COLLECTION DIRIGÉE PAR
BÉATRICE DIDIER

STENDHAL
autobiographe

Béatrice Didier

TOMBO:108018
SBD-FFLCH-USP
SBD/FFLCH

puf
ÉCRIVAINS

Ecrire le moi sans romantisme

Lorsque Stendhal entreprend son œuvre autobiographique, il se présente lui-même comme tiraillé entre deux exigences apparemment contradictoires : la nécessité de parler de soi, et la peur d'une certaine invasion du moi, sensible dans la littérature romantique[1]. « Toujours j'ai été découragé par cette effroyable difficulté des *Je* et des *Moi* »[2]. Le romantisme est figuré, dans ces textes autobiographiques, exclusivement comme une mode de l'étalage du moi. « *Je* et *Moi*, ce serait, au talent près comme M. de Chateaubriand, ce roi des *égotistes*. / De *je* mis avec *moi* tu fais la récidive / Je me dis ce vers à chaque fois que je lis une de ses pages »[3]. La référence à Molière n'est certes pas fortuite, qui sous-entend cette pudeur, cet art de la litote, cher à tous ceux qu'une exacerbation romantique du moi fatigue.

Chateaubriand devient alors le symbole même de ce que Stendhal ne veut pas être. Il ne s'agit pas d'être, selon une formule célèbre, « Chateaubriand ou rien », il faut surtout

1. Cf. *Souvenirs d'égotisme*, *OC*, t. 36, p. 5, et *Vie de H. Brulard*, *OC*, t. 20, p. 4, 5, 7. Voir G. Rannaud, Le Moi et l'Histoire chez Chateaubriand et Stendhal, *RHLF*, novembre-décembre 1975.
2. *OC*, t. 20, p. 7-8.
3. P. 7.

ne pas être Chateaubriand. Et Stendhal se prête une constance dans sa haine contre Chateaubriand, non sans simplification, comme V. Del Litto l'a très bien dénoncé. « En paraissant vers 1803, le *Génie du Christianisme* m'a semblé ridicule »[1]. A vrai dire, il semble que la haine de Stendhal pour Chateaubriand, fort sensible déjà en 1813, ait été accrue par le dégoût que lui inspire le romantisme des années 1830 et qu'il ait fait alors de cet aîné du romantisme que les nouveaux venus de 1830 ne satisfaisaient pas non plus, une sorte de figure symbolique. En 1829, il note sur les marges d'un exemplaire de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* : « Je n'ai jamais rien trouvé de si puant d'*égotisme*, d'égoïsme, de plate affectation (...) que le début du deuxième volume de l'*It*[*inéraire*] *à Jé*[*rusalem*] que j'ai ouvert ce matin pour avoir une idée du talent de M. de Ch(ateaubriand). » Mais en avril 1802, Stendhal avait lu Chateaubriand avec admiration. Il semble donc qu'il y ait eu un phénomène de cristallisation, si l'on peut dire, contre Chateaubriand qui devient l'emblême de l'égotisme, l'auteur du « je » et du « moi » par excellence. Il est aussi le symbole du mensonge et de l'emphase. Et son nom réapparaît à plusieurs reprises dans les textes autobiographiques. Avec parfois une assimilation à l'image paternelle, qui à elle seule suffirait à expliquer tant d'animosité. C'est parce que ses parents lui vantaient sans cesse les beautés de la nature que Stendhal ressent maintenant encore un véritable dégoût pour les plates-bandes de fleurs. « C'est ainsi que, tant d'années après, les phrases nombreuses et prétentieuses de MM. Chateaubriand et Salvandy m'ont fait écrire *Le Rouge et le Noir* d'un style trop haché. Grande sottise, car dans vingt ans qui songera aux fatras hypocrites de ces Messieurs ? »[3]. Chateaubriand est pour lui un stimulant, par l'effet de l'esprit de contradiction. Grenoble et l'image du père ont pu aussi agir

1. *Ibid.*, p. 9. Voir V. Del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal*, p. 35 et s.
2. Cf. *Souvenirs d'égotisme*, t. 36, p. xi, préface de V. Del Litto.
3. *Vie de H. B.*, *OC*, t. 21, p. 28.

a contrario comme aiguillon : « Je ne suis ni timide ni mélancolique en écrivant et m'exposant au risque d'être sifflé; je me sens plein de courage et de fierté quand j'écris une phrase qui serait repoussée par un de ces deux géants (de 1835), MM. Chateaubriand ou Villemain »[1]. Cette hypocrisie qu'il reproche à Chateaubriand est affaire de langage : elle consiste à ne pas nommer les choses par leur nom, à recourir à la métaphore : « Les jeunes Parisiens diraient volontiers *coursier* au lieu de *cheval*, de là leur admiration pour MM. de Salvandy, de Chateaubriand, etc. »[2].

