

IMAGES DANS LE TEXTE AUTOBIOGRAPHIQUE:  
SUR LE CHAPITRE XLIV DE LA VIE DE HENRY BRULARD

J'étais, sans m'en rendre raison, extrêmement sensible à la beauté des paysages. Comme mon père et Séraphie vantaient beaucoup les beautés de la Nature en véritables hypocrites qu'ils étaient, je croyais avoir la Nature en horreur. Si quelqu'un m'eût parlé des beautés de la Suisse, il m'eût fait mal au cœur, je sautais les phrases de ce genre dans les *Confessions* et la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau ou plutôt, pour être exact, je les lisais en courant. Mais ces phrases si belles me touchaient malgré moi<sup>1</sup>.

Ce texte était pour l'essentiel écrit quand parurent, notamment à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Stendhal, des ouvrages qui resteront des éléments fondamentaux de la bibliographie stendhalienne, en particulier de Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal, Forme et Société. La Sublime, Essai sur la genèse du romantisme*, Flammarion, Paris 1983 et surtout de Béatrice Didier, *Stendhal autobiographe*, P.U.F., Paris 1983 où j'ai constaté, avec bonheur, que son auteur abordait et traitait avec son élégance, sa finesse et sa pénétration coutumières la plupart des problèmes évoqués dans l'étude qui va suivre. On me pardonnera de ne pas l'avoir plus fréquemment citée. De même pour nombre des chemins empruntés et des pistes frayées dans cet essai, on notera mes dettes, même si elles ne sont pas toujours explicites, aux grands ouvrages de stendhaliens éminents, G. Blin, V. Del Litto, V. Brombert, M. Crouzet, J. P. Richard, etc... mais aussi à ceux de M. Beaujour et de Ph. Lejeune, grands maîtres en autobiographie. La liste serait d'autant plus longue qu'en relisant Stendhal depuis maintenant une dizaine d'années, je retrouve sans doute un amour de jeunesse, mais plus encore, je m'aventure, avec un vrai bonheur, hors du champ habituel de mes travaux et de mes recherches. D'où non seulement des lacunes dans mon information bibliographique, mais aussi, à l'inverse, des répétitions de ce qui a pu être déjà

<sup>1</sup> *Vie de Henry Brulard, Ecrits intimes*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1982, p. 939, cité par la suite comme H.B.

et mieux écrit et que je me trouve ignorer. D'où également un certain repli « narcissique » (ou autobiographique) sur mes propres publications. Les lecteurs voudront bien m'en excuser.

Dans un essai antérieur, j'avais formulé quatre propositions de lecture du récit autobiographique en général et de celui de Stendhal en particulier<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas, en les rappelant, ici, de prévenir le lecteur de ce qui va suivre mais plutôt de lui fournir, aussi rapidement que possible, une problématique élaborée pour l'essentiel à partir de *Souvenirs d'Égotisme* et de la *Vie de Henry Brulard* et éprouvée sur quelques passages de ces récits<sup>3</sup>.

*Proposition I*: Si « autobiographie » signifie l'écriture de sa propre vie et de ses événements remarquables, cette écriture ne peut commencer et s'achever que par deux énoncés proprement imprononçables: « je naquis » et « je mourus » pour cette évidente raison que le premier ne peut être que la citation de la parole d'un autre: « On m'a dit que je naquis... » et que le second est, dans sa formulation même, un scandale sémantique, logique et métaphysique: « ma » mort en son lieu, moment et circonstances, ne peut faire l'objet d'un récit que « moi-j' » écrirais. Et puisque le fait d'écrire le récit de sa vie est un événement remarquable de celle-ci, fera partie intégrante de ce récit, le récit de cet événement d'écriture et, à son tour, le récit du récit de cet événement, etc... Le récit autobiographique, en toute rigueur, ne pourrait jamais commencer puisqu'il devrait être constitué par un unique énoncé réflexif: « j'écris que j'écris que j'écris... » visant à l'infini son complément d'objet transitif, « ma propre vie »<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> L. MARIN, *La Voix excommuniée, Essais de mémoire*, Paris, 1981, pp. 42-43.

<sup>3</sup> En particulier les chapitres 1, 2, 3 et 40 de la *Vie de Henry Brulard*, le chapitre 3 des *Souvenirs d'Égotisme*.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Note de JEAN-LUC NANCY dans *Première Livraison*, Paris, 1976-77.

D'où une *deuxième proposition*: le récit autobiographique ne pourra dès lors s'effectuer qu'à la faveur d'une machination d'écriture qui manipulera le temps passé de l'histoire (passé simple) par celui (présent) de la narration et produira le sujet de l'énoncé narratif (« Moi-il ») comme le simulacre du dispositif de l'énonciation (comme si « je-tu »).

*Proposition III*: l'opérateur de cette machination est une figure qui occupe dans le texte le lieu inoccupable du sujet de l'énonciation (comme pure présupposition), figure qui représente dans le texte le dispositif où le regard du sujet se saisit dans son œil<sup>5</sup>. « Je » désire s'écrire parce que « je » veut se voir, se connaître, coïncider avec sa vérité essentielle et singulière. Mais celle-ci ne peut venir au texte que comme fiction, une fiction « théorique » et la théorie du sujet découverte par le récit autobiographique est à la fois figure de théorie et théorie de la figure.

*Proposition IV*: Le récit autobiographique au lieu de son sujet est travaillé par ce que j'ai nommé ailleurs une voix qui dans le texte écrit, ne peut être qu'inaudible – au moins directement ou immédiatement –. Le texte *graphique* en certains de ses points en tracera seulement l'écho dans ses signes au double plan de l'expression et du contenu<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Beyle, dès les premières pages de *H.B.*, pose précisément dans ces termes qui sont visuels, l'aporie de l'écriture de soi: « Je sens cela souvent, quel œil peut se voir soi-même? Il n'y a pas trois ans que j'ai trouvé ce pourquoi » p. 535. La figure dont nous parlons, constituerait le moyen de surmonter l'aporie d'un regard rendu visible à lui-même. Mais le moment essentiel de l'analyse consistera alors à repérer dans le texte les opérations textuelles qui y transposent le dispositif spéculaire car celui-ci relève d'une autre substance sémiotique. D'où l'utilisation du terme de figure qui vaut à la fois dans le domaine du discours (figure de langage) et dans le domaine visuel. Cf. les remarques de B. DIDIER, *Stendhal autobiographe*, cit., pp. 229-230.

