularité de ses personnages, Stendhal éprouve plutôt la nécessité poétique de mettre en scène des *sociolectes* diamétralement opposés, excellent dans l'art de donner l'illusion que sa création reflète les temps directement issus de l'idéologie et de l'histoire.

Or le miroir sociologique stendhalien est toujours un miroir déformant, mais où il est facile de reconnaître les traces de certaines forces idéologiques d'alors. Dans sa poétique de l'*œuvre ouverte*, Umberto Eco écrivait justement à ce propos que « l'art a pour fonction non de connaître le monde mais de produire des compléments de mondes, il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois qui leur sont propres »².

L'observation sociologique de Stendhal constitue le pendant d'une écriture qui, à travers les paradigmes mis en crise, ne semble faire encore mention des analyses socio-idéologiques que pour constater le « caractère *déceptif* d'[une] littérature »³ indexée à un « groupe socialement déçu ou impuissant »⁴.

¹ **Balzac**, « Béatrix » in La comédie humaine, NRF Gallimard, La Pléiade, 1976, p. 906

² **Eco** (Umberto), Pour une poétique de l'œuvre ouverte, Ed. du Seuil, Paris, 1965, p. 28

³ **Barthes** (Roland), Le plaisir du texte, Ed. du Seuil, Paris, 1973, p. 64

⁴ Idem

Ainsi, le narrateur stendhalien tourne en dérision la raison utilitariste des Francs-comtois dans Le Rouge et le Noir et la verve légitimiste à travers un docteur Du Poirier qui mobilise les Lorrains nostalgiques de Charles X autour de la thématique de « l'impossibilité de la durée du gouvernement de Louis-Philippe »¹.

Le discours de Du Poirier, « un fin matois du premier ordre et d'une activité assourdissante »² est à Nancy l'équivalent du *sociolecte* libéral de l'aristocratie parisienne du Faubourg Saint-Germain. En arrière-plan de ce discours figure l'idéal minoritaire de Lucien Leuwen, qui trouve là encore un prétexte pour rejeter son époque.

A travers la méfiance qu'il exprime à l'égard de Du Poirier, Lucien Leuwen montre son scepticisme envers les *discours*. C'est plus en témoin qu'en doctrinaire obnubilé par les idées républicaines qu'il s'introduit dans certains salons légitimistes. Lorsqu'il parcourt les différents salons de l'aristocratie favorable au retour de Charles X, l'idée même de noblesse prend un tout autre sens à ses yeux :

« La comtesse était une grande femme maigre et se tenant fort droite, malgré son grand âge. Lucien remarqua que ses dentelles n'étaient point jaunies ; il avait en horreur les dentelles jaunies. Quant à la physionomie de la dame, elle n'en avait aucune. "Ses traits ne sont pas nobles, mais ils sont portés noblement", se dit Lucien. »³

Lucien Leuwen montre l'antagonisme existant entre l'aristocratie déchue et la noblesse d'esprit. L'influence de Du Poirier sur les salons provinciaux fait ici figure de repoussoir à l'idéal anti-utilitariste du héros stendhalien :

« Le soir, il redoubla de prévenance et d'attention envers Mme de Serpierre et cinq ou six de ses bonnes amies autour d'elle ; il l'écoute avec des regards fort animés, une diatribe infinie et remplie d'aigreur contre la cour de Louis-Philippe, laquelle se termina par une critique amère de Mme Sauve-d'Hocquincourt. »⁴

Du Poirier constitue un pôle d'attraction, voire un oracle pour tous les salons provinciaux anti-républicains. La réforme du Code Civil sur la *loi des partages* et le culte des privilèges héréditaires professés par ce médecin de province religieusement écouté par le tout Nancy, s'offrent à Lucien Leuwen comme un carnaval libéral : « Je serais bien dupe de dire un mot de ce que je pense à ces comédiens de campagne ; tout chez eux, même le rire, est une affectation jusque dans les moments les plus gais, ils songent à 93. »⁵

¹ **Stendhal**, LucienLeuwen, p. 87

² Idem, p. 31

³ Ibid., p. 105

⁴ Ibid., p. 134

⁵ Ibid., p. 125

Le comble est presque atteint lorsque l'aristocratie déjà déclinante essaie de revenir au premier plan en se complaisant dans les discours de salons.

Le privilège échu au héros stendhalien consiste à pouvoir mesurer le décalage entre la perte des vertus nobiliaires et les discours que le narrateur lui donne à entendre. On a comme l'impression qu'à chaque fois que le héros stendhalien écoute les discours de l'aristocratie déchue, il faut se figurer par là même la satire de Stendhal adressée à l'encontre d'une poignée d'anciens privilégiés confinés malgré eux dans l'oisiveté qui les pousse à médire des puissants.

La proximité entre l'aristocratie privée des privilèges dont elle tirait naguère sa gloire et son retranchement dans les conversations de salons a permis à P.V. Zima de parler d'un « sociolecte de la conversation [qui] est le produit culturel des couches sociales oisives privées entièrement ou en partie de leurs fonctions économiques et politiques semble également applicable à la culture mondaine...»¹

Ainsi, dans Lucien Leuwen, quelques nostalgiques de l'Ancien régime, d'abord contraints à l'émigration mais revenus en grâce sous la Restauration, vivaient alors dans une situation de rentiers qui les prédisposait au « sociolecte d'individus désœuvrés »².

En rejetant les compromissions, toujours sordides à ses yeux, le héros stendhalien refuse d'adopter les mêmes postures articulatoires que celles des classes décriées par ses jugements. Mêmement, on observera dans Vie de Henry Brulard un réquisitoire sans complaisance des *sociétés littéraires* que le héros visite en compagnie de l'ex-préfet M. Daru père, celles-ci ne lui inspirant qu'un sentiment de dégoût. Le dédain de Henry Brulard envers ces sociétés est tel, qu'il en arrive à se désolidariser de leurs discours galvaudés. Alors qu'il s'attendait à un plaisir digne des récits de L'Arioste, c'est à des idées utilitaires qu'il se heurte : « Tous les hommes me semblaient *prosaïques* et plats dans les idées qu'ils avaient de l'amour et de la littérature. Je me gardais de faire confidence de mes objections contre Paris. »³

La critique des signes mondains à l'œuvre dans la communication des *sociétés littéraires* recouvre implicitement une critique de la fonction utilitaire du langage. Le « sociolecte des classes de loisir »⁴ à l'œuvre dans Lucien Leuwen est ici battu en brèche par la quête brulardienne d'une espèce de langage authentique. Plutôt que de

¹ **Zima** (Pierre), op. cit., p. 111 (nous soulignons)

² Idem

³ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 403

⁴ **Zima** (P.V.), « La conversation comme sociolecte de la classe de loisir » in op. cit., pp. 110-118

considérer le signe linguistique comme *arbitraire*, Brulard semble envisager sa relation au signe sous le rapport de la *motivation*.

Cessant d'être employés pour eux-mêmes, les mots qu'il entend dans les *sociétés littéraires* entrent, pourrait-on dire, dans un circuit d'échange. Chaque unité lexicale pèse sur la balance des différents protagonistes comme des objets destinés à la conversion monétaire. En effet, si les salons littéraires sont dignes d'exécration, c'est parce que les locuteurs qui s'y expriment semblent faire étalage de « tout ce faste verbal »¹ dont parle Barthes, ou ce qui revient au même, de ce « luxe du langage » qui s'accommode « des richesses excédentaires, de la dépense inutile, de la perte inconditionnelle »².

Le public des *sociétés littéraires* présidées par M. Daru était majoritairement constitué par des émigrants de retour après l'intermède révolutionnaire, ce qui présuppose ici aussi l'existence d'un *sociolecte des classes de loisir*:

« M. Daru qui au fond n'avait pas d'esprit (mais je devine cela seulement en écrivant ceci), était trop fier d'être président à la fois de quatre Sociétés littéraires. Ce genre de niaiserie pullulait en 1800 et n'était pas si vide que cela nous semble aujourd'hui. La société renaissait après la terreur de 93 et la demi-peur des années suivantes. »³

La pensée libérale et l'envie de s'élever dans la hiérarchie augmentent le nombre des esprits qui considèrent l'art, le Beau, comme des biens ou des valeurs marchandes. L'insatisfaction revêt un caractère obsédant, signe même de la quête d'une esthétique anti-utilitariste. A la tête de plusieurs *sociétés littéraires*, M. Daru symbolise la pensée utilitariste décriée par Henry Brulard. Ces sociétés déplaisent au héros stendhalien, qui y voit un lieu où chaque interlocuteur cède à la vanité de la promotion sociale. La désaffection de Henry Brulard atteint presque le comble lorsqu'il est introduit dans le salon de Mme Cardon par l'ex-préfet Daru :

« Quelle différence si M. Daru ou Mme Cambon m'avaient dit en janvier 1800 : “Mon cher cousin, si vous voulez avoir quelque consistance dans la société il faut que vingt personnes aient intérêt à dire du bien de vous. Par conséquent choisissez un salon, ne manquez pas d'y aller tous les mardis (si tel est son jour), faites-vous une affaire d'être aimable ou du moins très poli pour chacune des personnes qui vont dans ce salon. Vous serez quelque chose dans le monde, vous pourrez espérer de plaire à une femme aimable quand vous serez porté par deux ou trois salons. Au bout de dix années de constance, ces salons, si vous les choisissez dans notre rang de la société vous porteront à tout. L'essentiel est la constance à un être des fidèles tous les mardis.” »⁴

¹ Barthes (Roland), *Le plaisir du texte*, p. 39

² *Idem*

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 381

⁴ *Idem*, p. 380 (nous soulignons)

Le malaise du héros dans les *sociétés littéraires* manifeste la crise du signe linguistique. Les mots entendus et sur les quels se fondent les discours artistiques ou littéraires perdent par là même leur crédibilité. L'évocation du nom même de Daru, et surtout ses prétentions pour les choses esthétiques, apparaissent comme le témoin de cette époque qui préfigure, pour reprendre le mot de P.V. Zima, un « affaiblissement de la syntaxe narrative et phrastique »¹. Ce que Brulard valorise en arrière-plan, c'est un langage esthétique opposé « aux exigences utilitaires du discours communicatif »².

Avec Henry Brulard, nous pouvons voir comment le langage acquiert dans ces *sociétés littéraires* un prestige erroné à partir de la ferveur que lui témoigne l'auditoire. Cette dimension sacerdotale conférée au langage par un groupe rompu aux habitudes de la conversation a été décrite par Roland Barthes en ces termes :

« Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie : la fiction, c'est ce degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il a exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser (...) Car chaque parler (chaque fiction) combat pour l'hégémonie... »³

Dans l'écriture stendhalienne, la *société littéraire* apparaît comme le lieu même de la désunion des langages. Elle n'est pas seulement un espace que l'on parcourt, elle métaphorise le conflit entre des tendances esthétiques apparemment inconciliables. L'académisme⁴ de M. Daru père apparaît ainsi comme une figuration de la *doxa* qui ne saurait convenir au héros d'immaturité, qui l'associe au *style plat* : « J'aurais eu des succès de 1815 à 1830, de la réputation, de l'argent, mais mes ouvrages seraient bien plus plats et bien *mieux écrits* que ce qu'ils sont. »⁵

Comment adhérer au consensus *sociolectal* des salons si ceux-ci constituent un lieu de fabrication de l'*affectation* contraire aux *jouissances de l'esprit* ? Comment le héros d'immaturité pourrait-il trouver son compte dans des *sociétés littéraires* où bien parler et bien écrire l'emportent sur le véritable langage ?

Chez Stendhal, sociétés littéraires et académisme s'interpénètrent alors pour renvoyer aux usages esthétiques de l'ancien régime⁶. Les conversations de salon

¹ **Zima** (Pierre), op. cit., p. 282

² **Idem**

³ **Barthes** (Roland), *Le plaisir du texte*, pp. 46-47

⁴ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p.383

⁵ **Idem**

⁶ Dans sa lettre à Balzac, Stendhal exprimait son éloignement d'une conception achevée de l'écriture : « Je vais vous sembler un monstre d'orgueil. Ces grands académiciens eussent vu le public fou de leurs écrits s'ils fussent nés en 1780 ; leur chance de grandeur tenait à l'ancien régime » cf **Stendhal**, « Lettre à Balzac, Civita-Vecchia, 16 oct. 1840 » in *Correspondance générale*, t. VI, Ed. Honoré Champion, Paris, p. 412

apparaissent pour ainsi dire comme un langage passé de mode, le signe d'une monnaie dévaluée. Dès son arrivée au Ministère de la Guerre chez M. Daru fils, Henry Brulard émettait déjà des signes d'ennui dès l'instant qu'il avait cessé de parler le même langage que ses collègues adjoints au commissaire des guerres : « Ce qui me désolait, c'était la conversation incessante et plate des commis mes compagnons qui m'empêchait de travailler et de penser. »¹

La disjonction entre le *sociolecte de la conversation*² et l'élévation de l'esprit artistique que Brulard appelle « penser » est une opposition obsédante dans les observations sociolinguistiques du héros stendhalien. On a comme l'impression que du Rouge et le Noir à Lucien Leuwen, d'Armance à Vie de Henry Brulard, Stendhal restreint la distance entre ses textes proprement narratifs et ses récits de voyageur confinant quelques fois au témoignage autobiographique.

Non pas qu'il s'agisse ici d'unités thématiques à proprement parler, mais il est difficile de ne pas céder à la tentation de penser que Stendhal décline en plusieurs variantes un même texte. On ne sait guère en tout cas où commence la fiction et où finit la réalité.

Les *sociétés littéraires*, précisément datées et spatialement bien circonscrites, laissent parfois penser que Stendhal réintroduit des éléments factuels. Or il se trouve qu'une fois dans la sphère textuelle, ces sociétés dirigées par M. Daru, tout en gardant les caractéristiques de la mentalité de ces époques-là, n'en sont pas moins des sociétés verbales vidées de leur teneur idéologique.

En diffusant l'utopie d'un langage consistant, les *salons littéraires* révèlent dans leur fonctionnement les signes d'une véritable idéologie, certes, mais ils ne se présentent plus aux yeux du lecteur que comme de simples *idéologèmes*³.

En dehors des enjeux sociologiques qu'ils comportent, on pourrait se demander si les salons ne constituent pas également un moyen pour Stendhal d'exprimer sur le plan de la fiction des questions esquissées dans ses essais théoriques ? Le héros en retrait dans les salons littéraires ne fait-il pas quelque peu songer à la situation de l'art stendhalien, à l'étroit dans un siècle peu conforme à ses exigences ?

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 396

² **Zima**, cf supra

³ On retrouve ici l'idée chère à Roland Barthes que « les systèmes idéologiques sont des fictions ». cf **Barthes** (Roland), Le plaisir du texte, p. 46

CHAPÎTRE II

RESÉMANTISATION DU NOM DE MALIVERT

Que l'on soit du côté de l'aristocratie en déclin retranchée dans les salons de loisir ou du côté de la bourgeoisie qui tend à se substituer à la noblesse, le roman stendhalien de l'immaturation n'épargne aucunement le *sociolecte des classes de loisir*.

Le rêve d'Octave, c'était de voir les salons se transformer en cercles d'échanges et de discussions entre savants, et non de périliter dans ces spectacles ordinaires et mondains : « Ne pourriez-vous pas trouver un homme de sens qui eût fait une campagne de découvertes dans les salons libéraux ? »¹

Dans Armance, un certain nombre de bourgeois accèdent aux privilèges de la noblesse et constituent également cette classe de rentiers « obnubilés par l'imminence de l'indemnité octroyée aux émigrés de la révolution »².

Derrière les échanges verbaux et utilitaires dont Octave est témoin dans le salon paternel, se dessine le malaise d'une société placée sous le signe de la machine à vapeur : « Depuis que la machine à vapeur est la reine du monde, un titre est une absurdité, mais enfin je suis affublé de cette absurdité. Elle m'écrasera si je ne la soutiens. Ce titre attire l'attention sur moi. »³

C'est au rythme du progrès de la technique que va s'accélérer le processus d'ennoblissement qui signe par là même la perte des vertus authentiquement nobles observée par X. Bourdenet :

« Le siècle qui s'ouvre avec le triomphe de la machine à vapeur n'est pas la date à la fois symbolique et historique de la restauration du principe monarchique mais celle qui consacre la toute puissance bourgeoise. 1815 n'est pas le triomphe de la noblesse (qui est pourtant rentrée d'exil à la suite de Louis XVIII comme le marquis de Malivert semble revenu aux commandes), la situation problématique de la noblesse dans un monde définitivement bourgeois, un monde dont la machine à vapeur est reine. »⁴

A une époque où la ligne de partage entre la noblesse et la bourgeoisie est très mal définie, Octave de Malivert, très mal à l'aise dans le salon paternel, rejoint la lignée

¹ **Stendhal**, Armance, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 145

² **Berthier** (Philippe), « Non-lieu d'Octave » in Espaces stendhaliens, Ed. PUF, Paris, 1997, p. 190

³ Armance, p. 142 (nous soulignons)

⁴ **Bourdenet** (Xavier), « Octave de Malivert ou le moyen âge en 1827 » in Actes du colloque international de Tours : Balzac-Stendhal, moyen âge, renaissance, réforme, 27-28 juin 2003, pp. 47-48

des héros stendhaliens pour qui il devient difficile de concilier les privilèges de la naissance et une certaine hauteur d'esprit.

L'écart qui existe entre l'âge de la machine à vapeur et les ambitions anti-utilitaristes d'Octave de Malivert est problématisé par la difficulté du personnage à s'ancrer spatialement. Le « non-lieu d'Octave »¹ dont parle Philippe Berthier peut être compris comme l'expression du décalage éprouvé par un héros qui semble ici valoriser son caractère anachronique en cherchant désespérément à concilier les vertus nobiliaires en usage à l'époque médiévale et l'époque contemporaine à laquelle il est en butte.

Parler d'un héros « topographiquement inassignable puisque tiraillé entre des sollicitations spatiales difficiles à concilier »², c'est aussi reconnaître son écartèlement entre plusieurs époques, sur l'hétérogénéité desquelles Stendhal place la crise.

Octave, qui ne peut se situer dans aucun salon, rejette l'époque contemporaine. L'époque médiévale, caractérisée par la présence des vertus épiques apparaît à ses yeux comme le pôle positif. C'est par l'évocation du nom de son ancêtre Enguerrand de Malivert que le héros cherche à surmonter la distance entre des époques éloignées et procède à une « resémantisation du nom de Malivert en le ressourçant à ses origines médiévales »³.

En tant que dépositaire des vertus héroïques associées aux épreuves guerrières, le nom de Malivert occulte la distance entre le moyen âge et l'époque de la Restauration où évolue Octave. L'anachronisme se trouve amoindri par la motivation patronymique, « il s'agit de mettre en son être et son faire en accord avec son nom dans une sorte de cratylysme où le nom désignerait l'être de manière transparente et directe »⁴.

Le cratylysme du nom de Malivert travaille à la pérennité du moyen âge. S'ouvre alors une *Longue durée*⁵ qui établit l'équivalence directe entre noblesse passée et noblesse actuelle. C'est parce que les postures linguistiques et les codes matrimoniaux des salons le mettent mal à l'aise, qu'Octave de Malivert vit dans une sorte de « présent médiéval ».

A travers le bouleversement copernicien qu'il introduit dans la société contemporaine, un instrument comme la machine à vapeur devient pour Stendhal

¹ **Berthier**, (Philippe), « Non-lieu d'Octave » in op.cit., p. 189

² **Idem**

³ **Bourdenet** (Xavier), op.cit., p. 48

⁴ **Idem**

⁵ Nous reprenons ici le concept que Fernand Braudel a introduit en 1958. C'est sa conception anti-événementielle de l'histoire, abolissant la frontière entre les époques, qui nous intéresse ici. cf **Braudel** (Fernand), « Histoire et sciences sociales : La longue durée » in *Annales ESC*, XIII (4), Paris, 1958, pp. 725-753

paradoxalement nécessaire à la résurgence d'une ère où celle-ci était ignorée. Prêter à un *savant* comme Octave de Malivert une passion immodérée pour les valeurs médiévales et la déclencher à partir des signes du progrès, révèle une contradiction qui sied bien au héros stendhalien d'immaturation.

Nous pensons que la machine à vapeur ne vaut non pas tant pour elle-même que comme une technique permettant au roman stendhalien de rendre ostensible l'immaturation du héros. Ce n'est pas à proprement parler l'ère de la machine à vapeur qui est ici en cause. En effet, celle-ci n'est jamais invoquée pour représenter les enjeux socio-historiques d'alors. Stendhal s'en sert néanmoins pour introduire un conflit entre le savant et la machine apparemment révélateur de la crise de la connaissance et des valeurs. Autour de la machine à vapeur gravite tout un faisceau d'éléments indispensables à une écriture peu soucieuse de descriptions. Ainsi, à partir de la collision entre Octave et la machine, il devient métonymiquement possible à Stendhal de recomposer les contradictions de toute une époque.

La machine à vapeur semble jouer un rôle purement fonctionnel dans le roman d'immaturation. Sans elle, le moyen âge octavien n'aurait apparemment guère de sens. En cristallisant tout ce qui fait l'objet de la répugnance d'Octave pour son siècle et en déclenchant chez lui une survalorisation du moyen âge, elle apparaît presque comme machine à remonter le temps. L'époque médiévale devient ainsi « un système dénégateur du principe de réalité bourgeoise »¹.

Si l'époque des Croisades peut avoir une incidence directe sur l'hostilité d'Octave à l'égard des vertus contemporaines, c'est précisément parce que le nom d'Enguerrand de Malivert, qui a combattu à l'époque de Pierre Le Jeune, se situe aux antipodes des vertus triviales et utilitaires en vogue dans les *classes de loisir*. Dans sa filiation médiévale, Octave exprime les préoccupations de la minorité ultra, comme Lucien revendique la pureté de la noblesse expurgée de ses éléments bourgeois :

« Penser la situation problématique de la noblesse dans un monde définitivement bourgeois (...) l'idée centrale et maintes fois répétée est celle d'une assimilation de la noblesse par la bourgeoisie, de l'embourgeoisement inéluctable qui perd sa spécificité et ses valeurs propres pour se fondre dans la praxis et même dans l'idéologie bourgeoise. »²

Derrière l'opposition entre les Croisades et la machine à vapeur se profile l'antagonisme entre noblesse héréditaire et noblesse pécuniairement acquise. Comment

¹ Bourdenet, « Octave de Malivert et le moyen âge en 1827 » in op. cit., p. 48

² Idem, p. 47

rester noble dans un monde où il ne reste plus de noble que le nom ? Telle est la question que scande le héros stendhalien d'immaturation.

La vraie noblesse se situe dans la révolte du moi octavien, qu'aucune limite ne peut atrophier. L'antagonisme entre Octave et le monde permet de comprendre comment le désir subversif d'un héros inadapté à son temps recouvre plusieurs facettes.

Par-delà la simple opposition de classes, l'intérêt d'un tel antagonisme vient de ce qu'il réintroduit du point de vue du héros une collision entre l'*âme tendre* affiliée à la pure tradition nobiliaire, et l'*âme prosaïque* caractéristique de la dégradation des vraies vertus.

Le topos stendhalien de la quête des valeurs authentiquement nobiliaires est repérable dans plusieurs textes, même s'il semble plus important dans Lucien Leuwen ou Armance. Dans un essai comme De L'Amour, cette opposition prendra le sens d'un conflit esthétique :

« Voilà qui devrait bien marquer aux yeux des femmes la différence de l'amour-passion et de la galanterie, de l'âme tendre et de l'âme prosaïque. Dans ces moments décisifs, l'une gagne autant que l'autre perd ; l'âme prosaïque reçoit justement le degré de chaleur qui lui manque habituellement, tandis que la pauvre âme tendre devient folle par excès de sentiment, et, qui plus est, a la prétention de cacher sa folie. »¹

Tout se passe comme si s'affirmait une continuité entre l'essai et le roman stendhalien. Si chez Julien Sorel ou Lucien Leuwen, l'âge du signe divin se clôt avec le dieu Napoléon, dépositaire des véritables vertus nobles à une époque où la jeunesse avait l'élément militaire en tête, chez Octave de Malivert, le désir s'enracine dans la tradition chevaleresque des ultras.

Chaque famille de héros stendhaliens affronte le monde contemporain selon l'idée qu'elle se fait de la noblesse, qui, dans l'esthétique stendhalienne déborde la question de l'appartenance sociologique à une classe. Ainsi Octave de Malivert fait-il subir une distorsion à l'idée de noblesse, classe à laquelle il a pourtant l'honneur d'appartenir, lorsqu'il substitue à son titre de vicomte celui de valet : « J'ai appris à cirer les bottes de mon domestique actuel le vaillant caporal Voreppe. Depuis trois mois je lui ai volé tous ses talents. »²

L'identité nobiliaire est pour Octave le comble du ridicule. S'il ne peut tenir le gouvernail et diriger les hostilités militaires, à quoi bon se prévaloir du titre de vicomte ?

¹ **Stendhal**, De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 74 (nous soulignons)

² Idem

Le héros récuse les compromissions avec la « prose du monde »¹. On comprend qu'il en vienne parfois à exprimer ce dédain par le mutisme. Si le « sang-froid » est selon Stendhal le propre de l'*âme prosaïque* encline à acquérir les avantages du monde, le héros stendhalien, tel Lucien Leuwen, est plutôt sous la bannière de l'*âme tendre* qui, selon Stendhal, « sort brouillée d'une visite où l'âme prosaïque eût fait un grand pas »².

L'idée de *devoir* à laquelle Octave est attaché est pour lui une façon de retourner tout ce qu'il répertorie sous le terme de vulgarité. Lucien Leuwen, que répugne la vulgarité, formait avec Mme de Chasteller un caractère tourné vers la quête des *êtres célestes*³.

Un des enjeux fondamentaux de l'écriture stendhalienne réside précisément dans cette tension entre l'idéal et la réalité. Le premier pôle revient aux *âmes tendres* douées de dispositions particulières, telles un Octave ou un Lucien Leuwen.