Chateaubriand est l'image du mensonge parce qu'il est une figure marquante de la Restauration, et que s'opposent toujours chez Stendhal réfléchissant sur l'Histoire, la Révolution, image de la vérité, de l'âpre vérité[3], et la Restauration, image du mensonge. Les références à Chateaubriand que l'on trouve dans les *Souvenirs d'égotisme* se rattachent à son activité politique : allusion à l'arrestation de Chateaubriand après les tentatives de soulèvement de la Vendée par la duchesse de Berry[4]; ou encore à des tractations plus ou moins basses avec les éditeurs, « les combines de M. de Chateaubriand » qui, aux yeux de Stendhal, sont moins excusables que les manœuvres de Béranger[5].

Si Chateaubriand figure donc à plusieurs reprises dans les textes autobiographiques de Stendhal, c'est comme le symbole de ce qu'il ne veut pas faire, comme image du mensonge, dans tous les domaines : mensonge par l'emphase du style; mensonge dans le comportement politique. Ce qu'il y a de paradoxal, c'est que Stendhal ne semble pas se douter, lorsqu'il écrit la *Vie de Henry*

1. *Ibid.*, p. 62.
2. P. 114.
3. Cf. Michel Guérin, *La politique de Stendhal*, PUF, 1982; H.-F. Imbert, *Les métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*, Corti, 1967.
4. *Souvenirs d'égotisme*, *OC*, t. 36, p. 93.
5. *Ibid.*, p. 134.

Brulard, que Chateaubriand est en train d'écrire sa grande autobiographie, ou plutôt de la terminer. Dès 1834, l'Enchanteur a commencé la lecture des *Mémoires d'outre-tombe* à l'Abbaye-aux-Bois[1]. Mais il suffisait à Stendhal de connaître déjà des textes autobiographiques plus anciens, tel l'*Itinéraire*, pour s'être fait un jugement définitif sur toute autobiographie émanant de Chateaubriand.

Sans avoir pris connaissance des *Mémoires d'outre-tombe*, Stendhal fait de Chateaubriand l'image de l'autobiographe romantique détestable. La *Vie de Henry Brulard* se situe trop tôt aussi pour que Stendhal y puisse prendre le contre-pied d'autres autobiographies romantiques qu'il n'aurait peut-être guère appréciées, par exemple celle de George Sand, ou encore de Berlioz, cet autre Grenoblois, cet autre « H. B. », pour reprendre l'heureux rapprochement fait par V. Del Litto et par L. Guichard[2]. En revanche il peut s'attaquer au père de toutes les autobiographies romantiques — même si ces autobiographies cherchent surtout à marquer une distance par rapport à lui : Rousseau. Ce que Stendhal reproche à Rousseau, comme au romantisme français, c'est l'emphase (« Jean-Jacques Rousseau dont bientôt l'emphase m'offensa »). Mais l'attitude de Stendhal à l'égard de Rousseau[3] est dictée, elle aussi, par une réaction contre le père. Réaction double, puisque la figure de Rousseau elle-même est double : il est à la fois le père du Romantisme et celui de la Révolution. Et pour des raisons qui sont à l'inverse de celles de la plupart des romantiques, Stendhal entend séparer romantisme et Révolution — du moins le romantisme tel qu'il est pratiqué en France par les royalistes, Chateaubriand et Victor Hugo. Le père de Stendhal aimait le Rousseau sensible, l'auteur de *La Nouvelle*

1. Le 15 avril 1834 paraît l'article de Sainte-Beuve dans la *RDM* et en octobre 1834 des fragments avec préface de Nisard.
2. Voir *Actes* du Colloque Berlioz, La Côte-Saint-André, 1980 : V. Del Litto, *Les deux H. B.* Stendhal ne nomme pas Berlioz.
3. Cf. G. Rannaud, Stendhal et Rousseau ou les équivoques du naturel, Colloque *Stendhal*, Cerisy, 1982.

