

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 8 (1985)

Artikel: Henry Brulard et les fondements subjectifs de l'écriture chez Stendhal

Autor: Jackson, John E.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-255723>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

HENRY BRULARD
ET LES FONDEMENTS SUBJECTIFS DE L'ÉCRITURE
CHEZ STENDHAL

A Nicos Nicolaidis

L'un des traits dominants du commencement de la *Vie de Henry Brulard*, l'autobiographie de Stendhal, c'est l'aspect fondamental et insistant du questionnement qui l'anime. Là où Rousseau écrit pour se justifier, Chateaubriand pour exposer et pour dissenter, Stendhal, lui, s'interroge:

Je me suis assis sur les marches de San Pietro et là j'ai rêvé une heure ou deux à cette idée: «Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été? Que suis-je? En vérité je serais bien embarrassé pour le dire».* (p. 532)

et, un peu plus loin:

Le soir en rentrant assez ennuyé de la soirée de l'ambassadeur je me suis dit: «Je devrais écrire ma vie, je saurais peut-être enfin, quand cela sera fini dans deux ou trois ans, ce que j'ai été, gai ou triste, homme d'esprit ou sot, homme de courage ou peureux, et enfin au total heureux ou malheureux, je pourrai faire lire ce manuscrit à Di Fiore». (p. 533)

Comme on le voit à ces deux passages, le projet autobiographique s'articule en deux temps: il y a d'abord un désir de connaissance de soi¹ rendu plus pressant par l'approche de la cinquantaine, puis le projet d'un recours à l'écriture pour satisfaire ce désir. L'écriture devient ici moyen de découverte, instrument heuristique destiné à mettre entre les mains de celui qui le manie la clé d'une vérité à la fois précise et communicable. Et de fait, il n'y a nul doute que la rédaction subséquente de la *Vie de Henry Brulard* n'ait répondu à cette fonction. Les passages

* Toutes les citations tirées de la *Vie de Henry Brulard* sont données d'après l'édition de V. del Litto: Stendhal, *Œuvres intimes II*, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1982.

de ce livre sont nombreux où Stendhal, étonné et ravi, note à quel point les souvenirs, réveillés par son entreprise², se présentent sous sa plume et surtout combien le fait d'écrire permet de fixer un sens, ignoré jusque-là, aux événements rapportés. Ce qu'on pourrait nommer la modernité de l'autobiographie stendhalienne tient sans doute pour une grande part à ce caractère d'œuvre ouverte, de *work in progress* si l'on peut dire, par lequel l'autobiographe se représente lui-même, la plume à la main, à la recherche d'un sens qui, de toute évidence, n'est jamais donné a priori. Même si elle naît d'un acte de remémoration, la *Vie de Henry Brulard* se fait à mesure qu'elle s'écrit. Cette œuvre du souvenir reste, de part en part, une invention, et c'est là assurément l'une des raisons de son pouvoir de séduction.

Ce qui me retiendra ici, toutefois, est moins cet aspect prospectif, si manifeste, de l'écriture qu'une réflexion, que je voudrais complémentaire, sur l'origine possible de cette vocation d'écrivain. La question à laquelle je voudrais tenter de répondre, en m'appuyant sur une page de cette *Vie de Henry Brulard*, est de savoir dans quelle mesure l'autobiographie stendhalienne laisse entrevoir quel a pu être le sens du choix de l'écriture par rapport à la constellation intérieure et intersubjective que Stendhal s'est donné pour objet de décrire et d'interpréter.

Que je m'expose, ce faisant, au risque d'entrer dans un cercle herméneutique ne m'échappe pas. Un texte autobiographique est nécessairement partial: l'image qu'il peut laisser entrevoir de sa raison d'être fait elle aussi partie de cette partialité. Le paradoxe de ce genre de questionnement, c'est que, né d'un texte, il ne peut avoir de réponse qu'en lui, même si son objet est de chercher à comprendre une relation qui est au-delà ou plutôt en-deçà du texte: la relation d'un auteur à lui-même, à son métier. Paradoxe qui redouble sans doute l'ambiguïté du fait autobiographique lui-même: genre littéraire qui renvoie à un hors-texte, la vie de l'auteur, comme au fondement de sa vérité, mais qui reste en fait le seul fondement authentifiable de cette vie à laquelle il fait référence. En m'interrogeant sur la lumière que la *Vie de Henry Brulard* jette sur le sens de l'économie psychique de Stendhal, je suis obligé de postuler la configuration réelle de cette économie que je ne connais pourtant que par ce que ce texte m'en dit. Suis-je donc condamné à m'enfer-