<sup>6</sup> Cf. L. MARIN, *op. cit.*, pp. 63-64, à propos de l'« air de Grétry »: « Quand on a la cinquantaine... » dans *H.B.*, chap. I, et pp. 114-118.

Ces quatre propositions, je voudrais les mettre à l'épreuve en lisant le chapitre XLIV (ou 45)<sup>7</sup>, « Le Saint Bernard », de la *Vie de Henry Brulard*, ou tout au moins quelques passages de ce chapitre, un des derniers du livre qui en compte 46 (ou 47). On lira donc ce texte aux confins de l'histoire et du discours, ces deux modalités énonciatives fondamentales repérées par Benveniste dans un texte célèbre où tous les paradoxes de l'écriture et du récit autobiographique se trouvent en quelque sorte d'avance inscrits<sup>8</sup>, mais aussi aux confins de l'image et du texte, du visible et du lisible, où cette écriture et ce récit tentent de les résoudre<sup>9</sup>.

Ce chapitre 44, *le Saint Bernard*, est un récit historique, mais c'est aussi le récit de soi dans l'histoire entre les lignes ou les marges duquel le lecteur ne pourra pas ne pas voir des images ou plutôt des dessins avec toute la force de leur présentation iconique.

A ces quelques pages, nous poserons donc la question « autobiographique » même: qu'est-ce qui cherche à s'écrire, à se lire, à se voir; qu'est-ce qui désire se faire lire, voir, écrire

pour la liste des initiales, dans *H.B.*, chap. 3. Sur la relation autobiographique et musique, on lira le texte d'une portée théorique et philosophique décisive, *L'Echo du sujet*, pp. 217-303, dans *Le Sujet de la philosophie. Typographies I* de PH. LACQUE LABARTHE, Paris, 1979; lire également le bel article de B. DIDIER, *L'Inscription musicale dans l'écriture autobiographique, les "Confessions" de Rousseau*, dans « Poétique », 37, février 1979, pp. 91-101.

<sup>7</sup> 45 dans l'édition de *H.B.* par H. MARTINEAU, Classiques Garnier, Paris, 1961; 44 dans l'édition de V. DEL LITTO, La Pléiade, Gallimard, 1982. C'est cette dernière édition que nous utiliserons dans la suite de ce texte.

<sup>8</sup> E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, 1966, « L'homme dans la langue », pp. 227-266, et *Problèmes de linguistique générale*, II, 1974, « La communication dans la langue », pp. 67-88. Cfr. notre article *The Autobiographical Interruption...*, « Modern Languages Notes », n. 93, 1978.

<sup>9</sup> Voir à ce sujet, en particulier, notre article *Un Événement de lecture: où un texte de Stendhal est pris à la lettre* dans « L'Écrit du temps », n. 1, printemps 1982, pp. 95-110.

dans ce mélange de texte et d'icône, de lisible et de visible, aux frontières de ces deux ordres de signification qui hésitent entre les signes et les lignes sans jamais prendre en système?

Ce texte est un récit relativement bref, mais il est important dans la mesure où l'écriture de la vie de Beyle est en train de s'achever: cette écriture – comme on sait – mourra de ne pouvoir capter dans les signes du langage – « le sujet surpasse le disant... ma main ne peut plus écrire »<sup>10</sup> – le récit vrai que Stendhal nomme le bonheur. Le bonheur menace l'écriture de ce manuscrit commencé fin novembre 1835: « 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" »<sup>11</sup>. Peut-être ce chapitre 44 permettra-t-il à Beyle de répondre à quelques-unes de ces questions qui avaient constitué le motif cognitif, théorique de l'entreprise: gai ou triste, spirituel ou sot, courageux ou peureux, heureux ou malheureux.

J'ai montré dans une étude antérieure qu'à la deuxième page de la *Vie de Henry Brulard*, au terme du parcours du panorama de Rome par le regard du sujet situé à San Pietro in Montorio, un tableau invisible dans le texte mais présent par son nom, la *Transfiguration* de Raphaël, était venu occuper le lieu, sinon de l'œil, du moins de la vue, le site du regard-sujet et en réunissant dans ce lieu même le chiffre de la naissance [3] et

<sup>10</sup> *H.B.*, p. 958. Cette formule apparaît plusieurs fois dans *H.B.*, en particulier au chapitre XXXIV, p. 859 et au chap. XIII, p. 659, le récit du voyage aux Echelles où Beyle, à travers cette citation (voir n. 3, p. 1405 de V. DEL LITTO) évoque le passage du Mont St. Bernard avec l'armée de réserve (16 ou 18 mai 1800) et le séjour à Milan dans la *casa* Castelbarco ou dans la *Casa* Bovara. Nous analyserons ailleurs, dans la mémoire stendhalienne et pour « l'écriture » du bonheur, la relation entre les chapitres XIII et XLIV.

<sup>11</sup> *H.B.*, p. 533.

celui de la mort [50]<sup>12</sup>, ce tableau avait simultanément ouvert et obturé l'espace de l'écriture de soi<sup>13</sup>. J'ai montré alors pourquoi ce tableau-là dans ce lieu-là<sup>14</sup>. L'écriture de soi était née de la recontre d'un tableau absent. Le chapitre 2 de la *Vie de Henry Brulard* ne s'achevait-il pas sur l'extraordinaire énoncé: «Après tant de considérations générales, je vais naître».