« Je sens en lui quelque chose de surhumain ; il vit comme un être à part, séparé des autres hommes »⁴, dira le commandeur de Soubirane. Octave, qui a le tort de se croire lui-même Newton, Tracy ou quelques autres figures de renom, est en train de substituer progressivement le signe de l'homme à celui du divin : « Madame de Malivert ne pouvait concevoir que son fils eût les passions les plus vives ou du moins les plus exaltées, et cependant une telle absence de goût pour tout ce qu'il y a de réel dans la vie. »⁵

L'*âme tendre*, terme déjà utilisé par Coffe, s'applique aussi parfaitement à Lucien Leuwen⁶. Comme tout bon héros stendhalien, celui-ci exprime sa répugnance à l'égard de toutes les discussions bourgeoises et plates. Alors que le lecteur s'attendait à voir la communication directe entre le sujet et l'objet, obéissant à un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l'âme, Stendhal se garde bien de montrer la communication entre code et message.

La collision entre *âme tendre* et *âme prosaïque* distingue le héros des autres personnages. Problème que De L'Amour exprime en ces termes : « Dès qu'il s'agit des intérêts trop vifs de sa passion, une âme tendre et fière ne peut pas être éloquente auprès

¹ Hegel, op. cit., cf partie I

² Stendhal, De L'Amour, p. 74

³ Lucien Leuwen, p. 168

⁴ Armance, p. 57

⁵ Idem

⁶ Lucien Leuwen, p. 344

de ce qu'elle aime (...) L'âme vulgaire au contraire calcule juste les chances de succès. »¹

A la différence de l'*âme vulgaire*, encline à la prose du monde et au désir de ressembler aux choses, l'*âme tendre* (Octave, Lucien ou Mme de Chasteller) ne trouve pas les mots adéquats à leur expression, elle défie la rhétorique utilitaire. Tandis que l'*âme vulgaire*, Develroy, M. Du Poirier ou Rassi, « se moque de l'âme tendre qui avec l'esprit possible, n'a jamais l'aisance nécessaire pour dire les choses les plus simples et du succès le plus assuré »².

A partir de l'antagonisme entre *âme tendre* et *âme prosaïque*, Stendhal introduit l'opposition entre folie et raison. Si nous rattachons le pôle positif de la révolte du héros à cet enthousiasme romanesque proche de la *folie*, c'est parce que la problématique de l'immaturation n'est pas compatible ici avec la « raison utilitariste »³ et basement matérialiste qui poussait le héros à se référer au modèle anachronique.

Toute l'écriture de l'immaturation s'oriente vers la libération du Moi réprimé qui dit sa protestation contre la « *prose du monde* ». Envers et contre tous en effet, le héros stendhalien bat le rappel de l'égotisme que Stendhal lui-même aimait souvent à critiquer.

La vraie raison s'il en est, n'est plus à rechercher du côté des coquins et des esprits vulgaires empressés de s'enrichir, mais du côté du fol *espagnolisme*⁴ brulardien qui anime les gestes de plus d'un héros stendhalien, ceux-ci cédant facilement à la naïveté de refaire le monde au gré de leurs caprices en se voulant les uns les autres des héros cornéliens ou napoléoniens.

Corneille et Napoléon font partie prenante de l'écriture stendhalienne, qui évoque ces patronymes comme des boucliers contre lesquels se brise la bêtise pyramidale des contemporains. Stendhal rappelle ainsi Lord Byron qu'admire Octave :

« Je remarquai que, dans des moments de génie, lord Byron admirait Napoléon, comme Napoléon lui-même admirait Corneille. Dans les moments ordinaires où lord Byron se croyait un grand seigneur, il cherchait à donner des ridicules à l'exilé de Sainte-Hélène. Il y avait de l'envie chez lord Byron, pour la partie brillante du caractère de Napoléon (...) Lord Byron eût pardonné plus facilement à Napoléon s'il eût eu l'apparence un peu plate de Washington. »⁵

¹ Stendhal, *De L'Amour*, p. 74

² *Idem*, p. 75

³ *Le Rouge et le Noir*, op. cit.

⁴ *Vie de Henry Brulard*, p. 208

⁵ Stendhal, « Lettre à Madame Louise Swanton-Belloc/ 24 sept. 1824 » in *Correspondance générale*, t. III, 1817-1830, Ed. Honoré Champion, Paris, 1999, pp. 457-458

Enclin aux vertus héroïques comme son modèle Byron, Octave de Malivert, imitant le geste du poète, s'embarque sur un navire pour Mussolinghi. Se délivrer des valeurs prosaïques prend chez lui le sens d'un combat. L'héroïsme octavien atteindra le comble lorsqu'il s'en ira combattre pour la libération d'une autre patrie, la Grèce :

« Le vaisseau se trouvait par le travers de l'île de Corse. Le souvenir d'un grand homme mort si malheureux apparut à Octave et vint lui rendre de la fermeté (...) Un mousse du haut de la vigie cria : *Terre !* C'était le sol de la Grèce et les montagnes de la Morée que l'on apercevait à l'horizon. Un vent frais portait le vaisseau avec rapidité. Le nom de la Grèce réveilla le courage d'Octave : Je te salue, se dit-il, oh père des héros ! et à minuit le trois de mars, comme la lune se levait derrière le mont Kalos. Un mélange d'opium et de digitale préparé par lui délivra doucement Octave de cette vie qui avait été pour lui si agitée. »¹

Fidèle à l'idéal du devoir transmis par son ancêtre Enguerrand de Malivert, Octave, jusqu'à l'article de la mort, ne transigera avec la vie ennuyeuse et corrompue par les valeurs utilitaristes. Assurément, seule la mort a eu raison de son fol enthousiasme pour des idéaux complètement inconnus de ses contemporains.

Par ailleurs, on pourrait se demander si la mort d'Octave n'est pas une façon pour Stendhal, malgré la sympathie qu'il exprime envers le héros d'immaturité, de réintroduire l'idée hégélienne de la reconversion du héros qui s'était pris pour Dieu, au monde avec lequel il était en désaccord. Stendhal semble prendre ici ses distances avec le culte pré-nietzschéen du surhomme inauguré par Max Stirner. Un moi hypertrophié ne s'accommode plus avec la stabilité de la société. Le héros stendhalien fait un peu figure de « victime émissaire »² : Octave rejoint ici Julien Sorel, l'un et l'autre doivent être punis en raison de leurs désirs socialement perturbateurs.

Dans les faits et gestes de plus d'un héros stendhaliens se retrouve le fol espagnolisme brulardien dont le narrateur semble se désolidariser. Si cette configuration associée aux valeurs d'énergie est invoquée par le narrateur, c'est pour laisser aller à leur perte des héros dont la volonté initiale était de briser l'ordre du monde. Le narrateur stendhalien laisse l'immaturité du héros s'exprimer à travers les récriminations qu'il adresse sourdement à la société contemporaine.

Alors que le héros donnait l'impression de s'assujettir à la tyrannie des normes froidement articulées dans un univers où s'observe la vacance de l'aristocratie véritable, l'enjeu n'est pas le personnage, mais l'écriture elle-même, qui doit répartir

¹ Stendhal, *Armance*, pp. 256-257

² Girard (René), « Édipe et la victime émissaire » in *La violence et le sacré*, Ed. Grasset, Collection Pluriel dir. par Georges Liebert, 1987, pp. 105-134

narrativement l'énergie ressortissant aux pôles de l'*excès* et du *manque*¹. Napoléon ou Corneille fournissent à Stendhal l'énergie nécessaire à la répartition des différentes forces narratives en présence dans le roman d'immaturation.

La relation antinomique entre l'*âme tendre* et l'*âme prosaïque* porte sur la distribution des forces actantielles. Ce conflit actantiel et modal du *vouloir* et du *pouvoir*² subsume l'antagonisme du moi et de ses tyrans au même niveau thématique que celle de la philosophie de la révolte stirnéenne :

« Il ne s'agit point ici de *ma* liberté, mais de la liberté d'une force qui me gouverne et m'opprime ; ce sont mes *tyrans*, Etat, Religion ou conscience qui sont libres, et *leur* liberté fait *mon* esclavage. »³

Dans la tyrannie de l'ordre classique décrite par Stendhal, le héros apparaît plus comme *rôle* que comme caractère, il est ce sur quoi s'appuie la conjonction et la disjonction des forces actantielles. Se présente alors un univers jalonné d'obstacles, pour le plus grand intérêt de la réinvention scripturaire. C'est à partir de l'opposition actantienne entre le héros et le monde que Stendhal réintroduit l'axe métaphysique et toutes ses implications prométhéennes.

Le conflit actantiel à l'oeuvre dans le roman stendhalien s'ouvre sur un conflit des valeurs. L'hostilité d'Octave envers les valeurs bourgeoises problématise le thème stirnéen du Moi et de l'Etat monarchique. On peut modaliser en termes greimassiens le conflit métaphysique stirnéen de « l'*assujettissement* de l'individu à l'Etat et aux lois de l'Etat »⁴. Qu'est-ce qu'être libre ici ? La liberté dont se réclame le héros stendhalien ne semble être possible dans la conception matérialiste du désir que par la destitution de la modalité du *devoir* au profit des modalités du *vouloir* et du *pouvoir*.

Certes, l'immaturation du héros stirnéen rappelle le modèle que doit subvertir le héros stendhalien. Mais la réintégration du héros dans le monde passe par le renversement du Moi napoléonien et la négation de l'égoïsme. Ce qui apparaît sur le plan thématique comme la raison ou la loi, incompatibles avec le désir égotiste du héros stendhalien, ne se présente plus dans le roman d'immaturation que comme l'incarnation actantienne de l'*opposant* décrit par Greimas⁵.

¹ **Petitot-Cocorda** (Jean), cf . article sur René Thom, « Identité et catastrophes. Topologie de la différence » in Levy-Strauss, *Séminaire sur l'Identité*, Ed. PUF/ Quadrige, 1987, pp. 111

² **Greimas** (A.J.), *Du sens*, op. cit.

³ **Stirner** (Max), *L'unique et sa propriété*, Ed. Stock, Paris, 1978, pp. 146-147

⁴ *Idem*, p. 146

⁵ **Greimas** (A. J.), « La structure des actants du récit » in *Du sens*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, pp. 261-268

Il y a tout lieu de se demander si la charge anti-contemporaine que Stendhal prête à ses héros n'est pas simplement due aux besoins de la cause narrative. Les divers ordres raisonnables comme la Famille, la Société ou la Monarchie seraient convoqués par Stendhal pour démultiplier la figure actantielle de l'opposant.

Car il nous semble que la « conscience malheureuse »¹ du héros stendhalien est d'abord un fait stylistique. S'il ressent sa condition comme triviale au sein de l'ordre bourgeois et usurpateur de la noblesse, c'est que la quête d'un langage personnel, loin des us et coutumes bourgeois, apparaît comme un enjeu crucial du roman de l'immaturité. Mais Stendhal, contrairement aux théories pseudo-prométhéennes, n'envisage pas la question de l'opposition des valeurs sur le plan métaphysique. Les conduites *rebelles* de ses jeunes héros semblent plutôt répondre à une approche narrative aimant à se nourrir d'une certaine idée d'énergie.

On pourrait même penser que le personnage n'est pour Stendhal qu'un moyen de résoudre les questions esthétiques qu'il se posait. De là l'idée qu'il n'allègue encore l'expérience du personnage que pour élargir l'idée d'insubordination au langage bourgeois. De même que sur le plan métaphysique, le héros réclame une liberté inconditionnelle, de même l'écriture stendhalienne passe auprès du lecteur pour une esthétique énergique que ne peut contenir aucune digue. Dans ses mouvements impétueux, une configuration telle que la *folie* d'Octave apparaît comme la transposition narrative d'un fonds énergétique propre au corpus philosophique.

Cette transposition narrative d'un problème métaphysique permet de comprendre comment l'effritement des valeurs contemporaines consécutif au triomphe de la machine à vapeur, métaphorise le caractère problématique du langage. Au "comment retrouver la noblesse médiévale" scandé en arrière-plan par l'attitude dénégatrice d'Octave, se joint la revendication d'une forme esthétique autre que celle pérennisée par le classicisme bourgeois.

Comment écrire sans réaction frondeuse à l'égard de la forme bourgeoise? Telle est la question qui sollicite sans cesse l'œuvre stendhalienne. En se multipliant, les révolutions poétiques ont apparemment laissé intacte dans le langage bourgeois une approche informative de la langue qui retardait l'éclosion de l'*écriture* :

« De Laclos à Stendhal, l'écriture bourgeoise n'a eu qu'à se reprendre et à se continuer par-dessus la courte vacance des troubles. Et la révolution romantique, si nominalement attachée à troubler la forme, a sagement conservé l'écriture de son idéologie. »²

¹ Hegel, *Philosophie de l'Esprit*, Ed. Gallimard, Paris, 1993, pp. 228-438

² Barthes (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, Points, Paris, 1972, p. 43

On conçoit les griefs de Stendhal envers les valeurs de son temps. Tout le *prosaïque* qui, à travers les yeux du personnage, entoure le langage confisqué au profit d'un groupe, interpelle la relation de Stendhal au langage.

Le retour de la noblesse est le signe d'une écriture réfractaire à l'universalité du langage bourgeois : « Dorénavant, cette même idéologie n'apparaît plus que comme une idéologie parmi d'autres possibles ; l'universel lui échappe... »¹

La crise des valeurs contemporaines manifestée par les conflits qu'endurent les personnages offre une réponse aux questions stylistiques que se pose théoriquement Stendhal, enclin à la recherche des voies de rupture et d'éclatement qui constitue l'enjeu de son écriture.

La mise en question du langage bourgeois est déjà incluse dans le réquisitoire du personnage qui fulmine contre l'*âme prosaïque* de son siècle. L'impasse dans laquelle se trouve le héros n'est pas différente de celle où se trouve l'histoire de la bourgeoisie elle-même, celle de la perte des illusions libérales qui mènent au sacrifice le héros en porte-à-faux avec l'universalisme du langage bourgeois.

A l'utopie métaphysique et stirnéenne du triomphe égotiste du Moi perçue sous un jour défavorable, s'adjoint l'utopie d'un langage nouveau, non-aliéné par l'absolutisme bourgeois aux résonances théologiques. Le malaise du héros stendhalien dans la société contemporaine devient l'équivalent de ce que Barthes appelle « l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire [qui] atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes »².

Le moyen âge que l'imaginaire nostalgique d'Octave fait durer jusqu'à la Restauration est le signe d'une rupture avec l'ordre bourgeois et la préfiguration d'une nouvelle conception de l'écriture, qui puise dans ce qu'elle veut subvertir l'image de ce qu'elle veut préserver. Telle est l'ambiguïté de la révolution poétique qu'opère Stendhal à travers l'*âme tendre* d'Octave.

Les incursions stendhaliennes dans la sphère sociologique signalent la contradiction dans laquelle l'écriture le place. Le choix d'un héros de grande épaisseur permet à Stendhal de réduire la dichotomie entre forme et contenu, de n'être ni prisonnier de la forme, ni asservi à l'enregistrement des données historiques consignées en guise de témoignage.

¹ Barthes (Roland), Le degré zéro de l'écriture, p. 45

² Idem, p. 64

A ce degré d'analyse, la machine à vapeur n'apparaît que comme un élément ornemental qui se jouent de l'histoire comme contrepoint :

« ...entre ses doigts [ceux de l'écrivain], l'Histoire place un instrument décoratif et compromettant, une écriture qu'il a héritée d'une Histoire antérieure et différente, dont il n'est pas responsable, et qui est pourtant la seule dont il puisse user. »¹

Le procès intenté par Octave à la bourgeoisie usurpatrice des valeurs nobiliaires rejoint sur le plan poétique celui que Stendhal tente à l'écriture classique exprimée par le signe linguistique bourgeois. Cela se lit à travers les crises et les déchirements des personnages.

Le rejet des valeurs contemporaines apparaît à travers le point de vue du héros comme une remise en question d'un langage unique nécessaire au commencement de l'écriture elle-même. En effet, sans le désaccord du héros avec le monde, il serait illusoire de parler de l'écriture stendhalienne : on aurait affaire à une littérature bourgeoise, avec laquelle l'écriture n'aurait jamais commencé.

Le nihilisme du personnage envers les valeurs contemporaines permet à Stendhal d'introduire la problématique de la fragmentation du langage que l'ordre bourgeois persistait à maintenir unifié :

« En effet, tant que le langage hésite sur sa structure même, une morale du langage est impossible ; l'écriture n'apparaît qu'au moment où le langage constitué nationalement, devient une sorte de négativité, un horizon qui sépare ce qui est défendu et ce qui est permis, sans plus s'interroger sur les origines ou sur les justifications de ce tabou. »²

Le mépris octavien des valeurs bourgeoises est stylistiquement étayé par la suspicion que Stendhal jette sur l'idée de noblesse. C'est en faisant jouer la noblesse contre elle-même que l'auteur rend problématique le langage bourgeois. La pluralité des langages est inconciliable avec l'universalité à laquelle prétend la bourgeoisie triomphante.

La transposition esthétique du conflit métaphysique aux accents stirnéens ou pré-nietzshéens permet de dire qu'Octave, en rejoignant la famille des héros qui n'ont *basé leur cause sur rien*³, est le témoin de l'affranchissement de l'unicité du langage de l'idéologie bourgeoise.

¹ Barthes (Roland), Le degré zéro de l'écriture, p. 63

² Idem, pp. 41-42

³ « Je n'ai basé ma cause sur rien », dit le héros de Stirner
Stirner (Max), L'unique et sa propriété, p. 27, p.456

CHAPÎTRE III

LA SUBVERSION DU SIGNE LINGUISTIQUE BOURGEOIS

La confiscation du langage par la bourgeoisie dévoile selon Barthes la parenté entre *écriture classique* et *écriture de classe*¹. L'ordre classique et bourgeois, articulé sur le dogme d'un langage unitaire, est ébranlé dans l'œuvre stendhalienne par le recul exprimé envers la figure de Racine et celle de Chateaubriand qui gravitent autour du Monarque. Octave est témoin des mêmes « fastes bourgeois »² que Henry Brulard arpente les sociétés et salons littéraires.

L'appel à la pluralité de la forme est indissociable de la variété des styles scripturaux. Dans Armance, la bourgeoisie imitatrice de l'ancienne noblesse en déclin se réclamait des discours prônant l'universalité de la clarté :

« Sans doute les écrivains classiques ont-ils connu, eux aussi, une problématique de la forme, mais le débat ne portait nullement sur la variété et le sens des écritures, encore moins sur la structure du langage ; seule la rhétorique était en cause, c'est-à-dire l'ordre du discours pensé selon une fin de persuasion. »³

Entre le héros Octave contestant l'ordre bourgeois, et Stendhal qui réclame une pluralité des styles, s'exprime en filigrane ce qu'il en coûte d'une part d'être original, et de l'autre de vouloir engendrer une forme nouvelle. L'entrée tardive de Brulard dans l'écriture et l'édition procède-t-elle de là ?

En appliquant à l'œuvre stendhalienne les considérations théoriques de Roland Barthes sur « [le] triomphe et [la] rupture de l'écriture bourgeoise »⁴, on s'aperçoit que s'aggrave la distance entre le factuel et l'esthétique. Les préoccupations historiques gardent encore leur crédibilité sans qu'on puisse parler de l'extension de l'histoire au roman. La particularité du récit stendhalien tient de la transformation des faits historiques en œuvre d'art.

De la même façon, le témoignage littéraire relève de la création, même si le récit qu'il exhibe n'est pas dénué de crédibilité : « La finalité commune du Roman et de

¹ Barthes (Roland), « Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise » in Le degré zéro de l'écriture, p. 42

² Idem, p. 44

³ Ibid., p. 42

⁴ Ibid., p. 41

l'Histoire narrée, c'est d'aliéner les faits : le passé simple est l'acte même de possession de la société sur son passé et son possible. »¹

A la relation dialectique entre supra- et infrastructure analysée par Goldmann et Lukács, où l'œuvre est considérée comme une extension des antagonismes sociaux, Philippe Hamon substitue l'« effet-idéologie »². Le roman stendhalien de l'immatunité se prête aisément à l'approche socio-poétique de Philippe Hamon.

Le témoignage littéraire sur le caractère problématique du langage bourgeois et de la littérature que celui-ci engendre, montre comment Stendhal transforme artistiquement la matière historique. L'historien lui-même ne peut que s'étonner de voir le roman stendhalien en avance et peut-être même inscrire dans sa problématique l'état de la littérature et des valeurs constaté par Stendhal à ce moment précis de l'histoire.

Au lieu de partir de l'histoire vers le roman, Stendhal part de l'œuvre narrative pour arriver à l'histoire. A partir des possibles de l'œuvre narrative elle-même, la lecture ne se réclame d'aucune dialectique entre « modes d'inscription de l'histoire dans le texte et du texte dans l'histoire »³

Le triomphe artistique de l'œuvre stendhalienne laisse à penser que le témoignage d'Octave et d'Henry Brulard est révélateur des mentalités de l'époque libérale et de ses désillusions.

C'est pourquoi l'*effet-idéologie* ressortissant du libéralisme irradie tout un réseau d'œuvres. D'Armance à Lucien Leuwen, du Rouge et le Noir à Vie de Henry Brulard, le roman d'immatunité suggère l'antagonisme entre intérêts d'imagination et esprit utilitaire. En allant à contre-courant de la représentation, Stendhal essaie par là même d'affranchir le héros des carcans esthétiques bourgeois.

Rendre ses lecteurs sensibles à la littérature de son temps, passe chez Henry Brulard par la multiplication des diatribes à l'endroit des contemporains, travail qui s'ouvre sur l'appréciation de divers styles élevés au rang d'aristocratie spirituelle, ou rabaissés à celui de vulgarité, selon que telle écriture se préservera de l'échange monétaire, telle autre sera avilie par la monnaie. L'évocation obsédante du patronyme de Racine dans Vie de Henry Brulard permet à Stendhal de faire le bilan de plus deux siècles de littérature.

¹ Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Ed. du Seuil, Points, Paris, 1972, p. 27

² Hamon (Philippe), Texte et Idéologie, Ed. Quadriga/PUF, Paris, 1984, p. 6

³ Idem

L'absence constatée de la « *forme* »¹ au profit du factuel était déjà le point de rupture sur lequel Stendhal insistait dans sa réponse à Balzac. En sacrifiant la *forme* sur l'autel du contenu, il s'en est suivi une dégradation morale du statut de l'écrivain s'il en est, puisque celui-ci n'existe que par quelques prébendes que le Monarque lui accorde parcimonieusement.

A la parution du Génie du Christianisme, Stendhal s'indignait de voir Chateaubriand nommé ambassadeur à Rome, tout comme Racine, deux siècles auparavant, était l'historiographe du Roi. Bien que nommé vice-consul à Civeta-Vecchia, l'auteur de *La Chartreuse* n'écrit pas à la lumière du signifiant despotique qui le rattacherait charnellement au monarque dont il conteste déjà l'autorité naturelle, désignant Louis-Philippe de « *plus fripon des kings* »² par exemple.

La dévotion du signe linguistique au Monarque engage l'écriture dans la représentation des intérêts partisans, où l'œuvre déguise à peine son testament d'allégeance à la Cour. La parenté entre le classicisme et la monarchie dénoncée par Stendhal trouve sa confirmation dans les travaux de R. Barthes et de A. Kibédi Varga³.

Dans sa lettre à Balzac, Stendhal signe sa désaffection envers un langage instrumentalisé par la cour, et qui littérairement, se conçoit encore comme un hymne à son rayonnement éternel : « Votre illusion va bien plus loin, par exemple, *Phèdre*. Je vous avouerai que j'ai été scandalisé, moi qui suis assez bien disposé pour l'auteur. »⁴

Si l'on en croit Stendhal, le triomphe du langage classique, ou si l'on veut bourgeois, et de la littérature qui s'est moulée sur celui-ci, ne se mesure qu'à travers la réception étrangère et la ferveur que le lectorat étranger met à lire Racine :

« Racine n'est original aux yeux des Allemands, Anglais, etc., que parce qu'ils n'ont pas eu encore une cour spirituelle, comme celle de L[ouis] XIV, obligeant tous les gens riches et nobles d'un pays à passer tous les jours huit heures ensemble dans les salons de Versailles »⁵

Or il se trouve que la popularité d'un écrivain n'est pas toujours pour Stendhal un gage de ses innovations esthétiques. Pourquoi la sensibilité esthétique d'une époque est-elle représentée à travers la figure littéraire considérée comme la plus imposante de

¹ Stendhal, « Lettre à Balzac, Civeta Vecchia, 16 oct. 1840 » in Correspondance générale, t. VI, Ed. Honoré Champion, Paris, p. 411

² Stendhal, Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 32

³ On avait vu avec Aron Kibédi Varga comment la doctrine classique essentiellement fondée sur la représentation entendait montrer le rayonnement de la monarchie. Elle cherche à « démontrer la supériorité de la langue et de la civilisation française due à la grandeur du classicisme et du roi. »

Kibédi Varga (Aron), « Réflexions sur le classicisme français », Revue d'histoire littéraire de France, pp. 1068-1069

⁴ Stendhal, « Lettre à Balzac, 16 oct. 1840 » in op. cit., p. 409

⁵ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 389

son siècle ? Qu'est-ce qui explique qu'un auteur comme Henry Brulard, pourtant talentueux, n'ait pas eu de lecteurs alors que d'autres, avec un talent égal, parfois inférieur au sien, font les délices du public bourgeois ?

Littérairement parlant, Brulard n'a aucunement la prétention de donner des leçons d'écriture et des conseils stylistiques à Racine, non plus qu'à n'importe quel autre grand écrivain. A l'égard des écrivains classiques, Brulard n'adopte pas l'attitude de Balzac demandant à Stendhal de corriger le style de *La Chartreuse*.

L'inflation scriptuaire étant ce vers quoi mène l'utilisation bourgeoise du langage, Henry Brulard proteste contre le nombre d'œuvres imprimées et que le siècle considère comme *littéraires*.