mer irrémédiablement dans un cercle? Pas tout à fait. Car n'oublions pas qu'au moment de cette cinquantaine qui approche, vers octobre 1832, ou surtout au moment de la rédaction effective de ces pages durant l'hiver 1835–1836, Stendhal n'en est plus à son coup d'essai. Outre différents ouvrages de compilation, outre *Racine et Shakespeare*, et *De l'Amour*, il a déjà publié *Armance* (1827) et surtout *Le Rouge et le Noir* (1830). Or, de toute évidence, et comme on l'a noté depuis longtemps, les figures romanesques de Stendhal, Octave, mais surtout Julien, sont aussi largement des projections de soi comme on peut le remarquer au caractère itératif de certains de leurs traits constituants. Si illusionnante que puisse être, dès lors, l'image que l'on se fait de sa vie affective et intellectuelle passée, et par exemple l'image que Stendhal propose de soi dans *Henry Brulard*, il n'est pas possible de dissimuler la force ou, mieux encore, l'efficacité de la compulsion répétitive avec laquelle le nœud problématique ou névrotique sur lequel cette vie repose fait sentir ses effets. En d'autres termes, si l'on peut se méprendre sur son propre inconscient, l'inconscient, lui, ne se méprend jamais, et surtout il ne cesse de se retraduire dans des formes dont la constance et le parallélisme sont un garant de vérité. L'impact de la structure affective remémorée sur l'organisation même de l'écriture remémorante ou réélaborante est une preuve de la fidélité de cette mémorisation. Quand bien même *Armance* et le *Rouge* précèdent chronologiquement la *Vie de Henry Brulard*, ils peuvent donc lui servir en quelque sorte de garants, même si, comme j'essaierai de le montrer, l'autobiographie stendhalienne est, de son côté, comme une vérification analytique de l'univers affectif des romans.

A la fin du chapitre III de *Henry Brulard*, on lit le passage suivant:

Mais je diffère depuis longtemps un récit nécessaire, un de ceux peut-être qui me feront jeter ces mémoires au feu.

Ma mère, M^{me} Henriette Gagnon, était une femme charmante et j'étais amoureux de ma mère.

Je me hâte d'ajouter que je la perdis quand j'avais sept ans.

En l'aimant à six ans peut-être, 1789, j'avais absolument le même caractère qu'en 1828 en aimant à la fureur Alberthe de Rubempré.

Ma manière d'aller à la chasse au bonheur n'avait au fond nullement changé, il n'y a que cette seule exception: j'étais pour ce qui concerne le physique de l'amour comme César serait s'il revenait au

monde pour l'usage du canon et des petites armes. Je l'eusse bien vite appris et cela n'eût rien changé au fond de ma tactique. Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements. Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent, je lui rendais ses baisers avec un tel feu qu'elle était souvent obligée de s'en aller. J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers, je voulais toujours les lui donner à la gorge.

Qu'on daigne se rappeler que je la perdis par une couche quand à peine j'avais sept ans.

Elle avait de l'embonpoint, une fraîcheur parfaite, elle était fort jolie et je crois que seulement elle n'était pas assez grande. Elle avait une noblesse et une sérénité parfaite dans les traits; très vive, aimant mieux courir et faire elle-même que commander à ses trois servantes et enfin lisant souvent dans l'original la *Divine Comédie* de Dante dont j'ai trouvé bien plus tard cinq à six exemplaires d'éditions différentes dans son appartement resté fermé depuis sa mort. Elle périt à la fleur de la jeunesse et de la beauté en 1790, elle pouvait avoir vingt-huit ou trente ans.

Là commence ma vie morale. 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 reverrais le lendemain, je ne comprenais pas la mort. Ainsi il y a quarante-cinq ans que j'ai perdu ce que j'aimais le plus au monde. (pp. 555–556)

Avant d'entreprendre l'examen de ce passage célèbre, et souvent commenté, il convient de se rappeler que ces lignes datent de novembre 1835, que Freud ne naîtra que 21 ans après et l'articulation théorique du complexe d'Œdipe que près de 60 ans plus tard. L'évidence de l'apparente structure œdipienne qui semble se dessiner ici n'allait donc pas de soi pour un écrivain ou un lecteur de 1835, même averti de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Que la structure n'apparaisse que plus clairement ne doit pas nous étonner, mais ne doit pas nous faire oublier non plus qu'en y reconnaissant l'origine de sa vie affective, Stendhal fait encore œuvre de pionnier.

Inversément, ce que la psychanalyse nous a appris, entre autres, c'est à nous méfier des aveux trop clairs, surtout en matière œdipienne. De ce point de vue, deux choses ne peuvent manquer de nous frapper ici. La première est la pleine conscience dans laquelle cet Œdipe est affirmé; conscience qui contredit, par son existence même, la réalité de ce qu'elle prétend décrire: aucun enfant ne vit un Œdipe avec la conscience de le vivre. La seconde est le moment de cette mort. Henriette Gagnon meurt lorsque son fils est âgé de 7 ans. A sept ans, un

complexe d'Œdipe bien structuré est déjà résolu. S'il se prolonge, comme c'est le cas ici, cela suppose en vérité une fixation à un stade antérieur, et notamment au stade narcissique³. Au lieu d'aimer sa mère pour elle-même, l'enfant s'aime à travers elle, s'aime en l'aimant. S'il y a bien relation d'objet, cet objet reste un objet d'amour narcissique. Dès lors, le prolongement de la phase œdipienne au-delà de sa limite normale, s'explique par le fait que, ne pouvant cesser de s'aimer, l'enfant ne peut pas non plus renoncer à l'objet – la mère, en l'occurrence – à travers lequel vit cet amour. Comme nous le verrons, c'est bien là le cas de Stendhal.