Héloïse et abhorait le Rousseau « impie »[1], Stendhal au contraire refuse le Rousseau de *La Nouvelle Héloïse*, exalte le Rousseau du *Contrat social*. Et malgré ces divergences fondamentales, l'amour du père de Stendhal pour Rousseau est un des rares points de sa personnalité qui trouve grâce : « Il faut rendre justice au goût de mon père : il était enthousiaste de Rousseau et il en parlait quelquefois, pour laquelle chose, et pour son imprudence devant un enfant, il était bien grondé de ma tante Séraphie »[2]. Il est probable cependant que ce ne sont pas des *Confessions*, ouvrage jugé scandaleux dont Chérubin Beyle parlait, mais plutôt de *La Nouvelle Héloïse*. C'est au contraire *Les Confessions* que Stendhal cite avec tendresse. Les Echelles sont une résurrection des Charmettes et Camille Poncet, tante de Stendhal, a les grâces de Mme de Warens et des chambériennes dont Rousseau parle dans *Les Confessions*[3]. Jean-Jacques Rousseau est sans cesse présent dans la *Vie de Henry Brulard* et doublement : à la fois parce que Stendhal y raconte son engouement d'enfant et de jeune homme[4] pour l'écrivain, mais parce que, au moment où il écrit, Stendhal reprend le chemin des *Confessions*, qu'il n'hésite pas à mettre ensemble Le Tasse, Rousseau et Mozart pour l'aider à trouver la « route de l'art de se faire lire »[5]. C'est dire que l'image de Rousseau est de plus en plus présente à mesure que progresse la *Vie de H. B.*

A propos de Rousseau et des *Confessions*, s'opère une dissociation chez Stendhal autobiographe entre le moi sujet et le moi objet. En effet le jeune Beyle dont Stendhal raconte l'histoire est passionné de Rousseau; quand il franchit le Saint-Bernard, il ne voit pas véritablement le paysage; il voit l'image qu'il a de la montagne par Jean-Jacques. « Si je rêvais, c'était aux phrases par lesquelles

1. *Vie de H. B.*, *OC*, t. 20, p. 105.
2. T. 21, p. 80.
3. T. 20, p. 199.
4. T. 21, p. 343.
5. T. 21, p. 137; cf. t. 21, p. 169.

J.-J. Rousseau pourrait écrire ces monts sourcilleux couverts de neige et s'élevant jusqu'aux nues avec leurs pointes sans cesse obscurcies par de gros nuages gris courant rapidement »[1]. Quand il arrive en Italie, il se dit : « Je suis en Italie, c'est-à-dire dans le pays de la *Zulietta* que J.-J. Rousseau trouva à Venise, en Piémont, dans le pays de Mme Bazile »[2]. Mais Stendhal qui rappelle cet enthousiasme, tout en se laissant attendrir, prend ses distances[3]. L'écrivain a peur de faire du Rousseau. C'est une crainte qu'ont la plupart des autobiographes romantiques (à commencer par Chateaubriand). Mais chez Stendhal, c'est essentiellement le Rousseau romantique qu'il s'agit de fuir, quitte à devoir se corriger : « Comment rendrais-je le ravissement de Rolle ? Il faudra peut-être relire et corriger ce passage, contre mon dessein, de peur de mentir avec artifice comme J.-J. Rousseau »[4].

peur
anti

A glaner ces références où se font sentir la haine de Chateaubriand, l'admiration et les réticences à l'égard de Rousseau, on voit assez bien ce que Stendhal veut éviter dans son autobiographie et dont il a vu des exemples dans la littérature qui se dit « romantique », en 1830 : la glorification du moi, l'insincérité qu'entraîne le plaisir de faire des phrases, enfin une certaine propension à raconter ses aventures amoureuses et à décrire avec usure les paysages. Il ne faut pas oublier que le mot « romantique » avait d'abord été utilisé pour caractériser exclusivement les paysages — les rives des lacs suisses, par exemple.

Par opposition, Stendhal exalte les autobiographies qui lui semblent exemplaires, c'est-à-dire surtout celle de Benvenuto Cellini et de Mme Roland. On voit assez bien pourquoi. Non seulement parce qu'il s'agit de textes qui avaient été édités relativement récemment, mais Benvenuto incarne la Renaissance italienne (pour qui, il est vrai, le

1. *Vie de H. B.*, t. 21, p. 343.
2. P. 349.
3. P. 361.
4. P. 335.

romantisme éprouve une grande fascination); Mme Roland est l'héroïne de la Révolution qui lui semble un moment où la vérité s'exprime dans l'Histoire. Visions évidemment discutable de 1789; et Stendhal a un peu tendance à oublier que Mme Romand a été victime de cette même Révolution qu'elle incarne et que, d'autre part, elle est — dans son style même — une disciple de Rousseau, du Rousseau des âmes sensibles, une figure incontestable du « préromantisme ».

Mais Benvenuto, comme Mme Roland sont vrais — ce que le romantique ne peut être ou ne veut pas être. Cette vérité devient le gage même de la durée future de l'œuvre, tandis que le fatras romantique sera devenu illisible en 1880. La vérité « il n'y a que cela qui tienne (...) Benvenuto a été *vrai* et on le suit avec plaisir, comme s'il était écrit d'hier »[1]. Néanmoins, et si grande que soit l'admiration de Stendhal pour Benvenuto et pour Mme Roland, on ne peut pas dire qu'ils lui servent de modèle, sinon d'une façon générale comme exemple de véracité. Mais dans la façon d'écrire Stendhal va être amené à créer un style d'autobiographie tout à fait neuf; et finalement je crois que cet anti-modèle qu'est le romantisme de Rousseau et de Chateaubriand a été plus efficace pour l'aider à trouver sa voie que ne l'ont été les modèles positifs.