La critique brulardienne des productions littéraires contemporaines se radicalise dans ses diatribes contre le journalisme, considéré comme le versant négatif de l'écriture. Vie de Henry Brulard préfigure ici déjà la critique balzacienne des milieux littéraires et journalistiques de la Restauration. On se croirait en effet dans les Illusions perdues, où la production esthétique était précisément divisée en deux pôles diamétralement opposés : le pôle dévoyé et corrompu de l'art, représenté par les figures du journalisme Lousteau, Nathan, Canalis, en contraste avec le pôle positif de l'écriture, incarné par l'art non-utilitariste du poète d'Arthez.

Le passage de Dubois-Fontanelle de l'enseignement au journalisme est assez exemplaire de ce dévoiement du signe scriptuaire auquel condamne la bourgeoisie régnante. En écrivant pour le *Journal des Deux-Ponts*, M. Dubois-Fontanelle « ne devint point aristocrate pour cela mais, chose singulière, resta toujours *citoyen français* »¹.

Quoique critique sévère à l'égard des œuvres de certains de ses contemporains, Dubois-Fontanelle, qui passait pour un homme cultivé et « implacable », n'était pas moins considéré par Henry Brulard comme un esprit réduisant l'art à une activité marchande :

« Le pauvre M. Dubois alla à Paris assez jeune avec *l'amour du beau*. Une pauvreté constante le força à chercher l'utile. Il ne put jamais s'élever au rang des *Jean-Sucres* de la première ligne tels que La Harpe Marmontel, etc. Le besoin le força à accepter la rédaction des articles politiques du journal des *Deux-Ponts*. »²

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 290

² Idem, p. 288

La tentation bourgeoise de parvenir rapidement à ses fins poussa M. Dubois à ajouter à son patronyme le nom à consonance littéraire de *Fontanelle*. La configuration du journalisme est nécessaire à l'inventaire des "vertus" bourgeoises dressé par Henry Brulard, qui dissimule à peine ses motivations pédagogiques. En déconstruisant les certitudes les plus communément admises par la *doxa* bourgeoise, Henry Brulard se soucie de faire voir comment l'expérience esthétique aboutit à une sémiotique qui met l'accent sur la différence des cultures et des formes de sensibilité variant d'un art à l'autre.

A la culture esthétique bourgeoise telle qu'elle se dessine dans le journalisme dominé par l'idée de *production*, Henry Brulard oppose une conception de l'écriture où semble prévaloir l'idée de « *productivité textuelle* », notion établie par Julia Kristeva pour dénoncer une conception de la littérature assimilant le texte à un produit de consommation :

« Ainsi la science littéraire, solidaire de l'attitude de consommation à l'égard de la production textuelle dans la société d'échange, assimile la *production* sémiotique à un *énoncé*, refuse de la connaître dans le processus de sa *productivité* (...) La "littérature" elle-même, arrivée à la maturité qui lui permet de s'écrire aussi comme une machine et non plus uniquement de parler comme un miroir, s'affronte à son propre fonctionnement à *travers* la parole... »¹

Ainsi s'observe une continuité entre la notion de *production* et celle de la pensée de l'*utile* que l'on retrouve dans nombre de textes stendhaliens. Une réappropriation du langage littéraire passe chez Henry Brulard par un travail de réflexion qui met l'accent sur le processus de fabrication du texte et sur une conception de l'écriture n'ayant d'autre objet qu'elle-même. Loin des canons du langage bourgeois et de l'immobilisme qu'il assigne à la notion de littérature, la problématique stendhalienne de l'immaturation est sans cesse relancée par les propositions esthétiques de Henry Brulard.

Sous le règne du signe bourgeois, le langage devient le serviteur des intérêts utilitaristes d'une classe. La figure de Racine, instamment convoquée par Brulard, n'est là que pour symboliser la dénégation du langage, ou si l'on veut, l'orientation quelque peu marchande que lui prescrivait la bourgeoisie.

L'institution bourgeoise qui s'est façonnée sur les ruines de la noblesse a encouragé l'émulation qui allait de pair avec l'adoubement contemporain de l'écrivain. L'incorporation de l'écrivain aux ordres honorifiques confirme les prétentions de l'ordre

¹ **Kristeva** (Julia), *Recherches pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, Paris, 1969, p. 208

monarchique et classique à l'héritage des rites chevaleresques dont la noblesse était le principal dépositaire.

On pourrait penser à priori que l'inféodation contemporaine de l'écrivain à l'ordre monarchique bourgeois s'explique exclusivement par l'absence chez ce dernier d'un véritable statut. Ce qui reviendrait à entériner l'idée que c'est par faute de rétribution que l'artiste dévoie son talent, échangé à son corps défendant contre la protection glorieuse conférée par le pouvoir.

L'aliénation des vertus nobiliaires dans la société bourgeoise est comparable à celle de l'écriture dans la littérature bourgeoise. C'est ce que nous montrons en prenant appui sur l'aliénation du langage dans la société bourgeoise décrite par Barthes dans Le degré zéro de l'écriture. Certains de ses postulats théoriques doivent apparemment beaucoup à Stendhal lui-même.

L'extinction de la libido scriptuaire à laquelle mène la castration monarchique, plus encline à la notion de littérature qu'à celle de l'écriture proprement dite, n'avait de cesse d'interpeller Stendhal critique d'art et collaborateur aux revues britanniques. L'inflation littéraire régie par l'émulation artificielle encourage la présence surnuméraire de textes au détriment de l'écriture. Finalement, l'écrivain que l'on croyait encore privé de statut ne considérait pas moins son activité comme rémunératrice.

Stendhal pense qu'il y a déjà péril en la demeure à retarder encore plus longtemps une « réflexion sur l'état actuel de la littérature »¹. L'évocation du modèle italien s'inscrit dans le projet esthétique d'une comparaison entre plusieurs littératures nationales. S'ensuit une mythification stendhalienne de ce qui se crée ailleurs et hors de la France natale : « La vertu des écrivains de l'Italie repose sur une base solide ; à Londres ou à Paris, la littérature est un métier (...) en Italie c'est tout le contraire. »²

Sur l'Italie stendhalienne règne la figure de l'immense Vincenzo Monti, en maintes occasions citée comme la figure archétypale de l'écrivain insensible aux sollicitations mercantiles de la littérature érigée par l'ordre bourgeois : « J'ai entendu le grand Monti nous déclarer que la publication de ses ouvrages, loin d'avoir augmenté sa fortune, a été pour lui une source de dépenses. »³

¹ **Stendhal**, « Lettres sur l'état actuel de la littérature italienne » in Chroniques pour l'Angleterre, Contributions à la presse britannique, t. IV, 1^{ère} partie, Ed. publication de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1985, pp. 95-192

² Idem, pp. 164-165

³ Ibid., p. 165

Bien avant Roland Barthes et Maurice Blanchot, Stendhal, à travers ses « Etats sur la littérature », semble avoir posé avant la lettre la question programmatique du Livre à venir : « Où va la littérature ? »¹. Telle était aussi la question présente dans Vie de Henry Brulard, où le narrateur constatait l'absence d'écriture dans les œuvres de ses contemporains.

Prendre conscience de cette absence, c'est réaliser que l'écriture ne pourra jamais commencer si le langage expression *sociolectale* du groupe dominant, n'est pas dissocié du « style et de l'écriture »². Chez Henry Brulard, garantir la neutralité de l'écrivain passe par le réinvestissement stylistique du signe. Il s'agit à présent pour l'écrivain d'opposer sa propre *idiosyncrasie* au consensus sociolectal bourgeois.

Si la noblesse désormais passée renaît dans l'aristocratie de l'esprit, l'écriture commencera finalement avec la mort du langage investi par la libido bourgeoise, génératrice d'œuvres solennellement vulgarisées comme *littérature*.

L'originalité de l'Italie habsbourgeoise, c'est qu'elle avait eu tôt fait de décréter la séparation entre l'écrivain et la subvention :

« L'Empereur François (comme tous les princes de la Maison d'Autriche), est très instruit en statistique ; mais il paraît peut comprendre la politique considérée dans ses rapports généraux. Cependant, il faut avouer qu'en interdisant aux travaux littéraires tout espoir de récompense pécuniaire, il a rendu un service éminent à la littérature italienne... »³

Les réflexions littéraires de Stendhal, consignées soigneusement dans les revues anglaises, sont à peu de chose près les mêmes que celles d'Henry Brulard lorsqu'il pourfend l'art contemporain incapable de briser les chaînes du langage bourgeois. Certes, Brulard sait qu'il parle le langage de Racine et de La Bruyère, mais le fait même de le dire manifeste le désir de s'en affranchir.

Au langage aliéné par la société, s'adjoint celui du créateur littéraire contemporain de l'arrogance libérale qui le confine au rôle de caisse de résonance. Brulard, lui, refuse de se faire l'écho de ce qui se passe dans les alcôves et les couvents. N'étant ni un recueil des tourments de quelque belle marquise, ni les confidences du Monarque à ses sujets, ni une apologie de l'Eglise, Vie de Henry Brulard s'engage assurément dans un processus de retour de la littérature à elle-même, si l'on considère avec M. Blanchot que « l'essence de la littérature, c'est d'échapper à toute

¹ **Blanchot** (Maurice), « La recherche du point zéro » in Le livre à venir, Ed. Gallimard, Paris, 1959, pp. 276-302

² Idem, p. 279

³ **Stendhal**, « Sur la littérature italienne II » in op. cit., p. 165

détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n'est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer. »¹

La problématique de l'immaturation dans l'œuvre de Stendhal cherche à saper les fondements sur lesquels repose la conception bourgeoise de la littérature.

Ne pas vouloir subventionner l'artiste, ce n'est pas proclamer sa mort, mais redonner vie à l'écriture. Avec la fin de la rétribution financière, le système d'émulation qui encourageait l'imitation se trouve gravement affaibli. A la castration qui pèse sur l'expression du génie s'ajoute la castration de nouveaux imitateurs.

Le climat d'austérité artistique établi par François Joseph Ferdinand était plus propice à l'éclosion des *âmes tendres* comme Vincenzo Monti, grâce auquel l'écriture était encore possible : « Mon seul but aujourd'hui est d'attirer votre attention sur l'exemple remarquable et sans doute unique de la façon dont le déclin de la poésie de toute une nation fut arrêté par le génie d'un seul homme. »².

Or c'est l'expression d'un groupe minoré par l'ordre habsbourgeois qui engendre paradoxalement la présence d'une écriture spécifique autour de laquelle rayonne Vincenzo Monti.

Le tableau comparé des diverses littératures nationales fournit à Stendhal non seulement un prétexte, mais aussi la matière indispensable à ses réflexions sur le Beau. C'est ce que faisait déjà observer Delecluze : « Mais si M. de Stendhal, se mettant sur les rangs des écrivains critique des arts, veut établir une théorie, la connaissance juste des objets ou des sentiments naturels ne suffira plus. »³

Cette problématisation de la littérature et du Beau mène à l'incontournable problème stendhalien de la recherche de la vérité. S'ouvre alors l'antagonisme entre le *Beau idéal antique* et le *Beau idéal moderne* qui est selon Delecluze⁴ l'enjeu principal de l'Histoire de la peinture en Italie. Cette recherche du *Beau idéal* sollicite Henry Brulard à plus d'un titre.

Les défauts signalés dans les œuvres d'art pénétrées de classicisme gréco-latin sont les mêmes que ceux que Henry Brulard relève dans la littérature contemporaine, en laquelle il voit une non-écriture. L'absence d'écriture constatée par Brulard rejoint la

¹ Blanchot (Maurice), « Où va la littérature? » in op. cit., p. 273

² Stendhal, « Lettres sur l'état actuel de la littérature italienne I » in op. cit., p. 103

³ Delecluze, « Journal des Débats, mercredi, 25oct. 1826 » in Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843), Ed. Honoré Champion, Paris, 2001, p. 118

⁴ Idem, p. 110

question de l'impossibilité des nations modernes à goûter au Beau, contaminé par les principes d'un classicisme séculaire¹.

Stendhal réveille ainsi des questions dont l'intérêt est salutaire pour l'art et la littérature. La question « Où va la littérature ? » en recouvre une autre : « *qu'en est-il de l'art et du Beau* » ? En partant de cette vacance de l'écriture et de l'art, Maurice Blanchot avait fait sa devise le mot inaugural d'Hegel à son cours d'esthétique :

« L'art est pour nous chose passée. Parole prononcée audacieusement en face de Goethe (...) Les arts plastiques des œuvres, la poésie attendent des œuvres considérables (...) Il sait que les œuvres ne manqueront pas à l'art, il admire celles de ses contemporains et parfois (il les méconnaît aussi), et pourtant "l'art est pour nous chose passée". L'art n'est plus capable de porter le besoin d'absolu »²

C'est avec la fin de l'absolutisme bourgeois que meurt aussi la *littérature*. Disparition inévitable et promise au commencement de l'*écriture*, immaturité esthétique que l'œuvre stendhalienne développe à contre-courant des canons littéraires qui ont fait leur preuve par le passé lorsque esthétique et absolutisme royal allaient de pair.

La quête d'une « doctrine intérieure fondée sur le vrai plaisir, plaisir profond, réfléchi »³ rejoint la problématique stendhalienne du désempolement du signe linguistique. Si le signe bourgeois était à même de rencontrer le réel et les préoccupations ordinaires du siècle, il n'est pas à même de répondre exhaustivement aux attentes stylistiques, non plus qu'à cette idiosyncrasie brulardienne exprimée sous la forme d'une *doctrine intérieure*.

Le repli doctrinaire du signe semble être une approche typiquement stendhalienne qui consiste à essayer d'arracher l'écriture au domaine public. Si point n'est besoin de rompre la communication avec le public saturé d'œuvres, Brulard sait désormais que le beau idéal se cultive soigneusement dans le secret d'un corpus personnel, loin des lectures officiellement programmées par les adultes.

La *doctrine intérieure* fonctionne chez Brulard comme une instance supérieure formée par des lectures secrètes qu'il oppose systématiquement aux figures à la mode que l'instruction officielle lui a transmises à travers ses maîtres grenoblois.

¹ C'est ce que fait observer Delecluze : « Lorsque M. Stendhal démontre par une foule d'observations judicieuses et spirituelles que les nations modernes ne plus goûtées le Beau et le fait si bien exprimer par les statuaires grecques (...) On ne peut qu'applaudir à la justesse de ses remarques. » Cf Delecluze, « Stendhal critique d'art » in op. cit., p. 113

² Blanchot (Maurice), « La disparition de la littérature » in op. cit., p. 265

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 388

C'est presque toujours ses auteurs préférés qui alimentent cette *doctrine intérieure* et qui lui permettent de se corriger du « *manque de sagacité* »¹ contre lequel il doit constamment lutter dès que ses préférences sont tournées en dérision :

« Mon Dieu ! comme je m'é gare ! J'avais donc une doctrine intérieure quand je suivais les cours de M. Dubois, je n'apprenais tout ce qu'il me disait que comme une *fausseté utile*. Quand il blâmait Shakespeare surtout, je rougissais intérieurement. »²

Henry Brulard ne se contente pas de soupçonner le signe linguistique bourgeois, il fait aussi en sorte que la configuration de l'écriture puisse se protéger de la mainmise bourgeoise, grâce à la transcription des leçons secrètes transmises par la triade l'Arioste, Corneille, Shakespeare.

La constitution d'un corpus secret présuppose un commerce aussi silencieux que les chef-d'œuvres appris par cœur et lus discrètement dans le cabinet du libraire Falcon. La contestation brulardienne du signe bourgeois s'ouvre sur une méditation concernant l'opposition entre la réalité et l'idéalité du Beau artistique.

Plutôt que d'écrire, Brulard se met à écouter discrètement l'Arioste, Corneille, Shakespeare. Aussi la *doctrine intérieure* nous apparaît-elle comme une tentative de résurgence d'un langage pré-discursif proche de l'*imago maternelle*³. Il s'agirait alors pour Brulard d'inscrire le Beau idéal dans la profondeur d'un corpus pulsionnel non encore socialisé par la convention linguistique bourgeoise. La quête d'une *doctrine intérieure* réinvestit le langage maternel du Beau idéal dont le signe phallocrate et bourgeois retardait l'éclosion. Le Beau idéal libèrerait ainsi le signe esthétique de l'achèvement ou de la plénitude dans laquelle l'avait confiné le discours bourgeois, et tenterait de retrouver « une infra-signification, un état présémiologique du langage »⁴.

Pour y parvenir, Henry Brulard est obligé de déformer le langage bourgeois, dont le caractère statique constitue déjà une résistance aux innovations esthétiques. Ainsi, la *doctrine intérieure* permet à Stendhal d'éclipser les impératifs du discours rationnel, qui sont les mêmes que ceux du langage bourgeois.

¹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 296

² *Idem*, p. 295 (nous soulignons)

³ On retrouve chez Julia Kristeva la tentative d'un rapprochement entre le langage poétique et le réinvestissement maternel de la langue ou *chora-sémiotique*. L'auteur parle en effet d'« une instance profonde étayée sur l'imago maternelle ».

cf Kristeva (Julia), « Le sujet en procès : le langage poétique » in *L'identité*, séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1983, pp. 223-256

• Sur la notion de *chora-sémiotique*, voir aussi *La révolution du langage poétique*, Ed. du Seuil, Paris, 1974, p. 22

⁴ Barthes (Barthes), *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, 1957, p. 206

En opposition aux valeurs mondaines, la *doctrine intérieure* est la forme sous laquelle se présente la vérité personnellement ressentie et que ne pourrait enfermer l'académisme inhérent aux conceptions esthétiques contemporaines. Ce qui permet à Brulard de critiquer la notion même d'apprentissage esthétique en ce qu'il véhicule un contenu de savoir déjà là : « Tout ce que j'apprenais aux [leçons] de M. Dubois-Fontanelle était à mes yeux comme une science extérieure ou *fausse*. »¹

On conçoit que Brulard dirige sa *doctrine intérieure* contre le signe imposé institutionnellement par ses maîtres de l'Ecole Centrale. Comment parvenir au Beau idéal sans engager la rupture avec l'académisme séculaire qui pèse sur l'art au point de l'engager dans une direction unique ?

L'enfant Brulard expérimente en secret une nouvelle relation à l'art, loin des sentiers battus du classicisme séculaire. L'esthétique qu'il élabore secrètement sous l'appellation de *doctrine intérieure* lui permet de ne pas se laisser déterminer par la culture officiellement transmise par ses maîtres incarnant le langage bourgeois.

C'est précisément parce qu'elle s'érige en opposition avec le caractère figé des goûts classiques, que la *doctrine intérieure* promeut une sensibilité esthétique compatible avec la problématique de l'immatunité. Car cette *doctrine* n'est pas constituée une fois pour toutes, elle se reforme, se reconstitue selon le degré d'hostilité et d'opposition sépare les vues esthétiques de Brulard de celles de son interlocuteur :

« De même que je manque souvent l'exposition d'une doctrine que *j'adore*, on me contredit, les larmes me viennent aux yeux et je ne puis plus pleurer. Je dirais si je l'osais : *Ah ! vous me percez le cœur !* »²

Les quatre volumes du cours de M. Dubois-Fontanelle, imprimés par son petit fils Charles Renaudon, symbolisent l'esprit systématique prôné par un académisme qui ne peut seoir à la libre expression du génie, toujours anti-systématique aux yeux de Henry Brulard. Grâce à la *doctrine intérieure*, de nouvelles connexions surviennent et contredisent les lignes esthétiques programmées :

« Littérairement parlant le cours de M. Dubois (...) me fut utile comme me donnant une vue complète du champ littéraire et empêchant mon imagination d'en exagérer les parties inconnues comme Sophocle, Ossian, etc. »³

Le Beau idéal littéraire, du fait même qu'il soit conçu comme une infraction aux règles de l'académisme bourgeois, n'en reste pas moins un idéal. Henry Brulard

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 292

² *Idem*, p. 296

³ *Ibid.*, p. 296

arrive à Paris avec l'idée que les *classes de loisir* s'écartent radicalement de sa *doctrine intérieure*, selon laquelle la vraie sensibilité est celle qui est non corrompue par les plaisirs frelatés et par la laideur associée au mauvais goût voltairien. Que ce mauvais goût soit transmué par on ne sait quel miracle en caractère sublime, voilà ce que dénonce la doctrine esthétique que Brulard transforme en une éthique.

La bonne école, celle sur laquelle se fonde la *doctrine intérieure*, celle du *beau idéal littéraire* nourri de cette aversion pour tout ce qui est plat et bourgeois, n'est rien moins que l'attitude de l'enfant inexpérimenté et fou qu'il paraissait aux yeux de son cousin Romain Colomb, dont le ton de reproche était empreint aussi de la sottise suffisance du « vrai bourgeois »¹.

La quête d'une *doctrine intérieure* apparaît comme une démythification de l'esthétique classique bourgeoise, laquelle « impose au sens un signifié supplémentaire, qui est la *régularité* »², si l'on en croit R. Barthes. N'étant pas *contenu*, le *Beau idéal* prend tout son sens dans sa résistance au mythe.

Ce que la société bourgeoise fournit à Brulard, ce sont les moyens de sa propre négation. Dans sa réflexion sur la démythification du langage bourgeois, Barthes écrit : « La sémiologie nous a appris que le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité. Or cette démarche, c'est celle-là même de l'idéologie bourgeoise. »³

La *doctrine intérieure* opère le renversement du Beau éternel et immuable en un idéal qui puise les conditions de son avènement dans le retournement des moyens fournis par le langage bourgeois érigé en *mythe*. S'il est techniquement difficile à Brulard de rendre compte de cette *doctrine intérieure*, c'est parce qu'il se doute bien que c'est du *mythe* bourgeoisement chargé qu'il faut partir avant de le retourner par ses propres moyens esthétiques.

C'est qu'il s'agissait d'abord d'exposer le *mythe* bourgeois, fixer l'attention sur les aspects de cette réalité, quitte à en inférer par la suite les aspects nouveaux occultés par la familiarité des habitudes classiques :

« Je crois voir ce qui me défendait du mauvais goût d'admirer la *Cléopédie* du comte Daru et bientôt l'abbé Delille. C'était une doctrine intérieure fondée sur le vrai plaisir, plaisir profond, réfléchi que m'avaient donné Cervantès, Shakespeare, Corneille, Arioste, et une haine pour le puéril de Voltaire et de son école. »⁴

¹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 211

² Barthes (Roland), *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, 1957, p. 206 (notes de bas de page)

³ *Idem*, p. 216

⁴ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 388

La dénégalion du *mythe* bourgeois prend un aspect d'abord purement suggestif. L'efficacité de la *doctrine intérieure* dépend de son attitude à varier les combinaisons entre ce que Brulard a appris classiquement et ce qu'il a senti stylistiquement. Il devient illusoire d'engendrer du nouveau sans commencer par rendre compte du fonctionnement esthétique séculaire, pour en atténuer progressivement la charge mythique qui tendait à présenter le Beau classique comme irréfutable.

Rendre le Beau irréductible au mythe, c'est déjà engager le procès esthétique du langage. Celui-ci doit passer de l'idéologie à la sémiologie. Ce passage permet en effet de montrer que l'art est effectivement « chose passée »¹. Avec la fin du mythe d'un langage bourgeois, meurt également l'absolutisme qui conférait à l'art son statut classique.

¹ Hegel cité par Maurice Blanchot, cf supra

CHAPÎTRE IV

LE DEVENIR-MINORITAIRE

La fin de l'art et de la littérature que manifestent les observations esthétiques anti-classiques et anti-mimétiques de Henry Brulard, relie la problématique stendhalienne de l'immaturation à la mort de l'absolutisme où l'écrivain était investi d'un sacerdoce qui le condamnait sans qu'il le veuille à transmettre la ferveur éternelle du langage bourgeois.

Même s'ils n'étaient pas explicitement énoncés, le roi, la monarchie dans la sphère supérieure, l'intérêt familial et utilitaire dans la sphère inférieure, étaient thématiquement les points vers lesquels convergeait une littérature dans laquelle l'*écriture* était entravée.

A l'apparition tardive de la scène scriptuaire, longtemps prisonnière du langage instrumentalisé par les institutions monarchiques, peut s'adjoindre le soupçon stendhalien concernant l'écart entre Paris et la province.

La manière de prononcer

Plus que les arts et les lettres, Stendhal confie à son personnage le soin de mesurer le gouffre entre le centre et la périphérie. Henry Brulard aboutit sans complaisance à un constat d'échec qui augure de la perte d'influence du Monarque sur plusieurs contrées. L'analphabétisme provincial et la persistance des usages phonétiques ou « manière de prononcer »¹, selon l'expression même de Stendhal, signe la débâcle de la toute-puissance du langage bourgeois, et par là même son incapacité à maintenir l'hétérogénéité linguistique que la monarchie de la Restauration prétendait assurer.

Contrairement à la mystique révolutionnaire d'une unité linguistique accessible à tous les locuteurs, le langage bourgeois n'est jamais parvenu à étendre son rayon d'action au-delà de la capitale, ce qui semble une contradiction si l'on considère que le projet initial était de rendre partout ostensible les signes de l'absolutisme.

¹ Stendhal, Le Rouge et le Noir, chap. VI, livre second, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1964, p. 277-283

La thématique de l'éducation arborée dans l'essai De L'Amour et par certains endroits dans Vie de Henry Brulard se rapproche du concept de la « dispersion »¹ étudié par M. Blanchot.

La distinction des usages phonétiques permet à Stendhal de poser de plain-pied le problème de l'éducation inégalitaire entre Paris et la province. Avec la primauté accordée aux usages phonétiques provinciaux, Stendhal, en pamphlétaire doublé d'un provocateur, montre délibérément les signes d'une opposition entre le centre et la périphérie. Afin de mieux étayer la problématique de la pluralité des usages phonétiques, il convoque le thème classique de l'éducation lacunaire.

La *dispersion* des usages phonétiques renvoie à la crise du signe linguistique auquel la stabilité séculaire assurée par le centre obligeait de se référer. Tout comme il considère que la littérature bourgeoise et ses tics linguistiques est vouée à céder le pas à l'*écriture*, Brulard semble en appeler à la disparition de l'uniformisation des postures articulatoires.