Mais revenons à ce passage qui est d'une très grande richesse et se prête à de nombreuses remarques. Je n'en aborderai que trois points, qui sont chacun en relation avec la problématique que je cherche à étudier. Le premier point concerne bien évidemment la relation amoureuse entre la mère et l'enfant. Qu'est-ce qui caractérise cette relation? Deux traits, au moins. D'abord, qu'elle est représentée comme un amour au sens pleinement adulte du terme. «Ma mère (...) était une *femme* charmante, et j'étais amoureux de ma mère.» Non pas: *j'aimais* ma mère, non pas: une *mère* charmante. Les termes sont ceux-là même qu'un adulte emploierait pour parler de sa femme ou de sa maîtresse ou du moins de celle qu'il voudrait «couvrir de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements». Il en va de même pour la mère du reste qui, dit Stendhal, «m'aimait à la passion et m'embrassait souvent». «Aimer à la passion» qualifie rarement une tendresse simplement maternelle. Ensuite, c'est le second trait, cette relation est parfaitement *réciproque*. C'est même assurément cette réciprocité qui lui donne son caractère exceptionnel ou pour être plus précis ce caractère *inconditionnel* qui contraste d'autant plus nettement avec la longue série des amours conditionnelles que Stendhal ou que les figures projectives de Stendhal rencontreront. Au début était donc l'amour, était l'émotion amoureuse partagée. Au terme de son désir, l'enfant rencontre le désir d'une mère qui s'offre à lui dans la pure gratuité de son propre élan. J'insiste sur ce point, car il est à la fois au fondement de l'organisation intérieure de l'écrivain et au principe des révélations ou des découvertes de la *Vie de Henry Brulard*. Qu'il s'agisse là d'une reconstruction ou, comme

l'on dit, d'un fantasme rétroactif ou d'un état de fait réel ne nous importe pas ici. L'essentiel pour nous est la mise en place de ce souvenir, fût-il «mythique».

Le second point concerne, lui, la permanence de la disposition intérieure révélée dans l'amour pour la mère. «En l'aimant à six ans peut-être, 1789, j'avais absolument le même caractère qu'en 1828 en aimant à la fureur Alberthe de Rubempré. Ma manière d'aller à la chasse au bonheur n'avait au fond nullement changé». Il y a plusieurs notations de ce genre dans la *Vie de Henry Brulard* comme si ce livre était à sa manière une archéologie de la structure affective de son auteur. Ce qui doit nous retenir ici, c'est le poids additionnel qu'une telle remarque donne à l'épisode rapporté. Le traumatisme occasionné par la mort de la mère vient donc s'inscrire dans un mode d'être resté constant. Structure affective et trauma affectif s'ordonnent ainsi pour former une nouvelle constellation intérieure qui, comme nous le verrons, se reflétera largement dans l'œuvre.

Le troisième point concerne le traumatisme proprement dit ou plutôt les deux versants du traumatisme. J'ajoute tout de suite que l'importance qu'il faut selon moi accorder à cette mort est fonction de ce double versant et non pas de la seule disparition d'Henriette Gagnon. Que la perte de cette mère ait représenté une catastrophe, le texte le dit sans ambiguïté: «Ainsi, il y a quarante-cinq ans que j'ai perdu ce que j'aimais le plus au monde». La durée écoulée renforce s'il en était besoin l'intensité de cette perte. Mais comment retentit-elle dans l'âme de l'enfant? Le passage reste muet sur ce point ainsi du reste que la suite du texte. Tout ce que nous apprenons est que cette mort est restée littéralement inscrite dans le cercle familial sous la forme d'un appartement fermé en signe de deuil. Comme nous allons le voir, la disparition de la mère laisse l'enfant seul – du moins dans son sentiment d'être, car en vérité il avait deux sœurs cadettes. Plus gravement, elle a pour effet de tarir en quelque sorte la source d'amour à laquelle il s'était désaltéré jusque-là et surtout de lui donner à penser, la culpabilité oedipienne aidant, que si cette source s'est tarie, c'est qu'il ne méritait pas qu'elle continuât à couler. Autant qu'une trahison, le décès maternel a pu être inconsciemment ressenti par l'enfant comme une sorte de désaveu mettant directement en cause son organisation narcissique dans la mesure où celle-ci était liée de

manière spéculaire à la figure maternelle ainsi qu'à la gratification maternante non-conditionnelle de cette mère et d'autre part où il le livrait à un entourage largement vécu comme une forme de tribunal.

Ce qui est venir au point peut-être crucial de tout ce récit. Relisons la fin: «Elle périt à la fleur de la jeunesse et de la beauté en 1790, elle pouvait avoir 28 ou 30 ans. Là commence ma vie morale. 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 reverrais le lendemain, je ne comprenais pas la mort. Ainsi il y a quarante-cinq ans que j'ai perdu ce que j'aimais le plus au monde». Deux facteurs se combinent ici pour créer le nœud du problème. Il y a d'abord le désemparement de l'enfant devant un phénomène qui déborde tout ensemble sa capacité de compréhension («je ne comprenais pas la mort») et sa capacité de réaction. L'événement s'inscrit en lui, mais sans qu'il parvienne à en maîtriser l'affect ni le sens. Ce n'est que plus tard, sur le mode rétroactif – qui est, comme Freud nous l'a appris, le mode propre des réaménagements de l'inconscient – que cette mort pourra être intégrée. Stendhal, avec la très grande lucidité qui caractérise la rédaction de son autobiographie, n'a pas manqué de le noter. A propos de la mort d'un domestique, son ami, nommé Lambert, survenue quelques années plus tard, il écrit en effet:

Je connus la douleur pour la première fois de ma vie. Je pensai à la mort. L'arrachement produit par la perte de ma mère avait été de la folie où il entraînait à ce qu'il me semble beaucoup d'amour. La douleur de la mort de Lambert fut de la douleur réfléchie comme je l'ai éprouvée tout le reste de ma vie, une douleur sèche. (pp. 674-676)

et une page après:

Je fondis en larmes tout à coup au point d'avoir des sanglots qui m'étouffaient. Je n'avais jamais pu pleurer à la mort de ma mère. Je ne commençais à pouvoir pleurer que plus d'un an après, pendant la nuit dans mon lit. Séraphie me voyant pleurer Lambert me fit une scène. (p. 676)

Grâce à son caractère objectal, qui contraste avec le caractère narcissique de l'amour pour la mère, l'affection pour Lambert est susceptible du genre d'élaboration et de deuil dont l'amour pour Henriette Gagnon était incapable.