Les aspects les plus fondamentalement originaux de l'autobiographie stendhalienne découlent très exactement de la volonté de prendre le contre-pied de ces divers aspects du romantisme que l'écrivain abomine. Comment parler de soi continuellement — ce qui est le propre de l'autobiographie — sans tomber dans l'étalage du moi ? Stendhal va utiliser toute une tactique fort habile. Et d'abord celle de la dérision et de l'humour. Il parlera de lui, puisqu'il ne peut faire autrement, mais il se moquera de son « égotisme ». L'expression *Souvenirs d'égotisme* inscrit cette dérision dans le titre même de la première tentative systématique d'autobiographie. On pourrait suivre dans ce texte, et dans *Brulard*, tout un jeu subtil de pudeur et de provocation qui se résumerait à peu près ainsi : je suis, moi aussi, le roi des égotistes, mais je déteste les égotistes. Ce jeu étant accompagné d'un certain chantage à l'endroit de l'éventuel lecteur. Si la pudeur l'emporte, si Stendhal ne peut se résoudre à cet étalage de « je » et de « moi », l'autobiographie va cesser, et même ne pas commencer, donc le lecteur restera sur sa faim. Il y aurait la solution de dire « il », mais Stendhal sent bien qu'alors il sortirait du pacte autobiographique et qu'à la limite non seulement il tromperait son lecteur, mais il ne pourrait plus vraiment écrire. Reste donc à se lancer courageusement dans les « je » et dans les « moi », mais en montrant sans cesse qu'il n'est pas dupe et qu'il ne tombe pas à son tour dans l'illusion romantique; cette distance qui ne sera pas marquée par le pronom personnel le sera par l'humour.

Peut-être est-ce aussi un moyen de tourner la difficulté que de présenter son moi sur un registre purement interrogatif. « Qu'ai-je donc été ? » « Avais-je un caractère triste ? » « Ai-je été homme d'esprit ? »[1]. Il s'agit finalement pour Stendhal d'écrire des anti-mémoires ou une anti-autobiographie. Et c'est là un des traits les plus originaux, les plus modernes de son entreprise. Tout part de cette constatation par Stendhal qu'il ne se connaît pas, et même qu'il ne peut se connaître pour une raison fondamentale, de nature en quelque sorte. La célèbre formule « L'œil ne peut se voir lui-même » va même prendre un tour interrogatif dans la version (provisoirement) définitive : « Quel œil peut se voir soi-même ? »[2]. L'autobiographie ne peut être qu'un questionnement. Mais alors elle ne sera pas le lieu où le moi s'étale — ce que redoutait

1. *Vie d'H. B.*, *OC*, t. 20, p. 12.

1. *Vie de Henry Brulard*, *OC*, t. 20, p. 5-6.
2. *Ibid.*, p. 9 et note.

Stendhal devenu antiromantique; mais le lieu où le moi se cherche.

Recherche doublement incertaine, puisqu'il n'est pas sûr qu'elle aboutisse, puisqu'il n'est pas sûr non plus qu'elle trouve des lecteurs. C'est donc à partir de cette double incertitude que va fonctionner cette autobiographie hypothétique. Mais s'il y a double échec, « toutefois j'aurai eu le plaisir de les (ces *Confessions*) écrire et de faire à fond mon examen de conscience »[1]. Le plaisir devient la justification de l'écriture, un plaisir qui n'est pas celui de déployer son moi devant des lecteurs complaisants — puisque précisément dans ce passage Stendhal envisage l'hypothèse d'une absence de lecteurs —, mais le seul plaisir d'une recherche à travers l'écriture et grâce à elle[2].

La peur de faire de son moi un portrait de pied en cape, en drapé — et le sentiment de l'impossibilité de le faire — a donc orienté Stendhal vers une écriture de la rupture qui est bien le trait le plus original de la *Vie de Henry Brulard*. Rupture qui se traduit par ces signes très matériels que sont les points d'interrogation et les points de suspension. Rupture extrêmement sensible à la lecture du manuscrit lui-même et par exemple dans l'emploi des alinéas. J'ai examiné cette question de très près dans les *Souvenirs d'égotisme* : Stendhal ne va pas à la ligne quand la phrase ou le paragraphe est terminé, mais quand il a besoin de reprendre souffle dans cette recherche haletante d'un moi qui le fuit. Les alinéas traduisent les pulsions d'une respiration.