Par la valorisation de l'accent provincial, Stendhal conteste implicitement la prononciation standardisée pas les *habitus* discriminatoires de la culture bourgeoise, qui prône tel usage phonétique au détriment de tel autre : « Les niais de Paris blâment cette peinture de la prononciation, saine, naturelle. C'est par lâcheté et par ignorance »².

Stendhal, qui ne se réclame pas directement du peuple, se veut néanmoins le pourfendeur de l'iniquité. Ainsi se met-il à défendre l'accent provincial autant que les classes minoritaires, elles-mêmes paradoxalement nombreuses sur le plan comptable : « Car il faut l'avouer, malgré mes opinions alors parfaitement et foncièrement républicaines, mes parents m'avaient parfaitement communiqué leurs goûts aristocratiques et réservés »³.

Aristocrate de l'esprit, donc ennemi des sentiments abjects, Brulard ne méprise pas le peuple : « J'abhorre la canaille (pour avoir des communications avec) en même temps que sous le nom de *peuple* je désire passionnément son bonheur, et que je crois qu'on ne peut le procurer qu'en lui faisant des questions sur un objet important. C'est-à-dire en appelant à se nommer des députés »⁴.

La grammaire et la phonétique sont encore trop normatives pour que les fils de bonne famille accueillent les provincialismes bannis de leur dictionnaire :

¹ **Blanchot** (Maurice), Le livre à venir, Ed. Gallimard, Paris, 1959, p. 276

² **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 223

³ Idem, p. 161

⁴ Ibid

« J'ai vu les enfants, dans les familles riches de Paris, employer toujours la tournure la employer toujours la tournure la plus ambitieuse pour arriver au style noble, et les parents à applaudir à cet essai d'emphase. »¹

La *manière de prononcer* de la bourgeoisie parisienne recouvre un besoin de s'éloigner de la province, ce qui n'est pas sans échapper à la dérive du snobisme. Les usages phonétiques normalisés par la bourgeoisie prennent chez Henry Brulard le sens d'une mise en accusation :

« Ils [les Parisiens] ont peur d'être ridicules en notant la prononciation d'*Anvers* (ville) de *cours*, de *vers*. Ils ne savent pas qu'à Grenoble, par exemple, on dit : J'ai été au Cour- française à la porte *ce*, ou : j'ai lu des *ver-ce* sur *Anver-se* et *Calai-se*. Si l'on parle ainsi à Grenoble, ville d'esprit et tenant encore un peu aux pays du Nord qui pour la langue ont écrasé le Midi, que sera-ce à Toulouse, Bazas, Pézenas, Digne ? Pays où l'on devrait afficher la prononciation des églises »².

Il s'ensuit une réhabilitation de la *phonétique* provinciale, jugée déviante par rapport à celle de la capitale. Brulard, qui dit ne pas vouloir renier ses origines grenobloises, réaffirme son attachement au terroir :

« En revanche nous lisions : j'étais au Cour-*se* où M. Passe-*kin* (Pasquin) m'a lu une pièce de *ver-se* sur le voyage d'*Anver-se* à *Calai-ce*. Ce n'est qu'en arrivant à Paris en 1799 que je me suis douté qu'il y avait une autre prononciation. »³

Le plaidoyer des usages phonétiques orchestré par Brulard traduit son hostilité contre une politique d'homogénéisation culturelle relevant de la démagogie bourgeoise qui prétend rapprocher la périphérie du centre. On pourrait rapprocher les observations brulardiennes du processus de la *déterritorialisation* des usages phonétiques grâce auquel Deleuze et Guattari suggèrent l'inexistence d'un invariant linguistique :

« En effet, les qualités expressives ou matières d'expression entrent, les unes avec les autres, dans des rapports mobiles qui vont "exprimer" le rapport du territoire qu'elles tracent avec le milieu intérieur des impulsions, et avec le milieu extérieur des circonstances. »⁴

La diversité dans la *manière de prononcer* plaidée par Stendhal semble engager la phonétique et la grammaire dans un processus de *déterritorialisation* nécessaire à la préservation du fonds linguistique ou phonétique des territoires qui peinent à prononcer à la française, c'est-à-dire à la parisienne. Stendhal va jusqu'à suggérer aux lexicographes d'admettre les entrées provinciales dans leur dictionnaire :

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 274

² **Idem**, p. 223

³ **Ibid** (nous soulignons)

⁴ **Deleuze et Guattari**, « De la ritournelle » in *Mille plateaux*, Ed. de Minuit, Paris, 1980, p. 390

« M. Gattel avait fait un fort bon dictionnaire où il avait osé la prononciation et dont je me suis toujours servi. »¹

Avec cette migration des usages phonétiques suggérée Stendhal, la voix du locuteur ne s'ouvre plus sur un territoire déterminé. Le son de la voix cesse de désigner le lieu ou le niveau d'instruction du locuteur. Rien ne nous interdit de penser qu'il y a du "parisianisme" dans les contrées provinciales et de la province dans les faubourgs parisiens : « Il y avait d'ailleurs en ce temps-là une profondeur et une vérité de sentiment dans le jeune Dauphinois de quatorze ans que je n'ai jamais aperçues chez le jeune parisien. »²

S'exprimer avec un autre accent n'est pas le signe d'une dépendance ontologique. La *province* en elle-même ne recouvre pas de particularités phonétiques essentielles, même s'il arrive que la façon de parler deictise encore l'origine, comme dans La Chartreuse de Parme :

« Fabrice prononçait si mal le français, que ses camarades crurent voir dans ses paroles un ton de supériorité ; ils furent vivement choqués, et dès lors dans leur esprit un duel se prépara pour la fin de la journée. Ils le trouvaient fort différent d'eux-mêmes, ce qui les choquait ; Fabrice au contraire commençait à se sentir beaucoup d'amitié pour eux »³.

La phonétique standardisée par l'institution bourgeoise a pour inconvénient de faire du centre un modèle sur lequel le locuteur provincial est supposé calquer sa prononciation. Or un dictionnaire qui admet en son sein la multiplicité des parlers tirés de différentes provinces fait quelque peu figure de cartographie⁴ phonétique où certains accents se *reterritorialisent*⁵ sur d'autres, où s'abolissent les frontières idéologiquement établies par la culture de la classe bourgeoise.

La thématique de l'éducation inégalitaire, qui atteint son point culminant dans le plaidoyer de Julien Sorel, révèle les contradictions de l'ordre bourgeois, qui, en prônant l'homogénéité des manières articulatoires et linguistiques, n'admet pas que Julien Sorel ne s'exprime pas dans le même langage que le parisianisme de l'Hôtel de la Mole.

De son préceptorat chez les Rênal à la charge de secrétaire chez le marquis de la Mole, Julien Sorel était déjà préparé par ses lectures napoléoniennes et par l'ex-

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 223

² **Idem**, p. 223

³ *La Chartreuse de Parme*, Ed. Gallimard, Paris, 1972, p. 73 (nous soulignons)

⁴ **Deleuze et Guattari**, op. cit.

⁵ **Deleuze et Guattari**, op. cit.

chirurgien major des années impériales à conquérir progressivement la noblesse, à laquelle la bourgeoisie elle-même s'était substituée.

Le héros du *Rouge* retourne l'anathème qui le discrédite comme ambitieux petit paysan provincial en une reconnaissance de la noblesse dans l'âme des gens de peu, là où Mathilde ne voyait en eux que l'énergie destructrice des héros révolutionnaires à la Danton.

Si la bourgeoisie a bâti son empire sur la passion de l'envie qui l'a progressivement menée à endosser l'habit du noble, on conçoit à maints égards qu'elle voit d'un mauvais œil l'ascension de petits provinciaux issus du vulgaire. A moins de s'y méprendre, ces derniers lui rappellent en miroir sa propre ascension. A la noblesse qui s'était trop peu méfié de la passion envieuse de la bourgeoisie, succède le bourgeois méfiant du peuple.

Un autre grand paradoxe de l'éducation bourgeoise, c'est qu'à proprement parler elle ne cherche pas à niveler les différences, son modèle n'est pas celui du Jacobin intégrateur et assimilateur. Elle ne travaille pas à la disparition de la périphérie ; elle en a au contraire nécessairement besoin pour rayonner au centre et briller avec son arrogance *sui generis*.

Replié sur lui-même dans ses habitudes phonétiques, linguistiques et littéraires, l'ordre bourgeois, inégalitaire et conscient de sa propre fragilité, se fragilise encore davantage dans sa répulsion des habitus exogènes et dédaigneusement qualifiés de mœurs provinciales. Aussi bien pensons-nous qu'il n'est point nécessaire de surestimer la puissance fédératrice du langage et de l'académisme bourgeois, qui se recrute parmi les petits cercles élitaires situés aux antipodes du plus grand nombre plus habile au maniement de la charrue que de la plume.

Les bataillons d'illettrés croissent de jour en jour. La Restauration s'éloigne du modèle napoléonien héritier de 93, Paris ne rencontre pas la province, le provincial est perçu un peu comme le Huron de Voltaire. D'un côté l'urbanité, la culture, de l'autre, la rusticité, la nature en friche.

Brulard note et médite dans ses carnets de voyage tout cet intolérable état de choses, et va même jusqu'à montrer comment des pans entiers de territoire échappent culturellement à l'ordre bourgeois, qui avait pourtant vocation à l'universalité de ses us et coutumes. Il se trouve que ce qu'il y a de plus essentiel, à savoir l'instruction, apparaît au grand jour comme la preuve criarde de sa vulnérabilité.

La répugnance brulardienne pour l'absence d'élévation ne concerne pas seulement l'absence d'écriture, elle s'étend sur la dimension de la culture et de l'instruction. Les griefs de Stendhal à l'encontre du ministère de Guizot portent principalement sur l'absence d'homogénéisation culturelle, pourtant inscrite dans l'agenda de la Restauration :

« Un ministre de l'Intérieur qui voudrait faire son métier, au lieu d'intriquer auprès du Roi et dans les Chambres comme M. Guizot, devrait demander un crédit de deux millions par an pour amener, porter au niveau d'instruction des autres français les peuples qui habitent dans le fatal triangle qui s'étend entre Bordeaux, Bayonne et Valence. On croit aux sorciers, on ne sait pas lire et on ne parle français en ces pays. Ils peuvent produire par hasard un homme supérieur comme Lannes, Soult, mais le général ...y est d'une ignorance incroyable. »¹

Comment la bourgeoisie de la Restauration peut-elle prétendre à son universalisme si ce sur quoi s'appuie la diffusion de l'universalisme, à savoir l'instruction, échappe aux contrées périphériques ?

Déjà incapable de libérer une expression littéraire propre, et confinant l'écrivain au rôle de littérateur, la bourgeoisie ne distribue que parcimonieusement ses acquis culturels, comme si sa politique d'instruction n'était que démagogie. On s'aperçoit finalement que répandre les Lumières dans les contrées obscures de la province n'était pas sa mission. Contrairement à l'ère napoléonienne, il n'entrait pas dans ses intérêts de voir des enfants de paysans comme Julien Sorel posséder le français et s'élever par ce biais au statut de bourgeois.

La contestation de l'universalisme bourgeois et de son incapacité fédératrice permet de voir comment l'écriture stendhalienne libère la problématique d'un *devenir provincial*. Celui-ci obsède tant Stendhal qu'il pense que l'absence de grands génies provinciaux naît de la mauvaise politique de l'éducation bourgeoise :

« Je pense qu'à cause du climat et de l'amour et de l'énergie qu'il donne à la machine, ce triangle [Bordeaux, Bayonne, Valence] devrait produire les premiers hommes de France. La Corse me conduit à cette idée. »²

Si la province a bien pu donner par le passé des figures de la stature de Napoléon, il n'est pas impossible que le climat provincial soit propice à l'éclosion d'autres grands talents. Les différences sont simplement liées aux dysfonctionnements de l'idéologie bourgeoise, qui considère encore la périphérie comme un espace adverse, au lieu de voir en elle son propre prolongement :

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 223

² Idem

« Le nombre des génies que produit une nation est proportionnel au nombre d'hommes qui reçoivent une culture suffisante, et rien ne me prouve que mon bottier n'ait pas l'âme qui faut pour écrire comme Corneille ; il lui manque l'éducation nécessaire pour développer ses sentiments et lui apprendre à lui communiquer au public »¹

Si le niveau d'éducation des provinciaux avait été comparable à celui du centre, les écrivains les plus en vue, reflet du goût esthétique des classes privilégiées, auraient été un choix contestable et peut-être même largement contesté, comme c'est d'ailleurs souvent le cas pour la mode elle-même. Le lectorat populaire étant quasi absent à l'époque de Henry Brulard, on comprend le peu de succès obtenu par ce dernier auprès d'un public majoritairement bourgeois.

Alors que la bourgeoisie est *majoritaire* du point de vue de l'instruction, il est assez curieux, si l'on en croit Brulard, que le gros de la population parle à peine le français et ne sache pas encore lire et écrire, la lecture et l'écriture étant principalement l'apanage du centre.

L'opposition entre nature et culture permet à Henry Brulard d'assimiler la bourgeoisie à une institution propagatrice d'habitudes savamment calculées, où la rigidité mécanique des hommes éclipse la primitivité des sentiments :

« J'apprends au lecteur que le Dauphiné a une manière de sentir à soi, vive, opiniâtre, raisonneuse, que je n'ai rencontrée en aucun pays. Pour des yeux clairvoyants, à tous les trois degrés de latitude, la musique, les paysages et les romans devraient changer. »²

L'arrivée de Brulard à Paris est placée sous le signe d'un procès contre une certaine idée de culture. En plaçant le provincial du côté de la nature, Stendhal fait l'éloge de la sincérité de l'expression, qu'il oppose radicalement aux usages conventionnels des parlers parisiens. Les postures articulatoires des gens de Paris s'apparentent parfois à cette espèce de « mécanique plaqué sur du vivant »³, pour reprendre l'expression de Bergson.

Henry Brulard reproche aux Parisiens d'avoir trop de politesse et trop peu de cœur. Il sait qu'il existe un style, une prononciation, une manière d'écrire et de raisonner différente des us et coutumes de la capitale :

« Je ne puis décrire au long que mes sentiments qui probablement sembleraient exagérés ou incroyables au spectateur accoutumé à la nature fautive des romans (je ne parle pas de Fielding) ou à la nature étioyée des romans construits avec des cœurs de Paris. »⁴

¹ **Stendhal**, *De L'Amour*, p. 220

² *Vie de Henry Brulard*, p. 54

³ **Bergson** (Henri), *Le rire*, op. cit.

⁴ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 54

Le provincial offre un portrait d'après nature. Aucun regard ne fait peur à sa nudité qu'il aime mieux que la fausse pudeur qui fait passer les conventions, l'artifice et la raison utilitaire avant les sentiments.

Le transfert de Paris à la province est ce que n'a pas réussi à faire l'idéologie bourgeoise, alors qu'il est historiquement attesté par René Raymond dans son étude sur le dix-neuvième siècle que l'ordre bourgeois avait inscrit dans son agenda le projet de « transférer du centre à la périphérie et du sommet à des échelons intermédiaires, une bonne part des attributions que le pouvoir central tend à se réserver »¹.

Primitivement considéré comme une pensée de la subversion de l'idée de hiérarchie héréditaire sur laquelle reposait la noblesse, le libéralisme semble s'être paradoxalement éloigné de son programme. L'aspect subversif du libéralisme a néanmoins survécu dans la création stendhalienne, nourrie des travaux de J.B. Say et d'Adams Smith².

Le libéralisme prôné par Stendhal ne met pas l'accent sur l'individualisme mais sur la contestation de l'idée de suprématie. Être libéral pour Stendhal revient à faire lire à la postérité le testament de l'éducation égalitaire. *Le devenir-minoritaire*³ qu'exprime Stendhal dans son épître au gouvernement de la Restauration apparaît ici comme une exhortation adressée à celui-ci afin qu'il permette l'accès du plus grand nombre à la culture.

“Cella” plaide pour un devenir-minoritaire

L'antagonisme entre le centre et la périphérie s'ouvre sur la question de la maîtrise de la langue. Pourquoi Stendhal fait-il écrire « cella » à ses héros lorsqu'ils partent de la province vers Paris ? Est-ce le fait d'un hasard si la faute d'orthographe commise par Henry Brulard en arrivant au Bureau de la Guerre est la même que celle que fait Julien Sorel peu après son arrivée à l'Hôtel parisien du marquis de la Mole ?

¹ **Rémond** (René), *Introduction à l'histoire de notre temps*, vol. 2, Ed. du Seuil, Paris, 1974, p. 26

² **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 34, p. 286

³ **Deleuze et Guattari**, *Mille plateaux*, p. 356-357 : « Pourquoi y a-t-il tant de devenirs de l'homme, mais pas de devenir-homme ? C'est d'abord parce que l'homme est majoritaire par excellence, tandis que les devenirs sont minoritaires, tout devenir est un devenir-minoritaire. (...) Il ne faut pourtant pas confondre 'minoritaire' en tant que devenir ou processus, et "minorité" comme ensemble ou état. Les Juifs, les Tsiganes, etc., peuvent former des minorités dans telles ou telles conditions ; ce n'est pas encore suffisant pour en faire des devenirs. On se reterritorialise, ou on se laisse reterritorialiser sur une minorité comme état ; mais on se déterritorialise dans un devenir. »

Les occurrences de cette faute sont si nombreuses dans l'écriture stendhalienne, qu'on ne saurait étudier le problème sans faire appel à la notion de *superposition* autour de laquelle Charles Mauron a organisé sa méthode psychocritique :
« Que se passe-t-il lorsqu'on superpose, au lieu d'œuvres lyriques, celles qui contiennent déjà une histoire ? D'une part, certains résultats s'imposent à l'analyse. Les superpositions font apparaître de véritables obsessions structurelles. »¹

Tout porte à croire qu'une obsession hante l'écriture stendhalienne. En superposant différents endroits du texte stendhalien construits autour de cette incorrection, on n'a guère de peine à s'apercevoir de la relation qui existe entre la fréquence lexicale *cella* et les obsessions qu'elle recouvre.

Cette prétendue faute est repérable non seulement dans l'autobiographique Vie de Henry Brulard, mais aussi dans les textes narratifs comme Le Rouge et le Noir, où Julien Sorel se retrouve face au marquis dans une situation étrangement comparable à celle de Brulard face à M. Daru :

« Une heure après, le marquis entra, regarda les copies, et remarqua avec étonnement que Julien écrivait cela avec deux ll, cella. Tout ce que l'abbé m'a dit de sa science serait-il tout simplement un conte ! Le marquis, fort découragé, lui dit avec douceur :

- - Vous n'êtes pas sûr de votre orthographe ?
- - Il est vrai, dit Julien, sans songer le moins du monde au tort qu'il se faisait ; il était attendri des bontés du marquis, qui lui rappelait le ton rogue de M. de Rênal. C'est du temps perdu que toute cette expérience du petit abbé franc-comtois, pensa le marquis ; mais j'avais un si grand besoin d'un homme sûr !
- Cela ne s'écrit qu'avec une l, lui dit le marquis ; quand vos copies seront terminées, cherchez dans le dictionnaire les mots de l'orthographe desquels vous ne serez pas sûr. »²

D'autres endroits du *Rouge*, notamment dans la scène où le marquis de La Mole se confie à son fils Norbert, font mention de *cella* :

« Norbert, je te demande tes bontés pour M. Julien Sorel que je viens de prendre à mon état-major, et dont je prétends faire un homme, si *cella* se peut.

- C'est mon secrétaire, dit le marquis à son voisin, et il écrit *cela* avec deux ll. Tout le monde regarda Julien, qui fit une inclination de tête un peu trop marquée à Norbert ; mais en général on fut content de son regard. »³

Ainsi, le lecteur acquiert l'impression qu'« il s'agit de structures obsédantes qui se répètent d'œuvre en œuvre et dont chaque apparition nouvelle est expliquée par des

¹ Mauron (Charles), Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Librairie José Corti, Paris, 1980, p. 196

² Stendhal, Le Rouge et le Noir, p. 256 (nous soulignons)

³ Idem, p.258

motifs conscients nouveaux, alors que la répétition demeure inexpliquée et même ignorée. »¹

Ecrire *cella* au lieu de *cela* est peut-être un clin d'œil au lecteur, qui à partir de ses inférences personnelles, est implicitement convié à reconstruire tous les non-dits ressortissant de l'incorrection grammaticale.

L'incorrection *cella* ne peut pas uniquement s'expliquer par le noviciat de Henry Brulard et l'idée qu'il serait intimidé par sa nouvelle charge de commissaire adjoint. L'autoritarisme de M. Daru est un fait. Mais nous ne pensons pas que celui-ci ait induit Brulard à écrire *cela* avec deux *ll*. Lorsqu'il arrive au bureau de la guerre aux environs de 1800, Brulard n'avait pas la moindre idée du caractère de la personne sous la direction de laquelle il allait travailler. L'erreur ne peut être uniquement imputable à M. Daru dont il ignorait complètement l'intransigeance. A la décharge de Henry Brulard, on peut néanmoins retenir l'idée selon laquelle il manquait d'expérience.

Les problèmes d'éducation et de formation hantent tellement l'écriture de Stendhal que l'introduction de *cella* était pour lui vraisemblablement nécessaire à l'évaluation du gouffre qui sépare la périphérie du centre, la province de Paris. Au-delà de l'incorrection grammaticale, normative d'ailleurs, l'écriture de l'immatunité semble jouer ici sur les écarts géographiques.

En effet, l'infraction grammaticale *cella*, qui se manifeste comme une entrée douloureuse de l'enfant Brulard dans le monde parisien, pourrait renvoyer aux lacunes du provincial. Alors qu'il arrive à Paris avec des grands projets littéraires, son entrée dans les lettres est placée sous le signe d'une faute d'orthographe. Or connaissant les exigences littéraires de Brulard, on peut tout de même se demander si l'incorrection assumée chez les Daru n'est pas rien de moins qu'une provocation. En effet, au lieu de retrancher la consonne incriminée, l'œuvre de Stendhal en fait l'ostentation, comme s'il voulait heurter la norme grammaticale symbolisée par la bourgeoisie.

Pourquoi continuer à respecter l'orthodoxie linguistique alors que jamais l'abîme séparant la périphérie et le centre n'avait été aussi considérable ?

« Là M. Daru m'établit à un b[ure]au et me dit de copier une lettre. Je ne dirai rien de mon écriture en pieds de mouche, bien pire que la présente, mais il découvrit que j'écrivais cela par ll : cella. C'était donc là ce littérateur, ce brillant *humaniste* qui discutait le mérite de Racine et qui avait remporté tous les prix à Grenoble !! »²

¹ Mauron (Charles), op. cit., p. 203 (nous soulignons)

² Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 387

L'opposition introduite ici est bien celle qui sépare le philologue parisien, l'ex-préfet Daru, du provincial qui aime à feindre l'ignorant.

Henry Brulard cultive-t-il délibérément sa singularité en insistant sur *cella*? La faute est peut-être plus imputable à une façon linguistique qu'à une incompetence proprement dite. Néanmoins, l'idée que Brulard ait pu être intimidé par son premier emploi au point de commettre la faute dont il se vante présentement paraît tout aussi recevable. La faute est également une façon d'insister par la suite sur l'immatunité d'un provincial au contact de la famille Daru.

Si Stendhal maîtrise la grammaire et les mathématiques, tel ne fut pas le cas des autres jeunes provinciaux allant vers Paris. Le /l/ rajouté après coup par Stendhal au deictique ou à l'instance de monstration /cela/ prend symboliquement le sens d'une mise en accusation. Brulard se solidarise de Julien Sorel pour montrer du doigt l'ordre bourgeois. Ainsi, l'incorrection grammaticale assumée *cella* rejoint l'isotopie stendhalienne de la passion égalitaire, qui chez Julien Sorel apparaît comme le signe d'une tension nécessaire à l'expression d'un *devenir-minoritaire* figuré par la province.

L'ordre majoritaire : le nom d'un problème

Si le sociolecte au pouvoir était celui du peuple, Stendhal ne l'aurait peut-être pas non plus célébré par des tirades élogieuses. La problématique de l'immatunité dans le roman stendhalien montre qu'à chaque fois qu'un sociolecte exprime le désir d'un groupe majoritaire au pouvoir, il libère inévitablement les *desiderata* du sociolecte minoritaire. Le *devenir-minoritaire* n'est pas un problème numéral ou comptable. C'est toujours par rapport à la configuration du pouvoir que tel devenir est considéré comme *minoritaire*. Sous l'Ancien Régime, l'enfant Brulard était révolutionnaire, et sous la Restauration Octave de Malivert et Lucien Leuwen étaient en quête des idées nobiliaires à une époque où l'aristocratie était évincée du pouvoir.

Dès qu'un sociolecte est majoritaire au pouvoir, Stendhal le renverse par le sociolecte minoritaire auquel il prête ses griefs. Sous le gouvernement de la majorité, Brulard recherche l'expression *minoritaire* et devient un partisan de l'aristocratie de l'esprit, alors que retranché dans les sociétés littéraires, il réprouvait ce discours rappelant le sociolecte des classes mondaines.

Sur les ruines de l'aristocratie qui régnait sous l'Ancien Régime, l'abbé Sièyès en est venu à donner à l'aristocratie un sens éthique et esthétique. C'est pourquoi Stendhal lui sait gré d'avoir là aussi libéré un *devenir-minoritaire* :

« Quand, par son immortel pamphlet *Qu'est-ce que le Tiers ? Nous sommes à genoux, levons-nous*, M. l'abbé Sièyès porta le premier coup à l'aristocratie politique, il fonda sans le savoir l'aristocratie littéraire. (Cette idée m'est venue en novembre 1835, faisant une préface à de Brosses qui a choqué Colomb.) »¹

La révolution qui s'en est suivie en menant au pouvoir la bourgeoisie après la fin du Directoire, avait certes été bénéfique par certains côtés à l'expression des idées du plus grand nombre, mais incompatible chez Stendhal avec l'expression de l'heureux petit nombre.