Le point sur lequel je voudrais insister, et qui constitue le deuxième facteur entrant à mon avis dans le caractère décisif de l'événement rapporté tient, lui, au divorce dont l'enfant fait l'expérience entre la vérité de ses sentiments (la douleur éprouvée) et l'interprétation qui en est donnée. Ce que le jeune Beyle découvre, en d'autres termes, c'est à la fois la non-transparence entre l'intérieur et l'extérieur et la duplicité des signes qui permettent à autrui de déchiffrer ou plutôt de croire déchiffrer la vérité en nous. En reprochant à l'enfant de ne pas pleurer assez, la tante Séraphie va lui infliger une double expérience qu'il n'oubliera plus: non seulement l'être intérieur ne coïncide pas avec ses manifestations, mais encore celles-ci sont le lieu de la plus commune des méprises.

Tentons à présent de montrer que cette page rapporte bel et bien un événement décisif, si décisif même qu'on peut le supposer être à l'origine aussi bien de la structure affective de l'univers stendhalien – ou du moins de la structure des relations amoureuses de l'univers stendhalien – que du choix même de l'écriture par le futur Stendhal. Que Stendhal ait lui-même senti, sinon pleinement reconnu, cette importance peut du reste se déduire du fait que la *Vie de Henry Brulard* commence précisément à se dérouler à partir de cette mort qui est prise aussi bien comme point de départ du récit proprement autobiographique. L'ordre du texte place la mort de la mère à l'origine de l'histoire de la vie de l'auteur et ce n'est certes pas là un hasard.

Ce qui rend grave le «crime» de cette tante Séraphie⁴ dont Stendhal avait noté peu avant qu'elle a été son «mauvais génie pendant toute son enfance», c'est qu'il traduit un manque d'amour et à travers ce dernier une expérience aux conséquences très lourdes. Si autrui, et singulièrement l'autre la plus proche, celle qui aurait dû jouer le rôle de substitut maternel, se révèle ainsi incapable de déchiffrer correctement mes sentiments véritables ou plutôt si mes sentiments véritables donnent lieu à une interprétation aussi aberrante et qui, encore une fois, menace mon intégrité narcissique, mon seul recours va être de feindre, soit en «gelant» toute expression de ces sentiments, soit en les dissimulant. Et cela d'autant plus lorsque, comme c'est le cas dans cette famille traumatisée par la mort de celle qui, dit

son fils, en était «l'âme et la gaieté», – je vais me trouver constamment au centre de l'attention. Stendhal a laissé une page très éloquente à ce sujet :

Tout mon malheur peut se résumer en deux mots: jamais on ne m'a permis de parler à un enfant de mon âge. Et mes parents, s'ennuyant beaucoup par suite de leur séparation de toute société (séparation consécutive au décès de la mère), m'honoraient d'une attention continue. Pour ces deux causes, à cette époque de la vie si gaie pour les autres enfants, j'étais méchant, sombre, déraisonnable, *esclave* en un mot, dans le pire sens du mot, et peu à peu je pris les sentiments de cet état. Le peu de bonheur que je pouvais accrocher était préservé par le mensonge. (pp. 623–624)

Amour pour une figure maternelle, esprit de dissimulation et sentiment d'asservissement social, ultrasensibilité aux signes – ce sont là des caractéristiques qui marquent aussi la nature du plus autobiographique des héros romanesques stendhaliens. Comme on l'a souvent noté, l'amour que Julien Sorel vient à éprouver pour M^{me} de Rênal est clairement modelé sur un schéma œdipien. Pour ne pas parler de la présence du mari, le maire de Verrières, il suffit de rappeler qu'aussi bien la première rencontre entre les deux figures lors de laquelle M^{me} de Rênal s'adresse à Julien par les mots de «Que voulez-vous ici, *mon enfant?*» que la réflexion qui précède l'annonce de l'arrivée du roi à Verrières: «Souvent (...) l'esprit de M^{me} de Rênal s'égarait tout à coup jusqu'au délire, Julien avait besoin de la gronder, elle se permettait avec lui les mêmes gestes intimes qu'avec ses enfants. C'est qu'il y avait des jours où elle avait l'illusion de l'aimer comme son enfant»* (chap. XVII, p. 96–97), bref que de nombreux passages du roman convergent pour créer l'image d'une relation dont le caractère pseudo-œdipien est manifeste.