Ce à quoi Beyle convie son lecteur, du chapitre 44 à la fin

<sup>12</sup> L. MARIN, *op. cit.*, pp. 56-76. Sur la conjonction des marques symboliques de la naissance et de la mort (3 et 5 ou 50), il suffira de citer le passage du chapitre I, p. 531: «Quelle vue magnifique! C'est donc ici que la *Transfiguration* de Raphaël a été admirée pendant deux siècles et demi. Quelle différence avec la triste galerie de marbre gris où elle est enterrée aujourd'hui au fond du Vatican! Ainsi pendant deux cent cinquante ans ce chef d'œuvre a été ici: deux cent cinquante ans!... Ah! dans trois mois, j'aurais cinquante ans; est-il bien possible? 1783, 93, 1803; je suis tout le compte sur mes doigts... et 1833: cinquante. Est-il bien possible? Cinquante! Je vais avoir la cinquantaine et je chantais l'air de Grétry: quand on a la cinquantaine. Cette découverte imprévue ne m'irrita point, je venais de songer à Annibal et aux Romains. De plus grands que moi sont bien morts!...». (Le soulignement est nôtre). Le moment nucléaire décisif des deux séries de 3 et de 50 est évidemment «... 1983: cinquante», avec le redoublement des deux 3, les deux points typographiques marquant l'équivalence ou l'égalité non pas arithmétique mais signifiante entre les deux chiffres, et aussi le changement de graphie des deux nombres, cinquante étant écrit en toutes lettres à la différence du chiffre de la naissance ou de son anniversaire. La série des «3» est chiffrée «visuellement», la série des «cinquante» l'est «littéralement». Sur la *Transfiguration* et «le calcul mathématique» de l'âge de Beyle, cfr. B. DIDIER, *op. cit.*, p. 202.

<sup>13</sup> C'est en ce sens que le tableau de Raphaël, la *Transfiguration* est – jusque dans son titre et son nom – figure opératoire de la machination de l'écriture autobiographique dont nous avons analysé ailleurs (et après d'autres) les caractéristiques sémantiques: cfr. B. DIDIER, *op. cit.*, pp. 226-227.

<sup>14</sup> Je renvoie ici à mon étude déjà citée de la *Transfiguration* dans l'œuvre de Stendhal, *Lettres sur Haydn, Mozart, et Métastase, Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, etc..., mais aussi la chronique des *Cenci* avec l'enterrement de Béatrix Cenci sous la *Transfiguration* à San Pietro in Montorio, textes auxquels devra être ajoutée la fin de la *Vie de Raphaël* dans Vasari, que Stendhal connaissait.

du livre, c'est à la mort de cette écriture de soi, à la mort de soi comme texte et dans les signes<sup>15</sup>.

Car le chapitre 44 n'est-il pas le récit d'un passage, du franchissement d'un seuil, d'un col<sup>16</sup>, franchissement qui s'accompagne d'un risque, un danger de mort: «A chaque pas tout devenait pire. Je trouvai le danger pour la première fois, ce danger n'était pas grand, il faut l'avouer mais pour une jeune fille de quinze ans qui n'a pas été mouillée par la pluie dix fois dans sa vie!»<sup>17</sup>: ce risque de mort, ainsi vécu, est celui qui accompagne une initiation. Récit d'initiation qui est en même temps initiation textuelle, initiation au récit de l'histoire, c'est-à-dire à la représentation du réel passé.

C'est alors qu'apparaît un deuxième danger qui n'est plus dans le «réel», mais dans sa représentation: «Il me semble que nous entrâmes [dans l'hospice] ou bien les récits de l'intérieur de l'hospice qu'on me fit produisirent une image qui depuis trente six ans a pris la place de la réalité»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Cette formule n'est pas seulement «rhétorique». La mort de soi comme texte dans les signes se manifeste non seulement dans des énoncés écrits comme celui cité à la note 10, mais encore matériellement dans le geste d'écriture sous la forme de ce que nous avons nommé la syncope (cfr. L. MARIN, *op. cit.*, pp. 21-28) et plus précisément l'interruption de la ligne écrite sur la page sans que cependant soit «cassée» l'articulation du sens. En termes sémiotiques, l'interruption affecte la forme de l'expression et non celle du contenu. C'est même ce décalage entre les deux formes et leur articulation qui constitue la syncope elle-même (contrairement à une interruption et une liaison) dans l'écriture, signe avant-coureur de la mort «textuelle» du «moi», symptôme de son agonie scripturale.

<sup>16</sup> Sur le motif du «col-», dans ses dimensions sémantique, anthropologique et philosophique, on lira la puissante réflexion de JACQUES DERRIDA dans *La Vérité en peinture*, Paris, 1978, pp. 136-138, à propos de la *Critique de la Faculté de juger* de KANT. Sur le valeur initiatique du St Bernard, B. DIDIER, *op. cit.*, p. 211.

<sup>17</sup> H.B., p. 940. Sur la «féminisation» de l'adolescent dans H.B., p. 687: «La superficie de mon corps est de femme».

<sup>18</sup> H.B., p. 941 (le soulignement est de Stendhal).

« Voilà un danger de mensonge que j'ai aperçu depuis trois mois que je pense à ce véridique journal »<sup>19</sup>.

Au danger de mort dans le *réel* passé tel qu'il est vécu par le « Moi » en 1800, ce danger que le *récit* de l'histoire conte, se superpose le danger de mensonge dans la *narration* qui prend en compte cette histoire dans le *récit*<sup>20</sup>. Le danger de la mort violente dans l'énoncé narratif est devenu, dans l'énonciation autobiographique, danger de mort de la vérité par l'imaginaire. Le *récit* est producteur, *depuis le début*, d'une image qui a pris la place de la réalité et le *récit* de mars 1836, en croyant écrire la réalité, décrit l'image produite en 1800 par un *récit* originaire oublié. Ainsi l'auto-biographie mourant à elle-même, devient auto-thanatographie. Au lieu de la représentation « véridique » de la vie du moi, « je » écrit et transcrit la vie mensongère de la représentation sans origine, en lui depuis le début, en un mot sa « propre » mort dans l'image depuis trois mois, c'est-à-dire depuis le commencement de l'écriture de soi, depuis sa naissance textuelle.

Or c'est précisément à ce moment, dans l'écriture hic et nunc du « passage » que des turbulences, des brèves syncopes graphiques affectent le texte. Transcrivons exactement le manuscrit<sup>21</sup>:

<sup>19</sup> H.B., id.

<sup>20</sup> Pour la distinction histoire, *récit*, *narration*, cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, 1972, pp. 71-73.