Par l'invocation de ces différents *idéologèmes*², on comprend pourquoi Stendhal considère tout pouvoir comme une entrave à la formulation de ses tendances esthétiques quelque peu avant-gardistes. On pourrait corroborer nos développements par les analyses de Roland Barthes, qui montrent justement comment l'expression majoritaire occulte les aspects éthiques et esthétiques autour desquels un groupe minoritaire élabore son programme :

« Il y a sans doute des révoltes contre l'idéologie bourgeoise. C'est ce qu'on appelle en général l'avant-garde. Mais ces révoltes sont socialement limitées, elles restent récupérables. D'abord parce qu'elles proviennent d'un fragment même de la bourgeoisie, d'un groupe minoritaire d'artistes, d'intellectuels, sans autre public que la classe même qu'ils contestent, et qui restent tributaires de son argent pour s'exprimer. »³

De même que l'abbé Sièyès encourage sur le plan littéraire le *devenir-minoritaire* dont l'aristocratie, sur son versant politique, ne pouvait libérer l'expression, de même Stendhal, minoré par les Bourbons, aimant à insister sur les signes de son triomphe posthume, écrivait à l'attention de ses *happy few*.

Quoique Stendhal ait été méconnu du public bourgeois qui lui était contemporain, sa gloire mûrissait silencieusement. En position avant-gardiste, il avait cessé d'œuvrer pour lui-même, mais luttait pour une renommée posthume qui consacre la maturité de son œuvre, c'était finalement à ses *happy few* d'en recueillir les fruits en

¹ **Stendhal**, *Vie de Henry Brulard*, p. 295 (nous soulignons)

² **Kristeva** (Julia), *Recherches pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, Paris, 1969, p. 114 : « L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire "matérialisée" aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales »

³ **Barthes** (Roland), *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, 1957, p. 213

échange de l'immortalité artistique promise : « Stendhal en 1850 était sur le même plan que Balzac, Eugène Sue, Dumas et Féminore Cooper. »¹

C'est qu'on est toujours minoritaire par rapport aux canons en vogue, comme le montrait déjà la satire de Henry Brulard sur l'art de ses contemporains.

D'après ce qui précède, on conçoit que dans la problématique de l'immaturité, l'ordre majoritaire est nécessaire à l'expression des tendances esthétiques les moins communément admises. Il figure dans l'œuvre de Stendhal comme le nom d'un problème. C'est en effet par la contestation ou la subversion de l'ordre majoritaire que se libèrent les expressions minoritaires à caractère avant-gardiste :

« Ce que l'avant-garde conteste, c'est le bourgeois en art, en morale (...) Ce que l'avant-garde ne tolère pas dans la bourgeoisie, c'est son langage, non son statut. Ce statut, ce n'est pas forcément qu'elle l'approuve ; mais elle le met entre parenthèses... »²

Dans le roman stendhalien, le grief principalement adressé au *sociolecte* dominant, aristocratie politique avec l'abbé Siéyès, bourgeoisie politique avec Stendhal ou Henry Brulard, c'est d'avoir minoré, voire annihilé, ces mêmes aspects éthiques et esthétiques que réclame l'expression avant-gardiste et minoritaire.

¹ **Dutourd** (Jean), « Préface » in Les plus belles lettres de Stendhal, Ed. Calmann Levy, Paris, 1962, p. 15

² **Barthes** (Roland), Mythologies, p. 213

CHAPÎTRE V

SOUS LE SIGNE D'UN DEVENIR FÉMININ

Dans sa problématique de réduction de l'écart entre le centre et la périphérie, Stendhal trouve en la femme un actant fondamental à la formation de ce qu'il est convenu d'appeler un *devenir-minoritaire*.

L'absurdité de l'éducation des jeunes provinciaux trouve son pendant dans celle donnée aux jeunes filles, auxquelles on apprend rien, si l'on en croit la critique stendhalienne adressée au centre, configuration de la décision et de la loi.

L'éducation lacunaire constatée chez les hommes de province est la même que celle observée chez les femmes : « En France, la province, pour tout ce qui regarde les femmes, est à quarante ans en arrière de Paris. »¹

En s'érigeant en dépositaire des valeurs culturelles, l'ordre bourgeois met à la disposition des jeunes filles les quelques bribes et rudiments nécessaires pour les priver de la clarté des choses :

« Le plaisant de l'éducation actuelle, c'est qu'on apprend rien aux jeunes filles qu'elles ne doivent oublier bien vite, dès qu'elles seront mariées. Il faut quatre heures par jour, pendant six ans, pour bien jouer de la harpe ; pour bien peindre la miniature et l'aquarelle, il faut la moitié de ce temps. La plupart des jeunes filles n'arrivent pas même à une médiocrité supportable ; de là le proverbe si vrai : qui dit amateur dit ignorant. »²

En proscrivant de son programme certaines lumières, le législateur trônant au centre a pris le soin de ne laisser allumées que les quelques pâles chandelles qui ne risquaient pas de provoquer des séditions féministes. En se muant en adversaire du savoir égalitaire, le législateur bourgeois relègue les jeunes filles à la périphérie :

« Les ignorants sont les ennemis nés de l'éducation des femmes. (...) Ces mêmes sots se croyant obligés, en vertu de la prééminence de leur sexe, à savoir plus que les femmes, seraient ruinés de fond en comble, si les femmes s'avisait d'apprendre quelque chose. »³

De même que la périphérie est une invention de l'ordre dominant situé au centre, de même on pourrait se demander avec Stendhal si l'inégalité entre les sexes

¹ Stendhal, *De L'Amour*, p. 262

² *Idem*, pp. 217-218 (nous soulignons)

³ *Ibid.*, p. 213

n'est pas directement subordonnée à une appropriation exclusive du langage et de la culture par le genre masculin.

Certains exégètes stendhaliens dont Victor Del Litto ont reconnu Stendhal comme étant un des écrivains dont l'apport a été éminemment décisif dans la propagation des idées qui allaient entraîner un changement de perception sur les rapports entre les sexes :

« On y trouve des idées pénétrantes sur le rôle social de la femme et sur la question si épineuse des rapports entre les sexes que la morale et la religion sont venues compliquer en multipliant, les interdits, les barrières et les tabous. Stendhal a été en ce domaine précurseur et prophète »¹

La contestation de la suprématie masculine dans l'œuvre stendhalienne pose la question du soupçon sur la grammaire classique. Le problème de l'inégalité entre les sexes recoupe celui de la prééminence grammaticale d'un genre sur un autre. Les jeunes filles sont élevées dans les couvents pour y recevoir un enseignement à dominante masculine et une approche de l'univers conditionnée par le langage masculin.

A ce degré d'analyse, on pourrait appliquer à l'œuvre de Stendhal la relation entre sexe et grammaire étudiée par Luce Irigaray. L'incidence linguistique sur les mentalités est telle, que la problématique de l'imaturité rejoint celle de l'insatisfaction linguistique de la femme dans l'œuvre stendhalienne.

Dans De L'Amour, le paradigme genre/sexe constitue l'essentiel de la configuration de l'éducation et des formules sentencieuses qui témoignent de l'imaginaire misogynie. L'acquisition d'un style proprement féminin que prône Stendhal pour les femmes peut se comprendre sur le plan théorique par le principe qu'énonce Luce Irigaray, selon lequel les rapports entre les sexes exigent une « évolution subjective et une mutation des règles de la langue »².

Henry Brulard, qui peine à travers la voie de l'écriture dans un siècle *inondé de Mémoires*³ et prisonnier du signe linguistique bourgeois, poursuit la même quête que l'élément féminin dans l'essai De L'Amour. Quoique élevées dans des espaces cloîtrés, les femmes écrivent, mais Stendhal observe que les quelques œuvres qu'elles produisent obéissent à l'ordre classique et masculin. Selon que les textes sont signés par l'un ou l'autre genre, le grammairien classique sous l'influence de l'académisme sur lequel veille le Monarque, feint d'ignorer la spécificité inhérente à l'expérience féminine.

¹ Del Litto (Victor), « Préface » in De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 19

² Irigaray (Luce), Je, tu, nous, Ed. Grasset & Fasquille, Paris, 1990, p. 36

³ Stendhal, Vie de Henry Brulard, p. 189

Comment la femme peut-elle écrire si l'ordre classique lui enjoint d'expérimenter sa subjectivité à travers une grammaire calquée depuis ses sources latines sur des universaux phallogocentriques qui veulent que l'échange interlocutoire éclipse les locuteurs féminins, que « dans les énoncés expérimentaux, le partenaire d'énonciation se désigne par *il(s)*, même quand les expérimentatrices sont des femmes »¹ ?

Le modèle de l'éducation théologique institutionnalisé par l'âge classique qui s'étend jusqu'à l'époque de De L'Amour n'aboutit qu'à une indistinction imparfaite entre les sexes, tant et si bien que le masculin, aussi minoritaire qu'il soit dans le jeu de l'interlocution, révèle l'accord en genre et en nombre, lors même que le féminin serait majoritaire. De ces prescriptions grammaticales il résultera des habitus stylistiques incompatibles avec la vision esthétique propre au sexe féminin.

L'abolition de la suprématie masculine telle que peut la souhaiter Stendhal ne débouche aucunement sur l'improbable indistinction des genres/sexes : « Les femmes ne savent que ce que nous ne voulons pas leur apprendre, que ce qu'elles lisent dans l'expérience de la vie. »²

De L'Amour n'est pas une exhortation stendhalienne appelant l'élément féminin à structurer son expérience par rapport aux attributs inhérents au masculin :

« Au lieu de la société et de la conversation des hommes-femmes, une femme instruite, si elle a acquis des idées, sans perdre les grâces de son sexe, est sûre de trouver parmi les hommes les plus distingués de son siècle, une considération allant presque jusqu'à l'enthousiasme. »³

Plus que le minimum d'égalité requis entre les sexes/genres, Stendhal va jusqu'à multiplier dans De L'Amour les signes de la supériorité féminine, que l'ordre phallogocrate présentait en termes d'infériorité, alors que celle-ci est imputable à l'intériorisation de la norme masculine : « D'après le système actuel de l'éducation des jeunes filles, tous les génies qui naissent *femmes* sont perdus pour le bonheur du public... »⁴

Lecteur de Montesquieu, Stendhal se souvient assurément de l'attitude anti-déterministe de l'auteur des *Lettres Persanes* contre la thèse d'une domination naturelle de l'homme :

¹ Irigaray (Luce), Je, tu, nous, pp. 36-37

² Stendhal, « De l'éducation des femmes » in De L'Amour, p. 209

³ Idem, p. 213

⁴ Ibid., p. 221

« C'est une grande question parmi les hommes de savoir s'il est plus avantageux d'ôter aux femmes la liberté que de la leur laisser. Il me semble qu'il y a bien des raisons pour et contre (...) C'est une autre question de savoir si la loi naturelle soumet les femmes aux hommes. -Non, me disait l'autre jour un philosophe très galant : la matière n'a jamais dicté une telle loi. L'empire que nous avons sur elles est une véritable tyrannie, elles ne nous l'ont laissé prendre parce qu'elles ont plus de douceur que nous, et par conséquent, plus d'humanité et de raison. »¹

On retrouve dans De L'Amour les accents de Montesquieu, non seulement par la tentation stendhalienne de l'explication des mœurs et l'évolution des mentalités par le climat, mais aussi par la critique à l'endroit d'un certain despotisme du signifiant mâle qui relègue la femme du côté de la nature ou du signifié.

Le devenir de la femme l'amène parfois à construire les oppositions provocatrices entre les femmes de divers pays européens. Il lui arrive parfois de médire des françaises pour mieux déconstruire le modèle d'éducation que celles-ci subissent :

« Formées par les aimables Français qui n'ont que de la vanité et des désirs physiques, les femmes françaises sont des êtres moins agissants, moins énergiques, moins redoutés, et surtout moins armés et moins puissants que les femmes espagnoles et italiennes. »²

Non pas que les Françaises soient inférieures à d'autres européennes, Stendhal suggère plutôt par cette opposition un tableau comparé des différents modèles d'éducation, et c'est sur les hommes qu'il concentre ses griefs. L'éducation doctrinaire tue le génie féminin, « alors qu'en Italie, en Espagne, elles sont si supérieures aux hommes et je dirais même si supérieures aux femmes des autres pays »³.

Il n'empêche que les femmes se signalent par des faits historiques qu'elles auraient pu multiplier si l'éducation n'eût pas été une contrainte :

« ...voyez les atteindre aux talents les plus difficiles ; voyez de nos jours une Catherine II, qui n'eut d'autre éducation que le danger et le catinisme ; une Mme Roland, une Alessandra Mari, qui dans Arezzo, lève un régiment et le lève contre les Français ; une Caroline, reine de Naples, qui sait arrêter la contagion du libéralisme mieux que nos Castlereagh et nos P[asquier]. »⁴

Des figures féminines de cette ampleur eussent été encore plus nombreuses si les femmes n'avaient pas été éduquées par un système théologique oeuvrant à la négation même du génie féminin.

Si l'âge classique a engendré des talents comme Mme de Sévigné ou Mme d'Epinau, Stendhal s'étonne néanmoins que la norme monarchique suscite en elles un

¹ **Montesquieu**, lettre XXVIII in Lettres Persanes, Ed. Bookking International, Paris, 1994, pp. 73-74

² **Stendhal**, De L'Amour, p. 148

³ Idem, p. 218

⁴ Ibid., p. 221

sentiment de servitude : « Voyez Mme de Sévigné admirant les actions les plus absurdes de Louis XIV. »¹

Dans les deux sexes, c'est de la façon dont l'éducation emploie le langage que dépend le statut social et le mérite de la femme sur le plan éthique et esthétique. Des formes linguistiques procède l'évolution des mentalités et des styles scripturaires qui diffèrent d'un sexe à l'autre. En ne produisant que parcimonieusement des genres féminins, le siècle classique a fait de l'écriture l'apanage du genre masculin :

« Je dirai qu'une femme ne doit jamais écrire que comme Mme de Staal (de Launay), des œuvres posthumes à publier après sa mort. Imprimer pour une femme de moins de cinquante ans, c'est mettre son bonheur à la plus terrible des loteries... »²

L'excommunication de la femme de l'univers intellectuel est pour Stendhal le comble de l'absurdité. Comment écrire si la sagesse, celle par laquelle s'exprime la *doxa* classique, a popularisé des formules de type : « *Vous voulez faire d'une femme un auteur ?...* »³

Pourquoi les femmes n'ont-elles pas le droit d'imprimer ? Mme La Fayette est l'une des rares à publier à une époque où, selon Stendhal, on ne mise pas beaucoup sur les femmes et où on leur recommande parfois d'écrire des mémoires :

« Publier un livre ne peut être sans inconvénient que pour une *filles* ; le vulgaire, pouvant la mépriser à son aise à cause de son état, la portera aux nues à cause de son talent et même s'engouera de ce talent »⁴

L'éducation, telle qu'elle s'est développée à l'âge classique, est incompatible avec la vocation artistique et littéraire de la femme :

« Et supposons une jeune fille avec quelque talent ; trois ans après qu'elle est mariée, elle ne prend pas sa harpe ou ses pinceaux une fois par mois : ces objets de tant de travail lui sont devenus ennuyeux, à moins que le hasard lui est donné l'âme d'un artiste, chose toujours fort rare et qui rend peu propre aux choses domestiques. »⁵

L'éducation des jeunes filles est aussi le fait de mauvais livres qui se partagent les torts avec l'Eglise et les couvents, où elles se maintiennent en état d'infériorité en France.

Mme d'Epinaï était-elle responsable de certains arguments misogynes que dénonce Stendhal ?

¹ **Stendhal**, *De L'Amour*, p. 209

² **Idem**, p. 216

³ **Ibid**, p. 216

⁴ **Ibid**

⁵ **Ibid**, p. 218

« Voyez la puérité des raisonnements de Mme d'Epinay. *Les femmes doivent nourrir et soigner leurs enfants* (...) – *elles doivent de plus régler les comptes de leur cuisinière* – Donc elle n'ont pas le temps d'égaliser un petit garçon de quinze ans, en connaissances acquises. »¹

L'éducation désastreuse inculquée au sexe féminin constitue un obstacle au progrès de la civilisation, car sans une véritable éducation féminine, une nation périlite dans la barbarie, et par là même, l'écart entre le centre et la périphérie s'en trouve davantage aggravé :

« Une mère qui a l'esprit cultivé donnera à son jeune fils une idée, non seulement de tous les talents purement agréables, mais encore de tous les talents utiles à l'homme en société, et il pourra choisir. »²

Pour Stendhal, c'est sur l'état d'abrutissement auquel une certaine forme d'éducation condamne le genre féminin que repose la dégradation des vertus morales et culturelles d'une nation. Le nombre de génies produit par une civilisation est étroitement lié au degré d'élévation culturelle et intellectuelle auquel l'éducation peut hisser la femme : « Les jeunes gens nés à Paris doivent à leurs mères l'incontestable supériorité qu'ils ont seize ans sur les jeunes provinciaux de leur âge. »³

En restreignant les possibilités culturelles de la femme, *l'éducation actuelle* aura contribué à pérenniser des idées reçues qui, dans l'inconscient collectif masculin, ont la même persistance que le mythe. Les représentations péjoratives des femmes ne surgissant pas ex nihilo, elles sont foncièrement tributaires d'un langage par lequel s'exprime toute une idéologie.

Chez Stendhal, une révolution des mentalités passe par la critique des discours qui à l'âge classique passaient pour des certitudes bien établies, et qu'il tourne ici en dérision sous la forme de maximes générales : « Si les femmes lisent avec plaisir les dix ou douze bons volumes qui paraissent chaque année en Europe, elles abandonneront bientôt le soin de leurs enfants. »⁴

Stendhal remet en question plus de quatre siècles d'objections contre l'instruction féminine. Les vérités qui présentent la femme sous un jour défavorable fonctionnent la plupart du temps comme des *apophtegmes*, puisque Stendhal n'en désigne pas explicitement les auteurs. Sous cette forme sentencieuse et atemporelle, c'est la ténacité du mythe bourgeois qui est manifestée.

¹ **Stendhal**, *De L'Amour*, p. 209

² *Idem*, p. 220

³ *Ibid*

⁴ *Ibid*, p.215

Déconstruire les préjugés misogynes par les nombreux aphorismes de De L'Amour permet à Stendhal de démasquer toute une *mythologie*¹ fondée sur l'immutabilité des codes bourgeois phalocrates qui confinent à l'anonymat les actants minoritaires que sont les femmes. Certains aspects de la critique barthesienne des représentations bourgeoises peuvent éclairer la critique stendhalienne des représentations erronées de la femme :

« La bourgeoisie ne cesse d'absorber dans son idéologie toute une humanité qui n'a point son statut profond (...) En répandant ses représentations à travers tout un catalogue d'images collectives à usage petit-bourgeois, la bourgeoisie consacre l'indifférenciation illusoire des classes sociales. »²

On pourrait aisément ranger la gente féminine décrite dans De L'Amour parmi ces actants rendus anonymes par l'idéologie bourgeoise.

Si par certains endroits, De L'Amour peut être reçu comme un manifeste féministe, tel n'était pas pourtant le projet initial d'un essai qui cherchait seulement à comprendre les signes de la naissance et de la manifestation de la maladie appelée *amour* ; Stendhal ne semble pas pour autant agir en doctrinaire partant d'une théorie qu'il chercherait par la suite à démontrer grâce à la liberté et la souplesse que lui conférerait le genre argumentatif de l'essai.

Dans les chapitres *L'Education des femmes* et *Objections contre l'éducation des femmes*, il est nullement question pour Stendhal de substituer au mythe bourgeois et phalocrate de l'étrangeté de la femme celui de l'Eternel féminin, qui prône l'idéalisation de la femme après qu'elle eut été bouc émissaire de l'ordre théologico-monarchique : « Stendhal ne sacrifie pas au mythe de la femme. »³

La dé-construction du logos répressif à l'encontre du genre féminin passe chez Stendhal par une monstration des *discours*. Si l'on considère le lyrisme qui accompagne dans De L'Amour le ton polémique de l'essai, tout laisse d'abord à penser que c'est toujours de l'artiste qu'il faut partir pour aboutir au théoricien. Stendhal ne part pas d'une *Idée* de la femme, mais rencontre la femme par le détour du signifiant phalocrate. Ainsi, il n'inscrit pas la problématique du féminisme sur le champ de la signification, où il risque de faire oeuvre de doctrinaire mu par une idéologie déterminée. Le plan du signifiant lui suffit à rendre compte du *soupçon* qu'il porte sur l'éducation des femmes.

¹ Barthes (Roland), *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, 1957

² *Idem*, p. 218

³ Louette (Jean-François), « Stendhal et le refuge perdu de Jean-Paul Sartre » in *Stendhal Club* n°139,1993, p. 20

Le point de départ est toujours celui de la remise en question du langage et des représentations qu'il imprime dans l'inconscient collectif. C'est sur l'axe de la vraisemblance, et non au nom d'une vérité préétablie, que Stendhal rejoint l'historien des mentalités.

A partir de nos inférences personnelles, rien ne nous interdit de penser que De L'Amour a été inventé par Stendhal comme un espace de dialogue entre générations de filles de siècles différents, celles séquestrées et castrées par les Monarchies théocratiquement orientées de l'âge classique et celles situées à l'horizon du 20^{ème} siècle qu'espérait Henry Brulard.

Si la partie argumentative de l'essai fournissait les pièces d'un dossier féministe stendhalien, la partie lyrique apparaît quant à elle comme un hymne à la majesté de la femme. La tension entre la composante argumentative et la composante affective de l'essai De L'Amour permet de voir comment Stendhal atténue la charge idéologique de la signification. Ainsi, par delà sa *sécheresse* apparente, De L'Amour s'offre comme un paysage destiné à quelques amies et à sa soeur Pauline, qu'il exhortait à conquérir le savoir.

Stendhal a fait tout son possible pour détruire les idéologies néfastes au *devenir-femme*¹, et le langage par lequel ces idéologies s'exprimaient pour s'enraciner dans l'inconscient collectif misogyne.

Pour mesurer la portée féministe de son œuvre, il suffirait de mentionner la dette des mouvements féministes du 20^{ème} siècle dont fait état J.F. Louette : « *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir propose un éloge sans réserve de la femme selon Stendhal. »²

On pourrait néanmoins s'étonner de voir que certaines femmes n'ont pas perçu les signes d'un devenir féminin chez Stendhal. Dans une énonciation où elle était censée s'exprimer au nom de plusieurs femmes, Mme de Toldi de Valle, prenant la tête d'une croisade contre lui, accusait Stendhal de misogynie : « Mais c'est M. de S[tendhal], cet homme de tant d'esprit *si immoral*. »³

Or ce n'est pas parce qu'il reconnaît explicitement avoir échoué à rendre le sentiment amoureux dans De L'Amour, qu'il faudrait penser que Stendhal était mal

¹ **Deleuze et Guattari**, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » in Mille plateaux, pp. 284-380 (356-357)

² **Louette** (Jean-François), op. cit., p. 20

³ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 280

placé pour pouvoir juger les femmes : « Je viens de relire cent pages de cet essai [*De L'Amour*] ; j'ai donné une idée bien pauvre du véritable amour... »¹

Un certain type de lectorat féminin n'a probablement pas saisi le véritable enjeu *De L'Amour*. Stendhal critique vertement l'éducation donnée aux femmes, éducation à laquelle n'a pas échappé Mme Toldi, qui n'aura pas compris que Stendhal cherche avant tout à mettre à mal la suprématie du langage masculin.

Comme *De L'Amour* pourrait à certains égards être perçu comme un testament féministe, il est assez curieux que certaines femmes n'y aient pas été sensibles. C'est ce que déplore Lucette Czyba critiquant l'attitude de Maddalenà Bartelà : « On regrette que M. Bartelà passe trop vite sur les chapitres consacrés dans *De L'Amour* à l'éducation des femmes et au mariage sous prétexte que d'autres critiques en ont déjà fait l'analyse. »²

On ne peut qu'imaginer l'indignation de Stendhal, qui en prenant le parti de la femme, se voit accusé à tort d'être l'ennemi de celles qu'il aimait : « ... (immoral parce que j'ai écrit sur les femmes dans *De L'Amour* et parce que malgré moi, je me moque des hypocrites, corps respectable à Paris, qui le croirait ? plus encore qu'à Omar). »³

Les femmes se sentent offensées lorsque Stendhal pourfend l'ordre du discours qui les condamne à l'inexistence. La cible de Stendhal, c'est l'homme, mais aussi quelques femmes élevées dans la croyance d'une inégalité naturelle entre deux genres idéologiquement et sexuellement différenciés.

Dans le cadre de la problématique de l'immaturation, il convient d'étudier l'analogie que suggère l'écriture stendhalienne entre la position minoritaire de l'écriture et celle de la femme.

Henry Brulard dénonce l'hypocrisie des *littérateurs*, comme celle que recouvre l'éducation des jeunes filles. Il plaide pour la bonne littérature, celle qui ne vit pas en bonne intelligence avec le pouvoir ; il recherche dans les salons littéraires la noblesse de la femme, celle qui rappelle l'art non compromis par l'hypocrisie des mœurs courtisanes.

¹ Stendhal, « Du courage des femmes » in *De L'Amour*, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 98

² Sur la contestation d'une absence de féminisme dans l'œuvre de Stendhal, nous avons eu recours à la polémique ouverte par Lucette Czyba, qui récuse les différents points de l'ouvrage de Maddalena Bartelà dans la revue *Histoire littéraire de France*, n°1, janv./févr. 1989, p. 30

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, p. 280

La problématique de la libération linguistique de la femme et celle de l'affranchissement de l'écriture du signe bourgeois sont deux aspects *rhizome*¹ de l'immaturation dans l'œuvre stendhalienne.

De même que l'entrée de l'enfant Brulard dans la littérature était placée sous le signe d'un procès du livre bourgeois, de même Stendhal cherche les signes d'un *devenir-minoritaire*² dans ses observations sur les lectures des jeunes filles prisonnières d'un corpus d'œuvres ordonné par l'ordre bourgeois, figuré spatialement par l'Eglise et les couvents.