Ce qui me paraît toutefois le plus significatif encore de cette relation, autant d'ailleurs que de la relation à Mathilde de la Môle, c'est qu'elle est fondée sur les mêmes présupposés intérieurs que ceux qui prévalent dans l'image de soi que Beyle a tracée dans *Brulard*. Ici encore, force est de revenir à la notion du manque d'amour. En rencontrant le vide consécutif à la disparition de sa mère, l'enfant rencontre inconsciemment le désaveu d'un désir qui, désormais, cesse d'être partagé. A la gratuité

* Toutes les citations empruntées au *Rouge et le Noir* sont données d'après l'édition Garnier, Paris, 1960.

et à l'évidence d'une affection réciproque se substitue dorénavant pour lui la nécessité de faire reconnaître et de justifier la légitimité de son existence et de son désir. Puisque ce qu'il est, ou du moins ce qu'il a été n'a pas suffi à lui garantir la permanence de l'amour qu'il souhaitait, autrement dit, si son désir n'a pas suffi à mériter la permanence de l'objet désiré, il ne lui reste plus qu'à s'efforcer d'être celui qu'il *croit devoir être*, autrement dit à jouer un rôle⁵, même si ce rôle, qui est à la fois le signe de sa dépendance d'autrui et la tentative de prendre barre sur autrui, est un contre-rôle, c'est-à-dire un rôle qui dissimule le désir véritable, un rôle anti-naturel. Beaucoup, du moins, de la dialectique amoureuse qui organise la vie de Julien comme d'autres figures stendhaliennes peut, me semble-t-il, être compris à partir de là.

D'abord, le manque d'amour est facteur d'insécurité. Tous les lecteurs du *Rouge et le Noir* savent par exemple avec quelle facilité Julien se laisse atteindre par le mépris d'autrui. Mais Julien n'est pas seul. Déjà le narrateur d'*Armance* pouvait noter à propos d'Octave: «Il estimait Armance beaucoup et pour ainsi dire uniquement; il se voyait méprisé par elle, et il l'estimait précisément à cause de ce mépris». Plus qu'une simple sensibilité au jugement d'autrui, il se dessine ici une sorte de participation qu'on pourrait dire masochiste à ce jugement. Ainsi Stendhal note-t-il à propos des rigueurs de Mathilde à l'égard de Julien:

Pour la première fois de sa vie, Julien se trouvait soumis à l'action d'un esprit supérieur animé contre lui de la haine la plus violente. Loin de songer le moins du monde à se défendre en cet instant, il en vint à se mépriser soi-même. En s'entendant accabler de marques de mépris si cruelles, et calculées avec tant d'esprit pour détruire toute bonne opinion qu'il pouvait avoir de soi, il lui semblait que Mathilde avait raison et qu'elle n'en disait pas assez. (II, chap. XX, p. 366)

La haine ou le mépris de l'être aimé, venant réactiver l'expérience infantile, confirme l'amant dans son sentiment auto-dépréciatif en lui prouvant une fois de plus qu'il est indigne d'amour. La fragilité narcissique aliène le moi en le fixant dans une position masochiste qui est le signe de son asservissement à autrui. Une position qui peut, toutefois, à son tour, se retourner

avec autant de violence qu'elle a été subie, nous allons y venir dans un instant. Ce que j'aimerais souligner tout d'abord, c'est combien la position négative a été intériorisée. J'en donnerai pour exemple un bref épisode situé tout au début du roman. Julien vient d'arriver, sa veste de ratine sous le bras, dans la maison des Rênal où il est accueilli par une M^{me} de Rênal aussi soulagée de trouver en lui un précepteur d'apparence avenante et peu sévère qu'il est, lui, transporté par la joie de s'entendre appeler Monsieur par une dame d'allure aussi noble. Visible-ment sous le charme de cette nouvelle rencontre, Julien est aussitôt saisi par un mouvement amoureux. Or, voici le texte:

Il eut sur le champ l'idée hardie de lui baiser la main. Bientôt il eut peur de son idée; un instant après il se dit: Il y aurait de la lâcheté à moi de ne pas exécuter une action qui peut m'être utile, et diminuer le mépris que cette belle dame a probablement pour un pauvre ouvrier à peine arraché à la scie. (I, chap. VI, p. 29)

L'intérêt de ce passage est son articulation. Tout commence par l'émergence spontanée d'un désir, l'idée de lui baiser la main. Presque aussitôt cette idée, comme dit le texte, est inhibée. Pourquoi? Par crainte de manquer aux convenances? Peut-être. Mais surtout par crainte que cette action, qui est l'expression d'un désir transgressif (cf. la qualification «hardie») ne rencontre le désaveu de celle à laquelle il s'adresse. L'expression du désir cède sans tarder à la crainte devant ce désir et ne parvient à s'affirmer que par le recours au modèle intérieur d'un courage qui est à mi-chemin entre un rôle et ce que les psychanalystes nomment le «moi idéal», modèle qui, il faut le noter, va de pair avec une auto-dévalorisation réfléchie sur le plan social («le mépris que cette belle dame a probablement pour un pauvre ouvrier...»). Ce qui est, littéralement reparcourir le glissement que nous avons vu dans *Henry Brulard*, qui va du manque d'affection au manque exprimé sur le plan politique ou social: Julien se retrouve dans cette position d'«esclave» que Beyle disait avoir été la sienne. Ainsi l'émergence du désir, aussitôt inhibé, est repris en charge par un *devoir* qui est beaucoup moins son épanouissement que la marque de la soumission du moi à une image qu'il s'est imposée par souci de parer à sa propre fragilité. Et ce qui est vrai de ce premier moment de la

rencontre l'est encore davantage de son moment culminant, de cette première nuit d'amour avec M^{me} de Rênal à Vergy où l'on peut se demander également si le *devoir* – le terme apparaît explicitement – n'est pas la forme d'une sorte d'auto-punition que Julien s'infligerait dans le moment où il se laisse aller à une transgression de type œdipien :