Cette esthétique de la rupture fonctionne à un niveau d'organisation plus vaste, par exemple dans l'emploi systématique de la digression qui rompt l'enchaînement logique du propos, et dont Stendhal fait une véritable loi. Là encore il est bon de se reporter aux *Souvenirs d'égotisme* comme au texte princeps où se trouvent déjà la plupart des caractéristiques de l'écriture stendhalienne qui se

1. P. 11.
2. Cf. p. 7.

développeront dans la *Vie de Henry Brulard*. La digression est un moyen de différer, de fuir le moi, en parlant par exemple de tel ou tel ami, de la famille de Tracy, etc., et pourtant d'y revenir toujours puisque ces amitiés sont constitutives du moi. Sur ce point les *Essais* de Montaigne étaient un bel exemple. Mais alors le reproche d'égotisme pourra être évité ou du moins la difficulté sera contournée. Le moi dans l'autobiographie devient un centre toujours en déplacement et autour duquel l'écrivain décrit des volutes qui l'écartent puis le ramènent près de ce point de fuite.

L'autobiographie stendhalienne peut se rattacher à cette esthétique du fragment, récemment étudiée par Michel Crouzet[1]. Il s'agit pour Stendhal non pas peut-être d'écrire un livre qui soit un, mais plutôt une série d'approches sans véritable organisation — ou du moins sans volonté d'organisation. L'écriture doit suivre les interruptions de la mémoire, ne pas chercher à remplir les vides. Peut-être l'inachèvement des deux textes fondamentaux est-il la nécessaire conséquence de ce refus de construire le moi. Ce n'est pas exactement un découragement. Car les notes marginales de Stendhal prouvent bien que cette joie d'écrire ne faiblit pas; qu'au contraire il découvre en écrivant son moi une joie qu'il ne soupçonnait pas au départ. Il y a un refus délibéré de la clôture. Non seulement, comme nous l'avons dit dans notre introduction, parce que terminer son autobiographie, c'est en quelque sorte signer son acte de décès, délimiter à tout jamais un moi qui, tant que l'auteur est vivant, est riche de toutes les virtualités aussi bien en tant que sujet qu'en tant qu'objet. Terminer son autobiographie, c'est aussi devenir une statue, avec tout ce que cela comporte non seulement de figé, mais de déclamatoire. C'est — horreur ! — se poser face à l'éternité comme Rousseau. Il y a forcément de la pose et de la déclamation à terminer une autobiographie. A la

1. Stendhal et la poétique du fragment, *Stendhal Club*, 15 janvier 1982, n° 94, p. 157 et s.

terminer dans tous les sens du terme : à clore le récit et à fignoler, à relire, à corriger. Fignoler le texte, c'est achever de donner au bronze sa patine. Aussi Stendhal s'est-il peu corrigé, et la plupart du temps quand il se relit, il préfère noter en marge ses réflexions, plutôt que remanier profondément son texte.

L'esthétique de la rupture, ressentie comme un moyen d'éviter les belles phrases à la Chateaubriand, va donc aboutir à des « blancs » qui sont un élément fort intéressant de l'autobiographie stendhalienne et qui se retrouvent à tous les niveaux du texte, depuis cette macro-unité que forment les *Souvenirs* et la *Vie de Henry Brulard* jusqu'à la micro-unité de la phrase. L'inachèvement[1] laisse à jamais un immense blanc de 1800 à 1821 (blanc, je sais bien, comblé en partie par le Journal : mais il s'agit alors d'autre chose que de l'autobiographie). Le désir d'être vrai oblige à ne pas reconstruire à l'intérieur même des années racontées les moments qui ont été oubliés — et nous avons eu l'occasion de montrer que cet oubli opère de préférence sur les moments les plus intenses; peut-être précisément ceux qui se seraient le mieux prêtés à des épanchements romantiques. Enfin, parmi les faits dont Stendhal se souvient, il va y avoir encore une sélection, et des blancs volontaires. Peut-être songe-t-il au célèbre passage des *Confessions* où Rousseau raconte son bonheur aux Charmettes et constatant, comme Stendhal justement, l'impossibilité de décrire le bonheur, entonne cet hymne si simple qui finalement dit le bonheur en disant l'impossibilité de le dire et en psalmodiant le refrain « j'étais heureux ». Mais la solution de Stendhal est autre. Dès les *Souvenirs d'égotisme* et avant même d'entreprendre de les écrire, il était retenu par une crainte : « Je craignais de déflorer les moments heureux que j'ai rencontrés, en les décrivant, en les anatomisant. Or c'est ce que je ne ferai point, je sauterai le bonheur »[2].

1. Cf. L. Marin, The autobiographical interruption. About Stendhal's life of Henry Brulard, *MLN*, 1978, n° 93.
2. *Souvenirs d'égotisme*, *OC*, t. 36, p. 5.