<sup>21</sup> Rappelons toute l'ambiguïté de la définition de la syncope à la fois « corps interrompu », « écriture interrompue » et « liaison à effet rythmique », répétition par intensification d'une absence et d'une présence. 1) Diminution subite et momentanée de l'action du cœur avec interruption de la respiration, des sensations et des mouvements volontaires; 2) Retranchement d'une lettre ou d'une syllabe au milieu d'un mot (mais la voix ici reprend l'interruption et l'efface); 3) Liaison de la dernière note d'une mesure avec la première de la mesure suivante pour en faire une seule note.

<sup>22</sup> Il s'agit de la page 368 du manuscrit conservé à la Bibliothèque municipale de Grenoble.

Il me semble que nous entrâmes  
ou bien les récits de l'intérieur de l'hospice  
qu'on me fit  
produisirent une image  
qui depuis 36 ans a pris la place de la  
réalité.

Voilà un danger de mensonge que j'ai  
aperçu depuis 3 mois que je pense à  
ce véridique journal.

Par exemple je me figure  
fort bien la descente

Mais je ne veux pas dissimuler  
que 5 ou 6 ans après j'en vis une gravure  
que je trouvais fort ressemblante

Et mon souvenir n'est plus  
que la gravure.

C'est là le danger d'acheter

.....

Comme on peut le constater en contemplant la page écrite, en l'abordant non par la lecture s'appropriant le sens, mais par le simple regard, visuellement, l'image produite par les récits de l'intérieur de l'hospice apparaît des lignes écrites en « négatif » – si l'on peut dire –, invisible, comme les blancs qu'elles laissent dans la page par l'interruption de leur graphie. L'image qui, depuis 36 ans, a pris la place de la réalité, et que le lecteur ne voit pas, surgit cependant dans la surface où s'inscrivent les signes comme leur manque momentané à l'écriture: espaces blancs, temps infimes d'hésitation ou d'attente de la main. Le danger du mensonge est rendu visible comme image informe et neutre qui neutralise en courts moments successifs le discours même qui l'énonce<sup>23</sup>. C'est cette neutralité de l'image dans le texte écrit, – texte qui vise le vrai, la vérité du réel et la

<sup>23</sup> Sur les problèmes théoriques du neutre et de la neutralité, voir L. MARIN, *Utopiques, jeux d'espace*, Paris, 1973, pp. 27-40 et la référence à E. HUSSERL, *Idées*, I, 3ème partie, chapitre X, parag. 109-111 et la notion de modification de neutralité. Nous l'appliquons ici moins à l'image elle-même qu'à son support.

réalité du vrai – qui montre le réel substitué par l'imaginaire que le texte énonce comme sa plus héroïque tentative de se saisir du réel par ses signes.

Pour le dire rapidement, si ce récit du moi est un récit d'initiation à l'histoire et de passage à l'âge d'homme, si ce récit est celui du passage du Saint Bernard – avec une montée et une descente de part et d'autre du col – alors l'image blanche, dans la page écrite et dans les turbulences qu'elle provoque dans le geste d'écrire ce récit, occupe le lieu du col, le passage du Saint Bernard ou plus précisément elle occupe, parce qu'elle le coupe, l'interrompt et le syncope, le lieu d'un récit manquant, le lieu du col dans le « réel » et celui du récit du col dans le langage, ce passage ou ce seuil d'initiation qui simultanément sépare et unit la France et l'Italie, Grenoble et le pays de Zuietta et de Mme Bazile, Paris et Milan<sup>24</sup>, mais aussi le « féminin » et le « masculin », l'enfant et l'adulte dans l'épreuve du caractère (poltron ou courageux?) et du sexe (puceau ou non?).

On aura noté que le « réel » est, depuis trente six ans, manquant; il a été pris par l'image qui en occupe la place. Or depuis trente six ans disparu, voici que, depuis trois mois, le réel revient dans les signes, mais comme une image depuis l'origine produite par le discours des autres et c'est bien ainsi que se joue le mensonge de toute naissance: « Je naquis à Grenoble en 1783 », par oubli d'un « on m'a dit », qui, inéluctablement, fait de l'énoncé de « ma » naissance, un « oui-dire », la citation de la parole d'autrui. Ce qui se passe dans le texte qui s'écrit le 9 mars 1836 à Civitavecchia, c'est donc bien ce qui s'est passé, depuis trente six ans, en 1800, au col du Saint Bernard, c'est le manque du réel à soi et avec ce manque, celui du moi au lieu où « je » le pense: au lieu du col, au moment du passage.

<sup>24</sup> Dans la mesure où le Saint Bernard est un col entre la Suisse et l'Italie, on comprendra qu'il s'agit dans le texte de Stendhal d'une topographie affective et symbolique plutôt que d'une géographie « réelle ».

D'où dans le texte écrit, en ce lieu et ce moment, qu'il écrit ici et maintenant, ce travail de fragmentation des signes qui dégage sur la page l'espace sans forme de ce que Beyle nomme une image<sup>25</sup>.

Après quoi, « je » pourra se figurer exactement la descente, mais pour, dans le même moment, découvrir à nouveau l'image: « Par exemple je me figure fort bien la descente [interruption] mais je ne veux pas dissimuler que 5 ou 6 ans après j'en vis une gravure fort ressemblante [interruption] et mon souvenir *n'est plus* que la gravure ». [souligné par Beyle]. Il convient, ce me semble, de souligner à notre tour l'ambiguïté de l'expression « par exemple »: interjection qui marque l'étonnement de la mémoire à cette figure précise du parcours au delà du col, à la différence du manque – du réel, du moi – il y a un instant, au lieu de son franchissement<sup>26</sup>; mais aussi constat – une fois encore – que le souvenir, aussi net qu'il soit, n'est pas du réel mais de l'imaginaire. Toutefois celui-ci n'est pas de même nature que l'autre: au lieu du passage du col, une image intérieure, depuis le commencement récit des autres, a pris la place de la réalité. A la descente, apparaît une icône-tableau dans laquelle le souvenir produit par le réel que le moi a vécu, meurt à sa copie, à sa mimésis « réelle », la gravure, la représentation.

