

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

77-668

LEVOWITZ-TREU, Micheline, 1938-
L'AMOUR ET LA MORT CHEZ STENDHAL
[French Text].

City University of New York, Ph.D., 1976
Literature, Romance

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY

MICHELINE LEVOWITZ-TREU

1976

L'AMOUR ET LA MORT CHEZ STENDHAL

by

MICHELINE LEVOWITZ-TREU

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1976

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Sept 8 - 1976

date

Henri Peyre

Chairman of Examining Committee

Sept 8 - 1976

date

Henri Peyre

Executive Officer

Prof. Henri Peyre

Prof. Hanna Charney

Prof. Alex Szogyi

Supervisory Committee

The City University of New York

A H.J.L.

celui qui croit aux rêves

Il m'est impossible de dire tout ce que je dois à mon maître, Monsieur Henri Peyre; sa modestie ne le souffrirait pas. Et pourtant, ses encouragements réitérés, ses précieux avis dispensés avec la bienveillance que tous lui connaissent, son dévouement authentique et sa fidélité à la plus noble tradition intellectuelle qui est celle de l'échange des idées et du respect de l'individualité ont transformé ce qui aurait pu être une épreuve d'angoissante solitude en un dialogue personnel, enthousiaste, et enrichissant. Je tiens à exprimer ma plus vive gratitude à Madame Hanna Charney pour la confiance illimitée qu'elle m'a témoignée; sa probité d'esprit et de coeur m'a soutenue pendant des moments difficiles. J'adresse mes remerciements très sincères à Monsieur Alex Szogyi dont l'humour, la finesse et la sollicitude m'ont permis de garder le sens des perspectives.

A ces trois professeurs et guides que j'ai aussi le privilège d'appeler mes amis, j'exprime, sans retenue, l'affection la plus chaleureuse pour m'avoir donné de vivre une collaboration idéale que Stendhal aurait pleinement approuvée.

Je suis profondément reconnaissante à Monsieur Ernest Abravanel: sa contribution à la recherche stendhalienne expliquerait suffisamment le fait; ses généreux conseils et son expression d'intérêt sont un honneur dont je lui suis personnellement redevable.

TABLE DES MATIERES

Chapitre I.	p.1
Thème et traitement	p.1
L'homme et l'artiste	p.23
Chapitre II. L'amour vécu et mortel	p.49
1) la préhistoire affective: souvenirs et théorie ..	p.49
2) l'histoire affective: à l'école des hommes	p.79
3) l'histoire affective: à l'école des femmes	p.129
4) révélation oedipienne et chronique d'une résurrection	p.147
Chapitre III. L'amour rêvé et fatal: conclusion	p.192
Bibliographie	p.279

Chapitre I

Thème et traitement.

"Let Rome in Tyber melt! and the wide arch
Of the rang'd empire fall! Here is my space;
Kingdoms are clay: our dungy earth alike
Feeds beasts as man: the nobleness of life
Is to love thus."

Antony and Cleopatra, act.I

Stendhal distingue ces vers de Shakespeare et les place en épigraphe au 16e chapitre d'Armance.¹ On sait le soin qu'apportait Stendhal au choix de ses épigraphes qui ont pour rôle de donner le "la" aux chapitres qu'elles introduisent ou pour citer Stendhal lui-même: "L'épigraphe doit augmenter les sensations."² Or le message de la citation-préambule est clair: il cerne dramatiquement la nature conflictuelle de la condition humaine et souligne les rapports de compensation, de revanche et de sur-enchère même, qui existent entre mourir et aimer. Assurément, cet épigraphe d'Armance n'est qu'un premier indice d'une liaison entre l'amour et la mort dans la pensée, dans la psyché peut-être, dans la production artistique de l'auteur du roman, mais un indice indubitable, par là-même

¹ Stendhal, Armance, Oeuvres complètes, ed. Ernest Abravanel et Victor Del Litto, tome 5 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1972), p.153.

Toutes les références aux oeuvres de Stendhal faites dans cette étude, sont tirées de cette édition.

² Stendhal, Journal, 1830, tome 32 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1969), p.64. Pour désigner le Journal, on emploiera l'initiale J. et le sigle J.L. désignera le Journal littéraire (Genève: Cercle du Bibliophile, 1970).

que Stendhal s'est proposé de "préciser" l'intention shakespearienne. Les paroles qu'Antoine adresse à Cléopâtre dans cette scène d'exposition ne sont pas exactement reproduites. Le héros s'écrit en vérité: "the nobleness of life/ Is to do thus," et ce vers est suivi de cette direction scénique: (embracing).³ L'original qui ne présente aucune difficulté de compréhension, aurait pu être conservé, ou, si l'on tient compte des différences de moyens entre le théâtre et le roman, la transposition aurait pu être plus conforme au texte. En transformant, Stendhal dévoile ses propres préoccupations. En premier lieu, il établit fortement un lien entre la mort, ou plus exactement, la mortalité et l'amour que l'on interprète ainsi: parce qu'il est amoureux, Antoine le conquérant, contemple finalement avec honnêteté l'inéluctabilité de sa contingence, non sans colère et sans dégoût. Honteux mais rebelle, sa mort lui apparaît comme une monstruosité d'ordre cataclysmique, et il est ainsi poussé à l'aveu réticent mais inévitable de la nullité des choses humaines. Héroïquement alors, il affirme les limites de sa condition: "Here is my space," il relève le défi de la "finitude" animale qui lui est infligée en lui opposant la grandeur, la noblesse, la justesse d'un amour qui n'appartient qu'à l'homme et justifie ainsi son existence. En second lieu, en remplaçant au niveau de l'énoncé, un verbe d'action (embrasser) par un verbe d'état (aimer), Stendhal donne au noble amour humain une signification qui lui est propre; son sens est plus décanté, plus spirituel, plus diffus que celui du poète.

³ William Shakespeare, "Anthony and Cleopatra," The Complete Works (London: Collins, 1951), p.1156.

L'amour est un leit-motiv dans la vie et l'oeuvre de Stendhal: il fait de l'Italie le pays du bonheur; un livre, dont les réflexions ont sans conteste renouvelé l'analyse de la cristallisation, lui est uniquement consacré. Mais l'aspect ambivalent qu'il prend dans la vie de l'homme, et les caractéristiques qu'il revêt dans les romans, (et Armance n'est pas le seul), caractéristiques de dérobades, fuite, épanouissement dans l'absence, portent à penser que ce sentiment est bien plus complexe et bien plus ambigu que l'ami de Mérimée ne le laisse à entendre. Il est vrai que maints critiques en ont fait la remarque, plusieurs se sont brillamment appliqués à analyser cet amour problématique, notamment Martineau et Mme Albérès; cependant quelques lumières supplémentaires peuvent être jetées sur la question si l'on considère l'amour, non seulement en soi, mais dans le cadre d'une vie mortelle. La citation-préambule y invite, plusieurs autres épigraphes à Armance et le roman lui-même vont dans cette direction.

Puisque, dans la fiction l'amour s'épanouit dans le coeur des amants pendant l'absence, la séparation, l'emprisonnement, le silence, l'obscurité, et qu'il se transforme en triomphe grâce à la mort, puisque, pareillement, dans la vie réelle de Stendhal la passion amoureuse atteint son apogée dans l'anticipation, le doute, la rupture et dans le souvenir de l'aimée disparue, sans jamais atteindre, il est vrai, les dénouements glorieux de l'imaginaire, il est toutefois logique de penser qu'aimer, pour Stendhal, ne peut se concevoir indépendamment d'un contexte de mort.

Les liens peuvent certes être multiples. L'amour constant et durable

est une impossibilité puisque la mort y mettra un terme. Ou encore l'amour, qui est en tous les cas une forme de dépendance, entraîne un état de vulnérabilité contraire au désir de préservation et d'intégrité personnelle de l'individu. Autre alternative, l'amour peut être plus intégralement considéré comme un état pathologique, qui prolongé, ne peut échapper à une issue funeste. De l'Amour, de par sa conception de traité pseudo-physiologique penche vers cette interprétation. A un niveau plus purement psychologique, aimer un être défendu par les interdits sociaux ou personnels, un être inaccessible, qu'il s'agisse de Mme de Rênal ou de Mélite Dembowsky, s'accompagne, qu'on le veuille ou non, d'une rançon à payer. Suivant l'intensité de la passion et l'énormité de l'obstacle à surmonter, le tribut augmentera en proportion. Il faut voir là une forme de rétribution qui assure, après coup, la jouissance et la possession d'un amour purifié, légitimisé par la souffrance, même par le sacrifice ultime de la vie. Il prend alors droit de cité et peut s'installer confortablement dans l'esprit, à la fois, des amants, de l'homme-auteur, et du lecteur. Indices de la rançon, souvent, Stendhal s'impose pendant des semaines, des mois même, des tortures de retenue et d'atermoiements— c'est le cas par exemple des amours pour Mélite Guilbert et Alexandrine Daru— ou bien, il s'expose, après avoir essuyé un refus, au rejet le plus intransigeant par sa persistance parfois compromettante, et l'on reconnaît ici les épisodes Gina Pietragnua et Mélite qui lui laissèrent au coeur une blessure toujours vive. Julien n'entreprend la conquête de Louise de Rênal et de Mathilde de la Mole qu'au prix d'une main tenue en grand danger ou en grimpant à une échelle stratégiquement placée pour le faire découvrir. Octave de Malivert ne se sent libre d'avouer son amour à sa cousine Armance,

et ceci bien avant la fin du roman, qu'après avoir été blessé en duel; il est persuadé qu'il ne survivra pas: alors seulement peut-il jouir de son aveu et de son sentiment. Effectivement, toutes ces possibilités existent à l'ombre de la catastrophe; l'amour ne recule pas la mort mais peut même la précipiter.

Dans une causalité inverse, la mort pourrait bien être le ressort de l'amour. Rupture après rupture, échec après échec, Stendhal persévère dans sa chasse au bonheur amoureux, s'acharne, aux moments de pensées suicidaires ou après de sérieuses attaques d'apoplexie, à le trouver dans la prochaine aventure; la proximité de la mort le pousse plus avant ou au contraire lui révèle toute l'intensité de la passion perdue: il prend conscience de la profondeur de son amour pour Clémentine Curial après leur séparation orageuse; une femme lui devient plus chère à partir du moment où il peut se trouver un rival, réel ou imaginaire, et où donc il lui faut entrevoir la possibilité de céder le pas, de perdre. Julien trouve, en lui-même, le vrai amour, en trois temps, ponctués d'événements qu'il interprète comme autant de glas affectifs. La lettre de Mme de Rênal à M. de la Mole est, aux yeux de Julien, un signe de reniement d'anciens sentiments. Le violent désir de revoir son amante, et la confusion intense dont Julien est alors la victime ne peuvent être simplement mis au compte de la colère d'avoir été trahi: son amour commence déjà à naître à l'ombre de ce signe d'abandon. Arrivé à Verrières, et croyant avoir tué la dame, il donne alors libre cours à ses sentiments amoureux; finalement, devant le verdict de sa propre mort, il accepte et jouit de l'épanouissement de cet amour maintenant serein;

il s'élève encore davantage dans la voie du "pur amour," prêt à sacrifier l'union éternelle, dans la mort, avec celle qu'il aime, au bonheur de deux enfants qu'il sait être le seul bien qui reste à son amante.

Dans ces quelques exemples, la mort semble présider à la naissance ou à la recrudescence de l'amour. Il n'y a ici nulle contradiction; toutes les filiations, tant mues par le ressort de l'amour que par celui de la mort, ne sont pas mutuellement exclusives, elles coexistent bien souvent et constituent la richesse de la vie intérieure d'un être humain et de son oeuvre lorsqu'il est créateur. L'analyse et la synthèse de ces apparentements forment le corps même de cette thèse. Il n'est pas question de résoudre maintenant le dilemme de leur association, mais, dans ce premier chapitre, il importe de souligner la valeur primordiale que ce conflit humain assume dans la vie et dans l'oeuvre de Stendhal. Les oeuvres et les actions d'autrui qui cernent, dramatiquement et sympathiquement, cet appariement occupent une place d'honneur dans la sensibilité stendhalienne, et c'est à ce titre que Shakespeare est traité avec quelque insistance dans cette introduction.

Ainsi, dans l'opinion de ce lecteur, si l'amour est un pilier de la pensée de Stendhal, la mort lui fait au moins pendant: c'est l'autre grande affaire de sa vie et de son oeuvre. Cette assertion peut sembler paradoxale, lorsqu'on parle d'un homme qui insiste sur la nécessité de l'énergie et sur le dynamisme de tacticien que requiert la chasse au bonheur. Et pourtant, la mort est extrêmement présente chez Stendhal. Les jeunes amants des oeuvres romanesques ne sont pas épargnés; en fait

ils ne veulent guère l'être puisqu'ils sollicitent leur fin prématurée. Eux qui commencent seulement à aimer imposent, par leur comportement autodestructeur, la conception stendhalienne d'une relation de nécessité entre l'amour et la mort.

Il est vrai que la mort fait partie de l'expérience de tout un chacun, mais en ce qui concerne notre auteur, son spectre se profile à tous les tournants de son expérience vitale et surtout affective: elle lui enlève sa mère, des frères et soeurs, Napoléon, Métilde, Clémentine Curial, Alexandrine Daru; elle lui apparaît dans toute son horreur durant les campagnes napoléoniennes et celle de Russie en particulier; la mort clôt ses romans, elle occupe inlassablement la pensée du voyageur ou du dilettante dans les oeuvres de tourisme et d'esthétique où elle fait acte de présence sous forme de centaines d'anecdotes; elle se manifeste dans la correspondance. A ce titre, l'amour de Stendhal pour Shakespeare fait figure de signe plus que de parenthèse. Aimer Shakespeare c'est s'inscrire parmi la multitude qui voit en lui un mage: il est le devin qui parle souverainement aux sensibilités occidentales, qui les pénètre et les révèle à elles-mêmes. Or l'union de l'amour et de la mort a de profondes racines dans la pensée judéo-chrétienne et de ce fait elle est source d'inspiration fréquente pour l'auteur d'Othello. En ce qui concerne Stendhal, il importe de noter quelques aspects de son culte personnel. On remarque d'abord qu'il s'agit d'une admiration fidèle qui naît bien avant le moment de consécration du poète anglais en France et qui s'accroît avec le temps. Le fait vaut la peine d'être signalé car Stendhal ne se singularise pas par la cons-

tance de ses enthousiasmes littéraires; il n'a pas non plus tenu ses motifs secrets. "The greatest bard" comme il l'appelle a une âme compréhensive, une âme qui devine la sienne. A la date du 27 mars, et après une lecture de Roméo et Juliette, pièce d'amour et de mort par excellence, on lit dans le Journal de 1811: "Il me semble que je relis quelque chose que j'aurais écrit le mois passé, tant ces sentiments découlent de ma manière de voir" (J., 1811, tome 30, p.115). L'idée d'une fraternité spirituelle et affective entre Shakespeare et lui-même revient plusieurs fois sous la plume de Stendhal. En fait, les notes marginales du 5 janvier 1830 révèlent qu'Hamlet renferme sa bible, courte, révélatrice, composée de la 2ème partie de la scène IV et de la première partie de la scène V du premier acte (J.L., 1830, tome 35, pp.356-57). Bible révélatrice, car les fragments sont axés sur la présence du fantôme. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, Hamlet n'a pas beau jeu aux yeux de Stendhal. Les remarques d'Horatio et du fantôme sont celles qui mobilisent son intérêt: elles ont toutes trait à la mort, à l'impénétrabilité de son mystère, au danger menaçant l'individu qui en subit la fascination, à l'horreur que fait naître un meurtre, une mort infligée par l'amour (Hamlet ne peut tuer Claudius qu'après la mort de Gertrude), et contre l'amour (le meurtre du roi ourdi par son propre frère). Les notes marginales de janvier 1830 ne prennent en considération que la susdite bible et par surcroît mettent en vedette les vers préférés dans ce qui est déjà une sélection. Ainsi, en regard des trois vers:

Cut off even in the blossom of my sin

No reckoning made, but sent to my account

With all my imperfections on my head.

on lit cette remarque: "Rien de mieux au monde" (J.L., 1830, tome 35, p.356).

En fin de compte, les pièces de Shakespeare pour lesquelles Stendhal opte tout particulièrement (Hamlet, Othello, Le roi Lear, Roméo et Juliette, Cymbeline), les passages qu'il en extrait, l'interprétation qu'il leur donne, tout va dans le sens de la mort et du rôle que peut jouer l'amour dans les limites de la vie humaine. Ou plus exactement comment ceux qui aiment choisissent leur destin, ayant pris conscience que seul leur anéantissement s'avérera preuve suffisante et nécessaire de l'authenticité de leur affection.

Pour résumer on dira que, puisque Stendhal approuve ce qui corrobore ses opinions, on devra donc pouvoir dégager chez lui-même ce qu'il distingue chez son idole, à savoir: la présence d'une préoccupation tenace de mort et l'évidence que sa conception de l'amour en est tributaire.

Assurément, dans le domaine de la critique, "dégager" implique analyse, observation et probité et il importe de ne pas prendre la proie pour l'ombre. On est conscient que ce qui appartient à Beyle n'est pas nécessairement ce qui appartient à Stendhal; pour Beyle l'amour vécu, la mort réelle sont investis de multiples significations, donnent naissance à de multiples comportements que l'on ne peut directement assigner au créateur Stendhal et à ses personnages de fiction. On en tiendra compte. On tiendra aussi compte du fait que certaines attitudes et

considérations, surtout lorsqu'il s'agit de questions d'ordre existentiel, participent d'une culture et d'une tradition. Le fait a déjà été mentionné: l'alliance des deux passions, l'amour et la mort, appartient de longue date au répertoire occidental, du Tristan et Iseult de Bérout jusqu'à celui de Wagner, en passant par la Princesse de Clèves, les Méditations lamartiniennes et les sombres poèmes de Leopardi. La période romantique, contemporaine de Stendhal, s'en inspire avec délices et il faut faire la part du lion: dans quelle mesure l'auteur de La Chartreuse est-il influencé et dans quelle mesure est-il original?

La question d'originalité soulève le problème familier de l'individu opposé au reste de la collectivité humaine, proposition qui se complique si, par surcroît, l'individu est supérieur à la norme. Cette question, valable, d'originalité et d'influence se cantonne, dira-t-on, au domaine de l'histoire littéraire d'une part, et de l'autre, à celui de l'histoire intellectuelle de la personne en considération; dans ce cas, la technique investigatrice n'est pas apte à soulever de dissensions. Cependant lorsqu'il s'agit d'évaluer tout un aspect de la vie affective et intime d'un être, à savoir, les causes et les effets que peut avoir la prise de conscience de la mort et de l'amour, la méthode de recherche devient en elle-même objet de discussion. Les passions qui agitent Beyle, Stendhal et ses personnages ne sont pas assimilables les unes aux autres, a-t-on affirmé; cela est vrai jusqu'à un certain point. Elles ne sont pas assimilables dans leurs effets, mais elles peuvent l'être dans leur nature et dans leur processus de développement. L'étude des passions humaines, dans la vie ou dans la fiction, met en évidence

une dépendance de certaines causes et une soumission à certaines lois dont l'ensemble constitue la matière psychologique. Stendhal a consacré sa vie à la connaissance de son coeur afin de pénétrer les secrets du coeur humain; il savait que la psychologie est à sa place dans la littérature aussi bien que dans la réalité. Par conséquent, il semble approprié d'enrichir l'étude de Stendhal et de son oeuvre, sans pour autant délaisser l'analyse littéraire, en leur appliquant le procédé qui a fait faire de grandes avances "à la connaissance du coeur humain," celui de la psychologie psychanalytique. Le système d'investigation sera utilisé avec circonspection. Il ne sera qu'un outil en ce que la démarche analytique secondera les efforts de pénétration de l'enchaînement de la pensée stendhalienne: les diagnostics feront donc peu partie de l'affaire. Stendhal lui-même semble avoir anticipé les vertus des moyens de la psychanalyse, lorsqu'il écrit dans le Journal Littéraire de 1804: "La liaison des idées d'un homme est encore un meilleur témoignage de son caractère que les idées qu'il étale devant nous" (J.L., 1804, tome 33, p.371). (C'est nous qui soulignons cette mise en valeur de l'association libre des idées!)

En d'autres termes, l'étude de la vie affective d'un homme, d'un artiste et de ses personnages met en relief le processus de développement de la psyché humaine et du milieu qui préside à ce développement. On voudrait brièvement développer cette conception en allant du général au particulier, c'est-à-dire de l'Homme au créateur et à son art.

Le général d'abord. La notion d'individu, moyen ou supérieur, et

de groupe ne délimitent pas des cloisons étanches. A l'origine, au moins, chaque être humain est un apprenti. Son apprentissage se compose d'interactions entre soi et l'univers. L'accumulation de ces actions réciproques constitue l'expérience du monde, c'est-à-dire, l'acquisition et la maîtrise d'une variété de "langages" qui rendent le monde pragmatiquement intelligible, permettent la communication, et fournissent à chacun une vision de soi et d'autrui, une identité. Puisque cette identité, ce "moi," se cristallise grâce à l'expérience, il se conçoit, comme elle, à la fois différent d'autrui et dépositaire du collectif. Pareillement aux expériences qui leur ont donné naissance, les identités personnelles ne sont pas équivalentes les unes aux autres, elles se complètent pourtant; d'une part, parce qu'elles partagent le collectif, et d'autre part parce qu'elles se forment en réagissant les unes aux autres. Elles ne sont pas interchangeables, mais elles s'éclairent mutuellement car elles appartiennent toutes à la sphère de l'humain, le génie inclus. Si l'on applique le raisonnement à l'individu Beyle-Stendhal, il est possible de souligner que la façon dont Beyle vit sa vie ne peut être confondue avec la façon dont Stendhal conçoit la sienne, et cependant, la conception de l'une se fonde sur l'apprentissage et sur l'expérience de l'autre. C'est pourquoi l'observation et l'analyse des actions et des pensées de Beyle aident à comprendre celles de Stendhal et de ses héros. Le génie même est humain: sa conduite, parfois singulière, et le fruit de son labeur, le sont aussi; Montaigne rappelle savoureusement le fait dans la conclusion à l' "Apologie de Raymond de Sebond": "Car de faire la poignée plus grande que le poing ... cela est impossible et monstrueux. Ny que l'homme se monte au-dessus de soy et de l'humanité: car il ne

peut voir que de ses yeux, ny saisir que de ses prises." ⁴ Plus tristement, sans doute, Stendhal en arrive aux mêmes conclusions, lorsqu'il écrit: "Etres vulgaires ou grands hommes, nous sommes emprisonnés dans nos propres sensations et encore plus emprisonnés dans les jugements que nous en tirons" (J., 1831, tome 32, p.82).

En d'autres termes, la même structure de développement est applicable à l'être créateur et au commun des mortels. L'apprentissage ou l'affrontement de l'homme et du monde est une nécessité qui ne bannit pas la notion d'individu; il est concevable, au contraire, que la confrontation, composée d'assouvissement et de frustration, de peur et de sécurité, de plaisir et de peine, aiguise une sensibilité et y laisse une marque indélébile. Le psychanalyste Kurt Eissler, dans sa chaleureuse étude sur l'enfance de Goethe appuie sur l'importance de la confrontation avec le réel et suggère l'idée en ces termes: "From where does the genius derive this faculty for creating a new world that in its reality value transcends external reality? Or, in other words, are the genius poet's fantasies, conscious and unconscious, derived, possibly unwittingly, from a reality?" ⁵ Et Stendhal ne lui répond-il pas lorsqu'il écrit: "Lire mes ouvrages m'attriste. Apparemment cela rappelle une passion morte depuis" (J., 1824, tome 32, p.26). Ou mieux encore: "Dans un poète, les images dont il cherche à se souvenir exactement ne doivent-elles pas prendre à la longue la teinte du modèle idéal qu'il s'est formé" (J.L., 1804, tome 33, p.371).

⁴ Montaigne, Essais, I (Paris: Garnier, 1962), p.681.

⁵ K.R. Eissler, "Notes on the Environment of a genius," PsaStC, XIV (1959), pp.267-313.

Beaucoup de questions sont soulevées par ces quelques citations. En premier lieu, il est rassurant de noter, qu'à plus d'un siècle de distance, l'artiste et l'analyste s'accordent sur l'importance qu'a l'expérience du réel pour le créateur et sur sa création. L'oeuvre d'art la plus fantaisiste n'existe que dans les limites des réalités et des conceptions humaines; Stendhal constate le fait avec regret, et cependant, cette constatation est la condition sine qua non qui fait que la création d'un individu ne demeure pas la manifestation cryptique et impénétrable d'une pensée singulière, mais l'organisme qui touche, communique son message à autrui précisément parce qu'il part du réel. Stendhal sait cela aussi, lui qui écrit en 1804: "Tout l'effet du poète est dans le coeur de ses auditeurs" (J.L., 1804, tome 33, p.427).

En vérité et pour en arriver au plus particulier, quelles sont les caractéristiques du travail créateur? Eissler suggère: expérience du monde, création d'un monde qui surpasse l'ancien, qui transcende le vécu. Certes la formule est applicable à Stendhal; il est convaincu que l'on ne peut bien parler que de ce que l'on a soi-même senti et qu'en outre: "Il faut observer les passions dans l'homme qui existe pour pouvoir les mettre dans mes êtres plus beaux que nature" (J.L., 1804, tome 33, p.469). Chez l'auteur de la Chartreuse, et probablement chez tout artiste, le besoin de créer un monde plus beau que nature, ou tout au moins plus satisfaisant que nature, implique, sans doute, l'apprentissage préalable déjà mentionné et auquel il fait allusion, et par surcroît, une réaction à l'expérience, qui laisse un goût d'insuffisance et d'insatisfaction. Prévost, Hemmings et Blin, entre autres, abondent

sur la nature compensatrice des héros stendhaliens. Le principe réactif de mécontentement avec le monde est capital car il pourvoit une base ferme à l'action créatrice, au façonnement d'un univers nouveau et supérieur, à la transcendance.

En réponse à la question qui ouvre le paragraphe précédent, il apparaît que la démarche artistique procède ainsi: l'apprentissage et l'expérience fournissent les matériaux, guident leur choix et fixent leur nouvel agencement. Le concept de choix n'est pas négligeable, en fait c'est lui qui explique la modification de disposition des matériaux, et justifie l'attribution à l'oeuvre d'art de valeur transcendante; selon le Stendhal des Promenades dans Rome, le beau idéal ne peut être indépendant du choix.⁶

La notion de transcendance requiert quelque élaboration, surtout si on entend lui donner, afin de demeurer fidèle à la pensée stendhalienne, un sens non-métaphysique. Avec les moyens du bord, l'individu, à qui ce talent est donné, voit certains rapports entre les objets et les êtres, par conséquent exerce sa capacité d'abstraction, puis en établissant ces rapports, crée de nouvelles formes, de nouveaux symboles. Stendhal, par exemple, emploie, pour la création de maints personnages, la technique, désignée par lui-même, des pilotis. Elle consiste à prendre pour appui un modèle vivant dans la construction d'un personnage. Il se sert souvent de plusieurs "pilotis" pour donner vie à un seul personnage, ou plus exactement, il utilise certaines carac-

⁶ Stendhal, Promenades dans Rome, tome 6 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1972), p.127. Désormais, l'abréviation Prom. désignera cette oeuvre.

téristiques de plusieurs "pilotis" qu'il synthétise en un protagoniste harmonieux. On ne peut réprimer le plaisir que donne la sélection de ce terme, à la fois technique et poétique; poétique parce qu'il fait surgir l'image d'une émergence des limbes, d'une sélection exquise et économique parmi la masse informe qu'offre la multitude et qui s'apparente, au niveau du langage, au processus de transcendance artistique. Le transcendant désigne un dépassement des catégories pour atteindre à l'universel: tel est certainement le but de l'art. Par conséquent, la transcendance créatrice désigne l'étape synthétique de l'activité artistique qui institue un ordre, impose des rapports et des proportions plus grandioses que nature. Eisler explicite la transcendance par le personnage d'Hamlet et écrit : "(Hamlet) is ... more meaningful to us than (our friends) because he is in his own way more perfect than what blind nature can create." ⁷ Dès 1802, Stendhal se donne à lui-même une explication de transcendance, expression à laquelle il préfère toujours le terme de "sublime": "Je veux que mon ouvrage soit comme Saint-Pierre de Rome, tout est si bien en proportion que rien ne semble colossal; ce n'est qu'en sortant et en trouvant tout à coup la nature rapetissée qu'on s'aperçoit qu'on sort d'un temple le plus sublime qui existât jamais" (J.L., 1802, tome 33, p.52). Deux années plus tard, en rêvant à ses drames futurs, il élabore: "Je ferai faire des actions superbes à mes héros, et les montrerai si aimables, si bonnement naïfs, avec des âmes si tendres dans la vie commune qu'on désirera vivre avec eux; sortis de la salle, le spectateur oubliant les détails sera frappé de leur grandeur" (J.L., 1804, tome 34, p.66). Économiquement, comme

⁷ Eisler, p.302.

le génie en est capable, Stendhal définit son art en quelques lignes. Les qualités et les faiblesses qu'exhibent un grand nombre de particuliers, il les réunit en un héros, dans un état d'équilibre ("en proportion") et à un degré de force qui la plupart du temps requièrent la synthèse; il est rarement donné à une seule personne, d'être jeune, belle, tendre, introspective et naïve, portée à l'action parfois la plus violente et rêveuse, généreuse et égoïste. Cependant les protagonistes le sont: leur humanité fera qu'on les aimera, la grandeur et l'intensité de leur humanité fera qu'on les adorera. L'intérêt de ces citations ne réside pas seulement dans le fait qu'elles s'accordent avec les grandes lignes du développement humain tel qu'on l'a présenté, ou qu'elles cadrent également avec les caractéristiques de l'oeuvre d'art que l'on a dégagées, mais qu'elles soulignent ce qui constitue la noblesse et la gloire de l'humanité, à savoir, la capacité d'épanchement, d'amour au sein de la vie commune. Or par vie commune, n'entend-on pas rigueur, misère, cruauté, jalousie, échec et finalement mortalité? Le besoin de transcendance qui se trouve exprimé dans les phrases de Stendhal— la grandeur et les actions superbes— implique clairement un désir de surpassement de la condition commune, une aspiration à la survie, qui, chez cet athée, prend la forme d'une perpétuation qu'opère le souvenir affectueux et admiratif du spectateur et, par ce moyen, d'une accession au "temple sublime" de l'art. Là encore, et sur le plan esthétique, un rapprochement se fait jour entre l'amour et la mort. Le surpassement stendhalien ne s'identifie pas à un ordre de réalités supra-humaines mais au contraire à une organisation de priorités plus profondément, plus passionnément humaines. La conviction

stendhalienne relève le fait que la vie commune fait naître des traits de caractère qui sont moins que glorieux; et pourtant, dans le contexte et à partir de cette vie commune, l'homme est capable d'héroïsme, de noblesse, de sublime, qu'il faut encourager et émuler. Il faut comprendre que l'homme n'est pas faiblesse ou grandeur, mais la synthèse de l'ange et de la bête. Certains moments de l'Histoire, le seizième siècle italien par exemple, sont plus propices à l'ange qu'à la bête; aux périodes naines, il appartient alors à l'artiste et à l'art de rétablir un équilibre, d'instituer une harmonie, en d'autres mots, de révéler l'homme à l'homme, dans toutes ses infinies possibilités et pour son plus grand bonheur. La passion exclusive, et y compris l'amour, est une maladie aux yeux de Stendhal, mais, virtuellement, elle porte en soi les germes d'une extraordinaire réalisation de soi. Sous cette perspective, le mal par excellence, la mort, obstacle inamovible, permet à l'homme de conquérir ses lettres de noblesse. Stendhal voit la mort comme un mal, comme un "scandale abominable" (Prom., tome 8, p.3) et il confie: "La pilule de la mort est amère; il faut que l'orgueil la cache, adoucisse le goût " (J.L., 1811, tome 35, p.339). La mort est un mal qui amoindrit l'homme, car: "De tous les sentiments celui qui remplit le plus fortement le coeur de l'homme, c'est la crainte (de la mort ou de quelque grande douleur)" (J.L., 1811, tome 34, p.309). Stendhal s'obstine à suggérer l'étendue du mal en présentant des quantités de morts prématurées et révoltantes à notre sens de justice, dans ses romans, ses anecdotes de touriste, ses journaux et même ses lettres. Néanmoins cette obstination se double d'un acharnement tout aussi déterminé qui consiste à envisager le terme comme un tremplin, une possibilité d'en-

vol. Pourrait-on parler, en effet, d'héroïsme et de grandeur exceptionnels, de passions et de dévouements sublimes sans une pleine intelligence du dénouement humain. Après tout, la pensée occidentale ne conçoit pas de dieu héroïque qui s'anéantit pour ce qu'il aime; il lui a fallu se faire chair pour s'élever à ce degré de courage. Lors de l'une de ses Promenades dans Rome, Stendhal visite, comme il se doit, Saint-Pierre, et s'attarde quelque peu devant la Pietà de Michel-Ange: les réflexions auxquelles il se livre dévoilent un chagrin attendri, l'horreur et la révolte qui viennent de la "connaissance des malheurs de la vie." Mais emporté par un mouvement de sympathie pour Marie, la mère, il réprime mal sa colère devant ce que la divinité du Christ enlève de pathétique, de touchant et de véritablement noble à cette mort subterfuge qui n'a que les apparences d'un trépas humain. Ce martyr devient pour lui une escroquerie de la pire espèce parce qu'il dérobe à l'homme ce qui est de l'homme: l'héroïsme sans compromis en face d'un anéantissement lucidement contemplé. C'est bien Stendhal qui s'épanche et qui frémit dans ces paroles:

Que peut-elle, pauvre et faible femme.... Elle a perdu ce fils, le plus aimable et le plus tendre des hommes.... Après l'avoir vu périr dans un supplice infâme, elle soutient sur ses genoux sa tête inanimée. Voilà sans doute la plus grande douleur que puisse sentir un coeur de mère. Mais la religion vient anéantir en un clin d'oeil ce qu'il y aurait d'attendrissant dans cette histoire si elle se passait au fond d'une cabane. Si Marie croit que son fils est Dieu (et ici elle ne peut en douter), elle le croit tout-puissant. Dès lors le lecteur n'a qu'à descendre dans son âme; et, s'il est susceptible de quelque sentiment vrai, il verra que Marie ne peut plus aimer Jésus de l'amour de mère.... S'il meurt, c'est apparemment que cela convient à ses desseins; et cette mort, loin d'être touchante est odieuse pour Marie, qui, tandis qu'il se cachait sous une enveloppe mortelle, avait pris de l'amour pour lui. Il devait tout au moins, s'il avait eu pour elle la moindre reconnaissance, lui rendre ce spectacle invisible (Prom., tome 6, pp.158-60).

La citation est longue, et cependant il a fallu se faire violence pour l'abrégée, tant elle est révélatrice du rôle de la mort vis-à-vis de celui qui aime et de celui qui est aimé dans une relation humaine, les poussant chacun à être le meilleur de soi-même, les incitant à une transcendance laïcisée, et supérieure à l'autre car: "Il est bien plus aisé de braver la mort pour les intérêts d'une théorie métaphysique" (Prom., tome 6, p.331).

Assurément, la mort est une nécessité mais il convient, pour Stendhal, de la "dé-dogmatiser," de lui rendre sa juste mesure, sa juste proportion en tant que partie du processus vital, partie de l'ordre naturel. Dédramatisée, elle offre à l'homme la possibilité de se mesurer à elle; elle demeure inévitable mais cesse d'être absolue. L'ordre humaniste, de noblesse, d'amabilité enjouée, d'abnégation consentie, d' "actions superbes," dont Camus se fait l'écho au vingtième siècle, survit par le souvenir, constitue le patrimoine humain et limite la portée de la mort. Dans le scénario humaniste, tel que le conçoit Stendhal athée, l'art détient la responsabilité de rétablir les proportions. Il s'empare d'éléments disparates, d'ambivalences, de contradictions; il ne les nivelle pas, ne fait pas disparaître ceux qui sont condamnables au profit des plus flatteurs. L'esthétique stendhalienne établit au contraire des rapports d'humanité entre ces inconséquences: Fabrice est généreux, innocent et naïf et ne recule ni devant le népotisme, ni devant le meurtre. Gina adore son neveu, elle est prête à tout pour sauver sa vie et simultanément, elle empêche ce qui aurait pu faire son bonheur. Les inconséquences intérieures, encapsulées dans

l'être, sont, partiellement, des reflets de celles qui existent entre les héros et leur milieu, et à une plus grande échelle, des "présages" du désaccord ultime qui s'établit entre la soif d'aimer, donc de vivre, et la mort. Le rapprochement de quelques citations découvre au lecteur combien Stendhal a senti et vécu ces confrontations sans pouvoir les résoudre sur le plan personnel. La première, écrite à Civitavecchia date du 13 août 1839 (J., 1839, tome 32, p.234), où l'on peut lire: "Combat des liens des passions d'habitude avec l'institut et les passions accidentelles.... L'instinct ou l'amour de la vie forme ... la plus ancienne des habitudes. Un homme est: fils, frère, père, époux. Ces quatre liens se battent d'abord avec l'instinct ou l'amour de la vie." La même idée apparaît, en raccourci, dès 1803; il annote en ces termes son journal littéraire: "Une passion est à son plus haut point lorsqu'elle l'emporte sur tout même sur l'amour de la vie" (J.L., 1804, tome 33, p.176). La première remarque précède de trois ans la mort de son auteur et témoigne de la constance de ses opinions en la matière. Le combat se déroule ici entre l'amour de la vie et l'amour qui appelle la mort; conjointement, il se déploie aussi bien entre l'amour et l'amour de la vie, opposé cette fois, et bien d'autres, à la mort. Telle est la valeur attribuée à l'épisode d'une certaine Mme Os qui se place en juillet 1841, à Civitavecchia, quelques mois après que Stendhal s'est "colleté avec le néant."⁸ Dans son journal de 1841, il qualifie l'aventure amoureuse avec cette dame, qu'il surnomme également "Miss Bouche," une "nouvelle convalescence," "une oasis dans le désert

⁸ Stendhal, Correspondance, ed. Henri Martineau et Victor Del Litto, III (Paris: La Pléiade, 1968), p.434. Toutes les références à la correspondance de Stendhal sont tirées de cette édition. Désormais, on emploiera l'abréviation Cor. pour s'y référer.

de cette vie de C(ivita)-V(ecchia);" il confesse: "Thinking trop to miss Bouche after the four months of firodea" (J., 1841, tome 32, p.290).

"Firodea," dans le code stendhalien, décèle non seulement un désir de garder le secret, mais aussi la survivance de pensée magique; on doit lire en fait "Fear of death," peur de la mort. Sur le plan du vécu, ces quelques exemples font figure de preuve des contradictions dont Stendhal a fait l'expérience et qu'il a profondément ressenties, au point qu'il se demande fréquemment qui il est. Dans les romans et les chroniques, la majorité des héros meurt au moment où ceux-ci sont "le plus vivant," c'est-à-dire au moment où ils ont trouvé l'amour parfait et où ils en sont devenus conscients. Cependant, grâce à la fiction artistique, le projet créateur se surimpose au tout, il suit une véritable démarche dialectique dont lui-même est le but: il s'élabore à partir du réel, il concilie ce qui semblerait chaos, il synthétise les disparités en un ensemble concordant et intelligible, doué d'une vie qui dépasse les limites du temporel et les perplexités d'un particulier pris à un moment de l'histoire. Dans ce cadre et à titre d'exemple, Le Rouge et le Noir, dans sa totalité, offre une solution plus globale aux affres qui agitent Julien dans sa prison et qui le font monologuer tout haut: "... Ainsi la mort, la vie, l'éternité, choses fort simples pour qui aurait les organes assez vastes pour les concevoir...." ⁹

L'analyse de cette "solution" s'efforcera de montrer combien peu, en fait, les préoccupations stendhaliennes s'adressent à quelques élus mais bien au contraire à la multitude humaine.

⁹ Stendhal, Le Rouge et le Noir, tome 2 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1972), p.473 .

A mi-chemin, dans ce chapitre liminaire, il est temps de faire le point. Selon une tradition ancienne, Stendhal s'inscrit plus qu'honorablement au nombre de ceux qu'ont fascinés l'amour, la mort, et leurs rapports mutuels. Les expériences de sa propre vie, les affinités électives, tant sentimentales qu'artistiques qui en découlent, et qui sont diligemment notées dans ses papiers intimes, stimulent bientôt, chez lui, un besoin d'affection et de refuge qui s'élabore en un rêve de transcendance, accessible à l'homme, grâce à ses caractéristiques de générosité mutuelle, de confiance affective et d'héroïsme non mitigé, qui enlève à la mort sa portée avilissante et absolue. Cette aspiration s'institue en projet créateur, dans la mesure où la vie quotidienne n'accorde pas la possibilité de résoudre le conflit des forces en présence. Tout porte à penser que la fascination stendhalienne, amour-mort, est d'importance capitale à la compréhension de son oeuvre, qu'avec l'aide de la psychologie psychanalytique on en trouvera les racines bien avant la période proprement dite créatrice, et que l'oeuvre elle-même apparaîtra comme synthèse, apaisante pour l'auteur, didactique pour le lecteur, des conflits qu'offrent les préoccupations contradictoires d'amour et de mort.

L'homme et l'artiste

Jusqu'à présent, on a observé la place de choix qu'occupent deux passions dans la vie de Stendhal, l'amour et la mort. On a remarqué que leur alliance a la priorité dans son oeuvre. A cette occasion, on a souligné que le phénomène est humain, tant l'expérience, surtout si elle est répétée, traumatisante ou source de plaisir, forme jugement, vie

affective et personnalité, et qu'elle nuancera, tout au long d'une vie, actions et discours. A cette fin, on a noté des comportements de l'homme, on a fait allusion à des activités et à des réflexions appartenant à la fiction. En somme, on s'est principalement attaché à une perception de Stendhal qui l'associe au reste de la communauté humaine, aux dépens des constituantes qui le singularisent, qui lui accordent la position incontestable de génie créateur.

En l'occurrence, le but n'est pas d'expliquer le génie créateur, il reste, aux yeux étonnés de tous, une créature du hasard; aucune science n'est encore capable de le prédire, ou d'analyser ce qui le sépare du troupeau. Néanmoins, il demeure possible de dresser une liste d'attitudes, de fonctionnements de la pensée et de l'organisme. Ces observations peuvent être des indices utiles qui établissent le degré et la qualité des différences existantes et leurs conséquences possibles. Les données ne peuvent provenir que de l'examen minutieux de la vie "factuelle," affective, pensante et imaginaire de l'individu, de l'investigation de témoins, et de dialogues personnels qui, dans la situation présente, ne peuvent plus avoir lieu. Comme on l'a déjà dit, la notation de différences, de particularités ne dévoilera pas le mystère de l'esprit supérieur, mais aidera on l'espère à le mieux saisir, à mieux pénétrer les fruits de son imagination, et à mieux percevoir pourquoi certains thèmes le poursuivent. Les oeuvres de Stendhal sont, sans doute, le témoignage de son grand talent; elles ne l'élucident pas, elles ne reproduisent pas une vie dont elles sont la manifestation rêvée, la symbolisation, l'abstraction. Mais dans l'investigation qu'on

se propose, si la fiction conserve son rôle de transposition, il n'en est pas moins vrai que les "déformations" et les silences peuvent en dire long. Par ailleurs, le cas de Stendhal est spécial. On le sait égotiste, il s'en excuse ou l'étale suivant les étapes de sa carrière, mais cet égotisme n'est pas négligeable comme charpente de la création et sa présence permet une appréciation partielle des réalités vécues. L'abondance des écrits intimes offre une mine de renseignements pour qui s'intéresse à ce qui différencie Stendhal d'autrui, de lui-même et de son oeuvre. La préoccupation de soi est frappante, même aux moments les plus dramatiques de l'épopée napoléonienne, elle aiguille le chercheur sur le même chemin, pique sa curiosité, son désir de comprendre un être si changeant. Ces réflexes sont entièrement justifiés par la nature du contenu, les appels à l'aide voilés, les demandes de dialogue pour se mieux circonscrire. Blin a supérieurement étudié cette timidité exhibitionniste et Stendhal continue à inviter une prospection de sa singularité. Qu'on se souvienne des "qui suis-je?" d'Henry Brulard, du Journal, de phrases telles que celles qui suivent: "Je n'ai point de conseil, point d'ami " (J., 1801, tome 28, p.12). "Il me faudrait une âme comme la mienne... et j'ai renoncé à la trouver. Mais alors nous goûterions des bonheurs au-dessus de l'humain Ma sensibilité, n'étant pas employée sur la terre, se répendra toute entière sur les personnages de Shakespeare et augmentera mon génie" (J., 1805, tome 28, p.279). "Siècles futurs! Voyez ma misère" (J., 1806, tome 29, p.202). "Je sens que mon plus grand besoin est celui d'aimer! Et je n'aime pas" (J., 1810, tome 30, p.57). En repensant à son premier séjour à Milan, il confie au journal de 1811: "Personne n'eut pitié de moi et ne me

secourut d'un conseil charitable" (J., 1811, tome 30, p.218). "Il y a eu hier trois mois, j'ai travaillé le plus que j'ai pu... As nobody is able to give me counsels..." (J., 1812, tome 31, p.7). Il écrit le 5 février 1829, à propos de l'agonie de Léon XII et s'identifiant visiblement à la situation: "Un pauvre vieillard seul, sans famille, abandonné dans son lit aux soins de personnes qui hier le flattaient bassement, et qui aujourd'hui l'exècrent et désirent ouvertement sa mort Je n'ai pu voir que l'homme souffrant et abandonné de tout le monde... n'est-ce rien que de savoir l'accueil que recevra l'annonce de notre mort?" (Prom., tome 8, p.239). On a peine à résister à ces besoins d'amour, d'amitié, de conseils, de chaleur au moment du suprême départ. Ce genre de réflexions est légion qui questionnent la nature de l'amour, qui réitèrent le besoin frénétique de cette affection, qui déclarent que l'objet capable de réciproquer sur un plan aussi élevé reste introuvable: "J'avais cette émotion trop forte et trop tendre qui, actuellement, me fait de la peine par la certitude, je crois qu'elle ne sera pas partagée" (J., 1811, tome 30, p.216). Le perpétuel pèlerin de l'amour demeure donc insatisfait, victime d'une sensation d'incomplétude, de manque, qui le laisse "froid" et plein "d'ennui" ou nostalgique et mélancolique. Pour expliquer ses échecs, l'amoureux inculpe sa laideur, son âge, la crainte de manquer d'aptitude. Aussi fréquentes sont les remarques qui ont trait à la façon de faire face à la mort, et après coup, de survivre encore, ce que Stendhal appelle "la postéromanie" (J.L., 1804, tome 34, p.34).

D'autres thèmes reviennent avec fréquence; la solitude en est un.

La cause: il est différent. "Etre différent" est un terme assez vague qui change selon les périodes de la vie, les humeurs. Il inclut: désir de solitude pour pouvoir rêver, pour pouvoir cristalliser, pour travailler: "Le bonheur de la passion de la gloire gagne à la solitude" (J., 1804, tome 28, p.166); poids de la solitude qui amène cet ennui redoutable: "Je me suis borné à étudier à quoi on pouvait reconnaître la mort d'une passion: à l'ennui qu'inspirent les choses ennuyeuses" (J., 1813, tome 31, p.27), et il a une longue expérience en la matière: "Il paraît que l'ennui est ma maladie habituelle..." (J., 1801, tome 28, p.40). Sentiment d'infériorité, parce qu'on passe inaperçu: "Pour me donner de l'assurance, avoir toujours l'oeil sur la conduite de mes rivaux, au lieu de l'avoir sur le modèle idéal que je me suis formé" (J., 1805, tome 30, p.69); parce qu'on n'est pas en place: "M. Chinese ... ressent un peu de jalousie de tous les jeunes gens plus riches que lui et qui font métier d'avoir femme" (J., 1810, tome 30, p.25), qu'un autre a été préféré et a reçu les honneurs d'ambition: "Quand nous apprenons une nomination, nous cherchons vite si nous connaissons les heureux, et nous ne sommes jaloux qu'à proportion de cette connaissance" (J., 1813, tome 31, p.46). Ceci se double d'ailleurs d'un complexe de supériorité intellectuelle, morale et affective qui isole encore davantage et "Ma supériorité est tellement sûre que moi seul peux la faire méconnaître en me faisant taxer d'exagéré" (J., 1813, tome 31, p.106), vaut "J'ai eu un véritable transport à Brera, le 4 janvier.... en jouissant de ma grande âme" (J., 1816, tome 31, p.177); ou bien encore dans le Journal littéraire de 1803: "Plus je deviens différent des autres, plus il faut qu'un homme sorte de lui-même pour m'approuver, donc plus

je m'approche du vrai bien, moins je dois être loué. Il faut m'accoutumer à ne m'estimer qu'autant que je serai blâmé" (J.L., 1803, tome 33, p.133). Mais n'avait-il pas affirmé, ce qui n'est contradictoire qu'en apparence, dès 1805: "Je sens que je suis fait pour la meilleure compagnie et pour la meilleure des femmes" (J., 1805, tome 28, p.232). Cette différence marquée qui le place dans une catégorie à part, fait son apparition dès l'enfance; il se plaint dans Brulard de n'être pas comme les enfants de son âge. Stendhal attribue cette constitution malheureuse tantôt à l'innéité: "La source de la gomme est dans l'arbre, et non dans le couteau qui écaille la peau" (J., 1835, tome 32, p.143), tantôt à l'acquisition qui provient de la famille, de l'éducation, de l'entourage d'âmes grossières. De toute façon, cette susceptibilité est elle-même tributaire d'une sensibilité excessive: "La nature m'a fait sensible fortement... Les circonstances m'ont fait sensible délicatement" (J., 1810, tome 30, p.60). Les sensations l'assaillent avec violence, et s'il y trouve quelques délices, il s'en morigène dans la mesure où cette organisation l'empêche de percevoir, de se souvenir, de penser, de pouvoir conserver ce qui le rend heureux; il s'ensuit qu'il devra s'astreindre à la règle suivante: "Le bonheur parfait ne laissant pas de souvenirs par lui-même ... il faut lorsqu'on est heureux ... lier son bonheur à des choses physiques dont on se souviene" (J.L., 1804, tome 33, p.311).

La panoplie d'impressions sensibles est, de fait, remarquable chez cet artiste: on note un sens visuel, olfactif (les odeurs de la rue, de cuisine, de régiment), auditif— entre autres le son des cloches,

le bruit des vagues, la passion musicale — tactile — la délicatesse de la peau dont il se plaint souvent, sa susceptibilité aux changements de température — très développé. Il est passé maître dans l'art d'étudier son excitabilité organique; il réagit fortement au rythme, aux couleurs, aux formes. On est en présence d'un individu hyper-alerte dont l'attention a du mal à se fixer et qui passe d'un objet à l'autre; la jouissance ainsi obtenue peut être vive, mais elle se double chez lui d'un désir aussi intense de bonheur. Or très tôt, il réalise la différence entre le plaisir, passager dans son essence, et le bonheur qui se définit par sa durée; pour y atteindre, une capacité de fixation et d'équilibre, plutôt que de pure sensation, doit être présente et c'est ce qu'il voit bien lui-même lorsqu'il écrit dans le Journal de 1810: "Ce matin, parfaitement seul, j'ai été occupé et heureux jusqu'à une heure et demie que j'écris ceci. Ma situation, exempte de toute passion, était cependant telle que la société d'aucun être quelconque aurait pu difficilement ajouter to my happiness. Je jouissais de mes sentiments et de mes pensées... Ces deux sortes de sentiments étaient presque en égale quantité" (J., 1810, tome 29, p.367). Selon la conception stendhalienne, le bonheur procède du temporel dans toutes les directions. Au bonheur présent (qui vient d'être décrit) doit se mêler la reviviscence d'un passé; cette croyance est ancienne, il note en 1803: "Faire sentir dans la peinture exacte du moment présent, l'état passé de l'objet" (J.L., 1803, tome 33, p.111). Au fur et à mesure qu'il vieillit et que l'introspection devient de plus en plus fine, il se demande si ses sentiments présents ne sont pas, après tout, des souvenirs qui, par le recul, s'apparentent presque aux instincts. Un

exemple suffira. En avril 1840, il essaie de penser à Earline alors que son affection pour elle culmine, il se résiste à lui-même et se demande: "Est-ce souvenir, presque instinctif tant il est profond, de ce qui est arrivé with Menti and with Métilde?" (J., 1840, tome 32, p.263). On pourrait reprocher ce mauvais fonctionnement de rappel, à une mémoire déjà endommagée par l'hypertension artérielle, et une première attaque cérébrale (janvier 1840). Cependant d'une part, de telles attaques n'entraînent pas nécessairement d'amnésie d'un passé qui n'est pas immédiat; d'autre part, la conception du bonheur qui se sert du présent et de ses émotions comme d'un véhicule à la mise en forme d'un passé de bien-être regretté; précède de loin cette période de santé précaire. En parlant de Mozart dans l'Histoire de la Peinture en Italie, il explique: "La distraction la plus facile pour l'homme que les passions tendres ont rendu malheureux n'est-elle pas celle qui se compose presque en entier du souvenir même de ces passions? ... Travailler, pour un artiste ...ce n'est presque que se souvenir avec ordre des idées chères et cruelles qui l'attristent sans cesse." ¹⁰ Par conséquent, ceci revient également à dire qu'un artiste, selon le coeur de Stendhal, doit avoir aimé et souffert. Sans souffrance, rien ne manque, le désir n'existe pas, et partant, les réminiscences sont superflues. Contrairement au Dante, l'auteur d'Henry Brulard pense qu'il est bien doux de se laisser aller à revivre dans une belle rêverie, malgré la douleur du regret, un amour partagé et perdu. Cette philosophie, pleinement

¹⁰ Stendhal, Histoire de la Peinture en Italie, tome 26 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1969), p.172. L'abréviation Peinture désignera cette oeuvre.

partagée par son contemporain et ami, Musset, que le vrai amour et le bonheur participent toujours d'un principe de malheur, se propose de formuler ce qui fait l'artiste: "Il faut pour les arts des gens un peu mélancoliques et malheureux" (Prom., tome 8, p.161).

Comment s'étonner que l'écrivain soit sujet à la nostalgie, à la mélancolie que Stendhal considère comme une "affliction agréable" (J.L., 1804, tome 34, p.8) en ce qu'elle prouve la générosité de l'individu et la tendresse de son âme. De tous ces malheurs et de toutes ces souffrances, il n'y a qu'un pas à la pensée de la mort, et elle est assurément un compagnon assidu; Stendhal affirme que les adieux, les séparations, l'ont toujours profondément ému depuis sa plus tendre enfance. A vingt ans, il se rappelle à l'ordre: "La mort pouvant m'arrêter à chaque pas, travailler toujours à mes plus beaux sujets" (J.L., 1803, tome 33, p.92); et dans une marginale à Vauvenargues qui paraît bien plus tardive: "Les esprits poétiques dans leur jeunesse attendent toujours la mort, et c'est ce qui fait la misère de leurs vieux jours" (J.L., 1811, tome 35, p.349).

Ainsi donc sur le plan personnel, l'artiste synthétise les faits, intérieurs et extérieurs; il est "à part," doué d'une sensibilité exquise, qui le porte à des étonnements constamment renouvelés, au sujet desquels il conjecture quant à leur valeur: "Le soudain ne serait-il point la chose sine qua non il n'y a ni rire ni pleurer?" (J.L., 1804, tome 34, p.4). Et il décide: "Présenter comiquement tes étonnements au public" (J.L., 1804, tome 34, p.150). Cette sensibilité demeure

incomprise sans doute, puisqu'elle vise à la perfection, surtout en amour: "Les passions viendront. Je n'en regrette qu'une: le parfait amour" (J.L., 1803, tome 33, p.156), dit-il à vingt ans. Il aura raison, mais il insiste: "J'en reviens toujours là. Rien n'est assez parfait pour m'émouvoir" (J.L., 1804, tome 34, p.105). Cette attitude révèle une persuasion d'omnipotence, et pour prouver son bien-fondé l'oeuvre d'art vengera, et de la mort, et des vivants. Stendhal, dont la finesse psychologique ne cesse d'émerveiller, a parfaitement démêlé ce mécanisme en lui-même. Tout d'abord, voilà, pour ce qui est de l'omnipotence: "Arriver en haut, briser l'échelle, faire des choses infaites et infaisables... occuper de soi et fortement" (J.L., 1803, tome 33, p.195). "Quel est mon but? d'être le plus grand poète possible" (J.L., 1803, tome 33, p.154). Et quels seront les bénéfices attachés à faire jouer cette suprématie? Dans l'immédiat: "Un récit c'est dans une certaine mesure prendre sa revanche sur autrui" (J.L., 1803, tome 33, p.128). Pour l'avenir: "Etre vraiment grand aux yeux de la postérité" (J.L., 1802, tome 33, p.32). Et pour être sûr de survivre, il est nécessaire de stimuler chez autrui ce même souvenir qui a permis à l'artiste d'éterniser ses propres défunts: "Viser à la grandeur dans tout; c'est ce qui dure le plus. La grandeur fait tout pardonner" (J.L., 1802, tome 33, p. 58).

Qu'a-t-on à lui pardonner? Ce que des contemporains appellent "arrogance," "méchanceté," convoitise d'immortalité, et pourtant comment ne pas comprendre les efforts d'un homme, isolé de tous et le dernier de sa race; lui saisit bien pourquoi tant de Romains ont fait

inscrire leur nom au front des constructions qu'ils avaient financées:

"Ces particuliers étaient presque tous des célibataires qui ne laissaient après eux aucune famille pour faire valoir leur mémoire. La vanité des inscriptions est donc bien excusable" (J., 1811, tome 30, p.309) note-t-il ému, lui qui en 1811 n'a encore érigé aucun "monument." Et puis cet édifice abritera d'autres âmes que la sienne, c'est ce qu'il laisse entendre dans un souvenir sur Byron de 1829: "Je ne crains pas non plus les reproches de mes amis morts. Pressés depuis longtemps par le dur oubli qui suit la mort, ce désir si naturel à l'homme de ne pas être oublié par le monde des vivants leur ferait prêter l'oreille avec plaisir à la voix de l'ami qui va prononcer leur nom" (J.L., 1829, tome 35, p.167). Henri Martineau a vu dans cette mention des amis morts, une allusion à Métilde Dembowski; sans doute a-t-il raison, car elle a été une des grandes passions, mais d'autres visages se profilent derrière le sien, et à la lumière de ce qui a été dit auparavant, il semble bien probable que l'auteur se compte au rang de ceux qui veulent ne pas être oubliés par le monde des vivants (c'est Stendhal qui souligne), lui qui avait contemplé très concrètement sa fin, durant ces années difficiles qui précèdent sa nomination au consulat de Civitavecchia. Le ton de confiance y est indéniable et le conditionnel— "leur ferait prêter l'oreille"— senti dans le contexte de la citation, est lourd de regret et d'espoir. Toutes ces notations ont valeur de preuve, en premier lieu, parce que leur source est de première main, ensuite, parce qu'à travers les écrits intimes, et sous diverses formulations, les observations qu'elles contiennent sont fréquemment reprises. Elles élucident la conviction qu'une sensibilité qui a conscience d'elle-même est parti-

culièrement vulnérable à l'amour et disponible aux cogitations sur la mort. Cette configuration de l'être signale une âme d'artiste. D'ailleurs, la plupart des citations sont extraites de ce qui est intitulé, par Del Litto et Abravanel, Journal littéraire, arbitrairement peut-être, mais sans contresens de la pensée, en ce que le fil conducteur de ces pages est le souci du "métier" et la volonté invincible de sonder les caractéristiques de celui qui s'y voue.

Or les modalités d'être et de penser qui ont été relevées n'équivalent pas à une mise en évidence du processus créateur; leur possession n'offre aucune garantie de génie; mais leur présence, à un degré de régularité notable chez d'autres individus créateurs, pourrait étayer les revendications intuitives de Stendhal, et pourrait attirer l'attention sur certains facteurs qui prédisposent un être à l'expression artistique. On ne se lancera pas dans une investigation comparative qui déborderait de beaucoup, et le cadre de cette étude, et notre compétence. On entend mettre à profit les remarques qui procèdent de la recherche d'autrui. Les chercheurs en question sont des psychanalystes de renom dont les contributions à leur discipline sont reconnues de tous. Leur intérêt et leur connaissance, en matière d'art, font qu'ils se sont penchés, depuis des années déjà, sur certains aspects de la psychologie de l'artiste. Les études de Phyllis Greenacre, de William Niederland, sur lesquelles on se basera, et d'Ernst Kris, ne sont précisément que cela: elles ne tendent pas à l'exposé doctrinaire et concluant qui en fin de compte est appauvrissant, mais savent conserver à une activité humaine, particulièrement enrichissante de la vie,

toute sa complexité. Kris admet sans réticence que l'état présent de la psychanalyse ne permet pas d'investiguer les causes d'un don ou d'un talent, encore moins le génie;¹¹ on le constate, et on se limite au genre de déclaration que l'on a fait plus haut "l'individu auquel ce talent est donné..."