Resteraient les moments d'humiliation. « Aurai-je le courage de raconter les choses humiliantes, de les sauver par des préfaces infinies ? » Evidemment Stendhal songe encore à Rousseau, tout en cherchant à se distinguer de lui, par ce refus des préambules déclamatoires, il ne craindra pas de s'étendre sur le récit de son fameux « fiasco ». Moyen d'être vrai ? En tout cas, Stendhal sent bien que ce genre d'aveux, le vicomte de Chateaubriand éviterait de les faire... Si l'on supprime les moments de bonheur, on pourrait raconter de façon tragique les persécutions : « Malgré les malheurs de mon ambition, je ne crois point les hommes méchants; je ne me crois point persécuté par eux, je les regarde comme des machines, poussées, en France, par la *vanité* et, ailleurs, par toutes les passions, la vanité y comprise. » L'allusion à Rousseau se précise encore, avec peut-être un léger appel à Helvétius et à l'homme-machine. A vrai dire, ici comme souvent, Stendhal repousse Rousseau autobiographe pour retrouver Rousseau politique. Car au fond, que dit Stendhal sinon que l'homme est né bon et que la société l'a perverti ?

On voit néanmoins que la peur du romantisme amène à de considérables silences, puisqu'il faudra gommer les moments de bonheur, et, par ailleurs, ne pas se présenter comme malheureux et persécuté. La condition de la « parfaite sincérité », c'est donc autant de ne pas dire que de dire; les blancs peuvent être plus vrais que les phrases écrites. Le non-dit au lieu d'être annexé au registre du « mensonge par omission » devient au contraire le garant que, dans le bonheur comme dans le malheur, Stendhal ne se laissera pas entraîner par le pathos romantique qui est le véritable ennemi de la vérité et du plaisir du lecteur : « Le génie poétique est mort, mais le génie du *soupçon* est venu au monde. Je suis profondément convaincu que le seul antidote qui puisse faire oublier au lecteur les éternels *Je* que l'auteur va écrire, c'est une parfaite sincérité »[1].

Le refus d'un certain romantisme va enfin se traduire

1. *Souvenirs d'égotisme*, *ibid.*

par une autre caractéristique de l'autobiographie stendhalienne : le refus de la description. Certes, Stendhal se souvient qu'il se rappelait les phrases de Rousseau en faisant l'ascension du Saint-Bernard. Souvenir au deuxième degré. Mais Stendhal se refuse à faire du Rousseau à son tour et à se mettre à décrire ces monts. Il tourne la difficulté de façon très habile en évoquant les phrases qui lui venaient à l'esprit alors, ce qui est une façon de décrire, tout en refusant la description, d'en rejeter la faute en quelque sorte sur Beyle. Ces phrases à la Rousseau avaient « pris la place de la réalité », comme la gravure du Mont-Saint-Bernard au moment où Beyle vivait cette expérience; elles risqueraient bien davantage encore de la farder si l'écrivain les réutilisait à son compte, tant d'années après[1].

Cette haine de la description a des conséquences considérables sur le style de l'autobiographie. « J'abhorre presque également la description de Walter Scott et l'emphase de Rousseau. » Et pourtant le Dauphiné se prêterait à de magnifiques évocations : « Que de choses à dire pour qui aurait la patience de décrire juste ! Quels beaux groupes d'arbres ! Quelle végétation vigoureuse et luxuriante dans la plaine ! Quels jolis bois de châtaigniers sur les coteaux et au-dessus, quel grand caractère impriment à tout cela les neiges éternelles de Taillefer ! Quelle basse sublime à cette belle mélodie »[2]. Notons que Stendhal utilise ici un procédé classique de la rhétorique : la prétérition qui consiste à annoncer ce qu'on ne dira pas et par conséquent à le dire. Mais pas systématiquement. Au lieu d'avoir une description organisée, on a des éléments descriptifs, presque en vrac, et on retrouve ici au niveau de la description ce phénomène que nous avons analysé plus haut : la discontinuité devient un gage de la vérité. La vérité du paysage apparaîtra, dans la mesure où la description n'aura pas été construite.

1. *OC*, t. 21, p. 343-344.
2. *Ibid.*, p. 169-170.