« Depuis 36 ans... depuis 3 mois... 5 ou 6 ans après »... Il est remarquable que l'image de substitution et l'image de représentation jouent leur imaginaire dans les chiffres qui nom-

<sup>25</sup> Ce travail de fragmentation des signes mémoratifs est souvent comparé par Stendhal à « une fresque dont de grands morceaux seraient tombés », *H. B.*, p. 644; cf. également p. 705: « Je ne puis voir la physionomie des choses, je n'ai que ma mémoire d'enfant. Je vois des images, je me souviens des effets sur mon cœur mais pour les causes et la physionomie, néant. C'est toujours comme les fresques du [un blanc] de Pise où l'on aperçoit fort bien un bras et le morceau d'à côté qui représentait la tête est tombé », et p. 861, etc.. Cf. M. CROUZET, *Stendhal et la poétique du fragment*, « Stendhal Club », n° 94.

<sup>26</sup> Il faudrait ici se demander comment l'expression « par exemple » peut prendre en français une valeur d'interjection, de surprise.

*danger le mort* dans son icône par identification imaginaire. « C'est là le danger d'acheter des gravures des beaux tableaux que l'on voit dans ses voyages. Bientôt la gravure forme tout le souvenir et détruit le souvenir réel ». Digression apparente sous la forme d'une généralisation de ce qui précède, mais avec un déplacement. Certes, là encore, la gravure forme tout le souvenir, comme tout à l'heure, le souvenir n'était plus que la gravure; mais s'y ajoute l'idée d'une destruction qui est comme l'envers de l'identification. La gravure du tableau est au tableau comme la gravure de l'événement (réel) est au souvenir de l'événement: analogie sans doute, qui établit, cependant, à travers la gravure, une parenté entre l'événement et le tableau. Par sa médiation, l'événement est comme un tableau, l'événement historique fait tableau, mais aussi bien l'inverse: dans un voyage, le beau tableau fait événement; sa rencontre est un événement de l'histoire de « ma » vie comme la rencontre avec l'événement historique fait tableau dans cette même histoire. Si le passé, le temps qui passe, la mort, l'absence transforment l'événement – ce qui arrive ici maintenant – en souvenir, voire en tableau, en quoi un tableau rencontré fait-il événement dans mon histoire? Que fait-il revenir, ici-maintenant, comme souvenir? En quoi la *Madone de San Sisto*, rencontrée à Dresde en 1813, fait-elle événement personnel? <sup>29</sup> Pourquoi le tableau de Raphaël réapparaît-il soudain en mars 1836 dans le récit du souvenir, identifié par et à une gravure, de la descente du Saint Bernard, mais seulement pour que cette rencontre, ce tableau-événement soit déclaré détruit, dans la réalité de son souvenir, par la gravure de Müller?

Avant de contempler la céleste image, trois observations:

1. Assurément le tableau de Raphaël fait événement – même si

<sup>29</sup> Voir la note 3, p. 1528 de V. Del Litto à ce sujet et les références à la gravure de Müller; dans *Armance* notamment.

nous ne savons pas quel en est le sens <sup>29</sup> – à la mesure même de sa convocation dans le texte. Et la belle gravure de Müller en détruisant le souvenir de la rencontre avec le tableau a détruit au fond et essentiellement ce qui avait fait événement à Dresde en 1813; elle a détruit (forme primitive, originaire de négation et d'occultation) <sup>30</sup> ce que le tableau avait alors fait venir ou revenir.

2. Nous ne voyons pas le tableau de Raphaël. Il n'est présent dans le texte que nommé, dans le détour d'une digression. Il n'est présent dans le texte que par son nom; lisible, « lu » et non visible ou « vu ». C'est par ce qu'il est invisible ici-maintenant.

<sup>29</sup> Beyle a séjourné à Dresde à deux reprises en 1813. Toutefois le *Journal* ne fait aucune allusion à la rencontre du tableau de Raphaël. Cf. *Ecrits intimes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1981, pp. 867 et 880 (28 juillet-13 août 1813). On notera p. 888, à la date du 24 septembre 1813 à Milan au lendemain d'une visite à la Brera et sous le titre « nosce te ipsum », cette remarque: « A Dresde, malgré moi mon attention était trop distraite pour bien voir les tableaux du Corrège et de Mengs. Mon attention commençant ici à inonder de nouveau le terrain de la peinture, je vois d'ici ce qui m'a manqué lorsque je me trouvais vis à vis de ces grands ouvrages, et en quoi j'ai manqué. Etre passionné pour une chose et puis l'oublier tout à fait; telle est mon histoire *nel compare* ». Le « manque » dans le *Journal* affecte jusqu'au nom du peintre et de l'œuvre à l'évocation du séjour à Dresde, au moment même où Beyle travaille à l'*Histoire de la peinture en Italie* dont l'épilogue mentionnera la gravure de Müller de la Madone Sixtine. Cf. note 3, p. 1528 de V. Del Litto dans *Ecrits intimes* II. Quant au passage du chapitre VII d'*Armance* écrit en 1826-1827, où apparaît la gravure de la Madone Sixtine, il mériterait une analyse minutieuse. Le voici: « La fièvre lui [Armance] donnait l'audace de prononcer ce nom "Octave" à demi voix, et elle trouvait du bonheur à le répéter. Bientôt Armance se vit religieuse. Il y eut des moments où elle était étonnée des ornements mondains qui paraient sa petite chambre. Cette belle gravure de la Madone de *San Sisto* que m'a donnée Madame de Malivert, il faudra la donner à mon tour, se dit-elle; elle a été choisie par Octave, il l'a préférée au *Mariage de la Madone*, le premier tableau de Raphaël ».

<sup>30</sup> Cf. FREUD, *L'Interprétation des rêves*, trad. fse, Paris, 1967, pp. 274-281-286-287 et *La Dénégation*, trad. fse de J. F. Lyotard dans *Discours, Figure*, Paris, 1971, pp. 131-134.

tenant dans l'espace de la page, dans le moment de son écriture-lecture, que peut s'opérer l'occultation du « tableau-événement ». Ce n'est pas seulement la gravure de Müller qui obnubile le tableau; c'est l'invisibilité même du tableau dans le texte qui est la cache de son « avènement » dans l'énonciation. Énoncé et énonciation se confortent mutuellement dans ce jeu de cache-cache.