Mais dans les moments les plus doux, victime d'un orgueil bizarre, il prétendait encore jouer le rôle d'un homme accoutumé à subjuguier les femmes: il fit des efforts d'attention incroyables pour gâter ce qu'il avait d'aimable. Au lieu d'être attentif aux transports qu'il faisait naître et aux remords qui en relevaient la vivacité, l'idée du *devoir* ne cessa jamais d'être présente à ses yeux. Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel, s'il s'écartait du modèle idéal qu'il se proposait de suivre. (I, ch. XV, p. 86)

S'il est une forme d'auto-punition, le devoir auquel Julien s'astreint est aussi, à sa manière, une façon d'agir sur autrui. Destiné à tromper l'autre, le rôle dissimule la faiblesse du moi en réprimant autant qu'il est possible l'expression de sentiments susceptibles de trahir sa vulnérabilité. En ce sens, il constitue une médiation dans le processus de réversibilité qui caractérise les mouvements intérieurs du héros. Car le sentiment d'humiliation ou tout au moins d'impuissance qui caractérise la position masochiste chez Stendhal est capable de se renverser, en un instant, en un sentiment d'agressivité fortement destructrice. C'est là le fondement de ce qu'il faut bien nommer le sadisme de Julien. Ainsi à une remarque de M^{me} Derville, le narrateur nous montre-t-il ce dernier réagissant ainsi :

Julien la regarda froidement avec des yeux où se peignait le plus souverain mépris.

Ce regard étonna M^{me} Derville et l'eût surprise bien davantage si elle en eût deviné la véritable expression; elle y eût lu comme un espoir vague de la plus atroce vengeance. Ce sont sans doute de tels moments d'humiliation qui ont fait les Robespierre. (I, chap. IX, p. 50)

Si l'amour chez Stendhal – et cela aussi bien dans les romans que dans les écrits intimes – est si souvent présenté dans les termes d'un langage militaire, c'est assurément sur la base d'une telle réversibilité ou pour mieux dire, d'une telle ambivalence.

Nous sommes partis de l'épisode, en quelque sorte germinal, de la mésinterprétation des signes du deuil ou plutôt de l'absence de deuil de l'enfant par la tante Séraphie. Il est temps d'y revenir. Toute la dialectique intérieure que j'ai tenté de retracer jusqu'ici n'était en effet qu'une façon de chercher à comprendre les conséquences de ce hiatus. Mais si cette expérience douloureuse est au début de l'expérience égotiste, elle en est aussi à la fin. Le moi que nous avons vu être la *victime* de la duplicité des signes va à son tour faire rebondir celle-ci en s'engageant dans la voie de la dissimulation de telle manière que la rencontre et l'affrontement des consciences prendront presque nécessairement la forme d'un malentendu. Puisque non seulement autrui interprète mal ma vérité intérieure, mais que, le plus souvent, je suis contraint de masquer celle-ci, sous peine de laisser entrevoir ma vulnérabilité, il est fatal que la relation – et surtout la relation amoureuse – qui m'unit à autrui soit placée sous le signe de la méprise. Une méprise qui est comme le ressort intime – substance et mouvement – du récit stendhalien: qu'on pense aux rapports entre Armance et Octave, Lucie et M^{me} de Chasteller ou Fabrice et Clelia. A cet égard, il est significatif que l'une des seules relations qui parviennent à rétablir la transparence des consciences et des cœurs soit le fait d'un condamné à mort et d'une femme qui n'espère nullement lui survivre. La mort intervenant comme sanction libératrice, la liaison qui s'établit dans la prison de Besançon entre Julien et M^{me} de Rênal peut à la fois réactiver la relation d'amour à l'objet narcissique primitif et surtout désarmer la guerre des signes. Rendus à eux-mêmes et à leur amour, rendus à eux-mêmes par leur amour, Julien et M^{me} de Rênal peuvent enfin *partager* une relation qui les confirme chacun dans leur identité.

Il est temps toutefois d'essayer d'honorer notre promesse initiale, qui était d'essayer de dégager la fonction de l'écriture dans l'univers intérieur stendhalien. Tout le sens de notre parcours jusqu'ici a été de mettre en évidence la notion de duplicité des signes et de chercher à comprendre sur quoi elle reposait. Or, cette notion est nécessaire pour comprendre non seulement l'agencement du monde stendhalien lui-même, mais aussi le fait même que ce monde soit un monde d'écriture. L'écriture chez Stendhal me paraît en effet à la fois naître de l'expérience de la duplicité des signes et en constituer le dépassement.