Voilà donc Stendhal amené à considérer d'une façon nouvelle le rapport du moi et du monde extérieur qui est un des problèmes fondamentaux du romantisme. Le moi s'exprime dans la description. Le paysage est un état d'âme. Donc la description porte en elle un risque d'égotisme déclamatoire qui suffit à la faire écarter par Stendhal. Encore une fois il faut revenir aux *Souvenirs d'égotisme*, comme étant le moment où Stendhal découvre les lois de l'écriture de soi. On y voit assez bien les raisons diverses qui l'amènent à préférer le croquis à la description littéraire des lieux d'intérieur ou des extérieurs. Il y a justement dans ce texte trois croquis fondamentaux. Le premier c'est celui du salon des Tracy. « J'ai oublié de peindre ce salon. Sir Walter Scott et ses imitateurs eussent sagement commencé par là, mais moi, j'abhorre la description matérielle. L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans »[1]. Notons d'ailleurs que le signe linguistique n'est pas exclu pour autant, puisqu'il va figurer à la fois à l'intérieur du dessin, avec une fonction déictique, de désignation, puis après le croquis, sous forme d'explication, de guide de lecture du croquis. Mais cette utilisation quasi scientifique suffit à désamorcer totalement la tentation de la description réaliste romantique, à la Walter Scott, mais aussi à la Balzac.

Les risques d'égotisme romantique sont encore beaucoup plus grands quand il s'agit de descriptions de la nature. C'est là que « l'emphase de Rousseau » serait redoutable, d'autant plus qu'il s'agit précisément à ce moment-là de lieux marqués par le souvenir de Jean-Jacques. Le croquis va servir à situer la maison de Rousseau près de Montmorency. L'égotisme romantique guettait l'écrivain de façon particulièrement insidieuse, puisque dans ces lieux rousseauistes, il avait été hanté par le

1. *Souvenirs d'égotisme*, *OC*, t. 36, p. 49. Sur Stendhal et W. Scott, cf. V. Del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal, 1802-1821*, PUF, 1959, p. 680 : Beyle a été « un des premiers lecteurs, sur le continent, du romancier écossais ».

souvenir douloureux de Métilde[1]. Le troisième croquis, central, est par-delà la description, réaliste ou sensible, dessin prospectif de l'indicible, puisqu'il s'agit du fameux quadrilatère qui représente la pierre tombale[2]. Mais le tracer, c'est encore se refuser à un certain pathos romantique de la mort.

Dans la *Vie de Henry Brulard*, on retrouvera le système des croquis infiniment développé et varié, mais pouvant néanmoins se rattacher, en général, à ces impératifs que je viens d'évoquer : éviter la redondance réaliste dans la description des intérieurs, l'expansion sensible et déclamatoire dans l'évocation des paysages. Enfin le croquis canalise l'émotion dans les moments trop intenses. Je ne m'étendrais pas longuement sur cette question que j'ai déjà abordée. Qu'il me suffise d'insister ici sur une fonction anti-romantique du croquis stendhalien, moyen de réduire le lieu, son évocation et l'apport d'émotion qui accompagne son souvenir et son écriture, à une épure de géomètre. L'émotion affleure. Ainsi quand Stendhal note, lors du passage du Saint-Bernard : « La nature commença à devenir moins austère. » Puis : « Ce fut pour moi une sensation délicieuse »[3]. Il y a dans l'articulation de ces deux phrases place pour une description typiquement rousseauiste ou senancourienne. Saint-Preux, Oberman, ou le narrateur futur des *Lettres d'un voyageur* n'auraient pas manqué de développer tout ce non-dit de l'intervalle où s'exprimerait précisément ce nouement de la nature et du moi, la représentation du paysage en tant qu'expression du moi et des états d'âme. Au lieu de cela, un simple trait qui symbolise la route vers Etroubles d'un point A vers un point B. Certes, le croquis stendhalien peut être moins sec et plus figuratif; il peut comporter des silhouettes d'arbres. Pourtant l'épure géométrique est son aboutissement, comme la suppression du mot au profit d'un symbole mathématique : la lettre. Le moi devient alors une initiale H. On pouvait difficilement pousser plus loin la peur des phrases et de l'égostisme à la Chateaubriand.

1. *Souvenirs*, *OC*, t. 36, p. 141.
2. P. 73.
3. *Vie de Henry Brulard*, *OC*, t. 21, p. 348.

« Ma cohabitation passionnée avec les mathématiques m'a laissé un amour fou pour les bonnes *définitions*, sans lesquelles il n'y a que des à-peu-près »[1]. Ramener le paysage à un croquis, c'est en quelque sorte tenter de l'enfermer dans une définition, de le posséder totalement comme on possède un théorème, d'échapper ainsi au flou, au vague, à l'indicible. Mais voilà : le paysage et l'émotion dont il a été le lieu, et que son souvenir ramène, ne peuvent pas se laisser enfermer dans le croquis; elle va donc circuler à travers et autour de lui donnant au lecteur liberté d'imaginer le non-dit. On ne peut éviter de faire des phrases, qu'en chargeant le lecteur du soin de les faire. Mais il ne faut pas oublier que, parmi les lecteurs que Stendhal voudrait avoir, il y aurait justement des êtres comme le géomètre Gros, c'est-à-dire des hommes et des femmes capables de décrypter le croquis, de le traduire, de saisir son sens. La communication avec le lecteur, grâce au croquis, devient comparable à ce bonheur qu'éprouvait Beyle lors des leçons de mathématiques. Bonheur lui-même indicible et qui va devoir être à son tour schématisé par ce dessin figurant la chambre de Gros, la table, l'emplacement des élèves et du maître, et où le moi s'efface complètement, puisque ces élèves ne sont plus figurés que par l'emplacement de trois chaises indistinctement désignées par la lettre B. La lettre H eût encore été de l'égotisme; le B n'est même plus l'initiale de Beyle ou de Brulard, il répond simplement à A. Il fallait arriver à ce point extrême de l'effacement du signe[2].