Une méthode d'approche, qui a pour elle de ne pas se perdre dans le divagant, est celle qui consiste à prêter une oreille attentive à l'artiste lui-même. Depuis des siècles, et dans diverses cultures, l'individu inspiré partage les sentiments et les sensations que l'on a isolés chez Stendhal, et d'ailleurs il est toujours tant soit peu psychologue. Dans le cas de Stendhal, il l'est beaucoup et à dessein; ses intuitions divinatoires, qui sont véritablement l'apanage du génie, ne cessent d'étonner. Aussi faut-il comprendre que les rapprochements que Stendhal établit entre lui-même et certains grands hommes, en ce qui concerne les conditions soit de leur formation soit de leur caractère, ne sont pas simple fiction, ou seulement désir de s'identifier à eux, mais peuvent révéler de réelles analogies.

Pour en revenir aux caractéristiques qui ont fait l'objet d'une pléthore de citations stendhaliennes, on les retrouve dans les explorations psychanalytiques. Niederland se penche sur le problème du processus créateur et son étude réunit des personnalités aussi diverses

¹¹ Ernst Kris, Psychoanalytic Explorations in Art (New York: IUP, 1952), p.20.

qu'Aristote, Dante, Proust, Munch, David, Gogol, le Douanier Rousseau et Auden.¹² Il note la conscience de particularité, la présence d'une sensibilité intense, la double vision de la solitude, souhaitable, parce qu'elle permet le rêve, l'élaboration des pensées en roman, effrayante en ce qu'elle empêche l'épanchement et l'allégement de la souffrance; l'artiste est selon le mot de Dante l'homme qui a été en enfer ("Ecco l'uomo che è stato a l'inferno"). La perception de soi est négative: physiquement, l'individu se voit laid, psychologiquement, il s'éprouve incohérent; on peut lire chez Stendhal: "Je suis trop bizarre, trop inconstant" (J.L., 1804, tome 33, p.403). Aristote avait déjà souligné cette existence de forts conflits ou "melancolia." La vision défectueuse de soi est assumée comme manque, comme "inachevé," qui doit être complété. Due probablement à la force des sensations, toute blessure concrète, toute déficience de fonction prend une valeur psychique et devient blessure narcissique profondément sentie et qu'il faut "réparer." Niederland donne, entre autres, l'exemple du Douanier Rousseau dont l'oreille gauche était coupée, et dont l'organisation des tableaux dissimule toujours ce côté de la tête. On peut trouver chez Stendhal, bien sûr, des exemples d'incongruité entre le degré de gravité de l'offense physique et l'importance de sa représentation psychologique; on lit à la date du 20 décembre 1834: "Civita-Vecchia. Tiré l'épine du pied le 20, à midi moins dix minutes. Je souffrais depuis le 13. Joie qui suit l'opération. Regrets de ne s'être pas fait opérer plus

¹² William G. Niederland, "Psychoanalytic Approaches to Artistic Creativity," Communication présentée à The New York Academy of Medicine à New York, le 19 mai 1975.

tôt. Cette joie intime, récompense du courage" (J., 1834, tome 32, p.133). Le danger couru n'avait pas dû être trop grand, puisqu'il note l'après-midi du même jour que le soleil le fait sortir. Voilà qui fait penser qu'il ne faut pas sous-estimer l'importance du fiasco, dont le sens s'étend bientôt chez Stendhal au-delà du physiologique, de l'anxiété que crée l'anticipation de ce phénomène, et du rôle qu'il a joué, en partie au moins, dans l'élaboration d'un système de puissance et d'énergie.

L'artiste se distingue également par une capacité d'étonnement qui rappelle l'émerveillement enfantin, et l'article du Journal de 1834 qu'on vient de citer pourrait illustrer cette fraîcheur dans la rencontre avec le monde, qui fait qu'une écharde tirée du pied se transforme en une révélation de courage chez un homme qui a passé la Bérésina. Cette découverte renouvelée de l'univers, alliée à la dévaluation de soi contribue certes à la sensation de carence et d'illogisme, mais confère en même temps au sujet un sentiment de mégalomanie infantile qui consiste, à la fois, à avoir découvert un nouveau monde, et en une nouvelle modalité d'appréhension de ce monde. Également d'intérêt, la présence d'une expérience propre à causer la perplexité ou le trauma, pendant l'enfance. L'exposition à un trauma est apte à renforcer une hypersensibilité antécédente, surtout quand le milieu protecteur n'offre aucun éclaircissement aux doutes, aucun soulagement à l'angoisse. Dans ces instances catastrophiques, Niederland décèle, au sein de la famille, un comportement renfermé qu'il caractérise de "conspiration de silence." Stendhal a toujours insisté sur le caractère réservé de son père; il

fait sentir l'atmosphère furtive et contrôlée qui le poussait lui-même à la dissimulation et qui semble avoir régné dans les maisons de son enfance, excepté celle de son oncle Romain Gagnon, aux Echelles, qui lui laisse un lumineux souvenir. En général, ce choc affectif résulte de la perte d'un être aimé et protecteur, ou d'une faculté personnelle. En l'occurrence, on comprend que la nostalgie et la recherche du passé soient des éléments moteurs de l'art. Le peintre Edvard Munch, qui avait perdu sa mère, alors qu'il avait cinq ans, disait qu'il ne peignait pas ce qu'il voyait mais ce qu'il avait vu. A notre époque, le poète W. H. Auden confie: "Art is breaking bread with the dead." Ainsi l'art a un rapport direct avec la mort, la mort d'un être aimé auquel on s'associe. Dans un tel climat, on mesure l'importance que prend la mort, car elle englobe simultanément celle de l'objet et celle du sujet. La formule d'Auden est saisissante dans sa concision: l'art est une communion avec les morts, mais communion signifie aussi renouvellement de vie; par conséquent l'art fait revivre les chers disparus et la création s'avère antinomie de la mort. Stendhal et Proust ne permettent pas que l'on doute de cette intention. En ce qui concerne l'individu en particulier, l'oeuvre sert à la survie personnelle. Le dynamisme qui revivifie, au présent, des nostalgies passées et qui les projette, à la fois, dans des fantaisies dont le temps n'est pas encore venu, atteint l'illimité de l'éternel. On a parfois reproché à Stendhal de manquer d'imagination; on lui fait grief alors de sa technique de création qui nécessite, pour prendre son essor, de se baser sur un "fait" authentique, quitte ensuite à "embellir" l'histoire à son gré. Ce qui attire bien davantage l'attention, c'est que, dans ses meilleures oeuvres, le noyau de réalité

appartient à un temps révolu: les protagonistes sont morts en vérité. En fait, Stendhal s'attaque, à leur profit, à un travail de transposition temporelle et de résurrection: Lucien Leuwen et Lamiel dont il doit inventer la trame ne suivent pas cette procédure; Henry Brulard, Souvenirs d'Egotisme, le Rouge et le Noir, La Chartreuse de Parme illustrent cet effort. Pour ce qui est de lui-même, il désirait ardemment "se tirer" de son siècle et communier avec Shakespeare, Mozart et Mme Roland (J.L., 1802, tome 33, p.27).

Les caractéristiques observées chez l'artiste et qui forment la substance de l'étude de Niederland appartiennent à deux sphères de causalité: certaines sont innées, d'autres sont acquises. Phyllis Greenacre, dans les nombreuses communications qu'elle consacre au créateur, rend particulièrement claire l'importance des attributs constitutionnels et leur rôle dans le développement cognitif au sens le plus large du mot. Son intérêt se porte, de ce fait, sur l'enfant plus spécialement.¹³ Elle constate une enfance solitaire, la conviction d'être différent et unique; elle perçoit le besoin d'un mythe personnel, une énorme capacité d'organisation des impressions sensorielles, même celles qui sont reliées à des objets inanimés. Le champ de perceptions est bien plus vaste que la norme, en ce qu'il inclut choses et êtres, et la capacité de réaction à ce champ élargi est plus forte et plus précoce. Il en résulte que l'établissement de rapports, primitifs et éla-

¹³ Phyllis Greenacre, "The Family Romance of the Artist," PsaStC, vol. XIII (1958), pp.9-36; du même auteur "The Childhood of the Artist," PsaStC, vol. XII (1957), pp.47-71.

borés, entre le monde, animé et inanimé, et soi prend place bien plus tôt et avec une rare énergie.

Pour Greenacre, le génie est un don des dieux, et ses fondations sont jetées dès la naissance. Le nouveau-né est doté d'un système sensoriel particulièrement développé et délicat. Il est excessivement réceptif aux stimuli internes et externes, aux sensations de son propre corps et à celles que le milieu lui transmet, il démontre une capacité supérieure d'organisation de ces stimuli. Les formes et les rythmes jouent un rôle prépondérant dans la sphère d'expérience de ce nourrisson. La perception du rythme raffine, ce qui existe à un moindre degré dans tout organisme infantile, le besoin d'équilibre et d'harmonie, à l'intérieur de la machine, pour emprunter une expression stendhalienne, et entre les stimulations intérieures et extérieures. A un âge plus avancé, la place de choix qu'occupe la nature pour l'artiste, l'identification qu'il se sent avec elle, représente une espèce d'amalgame consonnant et économique des sensations intérieures et extérieures, et elle est subie sous forme d'impression dite "océanique." Stendhal déclare: "J'ai recherché avec une sensibilité exquise la vue des beaux paysages... Les paysages étaient comme un archet qui jouait sur mon âme." ¹⁴ Le fait peut être vérifié à travers les journaux, les mémoires, et il se rappelle, vers l'âge de quatre ans, avoir mordu une cousine à la joue, dans un champ couvert de marguerites. La perception des formes est tout aussi importante. Elle permet l'intériorisation d'objets non seulement spatialement proches, mais aussi

¹⁴ Stendhal, Vie de Henry Brulard, tome 20 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1968), p.21. Le sigle H.B. désignera cette oeuvre.

celle d'objets périphériques, animés et inanimés. Grâce à la sensibilité aux formes, les objets peuvent, à leur tour, être agencés, assimilés les uns aux autres en raison de leur configuration. La substitution d'objets a deux corollaires: elle ouvre la voie, d'une part, au mécanisme d'abstraction, qui est en fait la possibilité de séparer mentalement certains éléments de leur contexte extérieur et, d'autre part, à celui de symbolisation qui évoque l'abstraction au moyen d'une image. Naturellement, les relations humaines de l'enfant sont soumises à son mode d'être; elles sont, par conséquent, intensément ressenties et marquent les autres rapports. La faculté de substitution confère ainsi des qualités sensibles aux choses, et stimule avec elles une liaison de sympathie. Cet investissement affectif mûrit pour devenir un rapport cosmique avec le monde. Stendhal écrit dans le journal de 1835: "En voyant la mer... dans un petit port, au lieu de la petitesse des hommes on voit leur grandeur" (J., 1835, tome 32, p.143). Parallèlement, les personnages, avec qui l'implication émotive est la plus importante, peuvent être remplacés par des "alternatives" symboliques et des abstractions, lorsqu'elles disparaissent ou deviennent source de désillusion. Napoléon-le-héros a ainsi joué le rôle de père quasi-divin pour toute une génération dont Stendhal fait partie.

On comprend pourquoi l'artiste se sent différent: il l'est. Un étonnement réitéré lui vient du choc avec le monde, et il est constamment assailli par un déluge de sensations. La solitude lui est nécessaire, pour cacher sa bizarrerie peut-être, mais aussi pour ordonner ce chaos d'impressions. L'utilité du journal, comme Stendhal le note,

est de préciser ce flou, ou plutôt de fixer le passager, de "rendre présentes toutes les sensations" (J., 1818, tome 31, p.211). Cette tâche est ce que l'écrivain décrit de la sorte: "Solitudes laborieuses au milieu d'une grande ville, Good for my happiness" (J., 1815, tome 31, p.150).

Pour un individu ainsi nanti, on saisit que les abandons, les blessures, de corps, de coeur, de vanité, l'amitié ou l'amour seront sentis avec passion. La question d'unicité se relie au besoin de mythe personnel comme défense ultime à toutes ces menaces. L'impression d'être unique trouve sa source dans les effets causés par un organisme vraiment spécial; mais elle est souvent étayée par des événements réels qui s'inscrivent comme signe d'une destinée singulière et fréquemment marquée par le malheur. Des échos de René se retrouvent dans Greenacre qui note que les circonstances de la naissance de l'artiste sont propres à lui faire considérer sa propre existence comme quelque chose d'extraordinaire. On abrégera sa liste d'exemples. Chatterton est un enfant posthume. Gogol perd de nombreux frères et soeurs, dont deux avant sa propre naissance; son père, quand il a dix-huit ans. Rilke naît avant terme. On ajoutera Stendhal qui naît un an, presque jour pour jour, après un frère du même nom, mort à quatre jours; il perd deux frères ou soeurs et sa mère, alors qu'il est encore bien jeune. La naissance prend une valeur mythique, marquée par la mort et la survie, et explique encore plus avant l'interprétation de puissance personnelle dont Niederland avait déjà fait mention. La préservation de traits mégalomanes s'affirme comme garantie d'intégrité personnelle. Ce mécanisme s'avère autrement nécessaire, si

l'on mesure la réalité du sentiment de dualité chez l'artiste. Greenacre remarque, en effet, que souvent cette personnalité ne peut résoudre le conflit qui existe, et qui est perçu, entre le moi créateur et le moi social. Le tiraillement qui s'ensuit renforce la menace de vulnérabilité, tout autant qu'un besoin d'y pallier, et de la vaincre en ne mourant pas ou, tout au moins, en ne mourant pas "tout à fait." Or, si l'on se targue de posséder cette supériorité, il faut le prouver, ou courir le risque de s'exposer aux railleries des incrédules. Stendhal répète, à divers moments de sa vie, qu'il combat la mort ou la tentation de se suicider par crainte du ridicule, car sa mort marquerait la victoire de ses ennemis.

La mort qui a son suffrage est celle où le corps ne triomphe point, celle où l'âme abandonne tout simplement le corps et "s'envole" (J.L., 1804, tome 34, p.14). Il s'étend sur le sujet en expliquant que cette âme est pareille à celle d'un ange, capable des plus grandes actions -- il spécifie Brutus immolant ses fils-- et qu'ainsi, elle atteint la gloire, une haute renommée, "un rang presque divin" (J.L., 1804, tome 34, p.11). Pour lui, créateur, les grandes actions de son âme sont ses oeuvres, ce que son génie, cette "impulsion profonde," lui permet d'accomplir. Le génie lui assurera, comme à Brutus, "un rang presque divin," une haute renommée, en d'autres termes, l'immortalité qu'assure la gloire. Ce qu'il attribue à Brutus est valable pour lui. Combien de fois n'invoque-t-il pas sa soif de renommée, de gloire; il s'enjoint en 1830: "Dire: après notre mort peut-être parlerait-on de D(omini)que" (J., 1830, tome 32, p.70). La vraie gloire ne peut être ravie "et outre cela dans la gloire

jamais de satiété" (J.L., 1803, tome 33, p.113). On mesure l'étendue de sa détresse, lorsqu'il s'écrie quelques mois avant sa fin: "Je n'ai point de réputation en 1842" (J., 1842, tome 32, p.293). Il signe cette mise à nu de son coeur: H. Beyle.

Les diverses études psychologiques que l'on a examinées, avant de fixer le choix sur Greenacre et Niederland, s'accordent toutes sur un point en particulier: la présence d'une profonde tristesse chez l'artiste. Le grand médecin et patriote américain Benjamin Rush avait déjà remarqué le phénomène et l'avait appelé: "Tristimania." Stendhal qui se distingue par son style réticent, reconnaît que toutes les fois qu'un homme s'élève à des considérations générales sur la vie, "il est conduit à mépriser un peu l'habituel objet de ses désirs, ce qui le jette dans la mélancolie" (J.L., 1803, tome 33, p.219). La profonde tristesse a ses racines dans le sentiment et l'expérience d'aliénation: sur le plan personnel, aliénation signifie privation d'amour; sur le plan général, l'inévitabilité de la mort.¹⁵

Léon Edel, dans un article intitulé "The Madness of Art,"¹⁶ adhère à l'opinion que cette tristesse vitale est une force motrice de la création. D'après son investigation de plusieurs auteurs (Kafka, James, Cather, Dickens, Tolstoi, T.S. Eliot, Flaubert, etc...), il conclut que cette

¹⁵ "The Artist as Person: Generalization Based on Rorschach Records of Writers and Painters," compte rendu, Psychiatry Digest, Jan. 1971, pp. 37-38.

¹⁶ Leon Edel, "The Madness of Art," American Journal of Psychiatry, No.132, Oct. 1975, pp.1005-12.

mélancolie apparaît très tôt dans la vie du créateur et que le vieillissement ravive la blessure. Il trouve dans une nouvelle de Henry James, The Middle Years, une expression succincte de la souffrance née de la prise de conscience de notre limite ultime et humaine et de la place qui est réservée à l'activité créatrice à l'intérieur de ces frontières. Le romancier, héros de l'histoire, sur le point de mourir, s'épanche ainsi: "The thing is to have made somebody care.... A second chance that's the delusion. There never was to be but one. We work in the dark. ... We give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art." ¹⁷ Selon cet écrivain arrivé au terme, la folie artistique réside dans la lucidité: le but de l'art, par transposition et métamorphose d'une réalité de souffrances, est de créer des liens qui annihilent l'épilogue humain, et d'annuler ce dont l'artiste a fait l'expérience de toute une vie, tout en sachant que rien ne peut être modifié. L'oeuvre d'art née sous le signe du deuil, et grâce à la transposition d'une débâcle personnelle, doit être une affirmation de vie et de résurrection pour son auteur et pour le collectif. On voit chez Stendhal comment un être déjà meurtri est hanté par l'âge, comment ayant frôlé la mort de près et la sentant à ses côtés, il commence à créer assez tardivement, comment chacun de ses labeurs sont des "antidotes" à des deuils personnels.

Survivre donc; voilà la question. Cependant, gagner à la loterie de l'éternité ne se limite pas à un profit personnel et narcissique.

¹⁷ cité par Leon Edel, p.1007.

Le billet gagnant ne sera obtenu qu'en fonction de l'utilité de l'artiste à autrui. On émule la gloire de Brutus parce que le "rang presque divin" que lui a valu la hauteur de ses actions conspire davantage au bonheur d'un plus grand nombre (J.L., 1804, tome 34, p.11). L'idée est reprise avec assez de fréquence pour qu'on ne la prenne pas pour un moment d'enthousiasme passager. En 1805, période où son temps est tout aux leçons de déclamation, il annonce: "L'échelle du mérite de l'acteur, comme celle du mérite de l'auteur est dans le coeur du spectateur" (J., 1805, tome 29, p.101). En 1810, c'est Le Tasse qui lui inspire ces mots: "Cette brillante imagination qui fit son malheur et produit nos plaisirs" (J., 1810, tome 30, p.14). En 1811, la formule est dirigée vers un chef digne de ce nom, mais s'adresse en fait à tous les grands hommes: "Le patrimoine d'un grand roi, c'est le coeur de ses sujets" (J., 1811, tome 30, p.147). En 1812, il analyse sa passion pour Cimarosa et ce qu'il voudrait lui-même produire: "Credo ch'el amor mio per Cimarosa viene di ciò ch'elli fa nascere delle sensazioni pareilles a quelle che desidero di far nascere un giorno. Quel misto d'allegria et di tenerezza del Matrimonio è affatto congeniale con me" (J., 1812, tome 31, p.24). Il s'impose assurément le même but. En parlant d'une Histoire Romaine qu'il se réserve comme travail de vieillesse, il dit: "Le but de ce travail est de faire chérir le plus possible les vertus à ceux qui le liront. De les rendre le plus heureux qu'il dépendra de moi" (J.L., 1804, tome 34, p.26). Huit ans avant sa mort, le but n'a pas changé; on lit en marge d'un Montaigne: "Augmenter la masse de bonheur qui existe ici-bas, ne jamais faire de mal inutile" (J.L., 1834, tome 35, p.252).

Il n'y a pas là de quoi s'étonner. Greenacre souligne que très tôt dans son existence, l'artiste développe une relation de sympathie avec les objets qui l'entourent, développe ce qu'elle appelle un roman d'amour avec le monde. Les preuves en sont incontestables. L'artiste consent à l'isolement, à l'incompréhension, au dénuement, au ridicule; il se sacrifie en faveur d'une oeuvre qu'il conçoit toujours en fonction d'un public. Ce dévouement n'est pas à la portée de tous et définit un amour véritable que Stendhal traduit en ces termes: "Je suis tout amour n'est vrai que lorsqu'on est prêt à sacrifier sa vie à son amour. Car sacrifier sa vie, c'est sacrifier l'âme et par conséquent toutes les passions et désirs" (J.L., 1804, tome 33, p.434). Il complète la conviction en expliquant que le sublime d'un tel sacrifice, qu'il s'agisse de l'amour ou de l'amitié, ne réside pas dans une mort éclatante, et consiste au contraire "à se sacrifier journellement et obscurément" (J., 1805, tome 29, p.245).

Cet interlude psychanalytique jalonné de confirmations stendhaliennes montre à quel point l'artiste a senti la nature de ce qui le séparait d'autrui et combien ce qui l'isolait pouvait aussi le rapprocher de l'humanité entière. Sans conteste, l'amour et la mort occupent un rang plus qu'honorable dans l'ordre des priorités humaines. Pour le génie artistique leur importance est primordiale, en tant qu'éléments nécessaires à la création. Pour sa part, Stendhal fait sentir dans quelle mesure ces états existent en lui au-delà des événements particuliers de sa vie et combien le besoin de négation de l'une et d'affirmation de l'autre motivent son oeuvre.

La conclusion à ce premier chapitre réitérera seulement le fait que, tant sur le plan collectif, culturel, celui de l'expérience vécue, que sur celui du dynamisme psychologique particulier à l'artiste, l'amour et la mort sont des mots de passe sans lesquels on ne peut vraiment pénétrer le comportement, la pensée et l'oeuvre de Stendhal.

Chapitre II

L'amour vécu et mortel.

1) la préhistoire affective: souvenirs et théorie

L'amour est un phénomène qui recouvre une multiplicité de caractéristiques, de degrés et d'objets. "Les hommes ont des passions différentes," dit Stendhal, "c'est tout simple, ils ne peuvent être charmés par les mêmes objets, puisque ces objets leur font des impressions différentes" (J., 1806, tome 29, p.157). Cette affection se manifeste donc de diverses façons chez différents individus. En outre la citation stendhalienne précise que la présence de l'amour ne nécessite pas un rapport de mutualité mais une coïncidence entre la sensation propice et la sensation perçue, une relation d'affinité de soi à soi, par là même de choix. Si l'on s'en tient à cette formulation, les facteurs de variabilité en amour rendent compte des dissemblances individuelles de la sensibilité, de la pente naturelle d'un chacun. Dans une certaine mesure, Stendhal souscrit à cette conception et dit dans son journal: "Je suis né violent" (J., 1811, tome 30, p.97). Il informe son lecteur que Napoléon était naturellement obstiné et curieux. Assurément, ces traits influenceront sur la façon d'aimer et c'est à juste titre que Stendhal croit à un certain degré d'innéité. Selon toute vraisemblance, notre idéologue de l'amour ne s'en tient pas là. La seule innéité exclut le choix, la liberté, l'affirmation de soi si nécessaire à la passion authentique. Il fouille, il examine, il raisonne. Bien qu'il convienne alors que la naissance de cette maladie dangereuse et délicieuse ne procède pas d'un acte de volition mais d'une disposition naturelle, il découvre néanmoins que le déroulement de l'affection, les symptômes

distincts et changeants qui l'accompagnent sont généreusement redevables aux conditions culturelles plutôt qu'à l'état de nature. Les manifestations de ce sentiment sont, pense-t-il, le fruit de la civilisation et, comme telles, elles peuvent être modifiées, contrôlées, soumises au libre-arbitre en vue du plus grand bonheur possible. Assurément, ce qui fait l'intérêt de cet égotiste psychologue c'est le grand rôle qu'il assigne à l'éducation, au processus de socialisation, en un mot, à l'acquis dans la formation et l'organisation de la vie affective d'un être. Il discerne également que l'organisme en lui-même est soumis à de multiples changements et que la leçon sociale est assimilée partiellement et graduellement en fonction des divers stades de maturation. Il s'ensuit que la vie affective qui n'est pas une entité séparée du reste de l'être se modifie dans le cadre même d'une vie individuelle. Pour Stendhal, l'amour est un besoin, mais suivant les âges, il se manifeste et il est gratifié diversement; il explique: "Le fleuve est toujours entraîné par la même pente, mais les accidents qui déterminent son cours ont changé" (J., 1811, tome 30, p.302).

Ainsi, c'est à bon droit que l'on parle d'amours enfantines, adolescentes, ou adultes. Chacune a son comportement particulier, toutes se réclament d'un besoin d'établissement de liens, d'une nécessité de garantie d'espace affectif dans cette géométrie de situation que sont les relations humaines. Stendhal doute toujours de pouvoir défendre et préserver son territoire sentimental: son père est jaloux de lui, sa tante Séraphie lui dérobe l'affection de son père, ses amis auraient plaisir à le ridiculiser, ses amantes en aiment un autre; il se voit

constamment jouant le rôle du terzo incomodo méprisable. Ce manque d'assise fait naître, dans son esprit et sous sa plume, des jugements contradictoires, tels que "Je suis à cinquante ans tel que je l'étais à sept," ou "Je ne suis plus tel que j'étais," "Je manque de fixité ;" lorsqu'il veut simplement se défendre, il le fait avec vengeance et projette la responsabilité de ses échecs sur autrui, toutefois quand il veut "se connaître," et c'est le cas le plus souvent, il devine que les racines du malaise sont profondes. Là, encore, l'intuition divinatrice triomphe: il retourne à son enfance pour se retrouver homme, pour comprendre sa conduite amoureuse, ses choix existentiels.

On sait aujourd'hui ce que Stendhal a plus que pressenti: la vie des sentiments commence dès la naissance et les premières années sont de toute importance pour cerner les tendances, les modifier, les développer. Les conditions qui dirigent la réalisation de la capacité affective d'un enfant sont par ailleurs celles qui président à l'acquisition du langage par exemple, ou à la maîtrise de la tâche difficile qu'est la locomotion. Les rapprochements sont possibles entre des fonctions si diverses, d'abord parce qu'elles vont de pair, ensuite parce que la nature de l'interaction entre un organisme, à la fois, malléable et nécessaire, et son entourage régira leur épanouissement. Dans le chapitre précédent les considérations concernant l'apprentissage vital portaient sur les fonctions cognitives en général; on se borne maintenant à la genèse de la formation de liens. On comprend que la famille, dans sa mission, soit pourvoyeuse, soit réceptrice, participe au moins à part égale avec l'enfant à l'élaboration d'activités dont le but est

éminemment social. Stendhal demeure convaincu que dès le commencement de la vie on contracte les passions des parents et qu'ayant atteint l'âge de six ans "nous nous accoutumons à chercher le bonheur par la même route que nos parents." ¹⁸

Dans la plupart des cas et dans des circonstances favorables, les besoins primitifs sont satisfaits dans un climat d'intimité douillette et enveloppante, pourvu par un objet maternant qui non seulement met un terme au déplaisir de la faim, mais berce, tient contre son corps, émet de doux sons, joue avec les mains ou les jambes du nourrisson. Il n'est pas rare, pendant ces moments privilégiés d'où le discours est éminemment absent, de voir le bébé, n'ayant pas encore terminé l'allaitement, s'abandonner à l'extase la plus complète, la bouche et les yeux entr'ouverts, le corps parfaitement souple et détendu. Par contre, de nombreuses observations (René Spitz, Sylvia Brody entre autres) où l'allaitement est pour la mère une exigence dont elle veut se débarrasser, ont permis de mettre en lumière un tableau tout à fait différent. La mère ne joue pas, ne permet pas l'investigation ludique, tient l'enfant rigidement et à une distance respectable, le regarde peu et donne tous les signes de vouloir en finir de cette corvée. Le nourrisson, le corps tendu, réagit à cette situation par des accès de pleurs, se nourrit par intervalles ponctués de contorsions oppositionnelles.

On trace cette esquisse dont le but est, au premier abord, exclu-

¹⁸ Stendhal, De l'Amour, tome 4 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1972), p.215.

sivement prosaïque, parce qu'en fait, la répétition quotidienne de l'expérience dénote une attitude particulière de maternage, nuance à leur tour bien d'autres aspects de l'interdépendance et modèle par contre-coup l'affectivité embryonnaire chez le bébé. Effectivement, l'apprentissage a de nombreuses ramifications. Il suffira de ne considérer que le premier scénario pour en saisir les multiples dimensions et pour en déduire ce qui se passe pendant la seconde phase. Les besoins organiques qui assurent la croissance concrète de l'enfant sont satisfaits. Par surcroît, le bien-être total qui accompagne l'expérience sensibilise l'appareil sensoriel de façon positive. La caresse maternelle est un déploiement d'énergie d'origine psychique qui, à son tour, investit ou attache cette énergie psychique aux différentes parties du corps de l'enfant. Par ce contact, le bébé "découvre" ses membres, puis les frontières de son propre corps, et apprend, dès lors, à se différencier de l'objet maternant avec lequel il ne formait préalablement qu'un tout non discriminant et non discriminé. Simultanément, l'être en transition continuelle qui éprouve la sécurité, en conçoit une relation de confiance avec le monde et un sentiment d'assurance en soi-même. On remarque que les nourrissons qui font l'expérience de cet investissement affectif marchent, s'assoient, saisissent les objets à leur portée en général plus tôt que ceux soumis au deuxième régime décrit plus haut. La signification de ce comportement est majeure. Ces actes sont de véritables instruments de mesure de l'essor affectif. Ils affirment, que d'un état originellement symbiotique, l'enfant passe au stade d'affirmation de soi qui inaugure le processus d'individuation. Désormais, il y a autrui, il y a un univers discerné comme différent et extérieur que l'on agence, et en fonction

duquel on s'ordonne, on impose et on s'impose des filiations. Suivant le même mécanisme, les soins nécessaires administrés avec un accompagnement de conversation font bientôt naître un gazouillis réactionnel, un babillage de sons différents et croissants qui constituent réellement un vocabulaire infantile. A leur tour, les activités infantiles d'investigation de soi et de l'entourage sont accueillies comme de petits miracles. Une telle réception stimule une recrudescence "d'engagements" avec le monde, un perfectionnement croissant des diverses fonctions et une confiance renouvelée dans les objets et dans les êtres. On voit que les aspects les plus humbles du maternage assurent le développement des fonctions corporelles et, tout aussi indubitablement, celui de la vie affective auquel il est étroitement associé.

Dès à présent, il convient d'indiquer que la description de la situation archaïque ne se propose pas simplement de "démontrer" son importance. Elle vise à suggérer que son accomplissement suivi d'un sevrage nécessaire laisse de profondes traces dans la "mémoire" sensorielle et affective de l'artiste, du nôtre en tous les cas. Le fantasme amoureux de Stendhal, tout de paix touchante, d'intimité innocente, de jouissance rêveuse et diffuse, semble faire écho à un "déjà senti" dont la perte imprime au fond de l'être une intense nostalgie. Stendhal souscrit à l'idée que la première éducation remontant à huit mois est du domaine des mères; elle modèle l'âme à chercher le bonheur d'une façon plutôt que d'une autre, les jeux sont faits à quatre ou cinq ans.

Quoi qu'il en soit on voudrait souligner que le sentiment de sécu-

rité, de permanence rend possible la dépendance— la foi en autrui, pouvoir se tourner vers le prochain— et l'indépendance— la confiance en soi, accepter la dépendance de l'autre. Ces propriétés constituent ce qu'on appelle aimer, et sont des acquisitions qui appartiennent aux premières années de la vie. Stendhal a constamment cherché les ressemblances qui caractérisent ses amours, les garanties d'une certaine stabilité, malgré les revirements affectifs dont toutes les élues sont les objets. Lorsqu'il aime une femme, il fait des rapprochements avec celles qui l'ont précédée. Il écrit dans Brulard: "Je vois que j'ai été constamment occupé par des amours malheureuses" (H.B., tome 20, p.4). Quelques pages plus loin on trouve cette même plainte: "L'état habituel de ma vie a été celui d'amant malheureux" (H.B., tome 20, p.21). Une triste continuité est préférable à la rupture qu'il ne maîtrise pas, qui le fait douter de son identité personnelle. Chaque nouvelle passion, pourtant vivement désirée, ranime craintes, tremblements, tortures de la timidité et de l'incertitude. Or, pour lui, "se connaître" équivaut à déceler la permanence de l'être sous le mouvant. A cinquante ans, Stendhal ne sait qui il est, ce qu'il est; comment se déchiffrer? Brulard, dans ce sens est une réussite, littéraire certainement, personnelle plus encore. Alors que Les Souvenirs d'Egotisme, placés sous le signe de l'aliénation, de l'échec économique, politique et social, sont suivis par Une Position sociale et Lucien Leuwen qui restent inachevés et pénétrés de préoccupations ressemblant à celles des Souvenirs, Henry Brulard se prolonge triomphalement dans La Chartreuse de Parme; tous deux participent d'une recherche de bonheur intime plutôt que d'une confrontation avec la société. Au fur et à mesure qu'il progresse dans la rédaction

de Brulard, et il avance bien vite, Stendhal prend plaisir à la remontée des souvenirs, au récit qu'il en fait. Toutefois, il ne perd pas de vue son but, celui de la récupération d'un moi si fuyant, et déclare: "Que lui fait (au lecteur) tout cet ouvrage? Et cependant si je n'approfondis pas ce caractère de Henri, si difficile à connaître pour moi, je ne me conduis pas en honnête auteur cherchant à dire sur son sujet tout ce qu'il peut savoir" (H.B., tome 20, p.112). Au nom d'auteur, il aurait dû substituer celui de psychologue. La prospection du passé que sont ces mémoires est un retour aux principes, à la période d'apprentissage qui compte. Le rappel de l'histoire personnelle, que l'on peut ici qualifier d'anamnèse, enracine Stendhal, donne un nouveau sens aux moments flottants de son existence, un sentiment de stabilité. Ce travail d'archéologie personnelle (et Stendhal s'occupe beaucoup de fouilles pendant son consulat) tente, à partir de la mise au jour d'une iconographie, de reconstruire un monde jusqu'alors fragmentaire. Cette tentative d'auto-reconstitution l'amène à discerner des structures qui se répètent. Il a beaucoup aimé, soit; l'objet de ses affections a souvent changé, mais le dénouement a toujours été le même. La constatation est correcte, productrice parce qu'elle souligne l'identique. Il s'agit bien de se prouver l'équation à soi-même, car Stendhal ne se fait pas faute de remarquer que chaque femme aimée avait une personnalité différente (H.B., tome 20, p.25).

Puisque Brulard traite tout particulièrement des années d'enfance, Stendhal et le lecteur lui sont redevables de mettre en évidence les germes d'une personnalité. L'auteur se retrouve révolté, assoiffé d'amour, passionné dans tous ses sentiments, exigeant, pareil à lui-même dans sa

façon de convoiter le bonheur. En parlant de sa mère, il écrit: "En l'aimant à six ans peut-être, en 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" (H.B., tome 20, p. 44). Ce qui importe dans cette citation n'est pas le fait que Stendhal ait aimé "Mme Azur" en 1829 en fait, mais qu'il l'ait aimée de la "même façon," et que sa mémoire affective, celle de ses sensations, soient d'une fraîcheur assez surprenante pour lui restituer la fresque de sa jouissance et de sa vie sentimentale.

Ce phénomène tient vraisemblablement aux caractéristiques de la personnalité artistique mises auparavant en évidence, il découle également d'une "manie" stendhalienne qui s'efforce de découvrir la vérité; Jean-Pierre Richard exprime ainsi la démarche: "Faute d'un contour qui la cerne, la vérité s'égare et se dilue: bref la connaissance circonscrit." ¹⁹ Ce sondage impénitent, cette technique de "l'écorché," selon l'expression de Stendhal, se cantonne, comme le remarque justement Richard, aux oeuvres intimes. Ces écrits sont les recherches préliminaires, les travaux de laboratoire, si l'on peut dire, révélant le nu que la fiction revêtira d'un vêtement. Toutefois, cette conception fait de Stendhal "l'homme à la mémoire terrible," si terrible, en fait, que certains critiques qui s'attachent à ses moindres paroles (et l'on pense à Martineau, Ravoux en particulier), et acceptent sans réserve les assertions concernant des faits qui lui font bien peu honneur (son égoïsme

¹⁹ Jean-Pierre Richard, Littérature et Sensation (Paris: Ed. du Seuil, 1954), p.20.

foncier envers sa soeur Pauline, son attitude insultante envers de Tracy ou certains étranges exploits sexuels), ne peuvent se résoudre à accorder la même validité à certaines révélations psychologiques fréquemment notées. Le contenu effarouche, on le nie. Cependant il convient de se rappeler les réitérations de l'auteur: les explications sont peut-être fautives, il est possible que l'exactitude objective soit quelque peu malmenée, mais comment contester l'existence de sentiments et de sensations que revendique le sujet. La nature de la mémoire affective est explicite chez Stendhal: elle n'est pas chronologique, elle n'est pas reproduction objective des faits, elle se conçoit en tant que réaction subjective aux faits, émotions ressenties au contact des événements. Dans cette mesure, il importe de ne pas confondre vérité avec exactitude. Ceci dit, les premières sensations de l'enfance marquent d'autant plus qu'elles sont accompagnées par la nouveauté et qu'elles constituent cet apprentissage auquel on revient sans cesse; elles sont en fait les déterminantes de comportements ultérieurs. Le rapprochement établi entre la manière d'aimer Mme de Rubempré et Mme Beyle est une vérité affective: Stendhal observe qu'il s'est toujours conduit en enfant avec les femmes qui ont compté, il y voit la raison de ses échecs. On ajoutera que la blessure psychique qui accompagne le dénouement malheureux de ces passions est chaque fois ravivée, en ce que chaque perte réveille la douleur initiale et intensifie la plus récente. De plus, l'évaluation étant centrée sur soi, la mort ou l'effacement ne pétitionnent jamais en faveur de la disparue. Le coup est subi comme un abandon, un rejet de soi qui diminue aux yeux de Stendhal sa propre valeur. Après le décès de sa mère, il laisse deviner une colère qu'il dirige contre ceux qui l'entourent. A vrai dire lui-même en

est l'objet dans la mesure où il adopte pour se caractériser la formule de "monstre" qui préalablement ne figurait que le seul jugement de sa tante Séraphie. Par ailleurs, les altercations violentes qui s'élèvent entre cette tante, soeur de sa mère, et lui-même les unissent dans la frustration plutôt qu'elles ne les séparent. Modelée sur le format initial, la nature des émotions est identique lorsqu'il s'agit de Métilde, et la formulation verbale des sentiments est tranchante à souhait: "Je suis au désespoir à cause de Métilde; elle meurt: je l'aimais mieux morte qu'infidèle" (H.B., tome 20, p.19). Combien de ces scènes sensibles dont Stendhal a pu dire: "J'éprouve la sensation de passer la main sur la cicatrice d'une blessure guérie" (H.B., tome 21, p.159). Guérie? Qui sait, néanmoins modifiante et ineffaçable.

Désireux de faire partager ses convictions, Stendhal se veut didactique. De bonne heure, il affiche ce côté de sa personnalité dans sa correspondance avec sa soeur Pauline, de trois ans sa cadette. Il insiste inlassablement sur l'importance de l'éducation et du milieu familial sur les enfants. La période de grande intensité épistolaire avec Pauline s'étend jusqu'à la chute de l'empire. Le ton change, assurément, au cours des années et devient moins paternaliste; cependant le sujet de "pédagogie" complété de deux ou trois autres— les méthodes qui permettent de connaître et de réussir dans le monde, les demandes et les suggestions de manipulation de la famille afin de satisfaire à ses besoins pécuniers, les récits de voyage et de campagnes militaires— forment la trame de toutes les lettres. En voici quelques échantillons. De Saluces, le 6 décembre 1801: "Il faut accoutumer peu

à peu ton esprit à sentir et à juger le beau, dans tous les genres... Tu peux demander au grand-papa les Lettres Persanes... et l'Histoire Naturelle de Buffon à partir du sixième vol(ume), les premiers ne t'amuseraient pas. ... Les connaissances nous suivent tout le reste de notre vie" (Cor., I, pp.29-30). De Paris, le 30 janvier 1803: "... nos idées nous viennent par nos sens... l'éducation seule fait les grands hommes" (Cor., I, p.52). De Paris, le 8 février 1803: "On prend peu à peu les habitudes et les manières de voir des personnes avec qui l'on vit habituellement. Cette maxime est générale et sans exception" (Cor., I, p.54). De Brunswick, le 1er décembre 1807: "J'ai lu aujourd'hui un livre que je te conseille de faire acheter: Tableau des révolutions de l'Europe... L'instruction te sera d'un grand secours ... Elle te désennuiera dans les revers" (Cor., I, p.375). De Paris, le 13 avril 1810: "Je suis convaincu que le baron Cabanis t'a ennuyée. As-tu été frappée des caractères des quatre tempéraments? Tâche d'observer cela dans la nature" (Cor., I, p.562). De Paris, le 4 juin 1810: "Donne-moi la liste des livres que tu lis depuis deux ans" (Cor., I, p.577); on doit noter qu'en 1810 Pauline est mariée depuis deux ans. De Paris, le 3 décembre 1814, il lui fait part de son admiration pour Destutt de Tracy qu'il déclare aussi vrai et aussi clair que l'Evangile; on peut anticiper les directives dont Pauline Beyle Périer-Lagrange sera le bénéficiaire: "Lis de temps en temps la table analytique de la Logique; cette table a dix ou quinze pages, vers la page 300 du troisième volume. Cela est comme de bon kina ; cela fortifie l'estomac pour une maladie à venir. Dès qu'on s'embarrasse ou qu'on se trompe, regarde si l'on ne part pas de quelque souvenir inexact." (Cor., I, p.796).

Bien que la méthode pédagogique évolue du purement livresque à la vérification par l'observation de la nature, sa portée demeure inaltérée et son but invariable. L'instruction contemplée vaut, non pas tant en fonction du modelage des facultés intellectuelles, que parce qu'elle forme le "caractère", cette manière habituelle de chercher le bonheur. Elle rend possible la prise de conscience d'une conformation affective, avec ses mérites et ses manques, et ce faisant, du chemin qui conduit à l'amélioration, si besoin est. En tous les cas, les émotions, et non l'intelligence, rendent heureux ou malheureux: "Le degré de bonheur dont on est susceptible se mesure... sur le degré de force des passions. ... Le nombre des âmes ardentes est infiniment petit ... nous sommes dépositaires de leur bonheur, comme elles du nôtre. Il suffit de se connaître pour s'aimer à jamais" (Cor., I, p.194).

Toutefois, à l'âge où le discernement et le choix sont inaccessibles, le rôle parental détermine les tendances affectives, et Stendhal opine: "J'ai pensé... que les parents ne communiquent pas leur esprit à leurs enfants, mais bien leurs passions." ²⁰ L'assimilation commence par ailleurs très tôt, et l'observation du fils de son cousin Martial Daru, qui a pour lors trois ans, lui fait dire: "(Son) caractère est déjà formé; comme il (Martial) le contrarie beaucoup et que sa conduite est un mélange de condescendance molle et de sévérité outrée, cet enfant aura du courage dans le caractère" (J., 1810, tome 29, p.395). Le rapprochement avec soi-même est évident; il confirme l'éva-

²⁰ Stendhal, Rome, Naples et Florence, tome 13 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1972), p.137. Dorénavant, le sigle R.N.F. désignera cette oeuvre.

luation de Stendhal quant à sa propre éducation et celle de la communication des passions parentales en général. Henri Martineau reconnaît à l'entourage d'Henri Beyle la fonction de pierre d'achoppement: "Leurs brimades (celles de la famille) l'avaient durci et lui avaient révélé le plaisir de contredire et de blesser," ²¹ dit-il; il convient avec Boylesve que "l'état réfractaire est une passion" ²² chez notre auteur. En effet la "condescendance molle" caractérise l'attitude du docteur Gagnon, personnalité à la Fontenelle, "la sévérité outrée" appartient à Chérubin Beyle, poussé par ce "diable femelle" de Séraphie. Exposé à des passions contradictoires, l'enfant est formé à l'école de l'opposition; à l'avenir il s'obstinera tout aussi intensément devant l'incongruité et la discontinuité de la vie en général, il y fera face avec un courage sans compromis. Chez Stendhal, il faut noter que fréquemment la formation affective par aversion est transmise par le clan masculin de la famille; la contribution féminine est placée sous le signe de l'entente. Sa tante Elizabeth est responsable de son sens cornélien de vertu, sa mère, femme vive, "au caractère généreux et décidé," ²³ lui fait découvrir l'amour-passion et lui lègue son goût pour les arts et l'Italie. Au risque de s'exposer à des reproches de redites, on tient à souligner que dans toute analyse de la vie affective d'un individu, l'interprétation et la distortion des faits dont il est responsable ont autant de

²¹ Henri Martineau, Le coeur de Stendhal (Paris: Albin Michel, 1952), p.53.

²² Ibid., p.53.

²³ Stendhal, Notices autobiographiques, tome 36 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1970); p.162. L'abréviation Notice les désignera.

valeur que la réalité objective, puisqu'autant qu'elle, sinon davantage, elles déterminent comportement et opinion; Stendhal identifie le processus: "Je n'ai de prétention à la véracité qu'en ce qui touche mes sentiments" (H.B., tome 20, p.173), et en déduit les conséquences: "Voilà tout le caractère de Dominique. Il est ombrageux, mais d'un grand courage. Il voit un précipice, il a tort: ce n'est qu'une borne. Mais son âme s'accoutume au précipice" (J., 1836, tome 32, p.188); ses actions procèdent alors de la vision du précipice, non de l'existence de la borne. Sur ce chapitre, il écrit de façon péremptoire et concluante à son ami Adolphe de Mareste, en mars 1820: "Les qualités réelles des objets n'existent pas, il n'y a de vrai que ce qui est senti" (Cor., I, p.1009).

Ceci dit, la mère, puis plus tard, la femme exercent un empire remarquable. Stendhal divise sa propre affectivité en deux ères: avant la mort de sa mère, après la mort de sa mère. En parlant de Mérimée, au fort de leur amitié, Stendhal établit entre eux un parallèle qui paradoxalement n'explique pas les raisons de leur entente, il met plutôt en évidence l'autorité d'une mère sur le coeur de sa progéniture et l'élément d'homologie qui en dérive; l'exposé de ces affinités procède ainsi: "Je ne suis pas trop sûr de son (le meilleur de ses amis actuels) coeur, mais je suis sûr de ses talents, c'est le comte Gazul.... Je croirais assez, avec Buffon, que nous tenons beaucoup de nos mères.... Cette théorie me semble confirmée par le comte Gazul. Sa mère a beaucoup d'esprit français et une raison supérieure. Comme son fils, elle me semble sus-

ceptible d'attendrissement une fois par an." ²⁴ Dès 1804, il divulgue à Pauline son amour "au-delà de toute expression" pour Angela Pietragrua et écrit: "Elle a un fils qu'elle adore, qu'elle élève, dont elle fera probablement un grand homme" (Cor., I, p.149). Napoléon, ce mythe incarné, le seul homme que Stendhal trouve digne de respect, doit à sa mère toutes ces qualités qu'elle-même possède. Madame Laetitia est une femme pure de toute hypocrisie, une âme ferme "comparable aux héroïnes de Plutarque, aux Porcia, aux Cornélie, aux Madame Rolland," ²⁵ un "caractère impassible, ferme et ardent"; il s'ensuit que: "C'est par le caractère italien de madame Laetitia, qu'il faut expliquer celui de son fils" (N., tome 40, p.34). Ces passages extraits de sa Vie de Napoléon pourraient faire croire que Stendhal développe cette thèse pour les besoins de la cause; aucunement. Il affiche les mêmes sentiments à l'occasion du décès de la mère de l'empereur dans une lettre à son amie, madame Jules Gauthier: "Je ne vous répéterai point l'admirable mort de Mme Laetitia... C'était une âme digne de Plutarque... L'air de Paris ne lui avait point ôté la faculté de vouloir" (Cor., III, p.194).

On compte observer plus loin dans ce chapitre les responsabilités que Stendhal assigne aux figures féminines d'une part et masculines de l'autre, au sein du foyer. Toujours est-il que les influences respectives se font sentir dès la prime enfance. On a déjà pu le remarquer

²⁴ Stendhal, Souvenirs d'Egotisme, tome 36 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1970), p.125.

²⁵ Stendhal, Vie de Napoléon, tome 40 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1970), p.34. Le sigle N. désignera cette oeuvre.

grâce à la réflexion concernant le fils de Martial Daru, âgé de trois ans. Il le met en évidence dans son propre cas. Cette persuasion stendhalienne, que semble confirmer la psychologie moderne, se manifeste dans les biographies de grands hommes admirés, qu'il s'agisse de Mozart ou des peintres italiens: les années initiales font toujours partie du déroulement de la carrière. Dans le Journal littéraire de 1823, on trouve la remarque suivante: "Le caractère est comme les traits: on commence à le voir à deux ou trois ans; il est bien reconnaissable à seize ou dix-sept, on l'aperçoit dans toute sa force à vingt-six ou trente" (J.L., 1823, tome 35, p.162). Même idée dans la Vie de Napoléon: "Des philosophes ont pensé que le caractère d'un homme lui est donné par sa mère, que ce caractère se forme dès l'âge de deux ans, et qu'il est parfaitement établi à quatre ou cinq. Cela serait vrai surtout des hommes du Midi... Ces êtres-là, dès la première enfance, ont une certaine façon de chercher le bonheur qui, par la suite s'applique à des choses différentes, mais reste toujours la même" (N., tome 40, p.29). A bon entendeur, salut! Stendhal aussi est un homme du Midi, un Gagnon, anciennement Gagnoni, émigré italien.

D'un texte à l'autre, la conviction se précise et s'enrichit. La mémoire d'un fait n'atteint à la vérité qu'en ce qui concerne les sentiments personnels qui s'y rattachent. Pour ce qui est de la perception infantile, elle se doit d'être déformante, d'une part, parce que l'individu ne maîtrise encore ni causalité, ni discernement entre les apparences et le réel, et d'autre part, parce que l'enfant occupe une position hiérarchiquement, physiquement subalterne qui lui fait attribuer

au monde des proportions gigantesques. On peut lire dans la notice autobiographique de février 1833:

J'entrevois à peine cela aujourd'hui en y réfléchissant. Dans l'éducation sévère des familles ... ou par dessus tout les parents songeaient à se faire respecter et craindre, les enfants étaient comme collés tout près de la base de statues de quatre-vingts pieds de haut. Dans une si mauvaise position, leur oeil ne pouvait que porter les jugements les plus faux sur les proportions de ces statues. (Notice, tome 36, p.163).

Compte tenu de la critique qui perce à travers l'expression "l'éducation sévère des familles," l'observation garde toute sa valeur d'inévitabilité. Stendhal le sent bien, lorsque, serein, il reprend les mêmes termes dans Brulard: "J'ai vu tout cela d'en bas comme un enfant" (H.B., tome 20, p.169). Ce faisant, il reconnaît pleinement la portée psychologique d'une condition d'infériorité inaltérable bien que naturelle.

Au contact d'adultes aux dimensions quasi-divines, l'enfant augmente son répertoire affectif. Si l'on rassemble de façon cohérente ce que l'on a glané dans les différents textes, on aperçoit que les étapes de la croissance émotionnelle suivent, plus schématiquement sans doute, mais de façon assez congruente, le scénario que l'on doit à la recherche du vingtième siècle. En premier lieu, l'hégémonie d'association avec la mère se concrétise en ressemblances, en rapports de similitude, en un accord unique et harmonieux. La perception d'effets étrangers à ce mode d'être inaugure le stade d'individuation et ce n'est pas par hasard que Stendhal fait se confronter, non plus la fusion avec, mais l'amour pour la mère et la révolte contre les intrus masculins. Dès lors, l'apprentissage se précipite; le respect, la crainte, le pouvoir hiérarchique se succèdent rapidement. La nostalgie d'un état de douce égalité entraîne

des sentiments de jalousie et de rivalité; Stendhal explique: "Daignez remarquer que votre enfant est toujours esclave en votre présence; avec les domestiques, il reconquiert l'égalité, que dis-je? il est supérieur. Or nul être au monde n'aime la supériorité comme un enfant." ²⁶ La pratique doit être assez répandue pour que l'auteur ajoute, non sans ironie: "Les parents les plus subjugués sont obligés d'en venir à une défense formelle" (M.T., tome 15, p.146).

Notre fin psychologue apprécie pleinement que l'enfant est le père de l'homme ou mieux encore, qu'un enfant se cache dans chaque homme. Dans son propre cas, et à titre d'illustration, Stendhal interprète son attachement aux cérémonies du culte catholique et son émotion lorsqu'il est dans une église par ce phénomène de permanence d'affectivité infantile; il confie à son journal et dès 1803: "Ces livres (de religion) ... étant les premiers présentés à l'enfance, s'emparent de son admiration et quelque'opinion qu'embrasse dans la suite l'homme dont ils ont été les compagnons de jeunesse, il a toujours pour eux une grande tendresse" (J.L., 1803, tome 33, p.93). Certes, il saisit que les sentiments appartenant aux différentes époques de l'histoire d'un homme coexistent, puis poussant plus avant, il décèle que les émotions primitives font plus que subsister indépendamment et fixement. Elles influent sur les attitudes et sur les pensées de plus récente origine, avec un acharnement qui déroute une conscience rationnelle et logicienne, "oublieuse" d'événements distants et dénués alors de fondement et de signi-

²⁶ Stendhal, Mémoires d'un Touriste, tome 15 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1968), p.146. Le sigle M.T. désignera cette oeuvre.

fication conséquente; Stendhal, en se remémorant sa tendresse pour Bradamante, pose le dilemme ainsi: "Comme j'ai toujours creusé les mêmes idées depuis, comment savoir où j'en étais alors? Le puits avait dix pieds de profondeur, chaque année j'ai ajouté cinq pieds, maintenant à cent-quatre-vingt-dix pieds comment avoir l'image de ce qu'il était, en février 1800, quand il n'avait que dix pieds?" (H.B., tome 21, pp.279-280). La réponse anticipe de vingt-sept ans la question et on la trouve dans une lettre à Pauline de novembre 1805: "Au bout de toutes mes connaissances je voyais un voile qui me désespérait. Ce voile était: peu d'exactitude dans les souvenirs des premiers faits. Ce peu d'exactitude m'empêchait d'y voir de nouvelles circonstances" (Cor., I, p.246). Cette technique inspirée de la Logique de Tracy, est celle que cet émule des idéologues a toujours appliquée à la connaissance de l'homme singulièrement annonciatrice du procédé psychanalytique. Si Stendhal "sèche" parfois, il n'implique pas la méthode; le souvenir est capricieux, parfois spontané, parfois volontaire. Il prend soudain son essor par association: une scène présente en évoque une ancienne; ou encore par contiguïté, une réminiscence en appelle une autre qui l'avoi-sine dans le temps.

Néanmoins, il est apparent que, selon Stendhal, le souvenir est plus qu'attendrissement, il est connaissance et circonscription de soi. La façon d'aimer de l'adulte n'est qu'un écho de l'apprentissage sentimental du jeune être qu'il était. Pareillement, la conception que l'on a de la mort est directement tributaire de ces temps révolus. Stendhal n'en doute guère lorsqu'il dit: "On ne sait rien faire bien en province, pas même mourir ... l'arrivée terrible du prêtre... les scènes déchirantes."

... Sa femme (celle du défunt) se jette sur son corps inanimé ... elle donne aux enfants un souvenir éternel d'horreur et de misère" (M.T., tome 16, pp.78-79). L'opinion n'a subi aucune modification en 1841 quand, dans sa fameuse lettre à Fiore, il écrit: "Je me suis colleté avec le néant; c'est le passage qui est désagréable, et cette horreur provient de toutes les niaiseries qu'on nous a mises en tête à trois ans" (Cor., III, p.434). La part de souvenir personnel rend les paroles du touriste très touchantes aussi bien que celles prononcées par deux fois en 1829: "Le remords n'est, comme la croyance aux revenants, que l'effet des discours que nous avons entendus" (J., 1829, tome 32, p.47, et J.L., 1829, tome 35, p.184).

On voudrait s'arrêter un moment sur l'emploi du mot "revenant," souligné par l'auteur, parce qu'il semble précisément illustrer le fonctionnement du vestige infantile dans la psyché adulte. Malgré l'absence de dénombrement, on désire noter que cette appellation revient avec assez de fréquence sous la plume de Stendhal pour être remarquée. Il l'a jugée digne de figurer comme titre à un de ses contes Le coffre et le Revenant. Il a plusieurs fois souligné le verbe substantivé, en dédoublant pour ainsi dire la présence vivace. Si l'on se penche d'abord sur l'italique, c'est à juste titre qu'on peut l'affirmer partie intégrale du code stendhalien. Selon Blin, la cryptographie a deux fonctions, d'abord elle "dépayse," et, une fois déchiffrée, elle renaît "dans l'absolu piquant de sa singularité;" ensuite elle protège "le secret personnel (et) le personnel." ²⁷ François Michel, spécialiste des alibis stendhaliens,

²⁷ Georges Blin, Stendhal et les problèmes de la personnalité (Paris: Corti, 1958), p.250.

leur donne valeur de garde-mensonges et note leur emploi presque spécifique aux situations amoureuses.²⁸ Personnellement, on ajoutera que l'alibi contient de fréquentes allusions à la mort. D'autres critiques n'y voient qu'un signe de puérilité. Il faut remarquer que le terme "revenant" est choisi, consciemment ou inconsciemment, dans la mesure où les synonymes ne sont presque pas employés. Ce qui frappe aussi c'est la saveur de familiarité du mot à laquelle Stendhal n'a pas habitué son lecteur: l'obscénité, parfois, le mot "peuple", jamais. Cette expression classe, date ou moque: échanges de domestiques, contes de fée, menaces de famille pour remettre le désobéissant à sa place. A vrai dire, "revenant" appartient à la préhistoire des facultés raisonnantes, à l'époque où l'on ne mesure pas l'absolu de la mort: c'est le temps de la pensée magique et animiste qui confère au langage un sens littéral. Qu'on rapproche ce terme d'un texte où la conception infantile, fraîche à l'esprit de Stendhal, réveille sa colère contre un entourage incompréhensif, sa pitié pour lui-même, quarante-cinq ans après la mort de sa mère, et du même coup jette quelque lumière sur l'affection pour "revenant", il s'écrie: "Ma tante Séraphie osa me reprocher de ne pas pleurer assez. Qu'on juge de ma douleur et de ce que je sentis! Mais il me semblait que je la (sa mère) reverrais le lendemain, je ne comprenais pas la mort" (H.B., tome 20, p.45). La voir le lendemain, il le devait puisque les revenants sont des morts; et que font les revenants, sinon "revenir"? Les critiques ont raison. Le vocable est puéril, en outre, codé, il s'avère digne du masque préservant le secret personnel:

²⁸ François Michel, "Les Alibis de Stendhal," Etudes stendhaliennes (Paris: Mercure de France, 1972), pp.32-47.

l'intensité de la sensation et de l'espérance que l'on désire protéger, afin de se la restituer à nouveau à l'occasion. Quant au garde-mensonge, Stendhal assurément ne souscrit plus à l'existence des Lazare et pourtant, il adhère à une théorie du souvenir qui perpétue, qui donne vie, qui accorde presque à une âme de pénétrer dans celle des vivants.

En bref, il apparaît que la forme, la réalisation particulière du fait général qu'est la mort ait varié sous l'influence du temps et de la connaissance; toutefois, le fond, la base intime de cette nouvelle adaptation se réclame des sensations de douleur et de refus, de désirs réparateurs, identiques à ceux de la mentalité enfantine.