Comme la femme, Stendhal a attendu pour triompher. A la question de l'expectative orchestrée par un écrivain minoritaire et défenseur des vertus périphériques, s'ajoute celle d'un précurseur du féminisme : par sa plume, Stendhal retourne en *devenir-minoritaire* son impopularité et celle de la femme. S'ouvre une extension de la configuration de l'esthétique minorée sur celle de l'éducation des jeunes filles séquestrées.

Le topos de l'écrivain attendant sa gloire, joint à celui de la province visant ses limites périphériques, permet de voir comment la méconnaissance de l'expression esthétique est une variante de la méconnaissance de la fonction et du pouvoir des femmes. Le statut minoré de l'écrivain, en déchaînant les vertus aristocratiques compromises par l'ordre bourgeois, s'attaque au même langage qui dans sa grammaire et sa logique aboutit à une idéologie séquestratrice.

On comprend pourquoi Stendhal, grâce à l'esthétique de l'expectative, met son écriture en devenir. La période de maturation esthétique est inévitablement associée à celle de l'attente. Il importe que la consécration soit posthume, puisqu'il est d'abord question d'être l'initiateur d'un processus qui va au-delà de son ambition personnelle. Stendhal savait qu'il serait lu par des milliers comme son modèle Benvenuto Cellini, de la même façon que les jeunes filles des couvents libèrent les signes d'un langage nouveau appelé à repenser la grammaire et l'idéologie de la primauté du masculin sur le féminin.

¹ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.

² Idem

CHAPÎTRE VI

LE MARIAGE ET LE NOM-DU-PÈRE¹

Comme la parole proférée par le *Nom-du-Père* n'appartient plus à celle du père originel, celui-ci, en tenant désormais lieu de signifiant, hante la conscience des héroïnes stendhaliennes. C'est sur le *Nom-du-Père* que repose ici les anciennes habitudes de l'aristocratie, plus amoureuse de ses privilèges que du bonheur né d'un mariage librement consenti. Bien qu'éclipsé en tant que père réel par la relation Clélia/Fabrice, le général Conti survit à travers le vœu que sa fille fait à la Madone² de ne jamais épouser Fabrice et de se retirer un jour au couvent.

L'écriture stendhalienne montre dans La Chartreuse de Parme la réticence de Clélia à accéder à la loi paternelle : « ...il lui répétait sans cesse, et avec colère, qu'elle cassait le cou à sa fortune si elle ne se déterminait enfin à faire un choix ; à vingt ans passés il était temps de prendre un parti ; cet état d'isolement cruel, dans lequel son obstination déraisonnable plongeait le général, devait cesser à la fin, etc., etc. »³

Quel parti Clélia doit-elle prendre alors qu'elle est de plain-pied dans une hésitation qui ne peut l'éclairer sur sa situation et qui la maintient dans un état d'aliénation ? La parole qui décidera de sa concession au père est-elle réellement celle du général Conti ? En demandant à sa fille d'épouser le marquis de Crescenzi, M. Conti n'inscrit-il pas la question sur un plan purement social auquel commande *l'idéologème* bourgeois de l'acquisition d'immense fortune ?

Le mariage apparaît d'abord comme une affaire entre familles "raisonnables". Aucune des filles nubiles ne doit échapper au devoir filial. Mais ce n'est pas sans compter sur Clélia, d'abord si rétive que s'ouvrent des tensions antagonistes entre le général et sa fille. Comme l'affrontement ne relève plus du modèle oedipien à proprement parler, le *Nom-du-Père* entre dans le même réseau isotopique que ce que Stendhal appelle la « *pique d'amour propre* »⁴.

¹ Nous nous inspirons pour l'intitulé de ce chapitre de Julia Kristeva, « Le mariage et la fonction paternelle » in La révolution du langage poétique, p. 441-464

² **Stendhal**, La Chartreuse de Parme, p. 431

³ **Idem**, p. 320

⁴ De L'Amour, chap. 38, p. 129 : « La pique est un mouvement de la vanité ; je ne veux pas que mon antagoniste l'emporte sur moi ; *et je prends cet antagoniste lui-même pour juge de mon mérite*. Je veux faire effet sur son cœur. C'est pour cela qu'on va beaucoup au-delà de ce qui est raisonnable. »

Le prestige parle plus que les personnages eux-mêmes. Le mariage va de pair avec l'étalage de la vanité. Puisque M. Conti ne veut pas déshonorer son rang, le *Nom-du-Père* est ravivé par la *pique*, que Stendhal appelle précisément « une *maladie de l'honneur* »¹.

La difficulté apparaît dès l'instant que la vanité paternelle est blessée, comme chez le général Conti. Aussi bien Stendhal écrit-il en inversant quelque peu l'histoire de Clélia dans celle de Doña Diana, fille d'un des plus riches et des plus fiers bourgeois de Séville sous Ferdinand VIII, amoureuse d'un jeune issu de la plèbe mais victime de la loi paternelle :

« Encore cette fois, et toujours par la même raison, parce que le prétendant n'était pas noble, les parents de Doña Diana s'opposent violemment à ce mariage ; elle déclare qu'il se fera. Il s'établit une pique d'amour-propre entre la jeune fille et son père. On interdit au jeune homme l'entrée de la maison. »²

On peut voir ici comment l'aristocratie est d'abord amoureuse de son nom, lors même qu'elle redouterait encore ces mésalliances, qui ne sont elles-mêmes que des incitations à des actes d'infraction au code paternel de l'honneur. Comme si la question sociale liée à l'accumulation des richesses n'était d'abord qu'accessoire.

Nombre de textes stendhaliens, d'Armance au Rouge et le Noir, de Lucien Leuwen aux Chroniques Italiennes, en passant par L'Abbesse de Castro, participent d'une atmosphère semblable. Ainsi, le banquier Leuwen demande à son fils de se lier à quelques dames de l'aristocratie pour ne pas gaspiller « une admirable position »³, selon le mot du personnage d'Ernest Develroy; le seigneur de Campireali place Héléne au couvent d'Albano. De Lucien Leuwen aux Chroniques Italiennes prédomine la conception selon laquelle, quand vous êtes destiné à une belle fortune et que vous portez une particule nobiliaire, il vous faut soutenir le privilège lié à celle-ci par le choix d'un parti avantageux.

Si Mathilde est élevée au couvent du Sacré-Cœur⁴, Héléne de Campireali a grandi chez les bonnes sœurs de l'Ordre de la Visitation⁵ qui tenaient un immense couvent habité par plus de trois cents femmes curieuses. Le tort de Jules Branciforte n'est pas simplement de s'être introduit par effraction dans le couvent, mais d'avoir

¹ Stendhal, De L'Amour, p. 129

² Idem, p. 131 (nous soulignons)

³ Lucien Leuwen, p. 15

⁴ Le Rouge et le Noir, p. 323

⁵ L'Abbesse de Castro, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1977, p. 140

porté atteinte à l'illustre nom de Campireali. L'aristocratie est jalouse de ses prérogatives. Elle est enchaînée au pouvoir du *Nom* plus qu'à celui de l'avoir.

Lorsque le général Conti, qui fait partie de la roture, ordonne à Clélia d'être l'épouse du marquis de Crescenzi, Stendhal *condense* et *déplace* seulement la question de l'honneur. Peut-être faut-il se figurer le général Conti aussi *piqué d'amour-propre* que M. de la Mole. De même, M. Leuwen père se retrouve dans la même attitude que le seigneur de Campireali lorsqu'il veut arranger la relation de son fils avec Mme Grandet.

Entre les jeunes filles de l'aristocratie et la fonction paternelle, il s'établit des *piques d'amour-propre*. L'honneur *piqué*, contrairement à celui de la jalousie, qui veut la mort de l'objet qu'elle craint, veut au contraire que l'antagoniste vive et qu'il soit témoin du *Nom-du-Père*, souvent invoqué pour lui faire entendre raison. Dans De L'Amour, Stendhal écrit à ce propos : « Dans la *pique*, on n'est nullement occupé du but apparent, il ne s'agit que de la victoire. »¹

Ce qui se manifeste ici, c'est non pas tant l'ordinaire mariage de Clélia avec le marquis de Crescenzi, que l'application de la loi traditionnelle qui exige que les filles de bonne famille épousent non pas l'amour, mais le prestige lié au nom.

Il est peu probable que le signifiant paternel soit ancré dans une convention sociale et économique qui en constituerait le signifié. Toutefois, c'est sur le plan de la vraisemblance qu'une telle écriture pose le problème au niveau de l'histoire des moeurs et des mentalités. Plutôt que d'avoir directement affaire à l'Aristocratie, et à un degré moindre la bourgeoisie qui convoite ses privilèges, de ces classes sociales littérairement présentes ne subsiste plus que le *Nom*.

Concevoir l'écriture stendhalienne comme espace *paragrammatique*² apparaît peut-être la meilleure façon, méthodologiquement parlant, de ne pas réduire le sens à un discours monologique de classe où le mariage serait toujours une affaire d'honneur et de privilège pour certains, un tremplin aux ambitions carriéristes plus ou moins avouées pour d'autres.

Dans l'écriture stendhalienne, l'Eglise est un des relais du *Nom-du-Père*. Entre le « vœu à la Madone »³ de Clélia et la critique stendhalienne de l'éducation des jeunes filles, Stendhal *condense* et *déplace* la même question, celle de la liberté et de l'égalité mal perçue :

¹ Stendhal, De L'Amour, p. 130

² Kristeva (Julia), cf supra

³ Stendhal, La Chartreuse de Parme, p. 431

« L'acquisition des idées produira des effets dangereux sur *les femmes* [qui] *lisent avec plaisir les dix ou douze bons volumes qui paraissent chaque année en Europe, elles abandonneront bientôt le soin de leurs enfants.* »¹

Le *Nom-du-Père* s'exprime parfois sous la forme d'une menace, celle de la réclusion dans le couvent. Et la piété de Clélia fera le reste :

« Bientôt les persécutions du marquis Crescenzi, qui avait demandé ma main, redoublèrent ; il est fort riche et nous n'avons aucune fortune ; je les repoussais avec une grande liberté d'esprit, lorsque mon père prononça le mot fatal de couvent ; je compris que si je quittais la citadelle, je ne pourrais plus veiller sur la vie du prisonnier dont le sort m'intéressait. Le chef-d'œuvre de mes précautions avait été que jusqu'à ce moment, il ne se doutât en aucune façon des affreux dangers qui menaçaient sa vie. Je m'étais bien promis de ne jamais trahir ni mon père ni mon secret... »²

Clélia est une fille pieuse, et le *Nom-du-Père* se nourrit précisément de cette dévotion, comme si celle-ci était un terreau propice à son éclosion. Lorsque Fabrice pense que Clélia renonce à lui, elle ne fait qu'obéir au *Nom-du-Père* : « Elle ajouta que si son père, séduit par la grande fortune du marquis, croyait devoir lui donner l'ordre précis de l'épouser, elle était prête à obéir. »³

Tout se passe comme si Clélia ne s'était jamais départie du *Nom-du-Père* en dépit de son hostilité envers M.Conti. Mais celui-ci n'a pas d'incidence directe, dès l'instant que Clélia n'obéit plus ici qu'à un pur signifiant où le *Nom-du-Père* réapparaît sous le nom d'éducation, notamment à l'endroit que Stendhal raille dans De L'Amour : « L'éducation actuelle des femmes étant peut-être la plus plaisante absurdité de l'Europe moderne, moins elles ont d'éducation proprement dite, et plus elles valent. »⁴

De L'Amour. apparaît à certains égards comme le manifeste stendhalien de la condition féminine. Il exprime sur le plan théorique ce qui prend dans l'œuvre romanesque la forme du *Nom-du-Père* :

« Toutes nos idées sur les femmes nous viennent en France du c[atéchisme] de trois sous (...). Il ne faut pas de divorce parce que le mariage est un *mystère*, et quel mystère ? l'emblème de l'union de Jésus-Christ avec son Eglise. Et que devenait ce mystère si l'Eglise se fût trouvée un nom de genre masculin ? »⁵

La religion, est-ce bien une affaire entre chaque personne et la divinité ? De quel droit un médiateur, fût-il le *Nom-du-Père*, vient-il s'intercaler entre Dieu et les

¹ Stendhal, De L'Amour, p. 211

² La Chartreuse de Parme, pp. 345-346

³ Idem, p. 391

⁴ De L'Amour, pp. 217-218

⁵ Idem, p. 219 (nous soulignons)

jeunes filles dont s'emplissent les couvents ? Semblablement, le général Conti menace sa fille Clélia de séquestration :

« Depuis quelques semaines, l'âme de Clélia était tellement agitée, elle savait si peu elle-même ce qu'elle devait désirer, que, sans donner précisément une parole à son père, elle s'était presque laissé engager. Dans un de ses accès de colère, le général s'était écrié qu'il saurait bien l'envoyer s'ennuyer dans le couvent le plus triste de Parme, et que, là, il la laisserait se morfondre jusqu'à ce qu'elle daignât faire un choix. »¹

Grâce aux idéaux féministes de Stendhal, De L'Amour devient un hypotexte dont *La Chartreuse* est la transformation hypertextuelle. Ainsi, le roman permet de faire voir l'essai par un espace de mise en abyme. Le discours sur le mariage et celui lié à l'éducation sont interchangeables. Et le plaidoyer pour la femme n'est qu'une façon stendhalienne de jeter l'anathème sur le *Nom-du-Père*.

Même si ses idées confinent parfois à l'art d'un pamphlétaire, Stendhal ne cherche pas à écrire l'histoire des mœurs de son temps. Les « piques d'amour-propre »² qui s'établissent au sein de la famille bourgeoise ne valent pas pour elles-mêmes. Rendu possible par la « vraisemblance »³, le *Nom-du-Père* éclipse si bien les prérogatives du père réel dans l'œuvre de Stendhal, qu'on a l'impression de se situer dans le *hors-texte*. Nul n'est pourtant besoin de constater la présence d'un avant et d'un après, puisque le *pouvoir phallique*⁴ que la perspective lacanienne associe au signifiant est là pour dire que plus que jamais le père réel est absent.

On pourrait d'abord penser que ce sont les noms propres tels que le général Conti ou le seigneur Campireali qui font autorité sur les affaires de mariage, alors que c'est le signifiant phallique qui décide de tout à leur insu. Déjà évincés de l'axe métaphorique, ces patronymes ne font encore effet qu'au niveau des connexions métonymiques.

C'est justement parce que le père réel n'est pas présent que le *Nom-du-père* continue de hanter la conscience de ces bonnes filles de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Du point de vue qui nous occupe, une grille de lecture socio-historique n'est que le point d'arrivée. Sans être abolie en effet, elle est prise en compte par la pluralité des contenus possibles sur laquelle repose l'espace dit *paragrammatique*.

¹ Stendhal, La Chartreuse de Parme, p. 321

² cf supra

³ Kristeva (Julia), « La productivité dite texte » in Recherches pour une sémanalyse, pp. 208-245

⁴ Jacques Lacan constate qu'il ne saurait y avoir de phallus en dehors du signifiant paternel. La position du sujet dans le *Nom-du-Père* « répond non pas à l'absence du père réel, car cette absence est plus que compatible avec la présence du signifiant mais la carence du signifiant lui-même. »

Lacan (Jacques), Écrits, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 557

Grande est donc la tentation de relier le signifiant *Nom-du-Père* au géniteur qui viendrait remplir la fonction du signifié. Comme les motifs archaïques ont été transmués en création poétique, il devient peu crédible de dire que la crainte fait ressentir à Clélia la peur originelle du père.

Plus que le joug du père mythique, La Chartreuse de Parme montre au contraire les multiples avatars de la fonction paternelle et l'effondrement d'un univers fondé sur l'obéissance passive et qui ne tolérait aucune réplique. De fille exemplaire, Clélia rejoint la cohorte des filles indignes, comme Hélène Campireali dans L'Abbesse de Castro, Doña Diana dans De L'Amour, ou encore Lamiel, quoique plus féroce et directement relié à l'univers de la violence qui rappelle celle de la chronique Les Cenci, où M. Cenci, père incestueux, est victime d'un parricide.

C'est à l'intérieur de l'espace *paragrammatique* que s'établit, comme l'a montré R. André, une étude aux frontières de la linguistique et de la psychanalyse¹.

En cédant ses prérogatives au signifiant phallique, la parole, à l'origine paternelle, s'éclipse pour faire advenir une autre parole, que le *Nom-du-Père* fait voir comme une « parole menacée »².

L'instance du *Nom-du-Père* permet d'observer l'évolution du comportement de Clélia dans sa remise en question d'un ordre qui essaie de lui apprendre ce qu'elle est réellement. L'ironie du *Nom-du-Père* dans le roman stendhalien réside dans cette manière d'engendrer le paradoxe dans l'usage de l'autorité. Stendhal crée un imaginaire où il attribue à ses personnages plusieurs formes de paternité, comme c'est le cas dans La Chartreuse de Parme. Grâce à l'invention poétique, l'écriture stendhalienne prend ses distances vis-à-vis de la constitution symbolique. Elle va même jusqu'à brouiller le « triangle archaïque [qui] est maintenant constitué dans les zones ombreuses de l'imagination »³, comme le montre Robert André.

L'image de la prison dont le général Conti est l'administrateur pénitentiaire, ajoutée à celle du couvent où il menace d'exiler sa fille, évoque peut-être la forclusion du signifiant dans le *Nom-du-Père*.

Certes, c'est M. Conti personnage stendhalien qui veille au bon fonctionnement du système carcéral, mais c'est son *honneur piqué* qui se satisfait de

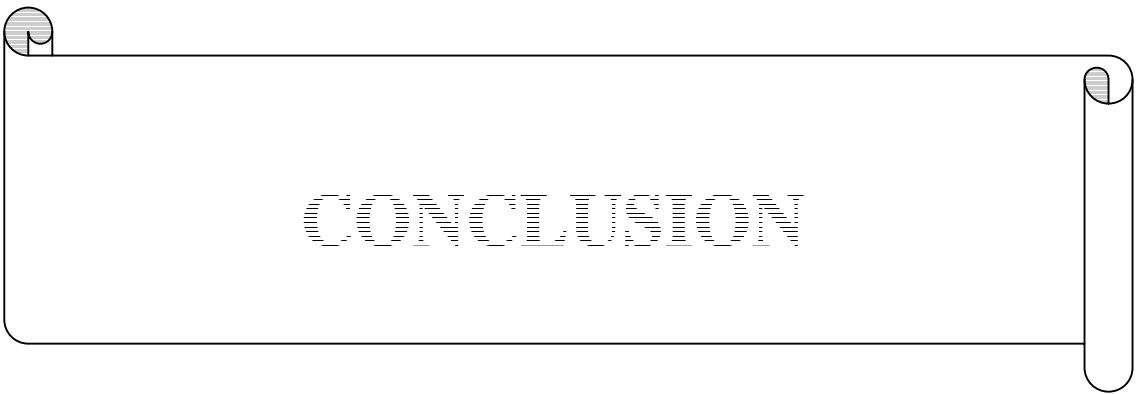
¹ Robert André dit que sur le plan même de l'œuvre, le rôle des accidents contingents par rapport à l'Œdipe n'est pas négligeable, cf **André** (Robert), Écriture et pulsions dans le roman stendhalien, Ed. Honoré Champion, Paris, 1997, p. 221

² Idem, p.214

³ Ibid., p. 64

l'arrestation de Fabrice, comme si l'emprisonnement du héros n'était plus lié à sa passion napoléonienne, comme si sa participation aux faits d'armes de Waterloo n'y était pour rien.

Le motif stendhalien de la prison heureuse, aussi paradoxal que cela puisse paraître, peut être considéré comme une subversion stendhalienne de la fonction réelle du père castrateur. Tout ce qu'on observe finalement dans l'œuvre de Stendhal, ce ne sont plus que les avatars d'un pouvoir dont la charge libidinale originelle est amortie par l'écriture.



En raison même de l'inachèvement esthétiquement voulu par Stendhal lui-même, conclure sur l'imaturité peut paraître paradoxal à plusieurs égards. Etudier l'imaturité, c'est aboutir au constat que le choix du sujet a le mérite de suggérer la forme qui convient à son traitement.

Tout Henry Brulard rappelait une hésitation à commencer et une impossibilité à finir. La première conclusion qu'il faut en tirer est d'abord celle ressortissant à la méthode. C'est que pour Stendhal, le récit était toujours solidaire d'une réflexion théorique.

A ce degré d'analyse, il fallait faire ressortir tous les aspects de l'œuvre de Stendhal allant dans le sens de l'interrogation récurrente de Henry Brulard « Comment raconter raisonnablement ces temps-là ? » Sans prétendre y avoir répondu, la question brulardienne avait du moins le mérite d'inscrire la problématique de l'imaturité dans le champ du langage.

Pris dans son ensemble, le texte stendhalien apparaît comme une réflexion sur le travail de l'écriture. Le *comment écrire* qui scande la création stendhalienne n'est pas seulement la question de Henry Brulard, elle était explicitement mentionnée dans De L'Amour, dans la situation indécise où se trouvait le narrateur écartelé entre le discours et le *soupir* ; dans la collision entre la connaissance et l'émotion dans Armance, quand le silence d'Octave se lit comme une inversion de la parole articulée, trop ancrée dans la logique pour pouvoir restituer exhaustivement la jouissance du beyliste .

Or celle-ci, en ayant pris le parti pris de l'indétermination ou de l'imaturité, ne coïncide pas avec les premiers balbutiements de l'origine, le quinquagénaire reconnaît « faire du roman », alors qu'il s'agissait d'abord de connaître.

Au-delà de Vie de Henry Brulard et de ses hésitations concernant le « je/moi »¹ des instances énonciatives, c'est la configuration entière de l'écriture qui s'est avérée comme l'enjeu principal de l'imaturité dans le roman stendhalien.

Les difficultés observées dans l'énonciation autobiographique ont permis de voir et de comprendre en quoi *l'écriture* chez Stendhal reste inséparable de la question déjà cruciale de la crise du signe, rendue encore plus compliquée par des « formes raisonnables »², si l'on se permet la formule même de Henry Brulard.

L'intelligence stendhalienne, du point de vue qui nous occupe, consiste à manifester textuellement non pas une impuissance à dire comme chez Octave de

¹ **Stendhal**, Vie de Henry Brulard, p. 30

² Idem, p. 434

Malivert, mais à raconter puissamment la défaite de la « narration raisonnable », chronique d'un constat d'échec et du discrédit jeté sur les instances grammaticales, celles d'un sujet d'énonciation qui les met perpétuellement en accusation, aussi bien dans Vie de Henry Brulard que dans les Souvenirs d'Egotisme. De là était survenue la conception stendhalienne d'un réexamen du statut du signe et de la représentation en général, qui engageait chemin faisant le procès du langage univoquement fondé sur une approche verbale.

Bien avant Grammatologie ou de La dissémination de Derrida, l'écriture stendhalienne fait entendre son désir d'être autre chose que l'espace où le signe supplée au paradigme discours/pensée. A partir de ces présupposés destinés à la faillite du logocentrisme, on aura observé que parler de soi devient une entreprise vaine et approximative.

Comme l'écriture n'est plus l'espace qui se livre à la puissance de la pensée supposée lui imprimer sa forme, elle se refuse à connaître, à occuper chez Stendhal, et le cas de Henry Brulard est encore plus flagrant à ce propos, puisque l'écriture de l'immaturation cesse d'emprunter les chemins déjà balisés, où le scripteur brulardien saurait mesurer et calculer, ou, ce qui revient au même, expliquer narrativement et logiquement son expérience antérieure.

Traversant obliquement les événements de sa vie et suggérant de lire à travers son expérience, en bordure ou sur les marges, Henry Brulard inaugure ce que nous avons appelé une autobiographie phénoménologique, confortés dans cette hypothèse par les vues esthétiques de Sartre développées dans sa phénoménologie de l'image, où la représentation n'est pas déterminée par le schéma dynamique de Bergson.

L'autobiographie phénoménologique applicable à l'expérience brulardienne permet de comprendre le vécu plus par des détails latéraux que par la quantité de petits faits vrais, étant donné que le soupçon stendhalien porte sur le signe et l'impasse à laquelle il mène l'écriture à jouer simplement le rôle de *supplément*.

A partir des présupposés esquissés à travers les réticences à dire et à écrire chez Henry Brulard, nous étions venu à étudier les limites de la notion même de représentation dans le corpus principalement constitué des textes narratifs. D'Armance à La Chartreuse de Parme, du Rouge et le Noir à Lucien Leuwen, il avait été question de répudier le niveau du contenu. L'essentiel de la réflexion à ce niveau consistait à l'éviction de l'intimité constatée au niveau du personnel narratif.

L'aveu d'Octave de Malivert « je ne trouve en moi rien de ce que vous appelez le sens intime »¹ rendait compte de la continuité existant entre les difficultés observées au niveau de l'énonciation brulardienne et le malaise du héros dans la parole qui mène narrativement au silence d'Octave ou de Lucien Leuwen.

Aussi, entre Brulard qui ne peut raconter sa vie qu'à partir des *effets*, et les principaux protagonistes appelés à former le personnel narratif des œuvres susmentionnées, Stendhal laissait à penser que les problèmes théoriques qu'il se posait dans ses œuvres d'analyse ou de connaissance peuvent être relayées par les œuvres purement fictionnelles, comme s'il s'agissait d'y voir des esquisses de solution, si ce n'est peut-être une nouvelle approche de sa relation au langage.

L'impossibilité de s'exprimer thématiquement justifiée par la *misanthropie* d'Octave de Malivert, est assez emblématique de la singularité de la plupart des héros stendhaliens, qu'on ne peut enfermer dans une définition achevée. Il arrive en effet dans l'évolution du roman stendhalien que les instants de plénitude verbale cèdent le pas à la retraite solitaire et à d'autres formes sémantiques de jouissance comme les sensations et les images.

Le contenu n'est jamais aboli. Des problèmes observés au niveau du langage découle le niveau thématique. De là le souci stendhalien du *comment dire*. Le souci stendhalien de concilier forme et sensibilité recoupe cette dialectique de la *l'explication* et la *compréhension* dont parlait précisément Paul Ricoeur.