3. Mais cette invisibilité dans le texte de la gravure et du tableau qu'elle reproduit est l'endroit de la lisibilité de l'une et de l'autre dans ce même texte par leurs noms. C'est l'invisibilité du tableau de Raphaël qui à la fois provoque et assure le « passage », le franchissement du passage, de l'image, de l'imaginaire aux signes et au symbolique; « le nom du tableau » se tient sur ce seuil sacré et secret, il est le seuil même et la limite initiatrice entre langage et image, signe et icône, texte et représentation. Il est bien le col, au lieu du col, d'un bord, d'une limite. Ou pour le dire autrement, l'invisibilité du tableau, c'est son secret, ou plus précisément ce qui garantit le secret de la rencontre de jadis, une rencontre qui, à proprement parler, n'eut jamais lieu, passé immémorial qui ne fut jamais présent<sup>31</sup>. Et c'est parce qu'il est invisible qu'il peut apparaître au titre d'un exemple de l'identification de l'image, copie reproductrice d'une image, au signe du réel, au réel présent dans le signe mémoratif qui la signifie dans une exacte mimésis. Mais l'invisibilité du tableau, c'est aussi son nom, son nom qui le fait passer au texte, qui le fait avoir lieu dans le texte, s'écrire et s'inscrire dans le texte: son nom, la *Madone de San Sisto de Dresde*<sup>32</sup> est l'invisible du tableau dans sa lisibilité, le gardien

<sup>31</sup> Cf. G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, 1968, pp. 114-115 et *Proust et les signes*, Paris, 1970, pp. 209-214.

<sup>32</sup> Où Dresde est le lieu du tableau depuis 1754: un ailleurs qui n'est ni ici (Civitavecchia, 9 mars 1836) ni là bas (le Saint Bernard mai 1800) et où San Sisto (Saint Sixte) est le nom du saint patron de

du secret et son index et comme son fétiche entre imaginaire des icônes et symbolique des signes.

Il faut maintenant en venir à cette rencontre différée avec la « Madone Sixtine » pour essayer d'en retrouver le choc avec les yeux de Beyle; d'où seulement ces quelques traits:

D'abord la Mère et l'Enfant dans un surgissement apocalyptique: une révélation, une vision, *dazzling*<sup>33</sup> qui fait ciller les yeux, comme Beyle écrira, deux semaines, quelques pages plus tard, « on ne peut pas apercevoir distinctement la partie du ciel trop voisine du soleil »<sup>34</sup>. L'enfant est tenu embrassé par la mère dans un cercle parfait et de là, un double regard, solennel, prophétique fixe et traverse le spectateur. Une vision, ai-je dit, ou plus exactement une limite, la vision d'une limite et la limite d'une vision entre la représentation et sa cause, entre le tableau et la dynamique de son apparition, un cadre, une marge, un *passage*<sup>35</sup>. Le tableau est une fenêtre ouverte, un rideau vert y est représenté tiré sur sa tringle qui cadre la toile, ouverte sur un autre monde, un ciel où se pressent et se présentent des têtes d'anges en nuages, ciel infiniment peuplé de visages et de regards, une seule figure qui s'avance vers le spectateur et qui, dans un instant, va franchir le plan de la représentation<sup>36</sup>: ce plan est cependant définitivement infranchissable

la congrégation qui devait bénéficier du tableau. Cf., entre autres, J. Pope HENNESSY, *Raphaël*, New York, 1970, pp. 209-214.

<sup>33</sup> « l'éblouissement », cf. H.B., p. 544.

<sup>34</sup> H.B., p. 957.

<sup>35</sup> C'est là un des points essentiels de la remarquable analyse que Daniel Arasse a consacrée à ce tableau dans son étude: *Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance (Mélanges de l'École française de Rome, Rome-Paris, t. 84, 1972, 2, pp. 403-492)*: « Il s'agit en effet [dans cette étude] d'étudier la vision béatifique et les procédés que Raphaël a employés pour la figurer, c'est-à-dire le rapport qu'il instaure, dans l'espace pictural, entre l'individu humain qui "voit" et l'objet de cette vision proprement dite... Or la *Madone Sixtine* échappe à cette définition. Il s'agit bien d'une vision, mais c'est l'image entière qui est une vision proposée au spectateur », p. 409.

<sup>36</sup> Cf. ALPATOV, *La Madonna di San Sisto*, « L'Arte », juin 1957,

entre le passé vécu et perdu et le souvenir factice qui donne si fort l'illusion de sa vérité; c'est une barrière, un écran qui cache et sur lequel se rejette l'image. Mais avec cette unique image de deux en une seule figure, c'est un double regard qui vient à celui qui regarde le tableau dans la galerie de Dresde: le regard même (et autre) du Moi qui regarde, revient, ainsi doublé, à son œil comme celui de la Mère et de l'Enfant<sup>37</sup>. La Vierge Mère-Enfant est entourée de deux saints (St Sixte et Ste Barbe) dont le premier, à gauche, tête levée vers la double figure centrale, pointant le spectateur d'un index qui excède le plan du tableau, lui sert d'intercesseur. La Mère et l'Enfant qui, dans une frontalité absolue, sans vue « da sotto in su », « me » regardent de leur double regard, avançant vers « moi », reprenant « mon » regard et « me » le retournant de cette figure immémoriale, dominant deux angelots dont les regards renvoient, l'un, vers Marie qui ne les voit pas, l'autre, vers Ste Barbe qui les regarde: deux enfants accoudés au parapet qui cadre le tableau dans sa partie inférieure et qui contemplent d'en bas les saints et la Mère-Enfant en lévitation sur les nuages. Ils sont séparés d'Elle et de son Fils par le nuage mystique, qui, cependant, ne les

pp. 35-39, cité par D. Arasse, note 1, p. 409. « Autant qu'une vision, c'est une apparition qui se marque par le mouvement des vêtements... Ce mouvement fait de l'ensemble de l'image comme une brusque révélation, d'ailleurs mystérieuse ».