Quels corollaires dérivent de tout cela? Qu'éduquer un être assure son bonheur. Il convient de préciser, car Stendhal se montre critique à l'extrême des modèles existants. Les reproches s'adressent principalement aux conceptions masculines: les hommes— le père, les précepteurs — instruisent, les femmes élèvent; les premiers s'acharnent à former les esprits, les aptitudes orientées vers la collectivité, les secondes se préoccupent du coeur et de l'âme, sièges de l'affectivité et principes d'individualisme. Les femmes ont pour elles tendresse, capacité de sacrifice, spontanéité et naturel dans leurs rapports de tutelle. Les hommes qui ont une action directe sur la société possèdent les attributs qui leur permettent d'y réussir: l'hypocrisie, la puissance, la vanité. En considérant les forces en présence, le dénouement se devine aisément: le schisme est irréparable. Apparemment la bataille entre les sexes anticipe de loin le combat amoureux si typique chez Stendhal. En somme

ce qui manque aux autorités paternelles sont les qualités de leur partenaire; pour n'en pas douter qu'on lise ces lignes adressées au cousin Romain Colomb, en janvier 1838: "Le coeur humain éprouve un vif sentiment d'attendrissement quand il voit le pouvoir qui, d'un mot, pourrait le rendre parfaitement heureux, réuni à toutes les apparences de la grâce et de la faiblesse" (Cor., III, p.254). Qui est le pouvoir en question? Un père anglais, riche négociant qui n'a pas hésité un moment à fonder un majorat en faveur de son fils aîné. On se rappelle les ambitions de Stendhal à cet égard et les vains pourparlers qu'il a avec son père dès 1810. Chérubin Beyle était mort en 1819, dix-neuf ans plus tard, son fils ne peut lui pardonner cette blessure de vanité. Les explosions de rancune et de colère, vis-à-vis du "bâtard" qui n'a même pas pu faire une pension à son fils jeté "en bas de l'échelle" (Cor., I, p.801), sont monnaie si courante à travers correspondance et journaux qu'on se limitera à la mention. Dans une note marginale à De l'Amour, il mesure la distance qui sépare le couple des parents. La mère, émerveillée devant le miracle de sa création, prend toujours ses chimères pour des réalités en ce qui a trait à ses enfants. "Un père, homme à imagination, cristallise sur l'avenir de son fils de deux ans. Jamais un fils ne cristallise sur son père."²⁹ Voilà le grand obstacle "homme à imagination"; l'obstacle est d'envergure car un tel spécimen est des plus rares. Le ton de la remarque nuancée de rancune, l'emploi du verbe "cristalliser" suggèrent le haut degré d'improbabilité de tels rapports entre père et fils. En vérité, n'est capable de cristalliser que celui qui aime autrui sans réserve, sans condition, avec

²⁹ Stendhal, Mélanges, tome 49 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1972), p.143.

une admiration qui fait que l'on croit tout possible à cet être unique. Or, cette opération de l'esprit, corollaire du rôle nourricier, est l'apanage de la mère et de la femme en général. L'homme susceptible de cristallisation est une âme tendre, non l'esprit critique qui traditionnellement se donne pour tâche d'altérer, de dénaturer, de métamorphoser par l'imposition du code social. En vertu de son expérience familiale, des exigences de la pédagogie masculine imposées par Chérubin Beyle, les précepteurs, les prêtres, Henri Gagnon même, Stendhal juge que la pente cristallisatrice est bien exceptionnelle chez ces agents de l'autorité. Parmi les souvenirs qu'il garde de son ami, Mérimée signale que "l'esprit de Beyle se révoltait contre toute contrainte et même contre toute autorité"; il fait dire à cet obstiné: "Nos parents et nos maîtres... sont nos ennemis naturels quand nous entrons dans le monde."³⁰ On devine facilement de quel clan parental il s'agit; le fait est que ces tyrans n'ont pas l'amour en leur faveur et l'on comprend pourquoi leur charge se forme à leur contact par le refus et l'opposition.

A plusieurs reprises, Stendhal témoigne d'une inclination affective pour la mère du Christ, il déclare que son culte a presque remplacé celui de Dieu-le-Père. Il explique le phénomène en fonction des besoins psychologiques humains. La vocation affective de chacun des protagonistes de la Sainte Famille exemplifie, à l'échelle cosmique, le dynamisme psychique de la créature au sein du foyer, et avec sa concision coutumière, il expose ainsi le fait: "Chez les âmes tendres la crainte des jugements de Dieu se manifeste par l'amour de la Madone; elles

³⁰ Mélanges, tome 49, pp.343-344.

chérissent cette mère malheureuse qui éprouva tant de douleurs, et en fut consolée par des événements si surprenants: la résurrection de son fils, la découverte qu'il est Dieu" (Prom., tome 8, p.4). Le père est formidable, et dans la mesure où il juge et remanie, il travestit la nature et menace l'intégrité de l'être. La mère adore, préserve et sacrifie; sa juste récompense consistera à voir se réaliser toutes les perfections qu'elle avait de tous temps attribuées à son fils. La divinité prouvée du Christ incarné, non pas des théories métaphysiques, mais des convictions psychologiques et émotionnelles que Stendhal souligne inlassablement dans ces maintes descriptions de tableaux des écoles italiennes de peinture. Dans Rome, Naples et Florence de 1817, La Madone bénie par Jésus, du Corrège, le touche jusqu'aux larmes; il devait tenir à ce détail puisqu'il le préserve dans l'édition de 1826. Il s'avère que le père n'est pas à l'origine de la transfiguration sublime. La Madone qui "est plus Dieu que Dieu" (Prom., tome 8, p.13), a permis, grâce à sa foi inaltérable, que cet enfant se réalise lui-même. Les signes de l'adoration maternelle sont toujours mis en évidence: ou bien elle "a les yeux baissés de l'amour,"³¹ ou elle "regarde l'enfant avec fierté" (Peinture, tome 26, p.239), ou encore son expression reflète "le respect tendre pour son fils qui est en même temps son Dieu" (Prom., tome 8, p.26). En somme, ce qui tente et touche Stendhal dans cette filiation, c'est que l'enfant est un dieu pour sa mère, et ce faisant, sa puissance lui confère la possibilité d'accorder l'immortalité à celle qui lui a donné la vie et qui a toujours cru en lui.

³¹ De l'Amour, tome 3, p.153.

Ce point de vue permet d'élaborer plus avant sur le rôle primordial et spécifique du maternage. En effet l'union archaïque que l'on a esquissée au début du chapitre est présente dans la pensée stendhalienne. La prééminence de l'influence maternelle sur la formation du caractère l'implique sans nul doute. Mais cet état de symbiose que l'on retrouve par ailleurs dans le rêve amoureux de Stendhal ou dans son désir de former Pauline à son image revêt un aspect particulier chez lui. Les tableaux représentant la Madone (jamais la Vierge) et Jésus dont il a déjà été question jettent une lumière érudite sur la conception. Dans les descriptions de ces peintures on remarque que Stendhal se montre extrêmement sensible au "langage" des yeux de la mère. Il y discerne davantage qu'une joie émerveillée et satisfaite. La Madone, la mère qui cristallise, la femme qui cristallise, voit un dieu. L'enfant qui la contemple à son tour se trouve en face d'un miroir qui lui renvoie l'image de sa divinité. Dans le regard aimant, l'être aimé assiste au spectacle de la réalisation de sa plus haute virtualité, de son plus grand triomphe; il voit son âme puisque selon Stendhal les yeux en sont le miroir. Peut-être peut-il même y entrevoir un chemin à l'immortalité.

Pour en revenir au rôle masculin, la vision stendhalienne des pères, de l'autorité en général, reste dans l'ensemble peu flatteuse; d'autant et plus que la conviction-devise est la suivante: "Enfants meilleurs que des hommes faits. Beaucoup plus de bonne volonté et moins de coquinerie" (J., 1808, tome 29, p.282). La fonction éducatrice qui leur est dévolue est celle d'obstacle à surmonter.

Au total, le "programme" de formation digne de ce nom s'adresse d'emblée au coeur et à l'âme. Dans ce cadre, on encourage l'épanouissement d'un organisme sensible, réceptif et dénué d'hypocrisie. Conformément, on environne les enfants de belles âmes (J.L., 1804, tome 33, p.359), on leur dit toujours la vérité (J.L., 1838, tome 35, p.197). Ces démarches tendent à deux objectifs: l'apprenti de la vie se sent aimé et peut aimer ses pairs sans réprobation; ayant appris que la mort est "une chose simple," naturelle, qui n'est suivie d'aucun enfer, il ne conçoit aucune raison de la craindre et son courage s'en trouve accru. En ce qui concerne ce dernier point, Stendhal admire la conception druidique d'un univers unifié où le principe d'existence ressemble assez à une forme d'énergie qui se conserve et se transmet. Les leçons faites à la jeunesse consistent à enseigner que l'âme ne périt pas mais qu'elle transmigre (M.T., tome 16, p.21). L'attirance stendhalienne vers cette formulation intéresse en ce qu'elle réitère le besoin et le désir de supprimer les réactions traumatisantes à l'idée de mortalité puis d'intégrer le fait dans la totalité du processus vital. Si telle n'a pas été l'ambiance nourricière, "il est dur de se dire à vingt ans: 'Tout ce que je sais m'a été enseigné par des gens qui avaient le plus pressant intérêt à me tromper. Il faut refaire toutes mes idées sur tout' " (R.N.F., tome 14, p.273). Néanmoins il faut souffrir cette vérité, ensuite s'atteler à la tâche moins de s'instruire que de se connaître et de se connaître intimement c'est-à-dire son âme et son coeur. Stendhal est péremptoire, constant et conséquent; peut-être ne pourra-t-on se changer mais il faut se connaître et la connaissance affective a la primauté.

Toutefois, on ne veut nullement faire dire à Stendhal qu'il fait fi de l'esprit, assurément le Nosce te ipsum requiert une pensée logiquement menée; le culte pour Tracy et Cabanis démontre assez que la raison n'est pas absente du système. Del Litto a retracé avec minutie le développement intellectuel de Stendhal, il met en évidence le fait que ce champion de l'émotion consacre de nombreuses années à l'enrichissement de sa connaissance conceptuelle.³² Avidé lecteur, Stendhal s'informe sur les sujets les plus variés: histoire, économie politique, psychologie, philosophie, etc... Au demeurant, il n'en reste pas moins vrai que la fonction raisonnante reste subordonnée au but affectif, elle est instrument de pénétration et de dissection des sentiments. En outre, Francine Albérès, dans son étude du naturel chez Stendhal, remarque que l'importance accordée aux facultés intellectuelles varie au cours de la vie; en fait, le prestige de ces facultés va en décroissant au fur et à mesure que celui des sentiments spontanés et des passions heureuses s'affirme.³³

Ceci dit et pour résumer, Stendhal pose des jalons essentiels sur le chemin d'une existence. Grâce à son miroir réfléchissant, notre auteur reconnaît à la prime enfance un empire psychologique que l'on avait à peine entrevu jusqu'alors. Il décèle que les habitudes, les passions, les aversions, les affinités, les craintes plongent leur racine dans une période reculée de l'histoire individuelle. Le phénomène prend place

³² Victor Del Litto, La Vie intellectuelle de Stendhal (Paris: P.U.F., 1962).

³³ Francine Marill-Albérès, Le Naturel chez Stendhal (Paris: Nizet, 1956).

non pas selon les règles d'une logique raisonnante puisque l'enfant est trop jeune pour "comprendre", mais suivant le dynamisme d'une logique psychique ou psycho-logique qui est associative de sensations et d'émotions individuelles non de faits objectifs. En visitant l'église de Santa-Croce à l'âge de trente-quatre ans, Stendhal mesure toute l'étendue d'une affectivité stratifiée et hétérogène, dont les assises demeurent aussi solides et aussi saillantes que les sédiments les plus récents, il s'épanche et exprime le conflit en ces termes: "Mon émotion est si profonde, qu'elle va presque jusqu'à la piété. Le sombre religieux de cette église... tout cela parle vivement à mon âme. Ah! si je pouvais oublier" (R.N.F., tome 13, p.324). L'exclamation reste inachevée dans le texte. La citation révèle trois "couches" de la réaction émotionnelle: celle du Stendhal adulte qui ressent le moment présent d'enthousiasme en même temps qu'il s'en défend, celle du petit Henri encore pieux et entouré de tous ceux qu'il aime, puis le jeune Beyle de huit ans qui se rebelle à jamais contre ce Dieu qui "laisse mourir" (Prom., tome 6, p.160). Cette expression poétique, ô combien! rend lumineuse l'intuition que la vie affective est ancienne, persistante et constituée de tout un cortège de contradictions, de non sequitur pour une mentalité adulte. A ce tout s'ajoutent des formulations plus récentes appartenant à l'individu se développant sans cesse, de plus en plus tyrannisé par les exigences de la causalité. Stendhal se penche sur cet amas, inconscient en apparence, et en vrai chercheur, donc en vrai poète, il consacre par la notation le fait subjectif au prix même de la perplexité. Henry Brulard est une mosaïque de circonstances élaborées après coup et de sensations cristallines, dépourvues de toute explication. Sten-

dhal devine que la découverte renouvelée d'impressions illogiques procède de l'opiniâtreté, de la spontanéité et de l'imagination qui voit ce qui ne paraît pas. Il pressent, qu'une fois rappelées à la mémoire, ces sensations se font écho: elles assurent un sentiment, et plus encore, une réalité de continuité à l'être assailli de contradictions. L'homme exhume les trésors ensevelis de la ville intérieure et leur profusion met l'artiste en état de les donner en partage à dix créatures sans les épuiser.

Pour ce qui est de l'homme bien des énigmes persistent; on lui est pourtant redevable de ses "puérilités", de son courage d' "oser être soi" parce qu'en fin de compte, ils conduisent tout ami vigilant de Stendhal à la découverte de "nouvelles circonstances."

2) l'histoire affective: à l'école des hommes.

Comment et qui Stendhal aime-t-il? Les réponses seront nécessairement incomplètes: l'amant est réticent et à tout jamais. Néanmoins on se propose de suivre principalement les sentiers qu'il a déjà battus. Par conséquent, il convient, comme lui, de remonter aux sources. Stendhal apprend à aimer ou à haïr des hommes, des femmes, des enfants, des égaux, des supérieurs dans le cadre du foyer. Ce foyer bourgeois typique, provincial jouit d'une certaine aisance et inclut dans son cercle cousins, oncles, tantes, grands-parents, domestiques aussi bien que la parenté immédiate. Entouré d'autant d'adultes, l'enfant scrute, imite, émule une variété d'individus et de rapports. Cependant on ne

peut formuler d'opinion, quant à la nature de ces rapports et leur influence sur la formation affective et psychique du sujet, principalement qu'à partir de ce qu'il nous en dit lui-même. Il est certain que les témoignages d'autrui sont précieux, ils peuvent élucider, étayer, enrichir, mais, en fin de compte, seule la façon dont Stendhal a vécu ces rapports, la vision qu'il s'est forgée de son entourage, vision véridique, embellie ou corrompue ont façonné l'être.

On connaît les protagonistes de la scène familiale. Le père, Chérubin Beyle, homme sérieux, timide et réservé, un vrai Dauphinois marié sur le tard à une femme de dix ans sa cadette; il est profondément marqué par la perte de son épouse. A la mort de cette dernière, il songe peut-être à rentrer dans les ordres. En tous les cas, ses pratiques religieuses deviennent quotidiennes et ferventes aux yeux de son fils: il lit chaque jour l'office du prêtre. Fervent admirateur de La Nouvelle Héloïse, il a toujours affiché un penchant pour la terre et après la disparition de sa compagne, il donne libre cours à son inclination, d'abord avec succès, puis au fur et à mesure que les années passent, le goût se transforme en passion, en monomanie et comme toute obsession, l'isole de ses proches, accapare son énergie et sa pensée, se colore d'une exaltation euphorique et d'une expansivité qui lui faire perdre le sens du réalisable. L'agriculturomanie dont l'accuse son fils, prouvée véritable par le fait qu'il y mange tout son avoir, relève d'un besoin d'agrandissement de soi et de visées conquérantes qui ne sont pas entièrement étrangers à sa progéniture mâle. Les lettres de Chérubin à Henri Beyle abondent en détails, en projets de vente de terre, d'achats

de montagne, d'élevage de vaches et de mérinos, de construction de bâtisses, tout étant d'ailleurs "plus pour toi que pour moi" (Cor., I, p.1069). Les exhortations à l'économie, aux considérations raisonnables d'établissement personnel, répétées d'ailleurs par le grand-père Gagnon, campe Chérubin Beyle comme étant normalement et paternellement prêcher bien qu'on n'y trouve pas présente la sollicitude, même querelleuse et parfois outragée d'Henri Gagnon. On note certaines habitudes de graphie familières au lecteur stendhalien, G.P. pour grand-père —abréviations notées également dans les lettres de l'aïeul— l'italique aussi bien que le ton du secret; on lit le 15 février 1806: "A propos de mérinos, ceci sous secret absolu, M. Aug(ustin) Pér(ier) dans une conférence tête-à-tête m'a dit qu'il pouvait extraire par... des brebis venant directement d'Espagne" (Cor., I, p.1199). Dans un autre message, il se réjouit de la visite prochaine de son fils à Grenoble et ajoute qu'il s'est bien tenu d'en indiquer la date à son beau-père. Qu'apprend-on des proches, Pauline qui croit à son frère "comme en Dieu le Père" (Cor., I, p.1098), se plaint ferme de la tristesse de la maison, pareille à un tombeau (Cor., I, p.1091); elle écrit: "Lorsque mon p(ère) est à G(renoble), il nous parle tout au long de spéculation, d'agriculture ou bâtisse" (Cor., I, p.1085). La compagnie des autres familiers n'est guère plus réjouissante si l'on en juge par le reste de la lettre: "Lorsque mon P(ère) n'y est pas, ce qui arrive souvent dans ce moment, la conversation roule toujours sur les sermons, prêtres, messe." La pauvre jeune fille adhère à la conviction que son père est un avare dissimulé, que ses promesses sont autant de contes et qu'en un mot "Je suis convaincue que R. est Tartuffe. Je crois qu'il a beaucoup perdu

dans l'esprit du g(rand)-p(ère) et de mon oncle" (Cor., I, p.1151).

Dans les lettres du grand-père aucune révélation de ce genre, il défend fermement l'intégrité morale, le haut sens de devoir paternel et les efforts sincères de son beau-fils. Malgré tout, il ne nie pas que le budget de son correspondant ne soit quelque peu restreint et l'invite à le mettre au courant de ses dettes, de ses besoins pressants, matériels ou autres, sans en avertir Chérubin; il est prêt à suppléer affectivement ou en espèce. De plus, son intérêt est facilement explicable: "Mon attachement pour toi m'en fait un devoir encore plus que la paternité" (Cor., I, p.1165). Dans une autre lettre, semblable encouragement exprimé très directement: "N'es-tu pas mon enfant, le fils de ma fille chérie" (Cor., I, p.1093). Ces appels sont notables en ce qu'ils établissent une filiation très directe entre les deux hommes; elle est fidèlement reflétée chez Stendhal, soit par lapsus linguae comme dans Brulard, soit consciemment comme dans ces lignes conçues l'année de sa mort à propos du journaliste Quérard où il dit: "J'aime ce qu'il (Quérard) dit du respectable M. Gagnon, il régnait à Grenoble par la force de l'esprit, ce fut mon vrai père" (Cor., III, p.518).

Ces phrases impliquent que l'affection instaure des devoirs et des droits plus puissants que ceux qui dépendent d'un état civil. Et pourtant, il manque au ton de l'aïeul (ou du père) la spontanéité de l'aveu; les protestations d'affection inculpent Henri fils plutôt qu'elles ne confirment l'attachement. Pauline constate elle aussi que paroles et gestes ne se répondent pas dans cette famille. En fait, l'ami Fortuné Mante confirme l'existence des divergences intestines du clan Gagnon-Beyle, et l'habitude dissimulatrice qui règne entre les trois générations;

il explique longuement à Stendhal: "Father (le grand-père) m'a assuré que tu (ne) croyais pas que ton père eût beaucoup d'amitié pour toi; qu'il était sûr lui-même qu'Arthur (Chérubin) t'aimait passionnément; mais qu'il craignait de te le faire connaître parce qu'il voulait garder de l'autorité sur toi ... et qu'il craignait, en te montrant trop d'amitié, de devenir ton égal. Father lui répète sans cesse que le père ne doit plus être que l'ami éclairé, lorsque le fils est à sa vingtième année" (Cor., I, p.1098). Qui plus est, Mante informe son ami qu'Henri Gagnon accorde à son gendre des talents de cultivateur, mais qu'il ne sait pas vendre, que ses récoltes lui font perdre de l'argent au lieu de lui en rapporter. De façon bien détournée, le vénérable docteur laisse entendre ce qu'il pense de son gendre lorsqu'il reproche à son petit-fils son manque de confiance, son amour-propre chatouilleux (Cor., I, p.1177), sa tête ardente (Cor., I, p.1094), sa misanthropie (Cor., I, p.1163), sa propension aux demi-confidences (Cor., I, p.1201), son manque de chaleur (Cor., I, p.1098), traits qu'il ne doit pas priser davantage chez Beyle l'aîné. Romain Gagnon confirme les sous-entendus; lui, ne mâche pas ses mots et transcrit au profit de son neveu Stendhal un dialogue révélateur au chapitre de l'amour-propre, du manque de confiance et de la misanthropie. En protagoniste de ce petit drame familial, il rapporte les paroles suivantes, de Chérubin: "Que chacun mène sa famille comme il voudra, mais que personne ne se mêle de la mienne... Que votre père et vous régissent leur famille à leur gré" (Cor., I, p.1167). En matière de tendresse, Romain suspendra son jugement jusqu'à la prochaine confrontation et de déclarer: "Faudra-t-il donc croire à ce que tu me disais sur la sensibilité profonde du silex p(aternel)... Et tout le

patos de son stile ne serait-il donc que le domino d'un mauvais coeur?" (Cor., I, p.1167). Vingt jours plus tard il en a décidé, c'est un silex qui promettra des capitaux et n'en donnera point; cependant il modère la caractérisation ainsi: "Malgré le masque (et peut-être une véritable sensibilité); il est mené sans s'en douter par une véritable passion de spéculations et d'avenir qui dégrade le présent et fait craindre le futur" (Cor., I, p. 1183). On s'empresse d'ajouter que les modifications apportées au tableau ont pour but de convaincre le jeune Henri de jouer le jeu de son père au lieu de faire obstacle. Ceci dit le bavard Romain met en valeur les indéniables et profondes ressemblances du fils au père.

Plus tard, à l'époque des haines assagies par le temps, Stendhal trace dans Brulard ce portrait "moral" de son père: "Malgré toute sa finesse dauphinoise, mon père... était un homme passionné... je conclue-rais assez volontiers... qu'il avait du talent" (H.B., tome 20, p.131); et encore: "Mon père, variable et absolu dans ses goûts... Peut-être que l'abandon de toute autre idée avec lequel mon père suivait ses passions (ou ses goûts) en faisait un homme un peu au-dessus du vulgaire" (H.B., tome 20, pp.175-76). Si l'on attache quelque crédit aux réactions des membres du cercle Beyle-Gagnon, on s'aperçoit que le jugement porté par Stendhal sur son père n'est ni sans nuance ni complètement faussé. Il est vrai que la plupart du temps l'acharnement qu'il affiche ne lui fait considérer qu'un seul côté des choses; néanmoins dans un cas comme dans l'autre, la ressemblance de personnalité est frappante. Le docteur Gagnon n'est pas le seul à le remarquer; François Bigillion déclare à son ami que lui et sa soeur Pauline sont des Beyle et par conséquent

"(vous) avez quelque chose de couvert... vous n'avez pas ces airs francs, ouvert ni sensible qui inspirent au premier vu" (Cor., I, p.1210). Les journaux, la correspondance, les tâches confiées par le gouvernement napoléonien font présumer à juste titre que Stendhal n'est pas dépourvu de sens pratique, de discernement en matières de gestions financières, qualités requises d'un commissaire des guerres ou d'un intendant d'une province impériale. Evidemment, il n'y a pas là de quoi s'étonner: un fils ressemble à son père; enfant, il l'imité sans même s'en rendre compte. En fait, Henri Gagnon met au compte de la conformité l'éloignement que les deux Beyle ressentent l'un pour l'autre (Cor., I, p.1098). La timidité et la gaucherie de Chérubin vis-à-vis des femmes dont, nous assure le fils, il avait besoin sont aussi incluses dans l'héritage d'attitudes. Stendhal le constate parfois. Dans une velléité d'autobiographie intitulée Mémoires de Henri B., ce Dauphinois tenace, fin, profond qui "réfléchit et s'entretient avec son coeur" (H.B., tome 20, p.52) confie au lecteur: "Mon père était un homme à imagination, il m'admit de bonne heure à la création des châteaux en Espagne" (Notice, tome 36, p.161); puis il poursuit: "Dès l'âge de six ans, je crois, mon père m'avait inoculé son enthousiasme pour J.-J. Rousseau" (Notice, tome 36, p.165). Tout occupé d'amour et de Gina à Milan en 1811, il achète une canne et note dans le Journal: "Ainsi, je n'ai plus les mains derrière le dos, à la papa" (J., 1811, tome 30, p.225). Quoi qu'il en soit, l'affection qui domine les sentiments de Stendhal vis-à-vis de son père est une colère qui s'enfle jusqu'à la haine. Que penser de la haine, sinon qu'elle est passion, qu'elle crée entre les partenaires en aversion un lien très fort que l'on ne veut rompre, et qu'elle suc-

cède probablement à un attachement tout aussi profond mais positif qui a été terriblement déçu; la haine réclame dédommagement et vengeance réparatrice de la blessure.

Une telle complexité de liens teinte la perception globale du rôle de père et d'homme, elle contamine, comme on le verra plus loin, toutes les relations familiales, elle affecte l'idée que l'on se forme d'étrangers appartenant au groupe "patriarcal"; que le jugement émis sur ces agents de l'autorité, agents extérieurs au cercle des intimes, soit favorable ou malveillant, on le devine basé sur l'expérience acquise au contact du modèle initial. Un homme est ou n'est pas bon parent selon qu'il ressemble ou non à Chérubin. Les exemples qui suivent mettront en valeur la comparaison toujours implicite. Il est certain que Stendhal a rencontré des personnages de pères qui ont mérité son suffrage. Lorsque l'occasion se présente, il ne fait pas faute de le mentionner. "Le charmant père Ducros" (Cor., I, p.179), le "bon M. Ducros" (Cor., I, p.235) est l'objet d'une affection qui ne se dément jamais. Dans ses lettres à Pauline, combien de fois ne se rappelle-t-il au souvenir de son ancien professeur et enjoint à sa soeur de se faire son messager; il écrit sincèrement: "Dis mille choses pour moi à M. Ducros; assure-le que j'ai toujours le plus tendre souvenir de ses bontés pour moi" (Cor., I, p.278). Il lui envoie des médailles, pense à lui devant une statue de Canova en 1814. Lors de la campagne de Russie, il envoie à son père Chérubin une courte lettre où percent le découragement et le poids de la solitude; il y ajoute un trait vengeur, un post-scriptum mis en valeur par le fait qu'il est détaché du corps de la missive: "Mes

respects à M. Ducros" (Cor., I, p.686). La mort de cet ami le rend bien triste. Il veut ériger un jour un monument au "seul grand homme (qu'il ait) vu dans (sa) jeunesse" (Cor., I, p.797). En attendant de mieux faire, il lui adresse en épitaphe ces vers de Thomas Gray: "Some mute inglorious Milton here may rest" (Cor., I, p.797). En lisant Henry Brulard, on découvre les raisons de cet attachement. Ce père Ducros, bibliothécaire de Grenoble, devait être non seulement un puits d'informations fascinantes pour un enfant curieux et éveillé mais semble bien avoir traité le jeune Beyle sans condescendance aucune, sensible au goût vif qu'on lui montrait, trouvant naturel d'être aimable en dépit de la différence d'âge des intéressés. Un autre souvenir chaleureux est celui que Stendhal garde de son cousin Rebuffel. Jean-Baptiste Rebuffel, bourgeois peu héroïque que Stendhal avait cocufié tout en faisant les yeux doux à sa fille, figure un bien improbable ami. Et pourtant, il semble avoir été le seul qui ait accueilli le jeune provincial de Beyle sur un pied de parfaite égalité. Stendhal ne devait jamais l'oublier. A mentionner aussi le mathématicien Gros, révolutionnaire farouche, probe et pauvre; voilà de quoi suffire pour stimuler une admiration sans borne chez un adolescent révolté. Mais plus encore, il se permet d'être enthousiaste avec ses élèves, refuse rémunération pour les leçons qui se sont passées en discussion plutôt qu'en cogitations numériques. Cette attitude révèle certainement que Gros estimait ses jeunes étudiants. Stendhal ne s'y trompe pas et dans les trois cas il est séduit par l'absence de paternalisme, le respect humain qu'on lui témoigne, le degré de réciprocité dans les rapports.

Au cours de sa vie, il note avec une retenue qui en dit long des "échantillons" de tendresse paternelle. A l'époque du crépuscule napoléonien, il remarque que son cousin Pierre Daru, ministre de l'empereur, joue un soir avec ses enfants, bien qu'accablé de soucis et de travail. Lors de son séjour à Brunswick, il rapporte les paroles de son ami Strombeck qui venait de perdre son fils du croup: "Toute la nuit, l'image de mon Charles m'était devant les yeux. - Cela finira comme tout finit... J'ai été souvent chez lui le jour de la mort" (J., 1807, tome 29, p.274). La citation ne nécessite aucune explication; cependant les visites au père éploré surprennent quelque peu. La plupart du temps Stendhal évite les expressions de condoléances: il ne peut écrire à son oncle Gagnon qui perd son fils pendant la campagne de Russie, il fuit comme un voleur à l'annonce du décès de Pierre Daru. L'épisode Strombeck dévoile un état de vulnérabilité. Le climat du pays ne convient guère à notre futur intendant qui tombe gravement malade au début de son séjour. A cette occasion, il instruit sa soeur de ses idées sur le bonheur malgré la faiblesse, reste de sa maladie, car "si j'étais mort, je sentais que mon plus grand regret était de ne te les avoir pas développées comme je sentais qu'elles pouvaient l'être" (Cor., I, p.343). En dépit des nombreuses activités mondaines, des conquêtes amoureuses et des satisfactions de vanité pourvues par le rang de commissaire des guerres, la fièvre continue à l'accabler, il se sent isolé, demande des lettres à Pauline avec une insistance peu commune, pétitionne incessamment afin que son père lui envoie des fonds, pour que son grand-père obtienne un avancement de Pierre Daru. Il parle de Grenoble, de son grand amour de tête pour Victorine Mounier qui date de 1802 et dont il dit: "Toutes

mes autres passions n'ont été qu'une réflexion de celle-là. J'ai aimé Mélanie parce qu'elle me rappelait son caractère" (Cor., I, p.360). On le sent inquiet, anxieux de son avenir et nostalgique jusqu'à la misanthropie. En fait, il a vraiment cru mourir, sans preuve aucune d'attachement de la part de son père qui l'ignore complètement, sans assurance qu'il aurait laissé un vide dans le coeur de ses proches, lui qui pense: "N'est-ce pas une bonne manière de juger de l'importance d'un individu, que de songer à l'effet que produirait sa mort, et au vide qu'il pourrait laisser un an après cette époque?" (Cor., I, p.576). Evidemment, on soupçonne que les marques de sympathie destinées à Strombeck s'adressent à la fois à un autre destinataire. Le mécanisme est singulier et s'apparente à celui du dédoublement en ce que Stendhal s'identifie en même temps au père et au fils. Il se "voit" trépassé, il porte son propre deuil comme il avait tenté d'ériger son propre monument dans la lettre à Pauline qui précède l'événement de deux mois. Il partage avec sollicitude la douleur du parent tendre alors que conjointement la vue de ce chagrin évoque à nouveau l'affliction ressentie à l'égard du parent chéri et disparu et suscite la colère envers le parent vivant qui se refuse. Les rapprochements affectifs qu'opère l'individu créent d'étranges synthèses, inconscientes bien souvent. Ce fonctionnement psychologique éclaire la réaction de Stendhal dans le contexte d'un certain moment de sa vie. Ainsi d'autres pertes se profilent derrière la présente. On note que le grand "départ," selon l'expression stendhalienne, de Charles Strombeck a lieu en novembre, mois de la mort d'Henriette Gagnon. Or, on sait le prestige que revêtent les anniversaires dans la vie intérieure de Stendhal: ainsi, le souvenir de la mère qui n'est plus ravive le sentiment

de manque; en outre, la sensation de perte et d'abandon, causée par l'attitude d'un père (Chérubin) qui n'est nullement ce qu'il devrait être, incite à penser que Stendhal porte, à la fois, le deuil du parent regretté et celui, inconsciemment et ardemment désiré, du parent qui se soustrait aux attachements. La présence dans la psyché de ces multiples trépas, en partie ignorée, expliquerait certes les visites répétées faites "le jour de la mort."

Les souhaits formulés inconsciemment contre Chérubin Beyle trouvent une confirmation, aux yeux de ce lecteur, dans la liaison du Journal. L'inscription Strombeck clôt l'année 1807, année incidemment qui aurait marqué le cinquantenaire d'Henriette Gagnon. La première en date pour 1808 est du 14 janvier, neuf jours avant les vingt-cinq ans de Stendhal. Il y parle de ses connaissances mondaines de Brunswick et le premier père (par ordre, non par mérite) sur la liste est un certain M. de Siestorpf, homme de soixante ans, comme Chérubin, et "mauvais coeur." Deux anecdotes explicitent pourquoi cet homme est "mauvais coeur." Le récit initial expose comment cet individu bien renté commande un télescope à "un jeune artiste pauvre" (J., 1808, tome 29, p.275), les termes du marché sont conclus mais, le télescope terminé, Siestorpf ne paie qu'un cinquième du prix convenu. Sans transition, on passe au deuxième trait de noirceur présenté en ces termes: "On dit qu'il a été peu sensible à la mort de son fils unique, mort à vingt-quatre ans... Homme dur, n'ayant aucune considération pour le malheur" (J., 1808, tome 29, p.276). Les termes latents de ces équations affectives sont si apparents qu'ils n'ont guère besoin d'être élucidés: les âges coïncident,

y figurent l'homme qui se dérobe à ses obligations, le jeune artiste pauvre, le fils unique de vingt-quatre ans qui meurt sans avoir fait couler une larme, autrement dit tout le cortège de sentiments manifestes et également latents pendant l'événement relaté immédiatement avant, c'est-à-dire la mort de Charles Strombeck.

L'observation des liaisons d'idées est une étude fructueuse qui n'a pas échappé à Stendhal. On a pu lire dans le premier chapitre sa définition des associations libres; par conséquent appliquer la méthode à sa propre pensée procède de sa propre instigation et d'un profond désir de capter son message aussi fidèlement que possible. La citation déjà faite a des compagnes qui précisent indubitablement la notion. En 1803 il s'avise ainsi: "Toutes les fois qu'une cause n'a pas l'effet direct que nous en attendons, chercher dans l'association des idées la solution du problème" (J.L., 1803, tome 33, p.198); en 1813, il s'émerveille de la qualité révélatrice du processus en ces termes: "Je sais par expérience que des vérités bien enchaînées sont plus lumineuses qu'étant isolées" (J.L., 1813, tome 35, p.2). En tous les cas, les quelques situations que l'on vient de passer en revue font ressortir une vérité lumineuse: Stendhal ne peut se libérer de l'ascendant paternel.

Les rapports Beyle père et fils sont certes fascinants, tout au moins du côté fils, précisément parce qu'ils ne sont pas tout d'une pièce. Des modifications perceptibles jalonnent les années. On ne peut douter que le bâtisseur d'empires agricoles n'aime son enfant à sa

manière et qu'il soit sincère lorsqu'il souhaite une vie plus heureuse que la sienne à son seul fils survivant. Il l'entraîne dans ses promenades à travers champs, partage ses plans avec l'enfant, lui accorde l'unique privilège de pénétrer dans les appartements d'une épouse dont la mort le laisse inconsolable, s'enorgueillit de cet unique fils (le mot et l'italique appartiennent à l'auteur de Brulard) au point de le rendre suffisant, il pleure à son départ de Grenoble (H.B., tome 20, p.147). Chaque soir, ce "silex" endort sur ses genoux sa fille Zénaïde (H.B., tome 20, p.127); pourquoi douter qu'il n'ait agi de même envers le bébé Henri. Dans Brulard, l'amnésie de la présence paternelle est totale jusqu'à la mort d'Henriette Gagnon; pendant cette période il n'entre qu'une fois en scène et très brièvement: il "interrompt" (H.B., tome 20, p.44) les épanchements entre la mère et l'enfant.

La correspondance des premières années parisiennes, le journal de l'adolescent exilé pour la première fois offrent des perspectives inattendues. Les lettres à Pauline et à Chérubin sont émaillées de "cher papa," "notre cher papa;" en 1812, Stendhal a vingt-neuf ans et on en est encore à "mon cher papa" (Cor., I, p.685). Les manoeuvres pour obtenir ce dont il a besoin sont flagrantes, mais le choix de tactique n'en demeure pas moins notable; il va dans le sens de l'infantilisme. Dans les échanges avec Pauline, l'emploi de termes affectueux est certainement plus spontané. En 1800, parlant à sa soeur d'un traité d'éducation des filles, il commente: "Mon papa doit connaître cela" (Cor., I, p.5); ou encore à propos de leçons particulières: "Cela ne coûterait pas cher à mon papa et te serait d'une grande utilité" (Cor., I, p.4). Passe encore

pour le papa, mais les yeux du lecteur s'ouvrent tout grands en découvrant ces lignes: "Parle de tout cela au papa Songe combien de privations il s'impose pour nous, et rends-les-lui moins dures par tes progrès " (Cor., I, p.12). En 1803, il discourt sur le mérite des philosophes pratiques qui savent trouver le bonheur malgré tous les obstacles; avec fierté, il place son père en tête de liste à Grenoble (Cor., I, p.49). Quatre mois plus tard il le promeut au rang d'homme de génie envié par les médiocres; on a peine à croire ce qu'on va lire: "Ils (Les médiocres) sont tous comme les badauds de Claix qui blâment les belles opérations de papa et voudraient bien en pouvoir faire autant" (Cor., I, pp.67-68). Visiblement, ce nouvel enfant prodigue est profondément secoué par le départ de Grenoble ardemment désiré. Qu'il entretienne Pauline de Paris ou de l'Italie, sa ville natale demeure l'étalon affectif. Après tout, n'est-ce pas à Grenoble que Stendhal est en fait initié au plus grand bonheur et au plus grand malheur, et Chérubin est lié aux deux expériences.

Les journaux de ces trois premières années du siècle s'harmonisent en général au ton des lettres. En voici quelques preuves. En 1801, par exemple, il conçoit un instant une pièce au titre révélateur: Le soldat croisé revenant chez ses parents, qui semble servir d'offrande expiatoire à cette remarque de décembre 1802: "Le crime augmente en raison du plus grand nombre de liens que le coupable a rompus" (J.L., 1802, tome 33, p.37). Du reste, voilà qui fait piètre figure en comparaison de l'inscription du 3 février 1803: "Je réfléchis qu'il n'y eut jamais d'homme plus heureux que moi dans ce moment Lettre charmante de

mon grand-papa, de mon papa: il m'envoie du drap. Mon bon g(ṛand)-p(āpa) s'est privé de quatre louis pour moi ... Il me vante la vie d'artiste ... elle donne à l'âme plus de capacité pour aimer, et peut-on en avoir trop avec de tels parents?" (J.L., 1803, tome 33, pp.123-124), et il entreprend, tout inspiré par cette vague d'enthousiasme, la rédaction d'un Filosofo innamorato: "Je jouis d'avance du bonheur de mes bons parents, si cet ouvrage me mérite quelque gloire" (J.L., 1803, tome 33, p.124). Les vestiges de la conduite enfantine sont prononcés, à la fois, au niveau du langage et relativement à la réaction aux dons matériels. Comme Stendhal l'indique à la même époque, ce n'est pas la possession de l'objet qui enchante mais son acquisition; notre jeune rêveur n'est pas cupide, pour lui le cadeau équivaut concrètement à une preuve d'amour, surtout s'il se double d'un sacrifice, ce don de soi sans lequel, comme on a déjà pu le lire dans le chapitre précédent, Stendhal ne peut concevoir l'amour ou l'amitié. Logiquement, le refus du présent, du subside, dans le cas de Chérubin, signifie fuite et reniement affectifs. On reçoit parce qu'il est juste de recevoir de ceux qui aiment et ceux qui aiment se doivent d'être justes vis-à-vis de l'être aimé, donc de lui donner. Dans ses rapports familiaux, on note chez Stendhal, d'une part la survivance d'un besoin de gratification concrète, et d'autre part la persistance d'une moralité infantile basée sur l'équité, qui s'offusque de la promesse rompue et de l'arbitraire de l'existence. Alors qu'il écrit Brulard, Stendhal se rappelle que le fils d'un certain M. de Tressan avait promis, à lui Beyle, âgé de cinq ans, un livre d'images qu'il ne lui a jamais donné, ce "manque de parole ... (l̄e) choqua beaucoup" (H.B., tome 20, p.139). Choqué, il doit l'être encore, puisqu'il note

le fait, entre parenthèses, complètement averti que l'événement n'a aucune relation avec le récit en cours. Stendhal ne se fait pas faute de préciser qu'il est resté fidèle à cette conception de justice. Caractéristique de l'éthique de l'enfant est la loi de rétribution et par extension celle du talion: pourquoi Louis XVI ne devrait-il pas être puni puisqu'il a trahi? (H.B., tome 20, p.160). De quel droit Chérubin se fâche-t-il d'être considéré comme suspect à la république? C'est la pure vérité (H.B., tome 20, p.171); et Stendhal d'ajouter: "Cette forme de raisonnement: 'Quel droit a-t-il?' fut habituelle chez moi depuis les premiers actes arbitraires qui suivirent la mort de ma mère, aigrirent mon caractère et m'ont fait ce que suis" (H.B., tome 20, p.171).

De 1800 à 1803, les neuf ans d'esclavage qui allument encore la flamme de la révolte au coeur du quinquagénaire semblent, comme par magie, s'être volatilisés, rien n'étant parfait, une petite pointe critique perce par moment: le grand-père par exemple n'est pas sensible au sublime (J.L., 1803, tome 33, p.143) et il est vaniteux. Au contraire, la côte paternelle est en hausse; à propos du Roi Lear que Stendhal place second dans son classement des pièces de Shakespeare, il note: "Qui manqua au respect qu'on doit à son père est capable de tous les crimes. Voilà ce que prouve the King Lear" (J.L., 1803, tome 33, p.253). Pendant cette période, on assiste vraisemblablement au processus de cristallisation appliqué, grâce à l'éloignement et à la solitude sentimentale, directement à la famille. Encore faut-il noter que l'amour précède la cristallisation, il faut donc qu'il y ait amour. Cette époque affective et positive est d'un intérêt psychologique in-

déniable, car elle aide à comprendre le mécanisme de contradiction dont notre homme est une victime assidue. Le présent scénario met en évidence la réalité de sentiments chaleureux vis-à-vis de son père, vestiges infantiles auxquels se sont superposés, avec le temps et les circonstances, déception et aversion profondes. C'est en général ce dernier côté de l'ambivalence qui est familier chez Stendhal. Comme le mot l'indique l'état psychique d'ambivalence se distingue par la coexistence de sentiments opposés mais dont un aspect seulement est conscient chez le sujet. En l'occurrence, on décèle l'existence du conflit par l'observation du comportement et des associations d'idées. L'épisode Strombeck, bien que soumis au dynamisme psychologique type de la censure et de la condensation, offre, entre autres indices, un échantillon du malaise en question: identification au père aimant et d'antan, désir simultané de lui faire payer de sa vie son abandon. Si on récapitule la conduite stendhalienne à l'égard de Chérubin, on constate qu'il fuit, il est vrai, la tutelle paternelle en même temps que par ses demandes constantes, par ses refus de ce qui aurait pu lui permettre d'atteindre son but-- rejet de l'école polytechnique, rejet de son emploi à l'armée et de son service chez Daru, dépenses bien au-dessus de ses moyens pendant la période d'affluence -- par ses altercations quand les fonds lui sont refusés, il forge des chaînes, il s'accroche au moyen de l'échec, il assure la dépendance. Chérubin réagit aux sollicitations par le silence, Henri le poursuit, le traque par les reproches; ainsi, s'ils ne peuvent partager dans l'amour, leur communion sera celle de la colère, de l'antipathie, de la douleur réciproquement infligée. Tout est préférable à l'absence de rapports avec cet homme. Contrit d'un des nombreux silences de son père,

Stendhal avoue à Pauline: "Avoir des dettes et être brouillés, c'est trop de la moitié..... Tout cela m'ennuie et ce qui m'achève, c'est d'être mal avec lui..... Dis bien des choses à tout le monde, surtout à mon papa" (Cor., I, p.153). On sait combien peu Stendhal tolère d'être mal dans l'âme d'autrui; ne s'exclame-t-il pas avec impatience: "Je n'aurai rien fait pour mon bonheur particulier, tant que je ne me serai pas accoutumé à souffrir d'être mal dans une âme" (J., 1805, tome 28, p.227). Ce mal-être prive de la vision rehaussée de soi, engendre la timidité, la peur du ridicule, le remords même; la hantise de le faire naître chez ces êtres d'élection dont on désire ardemment l'amour ou l'amitié réciproque conduit au fiasco sentimental redouté. L'arrogance, la grossièreté même dont Stendhal fait preuve vis-à-vis de Tracy, de Cuvier, l'outrecuidance qu'il témoigne à l'égard de Pierre Daru, l'interlude conspirateur en faveur de Moreau et contre Napoléon rappellent étrangement la "geste" filiale, bien que dans le cas des individus mentionnés, Stendhal soit conscient de son inclination pour eux et de ce qu'il vise à gagner leur estime.

On s'étend à dessein sur les liens qui unissent les deux Beyle: ils illustrent la primauté de l'apprentissage affectif et par conséquent annoncent, en partie du moins, le mode sentimental qui singularise notre éternel enfant. En outre, l'élucidation de la psychologie de l'artiste offerte par Greenacre et Nederland permet d'apprécier la profondeur des empreintes et la durabilité de leurs effets.

1804 marque un tournant dans l'expression du combat intérieur;

celle du ressentiment triomphe désormais, accompagnée de l'élément parasite que l'on a signalé ci-dessus. Chaque effet a de multiples causes qui dans le domaine de la connaissance du coeur humain ne peuvent toutes être dénombrées. Néanmoins on assigne un rôle décisif à un voyage de neuf mois à Grenoble. Ce retour force une confrontation entre les créatures embellies par l'imagination, placées sur des piédestals, hautes de quatre-vingts pieds et des êtres trop réels et très quotidiens. Vraisemblablement ce n'est pas de sang-froid que Stendhal assiste, à un mois près de son anniversaire (il est né le 23 janvier, la vente a lieu le 27 février), à la vente du deuxième étage de la maison de la rue des Vieux-Jésuites où lui-même était né, où sa mère était morte. Pas de sang-froid, mais en Dauphinois silencieux, il ne souffle mot de sa rancœur qu'au moment de la rédaction d'Henry Brulard. En attendant, il se partage entre les occupations mondaines et littéraires de telle sorte que les journaux de l'époque ne laissent rien prévoir; certaines remarques revêtent une valeur de signe a posteriori comme celle qui suit concernant son style: "Tout cela choque mon père pour plusieurs raisons. Cela ne dit rien à son coeur, il sent qu'on veut le tromper, cela l'irrite, ce style l'humilie" (J.L., 1804, tome 33, p.285). La dépression, car c'en est une, est à retardement. Ainsi le jour du départ, ou peu après, il explose: "Je n'ai point trouvé ma famille comme je me la figurais de Paris (P(au^line) seule exceptée). Ils m'aiment, mais ce n'est point de cet amour divin que je m'étais figuré J'ai vu l'homme dans l'homme et non plus uniquement dans les livres. Je sens de plus en plus que mon coeur a besoin d'aimer" (J.L., 1803, tome 33, p.294). De retour dans la capitale, il s'engage sur le chemin de la cristallisation inverse, doublement

découragé en ce qu'il se sent trahi par le héros de la révolution, Bonaparte. En effet depuis le printemps de l'année 1804, on parle sacre au Tribunal. Stendhal, comme on l'a dit, songe à "conspirasser" avec son ami Mante et le jour du triomphe il écrit amèrement: "Je réfléchissais beaucoup toute cette journée sur cette alliance si évidente de tous les charlatans. La religion venant sacrer la tyrannie, et tout cela au nom du bonheur des hommes" (J., 1804, tome 28, p.201). Les reproches s'adressent manifestement à un autre charlatan, à un tyran plus domestique, au sujet duquel il s'exprime ainsi, deux semaines auparavant: "L'abandon insensible où me laisse mon père et divers traits de sa vie que je rassemble me font penser qu'il pourrait bien n'être qu'un Tartufe. . . .

Où aurait-il pris la vraie justice? dans la Religion! En ce cas, qu'il a fallu longtemps même pour me faire soupçonner la vérité!" (J., 1804, tome 28, p.195). La révolte est complète, il n'en démordra plus et c'est aussi l'époque où il s'exhorte à "Dérousseautiser (son) jugement," à "dégagnoniser (son) goût" (J., 1804, tome 28, p.195). Alors qu'il regagne Paris, un autre événement attise les flammes de la lutte intérieure. Son cousin Rebuffel meurt soudainement de maladie. Le fait le frappe sans doute, il en entretient par lettre Pauline bien sûr, son grand-père, ses amis Félix Faure et François Bigillion, il le note dans son journal. On se souvient qu'il a de la sympathie pour ce cousin et assurément bien d'autres sentiments: il a séduit Mme Rebuffel, il folâtre avec la fille, Adèle, dont il est amoureux et le sera pendant deux ans. D'une part, il a pris la place du mari et du père, de l'autre, il adopte le rôle du fils, contemporain d'Adèle et qui partage ses jeux. A cette occasion, il s'embarque dans des manoeuvres subtiles (probable-

ment inconscientes pour la plupart) qui procèdent des différents rôles qu'il a endossés. En premier lieu, il mentionne simplement que l' "excellent homme" est mort trois jours après le lundi de Pâques (J., 1804, tome 28, p.89). Dans le contexte de cette résurrection "à l'envers," sa pensée ne se porte pas ouvertement sur le défunt mais sur ceux qui vivent. Le lendemain du décès, il va observer la conduite de la famille, non sans avoir préalablement rendu visite à cet autre personnage de père qu'est Pierre Daru. Il est outré de la scène à laquelle il assiste: "J'ai trouvé de la gaieté," dit-il (J., 1804, tome 28, p.89); celle de la mère ne l'étonne pas-- les femmes ne pleurent pas leurs époux qu'elles n'aiment guère-- cependant: "This (la gaieté) of girl m'a révolté; even pendant the account of the her father's death elle riait à gorge déployée. She ever has seemed to me having hate for him.... Cette insensibilité est affreuse. Je l'ai (Adèle) trouvée embellie.... J'étais en noir" (J., 1804, tome 28, pp.89-90). Tout d'abord le manque de fidélité au souvenir le blesse, on le sent, et suscite une pensée sympathique entre cette disparition sans memento et la liquidation de la maison natale et mortuaire. Et puis on tombe d'accord avec Stendhal, l'attitude d'Adèle est indigne; que dire alors de l'ambiguïté de la notation. L'emploi de l'anglais recouvre de son masque la partie cruciale du message: "le récit de la mort de son père," "elle m'a même semblé avoir de la haine pour lui." Il neutralise l'aveu dans la mesure où la langue confère, à celui qui examine, la triple garantie de l'étrangeté, de l'extériorité des sensations et du secret. Stendhal se dédouble pour coïncider plus confortablement avec l'autre soi-même qui partage ce jugement, "cette insensibilité est affreuse," tout de condescendance moralisatrice.

Le fragment de phrase suivant donne fortement l'impression qu'on saute du coq à l'âne, à moins qu'on ne tienne compte de l'importance des associations signalée par Stendhal lui-même; alors la longue pause et coupure que représente la forte ponctuation laisse entrevoir la pensée de cet autre qui n'est pas en noir, qui jouit de la haine, qui admire la joyeuse indifférence de l'enfant sans remords, reflet de l'état auquel il aspire. La notation finale de costume masque l'acteur virtuel, fait de Stendhal un parfait spectateur, l'en assure lui-même. La rapide succession d'états et de scènes impartit au récit une atmosphère fiévreuse et inquiète qui n'a aucun rapport avec le contenu manifeste des remarques. On ne peut malheureusement pas citer l'inscription en entier: l'avalanche de faits sans relation les uns aux autres qui la constitue étale cette impression inconfortable de ne pas avoir capté la communication principale. La notation objective et anodine, la discontinuité du discours, l'arrière-plan d'irritation nerveuse découlent d'un effort de maîtrise de surgissements affectifs troublants qu'il s'agit de tenir à distance, grâce à une défense psychique de dissociation, technique qui se matérialise sous forme d'éloignement spatial et temporel: on observe, on regarde la vie en spectacle, on examine les événements au moyen d'un télescope esthétique, on fait des voyages, on se fascine pour le passé, on se divise, on a des évanouissements. Au niveau du vécu et dans les moments de tensions émotives, le mécanisme se répète inlassablement chez Stendhal et on aura l'occasion de le souligner encore.

Pour acquérir une vision plus globale de l'effet créé par la mort de Rebuffel, il faut matériellement passer d'un texte à l'autre (ce qui

équivalait à une dissociation concrète). Leur examen restitue un autre point de vue, une perspective différente ou comme dirait Stendhal de "nouvelles circonstances." Puisqu'on est au courant des multiples talents que ce jeune Don Juan manifeste dans la maison Rebuffel, on peut se demander à juste titre si le trépas du cousin précipite une crise de conscience. Dans le Journal, on voit que le malaise, la manoeuvre dissociative qui en résulte participe du sentiment de la faute suscité par la haine du père et la joie accompagnant sa mort; mais il importe que ces poussées ne fassent pas irruption dans le conscient. Dans le Journal littéraire du moment, et sous le masque de l'esthétique, la question du remords est envisagée avec toute l'objectivation souhaitable. Stendhal lit Vauvenargues et note cette maxime arrangée à sa façon comme il se doit: "Le remords se compose du souvenir d'un crime et de la crainte du châtement" (J.L., 1804, tome 33, p.300). La paraphrase est assez proche de l'original excepté en ce qui concerne un changement de taille. Stendhal ajoute le mot "souvenir" là où Vauvenargues écrit "sentiment." C'est tout pour le remords, et toutefois le mot revient souvent sous la plume de l'apprenti moraliste. On ne voit pas très bien à ce point-ci du développement comment la formule s'applique: on peut comprendre à la rigueur "la crainte du châtement." La notion correspond à cette moralité du talion dont on a parlé plus haut; la crainte du châtement est en fait appropriée si l'on a commis le crime. Cependant le crime n'a pas été commis, il est rêvé, désiré, il n'est pas réalité, il ne peut être souvenir. Certains faits manquent encore pour élucider l'énigme. On s'en tiendra à la mention que le remords est dans l'air en avril 1804, que le sujet l'exhibe par son comportement et que sa signification pour Stendhal a encore d'autres sources que celles du présent

immédiat. En fait, cette année le trouve plongé dans des réflexions sur la haine, l'amour, la vengeance, la crainte, l'espérance, toutes passions ou états de passion qui ont fait vibrer l'enfance d'Henry Brulard.

A Pauline que de tout temps il veut modeler à son image, à Pauline, son alter ego féminin, il exprime son besoin de tendresse; aussi l'épisode Rebuffel lui inspire-t-il ces lignes: "(À Paris) il n'y a point de famille: une mère, un père ne sont point gênants pour leurs enfants; mais aussi ils ne les aiment point; tout est de convention.... Dans l'alternative d'être gêné par ceux qui nous aiment ou de n'être point aimé du tout, j'aimerais encore mieux l'amour" (Cor., I, p.106). Il serait difficile de ne pas remplacer Paris par Grenoble; "dans l'alternative... j'aimerais," mais il n'a point d'alternative et il n'est plus aimé. L'impression est confirmée quand dans la même lettre il poursuit: "Tout amour finit, quelque violent qu'il ait été, et le plus violent plus promptement que les autres" (Cor., I, p.107). A la femme, il peut avouer le deuil, la détresse, mais ici la confidence est si nostalgique, l'italique si poignante qu'elles paraissent disproportionnées à la perte de Rebuffel à moins que son départ n'ait conjuré de vieux "revenants." Quatre mois plus tard, le moral est toujours en baisse, il se sent tiraillé entre Paris et Grenoble, pendant que le long travail souterrain de dépouillement, de triage affectif se poursuit et se précise. Sa ville natale ou plus exactement une famille façonnée par le rêve lui manque; le deuil de l'impossible foyer est exprimé en ces termes: "Que ne puis-je réunir autour de moi une famille comme je conçois qu'il en peut exister" (Cor., I, p.146).

1804 est aussi l'année durant laquelle son oncle Romain Gagnon "monte" à Paris à l'occasion du sacre. Cet oncle charmant qui avait fait les délices d'un petit Henri émerveillé, qui l'avait emmené pour la première fois au théâtre voir jouer Le Cid, qui demeure, jusqu'au moment de la rencontre avec le Parisien Martial Daru, la seule incarnation de Casanova, ce Romain, donc, se métamorphose lui aussi en simple homme, et si dans ses lettres, à distance, il est encore charmant, la proximité détruit toute illusion; il s'avère "petit, ridicule, odieux lorsqu'on voit sa conduite" (J., 1805, tome 28, p.222) (l'inscription est du 1er janvier).

On ne prétend pas que le comportement et les idées stimulés par la mort de Rebuffel soient des conséquences directes de cette mort en soi, on pense plutôt qu'elle intensifie les tensions contradictoires remises à flot durant le voyage à Grenoble, elle confirme les sentiments de rage devant l'abandon, devant la fin de toute chose, même de l'amour le plus intense. De concert avec la "désertion" de l'oncle Romain, avec la trahison de Bonaparte, elle revivifie et sanctionne le côté négatif de l'ambivalence vis-à-vis du père, préalablement et provisoirement sous contrôle. Ces expériences vécues à travers le filtre d'une sensibilité s'avèrent être en somme des véhicules de transfert affectif en même temps que des attestations de rectitude du jugement dépréciatif.

Stendhal est courageux et quand l'ennui le presse, il sait s'administrer le remède palliatif. Or il se prescrit le théâtre et les leçons de déclamation: la réalité est affreuse, ses châteaux en Espagne intimes

ont fait faillite, il est préférable de jouer à la vie plutôt que de s'y embourber et le prisme de l'illusion vaut mille fois mieux que la mesquinerie du réel.

Les Journaux de 1804 offrent des mines d'informations quant aux étapes qui jalonnent la dévalorisation affective des attachements premiers et formateurs tant et si bien qu'on a peine à les quitter. Quelques remarques encore qui sont d'intérêt. Hobbes est une révélation de l'année. Stendhal copie des pages de la Nature humaine et entre autres des définitions de passions qui le préoccupent. La vengeance y figure amplement, trop amplement en fait pour qu'on puisse citer in extenso; le dernier paragraphe suffira. Il établit que: "Un hom(me) qui hait a le désir de tuer, afin de se débarrasser de la peur, mais la vengeance se propose un triomphe que l'on ne peut plus exercer sur les morts" (J.L., 1804, tome 33, p.384). A la lumière de ce qui précède, on spéculé que le sujet l'attire pour des raisons qui ne sont pas purement intellectuelles, Stendhal s'éprouve vibrant de haine, de désir de vengeance et s'exhorte à: "tâcher de chasser l'amour de la vengeance de mon caractère" (J.L., 1804, tome 34, p.8). Comme d'habitude, il s'efforce, lorsque sous l'emprise d'une forte émotion, d'analyser les composantes de cette négative passion. La conception de Hobbes est l'archet qui fait résonner dans son âme des sons harmoniques puisqu'en effet on la retrouve, pure de modifications, dans la Filosofia Nova (aussi de 1804) (J.L., 1804, tome 33, p.449). Ce recueil de vérités qui lui sont évidentes, se propose de le conduire au bonheur. L'étrange titre du projet, moitié italien, moitié latin, le contenu des deux cahiers ainsi

intitulés, donnent à penser qu'il s'agit ici, sur des "pensers antiques," de faire des "vers nouveaux." En tous les cas, les réflexions de Hobbes y figurent notablement, sans allusion à leur auteur, monopolisées sans ambage, sans autre forme de procès. Stendhal insiste sur le fait que la haine vengeresse ne peut agir sur le désir criminel sans altérer, falsifier même son vrai but. L'intention est de nuire à celui qui a nui, et toujours fidèle au principe du talion, elle commande que la "victime" soit pleinement consciente du projet. L'acte vengeur accorde la satisfaction recherchée seulement si l'objet hui est subjugué, réduit à l'état d'esclave. Stendhal s'efforce à une analyse lucide et minutieuse qui révèle une volonté de puissance dirigée sur un être qui fait peur, et dont on craint le châtement si l'on perd un instant l'empire dominateur dans le cadre de cette joute effrayante. Curieusement, Stendhal appuie sur le fait que la peur est un élément moteur de la revanche et incite le lecteur à effectuer un rapprochement entre cette passion et le remords où la crainte de la punition se révèle également principe d'énergie. En fait, dans le cadre de cette algèbre passionnelle, la sanction pénale est le dénominateur commun entre les divers rapports de sentiments. Pour ce qui est du remords, état unilatéral, la peine est expiation d'un crime que l'accusé a préalablement commis; on y décèle une relation de complémentarité affective entre le juge et le condamné. En effet, le remords implique un passage purificateur: il transforme le criminel en pénitent. La modification améliorante du coupable suggère, en vertu des observations précédentes, que le dynamisme de culpabilité est plus fortement associé à une image féminine. Au contraire, la vengeance met en évidence un rapport de réciprocité et de communion antagoniste, où, suivant les

circonstances, le juge, le bourreau, la victime sont des rôles interchangeables. Elle nécessite l'existence d'un couple enchaîné par la rage et par la douleur; cet agencement affectif rappelle étrangement celui que Stendhal s'efforce d'établir entre son père et lui. Il en donne un exemple frappant dans Henry Brulard. Stendhal évoque le "drame" d'une grive estropiée qui le distrait de sa solitude alors qu'il a environ huit ou neuf ans. La grive est tuée par inadvertance et immédiatement l'enfant soupçonne, à tort, que son père a commis, en vrai tyran, cette action scélérate. Le père apprend les suppositions de son fils, il lui en parle et en souffre visiblement; Stendhal s'anime encore en narrant sa réaction, il écrit: "Je fus sublime ... je n'ouvris pas la bouche. Il me pressa de répondre, même silence Me voilà vengé, Tyran, de l'air doux et paternel avec lequel tu m'as forcé tant de fois d'aller à cette détestable promenade des Granges" (H.B., tome 20, p.263). Soit dit en passant, ces promenades aux Granges sont celles que Chérubin fait avec Séraphie, étant peut-être amoureux d'elle (conjecture du fils!) et auxquelles l'enfant assiste en tiers incommode (H.B., tome 20, p.38).