L'attitude de Stendhal face au romantisme a été maintes fois étudiée. Il est bien évident que ses réactions ont été très accentuées par les options politiques du premier

1. *Vie de Henry Brulard*, *OC*, t. 2, p. 251.
2. *Ibid.*, p. 214.

romantisme français royaliste, et que sa haine de Chateaubriand s'explique en partie par sa haine des Bourbons. Mais précisément cette haine des rois est constitutive de ce moi que Stendhal tente de retrouver à travers le récit de son enfance et en particulier de sa joie à l'annonce de la mort de Louis XVI. Elle est tout aussi fondamentale chez l'homme que ressuscitent les *Souvenirs d'égotisme*. Il serait néanmoins facile de s'attacher maintenant à montrer en quoi les écrits autobiographiques de Stendhal sont romantiques, du moins si l'on accepte une conception moins limitative du romantisme que celle qui se dessine dans les textes que nous avons étudiés. Facile aussi de montrer que d'autres œuvres de Stendhal, à commencer par *Racine et Shakespeare*, livrent du romantisme une vue toute différente et beaucoup plus favorable. Certes si la modernité est le véritable signe du romantique, H. Beyle l'est au plus haut point. On pourrait dire enfin que bien des caractéristiques de l'autobiographie stendhalienne que nous venons d'expliquer comme une réaction contre « le roi des égotistes » se retrouvent en fait dans le romantisme, que les romantiques ont eu eux aussi le sentiment de l'impossibilité de définir le moi, que des phénomènes de rupture de l'écriture, que le goût du fragment ne sont pas uniques à cette époque. Qu'enfin les écrits de Victor Hugo sont eux aussi criblés de croquis (dont d'ailleurs le rôle n'est pas le même du tout que dans la *Vie de Henry Brulard*). Mais nous ne nous aventurerons pas dans ces voies qui nous conduiraient soit à un exercice de rhétorique assez vain — prouver que Stendhal est romantique dans son autobiographie, après avoir montré qu'il refuse de l'être à la façon de Rousseau et de Chateaubriand — soit à des recherches qui dépasseraient de beaucoup le cadre de cette étude, et amèneraient à redéfinir le romantisme.

Peu importe finalement si ce que dit Stendhal du Rousseau romantique, de Chateaubriand ou de Walter Scott est injuste et schématique. Ce qui nous importe bien davantage, c'est que cette caricature a eu un rôle dynamique, a obligé Stendhal à trouver son écriture

propre. C'est le moment de louer, après André Gide, les bienfaits de l'influence par contradiction. La peur de ressembler tant soit peu au « roi des égotistes » n'a peut-être été si violente que parce que Stendhal se sentait quelques affinités secrètes avec Chateaubriand; on ne lutte si activement contre son père que parce qu'on craint de lui ressembler. Mais justement rien n'est plus dynamisant que le conflit œdipéen. Ne pas vouloir être Chateaubriand a permis à Stendhal d'être lui-même. La peur d'un étalage complaisant du moi l'a amené à une conception très neuve du moi et de l'écriture qui peut tenter de le cerner : écriture de la rupture, de l'interrogation, de l'incertitude et de la dérision. L'horreur de la description à la Walter Scott ou à la façon du *Génie du christianisme* et d'*Atala* l'a obligé à une façon nouvelle de situer le moi dans l'espace, au moment même où il découvre les rapports extrêmement complexes du moi et du temps, les paradoxes de la mémoire, les contradictions de la perception de la durée. Les deux axes sur lesquels se situe, se constitue et se reconstitue le moi : l'espace et le temps se trouvent remis en cause par ce refus de faire des phrases, de remplir les blancs, de créer une continuité artificielle. L'écriture, loin de permettre une sorte de replâtrage du portrait, fait au contraire découvrir ses failles, ses manques. Et c'est peut-être en cela que la *Vie de Henry Brulard* est fondamentalement révolutionnaire.

l'écr
peu
vu
faill
ont