On assiste alors à un va-et-vient entre d'une part le niveau thématique et sémantique de l'interprétation, et d'autre part, le niveau formel de l'objectivité prétendument contrôlable. L'ancrage de l'écriture stendhalienne dans la dimension du langage permet de voir comment le projet esthétique et anti-déterministe de l'immaturité, sans être réfractaire à la signification, met entre parenthèses la dimension psychologisante du sens. Stendhal a besoin d'une interprétation dépsychologisée dans laquelle le niveau sémiologique et sémantique collaborent, comme dans Histoire de la peinture en Italie, où Stendhal note très précisément :

« Tous les hommes spirituels et sots, flegmatiques ou passionnés, conviennent que l'homme n'est rien que par la pensée et par le cœur. Il faut des os et du sang à la machine humaine pour qu'elle marche (...). Les peintres doivent sans doute posséder les coloris, le dessin, la perspective, etc., sans cela l'on n'est pas peintre. »²

¹ Stendhal, *Armance*, p. 93

² Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Ed. Gallimard, Paris, 1996, p. 131

Connaître chez Stendhal ne réside pas dans les réponses qu'il est censé apporter au lecteur, mais dans la mise en tension de l'écriture par le jeu lancinant des questions. Faute de pouvoir les démêler une par une, Stendhal préfère les laisser en l'état dans une espèce de syntaxe générale et polyphonique, où la logique de la grammaire de Tracy, le matérialisme sensualiste de Condillac, les théories physiologiques de Cabanis, l'économie politique de Jean-Baptiste Say, échangent les uns et les autres avec les romans chevaleresques de l'Arioste et du Tasse.

C'est pourquoi le statut de la représentation change radicalement. Dans la mesure où un texte comme Vie de Henry Brulard parle des livres et se nourrit, même sous forme déguisée et détournée des lectures d'enfance qui n'en confirme pas moins le caractère indécidable d'une telle écriture qui ne *sait par où commencer*, si l'on se remémore la question brulardienne. Si l'introduction est marquée d'une hésitation poétique, c'est parce qu'elle préfigure déjà une impossibilité à conclure.

Comme le langage chez Stendhal peut aussi être aussi un moment d'embarras, la hantise du *comment écrire* s'ouvre sur la question du choix de la forme d'expression plus approprié à dire ce qu'il ressent, et ce à l'instant même où il écrit. Le repli de Brulard dans le silence signalait l'échec de la parole articulée. Pourquoi parler de soi si le signe est impuissant à restituer la parole vive de l'enfance, si on fournit plus que le *supplément* ? De là l'importance du *langage d'action* dans Armance

A la question de savoir « *par où commencer* » que Brulard ne cesse de se poser en songeant au lectorat bienveillant, semble trouver sa réponse dans le constat établi par Henry Brulard lui-même et selon lequel « le sujet surpasse le disant ». Dès lors on conçoit que Brulard veuille continuellement « attendre le moment de génie pour écrire ». Une telle expression consacrerait-on dire le soupçon de Stendhal envers les instances grammaticales et le langage en particulier.

Si l'on admet l'hypothèse d'une continuité entre l'autobiographie phénoménologique Vie de Henry Brulard et les œuvres narratives stendhaliennes, la crise du signe linguistique s'étend sur la crise des valeurs dans l'univers d'Armance ou de Lucien Leuwen entre autres. A l'instar de Henry Brulard, Octave ou Lucien expriment leur répugnance envers le discours libéral.

Comment libérer l'écriture du langage bourgeois dans Vie de Henry Brulard, œuvre peu favorable aux littérateurs contemporains ? Une telle question est déjà posée dans les romans de Stendhal, où l'on observe la déconstruction du discours utilitaire. La

resémantisation du nom de Malivert par la quête des valeurs héroïques, sans compter le mutisme du héros Octave lui-même, avait permis d'étudier la tension entre âme tendre et âme prosaïque.

Ce qui s'explique dans le comportement du héros, toujours à la recherche d'un langage désormais révolu. Or le langage bourgeois et utilitaire de la Restauration, qui a supplanté le langage romanesque.

Les périodes de la Restauration et de la Monarchie de Juillet sont d'abord marquées par les débuts du journalisme, alors que sous l'Empire pullulent ces niaiseries des sociétés littéraires selon Brulard. Comment défendre un *Beau idéal moderne* si les écrivains ne sont plus que des courtisans et des plats coquins vendus aux monarques ? Telle est la question de Vie de Henry Brulard, réfléchissant sur le lectorat à venir et surtout à un nouveau contrat de lecture entre lui et ses contemporains.

Les mots sont déjà usés par l'utilitarisme des *âmes vulgaires*, qu'il devient impossible d'écrire sans les détourner, les mettre en concurrence avec d'autres, les formes proches de la tendresse ou de la rêverie, l'ensemble de ces traits pouvant définir l'esthétique du romanesque. Si en tant qu'idéal, l'idée était recevable, elle pose néanmoins problème quand le héros stendhalien transforme cette éthique en pratique. Ainsi, aussi paradoxal que cela puisse paraître, les jeunes héros d'immatunité ne sont plus eux-mêmes réduits qu'au rôle de représentants d'une génération qui dit justement son impossibilité d'être héroïque.

C'est à partir de Napoléon que se construit une certaine esthétique stendhalienne de la dénégation des valeurs qui frisent parfois le manichéisme. Napoléon est là pour créer un écart entre deux mondes irrémédiablement opposés. S'il devient anachronique d'être héros depuis la chute de Napoléon, l'écriture stendhalienne elle-même est déjà en déphasage par rapport à ses contemporains. Solitude et haine de la parole chez Octave ou chez Lucien, critique des sociétés littéraires par Brulard, aversion pour la vulgarité. L'intérêt et le rejet à la fois du journalisme et des questions de l'économie politique au contact de Jean-Baptiste Say montre la désaffection de Stendhal à l'égard des discours susceptibles de corrompre les *âmes tendres*.

De même que Lucien Leuwen ne voyait partout que des *physionomies d'usuriers* et des *mines pointues* pendant son séjour à Nancy, de même Octave signe la désertion de la parole confisquée par les titres nobiliaires à l'ère de la machine à vapeur, l'horizon chevaleresque et épique s'ouvre avec Missolonghi. La conversion du romanesque en une pratique exprime la hantise du héros stendhalien de s'élever vers le

langage d'action. Comment ne pas être mal à l'aise avec ces mots de fils de marquis ou de banquier ?

Ni le château du marquis de Malivert ni le comptoir de M. Leuwen, encore moins les salons littéraires de M. Daru, ne prédisposaient vraiment à l'évasion romanesque. Julien Sorel, découvrant avec M. Rênal que *l'utile noyer* vaut plus que tout à Verrières, se consolait à peine dans la lecture du *Mémorial de Saint-Hélène* et des Confessions de Rousseau.

Autres choix d'œuvres où le romanesque se transforme en une éthique en accentuant la discordance entre le héros stendhalien et le monde, entre le signe et le signifiant. Perfection du langage et quête de l'authenticité revient à dire par quel signe peuvent se sauvegarder les perceptions ou les impressions originaires et comment remonter à un langage non constitué par les *formes polies* et *diplomatiques* comme celles de l'ex-préfet M. Daru père.

Le lecteur est étreint par la sensation de l'inachèvement que le narrateur lui communique par contagion. Brulard ferma son livre aux contemporains, Octave ne leur parlait guère, Lucien les trouvait utilitaristes, Julien ne les comprenait nullement, Fabrice les méprisait avant sa retraite chartreuse, le caractère déceptif du texte stendhalien a été reconnu par nombre de critiques, de Jean-Pierre Richard¹ à Gérard Genette².

En subvertissant le champ des événements discursifs, trop limité dans la seule sphère des unités linguistiques qui, avec leur « capacité d'enregistrement de mémoire ou de lecture (...) constituent cependant un ensemble fini »³, l'écriture de l'immatunité est le lieu où s'écrit l'indéfinissable.

Seuls les énoncés possibles et non constitués par le langage ouvrent des éléments implicites et latents que ne puise aucune lecture de surface, mais suggestive par l'économie de ses moyens, comme dans *Histoire de la peinture en Italie* : « Si un auteur, dans un temps donné dit trois mots, et un autre vingt, celui de trois mots aura l'avantage... »⁴

La problématique de l'immatunité assume le caractère étranger du texte stendhalien qui distord les utopies donquichottesques. De même que le héros

¹ **Richard** (Jean-Pierre), « Connaissance et tendresse » in *Littérature et sensation*, , pp. 17-115

² **Genette** (Gérard), *Figures II*, pp. 115-193

³ **Foucault** (Michel), *L'Archéologie du savoir*, p. 39

⁴ **Stendhal**, *Histoire de la peinture en Italie*, Ed. Gallimard, Paris, 1996, p. 127

stendhalien est désormais décentré, comme le signale obsessionnellement la présence de *Moi/je* de Brulard ou des Souvenirs d'Egotisme ou peut-être encore celle de De L'Amour, autant de textes dans lesquels Stendhal refuse d'occuper une position dominante, de même l'écriture elle-même est placée sous le signe du décentrement, car le signe est contesté par le fait même qu'il conduit à la *ressemblance*. Grand modèle héroïque dont se rit Stendhal, revenu sur ses erreurs de jeunesse impériale.

Finalement, par rapport aux présupposés théoriques sur lesquels nous avons jugé utile de fonder la problématique de l'immaturation dans le roman stendhalien, les notions de cohérence systématique, de signe verbal ou de voix, ont été battues en brèche à cause de leur ancrage dans le concept ou l'idée, alors que l'écriture stendhalienne se veut comme une « productivité textuelle translinguistique »¹, où les discours se contestent mutuellement, représentation, position souvent mineure attribuée à l'écriture. Stendhal retourne le caractère analogique, car depuis Vie de Henry Brulard, la production livresque coupée du public contemporain n'est plus destinée à la consommation utilitaire.

Il n'en va pas autrement de l'écrit posthume de Lucien Leuwen ou de l'essai De L'Amour, autant d'œuvres signalant l'insuccès de Stendhal à l'égard d'un public certainement formé à la recherche de la vraisemblance que Stendhal préfigure à sa manière le mot de Julia Kristeva qui, s'indignant de voir le romanesque ou le poète exclu de la cité, écrivait à juste titre à l'encontre de Platon :

« Ayant pris à la lettre le précepte platonicien (« bannir les poètes de la République »), notre civilisation et sa science s'aveuglent devant une productivité : l'écriture, pour recevoir un effet : l'œuvre. Elles produisent ainsi une notion et son objet qui, extraits du travail producteur, interviennent, au titre d'objets de consommation, dans un circuit d'échange (réel – auteur – œuvre – public). Il s'agit de la notion et de l'objet "littérature"... »²

La notion de littérature est liée à la productivité liée à la consommation, qu'elle est frappée de discrédit, car elle embrasse dans son sillage la politique des ultras dans les sociétés post-napoléoniennes, si elle concerne non seulement la politique, elle est peu tendre envers le journalisme et tout discours dans cette civilisation logocentrique contre laquelle Condillac, le maître de Stendhal, récusait la contamination "rationnelle" et instrumentale.

¹ **Kristeva** (Julia), Recherches pour une sémanalyse, Ed. du Seuil, Paris, 1969, p. 234

² Idem, p. 208

A rebours de la représentation et de l'impasse dans laquelle le signe linguistique la mène, la problématique de l'immaturation dans l'œuvre stendhalienne ne peut que se soustraire aux représentations essentialistes. En suivant entre autres la voie tracée par Deleuze et Guattari, la notion de *rhizome* s'est avérée plus qu'utile, et son importance se vérifie par des résultats obtenus dans l'œuvre de Stendhal.

De l'injonction faite à Octave de Malivert de ne pas imprimer, jusqu'à la *déterritorialisation* de Henry Brulard, la notion d'identité-racine s'il en est, cessait avec la métaphore du *livre-rhizome*. Parler d'une écriture-rhizome au lieu de *livre-racine*, notion qui confine au retour du même, c'était reconnaître, à partir des postulats de Deleuze et Guattari, la présence dans l'œuvre stendhalienne d'un réseau à signifiants multiples.

Stendhal traite de la connaissance de soi et rencontre des problèmes du langage et des instances locutoires qu'il n'avait pourtant pas prévus. Il traite du discours libéral et aboutit aux déchirements du héros écartelé entre ses valeurs contemporaines et celles qui se réfèrent aux siècles héroïques mythifiées par Octave ou Julien Sorel.

Les vicissitudes du discours libéral s'observent dans la sphère de l'art et de l'écriture, c'est-à-dire jusqu'aux réflexions brulardiennes sur la réification de l'écriture, ou si l'on veut encore, le pôle dévoyé de l'art par la valeur d'échange.

Les *sociolectes des classes de loisir*, autrement dit les orateurs et l'auditoire constitués par les sociétés littéraires, participent encore du topos libéral orchestré par Stendhal en plusieurs thèmes. Alors que Stendhal traitait de l'écart entre Paris et la province, il en est venu malgré lui aux questions inhérentes à l'éducation. De l'opposition topographique entre le centre et la périphérie, Stendhal via l'éducation parviendra aux problèmes concernant les rapports entre les sexes.

Stendhal *déterritorialise et reterritorialise* sur les autres questions, une idée en appelle toujours une autre. Les configurations éclatent dans le divers. D'abord éparpillées, elles convergent à nouveau vers d'autres territoires d'idées, qui elles-mêmes en entraîneront d'autres. Il n'était donc plus envisageable de parler d'unité mais de cohérence thématique autour d'un projet scriptuaire dont la figure est celle du chaos.

Les multiples entrées suggèrent une telle comparaison. A partir du paradigme genre/sexe, Stendhal retourne le signe linguistique bourgeois, lui-même déjà subverti par l'émergence d'une nouvelle conception scriptuaire tributaire de la crise du discours, principalement celui du libéralisme et de l'esthétique représentative qui lui est afférente.

Les éléments signifiants éparpillés appellent un travail de regroupement dû aux inférences lectorielles. Dans une problématique de l'immaturation, il appartient au lecteur lui-même de mettre l'accent sur les paradigmes en crise. En choisissant ses angles, le lecteur reconnaît la multiplicité que recouvre une même idée. Parler d'immaturation revient à ne plus délimiter l'immense territoire qu'est l'œuvre de Stendhal.

On se rappellera, en invoquant l'expérience indéfinie de Brulard, que Stendhal ne savait pas lui non plus d'où il venait et quels chemins il allait emprunter pour apaiser ses continues interrogations : « L'impression d'être passé à côté du texte, de ne pas assez bien cerner l'œuvre dans toutes ses nuances, de vouloir et de désirer tout recommencer est un état d'âme que les stendhaliens connaissent bien. »¹

Par ses *lignes de fuite* et de *déterritorialisation*, Stendhal tisse et dénoue tout un entrelacs complexe de thèmes signifiants. On ne peut parler à propos de l'œuvre stendhalienne que de possibilités. Ce qu'il faut entendre par là, c'est l'implication de l'interprétant² dans le processus d'engendrement du texte. Tout signe étant quelque chose destiné à médiatiser la présence d'un autre dont il faut remédier l'absence par le regroupement des principales œuvres constituées du corpus stendhalien.

Par la superposition des thèmes obsédants, l'ordonnement apparent du chaos rend encore plus problématique la pensée analogique que Michel Foucault traitait sur l'axe rhétorique comme un avatar du discours inauguré par l'âge classique et la pensée libérale qui s'en est suivie, et contre laquelle Stendhal soupçonnait la périlleuse mythification ayant étendu sa contagion sur les productions de l'esprit et de la culture.

Le *livre-racine* se clôt avec la difficile entrée de Stendhal dans l'écriture. Ecrire pour soi, sur l'éducation, sur les femmes ou l'amour, tout comme l'attention particulièrement consacrée à la famille et à l'institution patrimoniale, somme toutes aux rapports complexes de l'intersubjectivité, participent de ses multiples *lignes de fuite*.

Le *calque* et ses formes ressemblantes s'éclipsent pour se trouver disséminés sur la figure hétérogène de la cartographie. L'inscription rhizomatique de Stendhal autorise à découvrir son œuvre comme une carte. Stendhal « reporte le calque sur la carte ». Il suggère au lecteur de connecter par les sélections qu'il opère dans l'œuvre, telle configuration sur telle autre comme s'il déclinait en plusieurs variantes ses obsessions. Il appartenait au lecteur de faire en sorte qu'il participe du roman d'immaturation, étant

¹ Merle (Grazzia), « Connaissance et communication » chez Stendhal in *Stendhal-club* n°61, oct. 1973

² Sur l'approche réceptrice de l'immaturation, cf Eco (Umberto), « Coopération textuelle interprétative » in *Lector in fabula*, p. 84

donné que sa coopération interprétative est rendue aisée par une écriture dont la particularité est de ne jamais s'achever. Aussi toutes les configurations qui réservent au sens une stricte délimitation étaient-elles constamment mises à mal.

Qu'il s'agisse du signe, de l'idée ou du thème, l'écriture de l'immaturation se dérobe par effraction. Les liens se brisent, un flux ininterrompu de sensibilité et d'émotion rompt la digue du discours. Autrefois captive, l'écriture revient sur elle-même par une soudaine prise de conscience que Husserl appelle *intentionnalité*.

C'en est fini du contenu et de la substance. Le héros octavien exhibe la mort du « sens intime », tout comme Henry Brulard se re-construit sans le leurre du souvenir. Tous autant qu'ils sont, les héros stendhaliens sont les frères d'*Edgar ou le parisien de vingt ans*, qui ressemblent trop à Lucien Leuwen pour en avoir peur, lui qui ne voulait pas et à tort assurément être rien de moins qu'un *brillant peut-être*.

Or tout Stendhal ne s'épuise pas dans son actualité, c'est un ensemble de potentialités qui ne s'incarnent pas immédiatement. Un texte sur l'immaturation, ou ce qui revient au même, l'immaturation du texte, réside du moins stylistiquement dans sa capacité à mécontenter, à scandaliser ceux qui désiraient qu'il accède immédiatement à leur demande.

Or l'écriture de l'immaturation chez Stendhal, plus qu'un texte destiné à une « pratique confortable »¹, se situe sur le pôle opposé, celui qui, selon Barthes « met en état de perte, (...) déconforte »². Faut-il alors s'étonner que ce qu'il est convenu d'appeler l'immaturation ressort à une pratique scripturaire soupçonneuse à l'égard des fondements éthiques, psychologiques, esthétiques ou linguistiques ?

Tout étant mis en crise, le mécontentement grandit. Pourquoi si Stendhal, qui passe pour celui dont l'enjeu stylistique est de causer du déplaisir, devrait-il obéir au credo classique du *placere* ? En refusant de chercher les suffrages du public, le roman de l'immaturation se relance par la loi de la perte, alors que le discours libéral dans sa foi en ce que le narrateur du *Rouge* appelle « rapporter du revenu ».

Si l'incipit du Rouge et le Noir était placé sous le signe du *plaisir*, la réification des valeurs assure au plus grand nombre les formes de plaisir désirées. Or cet âge du déplaisir qui commence avec Armance et Lucien Leuwen se prolongeait dans De L'Amour, privé de lectorat. Chez Stendhal tout ce qui est exprimé thématiquement comme la perte de la libido du héros dans les salons de la Restauration sont les marques

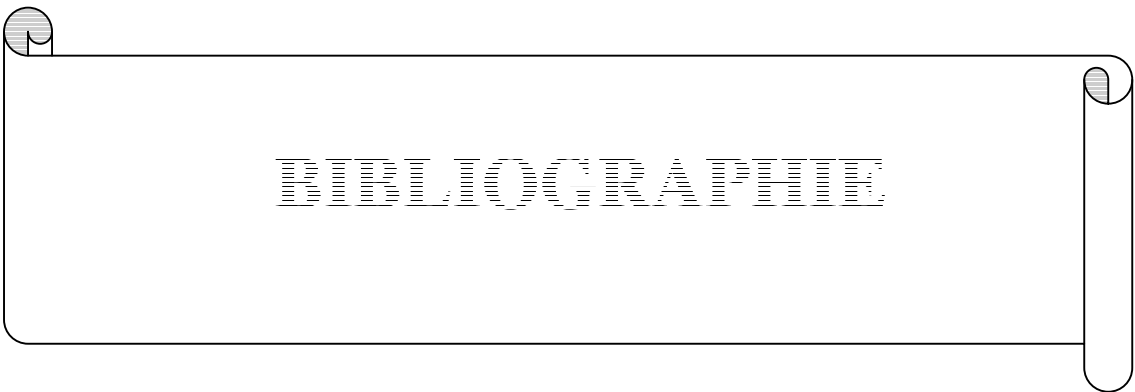
¹ Barthes (Roland), Le plaisir du texte, Ed. du Seuil, Paris, 1973, p. 25

² Idem

d'une impopularité qui trouve son répondant dans l'expérimentation d'une expression stylistique éminemment personnelle que Barthes appelle « texte de jouissance ». C'est elle qui maintient Henry Brulard dans la conviction esthétique d'un triomphe curieusement garanti par l'absence de consensus par un lectorat bourgeoisement plié au jeu de l'offre et de la demande.

Inaccessible à la demande, l'économie scriptuaire stendhalienne tire sa jouissance dans un jeu où l'écriture, au lieu d'être un produit parmi tant d'autres, se retourne sur elle-même. En réclamant un droit de cité par lequel le poète Stendhal autrefois expulsé retrouve son statut dans la République des Lettres qui le minorait au point de le ravalier à la gloire des salons dès la fin de l'Empire.

Si l'économie scriptuaire était une entrave au jeu de l'offre et de la demande, c'est qu'elle voulait jouir de ses signifiants excédentaires. Ainsi, la problématique de l'immaturité entre dans des rapports nouveaux au mépris des conceptions esthétiques issues des *sociolectes de loisir*.

A decorative scroll graphic with the word "BIBLIOGRAPHIE" written inside. The scroll is horizontal and has a rounded left end and a rounded right end. The text is centered within the scroll.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE STENDHAL

ŒUVRES ROMANESQUES CITEES DANS NOTRE TRAVAIL

Armance (1827), Ed. Gallimard, Paris, 1975 [présentation et annotation par Armand Hoog]

De L'Amour, Ed. Gallimard, Paris, 1980 [édition présentée, établie et annotée par Victor Del Litto]

La Chartreuse de Parme, Ed. Gallimard, Paris, 1972 [préface de Paul Morand, postface et notes de Béatrice Didier]

Lucien Leuwen, Ed. Bookking International, Paris, 1994, collection Classiques Français

Vie de Henry Brulard, Ed. Gallimard, Paris, 1973 [édition établie sur manuscrit, présentée et annotée par Béatrice Didier]

Le Rouge et le Noir, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1964 [chronologie et préface par Michel Crouzet]

]

Chroniques italiennes de Stendhal, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1977 [introduction, chronologie, établissement du texte, notes, archives de l'œuvre et index par Béatrice Didier]

ECRITS DE VOYAGE DE STENDHAL

Histoire de la peinture en Italie, Ed. Gallimard, Paris, 1996

Racine et Shakespeare (1823, 1825), Ed. Kimé, Paris, 1994

Promenades dans Rome (1829), Ed. établie par Victor Del Litto, Ed. Gallimard Pléiade

Souvenirs d'Egotisme, Ed. Maison Poulet Malassis, Alençon (Orme), 4^{ème} trimestre, 1950

Rome, Naples, Florence en 1826, Ed. Gallimard, Paris, 1985

CORRESPONDANCE STENDHALIENNE

Correspondance Générale, tome I, (1800-1809), éd. établie par V. Del Litto, Honoré Champion, Paris, 1997

Correspondance Générale, tome III (1817-1830), Honoré Champion, 1999

Correspondance Générale, tome VI (1831-1833), Honoré Champion, 1999

Lettres à Pauline, Ed. Aubin Ligugié, Poitiers, 1994

AUTRES ECRITS DE STENDHAL

Chroniques pour l'Angleterre, (1783-1842), Contributions à la presse britannique, tome IV, 1^{ère} partie, Textes établis et commentés par K.G. Mc Watters, traduction et annotation par R. Dénier, Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble, 1985 (2 vol., 504 p.)