Le Journal littéraire offre une exposition intellectuelle d'anciennes passions qui viennent de reprendre tout un regain d'intensité. Malgré tout, il convient de souligner que toute verbalisation et intellectualisation de tendances agressives en retardent l'accomplissement, les compensent dans la mesure où le discours atteint une portée symbolique. Le mot est restauré en sa forme première et enfantine et revêt une valeur de verbe et de censure. Les définitions de haine et de vengeance, celle-ci n'étant après tout que de la haine agissante, ten-

dent à ce but de sublimation. Or, en rédigeant ces cahiers de philosophie nouvelle, le jeune Beyle trahit déjà les intentions du futur romancier. Le révolté est dès à présent captivé par la valeur compensatrice de l'écriture et par sa fonction agissante sur ceux dont la vie est épargnée: les vivants.

La première inscription de 1805 (1^{er} janvier) résume complaisamment pour le lecteur les changements en élaboration pendant l'année qui s'achève: dévalorisation de la famille, obligation absolue de son père envers lui, désertion et abandon qui causent ses malheurs, préparation à une bataille rangée. Il inaugure ce nouvel an sur la défensive et s'exclame: "Et ce père peut m'aimer! Si, contre toute apparence, ce n'est pas un Tartufe qui, au fond, n'est qu'avare..." (J., 1805, tome 28, p.221). Cet homme n'est qu'un barbare qui entend le laisser mourir puisqu'il refuse ce qui est nécessaire à sa santé; même si son père l'avait mis aux Enfants Trouvés il est impossible qu'il soit plus malheureux qu'il ne l'est (J., 1805, tome 28, p.222). La mention des enfants trouvés attire l'attention: elle équivaut, comme s'entend, à l'expression du rejet et par ailleurs évoque la préoccupation constante de légitimité chez Stendhal. Il se trouve que le pseudonyme durable de Banti fait son apparition dans le Journal, en août 1804. Autre fait à mentionner; ayant fait un emprunt à la Banque de France, il met ses affaires en ordre en ces termes: "Je charge Pauline Beyle, ma soeur et héritière, de payer sans nul retard, en cas de décès de ma part. H.B." (J., 1804, tome 28, p.171). Comment ne pas voir dans cette menace la colère, le désir d'humilier, de faire mal. Pauline, son héritière! Voilà un mot bien grandiose, pour qui, de

son propre aveu, ne possède rien; cette velléité testamentaire est adressée à quelqu'un d'autre. Pauline, dans la correspondance, se voit souvent distribuer le rôle d'instrument, de moyen terme entre son frère et son père ou son grand-père. Stendhal pense-t-il sérieusement à se suicider? On ne peut le dire. Pense-t-il à la mort en général? Probablement. Les événements de 1804 sur lesquels on s'est longuement étendu ne permettent pas d'en douter. Que ces événements aient été accompagnés de sentiments de haine impuissante (une de ses expressions favorites) vis-à-vis de son père, il en donne la preuve tout au long des pages de ce Journal, qu'il ait entretenu des fantaisies de sa propre mort, qu'il ait imaginé les effets dévastateurs et punitifs qu'un tel dénouement aurait sur les siens, qu'il se soit complu à des lamentations de pitié envers soi-même, ce lecteur des oeuvres intimes l'estime indéniables. Ne lit-on pas en juillet 1804, sous la rubrique désespoir, que cette affection se compose de deux états: manque absolu d'espérance, maximum de crainte. Conséquence, l'individu ne voit plus rien de valable dans son avenir, parfois préfère en finir et "ordonne à son corps de se détruire lui-même" (J.L., 1804, tome 33, p.451). La formule intrigue: le dédoublement y est mis à nouveau en évidence, toutefois dans le contexte d'une mort personnelle, il donne l'impression d'un trépas purement matériel observé par une partie irréductible de l'être. Concernant la pitié, Stendhal souscrit dès cette époque à la définition suivante: "La pitié est l'imagination ou la fiction d'un malheur futur pour vous-mêmes produite par le sentiment du malheur d'un autre; lorsque ce malheur arrive à une personne qui ne nous semble point l'avoir mérité, la pitié devient plus forte, parce qu'alors il nous paraît qu'il y a plus de probabilité que le même malheur peut

nous arriver" (J.L., 1804, tome 33, p.385). Cette conviction relève d'une vision narcissique du monde typique à l'enfance, et comme telle, annonce une propension à l'incrédulité quant au destin réservé à l'individu. Dans les épisodes Strombeck et Rebuffel, et parmi d'autres composantes, la pitié opère une démarche abortive d'identification avec le père qui ne peut entraîner qu'un retour à soi sous forme de fascination par le spectacle de son propre deuil et non de sa mort en elle-même: l'anéantissement personnel demeure inconcevable.

A partir de ce voyage-pivot à Grenoble, le travail de dévaluation du bâtard se poursuit avec de très rares retours-en-arrière. La liste des crimes de Chérubin est longue et révèle clairement le besoin d'être protégé, nourri et admiré, materné enfin; la critique formulée à l'égard de l'éducation masculine en général, est dirigée sur ce père en particulier. La vérité morale prouve que son père est un vilain scélérat qui l'humilie et abrège sa vie. Cinq jours avant l'anniversaire de ses vingt-deux ans, Stendhal se prend de querelle dans son Journal avec un interlocuteur invisible et le tance ainsi: "Si, après cela, vous m'accusez d'être fils dénaturé, vous ne raisonnez pas.... Ou vous niez la vertu, ou mon père a été un vilain scélérat à mon égard; quelque faiblesse que j'aie encore pour cet homme, voilà la vérité, et je suis prêt à vous le prouver par écrit à la première réquisition" (J., 1805, tome 28, p.250). La force du conflit est poignante et un post-scriptum à ce réquisitoire la précise ainsi: "Dis, ne rougis-tu point, au fond du coeur en lisant ceci, en 1835? Aurais-tu eu besoin que j'écrivisse la démonstration tout au long? Rentre dans toi-même." Et pourtant la diatribe continue.

Cet homme est un assassin et un menteur. Les manques de succès mondains, sentimentaux, professionnels, l'absence de bonheur s'expliquent par la méchanceté de cet être dur, hypocrite, "aussi coquin qu'un roi dans sa politique" (J., 1806, tome 29, p.130). En effet, avoir de l'argent lui donnerait du poids (J.L., 1804, tome 34, p.17), augmenterait sa confiance, lui permettrait d'agir et d'être considéré. Les sentiments de faiblesse, d'infériorité, d'impuissance accablent Stendhal et varient, algébriquement semble-t-il, c'est-à-dire en fonction du degré de force, d'ascendant et d'hégémonie qu'il confère à son père. De plus les actions et les paroles du fils font soupçonner qu'il s'efforce, sans le savoir, de maintenir ce tyran dans cette position de surévaluation se réservant corrélativement un grade subalterne et méprisable. Stendhal s'ingénie à se faire échouer, le fait n'échappe pas à Francine Albérès.³⁴ Ces manoeuvres répondent au besoin affectif et inconscient d'entretenir les relations de dépendance infantile préalablement notées, de réhabiliter un personnage d'autorité masculine à qui l'on peut s'identifier, de s'offrir en sacrifice pour expier, tout en dissimulant, au moyen de la projection sur l'autre, une faute commise. Il vise ainsi à l'obtention du pardon magnanime qui établirait, ou rétablirait dans le sens de l'expérience archaïque, des rapports de proximité, de ressemblance, d'affection congruente, d'égalité innocente et de respect de soi. Stendhal révèle sa nostalgie pour cet état de choses dans les lignes qui suivent: "Mon père s'est rapproché de moi, cela m'a fait plaisir; avec plus de franchise de sa part nous vivrions bien ensemble, nous nous rendrions heureux" (J., 1806, tome 29, p.222).

³⁴ Le Naturel chez Stendhal, p.151.

En dépit de toutes tentatives, la correspondance informe amplement sur les progrès du mal. A Pauline, Stendhal adresse cette métaphore, organique et nourricière à souhait: "Il m'a planté; il faut que mon père m'arrose" (Cor., I, p.327). Cinq ans plus tard, en 1811, variation sur le thème: "Conçois-tu qu'un père soit assez enragé pour casser le cou à son fils à ce point-là? ... Mon père vivra plus que moi. Je voudrais seulement être à mon aise.... Il ne le veut pas" (Cor., I, p.614). Lorsqu'il "tombe" avec Napoléon, l'indifférence paternelle ouvre la porte à de violentes expressions de haine. En 1816 il écrit à son ami Crozet, chargé de la publication de l'Histoire de la Peinture en Italie, que l'opération doit se faire au plus vite, étant donné qu'il est dans les griffes d'un Jésuite de soixante-dix ans et il souligne: "Il faut songer à remuer avant que la rage d'une colère impuissante ne me fasse crever dans un coin" (Cor., I, pp.821-822). La période est à nouveau aux testaments. L'année précédente, et de Milan, il informe Pauline de ce qui suit: "Je ferai connaître la conduite d'un père jésuite, dans un petit article qu'on lira parce qu'il sera piquant et qu'on est toujours curieux des derniers écrits des suicidés" (Cor., I, p.807). Le fait que la soeur détestée Zénaïde vient de se marier et a reçu trente mille francs de dot n'est certainement pas étranger à cette furie. A Crozet, il réitère en 1816: "Je voudrais ne pas avoir si fort raison contre l'hom(me) qui abuse du droit du plus fort" (Cor., I, p.838). En 1819, au plus fort de sa passion pour Métilde, son père a la malencontreuse idée de mourir; voilà peu pour arrêter l'élan de Stendhal et Adolphe de Mareste reçoit ce faire-part: "(Le) testament... est une espèce de manifeste contre ce pauvre Henri" (Cor., I, p.982). L'entretien du ressentiment est,

après tout, une façon comme une autre de nourrir le souvenir, et ce grand prêtre du culte explique à Mareste en 1820: "I have in the blood une certaine haine; c'est de l'instinct, cela n'est pas raisonné" (Cor., I, p.1041). Dans la notice autobiographique de février 1833, il explique que ses succès (!) au service de Napoléon ont fait naître chez son père une très forte jalousie à son égard. Brulard, qui est de 35-36, précise que, soumis aux mauvais traitements de ce tyran arbitraire et de son acolyte en cruauté Séraphie, de 1790 à 1799, son peu d'amitié fait naufrage dès le début de cet esclavage et que lui, Stendhal n'a jamais été aimé qu'en tant que "fils devant continuer sa famille" (H.B., tome 20, p.105). Le reproche en dissimule un autre d'envergure dans la pensée stendhalienne, à savoir que deux personnes parlant d'amour s'entendent rarement sur la façon dont ils le conçoivent, et que la parole, contrairement au regard, n'est pas étrangère au malentendu. Il confie qu'il a été vivement jaloux de son père (H.B., tome 20, p.189), que somme toute, ce dernier a été "le seul (ennemi) réellement puissant" (H.B., tome 20, p.180), justification satisfaisante pour que le coeur d'un enfant "fut rempli du sentiment de la haine impuissante" (H.B., tome 20, p.280). Les rêves meurtriers ont leur racine dès cette époque, comme en témoigne la joyeuse réception que le jeune Henri réserve à l'annonce de la mort de Louis XVI, lui aussi roi tyrannique, adversaire de la révolution. A cette occasion, l'attentat contre l'arbre de la Fraternité semble en partie procéder de cette animosité et offre un exemple émouvant de mémoire affective: les inexactitudes du récit ne relèvent pas du mensonge mais sont apparentées au mécanisme du rêve et à ce titre ont une valeur de signe.

Un arbre de la Liberté qui a toute la tendresse de l'adolescent (H.B., tome 21, p.183) trône victorieusement sur la place de la Grenette. Les fenêtres du docteur Gagnon y font face. Or, on décide d'y transplanter un arbre de la Fraternité, de moitié taille, "peut-être rival de l'autre" (H.B., tome 21, p.184). Un écriteau est dûment placé au pied de ce jeune chêne; Stendhal se rappelle qu'une couronne, un sceptre, des chaînes, "en attitude de choses vaincues" (H.B., tome 21, p.184) y sont peintes, de même qu'une inscription dont le jeune conspirateur a complètement perdu le sens, quoique ce soit à cette inscription qu'il veuille s'attaquer. Une maxime lui revient vaguement à l'esprit, bien que ce ne soit peut-être pas celle de la pancarte, en voici le texte: "Il est de notre devoir de nuire à ce que nous haïssons autant qu'il est en nous" (H.B., tome 21, p.184). Stendhal et ses camarades décident de tirer sur l'arbre avec un pistolet. Son amnésie est complète quant au sujet de la haine, mais par ailleurs il revendique "l'idée de la chose." Le mauvais coup est accompli. Une précision: une barrière, semble-t-il, est autour de l'arbre. Dix pages plus loin, Stendhal, qui entre temps procède au récit du dénouement de cette entreprise, voit tout à coup l'image de l'arbre de la Fraternité, celui-ci "environné d'un mur de deux pieds de haut garni de pierre de taille et soutenant une grille de fer de cinq ou six pieds de haut" (H.B., tome 21, p.194). Sans aucune transition, le paragraphe suivant débute de la sorte: "Jomard était un gueux de p(rêtre)" (H.B., tome 21, p.195). On entre de plain-pied dans cette nouvelle anecdote. Jomard y est comparé à Mingrat, tous deux guillotins. Stendhal explique qu'il assiste à la mise à mort de Jomard, condamné pour avoir empoisonné son beau-père.

Le jour du supplice, le criminel a les épaules drapées de rouge comme parricide et notre jeune témoin est si près de la scène qu'il voit "les gouttes de sang se former le long du couteau avant de tomber" (H.B., tome 21, p.195). Les annotations vigilantes du cousin Romain Colomb d'une part, et certains faits historiques de l'autre, permettent d'élucider quelque peu ces souvenirs. On aperçoit à l'oeuvre le processus de condensation, la causalité affective et non temporelle. La représentation symbolique, imagée, colore ces anecdotes de teintes oniriques; il convient de les interpréter dans ce sens.

Les deux arbres ainsi que les deux prêtres ont existé, l'attentat a eu lieu fin-septembre, octobre 1798; Romain Colomb y participe. Historiquement, l'arbre de la Liberté est abattu en décembre 1798 car il est pourri. Ce n'est que le 22 septembre suivant qu'un écriteau est apposé sur l'arbre de la Fraternité, resté seul. Par conséquent, aucune maxime au moment de l'attentat ourdi par Stendhal et sa bande; celle qui y figure plus tard est ainsi formulée: "Mort à la royauté, constitution de l'An III." Colomb note qu'aucun des objets mentionnés par son cousin n'est peint sur l'écriteau. Qui a l'idée du complot? Colomb n'en est pas certain, mais il est arrêté chez lui, Colomb. Le scrupuleux cousin atteste la barrière mais sans pierre de taille, grille de fer ou autres ornements. Pour ce qui est des prêtres (Jomard et Mingrat l'avaient été tous deux), Jomard avait renoncé à la prêtrise pour se marier et avait été condamné pour meurtre— peut-être celui de son beau-père— en 1797, année de la mort de Séraphie. Mingrat, inculpé de viol, est guillotiné en 1822. Voilà pour les faits objectifs. Leur "transformation" prouve la richesse

de la vie intérieure d'un être humain et illustre le phénomène d'accumulation de sédiments affectifs dans le temps, tel que Stendhal l'a suggéré dans Brulard; en effet il faut souligner que cette réminiscence d'un homme de cinquante-deux ans se superpose et prolonge les affects de l'enfant de sept, de l'adolescent de quatorze.

Les anecdotes, en partie basées sur une réalité extérieure et, d'autre part, sur une réalité intérieure satisfont un besoin d'héroïsme et d'exaltation typiques de l'adolescence, et révèlent cryptiquement (comme il appartient au rêve) des désirs et des craintes bien moins avouables. On sait l'affection fidèle que Stendhal éprouve pour les arbres; pour lui, ce sont des individus qui incarnent la sérénité aussi bien que l'élan viril. L'arbre de Fabrice est bien cela; Stendhal, se référant à lui-même, déclare hautement que son père l'a planté. Il informe un de ses nombreux correspondants, que touriste à nouveau, il lui faut planter de nouveaux amis. Les arbres du complot sont aussi symboliques. L'un a toute sa tendresse, l'autre vient tout à coup envahir un territoire qui ne lui appartient pas— il est transplanté— et menace alors le bien-être de l'autre: il devient rival. Les attributs de l'intrus sont ceux de l'autorité non seulement monarchique— la couronne et le sceptre— mais tyrannique— les chaînes. Cet arbre fraternel s'avère l'être bien peu, lui qui est entouré d'une barrière qui se transforme bientôt en enceinte défensive et exclusive. La confrontation sur la place de la Grenette où l'enfant de cinq ans a vu la journée des Tuiles, les adultes incontrôlés, un ouvrier blessé à mort, et une vieille femme criant: "Je me révorte," mobilise les désirs agressifs, mais comme si les désirs et

leur but étaient extérieurs à l'instigateur et fondés sur un devoir moral et irréprochable. La maxime qui "flotte" de très loin dans l'esprit de Stendhal remplit certes les conditions de l'axiome: proposition d'une vérité démontrable mais nécessaire et universelle, ce qui lui retire tout élément de responsabilité personnelle. Son contenu établit des ressemblances frappantes aux concepts de haine et de vengeance développés plus haut. Stendhal s'approprie, sans l'ombre d'hésitation, l'idée du projet bien que le déroulement des faits, leurs causes et leurs effets demeurent complètement vagues, refoulés en fait. On en conclut que les passions agissantes ont dû être particulièrement intenses, profondément et personnellement ressenties pour qu'il se réserve le crédit du plan de façon aussi péremptoire. La présentation du récit porte à penser que, dans l'esprit du narrateur, l'arbre-être jouissant d'une solitaire liberté est mis en danger par l'irruption sur la scène de puissances intran-sigeantes et cependant vaincues (Stendhal souligne l'adjectif). Il semble bien s'agir ici de la mise en acte d'un scénario émotionnel désiré en même temps que craint. Si Stendhal s'identifie à l'arbre de la Liberté, il est difficile de le déterminer; en effet, l'image du rêve, et ici du rappel affectif spontané, est soumise à la condensation, c'est-à-dire qu'elle représente plusieurs choses et êtres à la fois, elle est véritablement symbole. Selon toute vraisemblance, l'identification est partielle. De même, l'arbre de la Fraternité revêt une équivalence collective à tous les tyrans de l'enfance: le sceptre, Chérubin; les couronnes peintes en jaune se rapprochent de la perruque ronde à trois rangs de boucles poudrées du docteur Gagnon, les choses vaincues, Séraphie qui meurt l'année précédente. Cette fraternité conjure une ligue familiale et consanguine

qu'il convient de mettre à mort de peur qu'elle ne passe à l'action destructrice elle-même. Le péril est réel, l'arbre est pourri (et Stendhal doit le savoir à cette époque); au moyen de la transposition psychique, la mort imminente se transforme en celle de la liberté pressée par l'adversaire. Dans ce contexte, on remarque que Stendhal attribue la peinture du placard à M. Jay, son professeur de dessin à l'Ecole Centrale; Colomb assure qu'il n'en est rien et que la plaque posée après le complot est l'oeuvre d'un ouvrier-vitrier. Néanmoins, Jay, qui déplaît à son élève, a peint, et l'information est de Stendhal, une liberté fort vilaine, cachée en partie par un tombeau qu'il avait placé devant elle. Il est apparent que le clan des rivaux fomenté et se prépare à détruire la liberté isolée. La puissance antagoniste est d'envergure si l'on se rappelle qu'entourée au premier abord par ce qui n'était qu'une simple barrière, elle est bientôt fortifiée comme une citadelle. Stendhal revit la joie du lendemain de l'attentat à la vue de l'écriteau "criblé" (H.B., tome 21, p.193), or le visage de Chérubin Beyle est criblé par la petite vérole. Stendhal trouve l'histoire bien belle et saisit à présent un fragment de la signification latente de l'acte; il cite un vers d'Horace, qu'il se répétait souvent dans ce temps-là: "Albe vous a nommé, je ne vous connais plus!" (H.B., tome 21, p.194). L'attentat contre la famille est reconnu comme tel et est sanctionné par la justice de la cause.

Le désir de meurtre et de vengeance est satisfait par l'action et la déformation même de la réminiscence. Néanmoins, la réalisation de vœux prohibés requiert le salaire de la culpabilité. L'anecdote des

deux prêtres, juxtaposée, sans autre forme de procès, à celle du complot, remplit ces conditions du dynamisme psychologique. Les prêtres jouent un grand rôle pendant l'enfance de Stendhal; ils viennent presque journellement à la maison de la place de la Grenette. Ces hommes ambigus qui portent de longues robes et qui "ne plantent rien" sont étroitement liés à l'esclavage des jeunes années. Chérubin Beyle songe sérieusement à la prêtrise et passe pour un Jésuite aux yeux de son fils. Jomard, en fait, quitte la prêtrise pour se marier et "ce coquin-là" (H.B., tome 21, p.195) meurt en 1797, avant le complot donc, la même année que Séraphie, l'instigatrice des abus et l'amie intime du père. L'association libre des idées met en évidence le fait que le "rêveur" fait un rapprochement entre ce prêtre manqué, et Chérubin et sa belle-soeur, soulignant en outre la nature équivoque attaché à l'état de religieux. De plus, l'inculpé est parricide; Séraphie l'est aussi, au figuré: elle a aliéné l'affection du père pour son fils. Cependant, il paraît que le personnage du conspirateur Stendhal répond également à l'appel de parricide et doit payer pour ses crimes. Le détail figurant Jomard le guillotiné, les épaules drapées (H.B., tome 21, p.195), n'est pas superflu lorsqu'on opine en faveur de la logique symbolique du choix affectif. Il éveille la curiosité et rappelle à la mémoire du lecteur la scène du petit Henri préparé par Chérubin pour les obsèques de sa mère; Stendhal en offre la description suivante: "Mon père... me revêtit d'une sorte de manteau noir... qu'il me lia au cou" (H.B., tome 20, p.56). Ces chappes sont une proclamation publique d'un événement dissimulé; elles soulignent l'endroit stratégique du cou et l'offrent à la mutilation. Il paraîtrait que le sentiment inconscient d'un autre génocide plane à l'arrière-plan.

En tout cas, l'exécution à laquelle Stendhal assiste et où il voit les gouttes de sang le long de la lame du couteau lui offre l'atroce spectacle du sens de son geste et de sa propre fin (Julien vivra la juste punition de son forfait). La double identification du père au prêtre et de Stendhal au prêtre est apparente et étayée, pense-t-on, par la mention de l'autre prêtre, Mingrat. Celui-ci, comme Stendhal, a ignoré les lois de la censure et a commis un viol. Il est guillotiné en 1822. Or c'est un 22 juillet que Stendhal apprend à Bologne la mort de son père. L'énormité de l'acte est indéniable, vouloir la mort d'un père est hautement condamnable si l'on se reporte un instant au verdict passé sur Le roi Lear: celui qui manque au respect dû à un père est capable de tous les crimes. Stendhal a outrepassé les bornes: l'horreur causée par la vue de l'exécution (la vue du crime) (H.B., tome 21, p.195) et "la crainte du châtiment" permettent à la censure de trouver aussi son compte. Qui plus est, si le travail souterrain et psychologique assimile Beyle père et fils aux prêtres meurtriers et profanateurs, la réduction de ces rapports d'équivalence laisse en présence le conteur et son père, partenaires égaux dans le crime. Le rôle de l'aîné est transparent. Henriette Gagnon, morte en couches, est tuée par la profanation dont Chérubin est responsable. Le sens de la faute chez le cadet sera analysé plus tard.

En vérité la violence et la durabilité des sentiments que Stendhal affiche envers son père prouvent amplement que la séparation affective lui est intolérable autant que le ressentiment lui est nécessaire; par conséquent, il s'efforce de maintenir les liens par la souffrance, la

haine, l'opposition vengeresse. Ce mode de relations marque toute sa vie et tous ses rapports: il insulte, abandonne, méprise, stimule la jalousie et se refuse sans cesse à ceux-là même qui lui sont le plus attachés. La conduite est typique: ayant fait l'expérience — et c'est de la sienne qu'il s'agit non de faits concrets — à un âge tendre, ayant subi passivement ce qu'il a ressenti comme privation, abandon, rejet, dévalorisation et antipathie de sa personne, il procède à anticiper et à esquiver, à réparer les blessures — même imaginaires — en devenant l'agresseur, en assumant activement la posture et le rôle affectifs de ces modèles. Simultanément, il paie en espèces et, par sa conduite, il s'impose aux oppresseurs comme vivant rappel de leur méchanceté. La leçon apprise et apprise à fond c'est que l'amour vit à l'ombre du quiproquo, de la séparation, de la solitude, de la mort et de l'oubli. L'amour vécu est une affaire bien passagère ainsi qu'il l'explique à Pauline: "Tout amour finit, quelque violent qu'il ait été, et le plus violent plus promptement que les autres. Après l'amour vient le dégoût; rien de plus naturel" (Cor., I, p.107). Selon l'ordre de la nature, l'amour humain est éphémère; pousser les choses conduit à l'antipathie mutuelle et compromet alors, pour ces deux êtres, la jouissance du souvenir du temps où l'on aimait. Le remède est la séparation, il explique: "Ils ne se verront pas d'un an, et alors ils seront amis" (Cor., I, p.107); ils pourront au moins partager le bonheur de la réminiscence. Quant à l'amitié, elle est régie par des lois passablement ressemblantes et Stendhal de conclure: "Je m'étais fait une bien fausse idée du nom d'ami. 'Mais qu'il fût tout pour moi, comme moi tout pour lui'. L'homme n'est pas assez parfait pour cela. Il faut me borner à voir éparses entre tous mes amis les qualités que je vou-

drais réunir dans un seul" (J., 1804, tome 28, pp.83-84). Pauline sur le point de se marier reçoit une nouvelle mise en garde ainsi formulée: "Le bonheur dans l'amitié entre gens mariés tient même trop de la passion pour être une base sûre du bonheur. Ce qui lie les amitiés dans le monde, c'est la responsabilité de ne plus voir son ami" (Cor., I, pp. 342-343). En l'occurrence l'amour et l'amitié d'une part, le mariage de l'autre sont inconciliables. Ces deux affections chèrement désirées ne s'épanouissent pleinement qu'au sein de la séparation, de l'absence et du manque. "Une passion est la longue persévérance d'un désir" (Cor., I, p.342); l'art consiste alors à ne pas assouvir le désir afin de le maintenir dans cet état de tension qu'est la passion. On se sent vivre au moins!

Il est matériellement impossible d'accorder autant de pages que celles consacrées à Chérubin Beyle aux autres membres du cercle familial. Et pourtant il va sans dire qu'ils ont collaboré à la formation d'une sensibilité hyperdélicate, ulcérée certes, et qui conserve une bonne dose d'égoïsme infantile. On s'en tiendra à de brèves remarques. Graphiquement parlant et du point de vue de Stendhal, les rapports vécus entre ce dernier et ses parents suivent tous la courbe parabolique observée dans les relations au père; la portion descendante de la voûte dépend de la hauteur de l'arc, c'est-à-dire du degré d'intensité et d'intimité qui existent à l'origine entre les individus.

Sans conteste, le grand-père Henri Gagnon est le plus important après Chérubin. Il partage l'avant-scène avec sa fille chérie pendant

la prime enfance. Dans le souvenir conscient de Stendhal, c'est eux qui forment un couple qui, littéralement, veillent sur ses premiers pas: ils sont les géants bienveillants. D'après Brulard, il est possible de conclure qu'Henri Gagnon préserve des anecdotes des très jeunes années de son petit-fils, il le régale d'histoires et, aux yeux de cet enfant, il sait tout sur tout. De Paris et d'ailleurs, Stendhal conseille toujours à son "unique soeur" de consulter le docteur Gagnon, de lui demander des éclaircissements, des récits, des livres. Il encourage le premier la lecture de Don Quichotte, de l'Arioste. Après l'accident tragique qui le transforme en un homme silencieux, triste et dévot, il est le seul qui consente à parler de la défunte avec le petit Henri. Relations chaleureuses sans doute, et pourtant lui aussi est victime d'une éclipse qui correspond à celle de son beau-fils, pour qui par ailleurs il n'éprouve qu'une sympathie convenable, mais dont il respecte le rôle de père. Voilà précisément le début des difficultés. Le grand-père manque d'énergie: il a peur de sa fille, il n'ose tenir tête à sa soeur Elizabeth qui lui reproche ce manque de volonté et donne la préférence à un de leurs frères, mort il y a longtemps et dont elle porte toujours le deuil intérieur. Bien que l'enfant se rende compte qu'Henri Gagnon n'approuve pas certaines méthodes d'éducation (H.B., tome 20, p.127) ou certains traitements dont son petit-fils est l'objet, ce vieillard poudré et serein opte pour le silence, car c'est "un sage à la Fontenelle qui ne voulait pas livrer bataille pour moi" (H.B., tome 20; p.107); à l'occasion, il prend volontiers place aux côtés des tyrans. L'épisode du billet Gardon en est un exemple; après l'incident Stendhal admet: "Je commençais à moins aimer mon grand-père" (H.B., tome 20, p.187).

D'ailleurs, cet homme à la Fontenelle (l'expression est reprise maintes fois dans Brulard) en a l'amabilité, le charme mondain et aussi les défauts: l'égoïsme qui entend préserver son calme et sa paix, une jouissance tant soit peu vaniteuse de sa position de grand manitou à Grenoble, un certain dédain aristocratique et, en admirateur de Voltaire, une tendance à l'esprit moqueur, un talent à la raillerie qui laisse la victime blessée. Stendhal est parfois la proie de commentaires cruels qu'il n'a jamais oubliés. Il raconte: "Mon grand-père, homme du monde, m'avait dit: - Tu es laid, mais personne ne te reprochera jamais ta laideur" (H.B., tome 20, p.200). On attirera l'attention sur le fait que la remarque est placée dans la bouche du fils, Romain Gagnon, dans les Souvenirs d'Egotisme. En premier lieu, la répétition dans ce cas garantit la certitude, deuxièmement, étant donné les personnalités des messieurs en question, ce cruel jugement aurait pû être prononcé ou par l'un ou par l'autre. Pour en revenir à Gagnon père, cet homme à l' "esprit fin et froid" qui ne peut "passer inaperçu" (H.B., tome 20, p.98), déclare en riant à ce petit-fils chéri qui n'avait obtenu qu'un misérable accessit: "Tu ne savais que nous montrer ton gros derrière!" (H.B., tome 21, p.42) et Stendhal de préciser: "Mon grand-père en fut humilié, et il me le dit avec une politesse et une mesure parfaites. Son mot si simple fit sur moi tout l'effet possible" (H.B., tome 21, p.42). Parfaitement acclimaté au reste de la famille, cet "excellent grand-père" (H.B., tome 20, p.65) ne parle qu'à demi-mot et ne se plaît guère aux démonstrations chaleureuses malgré ses protestations d'affection: "Il avait en horreur l'attendrissement de famille niais" écrit Stendhal (H.B., tome 20, p.41). Comme les autres, il se montre pointilleux sur l'emploi des mots, ce

qui n'est pas pour encourager l'épanchement, et Stendhal décrit ainsi les scènes de dialogue: "Si je me servais d'un mot peu précis ou prétentieux, à l'instant une plaisanterie m'arrivait ... de la part de mon grand-père ... il fallait, pour éviter le regard railleur de cet homme d'esprit, employer la tournure la plus simple et le mot propre" (H.B., tome 21, p.114). Le docteur, friand de l'attention publique, est d'une "vanité cultivée et implacable" (H.B., tome 21, p.135); il se montre méprisant envers un bon nombre de personnes. Il suffit parfois, pour provoquer cette arrogance intransigeante, que "l'élu" ne soit pas un égal de classe ou qu'il ne partage pas les goûts et opinions du dit Fontenelle. On l'a vu à l'oeuvre envers les siens; on peut ajouter qu'il montre peu d'inclination pour son fils Romain qui tient de lui cette complaisance envers soi-même. En juillet 1805, la santé de Pauline donne des soucis; Gagnon semble peu affecté, Stendhal le remarque dans son Journal: "Le père (M. G(agnon)on) préférant sa vanité à la vie de sa petite-fille ... (En écrivant cette note j'étais indigné de l'inhumanité of great father G(agnon))" (J.L., 1805, tome 34, p.254). Stendhal lui reconnaît une supériorité intellectuelle, mais "il était apte à concevoir des haines éternelles à l'occasion de torts très minimes et je ne puis laver son âme du reproche de bourgeoisie" (H.B., tome 20, p.283). Ce que Stendhal aime chez son grand-père est naturellement l'affection qu'il lui manifeste mais, le "descendant" boude les marques d'un intérêt qu'il doit au titre de "fils de (la) fille chérie." Cette relation de cause le déçoit et ill'évince lorsqu'il se proclame: "moi, son véritable petit-fils" (H.B., tome 20, p.289). Il admire sa gaîté, l'humour qui dévalue l'autorité — père, tante, prêtres et dévotes — l'élégance aristocra-

tique, l'amour des livres et leur connaissance étendue et enfin l'attitude qui proclame que rien n'est vraiment assez important pour en souffrir ou se faire violence. Ces atouts ont malencontreusement leurs inconvénients: l'égoïsme, la passivité, le manque de passion, la tendance au compromis. Ce sont ces attributs qui le font passer au rang des ennemis (H.B., tome 20, p.190) et qui lui valent d'être lié au père lors de l'exacerbation sentimentale que l'on a analysée. Le grand-père n'a pas l'âme noble (H.B., tome 20, p.254) et gratuitement altruiste. Stendhal en retire un grand principe qu'il se répète à lui-même, avant un voyage à Grenoble en 1805; voici la formule: "Mets-toi bien dans la tête que jamais personne ne t'aimera autant que tu t'aimes, ne t'aimera, même de passion" (J., 1805, tome 29, p.60). Cette conviction teintée de gagnonisme empêche d'oser. A la timidité, héritée du père, aggravée par lui, s'ajoute l'extrême conscience du moi physique, la peur du ridicule dont Gagnon, si l'on tient compte de ses remarques acerbes, est particulièrement responsable. Convaincu de sa laideur, Stendhal est méticuleux dans sa mise comme dans son langage, dandy même. La hantise du ridicule, la crainte de cette forme d'agression qui peut provenir des quartiers les moins antagonistes et détruire les efforts de "restauration" éclaire cet adage qui paraît dans les Mémoires d'un Touriste et Henry Brulard: "Mes amis m'estimaient sans doute; mais la plupart eussent été charmés que lorsque je sortais pour la première fois, avec un bel uniforme neuf, un enfant jetât sur moi un verre d'eau sale" (M.T., tome 16, p.75). Certainement, le poids d'un corps disgracieux contribue à la préférence accordée aux affections épurées, inaccessibles même en ce qu'elles exigent un surpassement de soi. Le malaise collabore pareillement avec cette prédilection pour le

simple dédoublement ou, mieux encore, pour celui qui permet de coïncider à cet aspect embelli de soi miroitant dans le regard de l'aimée. Pendant les années vitrioliques, Henri Gagnon est associé aux forfaits de son beau-fils et se trouve pareillement accusé d'être la cause des échecs et des déboires. La tâche est de dédiviniser. En fait, lors des voyages à Grenoble, le spectacle qui s'offre aux yeux d'Henri Beyle est celui d'un vieillard déclinant, et, sans charité, le jeune homme note: "Il n'y a qu'un moyen de faire supporter la vieillesse: c'est la gloire et une âme ardente.... La vieillesse de Voltaire, celle de Molé ... comparées à la vieillesse de M. Daru, à celle de mon grand-père" (J., 1805, tome 28, p.288). D'abord le sous-entendu est évident: lui, Henri a une âme ardente et la gloire n'est qu'une question de temps, il est donc supérieur à ce vaniteux prêcheur. Ensuite, il y a plus, Posséder une âme ardente garantit qu'on puisse aimer et défie la mort surtout si la gloire y met du sien. Effectivement, la confirmation que les affections ont un terme parce que la vie a un terme est inacceptable à Stendhal. Le crépuscule du grand-père concrétise le danger pour soi-même et déclenche la réaction, à la fois, rancunière et défensive. Avec le temps, il garde de lui un souvenir amical, amoindri en ce qu'il est proportionné à un homme qui ne pouvait faire naître des passions que chez un tout petit enfant ébloui.

L'oncle Romain Gagnon, fils du susdit Gagnon, est lui aussi l'objet d'une période de cristallisation. Il est jeune, a du charme, une amabilité facile qui s'accommode du bambin; ceci explique qu'il soit associé aux souvenirs les plus reculés de Stendhal. L'oncle apporte à la vie de l'en-

fant le plaisir du rituel festif, du déguisement esthétique, de l'imprévu agréable de l'illusoire théâtral. Stendhal amorce ainsi le récit de son voyage aux Echelles, propriété où son oncle réside après son mariage: "Ce fut comme un séjour dans le ciel: tout y fut ravissant pour moi" (H.B., tome 20, p.196), et il continue: "Ce fut un bonheur subit, complet, parfait, amené en un instant par un changement de décoration" (H.B., tome 20, p.197). Romain n'a pas la culture de son père, mais il hérite de lui: une vision cavalière de la vie, de l'égoïsme et la répartie vive et moqueuse. Il a peu de respect pour Henri Gagnon ou Chérubin Beyle, il taquine sa soeur Henriette sur la laideur de son premier-né et sur l'énormité de sa tête chauve (H.B., tome 20, p.74). C'est lui le premier qui converse de la femme avec son neveu. Stendhal envie la désinvolture de son oncle et imagine sa vie plutôt qu'il ne la connaît; il a dû souscrire, plus longtemps qu'il ne l'admet, à ce qu'il sentait confusément à l'âge de cinq ans et qu'il exprime en ces termes: "Tous les moments de la vie de mon oncle sont aussi délicieux que ceux dont je partage le plaisir au spectacle" (H.B., tome 20, p.68). Romain devait tomber et il tombe au cours de cette année 1804, lui aussi victime d'une vision devenue plus relative et d'une colère si féroce contre un homme qu'elle modifie le contact avec tous. De plus, pendant son séjour à Paris, l'oncle commet un faux-pas qui a vraisemblablement choqué le jeune Henri, de tout temps attaché jalousement à ses illusions. Il visite une maison mal famée en compagnie de son neveu; voilà donc la vie chatoyante et féérique que vit ce faux Don Juan! Comme d'habitude, si le déclin est accompagné d'amertume, il inaugure aussi une optique plus lucide; Stendhal écrit à Pauline, le 31 décembre 1804: "Tu n'as pas d'idée combien le caractère de mon

oncle ressemble à celui de mon grand-père. Il m'accablait d'injures lorsqu'il me voyait prendre ... Hobbes, ou tel autre livre qu'il ne comprend pas" (Cor., I, p.169). Il explique que la ressemblance de caractère tient à cette vanité révoltée contre ce qui lui est incompréhensible. Les rapports en resteront là; on ne s'en étonne guère.

3) l'histoire affective: à l'école des femmes.

La grand' tante Elizabeth Gagnon ne souffre pas dans cette débâcle affective parce qu'elle n'est jamais aussi passionnément investie que les autres membres de la famille. Ce manque révèle beaucoup sur son compte. Vieille fille nourrissant des rêves d'honneur et des fantaisies romanesques, elle est distante, silencieuse et hautaine. Voici à son sujet le jugement d'Henry Brulard: "Elle éprouvait, mais n'exprimait jamais, un assez grand mépris pour le fontenellisme de son frère.... Elle adorait ma mère, mais elle ne s'attendrissait pas en en parlant comme mon grand-père. Je n'ai jamais vu pleurer, je crois, ma tante Elizabeth" (H.B., tome 20, p.188). Il analyse très bien ses sentiments à l'égard de cette "noble fille" lorsqu'il dit: "J'eus toujours le plus profond respect (pour elle), un respect si profond qu'il empêchait mon amitié d'être tendre" (H.B., tome 21, p.8). L'intimité, l'amour ne sont point présents; Elizabeth jouit de l'admiration et du respect -- voisin de la crainte -- qu'accorde la distance. Puisqu'aucun rapprochement ne se fait jamais, aucun ajustement de perception n'est nécessaire, elle demeure le juge olympien et exigeant, d'autant plus qu'elle s'impose ces mêmes règles. Un mot bas échappe à l'enfant, "et sa figure exprimait un froid dédain dont le souvenir

me hantait (me poursuivait longtemps)" (H.B., tome 21, p.113). On substitue aisément le présent à l'imparfait; la tante Elizabeth est l'incarnation d'un surmoi sévère et Stendhal a véritablement intériorisé la philosophie de la grande demoiselle Gagnon. En fait, la théorie est presque salvatrice: l'expérience d'amours qui jamais n'assouvissent, qui prospèrent dans la mesure où elles n'apaisent pas, offre à l'adulte et à l'adolescent délaissés, et choisissant de l'être, un refuge salutaire. La conviction d'Elizabeth et la réalité de ses propres infortunes autorisent Stendhal à discerner un sens supérieur dans ses entreprises sentimentales, alimentent la fantaisie selon laquelle l'acceptation de telles vicissitudes marque le héros et garantit la pureté noble de cet individu d'élite.

Séraphie Gagnon, le "diable femelle," vieille fille colérique meurt à trente-six ans. Elle devait être franchement malade pour que personne dans la famille ne s'oppose à ses accès de violence, car elle est physiquement autant que verbalement violente. On sait si peu sur elle, excepté qu'à travers les pages de Brulard, elle parle, elle crie, elle gesticule, elle fait obstacle avec ténacité. Elle arrive trop tard sur la scène affective pour occuper jamais une place au rang des Olympiens et de plus, dès son entrée, elle est usurpatrice. Sa stature est seulement humaine, mais à vrai dire il faut avouer qu'elle semble être la seule animée de passion. L'enfant le lui rend bien, il lui octroie généreusement sa haine et sa jalousie. Paradoxalement, sa fonction est éminemment "hygiénique." Jusqu'à sa mort, Séraphie partage avec Chérubin le poids des méfaits; mieux encore, elle s'impose au lecteur de Brulard

comme rempart protecteur de Chérubin. Elle rapporte, elle incite, elle fait pression sur ce père puissant, partant, on doit conclure qu'elle détient la part la plus grande de responsabilité pendant cette sombre période. Elle accumule à son profit et sans réserve toutes les accusations, toutes les attaques, préservant et libérant pour les autres des sentiments moins tranchés, un comportement disponible à l'attendrissement ou à la nostalgie. Son entière humanité la rend abordable, même si ce n'est que dans le cadre du négatif: elle ne gronde pas, elle ne dédaigne pas, elle ne censure pas d'un silence écrasant et impérieux. Sur un pied d'égalité, Séraphie et l'enfant se livrent à des engagements ardents dont l'enjeu est la subjugation de l'autre. Cette relation — car c'en est une — de domination enfiévrée et mutuelle s'apparente à l'acte sexuel dans son intensité purement charnelle et enflamme l'être pubère; les discours mêmes de la tante, discours improbables dans la bouche des autres membres de la famille, excitent la convoitise du jeune Henri. Par exemple à propos de la fille du libraire Falcon, féroce républicain, Stendhal se souvient qu'elle était "le sujet ordinaire des plaisanteries de ma tante Séraphie qui l'accusait de faire l'amour avec les patriotes qui venaient lire les journaux dans le cabinet littéraire de son père" (H.B., tome 20, p.256). Rempli d'un émoi que la tante a provoqué, l'adolescent dicte ces lignes à l'adulte: "J'étais tellement emporté par le diable que les jambes de ma plus cruelle ennemie me firent impression. Volontiers j'eusse été amoureux de Séraphie. Je me figurais un plaisir délicieux à serrer dans mes bras cette ennemie acharnée" (H.B., tome 20, p. 260). Par contraste avec l'amour, passion de coeur et d'âme évoquée plus haut, l'éveil de la sexualité s'accomplit dans une

atmosphère de proximité, de rage destructrice et de désir de faire acte de puissance. Stendhal en garde les empreintes comme en témoigne cette fantaisie de 1811 au moment où il est en ménage avec Angéline Bereyter, relation purement physique: "Ma maudite horreur pour ce qui est bas. Outre ce défaut, la folie de m'amuser à m'imaginer qu'on m'insulte pour composer ensuite des réponses bien hautes et bien insolentes, et me voir donnant des soufflets" (J., 1811, tome 30, p.111). Alors que sa passion pour Mélanie tire à sa fin et qu'il ne voit plus en elle qu'une présence corporelle dont la lenteur le dégoûte (J., 1806, tome 29, p.118), il se sent saisi d'un violent accès d'ambition, d'une obsession de faire de grandes choses, et observe les faits suivants: "Ma passion (d'ambition) me dévorait ... je périssais de rage de ne rien faire à l'heure même pour mon avancement, j'aurais eu plaisir à battre M(élanie)" (J., 1806, tome 29, p.117). Au début de l'affaire Pietragnua, en 1811, lorsque les souvenirs charmants de leur première rencontre onze ans auparavant se changent en réalité, et que Stendhal prend conscience de son amour, "un noir affreux remplit (son) âme" (J., 1811, tome 30, p.237), sachant que son être de chair et de sang obéira à ses instincts; il avoue: "Je ne me promets pas un grand plaisir à être dans les bras de Mme P(ietragnua)" (J., 1811, tome 30, p.238). Soudain, il sent monter la rage et il explique: "Je rentrai chez moi furieux, c'est-à-dire que j'aurais trouvé du plaisir à déchirer des chairs sanglantes si j'avais été lion ... parce que j'aurais été consolé en faisant acte de puissance" (J., 1811, tome 30, p.240). L'aspect physique de l'amour garde pour lui une signification vengeresse, dévaluatrice, opère un rappel inconscient de la haine impuissante et par là même s'érige en menace de châtement et de

destruction.

Séraphie prend la place de sa soeur psychologiquement, dans la mesure où, si Henriette Gagnon avait vécu, elle n'aurait pu se maintenir lointaine, purifiée, embellie, divinisée aux yeux d'un adolescent en développement. Sans le savoir, Séraphie assume le rôle maternel changeant qui aurait infailliblement été le partage d'Henriette.

Grâce à la dissociation concrète de l'image maternelle, Stendhal ne peut harmonieusement concilier la totalité de l'amour et retient deux comportements sentimentaux vis-à-vis de la femme: celui de la chasse au bonheur qui réside essentiellement dans le culte d'une madone et, cet autre de la résolution rapide et agressive dont le prix est la fille d'auberge. Dans les deux cas, la fuite devant l'engagement réel, le refus de l'acceptation de la dépendance d'autrui sont évidents. L'amour, répète-t-il, est invariablement lié à l'idée de mort. Aussi ce suicidaire qui ne se suicide pas, pressé par son instinct de conservation, s'esquive devant le don de soi et préfère préserver son intégrité en se lamentant sur ses infortunes ou en jouissant de ses succès dans la solitude.

Il y a une grande absence dans ce tableau familial et l'ignorer serait un sérieux malentendu. On se réfère bien entendu à la mère de Stendhal: Henriette Gagnon. Elle est en charge de l'administration des sept premières années de la vie de son unique progéniture masculine, en fait presque huit. Les rapports avec son fils, ou plutôt ce qu'il en dit lui-même, ont fait couler beaucoup d'encre. En parler encore est

entièrement justifié du point de vue stendhalien: elle plane par le souvenir sur la vie de l'orphelin. Vraisemblablement encouragé par les légendes familiales, toutes favorables (H.B., tome 20, p.225), Stendhal sait que sa mère est une femme charmante, jeune, vive, artistique, spirituelle, généreuse, aux traits nobles et sereins. Il lui attribue toute la joie de sa première enfance en ce qu'elle est "l'âme de la famille" (H.B., tome 20, p.141), la force vive de la maisonnée dont l'anéantissement change êtres et choses. Toutefois, on est porté à croire qu'en l'absence de légendes, si légende il y a, Stendhal aurait nourri de semblables sentiments: ils participent, on l'a déjà montré, de la vision infantile qui nécessairement auréole les parents de qualités remarquables. Pour le très jeune être, ces protecteurs quotidiens qui le nourrissent il ne sait comment, qui le gratifie magiquement, qui le portent, qui disparaissent le soir pour se matérialiser à nouveau le lendemain, sont admirables et souverainement puissants. Ils sont plus forts, plus grands, plus beaux et plus compétents que tous les parents des alentours; aussi l'enfant de quatre ans qui déclare épouser sa mère quand il aura l'âge est profondément sérieux. Il lui accorde la pérennité et la perfection des dieux: en même temps qu'il s'abandonne à une dépendance bénévole et enveloppante, il revendique une possession intraitable et adoratrice. Ces adultes lui appartiennent de droit, la mère surtout dont on a observé plus haut le rôle déterminant dans le développement sensoriel, puis sensible et enfin affectif de l'enfant.

Il est aussi peu question de démontrer ici que la sexualité infantile est une réalité universelle que de prouver aux incrédules que

la terre est ronde. Cette sexualité, non génitale jusqu'à un certain âge et où la verbalisation n'intervient qu'en tant qu'accompagnement mélodieux, se compose de rapports très intimes et harmonieux, d'enlacements, de caresses, de baisers, d'admiration et de gratification mutuelles. Pour ce jeune apprenti de trois ans, de six ans même, le corps, ses fonctions, leur maîtrise, les sensations qu'elles stimulent, les sentiments qu'elles font naître occupent une place primordiale et peu différenciée dans sa vie quotidienne; le "langage physique," récepteur et agissant, est développé bien au-delà du discours, et dépourvu des tabous et des malentendus d'un âge plus avancé. Lorsqu'on tient compte des particularités physiologiques de l'artiste, on comprend que ces circonstances s'imposent plus fortement que chez la norme, le plaisir et le déplaisir sont ressentis plus intensément. Si la mère peut embrasser le corps de son enfant, ce qui provoque en général une folle gaîté, pourquoi devoir abandonner une réciprocité de contentement? Seul peut accepter la proposition un individu dont les habitudes sont plus socialisées. Autrement dit, le changement survient dans un organisme humain dont le degré de maturation rend possible l'abandon d'un monde fondé sur l'absolu, l'égalité, et le plaisir. A cette conviction première, succède une soumission à un relativisme et à une hiérarchie des rapports qui permet la diffusion des alliances primitives et l'adhésion à une moralité d'un groupe extrinsèque au premier (en général le milieu scolaire ou ludique). Pour traduire succinctement, dans le code de l'adulte, ce qu'est la sexualité infantile, on dira qu'elle représente une tentative de perpétuation de la phase édénique de la plus grande union avec la mère, union physique sans être sexuelle. Assurément, lorsque Stendhal déclare, à qui veut

bien l'écouter, que non seulement il aime sa mère mais en est amoureux, il voit clair en lui-même. Il ne s'agit nullement de pose, de mensonge, ou, comme le suggère Elizabeth Ravoux, de fausses confidences.³⁵ Se refuser à le croire, c'est refuser au génie cette divination intuitive qui est son partage; c'est nier l'existence d'une filiation entre le besoin de revivifier le passé et la conception stendhalienne de l'amour, la croyance à cet amour d'âme, à cette communion avec les morts dont parlait Auden, à cet "avoir besoin" (J., 1819, tome 31, p.239) d'où la sexualité est presque bannie et que Stendhal décrit ainsi: "Mon amour-propre, mon intérêt, mon moi avaient disparu en présence de la personne aimée, j'étais transformé en elle" (H.B., tome 20, p.29). Cette notation personnelle où n'entrent ni vanité, ni domination, n'évoque-t-elle pas l'état de fusion, le sentiment océanique et extatique de la préhistoire affective!

Paradoxalement, ce guerrier de l'éros, dans le tournoi qui compte, celui de l'amour-passion, aspire souvent à la passivité béate, contemplée et partagée par un regard admirateur; en voici un exemple lors de sa relation avec Mélanie Guilbert. Il s'esquisse d'abord ainsi lui-même: "Moi à ses côtés, enchanté, immobile, brillant, mais ne lui ayant pas dit tout ce que je voulais lui dire" (J., 1805, tome 28, p.305), et il ajoute ce portrait de Louason qui lui fait pendant: "Louason était ... étonnée, attentive et immobile ... sans respiration" (J., 1805, tome 28, p.315). Même scénario avec Angela PietrAGRUA dont voici l'analyse: "Recevoir et

³⁵ Elizabeth Ravoux, "Stendhal et le 'Bel Oedipe' ou les Fausses confidences," Stendhal-Club, 64 (Juillet 1974), pp.293-300.

jamais prendre. Je trouve cette maxime très convenable à mon caractère, dans lequel la force nécessaire pour l'exécution tue le sentiment La tendresse revenait à mesure que je n'avais plus besoin du pouvoir exécutif" (J., 1811, tome 30, p.248). Combien de fois ne déplore-t-il pas la certitude d'un dénouement trop matériel qui requiert que l'on se prouve, que l'on se tende, d'une part, et de l'autre qui supprime l'embellissement de l'imagination, le ravissement de la rêverie suscité par l'absence de l'être physique; les exemples fourmillent, on se limitera malgré la tentation. A propos d'Angela à nouveau, on lit en 1811: "Si elle ne m'eût pas aimé, j'aurais eu des moments affreux.... Elle m'aime, et l'ennui me saisit" (J., 1811, tome 30, p.253). Le fantasme si longtemps entretenu se réalise et le soupirant se rend à cette évidence: "Rien ne manque à mon bonheur que, ce qui fait seul le bonheur d'un sot, de n'être pas une victoire. Il me semble que le plaisir parfaitement pur ne peut venir qu'avec l'intimité" (J., 1811, tome 30, p.271). En repensant à Mélanie, il remarque: "J'ai passionnément désiré être aimé d'une femme mélancolique, maigre et actrice. Je l'ai été et n'ai pas trouvé le bonheur continu.... Je ne sais pas ce que je désire" (J., 1806, tome 29, p.180). Projetant de faire sa déclaration à Alexandrine Daru, il examine sa torture: "Cinq ou six raisonnements évidents prouvaient l'avantage et la nécessité de se battre, mais à la vue de l'ennemi tout courage disparaissait. Un degré de plus, je me serais brûlé la cervelle plutôt que de dire à une femme, qui m'aime peut-être que je l'aime. Et j'ai vingt-huit ans" (J., 1811, tome 30, p.132). En 1820, bien que Métilde ne soit pas un "succès," il analyse une déception qui n'en est peut-être pas une; en connaissance de cause,

il explique: "Il me semble que lorsqu'on parvient enfin à coucher avec une maîtresse adorée pendant deux ans, au moment où l'on vient de finir, on est étonné d'avoir eu si peu de plaisir" (J., 1820, tome 31, p.254). Passe-t-il en revue les circonstances de la déclaration d'amour que vient de lui faire Giulia Rinieri, presque de vingt ans sa cadette, la sensation est la même et occasionne une comparaison à l'épisode Clémentine Curial; voici le passage du Journal: "Quoi! four days after 47, a young girl say: je vous aime! plus d'étonnement que de plaisir, même in writing this the 28 janvier, but the 22 mai 1824 aussi, étonnement de n'être pas plus heureux, plus d'étonnement que de bonheur.... Ici l'aveu de love coupe les ailes à l'imagination" (J., 1830, tome 32, p.61). Que conclure de tout ceci? Que "la recherche (du) bonheur (est) impossible avec notre corps" (Cor., I, p.214); qu'en ce qui concerne cet amoureux rêveur "pour être heureux, il faut qu'il manque toujours quelque chose à notre félicité" (J.L., 1803, tome 33, p.198), et que ce "quelque chose" est plus exactement la contrainte et l'accomplissement d'une destinée sexuelle d'adulte qui enlève à l'amour son essence originelle. Autrement dit, la nostalgie de l'unique premier amour poursuit Stendhal. Pour essayer de s'en approcher, Stendhal se raccroche à la fantaisie et il dit: "Le bonheur de D(ominique) consiste à avoir l'imagination occupée" (J., 1820, tome 31, p.252). Il en vient à apprécier une timidité qui, au moins, le protégera de l'action; il formule l'idée en ces termes quelque peu cryptiques parce que révélateurs: "The métier of Mocenigo makes bashfull en donnant des jouissances intérieures qu'on est bien aise de ne troubler par rien e così non si fa battaglia à l'extérieur" (J., 1812, tome 31, p.8). Le grand amour, espéré à chaque nouvelle rencontre, est celui qui

garantira l'union des âmes, l'enlacement harmonieux, muet, douillet qui laisse l'être, finalement libéré de la pensée réfléchissante, jouir d'un bien-être béat au sein duquel l'activité "mentale" est constituée de velléités fantasmatiques, sans but et sans fin, et d'où la performance sexuelle est absente. Cette sorte de pâmoison, ce "doux délire" (J.L., 1813, tome 35, p.25) comporte quelque chose "d'aérien, de fantastique," provenant de "sensations analogues à celles que produit la musique" (J.L., 1813, tome 35, p.24), de la nouveauté des sensations et au plaisir qu'elles procurent (J.L., 1816, tome 35, p.51). Cet ensemble paraît illustrer l'explication de Greenacre quant à l'hypersensibilité de l'artiste aux formes et aux rythmes, sensations particulièrement prononcées pendant le contact avec la mère, et des conséquences ultérieures amenées par ces stimulations diffuses, atteintes dans le cadre d'un rapport sympathique. Certes, ce scénario ne peut se recréer dans la relation de deux adultes assumant pleinement les impératifs de leur condition. Et pourtant Stendhal persévère. Pour parvenir à son but, il scinde ce qui équivaut pour lui à aspiration et nécessité. Dans le cas de l'aspiration, l'élue est précisément cela: une personne choisie parce qu'elle figure un idéal, l'idéal étant, comme on a pu le lire dans le premier chapitre, une image appartenant au passé dont on s'efforce de se souvenir. A la longue, la recherche obstinée communique à la redécouverte une valeur de nouveauté et une "teinte de modèle idéal" (J.L., 1804, tome 33, p.371). Stendhal analyse très finement le processus présent pendant la période de profonde passion "non alimentée" qu'il éprouve pour Victorine Mounier. Il se rend compte qu'à l'âge de raison, ce genre d'attachement, souvent unilatéral, exige "une imagination ardente et vaste," qu'il précède la

rencontre de l'objet intéressé auquel l'amoureux de l'amour appliquera par la suite "cette passion ... devenue habitude" (J., 1805, tome 28, p.236), conforme au bonheur qu'il se figurait enfant (J., 1805, tome 28, p.237). Puis, il écrit, révélant le schisme exigé par la poursuite du pur amour: "Je pourrai have a fair woman of the society, this is necessary for loving absolutely Vict(ōrine), même in the case nel quale troverei in lei quell'alma, grande e veramente amante, che forse ho sognata" (J., 1804, tome 28, p.167).

Stendhal a été effectivement amoureux de sa mère: s'en choquera qui voudra; il n'empêche que la déclaration apparaît dans Henry Brulard et dans quatre de ces notices autobiographiques dont le total s'élève à six. Aussi quand il établit un parallèle entre la nature de son affection pour Henriette et celle qu'il éprouve pour Alberthe de Rubempré, sous les perspectives mises en évidence, il circonscrit très justement sa symptomatologie sentimentale et exprime sans faux-sens ce qu'il entend exprimer. Pour s'en convaincre, il suffit de relire le passage en entier. Après avoir établi la comparaison, il la développe ainsi: "Ma manière d'aller à la chasse du bonheur n'avait au fond nullement changé; il n'y a que cette seule 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. ... Je l'eusse bien vite appris et cela n'eût rien changé au fond de ma tactique" (H.B., tome 20, p.44), ni même ajoutera-t-on au fond de sa conception. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que la liaison avec Mme Azur se singularise par ces "hauts faits d'armes." Néanmoins, après avoir triomphé en juin 29, Stendhal quitte Paris, début septembre,

et voyage à travers la France pendant trois mois. Il est concevable que le départ inopportun réponde à un impératif psychique qui le pousse à éviter, à fuir une situation trop peu "aérienne." On argumentera qu'il doit faire face à des rivaux d'envergure et que selon sa propre philosophie, il compte sur l'absence pour réparer les choses. On rétorquera qu'en premier lieu les rivaux ne font pas défaut avant la victoire, qu'en second lieu, la concurrence la plus tangible autant que le refus le plus inexorable d'ailleurs ne sont pas pour effrayer notre homme: qu'on pense à sa persévérance, toute intérieure parfois, auprès d'Alexandrine Daru, de Clémentine Curial, de Minette de Griesheim, de Métilde Dembowski, de Victorine Mounier, de Gina Pietragnua, de Giulia Rinieri. En fait, la seule femme qui n'ait jamais été digne de son opiniâtreté divinissante est Angéline Bereyter, disponible et humble, envers laquelle il affiche souvent un certain mépris et qui "(l') a dégoûté de voir des cuisses nues, une gorge etc ..." (J., 1811, tome 30, p.238).