<sup>37</sup> Le regard est un outil figuratif qui construit, autant que la perspective, une spatialité picturale. Une partie essentielle de notre travail sur la peinture renaissance et classique tente de donner les principes et les règles – variables historiquement – de cette construction (Cf., en particulier, L. MARIN, *Détruire la peinture*, Paris, 1977, pp. 58-81). C'est ce point qu'a parfaitement aperçu D. Arasse dans l'étude citée à propos de Raphaël: « le regard des personnages est un procédé de "triangulation spatiale" reconnu très tôt et utilisé pour sa valeur expressive... le regard peint instaure un rapport de participation émotive entre le spectateur et l'image: le Quattrocento connaît ces regards qui "sortent" de l'œuvre, qui se tournent vers le spectateur pour l'inviter à y entrer spirituellement. Les regards sont donc liés à l'efficacité même de la peinture, à son pouvoir sur le spectateur auquel Raphaël croit profondément » (p. 408).

obnubile point à leurs regards. Par eux qui « me » font face sans « me » voir, tout entier absorbés par la vision céleste, le Moi entre dans l'œuvre, au lieu même d'où le « je » regarde et où le « moi » est regardé. Plus précisément, et c'est peut-être là ce qui revient depuis toujours dans la rencontre avec le tableau à Dresde, en 1813, cette Mère céleste, apocalyptique et triomphante a deux fils, l'un qui est dans sa propre gloire, l'autre, qui la contemple du regard, mais est séparé d'elle de toute la distance d'un désir nostalgique<sup>38</sup>.

La *Transfiguration* de Raphaël avait, à San Pietro in Montorio, au chapitre I de la *Vie de Henry Brulard*, amenagé l'espace de l'écriture autobiographique stendhalienne à sa naissance dans la mort: elle avait ouvert cet espace comme l'intervalle noir d'une fiction entre la figure du fils transfiguré par le Père et celle du fils défiguré par la possession démoniaque<sup>39</sup>. La *Madone Sixtine* au lieu d'un col et dans l'intervalle inoccupable d'un passage et d'un récit de passage, ouvre l'espace de la mort de cette écriture dans l'intervalle blanc entre deux enfants

<sup>38</sup> C'est ce désir nostalgique – à accomplissement impossible – qui transparait – nous semble-t-il – dans ces remarques de Stendhal sur les Madones de Raphaël: « Elles charment nos regards et notre âme, c'est l'apparition d'un être qui n'existait point avant lui et que depuis aucun peintre n'a reproduit. Cet être tient effectivement le milieu entre nous autres hommes et la divinité [...] En présence de ces chefs d'œuvre [...] si l'on pouvait songer aux choses vulgaires de la vie, on désirerait être admis dans la société d'une telle femme mais après avoir eu ce bonheur, l'âme se trouverait comme opprimée par le respect [...] les Madones de Raphaël nous enlèvent hors de nous mêmes, c'est l'excès du genre admiratif ». *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, *Œuvres complètes*, Mélanges, t. III, *Peinture*, p. 270.

<sup>39</sup> Cf. notre analyse de la *Transfiguration* dans *La Voix excommuniée...* cit., pp. 70-76. Pour la critique du reproche d'incohérence – lié, à notre sens, à la présence de l'« intervalle noir » autant qu'à la composition en double scène – cf., outre les textes de Stendhal lui-même cités dans mon essai, les références de l'étude de D. Arasse (p. 448-463) et en particulier, *l'Examen analytique du tableau de la Transfiguration de Raphaël, traduit de l'espagnol de M. Benito Pardo de Figueroa*, Paris, 1805, dont on peut se demander si Stendhal le connaissait.

de la Mère, l'enfant Eros qui survient depuis toujours, sans origine, dans les bras de la Vierge Mémoire et l'Enfant du désir nostalgique de revenir à cette unité<sup>40</sup>: l'intervalle blanc que Stendhal appelle le bonheur.

\* \* \*

C'est alors que, dans un récit qui n'a pas encore commencé, celui de la descente du col – deux fois arrêté par la gravure de 1805-1806 qui le représentait et par l'apparition de la Madone Sixtine et de sa gravure – Beyle dessine: « Je vois fort bien l'ennui de tenir mon cheval par la bride, le sentier était formé de roches immobiles placées ainsi »: trois dessins, les deux premiers placés côte à côte au bas de la page 370 du manuscrit, le troisième occupant avec sa légende l'essentiel de la page 371, fig. 1 et 2. Beyle dessine trois fois quelques lignes brisées pour *retrouver* sinon la réalité défaillante ou l'image qui lui a été substituée ou qui la représente exactement, du moins la structure de leurs lieux – car ce sont des coupes topographiques, chacune, variante des autres par simple différence d'échelle. Beyle dessine trois fois pour *trouver* sinon la gravure présente dans la mémoire, du moins son modèle, sa « matrice » qui en expliquerait la ressemblance et la puissance mimétique. Beyle dessine trois fois pour *donner forme* – après coup – à l'espace blanc ouvert sur la page par les syncopes de l'écriture de la mémoire au lieu et au moment du passage du col. Les trois dessins ont ainsi deux fonctions, l'une, constatative: « Ce fut ainsi », l'autre, injonctive: « Ça doit être ainsi ». Qu'en a-t-il été du réel dans le passé? Qu'en sera-t-il du texte écrit dans le futur? Traces d'un passé, tracés d'un futur, les trois dessins sont, par rapport à l'imaginaire d'origine et au tableau ressemblant, ce que Kant nommerait un schème de l'imagination productrice<sup>41</sup>, une matrice temporelle où, mystérieusement, la di-

mension passée de la re-présentation et l'axe du présent de la présentation de l'écriture s'unissent, sans que soit conceptualisable la synthèse qui s'y opère. Les deux dessins fonctionnent donc sur une limite plurielle, entre texte écrit à lire et image dessinée à voir, entre passé et futur, trace et tracé, souvenir et projet, entre réel et symbolique. Les deux dessins articulent – en ce lieu inoccupable parce que seuil et limite, col initiatique dans le réel et le symbolique – ils articulent, dans leur différence et comme différence, deux modalités d'énonciation: l'une, assertive et théorique, en donnant à voir la structure de ce qui a été par diminution au modèle réduit; l'autre, injonctive, prescriptive, en exigeant un « faire », en se donnant la loi d'une écriture à venir, celle d'une découpe de l'imaginaire et du mimétique pour en retrouver le modèle paradigmatique.