**ETUDES CRITIQUES
SUR L'ŒUVRE DE STENDHAL**

OUVRAGES CITÉS DANS NOTRE TRAVAIL

ANDRÉ (Robert),

Écriture et pulsions dans le roman stendhalien, Ed. Honoré Champion,
Paris, 1997

ANJUBAULT SIMONS (Madeleine),

Sémiotisme de Stendhal, Ed. Droz, Genève, 1980

BLIN (Georges),

Stendhal et les problèmes du roman, Ed. Corti, Paris, 1990

BROMBERT (Victor),

Stendhal et la voie oblique, Ed. PUF, Paris, 1954

CROUZET (Michel),

Stendhal, Ed. Gallimard, Paris, 1980

Stendhal en tout genre, Essais sur la poétique du Moi, Romantismes et
modernité n° 80, Ed. Honoré Champion, Paris, 2004

Stendhal et le langage, Ed. Gallimard, Paris, 1981

DEL LITTO (Victor),

« Préface » à Stendhal in Œuvres intimes, Ed. de la Pléiade, Paris, 1980

DIDIER (Béatrice),

Stendhal autobiographe, Ed. PUF, Paris, 1983

DUTOURD (Jean),

Les plus belles lettres de Stendhal, Ed. Calmann-Levy, Paris, 1962

FELMAN (Shoshana),

La "Folie" dans l'œuvre romanesque de Stendhal, Ed. José Corti, Paris, 1971

GENETTE (Gérard),

Figures, tome II, Ed. du Seuil, Paris, 1969

HAGE (Anne),

Stendhal : deuil et symbolisation, Ed. PUF, Paris, 2001

MARTINEAU (Henri),

L'œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée, Ed. Albin Michel, Paris, 1951

PRÉVOST (Jean),

La création romanesque chez Stendhal, Ed. Mercure, 1951

REID (Martine),

Stendhal en images, Librairie Droz, Genève, 1991

RICHARD (Jean-Pierre),

Littérature et Sensation, Ed. du Seuil, Paris, 1954

SPANDRI (Francesco),

L'«art de komiker», Comédie, théâtralité et jeu chez Stendhal, Coll° Romantismes et modernités, dir. par Alain Montandon, n°68, Ed. Honoré Champion, Paris, 2003

WEBER (Jean-Paul),

Structures thématiques de l'œuvre et du destin, Ed. CDU/SEDES, Paris, 1969

ARTICLES CITÉS DANS NOTRE TRAVAIL

ANSEL (Yves),

« Le fondateur du roman réaliste » in Le magazine littéraire, n°441, avril 2005

BARBÉRIS (Pierre),

« Les éléments constitutifs de la ville et naissance d'un problème » in L'année stendhalienne, n°2, Ed. Klincksieck, Paris, 1998

BERTHIER (Philippe),

« Balzac et *La Chartreuse de Parme* » in Stendhal, La Chartreuse de Parme, Ed. Klincksieck, Paris, 1999

« Non-lieu d'Octave » in Espaces stendhaliens, Ed. PUF, Paris, 1997

BOLL JOHANSEN (Hans),

« Stendhal et le roman, essai sur la structure du roman stendhalien » in Collection stendhalienne, n°21, Ed. Du Grand-Chêne, Aran (Suisse), 1979

BOURDENET (Xavier),

« Octave de Malivert et le moyen âge en 1827 » in Actes du colloque international de Tours : Balzac, moyen âge, renaissance, réforme, 27-28 juin 2003

BOUSSARD (Nicolas),

« Les vies et les philosophies de Stendhal M. Et de Machiavel B. » in Actes du colloque de Tours, Une liberté orageuse Balzac Stendhal, Ed. Erudit, Paris, 2004

CLAUDON (François) et **MASSON** (André),

« Stendhal et l'architecture de Rome à Toulouse » in Travaux de littérature, n°12, Ed. Klincksieck, Paris, 1999

CORRIDOR-GUINARD (Marie-Rose),

« Fondements pour une esthétique mélancolique » in Collection stendhalienne, n°31, Librairie Droz, Genève, 1999

CZYBA (Lucette),

in Histoire littéraire de France, n°1, janv.-Févr. 1989

DELECLUZE,

« Stendhal critique d'art » in Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine, (1817-1843), Ed. Honoré Champion, Paris, 2000

HAGE (Anne),

« Le père, l'esprit et le républicanisme » in L'année Stendhal, n°3, Ed. Klincksieck, Paris, 1999

JEFFERSON (Ann),

« L'amour et le texte réfractaire, passions livresques » in Collection stendhalienne, n°31, Librairie Droz, Genève, 1999

LOUETTE (Jean-François),

« Stendhal et le refuge perdu de Jean-Paul Sartre » in Stendhal-club, n°139, 1993

MARIETTE (Catherine),

« Essai d'idéologie ou "fragments d'un discours amoureux" ? » in Collection stendhalienne, n°31

MERLE (Grazia),

« Connaissance et communication chez Stendhal » in Stendhal-club n°61, oct. 1973

MEYNARD (Cécile),

« La vie de province selon Stendhal » in L'année stendhalienne, n°4, Ed. Klincksieck, Paris, 2000

RANNAUD (Gérald),

« Stendhal, *Vie de Henry Brulard* version originale/Un entretien avec Gérald Rannaud », Propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, in Magazine littéraire, n°346, Sept. 1996

SPANDRI (Francesco),

« Stendhal et le théâtre *ou l'intégration du comique dans l'esthétique* » in L'année Stendhal, n°4, Ed. Klincksieck, 2000

TAINÉ (Hippolyte),

« Stendhal (Henry Beyle) » in Henry Beyle Stendhal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, collection Mémoire de la critique, Paris, oct. 1996

VANOOSTHUYSE (François),

« Un cas d'écriture masculine » in L'année stendhalienne, n°3, Ed. Honoré Champion, Paris, 2004

SUR LA CONCEPTION STENDHALIENNE DU ROMAN

BALZAC (Honoré de),

« Etudes sur M. Beyle » in Etudes sur Stendhal et La Chartreuse de Parme, Ed. Slatkine, Genève, 1997

Une des contributions les plus notoires à l'acte créateur de Stendhal. Non pas que Balzac bannisse le roman stendhalien de la « littérature des Images », mais il range au contraire le travail de Stendhal dans la « littérature des Idées à laquelle appartiennent M.M. Alfred de Musset, Mérimée, Léon Gozlan, Béranger, Delavigne, Planche, Madame de Girardin, Alphonse Karr et Charles Nodier »

L'essentiel de la réflexion balzacienne sur le roman stendhalien a trait à La Chartreuse de Parme, située à mi-chemin entre la littérature des images et la littérature des Idées : « La Chartreuse de Parme est dans notre époque et jusqu'à présent à nos yeux le chef-d'œuvre de la littérature à idées, et M. Beyle y a fait des concessions aux deux autres écoles (littérature des images et éclectisme littéraire) qui sont admissibles pour les bons esprits et satisfaisants pour les deux camps »

SUR STENDHAL

L'IMAGE ET LES LIMITES DE LA REPRÉSENTATION

BARTHES (Roland),

Le bruissement de la langue, *Essais critiques IV*, Ed. du Seuil, Paris, 1964

[sur l'impossibilité de Stendhal à nommer dans De L'Amour et Vie de Henry Brulard, où celui-ci se compare à un peintre qui pour ne pas « gêner le reste (...) ébauche *alla meglio* ce qu'il ne peut peindre]

SARTRE (Jean-Paul),

L'imaginaire, Ed. Gallimard, Paris, rééd. Folio Essais, Flèche (Sarthes),
1998

[consacré à l'absence de *physionomie* de l'image chez Henry Brulard « Beaucoup d'images d'ailleurs, écrit Sartre, ne contiennent rien de plus (...) bref, toutes celles qui visent principalement des qualités sensibles autres que la forme et le mouvement », p. 145]

Critique contre le schéma dynamique de Bergson (cf. théâtre, étude à ce sujet)

<p style="text-align: center;">L'IDÉOLOGIE</p> <p style="text-align: center;">CRITIQUE DE L'IDÉOLOGIE ET LIMITES DE LA REPRÉSENTATION</p>

FOUCAULT (Michel),

Les mots et les choses, Ed. Gallimard, Paris, 1966 [1^{ère} partie : « Les limites de la ressemblance et la critique de la mathesis universelle »]

CONDILLAC (Etienne Bonnot de),

Traité des sensations suivi de traité des animaux, corpus des œuvres de philosophie en langue française, Ed. Fayard, Tours, 1984 (1997)

Essai sur l'origine des connaissances humaines, précédé de « L'archéologie du frivole » de Jacques Derrida, Ed. Galilée, Paris, 1973

HELVÉTIUS (Claude-Adrien),

De L'Esprit, corpus des œuvres de philosophie en langue française, n°IV, Ed. Fayard, Paris, 1988 (577p)

TRACY (Destutt de),

Eléments d'Idéologie, III^{ème} partie : Logique, reprint Vrin, Paris, 1970, (abrégé III), 4 tomes [Eléments d'Idéologie : idéologie proprement dite, Paris, 1817, 3^{ème} édition, (Abrégé I)/ Eléments d'Idéologie, II^{ème} partie, Grammaire, (abrégé II)/ Eléments d'Idéologie, 2^{ème} section, IV et V^{ème} partie : Traité de la volonté et de ses efforts(Abrégé IV et V)]

THÉORIE DE LA LITTÉRATURE POÉTIQUE

BAKHTINE (Michaïl),

Esthétique et théorie du roman, Ed. Tel/Gallimard, 1978

BARTHES (Roland),

Le degré zéro de l'écriture, Ed. du Seuil, Paris, 1953

S/Z, Ed. du Seuil, Paris, 1971

Le plaisir du texte, Ed. du Seuil, Paris, 1973

Le bruissement de la langue, Ed. du Seuil, sept. 1984

L'Aventure sémiologique, Ed. du Seuil, Paris, 1985

Œuvres complètes, Ed. du Seuil, Paris, t. III, 1994

BENOÎT (Eric),

Mallarmé et le mystère du "Livre", Ed. Honoré Champion, Paris, 1998

BLANCHOT (Maurice),

Faux pas, Ed. Gallimard, Paris, 1943

BONNEFOY (Yves),

La vérité de parole et autres essais, Ed. Mercure de France, Paris, 1988

BUTOR (Michel),

Essais sur le roman, Ed. Gallimard, Paris, 1992

DELEUZE (Gilles),

Proust et les signes, Ed. PUF, Paris, 1964

DORRIT (Cohn),

La transparence intérieure, Ed. du Seuil, Paris, 1981

DOUAY SOUBLIN (Françoise),

Paradoxe en linguistique et littérature, Ed. Droz, Genève, 1996

ECO (Umberto),

Lector in Fabula, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 1985

L'œuvre ouverte, Ed. du Seuil, Paris, 1965

FERNANDEZ (Dominique),

L'arbre jusqu'aux racines, Ed. Grasset, Paris, 1972

GENETTE (Gérard),

Figures II, Ed. du Seuil, Paris, 1969

« Avatars du cratylisme » in Poétique n°11, Ed. du Seuil, Paris, 1972

Palimpsestes, la littérature au second degré, Ed. du Seuil, Paris, 1981

Fiction et diction, Ed. du Seuil, Paris, 1991

GIRARD (René),

Mensonge romantique, vérité romanesque, Ed. Grasset, Hachette littérature, Paris, 1961

La violence et le sacré, Ed. Grasset, collection pluriel, par G. Liebert, 1987

GLEIZE (Jean-Marie),

Poésie et littérature, Ed. Gallimard, Paris, 1992

GLISSANT (Edouard),

Poétique du divers, Ed. Gallimard, Paris, 1966

GOLDMANN (Lucien),

Le dieu caché, Ed. Tel/Gallimard, Paris, 1955

GOUHIER (Henri),

Le Théâtre et l'Existence, Ed. Vrin, Paris, 1997

GUSDORF (Georges),

Auto-bio-graphie, Ed. Odile Jacob, lignes de vie (2), Paris, 1989

HAMBURGER (Käte),

Logique des genres littéraires, [trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette], Ed. du Seuil, Paris, 1986

HAMON (Philippe),

Texte et Idéologie, Ed. PUF, Paris, 1994

HEGEL,

Esthétique, traduit par J.-P. Lefebvre et Veronika von Schenk, Ed. Aubier-Montaigne, Paris, 1995

KIBÉDI VARGA (Aron),

« Réflexions sur le classicisme français » in Revue d'histoire littéraire de France, année 1996, n°6, Ed. Armand Colin, Paris, 1996

KRISTEVA (Julia),

Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire, Ed. Gallimard, Paris, 1994

Recherches pour une sémanalyse, Ed. du Seuil, Collection "Tel Quel", Paris, 1969

La révolution du langage poétique, Ed. du Seuil, Paris, 1974

« Le sujet en procès » in L'Identité, séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Levi-Strauss, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1987

LA BRUYÈRE,

Les Caractères, Ed. Classique Larousse, 67^{ème} édition, Paris, 1957

MALLARMÉ (Stéphane),

Poésies, Ed. Bookking International, collection Classiques Français, Paris, 1993

MAUPASSANT (Guy de),

Pierre et Jean, Ed. Gallimard, Paris, 1982

PARIZET (Sylvia),

« L'intime et ses dangers » in Fiction de l'intime, Ed. SEDES, Paris, 1992

PROUST (Marcel),

Contre Sainte-Beuve, La Pléiade, Paris, 1975

RABATÉ (Dominique),

Poétiques de la voix, Ed. José Corti, Paris, 1999

RICOEUR (Paul),

Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II, Ed. du Seuil, Paris, 1986

La configuration dans le récit de fiction, tome 2, Ed. du Seuil, Paris, 1991

Le temps raconté, Ed. du Seuil, Paris, 1981

RIFFATERRE (Michel),

La production du texte, Ed. du Seuil, Paris, 1979

« La trace de l'intertexte » in La pensée, n°215, oct. 1980

ROTENBERG (Pierre),

« Une lecture d'Igitur » in Tel quel, n°41/42, Paris, 1970

ROUSSET (Jean),

Forme et Signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Stendhal, Ed. José Corti, Paris, 1992

TADIÉ (Jean-Yves),

Le récit poétique, Ed. Tel/Gallimard, Paris, 1994

TODOROV (Tzvetan),

Poétique de la prose, Ed. Du Seuil, Paris, 1971, rééd. 1978

WATT (Ian),

Littérature et réalité, Ed. Du Seuil, Points Essais, Paris, 1982

LINGUISTIQUE ET SÉMIOTIQUE

OUVRAGES DE LINGUISTIQUE GENERALE

Théorie de l'énonciation & actes du langage

BEAUZÉE (Nicolas),

Encyclopédie méthodique, Grammaire & Littérature, tome III, Ed. Georges Leroy, Paris, 1947

BENVENISTE (Emile),

Problèmes de linguistique générale, tome 1, Ed. Gallimard, Paris, 1966

Problèmes de linguistique générale, tome 2, Ed. Gallimard, Paris, 1974

DUCROT (Oswald),

Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique, Ed. Hermann, 2^{ème} édition corrigée et augmentée, collection savoir, Paris, janv. 1980

HJELMSLEV (Louis),

Prolégomènes à une théorie du langage, Ed. Fayard, Paris, 1982

JAKOBSON (Roman),

Essais de linguistique générale (1- Les fonctions du langage), Ed. de Minit, Paris, 1963

Essais de linguistique générale (2- Rapports internes et externes du langage), Ed. de Minit, Paris, 1973

SAUSSURE (Ferdinand de),

Cours de linguistique générale, Ed. Payot, Paris, 1964

SUR LA THÉORIE POÉTIQUE ET SÉMIOLINGUISTIQUE
LIMITES DE LA REPRÉSENTATION

COQUET (Jean),

La quête du sens, Ed. PUF, Paris, 1997

DELELALLE (Gérard),

« Sémiotique et significative » in Etudes littéraires, vol. 21, n°3, Université de Laval, Montréal, 1988-89

GÉNINASCA (Jacques),

La parole littéraire, Ed. PUF/formes sémiotiques, Paris, 1997

« Débat autour de la parole littéraire » in Etudes littéraires, Université de Laval, Montréal, 1999

GREIMAS (A.-J.),

Du sens II : Essais sémiotiques, Ed. du Seuil, Paris, 1983

Sémantique structurale, Ed. PUF, Paris, 1986

Du sens, Ed. du Seuil, Paris, 1970

Sémiotique et sciences sociales, Ed. du Seuil, Paris, 1976

GREIMAS et FONTANILLE (Jacques),

Sémiotique des passions des états des choses aux états d'âme, Ed. du Seuil, avril 1991

HÉNAULT (Anne),

Le pouvoir comme passion (avec le débat Greimas et Ricoeur sur la sémiotique des passions), Ed. PUF, Paris, 1994

JAPPY (Anthony),

« Iconisme et structure de l'objet des signes linguistiques » in Etudes littéraires, vol. 21, n°3, Université de Laval, Montréal, 1988-89

KRISTEVA (Julia),

« Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé *Un coup de dés* » in Essais de sémiotique poétique, présenté par A.-J. Greimas, Librairie Larousse, 1972

LE GUERN (Michel),

Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Ed. Larousse, Paris, 1973

LECERCLE (Jean-Jacques),

La violence du langage, Ed. PUF, Paris, 1986

LYONS (John),

Sémantique linguistique, Ed. Larousse/langue et langage, Paris, 1980

**SUR LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE
L'ÉCRITURE ET SON STATUT
ANTIMIMÉTIQUE**

DERRIDA (Jacques),

De la grammatologie, Ed. de Minuit, Paris, 1967

Positions, Ed. de Minuit, Paris, 1972

La dissémination, Ed. Du Seuil, Paris, 1972

« la philosophie en déconstruction » in Magazine littéraire, n° 430, avril 2004

DELEUZE (Gilles) et **GUATTARI** (Felix),

« Mille plateaux » in Capitalisme et schizophrénie, Ed. de Minuit, Paris, 1980

De cet ouvrage, nous tirons la notion de rhizome, qui permet de distinguer le *livre-racine*, qui imite le monde comme l'art et la nature, et le *livre-rhizome*, fondé sur les principes de connexion et d'hétérogénéité.

KOESTLER (Arthur),

La quête de l'absolu, Ed. Calmann-Levy, Paris, 1981

ROUSSEAU (Jean-Jacques),

Essai sur l'origine des langues, Ed. Gallimard, Paris, 1990

Oeuvres complètes, tome II, Gallimard, La pléiade

**SUR “L’AUTRE SCENE”,
RÉFRACTAIRE AU VERBE COMME AU
LOGOCENTRISME**

Cette partie s'inscrit dans la continuité des travaux de Derrida sur la grammatologie et la sémanalyse de Julia Kristeva.

BELLEMIN-NOËL (Jean),

Vers l'inconscient du texte, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1996

JANET (Pierre),

Les obsessions et la psychasthénie, Ed. Alcan, 1938

LACAN (Jacques),

Ecrits, Ed. du Seuil, Paris, 1966

LAPLANCHE et PONTALIS,

Dictionnaire de la psychanalyse, 1^{ère} édition 1967 et 8^{ème} édition PUF, Paris, 1984

Ouvrage important pour les notions de souvenirs-écrans (pp. 450-451)

MAURON (Charles),

Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, Ed. José Corti, Paris, 1963

<p style="text-align: center;">THÉORIE DE LA CONNAISSANCE PHÉNOMÉNOLOGIE</p>
--

DERRIDA (Jacques),

La voix et le phénomène, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1993

HEGEL,

Phénoménologie de l'esprit, traduit par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Ed. Gallimard, Paris, 1993

HUSSERL (Edmond),

Méditations cartésiennes, introduction à la phénoménologie, traduit par Emmanuel Lévinas et Gabrielle Peiffer, Ed. Vrin, Paris, 1986 :

« Le mode objectif qui existe pour moi, ce monde objectif avec tous ses objets puise en moi-même (...) Tout le sens et toute la valeur existentielle qu'il a pour moi. Il puise dans mon Moi transcendantal. » (p. 22)

KANT (Emmanuel),

Critique de la Raison pure, Ed. Gallimard, Paris, 1980 coll. folio, traduit par Delamarre et Marty

Dans Conception phénoménologique du temps, Kant explique : « Si nous faisons abstraction de notre sujet ou seulement de la constitution subjective des sens en général, la manière d'être tout entière et tous les rapports des objets dans l'espace et dans le temps eux-mêmes disparaîtraient, et ne peuvent exister qu'en nous et non en soi » (p. 107)

LÉVINAS (Emmanuel),

Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité, livre de Poche, biblio essais, Paris, 1992

MERLEAU-PONTY (Maurice),

Phénoménologie de la perception, Ed. Gallimard, Paris, 1945

OUELLET (Pierre),

« Signification et Sensation » in Nouveaux actes Sémiotiques, n° 20, Ed. PULIM, Université de Limoges, 1992

SARTRE (Jean-Paul),

L'Être et le Néant, Ed. Gallimard, Paris, 1943

Situations philosophiques, Ed. Tel/Gallimard, Paris, 1990

SUR LES RELATIONS INTERSUBJECTIVES

DERRIDA (Jacques),

Politique de l'amitié, Ed. Galilée, Paris, 1994

IRIGARAY (Luce),

Je, tu, nous, Ed. Grasset & Fasquielles, Paris, 1996

FLAHAULT (François),

Le sentiment d'exister, Ed. Descartes & cie, Paris, 2002

MEYER (Michel),

Le philosophe et ses passions, Esquisse d'une histoire de la nature humaine, Ed. Livre de poche, Biblio essais, Paris, 1991

STIRNER (Max),

L'unique et son propriétaire, (*Der Einzige und sein Eigentum*), trad. Française, 2ème édition, Ed. Stock, Paris, 1978

AUTRES CONTRIBUTIONS PHILOSOPHIQUES A NOTRE TRAVAIL

BACHELARD (Gaston),

La formation de l'esprit scientifique, Ed. Vrin, Paris, 1975

BERGSON (Henri),

Le rire, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1999

L'énergie spirituelle, Ed. Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1993

BRÉHIER (Emile),

Histoire de la philosophie, tome 3, Ed. Quadrige/PUF, Paris, 1964

DELEUZE (Gilles),

Logique du sens, Ed. de Minuit, Paris, 1969

ERASME,

Eloge de la folie, Oeuvres choisies, Ed. Livre de poche, Paris, 1981

FOUCAULT (Michel),

Histoire de la folie à l'âge classique, Ed. Gallimard, Paris, 1972

L'archéologie du savoir, Ed. NRF/Gallimard, Paris, 1969

« Un cours inédit de M. Foucault » in Magazine littéraire, n°435, dossier M. Foucault, oct. 2004

LOCKE,

Essais sur l'entendement humain, Ed. Vrin, Paris, 2001

MONTESQUIEU,

Lettres persanes, Ed. Bookking international, Paris, 1994

PETITOT-COCORDA (Jean),

cf . article sur René Thom, « Identité et catastrophes. Topologie de la différence » in Levy-Strauss, Séminaire sur l'Identité, Ed. PUF/ Quadrige

VARGAS (Yves),

Introduction à l'Emile de Rousseau, Ed. PUF, Paris, 1995

HISTOIRE ET SOCIOLOGIE

BARTHES (Roland),

Mythologies, Ed. du Seuil, Paris, 1957

BRAUDEL (Fernand),

« Histoire et sciences sociales : la longue durée » in Annales ESC, XIII (4), Paris, 1958

RÉMOND (René),

Introduction à l'histoire de notre temps, vol. 2, Ed. du Seuil, 1974

ZIMA (Pierre-V.),

« Adorno et la crise du langage: pour une critique de la *parataxis* » in Adorno, Revue esthétique, n°8, Ed. Privat, Toulouse, 1981

AUTRES ROMANCIERS CITÉS

BALZAC (Honoré de),

Illusions perdues, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1970

« Béatrix » in La Comédie humaine, tome II [Etudes de mœurs : scènes de la vie privée], édition publiée sous la dir° de Pierre-Georges Castex, NRF Gallimard, La Pléiade, 1976

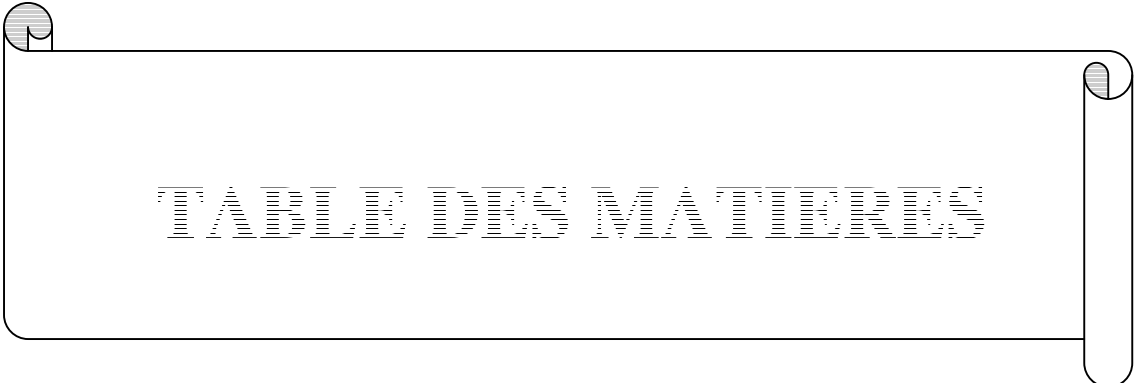


TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
PARTIE I : <i>Signe, connaissance, immaturité</i>	13
1- Ecriture syntagmatique, écriture paradigmatique, deux unités du procès de la signifiante.....	14
2- Ambivalence entre signes matériels et signes immatériels.....	23
3- Le signifiant épistolaire.....	33
4- Le littéral trompeur.....	41
5- Le littéral et l'insensible.....	50
<i>La mécanique des Lettres Russes</i>	50
<i>Mécanique plaqué sur du vivant</i>	55
6- L'éviction de l'intimité par la lettre.....	62
7- La question de l'intersubjectivité.....	72
<i>Intersubjectivité passionnelle</i>	72
<i>La lettre, l'être et l'autre</i>	79
8- « Rien en moi de ce que vous appelez sens intime ».....	83
9- Les limites de certaines figures de la ressemblance.....	91
<i>La convenientia</i>	91
<i>L'aemulatio</i>	93
<i>L'analogie</i>	96
10- Topographie et intimité.....	100
PARTIE II : <i>De la mathésis à la sémiosis</i>	107
1- De l'Idéologie au texte.....	109
2- Les limites de l'imagination dans le champ symbolique.....	127
3- Tension entre signe sensible et signe intelligible.....	141
4- En finir avec le <i>supplément</i>	147
5- Du bon usage des Idéologues.....	153
6- Cristallisation de la matière phonique.....	161
7- Espace paragrammatique.....	170
8- Lignes de fuite et circulation secrète.....	179

PARTIE III : Déterritorialisation dans <u>Vie de Henry Brulard</u>	186
1- Souvenirs et fausse reconnaissance.....	187
2- L'intentionnalité de l'image brulardienne.....	195
3- Différer.....	202
4- Reporter le calque sur la carte.....	209
5- La loi d'involution.....	216
<i>Rien n'est évident</i>	223
<i>Quand Brulard exhibe "cella"</i>	227
6- Un <i>phéno-texte</i> sans <i>géno-texte</i> ?.....	231
7- La conscience d'une inactualité pour devenir actuel.....	243
PARTIE IV : <i>Champ socio-poétique de l'immatrité</i>	249
1- Critique du sociolecte des classes de loisir.....	250
2- La resémantisation du nom de Malivert.....	259
3- La subversion du signe linguistique bourgeois.....	270
4- Le devenir-minoritaire.....	283
<i>La manière de prononcer</i>	283
<i>"Cella" plaide pour un devenir-minoritaire</i>	290
<i>L'ordre majoritaire : le nom d'un problème</i>	293
5- Sous le signe d'un devenir féminin.....	296
6- Le mariage et le Nom-du-Père.....	306
CONCLUSION	313
BIBLIOGRAPHIE	325