Stendhal adore et regrette sa mère (Notice, tome 36, p.172) de façon exclusive et durable; il déclare sur un ton vindicatif: "Il n'aima aucun de ses parents. Il était amoureux de sa mère, qu'il perdit à sept ans" (Notice, tome 36, p.157). Il garde rancune à son père qui interrompt leur tête-à-tête et qui adore sa femme (cette dernière précision est mentionnée plusieurs fois). Parfois une sourde animosité pointe vis-à-vis du grand-père qui s'octroie un monopole affectif sur un être qui ne lui appartient plus; d'ailleurs Stendhal fait écho à la lettre du docteur lorsqu'il écrit: "M. Gagnon, inconsolable de la perte de sa fille chérie, se chargea de l'éducation de son seul fils. La famille avait des

sentiments d'honneur et de fierté exagérés" (Notice, tome 36, p.168).

L'intérêt de cette citation qu'on ne peut citer dans sa totalité, consiste à nouveau dans la juxtaposition inattendue des idées. M. Gagnon qui n'aime en vérité que sa fille se l'accapare encore en ce qu'elle a d'unique dans la mort; voilà qui ne témoigne pas seulement "d'honneur et de fierté exagérés" mais comme l'indique le reste du paragraphe (non cité), d'arrogance et d'imposture. Pour juste rémunération de cette tentative présomptueuse, sa "charge" conçoit vis-à-vis de Grenoble une horreur indicible parce que c'est là qu'il apprend à connaître les hommes et leurs bassesses (Notice, tome 36, p.168).

Les soeurs Pauline et Zénaïde encourent pareillement le ressentiment de leur frère en tant qu'usurpatrices d'un droit qui n'appartient qu'à lui. Zénaïde n'élícite jamais aucun sentiment de sympathie, par surcroît elle est la favorite du père et de Séraphie. En ce qui concerne Pauline, les années de correspondance mettent en évidence une vraie tendresse. Et pourtant ce qui frappe dans ces centaines de lettres c'est l'insensibilité à l'individu Pauline. Elle doit ressembler à son frère, le refléter, lire ce qu'il lit, s'intéresser à ce qui l'intéresse; si elle donne suite à la requête, il ne faut pas qu'elle s'attende à quelques félicitations en récompense de ses efforts, de nouvelles tâches lui sont imposées. Elle est le médiateur auprès de Chérubin, du grand-père, de la "bonne tatan Gagnon" (Elizabeth) à qui il n'écrit pas. Elle est responsable des livres d'Henri, de son habillement, elle doit devenir l'amie des maîtresses — Victorine Mounier, Mélanie Guilbert —. C'est elle qui doit garantir la présence vivante de son frère à Grenoble au moyen du

souvenir, c'est-à-dire grâce à une correspondance assidue. Combien de fois ne lit-on pas des variantes de ce reproche: "Si je venais à mourir, je t'aurai quitté six mois plus tôt, car il y a six mois que tu ne m'as pas écrit" (Cor., I, p.351). Lorsque Pauline devient veuve, Stendhal s'étonne de l'accablement de cette soeur tendrement aimée: "Elle ne m'a même pas dit s'il y a testament" (Cor., I, p.850) écrit-il, jugeant de cette manière le degré de détresse. On se rappelle la cruelle réaction à ce deuil évoquée quinze ans plus tard dans les Souvenirs d'Egotisme, sans modification apparente dans les sentiments; on lit: "Mme Périer s'est attachée à moi comme une huître ennuyeuse attachée à la carène de mon vaisseau."³⁶ Il l'aime bien sans doute, à sa façon, autant dire comme tous les autres, avec l'ambivalence observée. En effet l'aspect négatif de son attachement se fait jour dans la notice autobiographique de 1835. Stendhal y élimine figurativement l'existence de Pauline: pour notre gouverne, Brulard est né à Grenoble en 1786, an de grâce qui est, par hasard, celui de la naissance de la soeur en question. Dans une lettre de 1800, Stendhal explique à Pauline que son caractère a changé à l'âge de douze ans et "que de criarde que tu étais tu devins bonne et complaisante" (Cor., I, p.4). Sans compter que la "transformation" coïncide avec l'entrée d'Henri à l'Ecole Centrale, les qualités mentionnées, n'étant pas exactement à l'opposé de criarde, elles permettent de conjecturer du jugement et de la disposition du grand frère à l'égard de sa cadette. En 1808, il remémore leurs jeunes années; sa fidèle correspondante reçoit l'aveu suivant: "J'ai repassé dans ma mémoire tout le temps que nous avons passé ensemble. Comment je ne t'aimais pas dans notre enfance; comment je te battis une

³⁶ Souvenirs d'Egotisme, p.95.

fois à Claix, dans la cuisine... mon père revint un instant après, furieux, et me dit: 'Vilain enfant! je te mangerais!' " (Cor., I, pp.441-442). L'incident est repris dans Brulard où la menace du père s'orne de l'italique; dans cette deuxième version l'intimidation, "la crainte du châtiment" occupe le premier plan, l'ellipse souligne l'animosité fraternelle. En outre, la "confession de 1808" présente un modèle fascinant d'associations libres d'idées. La lettre est datée du 26 mars — Pauline est née le 21, Chérubin le 29 —; bien qu'aucune référence ne soit faite à ces anniversaires, la pensée flotte en fait vers ces êtres et les unit en un souvenir. Il débute le message en notant que dans les âmes sensibles, il y a une foule d'airs, lorsque soudain, l'un d'entre eux se précise et affecte l'individu du sentiment qu'ils expriment. Justement, ce 26 mars, l'air cara sorella du Mariage secret lui vient à l'esprit et stimule ce retour vers le passé. Il anote le cara sorella, presse Pauline de jouer l'opéra en question et surtout la finale, Io rivale di mia sorella! Cette soeur rivale des affections maternelles est bien une source de ressentiment; il la bat sur le territoire contesté, la cuisine, domaine pourvoyeur et nourricier par excellence, et l'unit en un tout d'inimitié à cet autre rival, autrement puissant, qui non seulement ne donne pas mais menace d'annihiler sur le mode oral.

Stendhal est passionnément jaloux de l'attention maternelle, il en est parfaitement conscient en ce qui concerne son père (H.B., tome 20, p.189). Lorsque la tante Elizabeth révèle qu'Henriette aimait peu son époux, fait confirmé par la bonne, Marion, l'enfant, l'adolescent, l'adulte chérissent à jamais cette découverte. En retour, il se persuade que sa mère l'aime singulièrement. On lit dans Brulard: "Elle m'aimait à la

passion et m'embrassait souvent" (H.B., tome 20, p.44). La notice autobiographique de février 1833 indique que: "Elle mourut en couches en prononçant mon nom" (Notice, tome 36, p.162). L'auteur ajoute un peu plus loin: "Peut-être ma mère, mourant en couches avec le plus grand courage et toute sa tête, avait-elle fait jurer à son mari, au nom de son fils aîné, de ne jamais se remarier" (Notice, tome 36, p.164). Il confie que "l'idée" de sa mère est encore au premier plan vers 1800 (H.B., tome 21, p.331); une brève lecture des Journaux littéraires de 1801, 1802 confirme l'assertion. Cependant Stendhal semble éprouver un doute, un malaise peut-être, en ce qui concerne la mutualité; au moyen d'une phrase restrictive, il "rature" verbalement, il neutralise pour ainsi dire la déclaration triomphante qu'il vient d'offrir. Si l'on reprend les textes cités, Brulard propose cette "réparation": "Elle ne peut pas s'offenser de la liberté que je prends avec elle en révélant que je l'aimais.... D'ailleurs elle n'a participé en rien à cet amour" (H.B., tome 20, p.45); la notice de 1833 compense ainsi: "J'en étais amoureux fou, je ne sais si elle s'en apercevait" (Notice, tome 36, p.162).

Le doute a-t-on suggéré. Il a de multiples raisons d'être. En premier lieu qui doute, espère; Stendhal a toujours insisté sur cet aspect du vrai amour qui exige que l'on escompte encore au sein de la jouissance car "espérer c'est jouir" (J.L., 1804, tome 34, p.185), jouir de toutes les fantaisies possibles, y compris celle d'être l'unique. Le doute s'explique aussi par les faits, par "les lois de fer de la réalité." Or bien prématurément aux yeux et pour le coeur d'un enfant intransigeant, la certitude d'omnipotence est tout à coup détruite par l'arrivée d'un

nouveau venu, monopolisant toute l'attention qu'on recevait sans partage. Stendhal, en tant que garçon, deuxième fils des Beyle mais seul survivant, a dû être particulièrement entouré. Alors qu'il a vingt-et-un mois une petite fille meurt peu après sa naissance. Sans aucun doute le petit Henri ne saisit rien de la situation, mais il est amplement prouvé qu'un bébé de vingt-et-un mois est capable de jalousie, de réactions antagonistes et coléreuses: l'arrivée d'un intrus le rend grincheux, plus dépendant; alors que ses moyens de locomotion ont atteint un degré de compétence qui lui assurent une autonomie grandissante vis-à-vis de l'objet maternant, il s'y accroche au contraire, il régresse dans certaines phases de son développement. Déjà pendant le période de gestation, il fait l'expérience d'un retrait de la part de la mère: dans ce cas surtout, les grossesses rapprochées, la fatigue probable allant s'accroissant, l'anxiété quant au dénouement, des malaises peut-être, expliquent ce que l'enfant ne peut comprendre et éprouve comme privation. Heureusement le nouveau-né disparaît et tout reprend son cours. Cependant le même phénomène se reproduit en 1786, et le jeune tyran ressent violemment l'inconfort, du fait qu'il a régné d'une façon absolue pendant presque trois ans; il le ressent plus lucidement, ose-t-on dire, parce qu'il peut maintenant établir un rapport de causalité entre sa détresse et le nouvel arrivant. Il revendique, affiche une attitude franchement hostile et physiquement agressive envers le nourrisson et la mère. Pauline, car c'est elle en l'occurrence, change à tout jamais le paradis terrestre; l'amnésie affective à son égard est notable. Dans Brulard par exemple, elle est très peu mentionnée et certainement totalement absente des récits qui prennent place jusqu'en 1791. La naissance de Zénaïde, en 1788, n'aura pas la même

valeur de choc, néanmoins elle confirme l'éloignement maternel. Elle donne corps à une réalité jusqu'alors devinée: la mère n'est pas sa propriété, ni même celle des autres enfants, elle appartient au père, ils forment un groupe à part; leur façon de se parler, de s'adresser, de se comporter l'un envers l'autre diffèrent de leur conduite et de leur ton vis-à-vis de leur progéniture. Les demi-mots des grandes personnes remarquées par Beyle de très bonne heure, apposent au clan des adultes, à celui des parents investis par l'enfant d'un intérêt tout particulier, le sceau du secret. On se réfère bien sûr aux forces composantes de la configuration oedipienne qui représentent un stade naturel dans le développement de la sexualité infantile.

4) révélation oedipienne et chronique d'une résurrection.

Chacun comprend le dynamisme de cette structure universelle, il est donc inutile de l'exposer. On voudrait pourtant fournir quelques nuances nécessaires à l'entendement de cette phase importante dans la croissance psychique de l'être humain. L'enfant apporte de nombreux conflits au scénario de base. La continuation du désir de s'approprier la mère n'a plus lieu dans un contexte égalitaire où le droit de possession exclusive n'est nullement mis en question. Avec la prise de conscience de changements de comportement, de différences de traitement à l'intérieur du groupe, naît la réalisation de la présence d'une hiérarchie. Toutefois, des vestiges de la vision primitive des parents continuent à coexister avec les nouvelles perceptions. Il s'ensuit que la mère est aimée et désirable certes, tout en activant des sentiments de

crainte et d'animosité: elle est, à la fois, "bonne" mère préoedipienne qui emploie sa force au service d'un assouvissement sans partage et la "mauvaise" mère qui, autoritairement, assigne de nouveaux rôles, choisit des "remplacements" selon son bon plaisir, est donc capable de "se débar-rasser" de qui elle veut et, ce faisant, trahit arbitrairement. Stendhal a dû entendre parler des bébés disparus, confirmation dans l'imagination peu mûre de la croyance au pouvoir potentiellement maléfique de cet être aimé. En ce qui concerne le père, de divinité bénéfique mais lointaine, dans la mesure où sa participation aux soins quotidiens est moindre, il se transforme en un participant de premier rôle, partenaire de la mère. Il se voit attribuer une puissance jalouse susceptible de sévir. Stendhal, comme on a pu le lire, porte cette accusation ouvertement contre son père, s'incriminant du reste lui-même d'une envie aussi profonde qu'inopérante. Comme il s'avère que ce père a des droits singuliers, on le craint, on le respecte, on le hait, on se sent coupable à son égard, on recherche sa protection contre des désirs prohibés. Son empire cause l'effroi aussi bien qu'une anticipation de soulagement, en ce que sa présence-obstacle offre un abri contre une dangereuse mise en acte et le châtiment réactionnel. Dans la situation oedipienne, il est important de se rappeler que l'enfant souffre, à l'égard de chacun des parents, d'intentions et d'affections contradictoires.

Ce tiraillement est en partie responsable du malaise d'incertitude; à ceci s'ajoutent les vœux de vengeance formulés contre père et mère. Stendhal présente tous les symptômes du conflit dans ses rapports avec les parties intéressées, ou leurs substituts, comme on s'est efforcé de

le montrer. On n'a pas abordé les signes d'animosité vis-à-vis d'Henriette Gagnon; ils existent pourtant et se manifestent de deux façons: l'application directe et l'application indirecte. Pour illustrer la première "manière," il suffit de revenir au fameux passage de la confession amoureuse dont on est déjà tributaire. Il atteste un amour ardent et persistant puisque Stendhal souligne: "Ainsi il y a quarante-cinq ans que j'ai perdu ce que j'aimais le plus au monde" (H.B., tome 20, p.45). Une lecture attentive révèle que cet extrait contient également une expression de violence agressive que l'on ne peut imputer exclusivement à une bienveillance même passionnée. L'auteur souligne que vers 1789 — peu de temps après l'arrivée de Zénaïde — il embrasse sa mère avec "un tel feu qu'elle est obligée de s'en aller, l'endroit stratégique est le sein maternel contre lequel il ne se blottit pas mais qu'il attaque; comme il le dit lui-même il aimait "ses charmes avec fureur" (H.B., tome 20, pp.44-45). L'enfant désire la proximité protectrice et exprime en même temps un autre sentiment par sa conduite (le langage corporel). L'action aboutit à un résultat non seulement contraire au but avoué, mais prévisible du fait que la situation se répète souvent. En vérité, il est licite de penser que, d'une part, la jeune intruse jouissant à présent d'un territoire anciennement réservé et, d'autre part, la mère qui acquiesce à cette "prise de corps" sont à l'origine du "feu" et de la "fureur." Plus encore, cette créature toujours puissante, et dévouée jadis, porte plus lourdement le fardeau de responsabilité puisqu'elle effectue les choix; en outre, dans la mesure où c'est elle qui est aimée, la blessure qu'elle inflige est autrement profonde que celle reçue d'une inconnue dont on n'a que faire.

A vrai dire, les récits dévoilant l'attaque directe sont presque totalement absents, victimes du refoulement. La raison en est simple: Henriette Gagnon a réalisé par sa mort la face meurtrière du voeu; il s'agit d'un double meurtre d'ailleurs en ce que le nouvel ennemi à qui elle donne le jour meurt aussi. Demeure donc la culpabilité, cette partie du remords restée inexpliquée plus haut c'est-à-dire "le souvenir d'un crime." Par contre la provocation indirecte est légion et s'étend sur toute une vie. On a noté la part qui échoit à Séraphie, à Pauline, à Chérubin Beyle même auprès de qui l'enfant cherche le remplacement, les attributs chaleureux et maternants dont Stendhal déplore le manque chez l'homme-éducateur. Protégée par ce remords du très jeune être, Henriette Gagnon se maintient dans cet état de divinité qu'on adore. D'autres prennent la relève également à l'extérieur du cercle de famille. Un des rappels les plus anciens et combien engageants, grâce à la spontanéité de l'acte, met précisément en train l'enchaînement des réminiscences qui forment la substance d'Henry Brulard, c'est-à-dire l'historique affective de l'enfance. Le fait qu'il soit le premier n'est pas logique mais psychologique. Il s'agit du méfait d'avoir mordu la joue rouge de Mme Pison du Galland, insistant pour qu'un Henri de trois ans l'embrasse; Stendhal écrit: "Mon premier souvenir est d'avoir mordu à la joue ... Pison du Galland ... femme de vingt-cinq ans qui avait de l'embonpoint. ... Je mordis ferme" (H.B., tome 20, p.35). Ce premier souvenir n'est pas sans intérêt. La mère de ce garçon de trois ans, à peu près de l'âge de la dame attaquée, est enceinte et a donc de l'embonpoint elle aussi; Stendhal emploie en fait le même terme pour décrire Henriette. Comme dans la scène maternelle, c'est la femme qui déclenche la réaction, et

dans le cas d'Henriette, le jeune Beyle lui rend ses baisers avec feu; au contraire "le premier souvenir" illustre la gratification du côté négatif de l'ambivalence, pas de double message ici. Après la mort de l'être aimé, comment ne pas rapprocher de ces deux vignettes d'antan la devise d'Angela Pietragnua "recevoir et ne pas prendre" à laquelle Stendhal souscrit avec tant de complaisance.

En ce qui concerne le père, on a mis en évidence la jalousie, la haine complémentaire d'un amour sous-jacent, l'attribution à cette autorité d'une puissance singulière, l'aspiration, au moyen de l'écriture, d'être admiré et respecté à son tour. Dans les Mémoires d'un Touriste, oeuvre conçue en 1837, c'est-à-dire bien après l'enfance ou l'adolescence, Stendhal remarque qu'il n'a que du respect pour son père (M.T., tome 15, p.6); ce sentiment s'adresse en général à celui qui est hiérarchiquement supérieur, juge et justicier, et qui, dans cette capacité, figure le censeur assurant le respect de l'ordre et garantissant le coupable contre la réalisation d'instincts défendus. Cette position, bien que souhaitée à un certain niveau de la psyché, permet à l'auteur de renouveler ses affirmations de "haine impuissante" (M.T., tome 16, p.26) et de faire les reproches suivants: "Mon père me traitait, moi homme qui savais me faire obéir par d'autres hommes, exactement comme si j'avais quinze ans. Moi, je craignais d'être un monstre, forcé de m'avouer que je n'adorais pas mon père.... Je n'avais eu que du respect pour mon père. Suis-je donc un monstre? me disais-je. Suis-je destiné à ne jamais aimer?" (M.T., tome 15, pp.5-6). Il est conscient de la frustration de n'être pas pris au sérieux, de son inaptitude à se faire

valoir et à être reconnu comme égal, au moins en puissance. Il s'acharne alors à dévaluer l'ennemi, d'abord en disséquant, en analysant mots et valeurs, autrement dit, en l'affaiblissant, en en faisant un objet qu'il peut désagréger, puis ceci fait, à prouver qu'il sait agir sur le coeur des femmes (J., 1805, tome 29, p.65). Il avoue, qu'enfant, il tente la technique de l'affabulation dont le double but est la manipulation et l'envoûtement; l'ensorcelé perd sa puissance mais aussi son désir de vengeance, puisqu'audience séduite, il devient, en fait, complice du ravisseur. Stendhal raconte ainsi la chose: "Agé de sept à huit ans, je fis, en allant à Claix, la description d'un pays superbe à mon père.... Ce pays, suivant moi, était Ceylan. Je mentais, je m'émouvais par mon récit, j'avais le plaisir d'influer sur mon père ... toutes ces causes me mettaient dans l'enthousiasme" (J., 1806, tome 29, p. 182). En l'occurrence, le recours à l'envoûtement suggère qu'il demeure convaincu de la force de l'opposition, du fait que l'ennemi a plus d'atouts que lui; il éprouve du chagrin à ce que, dit-il: "J'admire tout dans ce rival préféré.... Jamais je n'ai eu peur de rien que de voir la femme que j'aime regarder un rival avec intimité" (H.B., tome 21, pp.61-62). Ce qui demeure beaucoup plus latent est la désapprobation du consentement maternel, de la participation de la femme qui en fin de compte confère les lettres de noblesse. Elle apparaît voilée dans des remarques générales, telles que celle-ci: "Je sens parfaitement la déplaisance et le commencement de vengeance qu'inspire la jouissance des passions qu'on ne partage pas" (J., 1805, tome 29, p.93), ou bien cette autre où perçoit l'amertume de n'être qu'un intermédiaire passif dans ce "pas de trois" amoureux dont la femme est le chorégraphe: "Souvent nous nous applaudissons de nous

voir sacrifier un rival, et nous ne sommes que les instruments d'un effet qu'on veut produire dans le coeur de ce même rival" (J.L., 1802, tome 33, p.26); ou encore celle-ci qui, bien qu'ayant trait à sa relation avec Mélanie, témoigne, dans la mesure où les soupçons exprimés sont mal fondés, d'une profonde familiarité avec les sentiments ainsi analysés: "J'éprouvais tous les tourments d'un amour non partagé. L'affreuse humiliation qu'on éprouve donne des moments de fureur (de cruauté), ensuite de tristesse et de larmes; lorsqu'on peut arriver ensuite à la mélancolie, l'état devient moins cruel" (J., 1805, tome 28, p.336). Dans le texte, la citation est d'ailleurs précédée d'une projection accusatrice de son insuccès sur son père; le laissant sans ressource, au concret comme au figuré, il a échoué. Sa rage en est telle qu'il entretient la fantaisie de se donner un coup de poignard avec "une vive jouissance." Cependant l'insulte "pour faire mal" aux disparues qui l'ont vraiment abandonné échappe parfois dans toute sa pureté comme dans cette remarque: "Il y a une chose dont on ne loue jamais les morts et qui est cependant la cause de toutes les louanges qu'on leur donne: c'est qu'ils sont morts" (J., 1804, tome 28, p.67). On rapproche cet éclat d'amertume de la cruelle observation dirigée contre Métilde où Stendhal manifeste, avec toute la férocité de la passion lésée, sa préférence à la savoir morte plutôt qu'infidèle. A propos d'un certain Montvallon rencontré à Marseille, Stendhal impressionné brigue son amitié et donne un nouvel aperçu de l'animosité qu'il partage avec ce "grand caractère;" il précise ainsi: "Haïssant les femmes pour une qui l'a trahi" (J., 1806, tome 29, p.188).

Toutefois, les manifestations les plus ostensibles d'hostilité envers l'infidèle abondent dans les relations avec les "autres" femmes, les conséquences étant de ce fait moins dangereuses et le déplacement, sur autrui, de la mise en acte ou en paroles préservant l'intégrité d'Henriette Gagnon, mère à demi-réveillée dans l'extase infantile, mère d'avant le conflit. Les observations déjà offertes sur Mme Beyle en appellent d'autres. On tient à souligner encore que son rôle est particulièrement ascendant parce qu'elle n'est plus. Son absence fait éprouver à son fils une telle coupure dans sa propre vie qu'elle l'incite à aimer "en souvenir," comme lui-même le constate, aimer par transfert de sentiments,³⁷ par transposition sur une autre, par conjuration de visions. En outre, dire que Stendhal se refuse à l'engagement amoureux au profit de la pure jouissance de ses sentiments ne contredit pas ce qui précède. En somme, chercher celle qui, comme une musique ou un beau paysage, réveillera sa sensibilité et fera vibrer son âme équivaut, à vrai dire, à s'aimer par personne interposée. L'égoïsme est l'apanage des premières années de la vie du jeune tyran qu'est l'enfant. Au surplus, il est nécessaire à la préservation de la vie et au développement; comme tel, il est encouragé et assouvi par la première et incomparable tutrice: l'enfant progresse, s'approuve, s'estime dans la mesure où il voit en elle l'approbation, l'estime, l'amour de lui-même. Pour Stendhal, le rôle de la femme ne change guère, elle prend sur elle de lui faire découvrir les multiples possibilités de son être à lui, de l'initier à des sensations qui lui permettent de se sentir vivre; tout comme l'enfant, "(L') homme passionné ne pense qu'à soi."³⁸ La tendance très nette à l'amour par

³⁷ De l'Amour, tome 3, pp.74-75.

³⁸ Ibid., p.229.

transfert chez Stendhal divulgue l'attachement de l'enfant pour sa mère certes, mais bien davantage l'étonnant vide, l'extrême chagrin causés par sa mort. Comment savoir désormais ce que l'on vaut, si l'on est bon, si l'on est beau? Fait plus effrayant encore, qu'advient-il de soi-même si un être aussi puissant peut disparaître à tout jamais! Le décès d'Henriette est subi par son fils comme une mutilation. L'amour demeure pour lui le compagnon inexorable de la mort, la fleur délicieuse au bord du précipice. Il a besoin de la stimulation du parfum mais évite la cueillette. Il opère des manoeuvres pour faire faux bond au dénouement qu'il ne maîtrise pas; il limite la durée de ses engagements, les probabilités de réussite, il lâche la proie pour l'ombre, il préfère le doute, les peines, le sacrifice qui, tout en l'assurant qu'il aime et l'agrandissant à ses propres yeux, lui font entretenir la douce illusion qu'il pourrait peut-être échapper au sort du troupeau puisqu'il n'atteint pas son but.

Ceci dit, l'élection de femmes qui lui en rappellent d'autres, la sélection d'êtres dont le contexte vital se ressemble impliquent que la recherche d'une copie de la liaison initiale existe toujours: l'effort consiste, d'une part, à briser la féroce alliance d'amour et de mort et satisfait, d'autre part, aux exigences de la situation oedipienne. En effet, il est étrangement notable que Stendhal se choisit, avec une constance que seul l'inconscient est en mesure de dicter, des maîtresses qui sont la possession d'un autre.³⁹ Si le possesseur n'est pas pré-

³⁹ Sigmund Freud, "Contributions to the Psychology of Love. A Special Type of Choice of Object Made by Men," trad. Joan Riviere, Collected Papers (New York: Basic Books, 1959), Vol.4, pp.192-202.

sentement sur la scène, Stendhal lui donne un remplaçant: toutes ses relations amoureuses, sans exception, ont des rivaux. Après une nuit avec Mélanie, Stendhal avoue sans hésitation: "Le soulagement aurait été complet, si j'avais été amoureux d'une femme qui couchât avec son mari" (J., 1806, tome 29, p.247). Il note, dans la même veine, que sa position auprès d'Alexandrine Daru tient beaucoup de celle du Chérubin de Beaumarchais (J., 1810, tome 29, p.365) et qu'il se sent beaucoup plus à l'aise en présence d'un tiers (J., 1810, tome 29, p.355). Le remords, avec les deux aspects que Stendhal lui assigne, à savoir culpabilité et punition, est mis en évidence à propos d'Angela Pietragnua; Stendhal explique: "Mon esprit craignait vaguement qu'un plaisir si occupant ne m'eût fait manquer à quelque devoir. Pour me rassurer, je me rappelais (devais me rappeler) que beaucoup d'hommes, sans doute, avaient joui des mêmes plaisirs, mais qu'ils ne l'avaient pas dit, qu'ainsi cela n'était point aussi rare et que je n'avais rien à redouter" (J., 1811, tome 30, p.230). Le même épisode réveille le sentiment de vengeance vis-à-vis de la femme qui fait peur (J., 1811, tome 30, p.359) et renouvelle l'aveu du besoin d'un rival; on peut lire: "A-t-elle un autre amant? Je partirais sur le champ pour Venise.... J'aurais le plaisir de me venger, qu'elle m'aime ou qu'elle ne m'aime pas.... Je tue son amant, si elle en a; dans le cas contraire, je me prive d'une illusion charmante" (J., 1813, tome 31, p.102). Il ne sent d'ailleurs consciemment le désir de revanche qu'une fois que l'amour est à son déclin, parce que seulement alors "on se rappelle les actions ... offensantes pour la vanité" (J., 1828, tome 32, p.41).

Par conséquent, aimer est souffrir en ce que cet état consiste à

"s'exagérer le mérite et la beauté d'une femme aimable" (J.L., 1838, tome 35, p.198). La femme qui aime briller ne fait rien pour empêcher ce développement. La déception qui résulte entraîne à son tour des actes de cruauté, porteurs non de soulagement mais de remords. Pour bien faire, il faudrait fermer cette porte ouverte sur le malheur. A cette fin, le premier effort vise à diminuer l'animosité suscitée par les partenaires artificieuses; Stendhal explique ainsi les grandes lignes du procédé: "Au lieu de songer directement à mon malheur, je songeais à la douleur sentie un an auparavant. Je fus comme un spectacle à moi-même" (J.L., 1838, tome 35, p.202). La méthode, dont il essaie après chaque rupture, ne garantit pas une diminution de la haine, elle augure en premier lieu d'une volonté de détachement d'avec le monde et annonce secondement une posologie judicieuse d'inimitié: en spectateur, il n'est plus l'agent punitif; au moyen de la comparaison, les femmes s'assailent. La confrontation les nivelle collectivement, les dévalue systématiquement, au point que la dernière en date perd l'avantage au profit de celle qui la précède. Ainsi, au fur et à mesure qu'elles se succèdent, ces vaniteuses s'avèrent de moins en moins dignes du sacrifice de leur amant et ne deviennent que simples instruments mesurant les progrès d'une sensibilité supérieure. La tactique ne réussit que partiellement et préserve un trop-plein de rage prêt à surgir de façon variée. Dans les Promenades dans Rome à la date du 11 décembre, Stendhal "raconte" une anecdote de vengeance par amour; rien là d'étonnant, Stendhal se régale de ces faits divers qu'il collectionne par centaines. Toutefois celle-ci attire l'attention. Il y est question de l'assassinat d'une certaine Métilde Galline dont les parents ont repoussé le soupirant. Le jour de

son mariage avec un autre homme, elle est tuée par l'amant évincé qui se suicide ensuite (Prom., tome 8, p.180). Les rapprochements sont inévitables avec Métilde Dembowski, résidant Piazza delle Galline: en fait, Stendhal "tue" cette injuste maîtresse qui lui avait refusé jusqu'à sa porte. La configuration Daru-Stendhal est une réplique, de la part de ce dernier, de la situation familiale; s'y attarder serait répétitif. On sera bref. Stendhal rappelle dans Brulard que Mme Daru est morte dans les mêmes circonstances qu'Henriette Gagnon. D'autre part, au moment de son amour, il est jaloux à l'annonce d'une nouvelle grossesse d'Alexandrine. Dans la Consultation pour Banti, la comtesse Daru explique qu'elle ne veut pas s'attacher à son fils aîné; ayant perdu un premier-né en bas-âge, Stendhal lui fait dire ces mots: "Ces attachements si vifs portent malheur" (J., 1811, tome 30, p.378). En 1813, alors qu'il la revoit, il châtie pareillement cette amante insoumise qui vient d'accoucher d'un nouveau garçon le 17 janvier; il écrit dans son journal: "Mme Palfy m'a paru encore plus manquer d'âme et d'esprit.... (Au reste, son fils a été tué, et la douleur récente pouvait l'altérer)" (J., 1813, tome 31, p.27). En fait, le bébé se porte parfaitement bien et la parenthèse indique l'alibi. Effectivement la vengeance est manifeste et cruelle, et vise vraisemblablement de façon latente d'autres temps et d'autres lieux: il convient de rappeler que le premier Henri Beyle, mort à quatre jours, était né un 16 janvier. Clémentine Curial, femme intelligente, maîtresse franche et entière dans sa passion, n'échappe pas à l'hostilité de son étrange adorateur; elle se plaint des sautes d'humeur de son amant, de la souffrance qu'il se plaît apparemment à infliger, et elle lui écrit: "Je crois que votre amour est le plus affreux qui puisse arriver à une

femme. Si elle a du bonheur vous le lui ôterez, si elle a de la santé vous la lui ferez perdre, plus elle vous aimera plus vous serez dur et barbare pour elle" (Cor., II, pp.790-791); ou encore: "Tu m'as toujours fuie. Pendant deux années, tu as évité un aveu et, quand je te l'ai fait, huit jours après tu m'as donné mon congé" (Cor., II, p.791). En guise d'excuse, Stendhal met au compte de sa "maudite originalité" ces revirements soudains. Néanmoins, il exige de Clémentine l'attention la plus complète. Lors d'un bref séjour aux eaux avec sa fille Bathilde dont la santé donne de vives inquiétudes, Menti garde un silence compréhensible; Stendhal, peu enclin aux concessions en cette matière, fait part ouvertement des pensées jalouses qui l'animent et écrit à Menti: "Uniquement occupée de sa fille, elle oublie l'être qui ne peut plus penser qu'à elle" (Cor., II, p.35), il poursuit son envoi sous forme d'une déclaration de rupture venant de sa maîtresse. En 1815, après un moment de bonheur passé auprès de Gina, il est si heureux qu'entendant un coup de pistolet, il souhaite que la balle l'atteigne en plein coeur; quelque chose le retient cependant et c'est: "L'honneur qui me rendrait éternel l'amour de t'aimer quand tu en aimes un autre" (J., 1815, tome 31, p.174). Cette même Gina lui reproche d'ailleurs un an auparavant de ne rien faire pour être aimé (J., 1815, tome 31, p.135). Dès 1806, Mélanie, plus vulnérable et plus dépendante, lui impute l'état d'inquiétude qui l'assaille et s'épanche ainsi: "Moi, je ne t'aime pas; moi, je fais lire tes lettres à un rival! Ah! ... Cette idée que ... tu ne m'aimeras pas toujours. ... cette idée me tue" (Cor., I, p.1211). Virginie Ancelot, amie dévouée, le semonce en ces termes en 1829: "Vous prenez ma douceur pour de l'apathie, ma bonne amitié pour de la coquette-

rie, mon plaisir d'être avec vous pour de la vanité de vous avoir près de moi! ma confiance pour de l'indiscrétion, ma crainte de vous faire de la peine pour de la fausseté, et mon indulgence pour l'absence de délicatesse de coeur et d'esprit.... Aussi vous m'offensez et m'affligez à chaque instant" (Cor., II, p.840). En 1834, la comtesse Cini, peut-être cette mystérieuse Earline, accouche d'un fils que Stendhal déclare aussitôt du plus affreux laid et sa pensée passe sans transition au manuscrit du Lieutenant de sa grande amie Mme Jules Gauthier qu'il a en sa possession; au lieu de le corriger et de l'annoter comme promis, il lui vient ce désir: "Première idée de ne pas send it to Mme Jules, mais d'en make un opus" (J., 1834, tome 32, p.117). L'attitude revancharde contre la femme qui en préfère un autre que lui et qui l'affirme concrètement au monde par la création d'un enfant explique cette juxtaposition de pensées. Dans le même esprit, il admoneste Pauline de ne pas avoir d'enfant, tout au moins d'attendre quatre ou cinq ans encore (elle est déjà mariée depuis deux ans); les rejetons sont une corvée, un esclavage qu'il est toujours temps d'affronter.

Toutefois puisque le mariage et ses conséquences sont des réalités inévitables, Stendhal adhère passionnément à cette conviction que l'amour ne peut ni ne doit faire partie d'une union légitime. Il se grise de la découverte et s'y accroche en ce qui concerne ses propres parents, il se persuade avec joie du même fait dans le cas des Daru qu'il désigne comme sa "nouvelle famille" (Cor., I, p.580). Il s'ensuit que le fruit d'une alliance toute conventionnelle sera pour lors l'être incontestablement et singulièrement adoré, admiré, l'objet d'envie du cercle qui en-

toure le couple improbable. Le cercle comprend souvent les hommes de premier plan, et puis ces visiteurs d'occasion qui comme chez le docteur Gagnon grossissent les rangs des spectateurs approbatifs. Or notre auteur a déjà témoigné de ce que les enfants aiment se sentir supérieurs. Alors que le grand-père se prépare à partir pour les Etats de Romans, une foule d'amis vient faire ses adieux et apporter ses encouragements; Henri a cinq ans. Stendhal revoit clairement la scène et déclare non sans délice: "J'étais le héros du moment" (H.B., tome 20, p.76). On rapprochera cette citation de cette autre bien plus tardive qui retrace une soirée chez les Daru en 1811: "Je suis très gai, les enfants, et peut-être les grandes (personnes), s'occupent souvent de moi" (J., 1811, tome 30, p.179). Le désir est encore présent quand il fréquente à un âge bien mûr les salons parisiens, n'hésitant guère à froisser les sensibilités pour stimuler et accaparer l'attention sinon émerveillée, du moins stupéfaite. Chassé du paradis, tous les moyens seront bons pour parvenir au but; il se félicite de faire peur à Probus (Pierre Daru) et reconnaît que: "J'aime mieux qu'il s'occupe de moi, quoique ce soit d'une manière désavantageuse" (J.L., 1804, tome 34, p.178). Pour ce qui est du couple élu, les preuves d'un amour d'exception sont requises, car après tout, nulle naissance n'étant immaculée, les nuages du doute nécessitent d'être dispersés; Stendhal n'écrit-il pas à propos de Mélanie: "Il me prend quelquefois des moments de fureur quand je songe qu'elle a pu se donner sans amour" (J., 1805, tome 28, p.306). La pensée exclusive est une marque: Henriette Gagnon n'est-elle point morte, avec toute sa tête et tout son courage, en prononçant le nom de son unique fils. Le sacrifice est une attestation sans contredit parce que "l'homme s'attache par les sacrifices. Une mère qui a de l'imagination préfère à tous les

autres celui de ses fils pour lequel elle a fait les plus grands sacrifices" (J., 1830, tome 32, p.62). Le sacrifice ultime, celui de la vie, en arrive ainsi à être l'ultime de l'amour. Lisant un texte de Micciché en 1838, Stendhal commente: "N'a part jamais soi dans l'idée de mourir pour le fils (?) aimé." ⁴⁰ Ceci laisse à entendre que Mme Beyle meurt non pas à cause de l'enfant à qui elle vient de donner naissance mais pour celui dont les droits sont incontestables et qu'elle aime entre tous. La requête attribuée à la défunte, in extremis, dans la notice de février 1833, selon laquelle elle fait promettre à son époux de ne jamais se remarier "au nom de son fils aîné," souligne la responsabilité du mari, intime un fort désir de prévenir toute nouvelle concurrence fraternelle et donne à entendre que l'héroïne ne voit qu'une solution pour mettre un terme à des enfantements non voulus, la mort. Par contrecoup, chez Beyle, ce même résidu de pensée magique et infantile qui le fait s'éprouver criminellement responsable, par ses vœux hostiles, du trépas d'une mère qu'il croyait traîtresse, lui permet de réaliser, grâce à cette affabulation, une position de pénitent et même de partenaire. En effet, la victime, d'une part, pardonne la mauvaise "action," et d'autre part, prend sur elle l'exécution du projet pour de semblables raisons. Le réajustement ici présent, et répétitif, vise à maintenir l'intégrité de la divinité adorable et sa dissociation d'avec la femme coupable. Grâce à un travail psychique assidu, les sentiments positifs vis-à-vis de la mère prennent le dessus et la réussite s'avère possible parce que précisément la manoeuvre opère dans le vide, si l'on peut dire: elle ne peut être contrariée par l'obstacle d'une présence réelle.

⁴⁰ Mélanges, tome 49, p.172.

Par conséquent, c'est en probe témoin que Romain Colomb, dans une notice biographique publiée en 1845, peut rédiger ces lignes au sujet de son cousin: "Henri perdit sa mère à l'âge de sept ans; sa douleur fut profonde, et tout indique que c'est la plus grande qu'il ait ressentie. Fort souvent, dans nos entretiens, j'ai pu apprécier l'amertume de ses regrets." ⁴¹

Il est évident qu'effectuer le même tour de magie dans le tête-à-tête vécu de la vie adulte n'est point chose facile, aussi est-ce sans surprise que l'on lit ce message adressé à Pauline: "Ce bonheur parfait après lequel je cours, je ne l'ai point encore rencontré. Il me faudrait une femme qui ait une grande âme, et elles sont toutes comme des romans: intéressantes jusqu'au dénouement, et deux jours après, on s'étonne d'avoir pu être intéressé par des choses si communes" (Cor., I, p.534). Au fort de la confrontation, les poussées contradictoires surgissent à nouveau transposées sur d'autres amoureuses. Stendhal note: "Je m'occupe presque tout le temps de deux femmes: une étrangère, figure à caractère ... une femme non jolie, mais à volupté" (J., 1811, tome 29, p.378). L'observation est remarquablement fine. Elle était la proposition selon laquelle Stendhal sépare l'image maternelle, et partant féminine, en deux composantes auxquelles il lui convient de réagir sur deux modes psychiques. D'abord, soumis à l'impulsion oedipienne, l'individu cherche à établir sa compétence incontestable aux yeux des rivaux et de la dame, ensuite, l'être sur qui s'exerce la poussée de la condition primaire tend à placer l'objet aimé dans un état affectif et

⁴¹ Mélanges, tome 49, p.235.

stratégique pareil au sien propre: leur situation les fait se ressembler, se refléter et capte à nouveau l'état de contemplation mutuelle et d'union archaïque. Par surcroît dans cette relation de triangulation, Stendhal n'est plus le tiers incommode et passif, craignant constamment d'être évincé et châtié; il se pose en observateur jouissant des effets de sa cause, il s'élève du même coup au-dessus de la mêlée. On comprend que dans le cas de Stendhal la présence d'une "autre" femme est d'une importance tout aussi capitale et tout aussi spécifique que l'était celle de l'antagoniste masculin: de l'état de rival menacé et jugé il passe à celui de témoin agissant et gagnant.

On décèle d'ailleurs dans ce désir de se voir agent ou dans celui, cité préalablement, de partager certaines prérogatives avec le mari, une inclination à être l'amant et le légitime possesseur ou, en termes plus anciens, être l'enfant qui bénéficie des droits du père, qui "épousera sa mère." La solution s'annonce prometteuse: l'existence de l'intrus est annulée sans meurtre, le fils devient son propre père, le père devient son propre fils et s'étant dédoublé, il peut jouir du spectacle et échapper à la contingence. La hantise de confrontation disproportionnée, les tabous, la haine culpabilisante, le châtiment mérité et redouté, la timidité paralysante, engendrée d'une part par la pensée qu'il faut égaler sinon surpasser le puissant adversaire, soutenue d'autre part par la nécessité d'avoir à se prouver à la femme au risque du fiasco, tout ceci disparaît comme par enchantement. En vérité, la persévérance dans le faux-fuyant souligne l'énormité de l'obstacle à surmonter. Or, on ne voit souvent dans le complexe d'Oedipe qu'un apprentissage

affectif approprié au code social. Effectivement la crainte d'être puni, la honte d'être médiocre maintiennent sous contrôle les souhaits prohibés. Toutefois, ce stade psychique revêt une fonction autrement impitoyable dans le cadre existentiel.⁴² Entouré de son cortège de menaces, il initie le néophyte aux dangers de la condition humaine, à la connaissance de la destruction de l'être. La perte de l'innocence est sanctionnée non par l'acte charnel mais par l'anéantissement de la créature. Pour celui (comme Stendhal) dont l'acquisition des premiers éléments de ce savoir est accompagnée d'une mort véritable, la confrontation avec le réel reste synonyme d'un renouvellement de l'angoisse première et une preuve continue de vulnérabilité personnelle.

Malencontreusement, le vécu se signale par des confirmations que l'on redoute, des péripéties, des comportements inattendus qui n'accordent que des moments trop fugaces à la contemplation qui dédommage, que des avantages trop passagers pour compter. Stendhal a beau se répéter: "Bien m'accoutumer à cet état, me voir bien aimé à ce point pour ne point être malheureux lorsque je n'inspirerai plus une telle passion" (J., 1806, tome 29, p.134); il ne cesse de regretter le terme de la passion, la sienne ou celle d'autrui, qui ne laisse après coup que des réminiscences plus intenses de peine que de bonheur (Cor., I, p.971), de déplorer la médiocrité de l'être dont le lot peu glorieux ne consent qu'à cette affirmation relative: "On est aussi rassuré que possible de son bonheur quand on n'a à craindre que sa mort ou celle des

⁴² Otto Rank, Psychology and the Soul (New York: Perpetua Books Edition, 1961), p.38.

gens qui le font et que rien ne l'an(n)once" (J.L., 1804, tome 33, p. 400).

Comment faire faux bond à ce dilemme? Dès 1804, Stendhal conçoit un subterfuge qui ne s'épanouira pleinement que dans le cadre de l'illusion esthétique, de la fiction; la méthode procède de la révélation suivante: "J'ai ... peu pensé à mes anciens châteaux en Espagne de bonheur par amour. Je me suis connu moi-même et ai vu que c'était au temple de Mémoire que je devais frapper pour trouver le bonheur, et que chez moi l'amour serait la seule passion qui ne fût pas chassée by the love of glory, mais qu'elle serait subordonnée à cette dernière ou ne pourrait au plus usurper que des instants" (J., 1804, tome 28, p.146).

Dorénavant, seules la fuite du temps, l'absence et la mort, comme dans le scénario premier, peuvent garantir cet absolu et permettre le rapprochement affectif entre l'objet initial, maternant et protecteur, et tous ceux en qui Stendhal a tenté de le retrouver. Il le sait lorsqu'il écrit à Métilde: "Je vous aime beaucoup plus loin de vous qu'en votre présence. Loin de vous je vous vois indulgente et bonne pour moi, votre présence détruit ces douces illusions" (Cor., I, p.940). C'est pourquoi il s'acharne; comme il le note lui-même: "Je ne domine point ma passion véritable, je ne fais qu'y céder" (J., 1811, tome 30, p.156). Ainsi que les insulaires dont il a souvent envié le sort, il atteint les confins de son île affective et se doit de reprendre le même chemin; Stendhal semble parfaitement le tracer dans ces quelques phrases; "Il n'y a d'unions à jamais légitimes que celles qui sont commandées par

une vraie passion, et une femme appartient de droit à l'homme qui l'aime et qu'elle aime plus que la vie" (J., 1820, tome 31, p.251). Le souvenir qui est "de n'être point mort" (J.L., 1819, tome 35, p.358), lié au temps qui se prête le mieux à l'imagination (J.L., 1818, tome 35, p. 114) perpétue et sacralise des amours mortelles s'affirmant désormais le patrimoine d'un seul. Le souvenir qui n'existe qu'en fonction de la disparition, de la fin, de la mort opère un sauvetage affectif, conservateur et réparateur. Aussi est-il touchant de remarquer qu'Henry Brulard est entrepris le jour anniversaire de la mort d'Henriette Gagnon, le 23 novembre, et d'y lire dans le texte et en note des confidences de ce genre: "Qui pense à (elle) aujourd'hui que moi, et avec quelle tendresse à ma mère morte depuis quarante-six ans! Je puis donc parler librement de (ses) défauts.... Droit que j'ai d'écrire des Mémoires: quel être n'aime pas qu'on se souvienne de lui!" (H.B., tome 20, p.95). Est intégré dans ce passage, juste après le rappel lyrique de la mère, le nom de toutes les femmes aimées. Ou encore cette autre remarque qui revendique la possession désormais inaliénable: "Ne sont-elles pas à moi, moi qui les aime mieux que tout le reste du monde, moi qui pense passionnément à elles, dix fois la semaine, et souvent deux heures de suite" (H.B., tome 20, p.224). La dernière citation met en évidence la crainte de l'anéantissement personnel et se propose clairement la double sauvegarde des aimées et de l'amant; la voici: "Et quand ceci paraîtra après ma mort à moi, qui songera encore à Métilde et à Alexandrine? ... Si elles voient publier ce livre du lieu où elles sont, n'en seront-elles pas bien aises?" (H.B., tome 21, p.301). Et lui ne serait-il pas bien aise d'entendre prononcer son nom, lui, pris au

piège de sa conception amoureuse, qui ne peut concevoir l'amour sans la mort, parce que l'affection est humaine sans doute, mais surtout parce que la mort valide l'amour, le rend inaccessible aux attaques, aux vengeances, aux trahisons, aux échecs, et il faut bien l'admettre, au désamour. La passion fait désirer le trépas, voilà ce que traduit l'effusion suivante au sujet de Gina: "C'est dans ses bras que je voudrais mourir. Ce mélange de grandeur d'âme et d'attachement pour moi me faisait noblement avaler cette pilule, qu'au reste je suis sûr de prendre comme il faut, grâce à l'orgueil.... Je voudrais être toujours avec elle ... comme (dans) un roman" (J., 1811, tome 30, pp.256-258).

Or voilà le "hic": la vie n'est pas un roman. Stendhal a besoin de la réciprocité amoureuse, mais il donne au don de soi un sens entier et absolu, le don de la vie auquel lui ne peut se résoudre. Il s'offre alors des simulacres de séparation irrévocable: il fuit, il serre de près, il enflamme la jalousie pour provoquer la rupture. Parmi les ruines de la victoire à figure de défaite, il procède au long travail de reconstruction cosmétique de Menti, de Mme Azur, de Marie, d'Ange, de Métilde, de Simonetta et de ce moi idéal qu'est Dominique, grâce à des réminiscences choisies qui maintiennent le caractère désirable ou désiré de leurs rapports. En fin de compte, toutes ces femmes à demi-rêvées reflètent l'exqu Coasté de son âme à lui, la délicatesse de sa sensibilité et de son coeur, le lyrisme de son imagination. Privées du verbe, la méprise n'est plus possible. Ces muses invitent au contraire leur gardien à nourrir le projet de se multiplier pour chacune d'elles: être lui et un autre lui confèrent enfin le privilège d'espérer être aimé,

d'échapper à jamais au mépris qui ne s'adresse qu'à un seul et à la menace de la mort qui ne fauche qu'une fois.

Seulement, au niveau du quotidien, ces rappels restent solitaires et sans écho et Beyle oublié à tout jamais. Il immole à son profit les chères aimées, comme il l'avait fait pour Henriette Gagnon, et la tentation de se joindre à elles le hante singulièrement. En s'exécutant, il satisferait à de nombreux besoins. Celui certes de l'union océanique déjà soulignée. Celui d'une surenchère de magnanimité, celui moins avouable de leur rendre la monnaie de leur pièce, car Stendhal analyse fort bien l'impulsion suicidaire qui accompagne la rage intériorisée. L'abandon, la rupture sont toujours marqués de ces crises procédant d'une agression qu'il ne peut diriger ni contre l'infidèle ni contre le rival. Il nourrit alors des idées d'en finir "comme un jocrisse, par un coup de pistolet" (J., 1814, tome 31, p.134), de se battre avec tout le monde. Pour n'isoler qu'un exemple type, les pages du Journal, contemporaines des derniers mois de la liaison avec Gina Pietragnua, abondent en allusions telles que celle-ci: "Fears of death" (J., 1814, tome 31, p.135). Les périodes difficiles se distinguent par ce que Stendhal qualifie de mal aux nerfs qui provoque les symptômes suivants: "Quand j'ai mal aux nerfs, les palpitations, l'engourdissement à gauche, je crains la mort, je remarque l'âge des gens de lettres dont je lis la vie. Avec la santé me revient le mépris de la mort" (J., 1816, tome 31, pp. 183-184). Quatre ans avant sa fin, dans la parabole de Lisimon, il confie: "J'ai eu pendant longtemps l'idée de me brûler la cervelle; mon coeur était plein de haine pour les hommes" (J.L., 1838, tome 35, p.195). Le sui-

cide apporterait également une solution aux sentiments de profond mécontentement de soi qui suit la faillite; aussi en 1821, exilé de Milan et ayant vu Métilde pour la dernière fois, il passe le Saint-Gothard sans mettre pied à terre dans l'espoir de rouler au fond de quelque ravine. Un autre bénéfice du suicide consiste à déployer un complet mépris pour l'autorité légitime et le droit de vengeance du compétiteur: on se place alors au-dessus de l'injustice des hommes, puisque n'est équitable qu'une union passionnelle. Il a pensé à tout ceci, il n'y a qu'un accroc: pour s'exécuter, il faut pouvoir considérer le néant d'un oeil calme et serein.

L'attrait de la mort demeure pressant — Stendhal rédige trente-six documents qu'il intitule "testaments," sans compter les brèves mentions de volonté dernière dans la correspondance et les journaux — et angoissant. Mérimée rapporte que son ami ne craignait pas la mort "mais il n'aimait pas à en parler, la tenant pour une chose sale et vilaine plutôt que terrible." ⁴³ Le problème capital c'est que Stendhal la vit très tôt et associe les séquelles qui ont fait son partage à l'état lui-même. On a étudié les émotions déchirantes et conflictuelles qu'elle élève en lui en ce qui concerne celle de sa mère. Sa prime enfance se déroule à un moment agité de l'histoire, il fait l'expérience de deuils personnels: il voit l'ouvrier blessé à la journée des Tuiles, il voit la chapelle ardente du maréchal de Vaux qui le frappe beaucoup, il voit "brûler Lamoignon" (H.B., tome 20, p.86), sa bonne cousine Didier qui

⁴³ Mélanges, tome 49, p.358.

lui donnait du pain jaune disparaît lorsqu'il a un peu plus de trois ans, il perd son cher Lambert, après l'avoir vu tout meurtri des suites d'une chute, porté sur une échelle. Avec le temps et l'épopée napoléonienne, les disparitions s'accumulent et il est le témoin des "départs" les plus horribles. Lors des glorieuses campagnes de 1809, il note dans son journal: "En plusieurs endroits les cadavres étaient entassés; j'examinais leur figure. Sur le pont, un brave Allemand, mort, les yeux ouverts; courage, fidélité et bonté allemande étaient peints sur sa figure, qui n'exprimait qu'un peu de mélancolie" (J., 1809, tome 29, p.341). C'est au sujet de la même ville d'Ebersberg, complètement dévastée, où les cadavres sont amoncelés dans les rues étroites qu'il écrit à Félix Faure: "J'eus réellement envie de vomir en traversant Ebersberg, en voyant les roues de ma voiture faire jaillir les entrailles des corps des pauvres petits chasseurs à moitié brûlés. Je me mis à parler pour me distraire de cet horrible spectacle; il résulte de là qu'on me croit un coeur de fer" (Cor., I, p.528). La campagne de Russie lui offre des échantillons tout aussi repoussants et il confie à la comtesse Daru: "Nous avons remplacé ces gens aimables par la plus effroyable barbarie" (Cor., I, p.673). Son expérience personnelle de la mort a deux aspects qui le préoccupent différemment. D'abord, l'état, quand tout est fini, et qu'il associe à la laideur repoussante des soldats ou au grotesque des pompes traditionnelles, à l'occasion desquelles on ridiculise le défunt, on le grime pour faire semblant, on lui fait subir l'indignité d'une exhibition mensongère et avilissante; il est toujours choqué par ces pauvres êtres à qui l'on met du rouge aux joues. En présence du fait accompli, il se raidit, puis intellectualise, fi-

nalement son regard et sa sensibilité cherchent l'appui de l'esthétique qui met des distances. L'Allemand d'Ebersberg illustre le fait. Pendant les batailles ou leurs séquelles, il s'attarde en contemplations et en descriptions, rares chez lui, de paysages à l'horizon, de lieux élevés: la lune, le haut d'une colline, un château sur un promontoire, la colonne de fumée qui s'élève dans les airs au-dessus de la ville en flammes. La description de Moscou est frappante à cet égard; il écrit: "Nous sortîmes de la ville par le plus bel incendie du monde, qui formait une pyramide immense qui était, comme les prières des fidèles: la base était sur la terre et la pointe au ciel. La lune paraissait, je crois, par-dessus l'incendie" (J., 1812, tome 31, p.22). Durant un séjour à Rome en 1834, une jeune fille assassinée tombe à deux pas de lui dans la rue; il en est visiblement saisi, puisque la narration de l'événement apparaît au moins trois fois dans ses oeuvres et un an plus tard, il en parle encore à son ami Fiore. Il conçoit immédiatement un projet de loi contre l'assassinat. Le dynamisme psychique observé plus haut se répète de façon d'autant plus évidente qu'il ne peut résister à la tentation de courir sur les lieux "pour voir." On ne choisira qu'une des versions pour souligner le processus de fragmentation neutralisante, de dissociation qui prend appui sur l'appréciation esthétique; la voici: "Elle est au milieu de la rue et auprès de sa tête un petit lac de sang d'un pied de diamètre.... Beauté admirable d'une des spectatrices" (J., 1834, tome 32, p.113). Dans la version Fiore il ajoute ce détail: "Ce qui m'a le plus frappé, c'est la belle couleur du sang sur de beaux bas bien fins" (Cor., III, p.66). La tendance immédiate est de métamorphoser la mort en un tableau, un spectacle qui doit répondre aux cri-

tères du beau stendhalien: rien de bas, de vil, de prosaïque; la chair, le corps sont absents, comme dans cette mort de Brutus qu'il admire tant. La mort qui valorise l'amour se doit d'être désincarnée, soudaine et brève comme une passion, pour ne pas être déformante, instantanée pour frapper l'imagination et garantir l'activité embellissante d'une mémoire émue. L'ultime, évidemment, serait de se voir ainsi, dans son propre état de mort, aussi bien que d'être entouré par un public esthète et rêveur. Les fouilles auxquelles Stendhal s'adonne pendant son consulat, les noms de jeunes filles romaines prononcés après deux mille ans nourrissent cette fantaisie rassurante que la mort peut être belle et teintée d'une temporalité ambiguë qui fait qu'elle n'en est pas vraiment une. Là encore, on reconnaît les vestiges d'une pensée infantile, chose du monde la mieux partagée semble-t-il, qui ne nous permet pas de concevoir notre propre néant.

La deuxième préoccupation et combien angoissante est celle du passage; non pas d'être mort mais de mourir. Stendhal qui a connu la souffrance physique sait trop bien qu'elle amoindrit l'homme, qu'elle l'empêtré dans son corps, lui qui ne rêve qu'âme; c'est elle qui inspire ces lignes à Fiore en 1841: "J'ai fait cent fois le sacrifice de la vie, me couchant, croyant fermement ne pas me réveiller" (Cor., III, p.435). Elle force la conscience d'une désagrégation qu'aucun déploiement de volonté énergique ne peut prévenir. Le poids de la chair qui répugne à Stendhal se fait sentir dans toute sa masse; il confie à son ami Mante: "L'homme, M(onsieur), devient un tire-bouchon, par la force de la douleur; il est fort malheureux par en haut et par en bas" (Cor.,

II, p.217). De tout temps il adhère à l'opinion exprimée au comte Cini en ces termes: "A vingt ans le plaisir de monter à cheval fait croire qu'on est immortel! Encore la mort n'est pas grand'chose, mais la douleur!" (Cor., III, p.689). Ayant ressenti la mort en tant qu'enfant et adulte sous forme d'angoisse de l'abandon, de solitude dans le chagrin, d'indifférence ou d'oubli de la part d'autrui, mourir s'associe dans son coeur à tous ces effets; il redoute leur souffrance. On se rappelle l'élan de pitié bien inattendu qu'il affiche à la mort de Léon XII, la raison en est simple et il se justifie ainsi: "Il faut que ces vieux cardinaux aient des coeurs de bronze pour résister à la perspective des derniers moments de Léon XII. Je voudrais, avant tout, être aimé de ce qui m'entoure" (Prom., tome 8, p.250). A son retour de Russie, malade, transi, sans passion, ayant perdu la faculté imaginative qui lui permettrait de neutraliser le vil horrible de la campagne, il s'éprouve mort-vivant et confie à Pauline: "Je ne me suis jamais senti si triste, ma chère petite.... Mon absence de Russie ayant duré sept mois, j'étais déjà un peu oublié" (Cor., I, p.695). On comprend que l'exil de Civitavecchia lui soit une vraie torture et qu'il s'exclame bien souvent: "Faudra-t-il vivre ou mourir sur ce rivage solitaire? J'en ai peur" (Cor., II, p.711). En vérité, il n'y a pas d'amante, le bilan de ses amitiés ne penche pas en sa faveur, sa quasi-obscurité littéraire n'est en mesure d'offrir aucun réconfort. Dans sa réponse à la réception élogieuse que Balzac avait réservée à la Chartreuse, il se qualifie d' "orphelin abandonné dans la rue" (Cor., III, p.393). Pendant cette douloureuse période, il fait l'acquisition de deux chiens pour avoir quelque chose à aimer et les lettres à Fiore, qu'il appelle

son "père," sont fréquentes. Après la forte attaque cérébrale de 1841, il s'épanche sur un ton auquel il a peu accoutumé son entourage: "Constantin me dore bien la pilule qui n'est pas trop amère; j'espère bien en revenir. Mais enfin, je veux vous faire mes adieux, pour le cas où cette lettre serait l'ultima. Je vous aime réellement et il n'y a pas foule" (Cor., III, p.438). Sans doute, Stendhal veut scruter dans ces visages absents, dans ces anecdotes de meurtre, dans ces vies de papes et d'artistes le mystère du passage pour se donner du courage; ne se dit-il pas au début de Brulard: "De plus grands que moi sont bien morts!" (H.B., tome 20, p.3). Sa sensibilité, sa vision de soi, son égoïsme, sa hantise, son sens du beau et du sublime, tout en lui se refuse à accepter l'absurde mesquinerie du lot commun. Les contradictions président également à cet aspect de son affectivité et de sa pensée. Se sentant unique, il aspire à la fin la plus respectable, il la lui faut hygiénique, non contingente mais contrôlée par lui, et reflétant ce qui pour lui est la prérogative nécessaire au dix-neuvième siècle, la force spirituelle d'affronter la mort. A ce sujet, il exprime une admiration sans borne pour le tableau des Pestiférés de Jaffa: Bonaparte, calme, conscient et humainement généreux touche non pas des victimes qui l'exposent au danger mais des hommes, les soldats de l'épopée humaine, ses compagnons. Le suicide présente certains avantages, mais la vanité, comme il aime à le dire, le retient. En premier lieu, il aurait l'air d'abandonner la course à bon compte, source de réjouissance pour ses ennemis. D'ailleurs une mort accidentelle a tout aussi mauvaise presse à ses yeux et il écrit en 1823: "Si je mourais par hasard ... ils croiraient que je me suis dérobé adroitement" (J.L., 1823, tome 35,

p.203). Ces remarques qui prennent en considération un dénouement, catégorie "porte ouverte ou fermée," selon la description stendhalienne de la mort, esquivent en fait la possibilité du seuil à franchir ou de l'au-delà; en outre, elles révèlent l'incapacité de concevoir, affectivement s'entend, le néant, elles impliquent une espèce de vie en veilleuse, des sensations et des jugements incompatibles avec l'état dont il est question. La présence d'ennemis en coulisse porte à supposer que la mort garde une valeur primitive de talion attachée au contexte familial et oedipien explicité ci-dessus. D'ailleurs, Stendhal est courageux, il ne lui sera jamais donné de "Se Foutre Carrément de Tout" (Cor., III, p.28). Il fait des folies pour cette Mme Os, malgré son état de santé, il travaille beaucoup trop, voyage, lutte vaillamment, cache son mal et se persuade finalement: "qu'il n'y a pas de ridicule à mourir dans la rue, quand on ne le fait pas exprès" (Cor., III, p.435). Sans doute, ce compromis de 1841, émanant d'un homme qui n'éprouve la mort au niveau du réel que de façon violente et mutilatrice, met en évidence la rigueur du combat intérieur mais aussi la part d'héroïsme personnel. Par un de ces heureux hasards travesti en justice, son voeu sera exaucé!