Pourquoi écrire, en effet? La *Vie de Henry Brulard* ne donne pas une réponse directe à cette question. Mais ce que le texte en dit va dans le sens que nous indiquons. Tout part, semble-t-il, d'une expérience de la lecture. Dans le cadre familial à la fois rigide, endeuillé et si étroitement surveillé qu'il nous dit avoir été le sien, le jeune Beyle fait la rencontre des livres comme d'une libération. D'une part, ils ont la caution de son seul véritable allié, son grand-père le Dr Henri Gagnon, qui a non seulement lu Voltaire, mais qui a passé trois jours à Ferney dans la maison du maître et qui en parle toujours avec admiration et respect. D'autre part, et surtout, les livres représentent une alternative: s'opposant, parfois, à l'idéologie familiale contre laquelle Beyle semble avoir été très tôt en guerre, ils permettent en outre une figuration des affects qui traversent l'enfant à son insu. Il est significatif, me semble-t-il, que le livre qui est le plus mis en relief parmi les découvertes soit *Don Quichotte*. Car qu'est-ce que *Don Quichotte* sinon l'épopée d'un héros livré à la duplicité des signes que sa noblesse intérieure aussi admirable que grotesque lui fait croire discerner partout? *Don Quichotte*, n'est-ce pas, transposé sur le mode comique, comme une figuration parodique des méprises dont serait coutumier le jeune Beyle? Ce qu'il faut comprendre en tout cas, c'est que la lecture de *Don Quichotte* a un effet cathartique en ce qu'elle permet la décharge par le rire d'une tension de nature, en vérité, bien moins comique. Stendhal est d'ailleurs le premier à le noter, qui rapporte aussitôt après la découverte de l'œuvre de Cervantès celle des comédies de Destouches dont, dit-il, «l'une des plus ridicules m'attendrit jusqu'aux larmes. Il y avait une histoire d'amour mêlée de générosité, c'était là mon faible» (p. 619). Et à la fin de *Henry Brulard*, il note qu'il «ne peut être touché jusqu'à l'attendrissement qu'après un passage comique».

Les livres constituent donc un espace symbolique qui est à la fois un refuge, une alternative à l'espace familial du deuil et le lieu de représentation du drame des signes. Il s'agit dans un premier temps des livres que le jeune Beyle trouve à lire. Mais, tout aussitôt, ce bonheur éprouvé à la lecture devient décision d'écrire. Du moins, dans *Henry Brulard*, la naissance de la vocation d'écrivain est-elle présentée comme une conséquence immédiate de la lecture d'une série de «mauvais romans» appartenant à l'oncle maternel Romain Gagnon:

Je ne saurais exprimer la passion avec laquelle je lisais ces livres. Au bout d'un mois ou deux je trouvai *Félicia ou mes fredaines*. Je devins fou absolument, la possession d'une maîtresse réelle, alors l'objet de tous mes vœux, ne m'eût pas plongé dans un tel torrent de volupté. Dès ce moment ma vocation fut décidée: vivre à Paris en faisant des comédies comme Molière. (p. 699)

La rapidité avec laquelle le texte passe des romans lus à la décision d'écrire est moins remarquable, me semble-t-il, que l'autre glissement qui s'opère dans ces lignes, à savoir le glissement de l'ordre du roman d'amour sentimental et voluptueux au choix des «comédies comme Molière». Non que ce dernier choix ait été un simple aveuglement passager: jusqu'à plus de quarante ans, Stendhal n'a cessé de chercher à écrire pour le théâtre. Le remarquable, c'est que l'ordre sentimental, qui est évoqué dans *Félicia*, cède le pas à celui du comique qui en est, sinon la censure, du moins la transposition dans un registre moins subjectif, moins susceptible de trahir la sensibilité de l'auteur. Une dissimulation prélude donc à la décision d'écrire. Le texte que j'ai cité continue, du reste, ainsi:

Ce fut là mon idée fixe que je cachai sous une dissimulation profonde, la tyrannie de Séraphie m'avait donné les habitudes d'un esclave.

Je n'ai jamais pu parler de ce que j'adorais, un tel discours m'eût semblé un blasphème.

Je sens cela aussi vivement en 1835 que je le sentais en 1794. (p. 700)

A défaut de pouvoir *parler* de ce qu'il adore, Beyle pourra *l'écrire*. A la condition de le transformer et par là de le maîtriser en lui prêtant le caractère stable qui lui a été refusé dans la vie. Ce qu'il adore, nous le savons depuis le début, c'est une relation amoureuse où les signes se déchiffreraient sans peine pour témoigner d'une transparence réciproque des cœurs. Utopie, que contrecarre toute l'épaisseur du vécu – source du désir d'écrire –, vécu marqué, lui, par l'opacité ou l'ambiguïté des signes. Du moins l'écriture pourra-t-elle se faire, et se fait-elle en vérité, représentation du conflit entre le vœu de transparence et le malentendu des signes – la mise en scène de leur dialectique constituant à sa façon un dépassement du drame intérieur dont ils sont surgis. Tel serait le fondement *égotiste* de l'écriture stendhalienne.

Resterait alors à comprendre pourquoi cette mise en scène a pris la forme qui est la sienne.

«L'amour, écrit Stendhal dans *Henry Brulard*, a toujours été pour moi la plus grande des affaires, ou plutôt la seule». Et tout à la fin de son autobiographie, au moment d'évoquer son amour pour Angela Pietragrua:

Comment peindre le bonheur fou?

Le lecteur a-t-il jamais été amoureux fou? A-t-il jamais eu la fortune de passer une nuit avec cette maîtresse qu'il a le plus aimée en sa vie?

Ma foi je ne puis continuer, le sujet surpasse le disant.

Je sens bien que je suis ridicule ou plutôt incroyable. Ma main ne peut plus écrire, je renvoie à demain.