Un voeu? Peut-être! Un marchandage, plus probablement. Aussi triste que soit la vie à cause du corps, il y a toujours cette merveilleuse ressource de "la bougie qui éclaire la lanterne magique" (Cor., III, p.21) et rend le départ oh! combien difficile. Pour ce matérialiste athée l'homme est un animal et une âme, toute sa conception de l'amour, donc de la mort, repose sur cette notion. Ses défuntes chéries sont si adorablement présentes pour lui parce qu'elles ne sont plus et parce

que lui les fait renaître. Ce qu'il doit accomplir est un miracle semblable pour soi-même: se recréer toute énergie sans corps, tout esprit, toute âme, toute gaîté et folle tendresse, jeune et aimé compagnon de ses dames, leur père, leur frère, leur amant, leur fils, né de lui-même, "natum ex se" dit Stendhal (Cor., I, p.169). La nature du marchandage, l'échange au meilleur prix consiste à abandonner le cadavre, la forme et la matière; il explique à propos de sa nouvelle Vanina Vanini: "M.D. trouve ceci léger; il n'y a que la death de l'auteur qui puisse prouver le contraire aux niais" (J., 1829, tome 32, p.47). Un peu moins lapidaire, il partage avec Balzac cette idée qui lui est chère: "Je vous avouerai que je place mon orgueil à avoir un peu de renom en 1880, alors on parlera peu de M. de Met(ternich).... La mort nous fait changer de rôle avec ces gens-là, ils peuvent tout sur nos corps pendant leur vie, mais à peine mort, le silence les envahit" (Cor., III, p.397). C'est dans la même veine qu'il note à propos de Rousseau auquel il revient au fur et à mesure que passent les années: "J'ai vu la caisse physique, comme je dis, où sont enfermés les os de J.-J. Rousseau" (J., 1837, tome 32, p.198). Désormais la mort, qu'il convient toujours de braver, perd son caractère arbitraire et devient pour le seul génie une parque bienveillante qui permet à l'individu de se régénérer en une métamorphose triomphante. Stendhal se plaît à se convaincre, qu'au fond, il y a deux sortes de morts pour l'homme des temps modernes existant sous un ciel désert. Les médiocres, les vaniteux, les prudents meurent pour de bon et sans recours; ceux qui osent, les passionnés hors-la-loi laissent un tombeau et un monument. Stendhal s'ingénie à expliquer qu'un monument ne doit pas contenir les restes de la personne; il est le signe glo-

rieux de la dérobade du grand homme sans successeur (M.T., tome 15, p.451) passant à la postérité, se survivant deux cents ou trois cents ans, davantage peut-être; par contre "il faut à un tombeau la peine de l'aller chercher, et que le lieu où il est porte à la réflexion" (J., 1840, tome 32, p.280).

"Ce dévouement de l'âme qu'on appelle l'amour" (R.N.F., tome 13, p.134) ne s'éprouve à son zénith qu'en face de la mort et ne peut s'immobiliser à ce niveau que dans la mort, absence de mouvement. Le monument est une assurance contre l'oubli et incite le badaud à chercher le tombeau, à explorer le mystère plus intime de l'individu qui a ménagé toute cette mise en scène. En somme, Stendhal a très bien vu, que dans son cas au moins et dans le réel, l'amour le plus élevé, le plus beau reste subordonné, suivant sa formule, à l'amour de la gloire, à l'amour de soi et au désir de préservation.

L'être qui se conçoit comme exceptionnel s'adjuge une vie et un dénouement uniques. Stendhal le déclare sans équivoque dans les deux citations qui suivent. Il affirme à son cousin Colomb: "Je ne dis pas de sottises en me comparant à un homme de génie" (Cor., III, p.499); il faut en conclure qu'il n'y a que demi-ironie dans cet avis adressé à Fiore: "Si je crève, la circonstance unique de ma mort, me donnant de l'audace, vous recevrez ce buste (de Tibère) sans frais" (Cor., II, p.386). Le phénomène a ses racines dans l'apprentissage vital et se pose en défi chez l'artiste et chez l'homme Stendhal. On en perçoit clairement les symptômes dans la démarche qui nie la paternité du pos-

sesseur légitime et qui, portée jusqu'à un point extrême, affirme que l'individu est "né de soi," est sa propre cause. Cette croyance s'organise à partir de la déception infantile procédant de la vision oedipienne et dépréciative désormais adoptée vis-à-vis des parents. Les activités des adultes, qui anciennement se voyaient conférer une valeur mythique, se résument à présent en cette évaluation méprisante "n'est-ce que cela." Cette attitude psychologique, renforcée par le développement normal de l'individu, le pousse à la désaffection de son entourage, au désir de se différencier, de s'affirmer indépendant de tout un chacun, de se suffire à soi-même. Cette prise de position est hautement revendiquée par notre éternel enfant prodigue et la chute des idoles entraînent cette réflexion: "Ne serais-je point le fils d'un grand prince?" (H.B., tome 21, p.79). La condamnation du "je suis donc un monstre" (H.B., tome 21, p.69) se transforme peu à peu en une assertion de singularité valable et précieuse. La notion de naissance fabuleuse s'esquisse dans le jeune esprit qui, à la fois, se refuse à l'abandon des privilèges mégalomanes de l'époque édénique et s'interdit dorénavant l'appartenance au groupe fallacieux et déloyal. On assiste alors à l'élaboration d'un véritable roman familial aux vertus correctives et réparatrices. Le roman familial désigne un scénario imaginaire au moyen duquel le sujet se forge une famille, où il tente de modifier les liens. Il convient de souligner les implications de l'apparente récidive. Il s'agit soit de se retrouver au sein d'une famille mais dont on n'est plus le rejeton, l'élément incestueux est camouflé de façon expédiente. Les rôles renversés, c'est l'enfant de naissance inconnue, pour le moins contestée, qui se la choisit, digne de son attention et

de son inclination; qui la nomme comme telle, qui la fait naître en inventant même, comme Stendhal le fait si souvent en terme de rival, les personnages nécessaires à cette géométrie affective et psychique. On a vu en effet que Stendhal élit inlassablement des attachements triangulaires dont la timidité, signe de préférence, fait partie intrinsèque: timidité contemplative et adoratrice envers la femme, timidité effarouchée et délictueuse envers l'antagoniste. A ce propos, la demande en mariage de Giulia Rinieri à son tuteur en 1831 intéresse à plus d'un égard. Apparemment Giulia est la plus disponible des maîtresses de Stendhal dans le sens d'un dénouement officiel. Il adresse sa demande le jour de son départ pour le consulat de Trieste, craignant également, semble-t-il, le refus et le consentement. Le contenu de l'envoi corrobore les soupçons; Stendhal écrit à Berlinghieri: "Je suis trop pauvre pour m'occuper de la fortune de Mademoiselle. Quand je serais riche, je ne m'en occuperais pas davantage.... Mademoiselle votre nièce ne voudrait pas pour tout au monde, Monsieur, être séparée de vous... Elle passerait six mois à Trieste avec moi et six mois avec vous" (Cor., II, p.193). Etrange sollicitation qui fait valoir l'infériorité de son expéditeur, qui promet le partage de la jeune épouse avec l'autorité paternelle et qui réclame pour le mari le droit d'être considéré comme "hors de cause" (Cor., II, p.194) sous presque tous les aspects de cette union. La lettre s'apparente davantage à un "mea culpa," une requête d'acceptation d'une liaison passagère entre la pupille et le consul et dans laquelle Berlinghieri prendrait sur lui la tâche de possesseur permanent. D'ailleurs Stendhal avait déjà fait comprendre que le ministre de Toscane à Paris était plus pour Giulia qu'un tuteur.

Phyllis Greenacre observe que le roman familial occupe une place particulièrement importante dans la vie de l'artiste. L'intensité du phénomène s'explique par les éléments constitutionnels et affectifs qu'elle a mis en évidence, à savoir: un système sensoriel puis affectif qui ressent très fortement l'interdépendance stimulante de la phase archaïque, subit violemment les vicissitudes de la situation oedipienne, une conscience qui s'éprouve différente et exceptionnelle. Selon Greenacre, la persistance du fantasme connote un désir "for a return to the real or fancied conditions at or before the dawn of conscious memory when adults were Olympians and the child shared their special privileges and unconditional love without special efforts being demanded."⁴⁴ Dans le vocabulaire stendhalien cette atmosphère bénigne, tendre et égalitaire se caractérise par la spontanéité, l'intimité et la gaieté.

Pour résumer, la vie affective de Stendhal s'oriente autour de deux forces: l'amour et la mort. A partir d'un schème congénital fortement sensible aux stimulations de l'entourage, elle s'élabore grâce à l'éducation reçue par deux groupes distincts: le clan masculin et le clan féminin. La sensation de différences dans les rapports accordés par chaque parti se précise en une perception de contradictions fondamentales entre ces personnages formateurs. Avec le passage du temps, l'arrivée de jeunes concurrents sur la scène, l'éveil normal d'instincts plus purement libidineux qu'ils ne l'avaient été jusqu'alors, l'impression d'un schisme familial s'intensifie, favorisant les femmes et le désir de leur ressembler, cependant que l'union avec la mère,

⁴⁴ "The Family Romance of the Artist," p.10.

si chèrement préservée, se trouve compromise par les obstacles extérieurs (les adversaires), menacée intérieurement par la prise de connaissance d'une perspective changeante entre soi et autrui. Le stade oedipien s'avère d'importance capitale. Caractérisé par un cortège de conflits qui porte également sur les deux parents, il nuance, il impose des limites, il hiérarchise, il "relativise" la notion d'amour qui n'était que sensation, qu'appétence diffuse et promptement assouvie. Il dramatise ce qui est à présent sentiment spécifique en introduisant des tensions, une moralité culpabilisante, en plaçant l'individu sous le signe du temps: il initie au regret de ce qui n'est plus, à la crainte de la vulnérabilité, et donc, au pressentiment du dénouement inévitable. Chez Stendhal, ce drame psychique revêt à jamais une cruelle valeur de preuve avec la mort de sa mère. Les prémonitions deviennent des certitudes, les angoisses et les craintes demeurent inaltérables, les contradictions se fixent sans issue. Le trauma opère une immobilisation de la capacité sentimentale, un épanouissement seulement partiel de la vie affective. La période d'adolescence, marquée par une résurgence des instincts sexuels et par une exigence d'engagements au monde, se manifeste orangeusement chez le jeune Beyle. Restées sans résolution, toutes les luttes intérieures surgissent avec violence. Le besoin de sécurité, de possession exclusive, de dépendance, d'affection indulgente et entière l'assaillent à nouveau. A nouveau, la famille et le père surtout, adjugé substitut maternel, doivent assumer le rôle pourvoyeur. Le refus d'exaucer les requêtes autorise un regain de colère et de peur devant l'abandon. Mais aussi, les demandes, rendues impropres par l'âge du pétitionnaire et par l'inaptitude anciennement connue de Chérubin Beyle, dévoilent la hantise de les voir satisfaites sous peine de mort pour les

participants.

En effet, la conception amoureuse stendhalienne appartient à deux époques. Stendhal aspire toujours à l'attachement archaïque tout de sensations, sans concurrence, sans remords, sans appréhension, d'avant le temps, d'avant le trépas, si lointain qu'il appartient à peine au souvenir et se laisse plutôt deviner. Par contre, ce plaisir appelé amour commence à se préciser dans la conscience conjointement aux pénibles sentiments de jalousie et d'animosité envers tous les intrus, de ressentiment et de crainte des parents; les vœux qu'on formule à leur égard vont du criminel au sublime. Dorénavant, l'amour est associé à la douleur et à la mort. D'abord, le jeune soupirant s'acharne lucidement au moment où il s'imagine n'être plus aimé, où une fin a eu lieu. Bientôt une autre conclusion encore plus définitive succède à la précédente; sous cette perspective, on ne s'étonne pas que, pour Stendhal, la proximité de la mort assure à l'amour sa force la plus intense. L'opinion reflète l'expérience. Avant même l'épilogue qui change à jamais sa vie, les souhaits malveillants que l'enfant formule à l'égard de ces êtres puissants et frustrants, les capacités de rétributions punitives qu'il leur impute sont toutes des fantaisies qui placent l'amour et la mort en directe relation de causalité. On comprend que l'actualisation de la chimère confère à celle-ci la valeur de l'authentique. L'individu en conclut qu'aimer entraîne la mort. L'aimée succombe victime des secrètes imprécations de son amoureux, elle punit celui qui ne s'est pas contenté de recevoir, partageant l'amour qui lui est offert, elle périt aux mains du rival courroucé; toutes ces "raisons" coexistent sans

nullement offusquer la psycho-logique du penseur. Dans ces conditions, son propre terme à lui n'est qu'une question de temps. A l'avenir, chaque nouvelle passion suscitera des peurs et des envies de mort.

Par ailleurs, la mort est caution de l'amour; car sans doute, l'unicité et la profondeur de l'attachement expliquent la durabilité de l'impression de manque, de fragilité, de nostalgie des jours heureux. Pour l'enfant dont l'entendement continue à se développer de pair avec l'affectivité, les sentiments attestent non seulement que l'amour existe encore malgré la mort, mais qu'on le sent plus réel, plus beau, plus parfaitement nôtre dans la mort. Moyennant cette interprétation, l'anéantissement demeure tentant en même temps qu'effrayant, si son absolu ne peut être neutralisé par le souvenir de l'âme amoureuse qui ainsi rappelle à la vie sa compagne. L'union primitive est paix, repos, fusion liquéfiante des confins séparateurs et limitants de l'existence individuelle; elle évoque l'infinie plénitude du non-être tout en conservant sa présence au monde. Par conséquent, le meilleur des mondes possibles serait celui où l'on pourrait jouir consciemment et sciemment de l'amour archaïque.

Tous les liens que Stendhal établit participent de cette fidélité à deux ères émotionnelles dont les moyens, les comportements et les buts sont inconciliables. De très bonne heure, il entreprend de rapprocher ces états incompatibles. Désormais, il essaie de les déchiffrer l'un par l'autre, de les synthétiser au moyen de l'engagement vital, s'évertuant à retrouver un monde où les impossibilités ne seraient que des saillies

concertantes dans la symphonie d'un bonheur recouvert. Ses idées ne se modifient guère au cours de sa vie. Dans ce but il s'efforce de recréer, dans ses rapports personnels, la structure primitive et oedipienne tout en rénovant les contingences du dénouement afin de les mettre à l'épreuve. Les démarches qui se doivent de satisfaire à des besoins complexes s'organisent succinctement de la façon suivante. On admire, on dénombre, on embellit en silence et en possesseur serein les perfections d'une femme qui n'a encore aucune raison de s'y opposer (première cristallisation). Ensuite, on convoite l'objet inaccessible en même temps qu'on dément qu'il le soit puisqu'il se rendra peut-être aux attaques obligatoires (deuxième cristallisation). Au moyen du désir et de l'abordage, on l'engage à une participation réactionnelle, on parvient du même coup à punir la créature dédaigneuse et idéalisée en la faisant déchoir au rang de simple et vulnérable femme. Stendhal adore la femme tout en déplorant le fait que son bonheur doit venir d'elle (J., 1815, tome 31, p.156), être "faible et passionné" (J., 1806, tome 29, p.241), vaniteux et faux (J.L., 1803, tome 33, p.192) dont il se demande s'il peut jamais être fidèle (J.L., 1803, tome 33, p.194). Il aime une Julie, elle n'existe que dans un roman (Cor., I, p.151).

Pour ce qui est du partenaire masculin, son rôle n'est qu'oedipien et Stendhal tient à lui garantir son droit inaltérable de possession. Il se préoccupe de ses pensées, il le veut obstacle et écrit à propos de Pierre Daru: "J'aime mieux qu'il s'occupe de moi, quoique ce soit d'une manière désavantageuse" (J.L., 1804, tome 34, p.178). Il essaie de lui plaire, pour le pacifier sans doute, autant que pour lui faire

jouer le rôle d'inquisiteur magnanime, celui d'un redresseur de torts clément et compréhensif, à la Wolmar; il aurait alors licence de jouir de l'assurance d'un amour partagé (J.L., 1803, tome 33, p.176) tout en étant allégé du poids de la culpabilité. Il va sans dire que le trophée des faveurs de l'âme et du coeur prouve finalement la supériorité et remplit deux conditions de base: le vainqueur incite l'envie d'une meute évincée (J.L., 1803, tome 33, p.211), se rend terrible au rival ridiculisé et dégradé (J.L., 1803, tome 33, p.193). Dans un contexte affectif aussi surdéterminé, l'amour est une menace autant qu'un réconfort, une épreuve de distinction et une mesure de médiocrité, il vacille entre l'affirmation de soi et la dépendance du jugement d'autrui. La mort l'accompagne à chaque pas. Elle le menace en tant que transgresseur des lois, elle avive, par sa fatale imminence, l'intensité de l'échange amoureux, elle élève la passion au-dessus du vulgaire, du jaloux, de la réprobation du troupeau, elle préserve pures les tendres chimères d'exclusivité et de confiance absolue dans l'autre. A vrai dire l'amour et la mort existent chez Stendhal dans une relation symbiotique. Leur présence assidue dans le cadre des multiples reprises du scénario initial atteste une frénésie d'apaisement de tous les besoins ambivalents, une aspiration à circonscrire le mal, et une nostalgie d'un monde personnel où les contrastes s'harmonisent.

La réalité du vécu ne peut en aucun cas satisfaire ces espérances. Stendhal n'est pas dupe; il déclare: "Ce bonheur continu est une chimère" (J., 1806, tome 29, p.180), et il entend par là l'amour entre un homme et une femme. Ses campagnes militaires, celle de Russie spé-

cialement, ses observations de la politique laïque ou religieuse l'ont presque convaincu de la laideur des hommes, de celle de ses contemporains sans aucun doute, eux qui ont su conférer à la mort une horreur toute particulière. A l'instant même de la passion il sait qu'il cherche à se tromper; il s'écrie: "Sans doute, l'intérêt guide les femmes.... Mais laisse-le moi oublier en embrassant ma Mélanie, laisse-moi un moment d'illusion, la connaissance de la vérité la vaudra-t-elle jamais?" (J., 1805, tome 29, p.28). Quant aux amis, en a-t-il même! se demande-t-il. Le monde n'est pas à la mesure de l'Ennuyé, comme lui-même signe parfois ses lettres, et en toute justice, lui n'est pas facile à vivre. Il est pétri de mouvements contradictoires que l'ambiance familiale n'a fait qu'amplifier: il a deux pères, il a deux "mères," deux soeurs, deux tantes, il est entouré d'hommes qui ont des enfants, de femmes qui n'en ont pas, de prêtres à longues robes qui semblent emprunter aux deux sexes. Qui élucidera, parmi tous ces adultes à bouche cousue, ces énigmes, ces ambiguïtés dont s'empare l'imagination d'un enfant qui en a certainement beaucoup; Stendhal souligne d'ailleurs que sa famille était "inharmonique" (H.B., tome 21, p.69). Son héritage est celui de la méfiance, de tensions non résolues, de visions de miroir qui ne se reflètent pas; aussi tous ses contacts humains en procèdent. Une seule citation illustre parfaitement le dilemme et pourrait s'appliquer à des centaines d'autres que Mélanie Guilbert dont il est question ainsi: "Ce combat de passion qui me fait aimer L(ouason) et presque la haïr, me rend l'existence à charge" (J., 1805, tome 28, p.270). Quand il annonce qu'il lui a fallu quarante années pour pardonner à ses parents leurs injustices atroces, on soupçonne qu'il s'agit davantage d'un

souhait que d'un fait accompli; certaines lettres très tardives justifient l'impression. Lui si fin, si pénétrant, si intuitif s'en rend bien compte et n'aime que peu l'homme Beyle. Comme "la vérité est ce qui est et non ce qui doit être" (R.N.F., tome 14, p.226), il faut admettre que si le siècle plein de promesses abandonne notre homme en chemin, le bilan personnel laisse quelque peu à désirer, l'amour sublime qui revendique la mort pour mieux se donner, l'altruisme généreux dont il se proclame le champion en son siècle ne sont pas son fort. Il préfère se les offrir en spectacle. En réalité, le grand amour et la mort paralysent également Beyle, il préfère cristalliser sur leur compte, à l'écart, pour se donner l'illusion qu'ils sont à sa mesure. On apprécie le sentiment d'échec que Stendhal en conçoit lui-même à cet aveu bien émouvant: "Rien ne remplace la foi ... pas même le dévouement sincère" (M.T., tome 16, p.61).

Il excelle dans un domaine, celui du rêve, pendant ses moments d'absence onirique, activité par surcroît profondément humaine, il offre et donne ce qu'il a de meilleur, de plus beau, il rejoint, au-delà de son être éphémère, disgracieux et amer jusqu'à la méchanceté, son âme exquise, naïve et tendre, ce moi idéal qui ne cause aucune peine, qui n'impose ni crainte ni remords; Stendhal explique: "Pour tout bonheur Dom(inique) a une petite lorgnette d'un pouce de diamètre ouvrant dans un monde sublime" (J., 1830, tome 32, p.58). Après tout, c'est bien une partie de lui-même qui est capable de ces idées, de ces élans sublimes. Le moi idéal, ce Dominique né de l'homme qui le recèle est une manière de "saint-esprit" dans la trinité complétée par Beyle et Sten-

dhal. Il neutralise le prosaïque et la faillite de la vie de Beyle, et il féconde l'intellect, l'entendement de l'artisan Stendhal, lui faisant pressentir comment éterniser le fantasme, comment réparer l'incapacité de dévouement fidèle, comment contrebalancer la "finitude" de son être et par là celle des amours qu'il porte en lui. L'art est la seule issue; il recueille à tout jamais le rêve bâti sur pilotis et le rêveur au profit d'une postérité compréhensive et témoin nécessaire de l'apothéose.

Quelle conception de l'art garantit un passeport pour l'immortalité? Selon Stendhal un beau mensonge véridique. Un mensonge parce qu'on y accomplira la résurrection de personnages primitifs au parler contemporain (J.L., 1818, tome 35, p.126), qui accompliront ce que lui n'a pu faire. Illusion sans doute dans la mesure où le projet méprise "les impossibilités de la nature terrestre" (J.L., 1818, tome 35, p.112), mais profondément ancrée dans le réel, dans le vrai. L'oeuvre émane de conflits cruellement vécus et l'auteur, peu soucieux du style, écrit "pour sfogarsi" (J.L., 1818, tome 35, p.104), pour se soulager de ce qui l'opprime. Dans ce sens le fruit créé est une espèce de règlement de compte (Cor., II, p.251), il punit et récompense. Sous cette perspective, on comprend le canon stendhalien adressé à Mme Jules Gauthier: "En décrivant un homme, une femme, un site, songez toujours à quelqu'un, à quelque chose de réel" (Cor., II, p.644). Quant à la beauté, elle se pose en conciliateur universel car elle existe: elle emporte les réticences des défenseurs de la vraisemblance, elle couvre de son voile transparent les vilenies de l'amour et de la mort. Aussi

Stendhal conçoit-il sa création dans les mêmes termes que celle du Corrège. Ce qu'il dit de celui-ci dévoile la nature d'un réalisme ni vraisemblable ni exact mais vrai :

Il y a dans ces visages une beauté, une joie, un air de fête si extraordinaire, une si belle lumière se répand de tout côté, que ... l'âme éprouve ... en le contemplant quelque chose de céleste. On se sent transporté au-delà de tout séjour terrestre ... dans un ciel deviné par la belle imagination du Corrège. ... On le (l'enfant Jésus) voit dans un raccourci tel qu'à peine on distingue son visage. L'on aperçoit très bien, au contraire ses mains et ses pieds. Le Corrège n'a pas voulu présenter la figure de l'enfant nouveau-né, chose qui nous est peu agréable. ... On voit qu'il aimait mieux cacher les choses qui ne sont pas belles dans la nature que d'altérer la vérité en leur donnant une beauté qu'elles n'ont pas. ⁴⁵

Selon Léon Blum, Stendhal incarne "le cas habituel des théoriciens et des moralistes: leur vie explique leur doctrine, et souvent l'inspire, mais la vérifie rarement." ⁴⁶ Pour Beyle qui n'a fait l'expérience que d'amours éphémères et torturantes et dont l'effort vaillant de "rajeunissement" et de perpétuels "recommencements" ⁴⁷ n'est accompagné que de glas successifs, il est temps de dire bonsoir à la compagnie; il fait un testament en mai — par hasard, mai. qui précède de neuf mois celui de sa naissance — et en septembre 1817, à trente-quatre ans Stendhal vient au monde, précisément à l'âge de Chérubin Beyle à la naissance de son fils Henri: pour le dieu caché (Quel dio ignoto!) (J., 1811, tome 30, p.101) sous la lourde enveloppe d'un homme, point

⁴⁵ Stendhal, "Compléments," Histoire de la Peinture en Italie, tome 48 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1972), pp.25, 35.

⁴⁶ Léon Blum, Stendhal et le Beylisme (Paris: Albin Michel, 1947), p.120.

⁴⁷ Jean Starobinski, "Stendhal pseudonyme," L'Oeil vivant (Paris: Gallimard, 1961), p.204.

d'impossibilités de la nature terrestre; son premier accouchement est d'une triple naissance italienne: Rome, Naples et Florence! Le long périple, le seul qui compte, pour l'immortalité vient de commencer. Le choix existentiel de Beyle donne raison à Stendhal et lui assure bien au-delà de ses espérances l'adhésion de milliers qui souscrivent à la proposition suivante: "C'est uniquement aux qualités de son âme et de son esprit qu'on rend un hommage immortel (à l'artiste)" (J.L., 1819, tome 35, p.151).

Chapitre III

L'amour rêvé et fatal: conclusion.

La brillante intelligence de Stendhal conçoit que lui, l'artiste écrit pour son propre plaisir et qu'il faut du courage pour admettre une telle exclusivité d'intention. Du courage en effet, car l'oeuvre qui satisfait au principe de plaisir pour notre exigeant hédoniste ne peut pas être un simple délire n'offrant aucun espoir de réalisation possible, ou à tout le moins, d'adhésion chez les autres. La création assouvissante s'impose comme loi d'être profondément ancrée dans le réel, à la fois, pour neutraliser les funestes effets de l'existence, et pour exiger l'actualisation des plus hautes potentialités vitales. Dans le cadre de cette conception, le principe de l'art présuppose une prise de conscience lucide de l'expérience vécue, une prise de conscience de besoins personnels que l'on n'estime pas toujours avouables ou louables.

Pour Stendhal en particulier, l'ouvrage se doit de concilier le regret d'un passé où l'amour régnait en monarque absolu, en divinité admirative, en même temps soumise et dominante, avec la révélation soudaine et durable de relativité, d'individualité aliénante, de vulnérabilité angoissante et de mortalité despotique. Il incombe au fruit du labeur artistique non pas de supprimer les douleurs et les deuils au profit d'une seule reconstruction fantasmatique, mais de donner un sens à ces souffrances, de leur conférer une valeur ennoblissante en les intégrant, en leur découvrant des relations de cause à effet, en les dépouillant d'une apparente absurdité qui enlève tout espoir. As-

surément, tel est bien le but stendhalien exprimé dans la note marginale suivante aux Vies de Haydn, Mozart et Métastase: "(Le) grand homme recule les bornes de l'absurde." ⁴⁸ Le dynamisme présent dans la citation précise en fait que l'intention artistique offre un projet plutôt qu'un terme. L'art digne de ce nom ne préconise pas alors un retrait du vécu. Il se réclame au contraire d'un désir de recrudescence d'attachements et d'engagements au monde, il requiert du créateur une activité intense et reproductrice; pour être, il impose une collaboration entre l'auteur et le public, il soumet à l'homme un programme de l'homme et pour l'homme. Un dessein de bonheur par l'amour malgré la mort, grâce à la mort même dans le cas en considération, nécessite autrui; en conséquence et surtout pour la pensée stendhalienne si marquée par le dix-huitième siècle, se satisfaire oblige à contenter ses semblables.

Il n'en est pas moins vrai que le "bizarre" individu dont on a scruté les ambivalences doit trouver son compte. Aussi, l'ouvrage devra-t-il mettre en évidence la nostalgie du révolu et ce qu'elle comporte d'attirance et de répulsion envers la mort, la méfiance qui naît de l'éducation et de l'expérience, les complexités d'un amour tout à la fois marqué par les fantasmes de la situation archaïque et le scénario oedipien, annonciateur de la maturité. Il se doit de faire face aux conflits qui surgissent: et à la fidélité au mode d'affectivité infantile, et à la nécessité d'un comportement d'adulte. Il retracera des rapports participant à deux périodes distinctes de la vie d'un être; il gratifiera des inclinations à la domination et à la soumission,

⁴⁸ Mélanges, tome 49, p.98.

des désirs de liaisons voluptueuses sans être sexuelles, assouvissantes dans le refus, menaçantes, vengeresses aussi, consentantes à la faute qui enfreint aux lois, justificatrices du remords, de la haine, de la jalousie, durables parce qu'elles tuent. Le créateur aérera ses rancœurs et se les pardonnera, il contera ses chagrins, ses échecs et se dédommagera, il dévoilera ses amertumes et les rendra agissantes. Pareillement, il revivra ses joies, il donnera corps à ses rêves de perpétuels recommencements, d'éternelle jeunesse, d'amours si touchantes et si profondes qu'ils acquerront dans la mort plus d'éclat et de vérité que dans la vie. La chimère de transmigrations embellissantes deviendra "fait" puisque Dominique, cette âme d'élite, se glissera dans le corps des héros et s'assurera avec eux et à travers eux une place de choix au temple de Mémoire.

Bien avant d'avoir rédigé ses oeuvres maîtresses, Stendhal envisage fort lucidement la fonction de soulagement et de ravalement que revêt l'écriture, l'activité d'enjambement de la réalité à l'aspiration qui la distingue; il les résume tout à la fois ainsi: "Je crois que pour être grand ... il faut être soi-même. Les livres immortels ont été faits en pensant fort peu au style. Je me figure que l'auteur, emporté par ses idées, écrivait pour sfogarsi" (J.L., 1818, tome 35, p.104). Toutefois, se figurer n'est pas encore s'exécuter et la route qui mène à l'accomplissement de l'intention est longue et tortueuse pour Stendhal: "Ad augusta per angusta!" Mais alors, les tribulations du voyage indemnissent le touriste à qui la pratique confère la virtuosité. Aussi, lorsqu'il entreprend son travail créateur, Stendhal compose à une vitesse

éblouissante. Pour que la réussite soit complète, il faut trouver le genre qui garantisse le jaillissement d'une forme d'expression si bien assimilée qu'on peut l'oublier au profit du contenu. Les journaux, les essais d'autobiographie participent toujours trop de l'auto-confession; le rédacteur y reste trop attentif à lui-même, trop inhibé par la pensée du jugement d'un lecteur inconnu qui ne "cristallise" pas. A son tour, il se regarde vivre d'un oeil critique et réprobateur; il devient disponible à la pause, à la dissimulation, à la fuite totale comme l'attestent les dernières pages d'Henry Brulard. Les guides et les mémoires présentent, d'emblée, des caractéristiques désavantageuses à la réalisation du projet créateur. D'abord, fort redevables à la compilation, ils freinent l'imagination; ensuite, lorsque leur ton est personnel, ils révèlent à l'excès le conteur, ses opinions, sa participation à des événements que le temps n'a pas suffisamment émoussés. Pour ce qui est du théâtre, Stendhal spectateur assidu y éprouve des moments de délices jusqu'à la fin de sa vie. Stendhal artiste estime pendant longtemps qu'il y trouvera la gloire; il travaille obstinément à cette fin sans jamais réussir. Cet émule de Shakespeare, ce fêru de l'ellipse ne peut se résoudre aux discours verbeux, touchant un public français qu'il dit mépriser. Son tour d'esprit, dramatique sans doute, n'est pas théâtral. Il se prête mal à un genre où l'imaginaire est codifié par l'espace et le temps; tout dire en deux heures n'est pas propice à une inspiration de longue haleine. La matérialité des acteurs fausse le rêve esthétique peuplé de personnages dont la corporalité n'est qu'esquissée, en voie de disparition; elle s'oppose au désir de métamorphose personnelle, car le dialogue, fixé d'avance et pris en

charge par d'autres, ne permet pas la participation oblique, les intrusions d'auteur dont Georges Blin a pu dire qu'elles sont pour Stendhal le moyen de se réaliser "présent dans sa personne."⁴⁹ Néanmoins, l'attrait et l'étude opiniâtre de l'art dramatique, particulièrement de l'art dramatique français, laissent leur empreinte sur une oeuvre romanesque où dominant le conflit psychologique, clef de voûte de la grande tradition classique, les effets de la passion sur l'action de préférence aux explications prolixes des sentiments en eux-mêmes, le penchant pour ce qui est noble, y compris les trépas dans la coulisse malgré l'adhésion au vérisme, la retenue descriptive en général.

Reste le roman pour cet individualiste qui se veut réaliste tout en faisant le bonheur du lecteur (J., 1804, tome 28, p.108), qui se sent poète, désireux de "mettre (son) âme en scène au lieu de (son) esprit" (J., 1805, tome 28, p.348). Le roman, vaste champ d'essai ouvert à toutes les formes, à toutes les tentatives, constamment en transition, constamment disponible, offre à notre Protée le terrain propice à ses complexes desseins. Il comble notamment celui qui aime à parler de soi encore et toujours, qui vise à s'épancher avec spontanéité, sans payer de mine puisque les personnages occupent le premier plan. Pour lors, le romancier esquive la possibilité de l'évaluation accusatrice portée contre lui. Afin de préserver ce moyen "d'oser être soi" avec impunité, il décerne à sa fonction de narrateur les privilèges et d'association au lecteur, et d'autonomie apparente vis-à-vis de ses héros; le commentaire bonhomme et paternaliste appartient, comme l'explique Blin,

⁴⁹ Georges Blin, "Argument," Stendhal et les problèmes du roman (Paris: Corti, 1954), p.339.

au répertoire des intrusions. En fait, la manoeuvre romanesque, ainsi envisagée, met en évidence l'artifice protecteur de l'être intime dont Stendhal mesure la portée en ces termes: "On découvrirait demain que Cervantes était le plus odieux scélérat que cela n'ôterait pas un grain de mérite au Don Quichotte" (J., 1813, tome 31, p.49). Elle assure l'inclusion du créateur dans la fresque fictionnelle, elle opère le doublement si chèrement prisé; autrement dit, en tout bien tout honneur, il s'agit d' "être celui de tous les écrivains qui aura le moins offensé la vanité de mes lecteurs, et cela avec l'air le plus naturel, à leurs yeux, sans qu'ils s'en aperçoivent" (J., 1804, tome 28, p.118). Par conséquent, le roman qui s'écrit comme une lettre (dicit Stendhal!), en même temps qu'il dissimule au maximum, satisfait aux exigences de l'auteur; il permet d'augurer d'une révélation de soi plus naturelle, plus candide dans l'aveu, plus authentique que celle des oeuvres intimes. Stendhal confirme l'attente de ses disciples lorsqu'il déclare: "Quand je me mets à écrire je ne songe plus à mon beau idéal littéraire, je suis assiégé par des idées que j'ai besoin de noter" (H.B., tome 21, p.144). La citation implique richesse et intensité des représentations mentales et affectives, compulsion d'extériorisation des pensées et des sentiments, affaiblissement de la censure et de l'attention volontaire. Premièrement, ces conditions créatrices donnent à l'oeuvre stendhalienne cette allure distinctive d'imprévu du réel;⁵⁰ ensuite, elles suggèrent le jaillissement au moins partiel d'un contenu psychique et conceptuel exempt encore de restrictions de conscience. Cette technique s'impose de s'épanouir sous la dictée du coeur (J., 1835, tome 32, p.148), elle

⁵⁰ Blin, Problèmes du roman, p.187.

fait dire à celui qui la pratique: "Je ne prévois nullement ce qui est dans la page suivante" (J., 1834, tome 32, p.126); elle milite en faveur de celui qui opine qu'un tel dynamisme créateur dévoile certains aspects de l'inconscient. Dans ce cas, le roman se doit d'étayer les données émotionnelles, manifestes et latentes, que l'on a attribuées à l'homme Beyle.

Tous les romans stendhaliens ont un air de famille. Ce sont des biographies, des biographies de jeunes qui s'aiment parce qu'ils se reconnaissent, qui meurent lorsqu'ils connaissent l'amour. Ils incluent des parents, vrais et adoptifs, bons et méchants, des rivaux bien sûr et, toute une faune sociale qui s'érige en obstacle au bonheur tel que le conçoivent les amants: ce sont des histoires d'apprentissage personnel d'amour et de mort situées à l'avant-scène d'un arrière-plan d'existence collective. Ils accordent, sans omission, l'accompagnement de réminiscences personnelles à la mélodie d'un idéal imaginé; pour emprunter la caractérisation de Léon Blum, ces livres "ne sont qu'une suite de biographies à la fois fictives et réelles, une adaptation constamment renouvelée de ses souvenirs à ses rêves."⁵¹ En l'occurrence, il convient de souligner la formule "adaptation renouvelée," car la reprise de thèmes qui hantent ou qui apaisent ne signifie nullement appauvrissement de la matière romanesque, constriction dans le développement, déterminisme de dénouement. Dans la mesure où le roman est personnel, il s'appuie sur la psychologie du créateur, c'est-à-dire qu'il s'appuie sur un

⁵¹ Blum, Stendhal, p.119.

ensemble complexe de phénomènes qui garde pour le sujet autant que pour autrui sa part de mystère. Les observations, les constatations intuitives de Stendhal ne sont pas nécessairement des explications, des solutions offertes à sa propre perplexité. Quant à l'invention, souvent identifiée sans nuance à la fiction, elle satisfait, sans nul doute, par son ingéniosité, par son agencement esthétique; néanmoins, elle répond elle aussi aux besoins énigmatiques de l'inventeur. A titre d'exemple, Stendhal s'avoue fasciné par l'image-phare de La Chartreuse (la mort de Sandrino) qui le pousse à écrire le roman. Sincèrement croit-on, il s'étonne parfois des étranges comportements de ses héros: pourquoi Fabrice s'entête-t-il à l'enlèvement de son fils bien qu'il sache l'action nuisible à l'enfant et à la mère? Ni le personnage ni son créateur ne parviennent à rendre compte de cette impulsion troublante qui s'impose à eux. On affirme donc avec Georges Blin que la charpente psychologique de la création stendhalienne repose sur une solide fondation de vérité et que par là-même, elle garantit une réelle latitude de liberté aux protagonistes; elle réserve à l'auteur un certain degré d'étonnement, une jouissance d'imprévu émanant des exigences sibyllines d'une psyché problématique.

C'est précisément cette marge d'inattendu psychologique qui fait de chaque roman une entité. Elle soumet à l'auteur de "nouvelles circonstances," de nouvelles façons d'appréhender le bonheur. Dans ce but, chaque oeuvre, selon la modalité de synthèse dialectique que l'on a attribuée à l'art, s'efforce de concilier la cruelle réalité de précieux moments disparus avec les visions qui en procèdent projetées

lumineusement sur l'avenir; elle s'astreint à rapprocher des acquis de bien-être mutilé par la nature transitoire des êtres et des circonstances, et des conquêtes d'extase illimitée. Pour ce faire, une démarche créatrice ne peut se borner à copier les faits objectifs; elle n'atteint pas toujours son but, cependant, elle offre des modifications, des re-fontes, des progressions: elle évolue le long d'un continuum espace-temps qui essaie de joindre à une plongée de plus en plus profonde dans le domaine des souvenirs et orientée vers une affectivité instinctive, "naturelle," la pleine réalisation d'un projet amoureux, conscient et durable.

Cela dit, dans ce chapitre qui se veut simplement épilogue au rôle de l'amour et la mort chez Stendhal, on ne se penchera pas sur chacun des romans en particulier. Une suite à la présente étude se propose d'analyser plus tard, avec toute l'attention requise, la façon dont la fiction stendhalienne, dans son ensemble, emprunte au vécu de l'amour et de la mort et le dédommage, comment les dénouements parviennent à transcender les données vitales, à agencer les "impossibilités de nature" et, de quelle manière les fins soulignent une évolution dans ces scénarios de dépassement des contradictions éprouvées par l'homme et l'artiste. Dans l'immédiat, La Chartreuse de Parme⁵² sera le prototype qui illustrera les considérations générales que l'on vient d'énumérer, à l'exception des facteurs de comparaison et de progression.

⁵² Stendhal, La Chartreuse de Parme, tomes 24 et 25 (Genève: Cercle du Bibliophile, 1969). Désormais, le sigle C.P. désignera cette oeuvre.

En 1838, quatre ans à peine avant sa mort, Stendhal passe en France un congé impatientement attendu et qui le libère passagèrement de la prison de Civitavecchia. Exempt de passion amoureuse torturante mais inquiété par les malaises physiques qui l'emporteront bientôt, il manifeste une agitation brouillonne comme s'il voulait s'assurer qu'il est en vie: il revoit Giulia Rinieri, il travaille aux Chroniques italiennes, il voyage constamment. Au beau milieu de cet état fébrile, La Chartreuse de Parme fait son apparition, composée en cinquante-deux jours sous la poussée d'une inspiration étincelante: elle atteste un regain d'énergie et de courage, un sursaut de jeunesse au seuil du déclin. Elle offre à la recherche un intérêt tout particulier. Grâce à sa valeur de sursis, elle présente les caractéristiques de la vision fulgurante et totale d'une vie qui se sent menacée. Elle participe de l'illumination et d'un travail assidu d'introspection s'échelonnant alors sur une quarantaine d'années, elle est le fruit spontané d'une longue habitude du métier. Pour toutes ces raisons, elle propose, par comparaison aux autres romans, une exposition plus globalement et harmonieusement inclusive des nostalgies et des désirs qui ont été analysés. Sa base d'expérience personnelle et de sincérité psychologique ne peut être mise en doute. Comme Dionysos naît de la cuisse paternelle, La Chartreuse jaillit viscéralement, si l'on peut dire, de l'enthousiasme réprimé d'Henry Brulard. L'histoire proprement dite, s'étendant de 1796 à 1830, correspond dans la vie de Stendhal aux années d'alternatives, de choix, d'engagements, d'euphorie et de désespoir. Si l'on ajoute que l'action se place dans cette chère Italie désertée depuis deux ans, il est permis de prévoir que le mécanisme de cristallisation pendant l'absence, le rêve, cette mise à nu de l'âme qu'est Dominique, y seront également

richement présents. Le double processus dont découle La Chartreuse, affabulation et réalisme affectif, est ainsi résumé par Prévost: "Si jamais roman a ressemblé à ces souvenirs ramassés et embellis d'un homme qui s'attend à mourir, c'est La Chartreuse de Parme." ⁵³ Le processus en question reste d'autant plus intact que la rapidité de la rédaction et le respect du premier jet laissent peu de place aux interventions ou aux "corrections" de la raison; Stendhal écrit d'ailleurs à ce propos: "La page que j'écris me donne l'idée de la suivante: ainsi fut faite La Char(treuse)" (J.L., 1840, tome 35, p.210).

L'observation cursive de quelques détails de La Chartreuse et de la vie de son auteur met en évidence la technique de chevauchement de deux univers, l'art d'agencer des impossibilités dont le fondement repose à la fois sur des vérités objectives et psychiques. La pensée stendhalienne, douée de cette capacité d'établir de ces rapprochements improbables, autorise à présager alors qu'on trouvera, au sein de la fiction, des faits authentiques alliés à des particularités de situation dues à une psychologie individuelle. On remarque d'abord que l'inspiration est éveillée par une anecdote historique; la circonstance accorde la possibilité du dialogue avec les morts et du travail de résurrection déjà mentionnés. L'emprunt au passé efface la distance. Toutefois, le besoin de faire renaître un autre passé que celui de cette Renaissance italienne s'impose au créateur. Le 2 septembre 1838, un éclair d'enthousiasme dévoile à Stendhal qu'Alexandre Farnese sera en fait un homme du dix-neuvième siècle. L'hésitation disparaît: le pas-

⁵³ Jean Prévost, La création chez Stendhal (Paris: Gallimard, coll. Idées, 1974), p.431.

sage du temps qu'il convient d'annuler est celui qui a opéré ses ravages sur l'auteur et ce qui lui est cher. Pour qui en doute, on rappellera que c'est une fresque importante de sa vie — de 1796 à 1830 — que Stendhal entend restaurer. C'est un passé étendu qu'il faut re-posséder. On note par exemple que Gina Del Dongo voit le jour en 1783, comme Henri Beyle. De leur côté, le comte Mosca et la vraie Angela Pietragrua naissent dans les années 70. Clélia Conti et Henriette Gagnon sont toutes deux du mois d'octobre. La deuxième rencontre de Clélia et de Fabrice, à la tour Farnese, a lieu sept ans après la première; Henri Beyle a sept ans lorsque commence son "emprisonnement" à la mort de sa mère. C'est d'ailleurs au mois anniversaire de ce départ qu'il entreprend son chef-d'oeuvre. Coïncidences, dira-t-on! Sans doute; certains événements ont de tels échos affectifs qu'ils s'impriment au plus profond de l'âme et leur date ponctue une vie, une oeuvre, sans que s'impose une élaboration préalable et consciente. Toujours est-il que le tissu du roman est fait de ces entrelacements du vécu et de l'imaginaire. On observe aussi que la grande histoire marche de pair avec la chronique stendhalienne. Parfois les faits vont dans le même sens, à des échelles différentes bien sûr. C'est ainsi qu'en 1796, alors que Bonaparte entre triomphalement à Milan, le jeune Beyle fait ses débuts à l'Ecole Centrale. 1798 voit la naissance de Fabrice — victoire personnelle de Stendhal — et les triomphes du général en chef de l'armée d'Italie, tandis qu'à Grenoble, Beyle remporte des prix qui lui valent le respect de ses pairs et de ses supérieurs et lui annoncent un brillant changement de fortune. Fabrice meurt à trente-deux ans; par hasard, Stendhal a trente-deux ans en 1815 lorsque, selon sa formule, il tombe avec

Napoléon. 1814, l'année de la première abdication impériale est aussi marquée par le veuvage de la future Sanseverina, exacte contemporaine de son créateur. D'autres fois, les épisodes de la petite histoire compensent ceux de l'autre. A l'annonce du débarquement au golfe Juan, Fabrice incarnation de Dominique part pour Paris puis assiste à la bataille de Waterloo. Lui, Beyle, reste en Italie veillant sa passion agonisante pour Angela Pietrigrua; de retour dans la patrie, trois mois après la défaite napoléonienne, Fabrice rencontre celle qui le fera renaître par l'amour. Un autre exemple de ces alliages sentimentaux s'efforce de "réparer" l'échec des années 1818 à 1821. L'affaire Dembowski se singularise par un espoir intense et une profonde douleur. Ces affres s'inscrivent dans le récit à la façon du négatif photographique. Stendhal révèle, grâce à un lapsus temporel, le rôle réparateur qu'il réserve à son jeune héros pendant ces années cruciales. Fabrice est à l'Académie ecclésiastique de Naples. Un calcul plus précis que celui qui échappe au narrateur établit que la durée de l'absence est de cinq années, non de trois. Nonobstant, le futur Monsignore s'applique à "s'éduquer;" il se distrait passablement, mène une vie assez libertine qui ne l'engage nullement sentimentalement. En fin de compte, il succombe à la monotonie de cette vie facile, quant à lui dépourvue de passion, irrité même de celle qu'il fait naître: pour tout dire, il se fait une réputation. Manifestement, le sort de Fabrice est l'inverse de celui de Stendhal pendant cette période: pas de souffrance, aucun nuage n'obscurcit son ciel, il termine sa carrière académique avec succès pendant la première quinzaine de juin 1821, celle-là même où Stendhal voit Métilde pour la dernière fois et doit quitter Milan à jamais.

Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'une simple compensation ici, l'intermède, car c'en est un qui n'occupe que quelques lignes, fait deviner l'esprit de vengeance, l'amende honorable que l'on s'accorde. Car, en fait la grande et seule préoccupation de Fabrice est ce manque de susceptibilité à l'amour. Envieux des passionnés, même de ceux qui souffrent, le jeune homme, comme Métilde, s'impatiente des sentiments qu'il provoque parce qu'il n'y peut répondre; la position d'un amant rebuté mais sincère n'est-elle pas préférable à la sienne, ou plus exactement cette immense capacité de ressentir que possède Stendhal n'est-elle pas plus souhaitable, plus enrichissante, plus admirable que l'indifférence "métildienne." Ce bref incident révèle chez Fabrice certaines inconséquences de sentiments qui subsistent même sans l'appui de la connaissance biographique de Stendhal. A son retour de Naples, Fabrice suscite l'étonnement de la duchesse, le désarroi de Mosca, l'animosité du prince; l'effet que produit cet être mobile et multiple fougueux et mesuré (C.P., tome 24, p.242) rappelle assez ce Stendhal complexe et contradictoire du chapitre précédent. L'invention stendhalienne tient peu du chimérique, elle consiste à chevaucher l'univers de l'expérience des faits et des affects et celui des désirs, certains le lui ont reproché, l'artiste lui-même s'en impatiente parfois; c'est ainsi qu'il écrit: "Tu n'es qu'un naturaliste; tu ne choisis pas les modèles, mais prends pour love toujours Métilde et Dominique" (J., 1834, tome 32, p.123). En vue des résultats obtenus, on ne saurait se ranger du côté des critiques; certes, cette citation tardive (1834), soulignant la fréquence avec laquelle il use de ce procédé, est assez proche en date de La Chartreuse pour qu'on l'estime applicable à cette

oeuvre admirable. Elle confirme la conviction que l'imaginaire, dans le cas de notre auteur, n'équivaut pas à l'irréel et ne s'égare jamais très loin d'une perception expérimentale. Contrairement à l'opinion de l'artiste, rien, en premier lieu, n'est plus soumis à la sélection, même si elle est parfois inconsciente, que ce phénomène de dépendance d'un modèle qui relègue d'autres possibilités au second plan et qui, vraisemblablement, est un indice d'attrait particulier pour un mode d'attachement. En pratique, ce genre de dynamisme créateur ne conduit pas à la répétition monotone si l'on en juge par les unions Julien-Mathilde, Lucien-Bathilde, Fabrice-Clélia qui chacune porte le sceau de l'individualité. En second lieu, le "naturalisme" en question est conforme à l'esprit de choix, de synthèse, et de transcendance esthétiques. De fait, la passion milanaise de 1818 demeure inopérante à cause de son aspect unilatéral; celle de Métilde et de Dominique subit une métamorphose conciliatrice, bien qu'encore en deçà des désirs les plus chers. En définitive, l'alliance de l'obstacle et du refus d'une part et du consentement réciproque de l'autre caractérise les rapports du couple Fabrice-Clélia et prolonge de façon concertante les composantes conflictuelles sans les oblitérer.

Ainsi la démarche créatrice stendhalienne non seulement satisfait aux conditions associées à l'oeuvre d'art mais accomplit, sur un plan plus proprement personnel, les résolutions de spontanéité et de sincérité que Stendhal s'est imposées. En fin de compte, ce naturalisme met en lumière le "naturel," l'affectivité profonde, non réfléchie et originale de l'auteur lui-même; le procédé se conforme au projet artis-

tique libéré du temporel et selon lequel il s'agit tout autant de revivifier un passé que d'en faire surgir un que l'on n'a pas encore vécu.

Il est temps de revenir à l'oeuvre. La lecture du livre laisse une impression générale d'un univers chaotique, où, bien que les incidents se suivent de façon linéaire, la chronologie s'apparente à la durée affective donc à la relativité. L'atmosphère de discontinuité est rendue au moyen de pulsations temporelles, soit au niveau de la narration — dix années de bonheur sont passées sous silence, huit jours s'élaborent en un long chapitre — et au niveau des faits, l'histoire est un agrégat d'éclairs extatiques, de catastrophes imprévues; l'apparition soudaine des personnages, autant que leur disparition inexplicquée du texte collaborent au sens de précarité. Pierre Creignou suggère que dans ce soi-disant roman du bonheur le bien-être se réduit à des évocations momentanées et qu'en fait "(l)e" malheur demeure à l'arrière-plan, menaçant et prêt à ressurgir."⁵⁴ Par ailleurs, plus que dans n'importe quel autre roman stendhalien, l'appréhension raisonnable, logique du monde est notablement absente et contribue en même temps à offrir une certaine conception de la vie et à la faire partager au lecteur réduit, grâce aux rebondissements, à la sensation plutôt qu'à la perception. La tyrannie régnant par l'arbitraire encourage le triomphe de l'affectivité sous toutes ses formes. Les passions sont déchaînées, qu'elles soient de coeur et d'âme comme celles des héros, de haine, de vanité, d'ambition comme celles du fiscal Rassi ou de la Raversi; elles dictent

⁵⁴ Pierre Creignou, "Illusion et réalité du bonheur dans la Chartreuse de Parme," Stendhal-Club, 64 (juillet 1974), pp.310-334.

les actions et imposent leurs effets au milieu, si bien que les incon-
séquences de l'existence en général forment un tout avec les contradic-
tions particulières à une vie individuelle. Le manque de distinction
entre ces deux catégories d'illogismes provient de la volonté créatrice
sans doute, et tout autant de la vision spontanée et sensible portée
par l'auteur lui-même sur les êtres et les choses. Dans ces circonstances,
les événements intimes autant que "politiques ... ont pour théâtre le
coeur des personnages" (C.P., tome 25, p.237) et, est-il nécessaire
d'ajouter, le coeur du romancier.

Au niveau le plus élémentaire, on remarquera, après Prévost, l'em-
ploi de "doublets," couples de personnages qui se ressemblent (les com-
édiennes Marietta et Fausta, les prélats Landriani et Don Cesare, les
ennemis Rassi et Raversi etc...); ils semblent faire écho aux doublets
qui surveillent l'apprentissage d'Henri Beyle. Ils se ressemblent par
leur "profession" et surtout en termes d'affectivité: celle qu'ils
exhibent vis-à-vis des héros et celle que les héros leur allouent.
Ainsi, la marquise Del Dongo qui est blonde (C.P., tome 24, p.16) rap-
pelle comme Gina (C.P., tome 25, p.40), l'Hérodiade de Vinci. Cependant
ce doublet d'apparences prend une autre dimension, il est aussi symé-
trie d'affection admirative envers l'enfant qu'elles se partagent et
reflète surtout la signification que les deux femmes détiennent pour
Fabrice; les images qui se font pendant recouvrent des sensations et
de là des sentiments qui se répondent. Assurément, Clélia, blonde elle
aussi fait naître cette pensée chez Fabrice, la revoyant à la tour Far-
nese: "On a raison de la comparer à la duchesse" (C.P., tome 25, p.35);

on est prêt à en conclure, bien que le texte ne l'indique pas que la Sanseverina doit être blonde, car il s'agit là d'une "blondeur de tendresse." Les répliques morales que constituent ces apparentements étoffent l'entourage des protagonistes principaux, techniquement parlant, et par leur présence, répartie à travers le récit, elles témoignent d'une fidélité affective sous-jacente chez les personnalités dominantes. Ces reflets signalent la permanence de la double vision sous la multiplicité apparente des caractères. Le procédé s'échelonne du simple au complexe; au niveau le moins élaboré, les couples ne représentent qu'un seul penchant (le maréchal des logis et son colonel pendant la bataille de Waterloo) ou qu'une seule aversion (le marquis Del Dongo et son fils Asagne) des meneurs de l'action dramatique. Parfois les filiations sont d'opposition: Blanès, prêtre un peu enthousiaste, le "père véritable," selon Fabrice (C.P., tome 24, p.282), fait ressortir la sagesse timide de l'archevêque Landriani qui se confère à lui-même le titre de père adoptif (C.P., tome 25, p.50); la pusillanimité de la cour de Parme souligne l'insouciance de la cour du Prince Eugène. Ces liaisons négatives ou positives d'individus ou de groupes qui correspondent à l'opinion des personnages principaux annoncent déjà les conflits et l'ambivalence qui coexistent dans le cœur des héros: Fabrice pleure à la mort du marquis Del Dongo sans comprendre pourquoi, il s'avoue mal à l'aise à l'idée de tirer le premier, au milieu d'une bataille, sur des soldats qui auraient pu être ceux de son oncle Pietranera (C.P., tome 24, p.297), il éprouve une espèce de remords lorsqu'il réquisitionne de force le cheval d'un soldat et pourtant, des pensées meurtrières l'assaillent facilement: il nourrit le projet de tuer le douanier qui

vise son passeport (C.P., tome 24, p.327), il se prend de querelle avec un jeune étranger dans un café de Genève (C.P., tome 24, p.148), il tue Giletti sans aucun trouble de conscience. Mosca, homme de coeur et qui a de l'estime pour son futur neveu, est incapable d'agir au moment de la dangereuse évasion de la tour Farnese. Le dédoublement systématique auquel est soumis ce qui s'offre à la perception du sujet renseigne finalement sur l'état de coeur de ce dernier: il suggère la propension à voir dans autrui la réalisation du phénomène consistant à être soi et un autre — Fabrice nanti des papiers d'un soldat mort déclare avoir succédé à son être (C.P., tome 24, p.68) et passe le plus clair de sa vie en déguisements — et donc la prédisposition à ressentir en même temps des émotions inconséquentes.

D'ailleurs si le coeur conduit la barque certains écueils entraînent nécessairement la course. L'ascendant de l'émotionnel entraîne l'imprévu, la primauté de l'action; il explique la pensée magique et superstitieuse, simple projection de sentiments sur des hasards extérieurs qui endossent alors une valeur de signe. Dès lors, les actes sont justifiés par un sens supérieur; on s'empare de la loi à ses propres fins et toute la ville de Parme n'agit pas autrement. Si le coeur est méchant, l'entreprise est franchement immorale, ainsi Fabio Conti empoisonnant Fabrice, Rassi surmontant toutes les prohibitions pour un titre de noblesse. Si le coeur est bon, il court toujours le risque d'amoralité; Fabrice n'accepte pas la punition judiciaire, méritée en somme, pour les mêmes raisons qui lui font escompter une haute position sociale: il s'est donné la peine de naître Del Dongo. Gina

Sanseverina ne pense pas un instant qu'elle est aussi coupable que les empoisonneurs de la citadelle en ayant manigancé l'attentat contre le prince de Parme. Le narrateur, parfaitement conscient de cet état de choses, intervient d'une façon cocasse autant qu'approbatrice et qui vise à le disculper lui-même; il explique: "Pourquoi l'historien qui suit fidèlement les moindres détails du récit qu'on lui a fait serait-il coupable? Est-ce sa faute si les personnages, séduits par des passions qu'il ne partage point ... tombent dans des actions profondément immorales?" (C.P., tome 24, p.203). Le défi restera sans réponse, mais on observera plutôt que ceux que guide l'émotion se comportent assez comme des enfants. En ce qui concerne les héros on les sait nostalgiques de l'entrée dans la vie; ils s'efforcent de préserver en eux-mêmes le mouvement, l'intensité, la violence même qui chassent l'ennui, l'élan de la jeunesse. Lors de son voyage en Belgique afin de rejoindre les troupes napoléoniennes, l'ignorance innocente de Fabrice atteste au lecteur sa très grande jeunesse; un autre indice de son âge affectif est un enthousiasme fiévreux qui se transforme aisément en une colère presque instinctive, aussi les trente-trois jours de prison auxquels il est condamné comme suspect sont-ils "trente-trois jours de fureur" (C.P. tome 24, p.67). Le Fabrice un peu assagi par son expérience de guerre aime le lac de Côme et les présages qui lui rappellent son enfance. Depuis son retour de Waterloo, la tristesse pénètre parfois son âme, et l' "idée bizarre et même ridicule" (C.P., tome 24, p.274) à laquelle il donne suite d'aller consulter l'abbé Blanès le remplit de joie; il n'y va pas pour obtenir des conseils, en fait il ne touchera pas un mot de ses perplexités au brave homme, c'est la recreation d'un

scénario ancien, d'une forme ancienne qui l'anime parce qu'en y songeant il retrouve "la fraîcheur de ses sensations de seize ans" (C.P., tome 24, p.275). Sa pitié qui est indubitable est néanmoins "liée profondément à toutes les joies de la première enfance" (C.P., tome 24, p.67). Quelque entreprise un peu ardue qui requiert que l'on "joue" avec les gens restitue à Gina l'éclat et la vigueur de son adolescence. Au moment de l'insurrection de Parme, Mosca même, courant en tête des soldats qu'il dirige, libéré un instant de son esprit fin et calculateur, se laisse emporter par ses passions d'antan comme un enfant de quinze ans. Quant aux "méchants," ils ont aussi leur mode particulier d'attachement à l'infantilisme. Le prince de Parme vit dans la hantise d'être assassiné par des libéraux depuis qu'il en a fait lui-même pendre deux; à ses yeux et selon cette économie du talion, la crainte est aussi justifiée que la vengeance, tant et si bien, explique Mosca, qu' "il retombe dans les peurs chimériques de la première enfance" (C.P., tome 24, p.182). Rassi accepte force coups de pied pour arriver à ses fins, cependant il pleure quand ces coups de pied lui font mal (C.P., tome 25, p.21). Le jeu, gratuit ou non, apparaît partout dans la Chartreuse. Les escapades sur le lac de Côme, les fêtes du prince Eugène, les soirées de Gina et Mosca à la Scala sont de purs divertissements. Les soirées de la duchesse à Parme, les parties de Whist du prince, les représentations de Commedia dell'Arte où Gina doit donner la réplique au nouveau prince, transi d'amour pour elle, sont des activités qui décident du sort politique des participants. Les déguisements de Fabrice, les signaux, transmis par ordre de Gina lorsque son neveu est en prison, sortes de devinettes lumineuses sauvent la vie du jeune homme. La ven-

geance de cette tante passionnée prend la forme d'un jeu de massacre dont les fidèles sont avertis par des feux d'artifice. La duchesse Sanseverina, promue au rang de "grande maîtresse" de la princesse Clara Paolina, convient avec elle d'un protocole qui rappelle Les Mille et une nuits et qui leur permettra de se parler en toute franchise; la règle de cette fantaisie consiste à tourner vers la droite le menton d'un magot posé sur la cheminée (C.P., tome 25, p.249). Le prince de Parme meurt pendant la récréation d'une chasse aux oiseaux. L'amour lui-même ne répugne pas à l'emploi du vocabulaire ludique pour se faire connaître, se matérialiser, se communiquer. Fabrice, poursuivant la Fausta d'un amour de pique, fait irruption dans le palais de sa tante, au beau milieu d'un concert, travesti d'un habit de paysan et d'une perruque rouge; cette badinerie est destinée à convaincre l'actrice du sérieux des intentions de son soupirant. La tendre amitié de Gina et de son neveu éclôt et se nourrit de purs plaisirs et de passe-temps gratuits; elle est menacée lorsque l'insouciance la déserte. Dans la citadelle, Clélia et Fabrice cristallisent avec force grâce à un jeu de cache-cache: Clélia paraît dans sa volière ou s'éclipse, Fabrice signale ou non sa présence derrière l'abat-jour de sa fenêtre. Ils manifestent leur passion réciproque au moyen de l'espèce de tarot qu'est leur alphabet sur cartes; Clélia s'accompagnant au piano transmet à son amant des lyriques de mise en garde concernant le poison. Fabrice ne se laisse d'ailleurs pas distancer, lorsque, devenu prédicateur, il offre à toute la ville des représentations cathartiques qui lui valent finalement la réplique consentante de la marquise Crescenzi. Il faut bien dire que cette même marquise dont il a peu été

question au chapitre des enfantillages en commet un de taille; l'interprétation littérale, caractéristique de l'enfant, qu'elle donne à son serment à la Madone lui permet de céder à son amour et de réaliser les chimères d'union si longtemps caressées par les deux jeunes gens.

Les comportements enfantins aussi bien que les multiples formes de jeux transmettent à leur tour un double message. La conduite fantaisiste des élus est preuve de spontanéité, de pureté et d'enthousiasme; celle des adversaires témoigne de leur faiblesse et de leur petitesse. Toutes ces activités dont l'enjeu sont la carrière, la vie, l'amour, le bonheur signifient, comme tous jeux du jeune être, fuite et engagement; évasion hors d'une réalité incompréhensible, mesquine et contraignante, affrontement d'un monde oppositionnel qui procure des possibilités d'héroïsme, de sacrifice, d'agrandissement de soi. Cependant la présence des nombreux "divertissements" sous-entend que les activités humaines ne sont qu'autant de "faire semblant" qu'il ne faut pas prendre au sérieux. Elle implique que ceux qui respectent les règles du jeu ne sont que les nains du cirque ambulant de la vie, des impuissants, des bouffons, des guignols, des imitateurs. Pour ceux qui veulent s'élever au-dessus du commun, les équilibristes, la réalité ne doit revêtir qu'une valeur de défi auquel on s'acharne non pour le supprimer mais pour se prouver qu'on le domine, qu'on l'esquive même enfin. Pour conserver l'imagerie funambulesque, on dira que, la réalité sert de tremplin aux exercices de haute voltige, elle rend possible l'envol qui crève la toile et qui est préférable au ridicule de la descente ou de la chute en piste. La Sanseverina n'agit pas autrement. Craignant la dis-

solution d'une association de longue date, elle entreprend de nouveaux tours de force. D'abord, elle dirige l'évasion de la forteresse, véritable tour d'acrobatie qui devrait renouer l'ancienne collaboration puisqu'elle sauve la vie de Fabrice. Ensuite, la duchesse impose à son neveu de prononcer les vœux religieux; elle hâte énergiquement le mariage de Clélia. Devant l'échec de ses entreprises, elle, qui à l'instar de son créateur a tendu ses filets trop haut, disparaît du roman pour ne se montrer qu'à la dernière page où elle s'éclipse dans la mort. Pareillement, Fabrice persévère dans sa passion pour Clélia, sa nouvelle partenaire, aussi longtemps que ce sentiment lui permet de savourer son aptitude au sublime. En présence d'une réalité nécessaire de courage humble et anonyme dans la vie quotidienne, condition pour laquelle Clélia mère semble prête à opter, il préfère la retraite. Dans les deux cas, si l'un des partenaires menace l'accomplissement de péripéties spectaculaires qu'offre le jeu vital, l'autre opère alors une manoeuvre de rupture d'équilibre qui entraîne jusqu'à la destruction mais qui défie l'imagination.

L'accent placé sur la diversité des comportements ludiques, sur les différentes manières "d'être enfant" comporte assurément un jugement de dévaluation de l'adulte. Plus encore, il se pose en notation concise et inclusive des sentiments et des actions, à la fois positifs et négatifs, qui ponctuent les années de formation de l'individu. Les êtres qui évoluent devant le lecteur ne se distinguent pas par leur capacité raisonnante; à l'exception de Mosca, ils sont peu faits pour concerter un plan dont l'issue est à longue échéance. Ils sont poussés

par leurs désirs, de richesse, de respectabilité, de puissance, de vengeance, de passions adoratrices. Leurs actions semblent dictées par leurs instincts: ceci est vrai des héros et des autres. Clélia croit Fabrice empoisonné; elle s'élance vers la cellule du prisonnier, esquivant les gardiens qui veulent l'arrêter, conduite par une seule pensée: "Je vais sauver mon mari" (C.P., tome 25, p.282). Le poète Ferrante Palla a vu la duchesse à distance; en voilà assez pour qu'il perde tout amour pour sa propre compagne qui lui a tout sacrifié (C.P., tome 25, p.177). Même obéissance à l'immédiat chez Gina. La comtesse Pietranera veut débarquer, au milieu d'une tempête, sur un rocher isolé afin de jouir d'une vue singulière: aussitôt pensé, aussitôt fait; elle se noie presque (C.P., tome 24, p.51). Elle ne peut s'expliquer sa folie pour son neveu et avoue à Mosca: "Je l'aime d'instinct" (C.P., tome 25, p.66). Devenue duchesse Sanseverina, comme par le passé, il lui arrive souvent d'agir "au hasard et pour se faire plaisir au moment même" (C.P., tome 25, p.17). Mosca déplore d'ailleurs la mobilité et l'impulsivité de son amie; essayant de deviner les plans de conduite auxquels la duchesse se déterminera, il doit convenir en toute franchise: "Elle n'en sait rien elle-même ... une seule chose reste certaine, c'est que, pour rien au monde, elle ne manquerait aux résolutions qu'elle m'aurait une fois annoncées" (C.P., tome 25, p.82). Aussi le lecteur sourit-il lorsqu'il entend cette femme déclarer: "Toutes réflexions faites ... il faut que je l'épouse" (C.P., tome 25, p.240); elle pense au premier ministre dont elle est en train de lire une lettre, alors qu'elle se sait de plus en plus éprise de son neveu. Quant à Fabrice, il est mû par le même élan que sa tante. Il voit un aigle voler vers la France

au moment où un batelier lui apprend le débarquement de Napoléon au golfe Juan: la décision est prise, il ira rejoindre son héros. Si le jeune homme est "passionné dans ses plaisirs" (C.P., tome 24, p.39), il ne se refuse pas non plus le privilège d'une rage aussi irréfléchie que soudaine et qui l'étonne parfois. Cette rage procède d'une réaction à l'impuissance et, à cet instant, précise le narrateur: "Il (Fabrice) revenait à l'instinct, ou, pour mieux dire, aux souvenirs de la première enfance" (C.P., tome 24, p.149). C'est ainsi que pendant son combat avec le comédien Giletti, Fabrice, d'abord prêt à s'enfuir, est brutalement saisi par la colère à l'idée que son adversaire l'a peut-être défiguré (signes manifestes de mutilation et de blessure narcissique): il tue son homme (C.P., tome 24, p.320). Semblablement, la Raversi riposte aux coups de ses adversaires avec une promptitude exemplaire; Rassi conçoit en un clin d'oeil qu'il peut tirer parti de l'affront que constitue pour Mosca l'emprisonnement du futur coadjuteur, il agit en conséquence. Même le prince de Parme ne saurait résister à la fougue qui le pousse à assister à une des fêtes de la duchesse Sanseverina en dépit du protocole.

Chez ces créatures explosives, la capacité d'attente ou la conception de durée demeure très relative: Rassi n'a que faire d'une noblesse qui remonte au déluge; la duchesse se flatte fréquemment d'être restée fidèle à Mosca depuis cinq années, on croit l'entendre parler d'une vie entière. Trois ans d'union à Clélia mettent un terme à ce que Fabrice peut endurer de "bonheur" uniforme; un nouveau désir l'assaille, l'enlèvement de son fils: il le mènera à bien. Parmi les per-

sonnages de cette geste, on retrouve ceux qui, par leurs croyances quasi-mythiques, adhèrent toujours à un mode d'existence très ancien. Ils souscrivent à l'idée d'égalité humaine par le coeur: les domestiques de la duchesse sont appelés "mes amis" (C.P., tome 25, p.18). Leurs yeux peuvent encore voir des dieux, cachés sous une enveloppe humaine, arpentant le monde. Gina et Clélia partagent cette vision de Fabrice; lui-même se devine héros. Le nom de Napoléon est magique pour notre soldat de fortune et Ferrante Palla est le grand-prêtre du culte de la duchesse, divinité sublime. En fait, ces êtres ont le pouvoir de métamorphose, ils chassent l'ennui, changent ceux qui les entourent, réveillent les coeurs (C.P., tome 25, p.178). Il y a aussi les représentants d'une enfance plus tardive, conflictuelle, envieuse; ceux-ci sont intégrés dans une hiérarchie, vivent aux crochets du pouvoir tout en essayant de le miner. Il va sans dire que les héros doivent leur complexité en partie au contact de ces malheureux, inquiets et sans joie. Gina trempe dans les intrigues avec désinvolture, elle s'efforce de charmer les souverains de Parme; Fabrice participe à la bataille de Waterloo et Clélia épouse le marquis Crescenzi par dévouement pour son père. Comme dans le vécu, les expériences du monde sont pleinement nécessaires pour établir qu'elles aliènent; en retour, elles fortifient le sentiment que ce qu'elles offrent n'est pas ce que l'on veut et, dans cette mesure, aident à circonscrire plus clairement les désirs.

Toute cette société, impatiente, impétueuse, ne cherchant que ses satisfactions personnelles et aussi immédiatement que possible, réfrénée passagèrement par la peur (le mot est fréquent!) du châtement

physique (emprisonnement, empoisonnement, blessure, pendaison), arme, il faut le dire, de tout un chacun, cette société, donc, est pourtant diversement jugée par le narrateur. Ses façons d'agir et de réagir sont pour certains, les bons enfants, la preuve indubitable de leur franchise, de leur candeur, de leur valeur, de leur aptitude à l'amour parce qu'ils consentent à dépendre d'autrui; chez les autres, les mauvais enfants, les laids, les grimaciers, elles sont signes d'approbation de la tyrannie, de faiblesse, d'hypocrisie, d'un manque de confiance totale qui les condamne à une vie sans affection. Il est, en toute justice, difficile de différencier l'arbitraire de l'impulsif, mais on peut affirmer que les deux phénomènes et leurs caractéristiques auxiliaires, explicitées ci-dessus, ressortissent à l'irrationnel. Alors qu'elles étaient associées dans la personnalité de Beyle, le créateur tente de donner ces tendances en partage à divers personnages. Ce traitement confère aux créatures fictionnelles une espèce de pureté esthétique et éthique dans le bien et dans le mal. Cette sélection judicieuse des attributs affectifs emporte les coeurs et ne déchaîne pas la haine. La Sanseverina est violente, dominatrice, mais si dynamique et si séduisante que sa seule présence apporte le bonheur (C.P., tome 24, p.48); Fabrice est égocentrique, irresponsable le plus innocemment du monde, et puis, il est si désireux de changer que les reproches seraient trop cruels. Quant à Clélia, l'intensité de son amour contrebalance celle de son devoir; il s'ensuit que chacune de ses luttes intérieures et de ses dérobades lui gagne tous les suffrages. Pour ce qui est des Rassi, Raversi, Conti et autres comparses, ils sont tout d'une pièce; ainsi simplifiés, au lieu d'être machiavéliques et monstrueux, ils sont tout bonnement réduits à l'impuissance grâce à la bonne humeur

dépréciative que suscite leur existence caricaturale.

Il faut dire en passant que Stendhal bénéficie, littérairement et personnellement parlant et par personne interposée, du procédé de "répartition." Il satisfait à deux impératifs: gagner la sympathie du lecteur (J., 1810, tome 30, p.70) et ménager sa vanité (J.L., 1804, tome 33, p.331); en d'autres termes, "l'immoralité" et la singularité qui échoient aux protagonistes et à l'auteur sont assurées d'une complicité indulgente.

Ceci dit, plus que n'importe quel autre roman stendhalien, La Chartreuse de Parme met en évidence l'importance de l'enfance pour l'administration d'une vie, d'un état, d'un gouvernement. On l'a constatée dans l'atmosphère générale de l'oeuvre, à la nature des occupations des participants, à la façon dont ils envisagent leur position. L'insistance sur la cocasserie et l'imprévu des événements, le ton particulièrement badin confirment l'impression. Plus que partout ailleurs les vestiges infantiles sont apparents chez tous. La Chartreuse, comme Le Rouge et le Noir, Lucien Leuwen ou Armance, est un roman d'apprentissage, cependant elle s'avère plus informatrice dans les détails du processus. Stendhal bercé par le souvenir offre un panorama affectif et vital plus étendu qu'il ne l'avait fait jusqu'alors.

La biographie de Fabrice Del Dongo commence deux ans avant sa naissance. Il est vrai que Stendhal aime à parler de cette période de l'Histoire, pleine d'imprévus spectaculaires, qui semble justifier les

espérances les plus délirantes chez toute une génération de jeunes gens, inspirée par leur jeune général en chef non plus à suivre la route d'une destinée tracée par leurs aînés, mais à créer grâce à son élan, grâce à son courage audacieux un avenir qui tient du visionnaire. La réalisation de toutes les chimères paraît possible à ces improvisateurs de fortune, insouciantes et gais (C.P., tome 24, p.14). La tradition, le poids des siècles semblent avoir disparu: on assiste à un nouvel âge d'or, une nouvelle enfance des peuples. Ce début, dont les souvenirs font vibrer l'âme de l'auteur, agit pareillement et selon les vœux de l'artiste sur le cœur du lecteur et, bien entendu, sur celui de l'entourage du futur héros. Bien que celui-ci naisse précisément au moment où les armées françaises sont chassées une première fois d'Italie, les membres influents de l'équipe formatrice du jeune être cultivent avec entrain les semences de chaleureuse camaraderie, d'affectueuse intimité, de confiance dans l'action énergique plantées par les libérateurs. La paternité douteuse dont Fabrice est le fruit implique, en retour, le tempérament passionné de la marquise Del Dongo à cette époque; par surcroît, elle donne à penser que l'enfant pourrait être doté "par la nature" de virtualités singulières qui s'épanouiraient dans des circonstances propices.

Comme on s'en doute le climat favorable à la croissance de cette jeune pousse, les conditions qui permettent le développement sans contrainte de l'intelligence native, c'est-à-dire, dans le cadre d'une conception sensualiste, des instincts, des tendances sensibles et affectives sont fournis par les femmes. Très symbolique, en vérité, de

la tutelle féminine est le fait que la marquise Del Dongo plante en l'honneur de la naissance de son fils chéri un marronnier qui grandira en même temps que celui à qui il est dédié et aussi librement. De leur côté, les hommes avec qui Fabrice est en contact se rangent pour la plupart dans la catégorie d'éducateurs, de modeleurs d'esprit, de dispensateurs de sciences et de convictions éphémères. Le sévère et grincheux marquis Del Dongo se préoccupe de la formation académique du jeune ignorant; il entend le préparer à un avenir socialement acceptable c'est-à-dire absurde, en ce que "acceptable" pour ce marquis poudré appartient à un ordre périmé. Le projet consiste à émuler la tradition militaire et monarchique des Valserra Del Dongo à un moment où la bourrasque républicaine a ébranlé une structure qui ne sera jamais plus la même. L'abbé Blanès, chargé de parfaire les connaissances reçues chez les jésuites, aime bien son élève, mais est encore plus épris de systèmes astrologiques calculés pour découvrir la chute des empires et la date des révolutions. Ces épisodes de l'épopée humaine doivent arriver de toute façon, et comme ils sont liés au bonheur et au malheur des peuples il y aurait plus de sens à les précipiter qu'à les anticiper. Cependant, ce bonhomme, dont l'esprit est embrumé par des cogitations inutiles et à grande échelle, ne saurait ni voir ni comprendre ce qui se passe sous son nez. Fabrice le sait bien et ce qui l'attache à l'abbé Blanès c'est qu'il est un des dépositaires de ses souvenirs d'enfance. A son retour de Waterloo, ayant goûté le doute et le découragement, le marchesino rend visite à l'abbé pour s'assurer de la réalité de temps plus heureux; consulter cet ami ne serait que folie car "cet excellent vieillard était parfaitement incapable de comprendre les chagrins d'un

coeur tiraillé par des passions puériles et presque égales en force" (C.P., tome 24, p.275). Le comte Pietranera adore son neveu, l'emmène aux parades militaires, lui parle de Napoléon. Il combat bravement et puis se fait stupidement tuer en duel pour un point d'honneur autant que de vanité en 1814. Il ressemble d'ailleurs à ce mystérieux lieutenant Robert avec qui il repart aux armées en 1798 lors de la retraite momentanée de Bonaparte. Le lieutenant Robert, rencontré à Waterloo, donne l'ordre à ses soldats de soulever Fabrice hors de selle afin de lui voler sa monture. Déjà revenu de ses fantasmes de nobles amitiés chevaleresques entre lui et ses compagnons de combat (C.P., tome 24, p.94), ce novice, s'avançant précautionneusement pour ne pas passer sur le corps d'ennemis morts (C.P., tome 24, p.85), est maintenant jeté bas, mis hors d'action, littéralement et figurativement, par ces mêmes aînés qui l'avaient porté à croire à la durabilité et la générosité de leur entreprise. En somme, tout comme les théories paternelles, les croyances et la conduite des soldats de l'an II n'ont pas survécu dans leur pureté initiale au passage du temps. A longue échéance, les guerres continuelles et meurtrières de jeunes créateurs d'avenir en puissance ne mettent pas en valeur les plus louables qualités humaines. Les femmes soupçonnent tout au long que le bonheur moral, celui qui répond aux besoins et du plus grand nombre et de l'individu, refuse le don si gratuit, si inefficace, si inexplicable de vies en masse. La geôlière, la vivandière, l'hôtesse de Flandres et ses filles s'ingénient à sauver Fabrice, un enfant, un trésor de promesses, non par obligation mais par tendre devoir; Gina Pietranera recommande avant le départ: "Au nom de Dieu! ne te fais pas tuer ... quant au succès de Napoléon,

il est impossible, mon pauvre ami" (C.P., tome 24, p.55). Les conclusions amères suscitées par l'expérience de la campagne de Russie soutiennent l'épisode de Waterloo et la déception de Fabrice. Au nombre des hommes d'importance dans l'existence de l'apprenti, Mosca peut être compté parmi les "tailleurs d'arbres." C'est lui, en l'occurrence, qui décide pour son rival d'une carrière ecclésiastique et suggère l'académie de Naples. Il s'affaire à des modifications de circonstances matérielles: un nouveau passeport pour aller d'un lieu à un autre, la nomination d'un nouveau tribunal destiné à reviser les pièces à conviction et la condamnation arbitraire de l'accusé. Comme celui de ses confrères du clan masculin, le domaine de Mosca est des "choses du monde," et il propose au mélancolique coadjuteur Del Dongo son aide en ces termes: "L'argent peut-il vous être utile, le pouvoir peut-il vous servir?" (C.P., tome 25, p.318); il a pour ce prélat de "(l') estime et assez d'amitié" (C.P., tome 25, p.318), et pourtant il doit se rendre à cette évidence: "J'ai la main malheureuse avec cet enfant" (C.P., tome 25, p.276). Bien que les attitudes masculines soient plus nuancées dans La Chartreuse que dans Le Rouge par exemple, il n'en reste pas moins vrai qu'elles se caractérisent par un manque, une distance affective. Au fond, ces hommes, comme le comte Mosca, n'ont pas de vertu, ils cherchent avant tout à se protéger par amour de soi (C.P., tome 25, p.64) et par amour-propre qu'ils appellent "honneur" (C.P., tome 25, p.275). Voilà qui explique leur peu de talent au sacrifice, leur incapacité de lire dans une âme; ainsi, malgré le passage des années et l'amitié intime (C.P., tome 25, p.371) qui lient l'archevêque Del Dongo et le premier ministre, celui-ci n'a jamais deviné

l'amour de Fabrice et de Clélia (C.P., tome 25, p.371).

Les démarches féminines vont à l'encontre des précédentes; les femmes favorisent la libre expansion d'une sensibilité délicate, de sentiments tendres, purs, prodigues, qu'elles reflètent autant qu'elles les possèdent. Il convient cependant de suivre de plus près, et au niveau de la fiction, ces relations sentimentales soumises au temps.

L'atmosphère de bonheur insouciant, d'acceptation totale, de folle admiration des premières années de la vie du héros en herbe est l'oeuvre des femmes. Fabrice, ignorant à plaisir, passant son temps en folles escapades, est protégé par la fervente coterie que constituent sa mère, sa tante, et ses soeurs; ces belles créatures, enveloppantes et indulgentes, partagent, avec une égale candeur, les jeux et les joies de l'enfant. Pourtant, dès le début, la tante Gina Pietranera s'affirme en véritable objet maternant et, lors d'une confrontation avec la police, elle usurpe franchement le titre, en présence de la mère naturelle (C.P., tome 24, p.157). Le narrateur respecte tout au long du roman la parenté officielle de Gina et de Fabrice, mais il sous-entend et fait comprendre que, dans le cadre d'un programme "d'enseignement" de réalisation de soi, la maternité du marchesino revient de droit à cette femme remarquable. Une femme se substitue à l'autre au moyen de multiples suggestions qui en fin de compte représentent la vision du couple Gina-Fabrice; or selon l'adage stendhalien, la légitimité d'une union, quelle qu'elle soit, procède de l'authenticité des sentiments qui la caractérise. Alors que Fabrice est encore bébé, Gina Del Dongo

ressemble à la marquise, a-t-on pu lire; leurs personnes sont interchangeable. Son hostilité ouverte envers le marquis Del Dongo, sa présence d'esprit, sa volonté agissante, sa jeunesse qui fait d'elle une compagne autant qu'une protectrice, son mariage sans progéniture sont autant d'atouts qui signalent la candidate idéale à la maternité stendhalienne. Gina aime Fabrice d'instinct (C.P., tome 25, p.66), elle est folle de lui (C.P., tome 24, p.32). Elle se livre à toutes sortes d'actions, au profit de son neveu-fils, qui nourrissent la vision cristallisatrice qu'elle a de l'enfant, et qui donnent à croire, quant à lui, qu'il peut aspirer à toutes les fantaisies de puissance: elle lui fait décerner chez les jésuites des prix d'autant plus immérités qu'elle monopolise le temps de cet élève privilégié et l'emmène à la cour du prince Eugène; à douze ans et de par l'autorité de sa tante, le jeune Del Dongo est nommé officier de hussards et porte l'uniforme (C.P., tome 24, p.31). Parallèlement, la marquise perd ses prérogatives en perdant son crédit; aussi le jeune garçon qui réintègre les pénates de Grianta, par ordre de son père, est-il inconsolable d'avoir quitté le paradis de Milan et de Gina, et ne trouve au château ancestral "que les caresses passionnées de sa mère et de ses soeurs" (C.P., tome 24, p.32). Contrairement à sa belle-soeur, la marquise est timorée, sujette à l'évanouissement au moment des dangers qui menacent son fils. La décision de départ pour la France met en évidence des comportements révélateurs. "La marquise fondit en larmes en apprenant l'étrange projet de son fils; elle n'en sentait pas l'héroïsme, et fit tout son possible pour le retenir" (C.P., tome 24, p.58). La réaction spontanée de la comtesse contraste fortement la personnalité des deux femmes et précise

la scission préalable de l'image maternelle. Dans les mêmes circonstances, Mme Pietranera, pleurant "de joie et d'angoisse," donne au jeune rêveur toute la fortune qu'elle possède, le conjure de ne pas se faire tuer, car alors, s'écrie-t-elle: "Que restera-t-il à ta malheureuse mère et à moi, si tu nous manques?" (C.P., tome 24, p.55); la foi dans l'autre et le sacrifice sont immédiats. Fabrice a déjà mesuré la distance qui sépare ses deux protectrices, aussi se refuse-t-il, tout d'abord, à annoncer la nouvelle à sa mère. A sa tante, dont l'âme est conforme à la sienne, il présente ses raisons: "Elle (sa mère) le dira à mes soeurs, et ces femmes me trahiront à leur insu" (C.P., tome 24, p.58). Puis vient l'absence de l'aimé, et l'amitié de la marquise et de la comtesse souffre son premier déclin. Gina s'efforce d'obtenir des informations de France, Mme Del Dongo, selon toute vraisemblance, de plus en plus soumise à son milieu, agit selon son âge, sans cesse "désespérant de la vie" (C.P., tome 24, p.176); sa compagnie devient pesante. Dans une variante, Stendhal écrit de façon explicite: "Ce contact avec des sentiments totalement maternels commençait à lui (Gina) être beaucoup moins agréable" (C.P., tome 24, p.176).

Le temps passe. En 1824, Fabrice a vingt-six ans: il vient d'être acquitté de son crime, il reprend son poste de grand-vicaire, et sa tristesse est aussi profonde que l'est son impossible amour. La marquise qui va le voir à Parme détient maintenant le titre de "la moins romanesque des femmes" (C.P., tome 25, p.303); aussi ne peut-elle s'expliquer un abattement si surprenant au milieu des honneurs que par l'effet d'un poison lent. Le retranchement positionnel dont cette femme est l'objet la relègue finalement au rand d' "étrangère ... car, malgré

les liens du sang, on peut appeler étrangère une personne qui ne sait rien de nos intérêts les plus chers, et que l'on ne voit qu'une fois par an" (C.P., tome 25, p.233). La timidité de la marquise, sa réticence devant le don exclusif de sa personne, puisqu'après tout elle prodigue pareillement ses soins à ses filles, la rendent impropre à remplir la tâche de maternage idéal et archaïque qui consiste à ne trouver de raison d'être que dans un objet singulier. Elle ne représente pas pour sa progéniture masculine la tutrice incomparable. Pour les besoins de la cause, elle accorde à Fabrice la matérialité, et ce faisant, elle libère sa belle-soeur d'une activité par trop charnelle. Son rôle reproducteur puis son rapide déclin assurent à Gina une maternité aussi parfaitement pure dans ses origines que dans le dévouement passionné offert à un seul; en retour, les "qualités" de Mme Pietranera confirment pour Fabrice l'unicité d'une alliance exempte de rivalité. Vraisemblablement, la consanguinité au second degré prend sur elle de protéger les protagonistes et le lecteur moral, les uns, de la culpabilité, les autres, du malaise éveillés par les rapports parfois troublants de la tante et du neveu. En fait, avant de formuler un jugement à cet égard, il convient de pénétrer le sens de la filiation. A nos yeux, cette filiation est conséquente avec les observations récentes et les intuitions stendhaliennes concernant la nature du maternage, surtout dans sa phase initiale. Elle souligne à nouveau l'ascendant des premières années sur la formation émotionnelle du débutant, elle réitère le fait que la vie affective de l'individu se développe et s'épanouit d'une façon qui lui est propre grâce à la qualité du contact maternel.

Ceci dit, on note, à titre d'observation, que Gina réunit en sa personne un substitut complet du couple original: mère d'élection de Fabrice, elle représente aussi la lignée paternelle dont elle est issue. Elle joint la tendresse généreuse et la délicatesse exquise qui font la beauté des personnes de son sexe, à la volonté la plus énergique et l'opiniâtreté la plus agressive, toutes deux traits de personnalité assez impressionnants pour que le prince Ernest V pense faire de la dame qui les possède son premier ministre et lui inspirent cette remarque: "Que n'êtes-vous un homme" (C.P., tome 25, p.261). Et pourtant, ce sont précisément ces qualités qui font d'elle, jusqu'à la révélation de Waterloo, la divinité sublime et olympienne de la petite enfance. Cette femme qui fait des folies pour l'enfant encourage son insouciance, son ignorance intellectuelle, son intrépidité impétueuse (les promenades en bateau pendant les tempêtes), sa générosité irréfléchie (Waterloo), et ses rêves de puissance. Elle exhorte son neveu à se pardonner ses fautes (C.P., tome 24, p.295), elle déploie elle-même tant d'amour et de foi envers cet être adoré qu'elle renvoie à Fabrice une image de lui-même métamorphosée en héros. Belle, vibrante et gaie, elle amène le bonheur à sa suite (C.P., tome 24, p.48); énergique, elle fait se matérialiser ce qui paraît chimère et réussit dans les entreprises les plus difficiles. En 1800, escortant son mari, elle rejoint les armées de Bonaparte, elle obtient de son frère des faveurs qu'il n'accorde à personne d'autre, elle empêche l'emprisonnement de son mari, le comte Pietranera, et lui assure le versement de sa pension militaire (C.P., tome 24, pp.43-44), elle sauve Fabrice de nombreux dangers, tenant tête aux forces policières avec entrain et

aplomb; elle est tendre sans honte, elle embrasse et caresse l'enfant sans arrière-pensée, elle cultive une intimité innocente tout en éveillant la sensualité. A ce sujet, une promenade en bateau un jour d'orage s'avère spécialement informatrice, dans un contexte stendhalien. Au cours de l'excursion et pendant l'ouragan, la comtesse veut débarquer sur un rocher isolé et "grand comme une petite chambre" (C.P., tome 24, p.51): elle jouirait de là d' "un spectacle singulier," dit-elle. "En sautant de la barque, elle tomba dans l'eau. Fabrice se jeta après elle pour la sauver, et tous deux furent entraînés assez loin" (C.P., tome 24, pp. 51-52). Le mouvement des vagues communique aux protagonistes un sentiment d'excitation qu'ils partagent, il fait naître des désirs de sensualité diffuse — les désirs ne sont pas dirigés vers un objet précis — mais assez intense pour pousser les participants à l'action dépendante d'énergie et apaisante de tension (Gina saute - Fabrice plonge). Cette scène, agrémentée, par ailleurs, de descriptions associatives — le rocher, isolé, est grand comme une chambre, le spectacle y serait singulier, Gina et Fabrice sont entraînés assez loin — est plus que suggestive de volupté. On sait que pour Stendhal, et dès l'enfance, la fantaisie aquatique de baigneuses dont il partage les jeux est particulièrement stimulatrice d'idées lascives. On lit également, dans Brulard, qu'une des rêveries favorites de sensualité, persistant de 1799 jusqu'à 1805 au moins, consiste en ce "qu'une jolie femme ... tomberait dans quelque grand danger duquel je (Brulard) la sauverai, et je devais partir de là pour être son amant" (H.B., tome 21, p.226). Dans cette circonstance, si les héros sont exempts de la lucidité stendhalienne, ils n'en partagent pas moins les sensations de leur

créateur et c'est dès cette époque que Fabrice est initié aux désirs d'un amour plus global qu'il ne l'avait éprouvé jusqu'alors.

Cependant, pour en revenir à l'incomparable éducatrice qu'est la comtesse Pietranera (et la duchesse Sanseverina plus tard, bien que le rôle ait évolué), quels que soient ses engagements existentiels, elle est régie par ce principe: la préservation et le bonheur de Fabrice. Dans sa passion exclusive, aucun obstacle n'est trop difficile à franchir, pas même celui de se donner sans amour pour sauver la vie de cet unique fils. Certes, elle sait commander et obtenir, elle s'offusque quand on la contrecarre. Avertie de l'omission, par Mosca, des mots procédure injuste dans un billet du prince qui annulait toutes représailles contre Fabrice, elle exprime clairement les motifs de sa colère et s'exclame: "Je n'avais pas besoin de son (Mosca) esprit; il fallait seulement qu'il écrivît sous ma dictée, il n'avait qu'à écrire ce mot, que j'avais obtenu par mon caractère" (C.P., tome 25, p. 62). Le monarque n'agit pas comme elle l'entend, elle menace de partir en claquant les portes à moins qu'il n'y ait réparation. Mosca devant elle a honte de son pouvoir. Le jeune prince, jouant la comédie avec la grande maîtresse, lit dans les yeux de celle-ci les phrases qu'il prononce (C.P., tome 25, p.259). Ferrante Palla, ce frère aîné de Fabrice, est "ravi de ce ton d'autorité que la duchesse (prend) avec lui" (C.P., tome 25, p.185). En dépit des plus grands risques, l'évasion de Fabrice est orchestrée par elle. En fait, dans la partie du roman qui se clôt sur l'emprisonnement du jeune homme, elle est à l'avant de la scène, elle est manifestement l'élément moteur de la trame événe-

mentielle. Et pourtant, avant même que Fabrice ait pris en main son propre destin, c'est lui qui motive le comportement et les choix de sa tante. Après son veuvage, la comtesse Pietranera revient au château de son frère pour retrouver l'enfant, afin de vivre à ses côtés d'une jeunesse parallèle (C.P., tome 24, p.50). Elle quitte Grianta parce qu'après le départ du jeune dieu, elle sent trop le vide de l'absence. Elle va à Milan dans le but d'y apprendre des nouvelles de la marche des armées napoléoniennes et pour y entendre peut-être parler de Fabrice. Elle suit Mosca à Parme parce qu'elle aime l'homme sans doute, mais elle aime surtout ces aspects de lui qui lui permettent de cultiver son unique passion. Or, elle se sent attirée par cet autre Mosca, jadis soldat idéaliste de Napoléon, disparu maintenant; elle ne dédaigne pas le fait que l'amitié d'un ministre puissant peut grandement faciliter l'avenir et, plus précisément, celui de Fabrice. Ensuite, elle aime son entente toute d'intelligence et d'amabilité avec ce fin esprit justement parce que cette liaison lui accorde la disponibilité d'être passionnée à d'autres égards. A ce propos, Stendhal s'explique dans une note; il écrit: "A force de tendresse naïve et profonde ... Fabrice mena l'âme de la Duchesse. Il y a trop de pensée dans la conversation de Mosca pour qu'elle puisse produire cet effet divin. La parfaite absence de choses parlant directement aux sens rassure la Duchesse sur cette conversation" (C.P., tome 24, p.12). Pendant la première phase de développement, cette Hérodiade à la Vinci remplit parfaitement sa tâche de "pouvoir exécutif," elle donne libéralement et continuellement dans un climat libre de crainte, de remords, et de blessure; l'enfant de son coeur peut être tyranniquement passif et

passionnément assouvi: elle est son inspiration, cette adoratrice confiante de la plus belle âme qu'un jour il sera prêt lui-même à concevoir; elle est sa possession.

Jamais elle n'est altière dans son comportement envers Fabrice. Semblable à elle-même dans son commerce avec les autres, prévisible dans sa mobilité d'âme, ses rapports avec son neveu reflètent au contraire les modifications qu'il subit lui-même. La comtesse Pietranera est la figure maternelle de la première jeunesse, celle qui partage avec l'enfant les joies de la première cristallisation, cet embellissement prodigué au partenaire sans doute et sans affres. La duchesse Sanseverina, personnage ambigu et oedipien, sur qui repose par ailleurs le poids des sentiments prohibés, succombe en quelque sorte à ses visions devenues trop tangibles. La longue absence amenée par Waterloo, puis celle de l'épisode napolitain opèrent chez elle le miracle de la surprise éprouvée à la vue d'un être tout neuf qui fait naître de nouvelles sensations. Pour celle qui ignore le principe stendhalien, selon lequel: "Chercher le pourquoi des choses qui arrivent nous mène à trouver les choses qui arriveront" (J.L., 1803, tome 33, p.136), la fin de ces séparations prolongées n'entraîne pas le sondage lucide et récapitulateur qui permettrait de comprendre la raison et les principes annonciateurs de ces changements, elle offre à l'être guidé par ses émotions la jouissance renouvelée des moments délicieux que comporte une nouvelle cristallisation. Alors qu'aux premiers jours de la vie, on avait encouragé les rêves de gloire militaire de l'enfant, on l'avait fait officier de hussards, juste après le retour de Waterloo, on murmure déjà les mots

"d'héroïsme" et de "projet hardi" (C.P., tome 24, p.159). Un mois plus tard, et devant l'opposition catégorique de Fabrice à la vie facile de café, la duchesse s'avoue enfin à elle-même: "C'est un héros" (C.P., tome 24, p.221). Le séjour à Naples change l'étonnement de la dame en un éblouissement admiratif confirmé par ces observations intérieures: "Ce n'était plus l'enfant qu'elle avait vu naître, ce n'était plus le neveu toujours prêt à lui obéir: c'était un homme grave et duquel il serait délicieux de se faire aimer" (C.P., tome 24, pp.311-312). La noblesse et la mesure qui se peignent sur le visage du nouveau Monsignore alliées au tendre enthousiasme qu'il laisse paraître dans l'intimité font de lui, selon l'expression de Mosca "un autre homme" (C.P., tome 24, p.259), ou plus exactement un homme! Pendant cette deuxième période dite "Sanseverina," la duchesse s'abandonne, comme Fabrice pour Clélia, à une deuxième cristallisation: Gina est torturée, parallèlement à son neveu, par les espérances, les angoisses, les tensions qui définissent ce processus caractéristique de l'amour-passion. En un troisième temps qui s'accompagne d'une troisième identité, celle de comtesse Mosca, la femme jalouse, qui a trouvé en son neveu le seul obstacle digne d'elle en ce qu'elle ne parvient pas à le dominer, fait place à nouveau, à la tendre amie qui n'a cessé d'adorer (C.P., tome 25, p.373); mais elle adore maintenant au sens propre du mot, elle rend un véritable culte à l'inaccessible et s'élève au rang des élus grâce à l'amour dans le renoncement.

Quant à Fabrice enfant, il rend bien à sa tante son affection passionnée: il l'associe à tout le bonheur du prologue de sa vie, il

pense constamment à elle. Cependant, selon les prérogatives du jeune être pour qui soi-même est une nouveauté et le centre du monde, il pense à elle parce qu'il pense à lui-même. Il a, comme on s'en doute, le caractère de cette tendre amie (C.P., tome 24, p.55): on se rappelle en effet que la formation de cette manière habituelle de chercher le bonheur est le dévolu de la mère; par surcroît, dans la mesure où l'"on prend peu à peu les habitudes et les manières de voir des personnes avec qui l'on vit habituellement ... et (ceci) sans exception" (Cor., I, p.54), la ressemblance est inévitable, bien que certains aspects encore latents de cette ressemblance, tels que la capacité d'aimer autrui, l'aptitude au dévouement et au sacrifice le plus entier, ne s'épanouiront qu'avec le temps et la connaissance. A l'aube de l'apprentissage, elle est encore cette infaillible protectrice, cette puissante alliée qui vient à la rescousse. L'épisode de la cantinière, montée sur sa charrette qui se prend d'une affection immédiate pour "ce petit soldat ... (dont) la pâleur" (C.P., tome 24, p.71) la touche, et lui offre refuge et conseils conjure le souvenir de Gina suivant les armées de Bonaparte, elle aussi en charrette. Elle devient l'ange gardien de Fabrice pendant la durée des confrontations incompréhensibles de Waterloo et il la cherche activement au milieu de la mêlée. Lorsqu'il arrive blessé à l'Auberge de l'Etrille, la perte de sang, la fatigue, le choc de sa première rencontre avec le monde provoquent le délire. Dans une variante, le narrateur décrit le contenu de ces visions: "Il lui (Fa- brice) semblait que la Madone, sollicitée du fond de l'Italie par sa tante Gina Pietranera, daignait lui apparaître et lui promettre son secours. Il lui semblait que sa tante lui tendait les bras et l'em-

brassait pendant son sommeil" (C.P., tome 24, p.140). L'hallucination révèle la croyance infantile à la puissance quasi-divine et salvatrice de Gina. Aussi est-il intéressant de noter la tendre affection que fait naître Aniken, la fille cadette de l'hôtesse qui soigne Fabrice avec bonté; elle se distingue cependant de sa mère et de sa soeur par sa naïveté et son enthousiasme: elle embrasse Fabrice sans hésitation et pleure sans honte lorsqu'il doit partir. La spontanéité et la candeur dans le comportement, le rôle nourricier qui sont le partage d'Aniken se trouvent être variation sur le mode mineur du thème de la vision délirante cité plus haut.

La déroute battant son plein, et le sort ayant décidé de l'avenir du héros — Napoléon — Fabrice passe en revue ses souvenirs peu glorieux de la campagne; il les estime de mauvais augure pour son propre avenir. Attristé, il pense tout à coup qu'il n'a pas écrit à sa tante, et les yeux mouillés de larmes, il se dit "Pauvre Gina" (C.P., tome 24, p.125). Fabrice s'attarde sur des doutes qui mettent en évidence sa déception et son sentiment d'échec: a-t-il vraiment assisté à une bataille? L'incertitude témoigne de la désillusion et d'un certain apitoiement sur soi-même: n'a-t-il pas plutôt vécu l'écroulement de ses rêves! Rapidement succède à cette sensation fugitive celle de la juste punition; en effet, lâchement il a participé à l'engagement, en assumant l'identité d'un soldat mort et en portant sa feuille de route. Il s'ingénie à deviner si ce malheureux, condamné pour vol, a équitablement ou non mérité son arrêt. C'est dans ce contexte que le souvenir attendri de Gina lui vient à l'esprit. La succession des idées suggère que Fabrice

prend sur lui la responsabilité totale de la défaite. Sa préoccupation dominante au sujet du soldat Boulot donne à penser que son malaise et la culpabilité sous-jacente qui s'exprime enfin lorsqu'il se reproche de n'avoir pas écrit à cette "pauvre Gina," proviennent de la crainte d'avoir commis une escroquerie d'importance. On se rappelle que le comte Pietranera et sa jeune épouse ont participé jadis à de glorieuses campagnes où le comte s'est brillamment distingué. En outre, le duel qui cause la mort de ce généreux Italien est directement lié à ces activités guerrières: l'adversaire reproche au comte d'avoir combattu sous un drapeau étranger. De son côté, Gina a vigoureusement agi pour qu'un de ses amants exonère de cette accusation la mémoire de son époux. Fabrice connaît bien l'histoire de cette geste familiale et la décision de s'engager volontaire n'est pas étrangère à ces circonstances; ne dit-il pas à sa tante: "Je pars ... je vais rejoindre l'Empereur ... il avait tant d'amitié pour ton mari!" (C.P., tome 24, p.54). Au cours de la bataille, l'innocent s'anime à l'idée de tuer un ennemi et dans une variante Stendhal lui fait dire: "Si la bataille se perd, quel désespoir pour Gina! Il n'y a plus d'espoir de vengeance pour ce mari qui m'a tant aimé" (C.P., tome 24, p.105); il hésite aussi à tirer sur des soldats qu'il ne peut identifier et qui pourraient avoir été les soldats de son oncle. Toute l'équipée apparaît clairement comme une affaire très personnelle. Six ans plus tard, et après le meurtre de Giletti, les reproches adressés par sa tante au cher assassin indiquent que l'intuition de Fabrice était correcte; la duchesse écrit: "Après la mort de l'excellent comte Pietranera, que, par parenthèse, tu aurais bien plutôt dû venger, au lieu de t'exposer contre un être de l'espèce de Giletti ..." (C.P., tome 24,

p.352). Explicitement, à Waterloo, il est question, pour Fabrice, de réparer l'offense faite à un homme qui l'aimait, et qui est admiré de sa veuve en tant que héros. De quoi s'accuse alors le champion du comte? Justement du crime de Boulot; combattre parmi les Français est vu comme une imitation de Pietranera, un plagiat de la vie d'un homme, un vol donc "de ses papiers de route." Et dans quel but est-il poussé à cette action? Pour s'acquérir en somme la gloire qui lui assurera l'admiration de "sa tendre amie," le mérite qui prouvera à la veuve qu'il vaut bien le défunt. La démarche usurpatrice provoque le reproche d'ingratitude fait à soi-même (cet homme m'aimait), et éveille les sentiments de honte et de culpabilité vis-à-vis de sa tante: il n'est pas à la hauteur de la tâche requise, il n'a pas répondu à l'attente de la "pauvre Gina" (il ne lui a pas écrit).

Ce bref incident, les intermèdes de la vivandière, et de l'Auberge de l'Etrille soulignent elliptiquement la nature de l'amour que Fabrice éprouve pour Gina, antérieurement à ces circonstances. L'enfant aime celle qui lui offre un refuge, celle qui lui apporte le bien-être, cette personne à la fois sublime et disponible dont l'affection le valorise et l'agrandit; la comtesse produit sur ce jeune être un effet magique: en sa présence, il éprouve ce qu'elle-même ressent, c'est-à-dire, qu'il est davantage qu'il ne paraît (C.P., tome 24, p.221). Cette relation première et unique est bien de l'amour, amour qui revêt les aspects de l'union archaïque; néanmoins, elle prépare une sensibilité à sa destinée affective d'adulte, elle développe la capacité d'aimer chez l'homme.

Toutefois, est homme celui qui, d'une part, prend conscience qu'il aime et, d'autre part, connaît la souffrance et la mort. A ce titre, l'épisode de Waterloo est capital. Jusqu'à ce moment, Fabrice, à l'instar de Bouddha dans son jardin, est divinement ignorant de la triste misère, du passage du temps et de la brièveté inexorable de l'existence. L'envol du nid n'aura rien du noble essor de l'aigle qui l'inspire. Au début du voyage, ce jeune mégalomane interprète le monde selon ses données et les circonstances qui ne se développent pas selon son anticipation suscitent les accès de colère les plus puérils; c'est ainsi qu'au lieu de réfléchir aux raisons possibles qui l'ont conduit en prison, il fulmine pendant les trente-trois jours de sa première incarcération. Bientôt, à l'école de la bataille qui pousse au paroxysme le répertoire des sensations et des comportements humains, Fabrice apprend la faim, la soif, la peur, le désir de vengeance, la désillusion, la méfiance, la douleur et la mort. Il rencontre la mort, pour la première fois, aux côtés de la vivandière. Certainement, il avait entendu parler de cette façon "d'être autre part;" Pietranera était bien "parti," laissant après lui son adorable épouse, un chaleureux souvenir, un halo de gloire, tout ceci faisant du trépas quelque chose d'éminemment immatériel. Aussi, quelle n'est pas l'horreur de l'apprenti lorsqu'un cadavre "posé en travers du sentier" (C.P., tome 24, p.76) arrête sa monture et, le met nez à nez avec la matérialité du phénomène. Ce corps sans âme le fait presque s'évanouir; le visage défiguré, l'oeil resté ouvert, la saleté des pieds glacent et frappent jusqu'à la fibre le pèlerin au début du voyage (C.P., tome 24, pp.77-78). A la suggestion de la vivandière, le jeune homme touche le défunt et

demeure anéanti. Le vocabulaire du passage traduit une réaction qui simule la mort, le comportement sympathique de Fabrice miroite la condition du soldat: prééminence du physique, changement de couleur, paralysie; à l'aide de cette sorte de répétition générale, il est clair que Fabrice prend conscience de sa propre vulnérabilité. Jusqu'alors, les échauffourées avec les petits paysans de Grianta n'étaient, pour chacun, que jouissance de leur force naissante; intacts tous, ils recommenceraient le lendemain. Ici, cependant, pas de reprises, à cause de l'anonymité, pas de souvenirs qui annoncent une manière de futur. La rencontre avec ce premier mort explique, par ailleurs, la forte réaction de rage meurtrière, dirigée contre Giletti, lorsque Fabrice se croit défiguré.

Incrédule devant cet effrayant spectacle, quelques heures plus tard, Fabrice chevauche avec la plus grande prudence pour ne pas passer sur les restes de l'ennemi jonchant la plaine. Toujours sous la protection de la vivandière, il est affronté par le tableau d'une amputation dont la victime est un jeune homme de vingt-cinq ans (C.P., tome 24, p.90). Fabrice ferme les yeux. A chaque fois, la cantinière vient à son secours et l'aide à surmonter cette espèce de rite de passage; elle ranime ses sens, le rappelle à la vie en lui donnant, maternellement, quelque chose à boire. Fabrice est saisi par la solitude de ces morts; il sent maintenant et authentiquement le besoin pressant de camaraderie, d'établissement de liens qui, même dans la mort, cimentent les êtres entre eux. Immédiatement, il pense au geste de la cantinière, et offre aux hussards qu'il accompagne une symbolique bouteille d'eau-de-vie. La hantise de l'isolement final ne s'estompe cependant pas et l'on

mesure sa force à la démarche inverse et restauratrice qui marque la mort de Clélia; presque au dénouement on peut lire ces lignes: "Elle eut la douceur de mourir dans les bras de son ami" (C.P., tome 25, p.372).

Après ces épreuves initiatrices, Fabrice manifeste un grand désir de violence: il veut tuer, il se réjouit de le faire. S'étant mis hors de cause en abandonnant les troupes de fuyards, il menace avec plaisir un soldat qui garde des chevaux; il juge avec satisfaction la peur qu'il cause (C.P., tome 24, p.125). On explique cette attitude d'agressivité destructrice, à la fois, par un sentiment de rage impuissante devant la mort, et par le désir de faire acte de puissance pour se prouver qu'on est en vie; l'impression de supériorité que confère la crainte qu'on inspire fait croire momentanément que l'on ne partage pas le sort commun. Fabrice conservera longtemps et dans le civil cette conduite batailleuse, masquant l'angoisse. L'obsession du Spielberg qui dure jusqu'à l'emprisonnement à la tour Farnese, le désarroi occasionné par la branche cassée du marronnier-frère, planté par la marquise Del Dongo, s'apparentent également à ces anxiétés de douleur, de blessure, de mort.

Hors du monde féérique et illusoire procuré par la mère et abandonné à ses propres ressources, Fabrice s'estime de bien piètre stature: qu'importe qu'il soit venu à Waterloo ou non, qu'il soit Fabrice Del Dongo ou Vasi, simple marchand de baromètres, il n'a rien changé à la marche des choses. La persuasion d'éminence et de quasi-divinité qu'il partageait avec les êtres aimés se trouve être mensonge. Non seulement il n'a rien changé à l'ordre du monde, mais, plusieurs fois, il en a

presque été victime et a échappé de peu à un boulet venu d'on ne sait où! Au mieux, il ne vaut quelque chose que dans certains moments d'exaltation (C.P., tome 24, p.312); le plus souvent, privé du regard enflammé et bienveillant de Gina, privé de ce miroir où il se contemplait invulnérable, il n'est rien et se dit: "Je me compare toujours à un modèle parfait, et qui ne peut exister" (C.P., tome 24, p.295). Finalement, ayant appris le doute et l'inquiétude métaphysique, il n'aspire plus qu'à retourner dans son paradis intime, s'imaginant le retrouver intact, et il supplie la bonne hôtesse de l'Auberge de l'Etrille en ces termes: "Vous m'avez déjà sauvé la vie une fois en me recevant au moment où j'allais tomber mourant dans la rue; sauvez-la-moi encore en me donnant les moyens de rejoindre ma mère" (C.P., tome 24, p.141). La mère, comme l'indique une variante est "ma tante Gina Pietranera" (C.P., tome 24, p.141).

Ce que Fabrice attend de son retour, c'est le temps en suspension dans son coin du monde, c'est la douce amitié (C.P., tome 24, p.362) de la femme divine. Il veut la relation unique qui participe d'une volupté naïve parce que désincarnée, d'un bonheur enfantin que constitue la délicieuse anticipation dont on ne sait l'objet, du désir maintenu dans sa permanente pureté. Chimères, bien entendu! Lui n'est plus le même, son enfance appartient au "temple de Mémoire," lui est homme et Gina l'aime comme tel, comme Pietranera, comme Mosca peut-être. Fabrice n'en est pas jaloux, car là n'est pas l'honneur qu'il brigue. Il faut remarquer dès maintenant que le rêve de rapports originels est si opiniâtre chez Fabrice qu'il neutralise la conception de concurrence.

Les luttes oedipiennes sont très peu son partage car en fait son désir n'a pas le même objet que celui des autres protagonistes; ce sont donc ces derniers qui manifesteront l'envie et la jalousie. En vérité, ce prêtre du pur amour s'efforce longtemps de préserver avec la Sanseverina le rapport archaïque, "cette admirable position" conférée par "l'unique amie qu'il (ait) au monde" (C.P., tome 24, p.364). Cependant, dès lors, ses tentatives n'aboutissent qu'à des intermittences de coeur, des remontées d'adoration divinisante et conservatrice de la chasteté la plus absolue; le mécanisme apparaît clairement dans la phrase suivante: "Il résolut de ne jamais dire de mensonges à la duchesse, et c'est parce qu'il l'aimait à l'adoration en ce moment, qu'il se jura de ne jamais lui dire qu'il l'aimait (C.P., tome 24, p.276). Les moments privilégiés sont souvent interrompus, par la crainte du malentendu et, comme l'illustre ce bref monologue intérieur, par la dévalorisation de soi: "C'est à la duchesse que je dois le seul bonheur que j'aie jamais éprouvé par les sentiments tendres; mon amitié pour elle est ma vie, et d'ailleurs sans elle que suis-je?" (C.P., tome 24, p.363). Les pèlerinages à Grianta lui permettent de "se retrouver," de deviner qu'il a peut-être aimé sa tante d'amour, mais ces intuitions lui coûtent le prix de la nostalgie, si fortement imprimée dans les lignes suivantes: "C'était avec une tendresse infinie que le souvenir de la duchesse se présentait maintenant à lui; il lui semblait que de loin il prenait pour elle cet amour qu'il n'avait jamais éprouvé pour aucune femme" (C.P., tome 24, p.274).

Le pauvre Fabrice, "humanisé" par le temps, est dérouté par ces

sensations de "tendresse infinie" dont il a oublié jusqu'à l'origine, par ces sentiments fugitifs qui ne trouvent pas d'assise, par sa destinée d'homme mûr qui lui rappelle trop la matérialité de l'être, l'expérience de l'échec et la prise de conscience de sa précarité. Il est torturé par son besoin de permanence et son manque de fixité. Fabrice garde son innocence grâce à l'aveuglement. Il ne veut pas voir que Gina a changé, il ne veut pas voir que les yeux de l'amoureuse entreprenante et dominatrice, et dont le langage n'échappe à personne d'autre, intimident et intensifient son sentiment d'inaptitude; aussi s'embrouille-t-il dans des analyses contradictoires de cette espèce: "Que serait-il de moi, grand Dieu! si je me brouillais avec le seul être au monde pour qui j'aie un attachement passionné? ... Elle croira que je manque d'amour pour elle, tandis que c'est l'amour qui manque en moi" (C.P., tome 24, pp.266-267). Pareillement, il se refuse à reconnaître qu'il a changé, et que pour une conscience, stendhalienne surtout, qui s'inscrit désormais dans le temps, l'intimité peut être fatale. Les gestes, les échanges, qui jadis étaient nouveauté piquante et révélatrice de soi, deviennent simple répétition que l'on anticipe, habitude, porteuse de l'ennui redouté, responsable de "la placidité de (la) vie présente" (C.P. tome 24, p.366); les regards ne renvoient qu'un projet devenu trop familier pour pouvoir nous faire sortir de nous-mêmes; on lit: "La duchesse avait ... un peu trop de la beauté connue de l'idéal" (C.P., tome 25, p.40). Elle demeure cependant, même au début de la relation avec Clélia, la mesure des sentiments de Fabrice; que cet esprit confus soit en compagnie de Marietta, qu'il poursuive la Fausta, il pense à sa tante, ce que seraient ces mêmes moments passés avec elle,

ce que sera sa réaction à elle, lorsqu'il lui racontera ses aventures dans un poème.

A la réflexion, on doit tomber d'accord avec le comte Mosca: Fabrice "est vraiment primitif" (C.P., tome 24, p.303), et il le restera. Il préfère de tout temps l'amour de la comtesse Pietranera qui donne et ne demande rien en échange à celui de la duchesse Sanseverina qui fait des reproches d'ingratitude (C.P., tome 25, p.235). A l'instar de son créateur, lui non plus ne peut concilier l'image de la mère qui est presque vision et celle de la femme qui se matérialise de façon trop menaçante. Ignorant de ce fait dont il ressent seulement le malaise, il erre à la recherche de l'unique objet que son âme désire. Voilà pourquoi il s' imagine que la qualité de son amour pour Clélia est toute nouvelle. Pourtant, selon la logique, être conscient d'un manque implique que l'on n'a pas toujours eu des raisons de l'être. Néanmoins, lorsque Fabrice et Clélia se revoient pour la première fois à la citadelle, le condamné déclare sans en douter un instant: "Ce regard a effacé toute ma vie passée" (C.P., tome 25, p.111). On se range aux côtés du narrateur qui suggère que l'oubli, l'absence à la conscience sont des phénomènes assez chroniques chez le héros; l'observation est exprimée en ces termes: "Il (Fabrice) était éperdument amoureux, aussi il était parfaitement convaincu qu'il n'avait jamais aimé avant d'avoir vu Clélia, et que la destinée de sa vie était de ne vivre que pour elle" (C.P., tome 25, p.157). En fait, cet amour incomparable s'élabore à partir de sensations vécues qui, dans la mesure où elles sont lointaines et diffuses, ressurgissent avec une intensité et une fraîcheur

associées à la découverte. Bien sûr, l'amant devra accommoder ces vestiges de la préhistoire affective (Fabrice est amateur d'antiquités!) avec des acquisitions plus récentes telles que la connaissance des limites de la durée personnelle.