De ces deux témoignages comme de tant d'autres qu'on peut glaner à travers cette œuvre, il ressort que le premier problème auquel l'écriture stendhalienne doit faire face consiste à maîtriser l'émotion consubstantielle au drame amoureux, émotion qui risque, sinon, de déborder l'écrivain. Il s'agit de faire en sorte que le «sujet», pour reprendre le terme de Stendhal, nous dirions plutôt quant à nous, l'objet ou le moment évoqué, ne surpasse pas le «disant», le narrateur. Et cela dans les deux issues – heureuses et malheureuses – que peut trouver le désir. Soit en effet comme nous venons de le lire qu'écrire soit peindre l'amour fou, et que la maîtrise de l'émotion s'impose comme un facteur de vérité. «Je cherche, dit ailleurs l'écrivain, à détruire le charme, le dazzling des événements en les considérant ainsi militairement. C'est ma seule ressource pour arriver au vrai...». Soit au contraire qu'écrire consiste à surmonter la déception amoureuse et que la maîtrise de l'émotion empêche le moi de faire naufrage dans le souvenir. Ainsi lors de la mort de Mathilde Dembovski: «Je reviens à Paris en 1821. Je suis au désespoir à cause de Mathilde, elle meurt, je l'aimais mieux morte qu'infidèle, j'écris, je me console, je suis heureux». On aura remarqué la rapidité avec laquelle Stendhal prétend être passé du désespoir au bonheur par l'écriture. Il est certain qu'il y a dans cet effet d'accélération, si j'ose dire, la marque d'une constante du style stendhalien qu'on peut nommer *pudeur* ou *ellipse* selon qu'on se place d'un point de vue psychologique ou rhétorique. Souvenons-nous du «Je me *hâte* d'ajouter que je la

perdis quand j'avais sept ans» de notre texte liminaire. Ou pensons encore à cet autre passage de la *Vie de Henry Brulard*: «Je sentais un tendre intérêt à regarder une jeune actrice nommée Mlle Kubly. Bientôt j'en fus éperdument amoureux, je ne lui ai jamais parlé» (chap. XXIV, I, p. 761). Chaque fois la rapidité de l'enchaînement permet de sauter la description de l'impact sentimental de l'événement en question. Dans les deux cas, l'acte d'écrire représente le moyen de gagner une distance qui tout ensemble capture, retienne et fixe l'événement amoureux qui lui donne sa raison d'être. «Détruire le charme des événements», c'est les soumettre à l'analyse de la raison. Cette raison représente à la fois une tentative d'objectivation de mouvements de nature tout intérieure et un moyen de connaissance.

Là se situe aussi sans doute le sens de la fameuse prédilection pour le Code civil que Stendhal aimait lire chaque matin en composant *La Chartreuse* comme il l'écrira à Balzac en 1840. Dans l'univers du Code civil, les signes ne trompent pas: les passions y sont vaincues par l'ordre d'une rationalité qui prémunit chacun contre l'ambiguïté des troubles intérieurs.

Différemment, le choix de la raison renvoie à une constellation intérieure infantile. On sait que l'ensemble de la première partie de la *Vie de Henry Brulard* est structuré selon une opposition de nature d'apparence œdipienne. D'un côté le père haï, Chérubin Beyle, et sa complice plus détestée encore, la tante Séraphie. De l'autre, outre la mère défunte, le grand-père maternel Henri Gagnon ainsi que sa sœur, la grand-tante Elisabeth. Or, si l'opposition entre ces deux clans est tout affective, Stendhal ne se lasse pas de noter en même temps que son identification positive à son grand-père va de pair avec un parti-pris en faveur de la raison et cela très nettement *contre* ce qu'il nomme l'hypocrisie ou le jésuitisme irrationnel du couple père-Séraphie. L'instrumentalité de la raison dans la maîtrise de la représentation des affects serait ainsi surdéterminée par son investissement positif initial, lui-même lié au choix œdipien.

Ecrire, pour Stendhal, c'est donc retourner aux sources de l'expérience égotiste, expérience elle-même marquée par l'impossibilité du deuil d'un amour narcissique lié à la mère et par la rencontre simultanée d'une trahison des signes relatifs à l'affect déclenché par ce deuil. Loin toutefois d'être une simple régression, ce retour est en même temps la tentative de réparer

la faille ainsi provoquée dans l'organisation narcissique du jeune Beyle par l'élaboration littéraire d'un type de relations amoureuses qui en surmonte le drame virtuel en le représentant. L'interrogation sur soi de la *Vie de Henry Brulard* se révèle ainsi remplir la double fonction d'un acte mémoriel remontant aux origines de l'identité de l'autobiographe et d'un dépassement de son conflit primordial. Le côté prospectif de l'écriture stendhalienne trouve sans doute dans ce dépassement l'un des fondements cachés du sens de sa rétrospection.

John E. Jackson
Université de Berne

NOTES

¹ Cf. Dennis Porter, «Stendhal and the impossibility of autobiography», *French Studies* 32, 1978, pp. 159–160.

² Cf. Ph. Lejeune: «Dans d'autres autobiographies, on voit une mémoire qui écrit; ici c'est une écriture qui, à force d'écrire, se souvient». *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*, textes recueillis par V. del Litto, Presses universitaires de Grenoble, 1976, p. 33.

³ Cf. S. Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Francfort, Fischer Bücherei 422, 1961, p. 91.

⁴ Je n'entre pas ici dans la question de savoir dans quelle mesure cette faute justifiait l'aversion de l'enfant ou plutôt dans quelle mesure elle représente le double négatif d'une mère qu'il est dès lors loisible d'idéaliser à plaisir. Le clivage mère/tante Séraphie même s'il appartient à l'ordre du fantasme, structure clairement le texte et demande, dans un premier temps, à être déchiffré comme tel.

⁵ Cf. A. Hooy, «Le «rôle» de Julien», *Stendhal-Club* XX, 1977–1978, pp. 13–42.