En premier lieu, il faut dire que cette "nouvelle" liaison n'est pas sans passé: Fabrice et Clélia se rencontrent, en compagnie de la comtesse Pietranera, sept ans auparavant sur les bords de ce lac de Côme, dépositaire discret des joyeux et tendres échanges de la tante et de son très jeune neveu. Le prisonnier se rappelle brièvement la rencontre et seulement ses propres paroles lui reviennent à la mémoire (C.P., tome 25, p.103); on sait d'autre part qu'il ne fait aucune allusion à l'incident pendant les années intermédiaires. Par contraste, Clélia se souvient du même incident, mais avec force détails et, beaucoup plus préoccupée, en l'occurrence, de la conduite de Fabrice que de la sienne propre. La mention de cette entrevue par Fabrice n'est que notation d'un fait: elle est preuve qu'ils ne sont pas entièrement étrangers l'un à l'autre. Quant à la jeune fille, les précisions d'ordre affectif qu'elle apporte à son évocation de Fabrice et de la comtesse (C.P., tome 25, pp.33, 48), les informations qu'elle possède sur l'existence du jeune homme, informations postérieures à l'épisode du lac de Côme, donnent à penser que sa mémoire est excellente et ses sentiments d'une fidélité peu commune; une personne qui, comme elle, paraît "au-dessus des choses" (C.P., tome 25, p.39) ne manifeste pas un intérêt aussi soutenu vis-à-vis d'un inconnu dont elle n'a que faire. Lors de cette rencontre dans la prison, Clélia note la noblesse de

l'expression de son futur mari spirituel; Fabrice, éloigné de la jeune fille par les gardes, se délecte au souvenir de si beaux yeux qui ne regardaient que lui.

Dès l'époque de Côme, le rôle de Gina annonce celui de Clélia, et, en un quiproquo-présage la police demande à Mme Pietranera si elle est la fille de Fabio Conti (C.P., tome 24, p.153). Le monde les compare instinctivement et si la soirée à la cour de Parme met en relief leur dissimilitude qui est toute de "paraître" (C.P., tome 24, p.212), il n'en reste pas moins vrai que comparaison implique rapprochement. L'opinion publique discerne que: "Jamais elles ne se sont parlé d'un air si animé et en même temps si intime" (C.P., tome 25, pp.43-44). Les deux élues partagent la beauté, sérieuse et noble chez l'une, brillante et aimable chez l'autre. La différence d'âge connote ici différence d'allure, non de coeur; la duchesse évolue en femme libérée que l'expérience du monde a affranchie de certaines contraintes et de timides hésitations. Clélia, novice et sans pratique, ne sait pas jouer les jeux sociaux. Les analogies ont bien plus de substance. Les deux femmes sont dotées d'une grande âme, d'un coeur fidèle, d'une capacité authentique de sacrifice; toutes deux sont des pures, des intransigeantes dans l'engagement. Fabrice le devine lui aussi lorsqu'il donne son adhésion au jugement public et dit: "Comme elle est embellie ... depuis notre rencontre près de Côme! Quelle expression de pensée profonde! ... On a raison de la comparer à la duchesse" (C.P., tome 25, p.35).

Pour ce qui est d'elles deux, dès l'abord, leurs rapports sont annonciateurs. L'aînée est frappée par la beauté de la fillette de douze ans; cette innocente, pour sa part, n'est nullement dupe du jeu de la comtesse qui se déclare mère de Fabrice et elle remarque: "La nuance d'enthousiasme avec laquelle une aussi belle dame que la comtesse parlait à Fabrice; certainement elle n'était pas sa mère" (C.P., tome 24, p.159). A l'avenir, ces deux créatures continuent à lire leur regard. Clélia, après l'annonce de l'emprisonnement de Fabrice, se trouve dans le même salon que la duchesse et elle observe: "Jamais je n'oublierai ce que je viens de voir; quel changement subit! Comme les yeux de la duchesse, si beaux, si radieux, sont devenus mornes, éteints, après le mot fatal" (C.P., tome 25, p.46). Au cours de la même soirée, Gina note, quant à elle, en observant la jeune fille: "Son coeur aurait-il parlé? ... Mais en ce cas-là, certes, c'est de l'amour malheureux, il y a trop de la sombre douleur au fond de cette animation si nouvelle" (C.P., tome 25, p.44). Elles sont transparentes l'une pour l'autre et c'est pourquoi, bien avant le séjour forcé à la citadelle, Gina, racontant à son neveu les événements de Parme, évite jusqu'à la mention du nom de Fabio Conti (C.P., tome 24, p.224). Bref, Gina a une inclination naturelle pour Clélia (C.P., tome 24, p.213), Clélia une admiration sans borne pour son aînée. Elles se connaissent, elles se comprennent, elles se devinent, elles se complètent.

La substitution de l'une par l'autre s'accomplit, au niveau du

récit, par la technique de l'expression indirecte. On observe, en effet, que si, pour sa part, Fabrice, tout à son amour, "oublie" de penser à sa tante, évitant ainsi la culpabilité, Clélia, au contraire, parle, exprime ses idées, ses sentiments d'angoisse, de sollicitude, de colère, d'amour dont elle est encore inconsciente, à travers la sensibilité de la duchesse et elle pense: "Que va devenir cette pauvre femme ... quand elle se retrouvera seule dans sa voiture?" (C.P. tome 25, p.45). Elle interprète correctement les souffrances de la Sanseverina parce qu'elle coïncide affectivement avec la duchesse. Lors de la vision qu'elle a de Fabrice à la tour Farnese, elle emploie les mêmes mots que Gina après Waterloo: "Comme il avait l'air d'un héros," et elle ajoute: "Je comprends maintenant la passion de la duchesse" (C.P., tome 25, p.38). Trois jours après l'incarcération du meurtrier de Giletti, Clélia, aussi passionnée que son alter ego, commence à prendre la relève, elle se prépare à continuer la tâche de réalisation du héros. La conjoncture est annoncée par la prise de conscience d'une jalousie de rivale; Clélia constate avec tristesse que son affection a fait place à la passion contraire, aussi: "Son âme était profondément troublée; elle songeait à la duchesse dont l'extrême malheur lui avait inspiré tant de pitié, et cependant elle commençait à la haïr" (C.P., tome 25, p.112). Gina le lui rend bien. Semblablement elles seront torturées par des sentiments de culpabilité vis-à-vis de Fabrice, se sentant responsables l'une et l'autre du danger qu'il court.

Ce qui échappe à Fabrice lui échappe parce que l'habitude l'a rendu insensible au caractère de la Sanseverina; la menace d'une pré-

sence trop réelle entraîne aussi chez lui le refoulement et la fuite. Clélia, objet à redécouvrir, présence fugitive, le fait renaître à lui-même par la nouveauté qu'il croit déceler dans sa personnalité: la noblesse d'âme, le courage d'affronter l'obstacle amour-devoir, la propension à la tristesse, à la pitié sympathisante avec les souffrances d'autrui, la conscience de la cruauté du monde qui invite à la fuite. La plupart de ces attributs se trouvent chez Gina de façon manifeste: elle souffre vaillamment de son amour passionné et indû pour cet enfant qu'elle a vu naître, et pourtant, l'ingrat en convient lui-même, elle ne parlera jamais (C.P., tome 24, p.265); sa sympathie généreuse et authentique lui vaut le dévouement de Ferrante Palla et de ses domestiques. Les autres aspects jusqu'ici latents, le sens du malheur, l'aspiration à la solitude, s'extériorisent dès le début de la séparation d'avec Fabrice; dans cet esprit, elle confie à Mosca: "La jeune femme est morte en moi, je ne puis plus m'exagérer rien au monde ... peut-être même suis-je voisine de la tombe. Ce moment est terrible, à ce qu'on dit, et pourtant il me semble que je le désire" (C.P., tome 25, pp.67, 70). Lorsque Fabrice est saisi d'étonnement à la vue de sa tante qui lui semble avoir cinquante ans (C.P., tome 25, p.115), il cerne, sans le savoir, ce qui l'attire chez Clélia: l'objectif et la détermination restent les mêmes chez ses gardiennes, mais la technique de la fille de son geôlier diffère: elle est marquée de garantie d'inexpérience, de timidité peu exigeante et par conséquent d'une manière d'être elliptique et lointaine.

Et pourtant les qualités de Clélia la placent au rang des femmes

mûres: elle est raisonnable, timorée, se faisant du devoir une nécessité; elle pressent toujours le malheur dans des attachements profonds et l'accepte avec une résignation généreuse et maternelle; ne dit-elle pas: "Cher ami, que ne ferais-je pas pour toi! Tu me perdras, je le sais, tel est mon destin" (C.P., tome 25, p.127). Elle possède cette force surnaturelle d'anciennes divinités, si bien que son "image sublime" en s'emparant de toute l'âme de Fabrice "allait jusqu'à lui donner de la terreur" (C.P., tome 25, p.116). En vérité, la fille du gouverneur trahit une maturité peu fréquente chez une jeune fille de dix-huit ans! Fabrice, passionnément amoureux et courant, dans cet état, le risque d'une exaltation aberrante, trouve en elle la volonté de maîtrise qui permet de réaliser une intimité ne se déparant jamais de l'innocence conférée par l'inaccessible; le paradoxe de la phrase qui suit explique la situation: "Jamais il ne put obtenir le moindre aveu qui ressemblât à de l'amour, mais il avait le bonheur de vivre de la manière la plus intime avec Clélia" (C.P., tome 25, p.135). Le regard de tendre admiration mêlé à l'expression et à la conduite les plus inexorables lui propose une vision de soi toute faite pour lui plaire, et qu'avec le temps il apprendra à intérioriser avec succès (C.P., tome 25, p.313); bientôt, les obstacles de la prison et la retenue seront presque inutiles. Il y a, en effet, chez l'adulte une espèce d'élan héroïque, de renoncement ennoblissant de l'âme, à vouloir maintenir une union totale et pourtant non physique. C'est avec bonheur qu'il lit dans les yeux de Clélia la possibilité de mener à bien ce défi et se dit: "Suis-je un héros sans m'en douter?" (C.P., tome 25, p.103).

Après neuf mois d'un régime consistant en un amour partagé sans être verbalisé, qui s'efforce (chaque individu occupant sa cellule séparée) de s'assurer, grâce à un jeu de cache-cache, de l'intégrité de l'autre, qui se centre sur des préoccupations d'ordre alimentaire dont le but est de maintenir la vie ou de l'éteindre, Fabrice est un autre homme. Ces liens si forts et à la fois si évasifs esquissent un climat fantasmatique d'assimilation réciproque qui rappelle le scénario primitif dont il a été question. En fait, ces rapports conjurent l'image d'une gestation singulière au terme de laquelle un nouvel être verra le jour. Alors que Fabrice jouit de la sérénité la plus apaisante, d'une joie profonde et tout intérieure, d'une rêverie sans fin qui s'apparente à un demi-sommeil, d'une passivité tyrannique envers autrui, Clélia veille, s'inquiète, s'affaire, nourrit le bienheureux prisonnier au moyen d'un fil. Elle ne se soucie que de le soustraire aux dangers d'une claustration dont il jouit intensément. A terme, elle apporte les cordes dont le bénéficiaire s'entoure la taille et qui, "positivement et exactement" (C.P., tome 25, p.168), assure la délivrance de Fabrice et lui sauve la vie. Clélia avait d'ailleurs déclaré sans ambage à la duchesse: "Je vous promets que par moi il sera sauvé!" (C.P., tome 25, p.190). Clélia "donne corps" au dessein de Gina, en même temps que celle-ci assume le rôle de "sage-femme": ses préparations, ses directives, ses conseils à distance aident à cette mise au monde qu'elle avait d'abord elle-même conçue. Pendant cet internement, la diète affective spartiate à laquelle Clélia soumet un Fabrice parfaitement contenté, le tableau de la grandeur dans les douleurs qu'elle-

même présente, opèrent en cet embryon de héros le commencement d'une métamorphose dont on a maintes fois analysé le mécanisme. Libéré, il est un autre homme.

Si la duchesse et Clélia Conti conspirent toutes deux à la naissance et au développement du héros qu'elles ont toujours entrevu, leur rôle maternant et complémentaire va dans des directions temporelles opposées: la Sanseverina, formatrice d'un caractère entier, exalté, généreux, aspirant à l'absolu assouvissant, préside au cheminement qui mène de la plus tendre enfance à un avenir des plus glorieux; Clélia remplit la tâche de guide à l'apothéose pendant le voyage du retour aux sources qui mettra à l'épreuve les caractéristiques préexistantes de l'âme du pèlerin.

La nature de l'amour des deux jeunes gens est singulière. Cet épanouissement grâce à l'absence, grâce à la solitude, grâce au manque s'inscrit certainement comme sacrifice légendaire, à la façon des Héloïse et des Abélard de ce monde: il est preuve d'une fidélité transcendante à l'être aimé. Plus prosaïquement, il vise à invoquer des spectres de désirs sans aboutissement, à faire naître de simples velléités, à diminuer l'intensité de l'appétence vitale et, en fin de compte, grâce au renoncement total envisagé plus tard, à neutraliser complètement les tensions passionnelles. L'entreprise prend tous les aspects d'une minutieuse répétition générale à la mort. Il n'en est pas moins vrai que le sacrifice n'est pas accueilli de part et d'autre avec la même com-

plaisance. Fabrice est le plus heureux des deux lorsque, dans sa cellule, il peut être avec Clélia mais sans contact: il jouit de la contemplation mutuelle pendant laquelle ces deux visages encadrés par les pourtours de leur fenêtre donnent l'impression de deux enluminures qui se font pendant. L'absence d'échanges verbaux, les entrevues dans l'obscurité, stimulant le fantasme, cachant la matérialité de deux corps d'adultes, orientent ces rapports vers le mode archaïque. La proximité évincée au profit de la rêverie diffuse de cette proximité souligne la non réciprocité, la volonté de satisfaire un bien-être personnel. L'émotion ou la sensation stimulée et apaisée dans le cadre de l'imaginaire indique que le sujet donne plus de prix aux changements de son état d'âme qu'aux luttes intérieures qui torturent sa compagne. En créature stendhalienne, il est convaincu que l'émotion est "en lui," et partant, qu'il recèle également la source d'apaisement de ses mouvements intimes. Le nourrisson incapable encore de se différencier de son entourage illustre parfaitement cette conception. Dans ces conditions, le partenaire n'est qu'appendice d'énergie; ses besoins, ses désirs, ses conflits entrent peu en considération. Les états d'absence de Fabrice semblent participer du même processus et explique la sensation de plaisir serein et insouciant qui est la sienne. Clélia accomplit pour l'adulte ce que Gina avait instinctivement commencé pour le très jeune enfant. La nouvelle tutrice est attirante dès le départ, et le devient de plus en plus, dans la mesure où elle demeure distante, mystérieuse, désincarnée; elle éveille toutes sortes de possibilités oniriques et ses peines entrent peu dans les considérations de son narcissique amant.

Les contacts physiques, qui s'imposent à l'adulte dans l'union amoureuse, sont ici des épisodes qui ne semblent ni essentiels ni, surtout, volontaires; ce sont des accidents imprévus dont on est à peine responsable, une affaire de réflexes où l'âme ne participe en rien: on est ainsi aussi absent à soi-même que l'autre doit le rester pour nous. La première expérience sexuelle des jeunes gens est explicite dans ce sens. La très future marquise Crescenzi, assurée que Fabrice est sur le point d'être empoisonné, se précipite pour "sauver (son) mari" (C.P., tome 25, p.282) (Fabrice s'entend!), son "unique ami" (C.P., tome 25, p.284). "Fabrice allait commencer ce fatal repas: il la prit dans ses bras et la couvrit de baisers" (C.P., tome 25, p.283). L'agencement de la phrase et la singularité de la ponctuation font que l'on se demande de quelle fatalité il est question. En effet, pour ce qui est de Fabrice, il n'a aucun plan d'attaque, il se comporte comme il l'a fait si souvent envers sa tante: la présence de la jeune fille est une surprise, elle le transporte de joie et il réagit le plus innocemment et le plus spontanément du monde. Trois courts paragraphes, et Fabrice demeure parfaitement heureux, tandis que Clélia, toujours dominée par ses craintes, le serre convulsivement dans ses bras; il faut que cet amant, encore exempt de désirs particuliers, contemple à nouveau le spectacle de la beauté de la femme en détresse avant qu'aucune "fatalité" ne se matérialise. C'est seulement alors que: "Elle était si belle, à demi vêtue et dans cet état d'extrême passion, que Fabrice ne put résister à un mouvement presque involontaire. Aucune résistance ne fut opposée" (C.P., tome 25, p.284). On remarque que Fabrice obéit au signal de l'extrême

passion qu'il voit chez son amante. Plus remarquable encore est la scission complète entre action et volonté. On assiste à une forme de dédoublement, de dépersonnalisation où, comme dans la rêverie, la conscience se dérobe adroitement à l'alliance consentie de deux êtres. La scène simule plutôt la fusion: on perd, pour soi-même, la notion de ses propres limites spatiales et temporelles en même temps que l'on nie la réalité et l'autonomie de l'autre. Cet "accident" offre un coup d'essai pour sortir de soi, de l'enveloppe qui différencie et individualise, pour s'évader dans un doux anéantissement. Mais les soldats approchent et les amants se séparent sur ces mots de Fabrice: "Adieu, ma Clélia, je bénis ma mort puisqu'elle a été l'occasion de mon bonheur" (C.P., tome 25, p.284). Cette citation jette effectivement une lumière particulière sur la conception amoureuse du protagoniste. Premièrement, l'expérience de la sensation atteint son zénith (le bonheur) grâce à l'amour, mais juste au moment qui précède la mort anticipée. Puis, l'acte de possession amoureuse recevra son juste salaire; Fabrice accepte sereinement l'ordre des choses: la mort est bénie parce qu'immobilisante d'un instant de bonheur ineffable qui autrement se détériorerait infailliblement. Ensuite, comme on l'a fait pressentir plus haut, l'aliénation si désirée de soi, procurée par le paroxysme amoureux, apparaît littéralement comme une feinte mort, libre de douleur et d'angoisse; elle reconforte celui qu'assaille la hantise du dénouement inévitable. Finalement, dans l'amour-passion et selon la logique stendhalienne, l'acte charnel est un premier pas dans la direction de la désincarnation: la possession d'une maîtresse longtemps désirée signale

la cessation imminente de cet aspect de l'inclination amoureuse. Après la conclusion inattendue que Fabrice vient de vivre, il parle déjà "d'outre-tombe," divulguant que l'amour tel qu'il le conçoit est un soutien dans la mort sans doute, mais plus encore, est préparatoire à une mort désormais entrevue comme mimétisme de l'amour-fusion et, par là, exquise et désirable.

Or, Fabrice est encore sous l'emprise des horribles révélations de Waterloo, la crainte des douleurs que cause le poison s'insinue encore dans son coeur (C.P., tome 25, p.284) malgré les simulacres de départ que constitue son amour pour Clélia. Fabrice persévéra dans sa passion comme contre-poison à la pensée obsédante de la fin; ne dit-il pas à son amante: "Aide-moi à mourir" (C.P., tome 25, p.283). Par contraste, Gina et Clélia aiment par dévouement, elles n'hésitent pas à accepter les souffrances qu'elles savent inéluctables; au risque d'une perte de leur propre intégrité morale, synonyme de vie pour elles, elles déploient sans ménagement leur héroïsme afin de sauver l'être aimé, afin de lui assurer le bien-être. Ainsi, devant le danger, Clélia est "animée d'une force surnaturelle" (C.P., tome 25, p.282), elle se dépare de toute retenue féminine et laisse éclater son amour (C.P., tome 25, p.283); la Sanseverina est au désespoir et les risques "rend(ent)" à Fabrice toute l'influence qu'il avait eue jadis sur l'âme de la duchesse" (C.P., tome 25, p.275). Ces femmes énergiques ne se dépensent qu'au service de Fabrice; lui, s'abandonnant à la non initiative, est néanmoins le meneur de jeu.

Ayant maintenant saisi le projet de surpassement de soi, grâce à l'auto-contrôle que le regard de Clélia lui proposait, le jeune protégé inaugure, hors de prison, une vie d'ascète, et, placé devant d'autres possibilités, il les rejette. En effet, Clélia, toujours libre d'engagements légaux et ayant donné la preuve de son authentique passion par le don total de sa personne, met le grand vicaire en face d'une alternative: elle n'épousera pas le marquis Crescenzi sans son consentement; "Fabrice le lui accorda ... par une lettre remplie d'amitié la plus pure" (C.P., tome 25, p.313). En recevant la réponse, même Clélia-lasoumise ne peut réprimer un mouvement "d'irritation" causé par le ton d'amitié de la missive (C.P., tome 25, p.313). Pourtant, ce choix se cantonne dans la plus pure logique psychique. Averti de la haute vertu de sa compagne, Fabrice n'ignore pas qu'il introduit un obstacle presque insurmontable pour elle, il sait pertinemment qu'elle se contraint à ce mariage (C.P., tome 25, p.283); il lui impose cruellement, aussi bien qu'à Gina, de nouveaux déchirements, de nouvelles épreuves, signes de l'amour qu'il inspire, et exercices en détachement. Effectivement, à l'instar de toutes les tutrices, respectueuses du besoin de naturel, de l'attachement à l'instinct, caractéristiques de leur protégé, elles doivent elles-mêmes rester fidèles à l'ingénuité qui "consiste à obéir immédiatement à une sorte d'appel de la vocation, et sous le coup du délire de l'imagination, de croire que l'on possède en soi toutes les forces et toutes les capacités requises pour mener à bien sa mission." 55

55 Claude Haller, La part de candeur et de féminité chez le héros stendhalien (Paris: C.U.D., 1967), p.13.

Du reste, au moyen de ses exigences, le tyran de l'amour refuse également la responsabilité trop astreignante de la dépendance. Par surcroît, on devine que la décision concernant le mariage révèle une attitude de supériorité vis-à-vis des hommes: Fabrice, confiant du fait qu'il n'a pas de rival, qu'il est incomparable, humilie le futur mari, privé à l'avance des droits du seigneur. Il bafoue le père; celui-ci, gardien et de l'honneur filial et de la prison du ravisseur, est déjoué sur tous les tableaux et sur les lieux où s'exerce sa toute puissance.

La disparition de Clélia dans le mariage met fin à une accalmie durement atteinte; encore en deça de l'équanimité qu'il croyait sienne, Fabrice se retrouve harcelé de désirs qui le font souffrir et qui sont donc incompatibles avec le but qu'il se promet. La persévérance de ses poursuites trahit l'urgent besoin d'annuler la distance qui sépare son état de son projet; l'aplomb et l'opiniâtreté dont le jeune homme fait montre révèlent qu'il ne doute pas de la réussite. Fabrice a vu juste. Clélia, comme Gina avant elle, se moule, se conforme aux penchants, au caractère de l'être qu'elle a formé pendant les deux années cruciales de l'apprentissage affectif, de 1824 à 1826. "L'ami du coeur" recommence son cycle vital dans l'intimité d'une femme maternante; le fait est concrétisé par la naissance d'un fils Sandrino: Clélia est vraiment mère.

A propos de la "chute" de Clélia, elle constitue, comme l'explique Prévost, la première fin de ce roman qui en a deux, pareillement aux autres oeuvres romanesques de Stendhal. Pourtant on se demande si vrai-

ment elle se réclame du rêve; ⁵⁶ dans ce cas de quel rêve s'agit-il? Cet aboutissement traditionnel du roman d'amour satisfait certainement le lecteur. Quant aux héros, un tel engagement n'appartient pas à leur rêve ou, tout au moins, il n'est qu'un pas vers lui. L'accomplissement de leur destinée biologique, l'actualisation d'une vie quotidienne en commun usent leur passion, dirigent le désir vers un autre objet. Autrement dit, si l'ennui, résultat de l'habitude, commence à menacer les rapports du couple, il stimule, par son poids angoissant, la quête de l'absolu; ainsi il facilite le renoncement aux plaisirs passagers, la contemplation de la mort conservatrice, et il donne le courage de prendre en main son propre destin, de réaliser le rêve.

Par conséquent, "après trois années de bonheur divin" (C.P., tome 25, p.365) sur lesquelles on passe car elles n'ont pas d'histoire, le monstre de l'accoutumance fait son apparition. Fabrice a "un caprice de tendresse" (C.P., tome 25, p.365); un mouvement instinctif le pousse à concevoir "l'enlèvement" de son fils avec les résultats catastrophiques que l'on sait. La paternité du héros stendhalien intrigue le lecteur; d'abord, elle n'apparaît que dans La Chartreuse, ensuite, elle semble aller à l'encontre de cette recherche de pureté, d'immatérialité, de fusion primitive entre l'homme et la femme que l'on a explicitée tout au long. Un autre phénomène exige que l'on s'y attarde plus longtemps. La Chartreuse est le roman d'apprentissage de Fabrice Del Dongo, c'est la biographie de ce héros; or Prévost dit justement que "Pour écrire

⁵⁶ Prévost, p.454.

une vie il faut une mort." ⁵⁷ Fabrice meurt sans doute, cependant du propre aveu de Stendhal, le trépas qui accapare l'intérêt du créateur n'est pas celui dont il raconte la vie mais celui de Sandrino; serait-ce que ces fins ont une valeur d'équivalence dans la pensée de l'auteur?

Quels sont les faits? A l'époque qui intéresse, les amants ont un fils de deux ans qui ressemble à la mère. Les parents biologiques se délectent de la présence de l'enfant qui rappelle à chacun l'existence de l'autre. Clélia, fidèle au serment de ne pas voir son ami, se console en voyant Sandrino (C.P., tome 25, p.366); de son côté, l'archevêque de Parme explique: "Le petit nombre de fois que je le vois, je songe à sa mère, dont il me rappelle la beauté céleste" (C.P., tome 25, p.367). Malheureusement, le bébé est la plupart du temps avec sa mère ou sur les genoux du marquis Crescenzi (C.P., tome 25, p.366); Fabrice revendique son bien en ces termes: " Ravoir mon fils; je veux qu'il habite avec moi ... je veux qu'il s'accoutume à m'aimer; je veux l'aimer moi-même à loisir" (C.P., tome 25, p.368). De plus, explique-t-il, son état ecclésiastique et son respect du vœu de Clélia le réduisent à la solitude et le privent des "douceurs d'une société intime" (C.P., tome 25, p.369). La tendresse sans borne que la mère éprouve pour Sandrino résiste à faire disparaître l'enfant frauduleusement, et la proposition de Fabrice suscite "une répugnance qui ($\bar{v}a$) jusqu'à la terreur" (C.P., tome 25, p.369); elle provoque une rupture passagère entre les amants. On apprend par ailleurs que cette passion, jusqu'ici exempte

⁵⁷ Prévost, p.249.

de soupçons, est parfois brièvement tachée par des pensées de rivalité de part et d'autre: "Clélia (est) fort sujette à la jalousie" (C.P., tome 25, p.366), "et souvent Fabrice aussi (est) jaloux" (C.P., tome 25, p.367). Ce dernier persévère dans son dessein "d'enlever l'enfant avant que ses souvenirs fussent bien distincts" (C.P., tome 25, p.366). Finalement, la marquise ne peut résister plus longtemps à Fabrice qu'elle aime trop "pour se refuser ... au sacrifice terrible" (C.P., tome 25, p.369) qu'il lui demande. Néanmoins, les plans les mieux conçus se dégradent et "Fabrice (voit) le moment où son idée bizarre (va) amener la mort de Clélia et celle de son fils" (C.P., tome 25, p.370); il ne peut se pardonner son insistance irrationnelle, cependant il est incapable de "renoncer à son projet" (C.P., tome 25, p.370).

Dans cette fin hâtive et extrêmement condensée, les composantes des attitudes de Fabrice sont multiples et complexes. Contrairement à ses habitudes et en dépit de lui-même, le prélat assume le "pouvoir exécutif." Si l'on réfléchit aux significations les plus immédiates, on note bien sûr que la liaison du couple s'engage dangereusement sur le chemin de la configuration triangulaire et souscrit alors aux impératifs qui accompagnent cette structure: désir de possession, détérioration de l'harmonie symbiotique, surgissement de sentiments d'envie (vis-à-vis du marquis Crescenzi et des nombreux soupirants de Clélia), présence de la rage d'avoir été déplacé dans les affections de Clélia, car les marques de dévouement extrême dont il était le seul tributaire s'adressent maintenant à Sandrino: la mère et l'enfant jouissent de la

fusion ineffable si chèrement désirée; le rival ressent le besoin, à la fois, de prouver sa puissance et d'exercer une rage agissante pour parvenir à ses fins. Fabrice pressent l'échec d'un amour placé, dès lors, sous le signe du temps qui ira en se modifiant, en se transformant, en vieillissant, en s'enlaidissant, jusqu'au moment où il périra, laissant les partenaires dans la plus désespérante solitude. Enlever l'enfant, c'est affirmer sa supériorité sur le marquis, c'est punir Clélia de son infidélité, c'est lui prouver à elle et aux autres (l'enfant compris) l'inaliénable, l'inaltérable, l'inattaquable puissance du héros unique. Grâce au sacrifice terrible, finalement consenti, l'être oedipien et vainqueur force la tutrice, un moment égarée, à expier ses fautes, il s'assure que ses exigences lui sont pardonnées, il démontre la qualité inégalable de l'adoration dont il est l'objet. "Enlever" l'enfant équivaut à faire disparaître un adversaire par un tour de prestidigitation, sans s'être rendu coupable d'un crime. La démarche alloue, par surcroît, une prime à l'héroïsme. On a mis en évidence les impulsions négatives qui animent Fabrice; néanmoins, le fait qu'il est ambivalent est aussi le garant de son amour pour la mère et l'enfant. En pressentant qu'il va perdre ces êtres chers, il s'astreint lui aussi au sacrifice, terrible mais purifiant, ennoblissant et agrandissant.

A un niveau plus latent, la mort de Sandrino actualise le scénario que s'est inventé son géniteur. L'enfant du sexe masculin est une réplique de l'identité du père. En outre, selon la conviction stendhalienne du développement infantile, Sandrino, âgé de deux ans, ressem-

ble à la mère grâce au processus de contemplation et d'intériorisation de l'image qu'elle projette. Dans ce sens, l'enfant représente, le plus graphiquement possible, la fusion des deux êtres qui l'ont créé: il est le parfait symbole de l'état auquel Fabrice aspire. Malencontreusement, cet état d'équilibre sera bientôt rompu; les intrus entreranno en scène, le marquis Crescenzi se fera aimer de lui, le temps s'emparera de cette tendre proie dont les souvenirs se préciseront alors. Il s'agit donc de préserver cette métaphore vivante dans son absolu; la mort, où le temps n'est plus, où les passions et les désirs sont enfin au repos, est la seule solution. Sandrino meurt le premier comme un héraut, porteur du message qui renferme la signification de sa propre fin. Le départ de Clélia, suivant de près celui de son enfant, souligne le sens de ce vivant idéogramme: il figure les réunions édéniques fixées à jamais à leur stade originel. Parallèles aux précédentes, les disparitions de Fabrice et de Gina sont des morts de couple unissant la mère à l'enfant, reflets à l'infini de ces tendres et éternelles harmonies.

En vérité, Sandrino est plus que lui-même. Algébriquement parlant (et la méthode est chère à Stendhal!), Sandrino est lui et un autre. Non seulement l'enfant est de Fabrice et de Clélia; mais Fabrice, dont l'origine paternelle est si multiple et si mystérieuse qu'elle équivaut à n'en avoir aucune, est aussi de Fabrice et de Clélia à qui il ressemble de plus en plus après deux années de "tutelle." Dans cette équation personnelle, on se trouve en présence d'une manière "d'identité remarquable" où l'égalité demeure vraie, quelles que soient les valeurs

attribuées aux termes qui la constituent. Autrement dit, quels que soient l'âge, la fonction sociale, les liens naturels des participants, on peut ainsi abstraire les rapports: Sandrino + Clélia = Fabrice + Clélia; puis en réduisant les termes de l'équation, on obtient: Sandrino = Fabrice. L'enfant revêt la valeur de projection objective de l'idéal affectif et relationnel entre la femme-mère et l'homme-enfant. La position de l'homme et de l'enfant est une, et dans la simultanéité de l'extra-temporel, le père de l'enfant est aussi l'enfant de l'enfant; grâce à la mort qu'il provoque, l'homme réussit, en fait, à demeurer l'héritier du patrimoine infantile. Le dédoublement de l'être garantit le spectacle de la plus désirable réalisation de soi par soi, natum ex se. L'altruisme total des femmes, leur entière dévotion révèlent à l'individu sa sensibilité dans les joies de la fusion, lui divulguent ses capacités de métamorphose, orientent et encouragent la direction du changement, mais leurs activités ne sont aucunement créatrices du nouvel être qui s'invente à partir de lui-même. Fabrice insiste pour ce que lui et Sandrino apprennent à s'aimer à loisir; on comprend que la déclaration s'apparente clairement à un manifeste, non d'amour-propre, mais d'amour de soi.

La présence de Gina et de Clélia est nécessaire à cette plénitude, non seulement parce qu'elles adorent éternellement, mais parce qu'elles représentent deux modes libérateurs d'union archaïque. Waterloo était une prison, dit Blanès à Fabrice, "ton âme peut se préparer à une autre prison ... bien plus terrible!" (C.P., tome 24, p.284). Cette autre

prison est concrètement la tour Farnese qualifiée "d'antichambre de la mort" (C.P., tome 25, p.55). Assurément, l'existence consciente du temps est l'antichambre de la mort; Waterloo apporte cette connaissance à l'apprentissage du jeune Del Dongo. Aussi celui-ci est-il justement étonné de la sensation de bonheur qu'il éprouve dans sa cellule. Fabrice perçoit bientôt que le scénario agencé au moyen du premier maternage est un échec; l'engagement militaire ou, plus tard, l'engagement social, représenté par sa position ecclésiastique, ne satisfont nullement aux aspirations d'échanges affectueux et continus: ils intensifient davantage l'impression d'aliénation et de douloureuse limite humaines. Le séjour à Farnese dévoile une autre possibilité: l'amour, "la plus grande et la plus poétique des passions" (J.L., 1803, tome 33, p.110), apaise celui qui le ressent et lui fait entrevoir le ciel. Malheureusement, on s'aperçoit trop tôt que les effets de cette émotion sublime ne sont que temporaires, ne se mesurent que par l'instant. Fabrice, libéré, partage tristement avec sa tante cette grande découverte: "Je pensais à la mort. ... comme je suppose qu'y pensent les soldats: c'était une chose possible que je pensais bien éviter par mon adresse" (C.P., tome 25, p.214). Dès lors, la solution s'impose presque d'elle-même. Pour retrouver les délices fantasmatiques et diffus de jadis, apparentés à l'état de non-existence grâce au total abandon de soi et à la complète absence de conscience, il faut vouloir mourir au moment même où l'on aime. Le caractère intense, opiniâtre, exalté, et mégalomane, qui est l'héritage de l'ère primaire Pietranera, sera mis au service du nouveau scénario. La coopération de Gina et de Clélia ayant été indispensable

à la conception du dénouement, il ne sera que juste qu'elles soient incluses dans l'apothéose finale.

Encore faut-il préparer longuement la scène, car il n'est pas facile de se faire mourir parce qu'on le veut. L'enfant, dépositaire de la solution la plus parfaite, meurt le premier, sans affres puisqu'encore innocent de la vérité. Toutefois, la disparition de l'un des partenaires rompt l'union, détruit le projet, et devient inacceptable. Alors, cette mort, qui n'est que le signal du passage d'un état de déplaisir et d'angoisse à celui de paix et de sécurité, se pose en aimant pour les survivants: ce décès fait naître le dernier désir, celui de retrouver cette extension de soi. L'embarquement devient nécessité pour l'être qui finalement s'estime totalement et ne peut accepter une mutilation dévalorisante de soi. Dans cet esprit, on comprend que ces morts finales soient aussi contagieuses que l'est le bonheur: la promesse qu'elles contiennent est le bonheur. Chacun renonce une dernière fois pour mieux s'assouvir. Au niveau du texte, le grand voyage, surtout celui de Fabrice, est à peine mentionné, le narrateur y fait allusion, sans toutefois laisser flotter le doute. La porte est ouverte et le reste, illustrant la conviction suivante: "Les faits énoncés clairement ... font tout le mystère" (J., 1837, tome 32, p.194). Les adieux, si rapides, si discrets, si délibérés dans la mesure où ils procèdent d'un choix et non d'une providence inattendue, d'être beaux, tendres et touchants dérobent à la circonstance son sens d'inévitabilité et annulent la matérialité de la mort. Par ailleurs, le narrateur ne se prononce

jamais sur le dénouement après le départ: les héros sont pieux et croient pouvoir se retrouver. Le lecteur, s'emparant de déclarations chimériques, transforme celles-ci en possibilités, en désirs qui lui sont propres puis, s'applique à prendre ses désirs pour des réalités. Ainsi, ces absences au monde, quoique définitives, accomplissent, pour le spectateur, un miracle de vérité psychologique: elles laissent flotter, après elles, une impression d'ambiguïté tentatrice et d'authentiques regrets. Le lecteur est poussé à pénétrer derrière le texte, au-delà de l'histoire, au-delà des limites connues de la carrière des personnages; révélant ainsi sa propre nostalgie d'un autre monde, il s'adresse naturellement au monde d'art proposé par Stendhal: créateur à son tour, il continue à faire vivre ces héros qui l'ont séduit, il les fait renaître magiquement "ailleurs" en une communauté familiale idéale puisque les membres se sont choisis. Mme Albérès décrit ainsi le phénomène de prolongation du roman: "C'est une société naturelle; elle ne peut naître que spontanément ... elle est la libre expression d'exigences personnelles qui se regroupent ... dans le but implicite et inavoué ... de donner à l'un des membres de cette confrérie le maximum de puissance et de privilèges." ⁵⁸ Pour Fabrice, il s'agit de retrouver la famille de l'antiquité personnelle, celle où règnent les rapports instinctifs et irrationnels. Le périple restaurateur nécessite d'être aimé sans restriction; seulement alors peut-on s'aimer, se dénuder, oser être soi. Cependant, pour reproduire cette préhistoire affective encore faut-il approximer cette succession d'états symbiotiques et sans conscience.

⁵⁸ Le Naturel chez Stendhal, p.393.

Les trois êtres unis à Fabrice, et qui dans la vie préservaient encore l'irréductibilité que confère le changement, deviennent dans la mort les images des différents états d'âme du héros, les reflets des multiples aspects de son identité. Fabrice peut dire avec son créateur:

"Je rumine sans cesse sur ce qui m'intéresse, à force de le regarder dans des positions d'âme différentes je finis par y voir du nouveau, et je le fais changer d'aspect" (H.B., tome 21, p.142); la différence, c'est que la mort offre la possibilité de contempler éternellement les tableaux, à la fois, de ces différentes positions d'une âme et des métamorphoses qui en résultent.

Par conséquent, ceux qui ont ressenti l'amour absolu, ont reçu une révélation d'eux-mêmes heureux, et assez forts pour conserver ce bonheur au prix de l'évasion par-delà les confins de la prison existentielle; alors, quand on meurt "près de ce qu'on aime ... l'âme séparée ... de ce corps si fragile ... poussée par cet instinct de bonheur naturel à tout ce qui exista une fois, ne remonterait pas au ciel ... mais (On pense que) plus heureuse après la mort qu'elle n'avait été durant la vie, elle irait à quelques pas de la prison, où si longtemps elle avait gémi, se réunir à tout ce qu'elle avait aimé au monde. Et ainsi ... j'aurai trouvé mon paradis sur terre" (C.P., tome 25, p.219). Le sens que Fabrice donne à son poème est sans nul doute plus visionnaire que celui que ce lecteur lui attribue. Cela veut dire qu'effectivement nos héros ne vont pas au ciel. Ayant gagné notre affection, nous ayant donné licence de nous avouer sans honte nos rêves d'amour parfait

et nos angoisses de finalité, ils continuent à vivre sur la terre, en nous. Plus encore, l'artiste entre dans notre être; nous sommes pris au piège de l'illusion, nous ne nous résignons pas à la solution proposée, nous envisageons des alternatives de fins, nous devenons sentinelles de ces existences imaginées et nous prolongeons la création. Du même coup, Stendhal qui est autant le père de ses oeuvres qu'il en est le fils (H.B., tome 21, p.228) se trouve exonéré de reproches d'égoïsme, de bizarrerie, de méchanceté et de misanthropie ainsi que des péchés de haine et de meurtre dont il s'est lui-même accusé. Il obtient du public, désormais son complice, le jugement qu'il avait toujours brigué; à savoir: qu'il a commis un crime "qui, par bonheur, ne s'est pas trouvé être un crime au moment des comptes" (J., 1840, tome 32, p.268). Il prend sa revanche sur les accusations de médiocrité et d'immoralité dont il a été l'objet, il se dédommage de son salaire d'anonymité en montrant que tout être humain a besoin d'avoir foi, d'aimer, d'espérer.

En conclusion, La Chartreuse de Parme, composée dans des conditions idéales, c'est-à-dire au moyen d'une technique devenue seconde nature et sous l'influence de l'inspiration la plus spontanée, a donné à son auteur deux mois de bonheur. Elle met en valeur la manière dont l'oeuvre d'art dépasse le vécu tout en s'en servant. Elle offre une vision salutaire et salvatrice à l'être perplexe et angoissé. Elle assure au rêveur le monument qu'accorde le souvenir. Elle garantit à l'artiste l'amour et l'amitié auxquels l'homme n'était capable ni de s'engager

ni de persévérer. Plus particulièrement, l'oeuvre, considérée dans la totalité de la production romanesque stendhalienne, marque une "progression" temporellement "régressive" dans la tentative de résolution du grand conflit: comment concilier l'expérience d'une temporalité oppressive avec l'aspiration à l'amour absolu et à un absolu d'amour. Dans sa vie, on a vu que Stendhal est constamment tiraillé, dans le but de la plus grande affirmation de soi, entre le besoin d'union originelle, pure, faisant abstraction du temps et du monde, et celui de possession amoureuse, conception d'un esprit plus logicien, socialisé, imprégné de pensées de causalité et de finalité. Avec les mêmes pièces du puzzle, chaque roman s'efforce de trouver un dénouement assouvissant des besoins sentimentaux, et apaisant de l'angoisse métaphysique. Dans chaque oeuvre le jeune héros s'achemine vers le renoncement; il abandonne petit à petit la joute amoureuse exhibitionniste et intimidante. Il retrouve pas à pas le chemin de l'attachement d'exception qui prouve la tangibilité de la valeur de l'individu et dénonce le scandale du rejet social et de la mort. Il en vient à prendre conscience que seule la mise à nu de son âme en face de l'être aimé procède d'un courage et d'une force de caractère authentiques, que l'affection tendre et magnanime suffit à le valoriser et à accroître son estime de soi. Ce retour ardu au naturel et au spontané de l'enfance lui donne des moments de bonheur sublime et le prépare au dépouillement final. Aussi grâce à l'amour fugitif qui ennoblit déjà, il parvient à faire face à l'inévitable de sa condition. Il hâte même souvent le moment du départ pour laisser derrière lui un tendre et fidèle souvenir, forme d'amour qui transcende les limites de son être et de son existence. Dans ces

conditions, l'amour dans la fiction stendhalienne se doit d'amener la mort, se doit d'être fatal; si l'on attend le dénouement naturel, il est probable que l'un des membres du couple, que les candidats à la réunion rêvée auront déjà été fauchés ou que, tout bonnement, l'usure du temps ne rendra plus possible l'immobilisation d'une jeunesse qui se sera enfuie.

A titre d'exemple de la progression romanesque, Le Rouge et le Noir, entre autres, accorde encore beaucoup à l'implication sociale: les ambitions de carrière de Julien en témoignent, mais elles camouflent surtout la nature agressive, vengeresse, compétitive, oedipienne des aventures amoureuses du jeune Sorel. Il connaît l'amour serein juste avant la mort, pourtant le poids de matricide qui pèse encore sur lui ne lui permet pas de réaliser, dans le trépas, l'union permanente avec l'objet maternant retrouvé; Julien exige de Mme de Rênal qu'elle ne parte pas avec lui: il n'anticipe qu'une gloire sévère et solitaire.

La Chartreuse, au contraire, présage dès le commencement le but à atteindre, l'atmosphère ne dément pas l'ascendant de l'enfance et de l'infantilisme. Pour sa part, Fabrice s'éloigne peu de ce qu'il sent être, intuitivement, le bonheur de l'union primitive. Les manifestations oedipiennes sont très limitées dans leur durée, aussi, le jeune élu est-il préservé des confrontations directes et autoritaires avec la société, interactions qui restent, principalement, le partage des personnages parentaux. Fabrice a connu la sécurité et la joie au sein d'une famille

empressée à le satisfaire; il conserve l'exaltation et la naïveté de cette aube de vie. Lorsqu'il découvre que le monde n'est pas à la mesure de son paradis, il prend bientôt, pour y retourner, la route la plus inattendue, instinctive et illogique. En face des vicissitudes existentielles, Fabrice ne se départ pas de la vision enfantine de confiance envers les personnes qui comptent, et demeure convaincu de la justesse du but qu'il se propose. La Chartreuse glorifie l'élan poétique de l'irrationnel et de l'irréfléchi, la fantaisie embellissante dont le chatolement nous fait presque croire qu'elle peut exister. La Chartreuse qui parvient à évoquer les délices du fantasme archaïque marque une évolution régressive dans son approche au conflit temporel et personnel qui a été le sujet principal du chapitre précédent. L'envol et la chaleur du récit manifestent le fait que la réduction d'une des faces du conflit stendhalien a été la source d'un apaisement et d'une satisfaction personnels pour l'homme et l'artiste. Ce bondissement vers le passé accorde non plus le plaisir intellectuel de la connaissance du coeur, mais la jouissance de la vie des sentiments. Par ailleurs, l'acheminement vers ce moment sans histoire et sans souvenir où l'on était pleinement soi est, pour l'athée, une préparation à la mort; l'homme ne l'envise pas sans anxiété, aussi l'artiste vient-il à l'aide: il rajeunit, embellit, "dore la pilule," joue de la lanterne magique, "métaphorise." Enfin, le travail d'anthropologie affective qu'a entrepris Stendhal, lui révèle, comme on a pu le voir, les profondeurs de sa propre psyché et, sans contredit, celle de la tribu humaine qui partage collectivement, il le sait, ces nostalgies du "premier amour," ces fantaisies

de renaissance et ces "désirs métaphysiques." ⁵⁹

La fin dense et précipitée de La Chartreuse parachève décisivement la pensée de son auteur; elle considère le terme de l'existence non pas en tant que cessation des émotions, mais plutôt comme moyen d'épanouissement affectif: seulement alors, les protagonistes réalisent leur projet de plénitude sentimentale ininterrompue. Ensuite, la conclusion de l'oeuvre répond aux aspirations stendhaliennes préalablement circonscrites dans cette étude, aspirations qui s'attachent à deux ordres de préoccupations: l'homme Beyle s'abandonne à des fantaisies qui ne plaisent qu'à lui seul (J., 1804, tome 28, p.217), cependant que l'artiste Stendhal s'impose, par surcroît, la prise en considération nécessaire d'autrui. Dans ce cadre, Stendhal, à cinquante-cinq ans, poursuit l'entreprise d'un jeune Beyle de sept ans racontant à son père une histoire de sa facture, au sujet d'un pays fabuleux figurant pour lui le Liban; mais l'adulte réussit là où l'enfant avait échoué. Car, contrairement à Chérubin Beyle, le lecteur ébloui par la désinvolture de personnages d'autant plus attirants qu'ils n'ont pas conscience de l'être, emporté par l'élan et l'enjeu des péripéties, ému par la vision d'un monde où, comme au temps exempt de basses calculations de sa propre jeunesse, l'amour passionné et pur monopolise toute l'attention à la vie et à la mort, ce lecteur donc porte témoignage sur le pouvoir contagieux d'un rêve enthousiaste, sur la force de séduction de l'imagination stendhalienne et, en fin de compte, sur celle de Stendhal lui-même. En fait, le lecteur questionne peu la

⁵⁹ René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque (Paris: Grasset, 1961).

légalité des rapports existants ou leur nature régressive, il ne s'inquiète pas d'opiner sur le degré de culpabilité des participants; il oublie de juger ces héros, tout meurtriers qu'ils soient. En vérité, Stendhal nous plonge dans un état de "sympathie" consistant, selon l'auteur du Journal de 1810, à partager les sentiments, à sentir plutôt que percevoir ce qui, à la fois, "rend neuf comme un enfant" et limite l'apprentissage du mal (J., 1805, tome 28, p.340).

Ainsi rajeunis à notre tour, nous suspendons nos facultés logiciennes, nous sentons avec les personnages puis, avec le narrateur qui, subrepticement, s'empare totalement de la parole aux dernières pages du roman. Devenus complices du fantasme, nous conférons, d'emblée, un pardon sans restriction à tous les ressortissants; notre adhésion affective nous fait approuver le bien-fondé d'une passion qui enfreint les lois sociales. C'est pourquoi le dénouement de La Chartreuse de Parme, en nous imposant le renoncement à ces êtres charmants, nous encourage (sans le dire) à les faire vivre ensemble dans un monde idéal, nous entraîne à poursuivre l'affabulation romanesque, en d'autres termes, à nous solidariser avec le créateur auparavant ignoré et incompris. De cette façon, Stendhal obtient par transfert le sceau d'amnistie, de justification, et les marques d'affection qu'il sollicitait; du même coup, il prend sa revanche sur ces badauds incompréhensifs qui se refusaient à le prendre au sérieux. A cet égard, l'effet de désorientation produit par les toutes dernières lignes de l'oeuvre permet de mesurer le degré de participation, de collaboration affectives auquel

le beau rêve nous a engagés; il dévoile à quel point l'imaginaire s'est paré des couleurs de l'espoir. Alors que nous sommes encore sous l'emprise du regret causé par des départs aussi navrants qu'anticipés, le narrateur termine soudain son conte par une notation politico-historique, d'un genre réaliste-imitation de la réalité. Le contenu de ce dernier message est si bouffon, si inconcevable, si absurde que la solution "frauduleuse" que proposait la fantaisie paraît juste, vraie, raisonnable en elle-même et par comparaison. Sans doute y a-t-il là une mise en pratique du dénouement brusque qui assure le respect à l'auteur, le préserve du ridicule, tout en donnant moins de plaisir au spectateur envoûté (J., 1829, tome 32, p.50), et subitement ramené au mensonge de la réalité; ces effets constituent, à vrai dire, des accomplissements de désirs intimes de notre auteur.

Néanmoins, et avec le passage du temps, un ouvrage qui ne chercherait qu'à assouvir des exigences mesquinement personnelles ne saurait mériter l'assentiment collectif qui est le partage de La Chartreuse. Stendhal se veut moral, utile au bonheur du groupe, et, dans cet esprit, la pirouette narrative de l'épilogue dissimule une puissante et touchante conviction. Elle réaffirme le pouvoir de l'imagination et de l'élan affectif authentique, elle incite à préserver une fidélité intransigeante à nos idéaux fondamentaux, elle invite elliptiquement à laisser s'épanouir en nous, plus librement qu'il n'est coutume, ces prédispositions instinctives appartenant à l'aube de la vie, et inséparables d'un amour capable de reculer les bornes de l'absurdité

existentielle.

Il est apparent que la conception artistique qui s'obstine à embellir les passions d'amour et de mort, qui persiste à ennoblir et les virtualités et la chute immuable de l'homme, qui persévère à croire que ce qui est chimère et folie en 1838 sera dessein réalisable dans le contexte de la France de 1880, soumet à la communauté un projet esthétique et un programme vital. Le sens du plan d'action est concordant avec la promesse tenue de l'art. Dans les deux cas, Stendhal préconise l'abandon d'une timidité qui contraint à respecter des traditions aussi appauvrissantes que dangereuses en faveur d'un courage intrépide qui ose imaginer un avenir. Inventer une réalité "préhistorique," en l'occurrence, suppose que l'on évitera la répétition d' "erreurs," affectives ou autres, individuelles ou sociales, induites par un attachement servile à l'histoire. C'est en connaissance de cause que Stendhal s'avise qu'il lui faut sortir de son siècle: le sien et le nôtre sont marqués par des reprises de haines apocalyptiques, de morts avilissantes et déshumanisées qui jettent assurément un poids dans la balance des fantaisies émouvantes et heureuses, visant au bonheur de tout un chacun. La Chartreuse de Parme qui valorise la plus belle passion dont l'humanité est capable, qui transforme la mort en une mesure de tendresse et de grandeur, offre, à qui veut bien l'entendre, réconfort et confiance.

En fin de compte, pour le génie qu'est Stendhal, l'imagination "l'élève tellement hors de la portée de la raison et de la froide

vérité, que des hauteurs qu'habite son âme il peut mépriser toutes les impossibilités de la nature terrestre" (J.L., 1818, tome 35, p.112), créer des solutions de bonheur plus lucides que ne le dicterait la prudente logique. Et qui sait? Une fois nées au langage, ces intuitives illusions ne donnent-elles pas droit d'espérance!

BIBLIOGRAPHIE

L'énumération qui suit ne représente qu'une liste partielle des ouvrages consultés; seuls les titres des études les plus utiles à notre travail y figurent.

Oeuvres de Stendhal

Toutes les références renvoient, sauf indication contraire, à l'édition suivante:

Stendhal. Oeuvres complètes. 50 vol. Ed. Victor Del Litto et Ernest

Abravanel. Genève: Cercle du Bibliophile, 1967-1974.

Journal. 5 vol. J.*

Journal littéraire. 3 vol. J.L.

Filosofia Nova. En appendice au Journal littéraire.

Mélanges-Littérature. 1 vol. Mélanges.

Fragments et Marginalia. En appendice à Mélanges-Littérature.

Mélanges-Peinture. 1 vol.

Théâtre. 2 vol.

Souvenirs d'Egotisme. 1 vol.

Notices autobiographiques. En appendice à Souvenirs d'Egotisme.

Notice.

Testaments et Privilèges. En appendice à Souvenirs d'Egotisme.

Vie de Henry Brulard. 2 vol. H.B.

De l'Amour. 2 vol.

* Les abréviations correspondent au système de références.

- Histoire de la Peinture en Italie. 2 vol. Peinture.
- Promenades dans Rome. 3 vol. Prom.
- Mémoires d'un Touriste. 3 vol. M.T.
- Rome, Naples et Florence. 2 vol. R.N.F.
- Vies de Haydn, Mozart et Métastase. 1 vol.
- Vie de Napoléon. 2 vol. N.
- Armance. 1 vol.
- Le Rouge et le Noir. 2 vol.
- Chroniques italiennes. 2 vol.
- La Chartreuse de Parme. 2 vol. C.P.
- Lucien Leuwen. 4 vol.
- Romans et Nouvelles. 1 vol.
- Lamiel. 1 vol.
- Stendhal. Correspondance. 3 vol. Ed. Henri Martineau et Victor Del Litto.
Paris: La Pléiade, 1962-68. Cor.

Ouvrages critiques et généraux

- Anonyme. "The Artist as Person: Generalization Based on Rorschach Records of Writers and Painters." Compte-rendu. Psychiatry Digest, Jan. 1971, pp.37-38.
- Auerbach, Erich. Mimésis. trad. Cornélius Heim. Paris: Gallimard, 1968.
- Becker, Ernest. The Denial of Death. New York: The Free Press, 1973.
- Bellanger, Charles. Notes stendhaliennes. Paris: Editions du Myrte, 1948.
- Bergler, Edmund. "On a Clinical Approach to the Psychoanalysis of Writers." R, 31 (1944), pp.40-70.

_____. "Further Contributions to the Psychoanalysis of Writers."

R. 34 (1947), pp.449-68.

Blin, Georges. Stendhal et les problèmes du roman. Paris: Corti, 1954.

_____. Stendhal et les problèmes de la personnalité. Paris: Corti, 1958.

Blum, Léon. Stendhal et le Beylisme. Paris: Albin Michel, 1947.

Bolster, Richard. Stendhal, Balzac et le féminisme romantique. Paris: Minard, 1970.

Caraccio, Armand. Stendhal, l'homme et l'oeuvre. Paris: Boivin, 1951.

Chaitin, Gilbert D. The Unhappy Few. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

Clark, Sister Mary Ursula. The Cult of Enthusiasm in French Romanticism. New York: AMS Press, 1969.

Colomb, Romain. "Notice sur la vie et les ouvrages de Henry Beyle (De Stendhal)." Tome 49. Oeuvres complètes de Stendhal. Genève: Cercle du Bibliophile, 1972. 231-329.

Creignou, Pierre. "Illusion et réalité du bonheur dans la Chartreuse de Parme." Stendhal-Club, 64 (juillet 1974), pp.310-34.

Cumming, Jeanne. "Sur les épigraphes d'Armance. Stendhal et Shakespeare." Stendhal-Club, 58 (janvier 1973), pp.120-32.

Del Litto, Victor. La Vie intellectuelle de Stendhal. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

Deutsch, Helene. "The Impostor." Psychoanalytic Quarterly, 24 (1955), pp.483-505.

Durand, Gilbert. Le décor mythique de La Chartreuse de Parme. Paris: Corti, 1961.

Edel, Leon. "The Madness of Art." The American Journal of Psychiatry,
no. 132 (Oct. 1975), pp.1005-12.

Eissler, K. R. "Notes on the Environment of a Genius." PsaStC, XIV
(1959), pp.267-313.

Felman, Shoshana. La "Folie" dans l'oeuvre romanesque de Stendhal.
Paris: Corti, 1971.

Foix, Marie-Henriette. "Vie grenobloise du grand-père de Stendhal, Henri
Gagnon." Stendhal-Club, 55 (Avril 1972), pp.257-72.

Freud, Sigmund. "Contributions to the Psychology of Love. A Special Type
of Choice of Object Made by Men." Collected Papers. Trad. Joan
Riviere. New York: Basic Books, 1959. IV, pp.192-202.

Girard, René. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Grasset,
1961.

Giraud, Raymond. "Stendhal's 'Greatest Bard'." Yale French Studies, 33
(1964), pp.46-52.

Greenacre, Phyllis. "The Childhood of the Artist." PsaStC, XII (1957),
pp.47-72.

_____. "The Family Romance of the Artist." PsaStC, XIII (1958),
pp.9-36.

_____. "The Relation of the Impostor to the Artist." PsaStc, XIII
(1958), pp.521-40.

_____. "Play and Creative Imagination." PsaStC, XIV (1959), pp.61-79.

Haller, Claude. La part de candeur et de féminité chez le héros stendhalien. Paris: C.D.U., 1967.

Hemmings, Fred W. J. Stendhal: A Study of His Novels. Oxford: Clarendon
Press, 1964.

- Hoog, Armand. "L'âme préromantique et les instincts de mort." Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1952, pp.1-22.
- Hubert, Judd D. "The Devaluation of Reality in the Chartreuse de Parme." Stendhal: A Collection of Critical Essays. Ed. Victor Brombert. New Jersey: Prentice-Hall, 1962. 95-100.
- Kris, Ernst. Psychoanalytic Explorations in Art. New York: International Universities Press, 1952.
- Lacan, Jacques. Ecrits I. Paris: Ed. du Seuil, 1966.
- Laplanche, Jean, et al. Vocabulaire de la psychanalyse. Paris: P.U.F., 1967.
- Lettres à Stendhal. En appendice à la Correspondance de Stendhal. Ed. Henri Martineau et Victor Del Litto. Paris: La Pléiade, 1962-68.
- Marill-Albérès, Francine. Le Naturel chez Stendhal. Paris: Nizet, 1956.
- Marill, Francine. Stendhal et le sentiment religieux. Paris: Nizet, 1956.
- Martineau, Henri. Le Calendrier de Stendhal. Paris: Le Divan, 1950.
- _____. L'oeuvre de Stendhal. Paris: Albin Michel, 1951.
- _____. Le coeur de Stendhal. Paris: Albin Michel, 1952.
- Mérimée, Prosper. "Notes et souvenirs." Tome 49. Oeuvres complètes de Stendhal. Genève: Cercle du Bibliophile, 1972. 343-58.
- Michel, François. Etudes stendhaliennes. Paris: Mercure de France, 1972.
- Montaigne. Essais, I. Paris: Garnier, 1962.
- Niederland, William G. "Psychoanalytic Approaches to Artistic Creativity." Communication. The New York Academy of Medicine. New York, mai, 1975.
- Pouillon, Jean. "La création chez Stendhal." Temps Modernes, 7 (1951), pp.173-82.

- Poulet, Georges. "Stendhal." Mesure de l'instant. Paris: Plon, 1968.
- Prévost, Jean. La création chez Stendhal. Paris: Gallimard, coll. Idées, 1974.
- Rank, Otto. Psychology and the Soul. New York: Perpetua Books Edition, 1961.
- Ravoux, Elizabeth. "Clélia Conti ou l'art de la litote." Stendhal-Club, 59 (avril 1973), pp.193-202.
- _____. "Stendhal et le 'Bel Oedipe' ou les Fausses confidences." Stendhal-Club, 64 (juillet 1974), pp.293-300.
- Richard, Jean-Pierre. Littérature et Sensation. Paris: Editions du Seuil, 1954.
- Ringger, Kurt. "Contribution à une topologie du bonheur chez Stendhal." Stendhal-Club, 62 (janv. 1974), pp.145-76.
- Rougemont, Denis de. Le mythe de l'amour. Paris: Gallimard, 1961.
- Rousset, Jean. Narcisse romancier. Paris: Corti, 1972.
- Roy, Claude. Stendhal par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1954.
- Shakespeare, William. "Anthony and Cleopatra." The Complete Works. London: Collins, 1951.
- Soupault, Robert. Stendhal Intime. Paris: Editions des Sept Couleurs, 1975.
- Starobinski, Jean. L'Oeil vivant. Paris: Gallimard, 1961.
- Talbot, Emile. "Remarques sur la mort de Madame de Rênal." Stendhal-Club, 59 (avril 1973), pp.250-56.
- Weber, Jean-Paul. "Les souvenirs d'enfance de Stendhal: le système thématique." MLN, 79 (1964), pp.240-56.