Ces trois dessins sont des « coupes », avons-nous dit, ce qui signifie que jamais Beyle n'a vu dans le réel ce qu'il se fait voir et nous fait voir et lire sur la page et que ce qu'il se fait voir n'est vu de nulle part ou de partout. La représentation ici n'est pas copie de la réalité (voire sa substitution imaginaire): elle est à la fois modèle et structure du réel et de son image; elle est profil paradigmatique de l'un et de l'autre, leur vérité commune en représentation, une des représentations spécifiques de leur vérité, un profil structural, un modèle. Celui-ci ne donne rien à voir à l'œil fictif-réel au point de vue du paysage; il n'a rien à voir avec l'image qui, depuis trente six ans,

170-177. « Le schème n'est qu'un produit de l'imagination », écrit Kant, mais il faut bien distinguer le schème de l'image. « Le schème signifie une règle de la synthèse de l'imagination relativement à certaines figures conçues par la pensée pure dans l'espace... il est un produit et en quelque sorte un monogramme de l'imagination pure a priori, au moyen duquel et d'après lequel les images sont d'abord possibles. Ce schématisme relatif aux phénomènes et à leur simple forme est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera bien difficile d'arracher à la nature et de révéler le secret », pp. 172-173. C'est bien entendu de façon analogique que nous nommons schèmes, les dessins de coupe de Beyle.

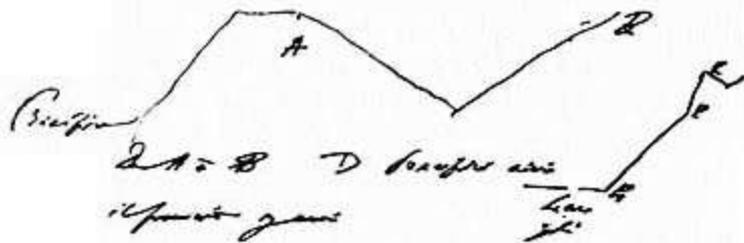
<sup>40</sup> G. DELEUZE, *Différence et répétition*, cit., p. 115.

<sup>41</sup> KANT, *Critique de la raison pure*, trad. fsc Barni, Paris, 1944, pp.

de la base, de la base jusqu'à la base,  
 dans les cas où la gravité est la plus

Le cas précédent se trouve  
 dans les cas où la gravité est la plus  
 sensible dans les cas où la gravité est la plus

de la base

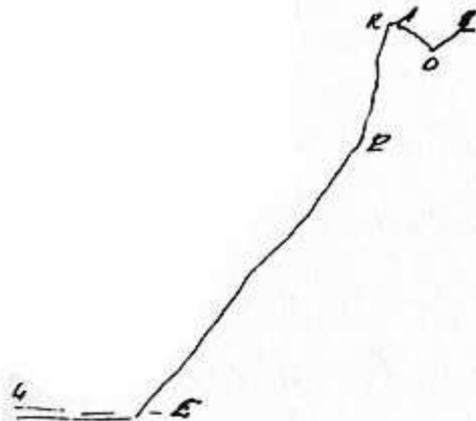


de la base D de la base de la base  
 il faut que la gravité  
 soit la plus sensible

fig. 1.

765

371.



Le cas précédent se trouve

dans les cas où la gravité est la plus  
 sensible dans les cas où la gravité est la plus

fig. 2.

766

372

capitolul 0

puterile



de dincolo de...

Prima teorie, este...

Juice mine de... in...

are... in...

Prima teorie de...

in...

fig. 3.

... de...

... de...

... de...

... de... in...  
 ... de... in...  
 ... de... in...  
 ... de... in...

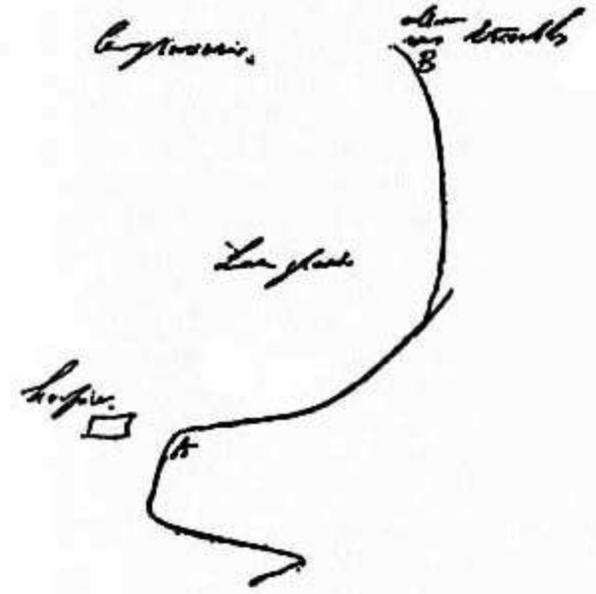


fig. 4

s'est substituée au paysage ou avec la gravure fort ressemblante à laquelle s'est identifiée par mimésis et ressemblance la figure de la descente; il n'a rien à voir avec tout cela et pourtant il donne à voir à un autre œil, hors lieu, hors point de vue, à un regard de nulle part<sup>42</sup>, il donne à voir une vérité du réel et de son image, le col, le passage du col et sa descente comme jamais ils n'ont été vus et vécus. Et pourtant, dans le texte, le « je » qui écrit en mars 1836, place, « positionne » le moi de 1800 et son regard jusqu'à l'identification de l'un et de l'autre: « je vois fort bien... ». « Lac gelé sur lequel je voyais... le précipice me semblait... ». Le lieu des dessins ni réel ni image ni écriture, qui donne à voir sans être image, qui donne à lire sans être texte, appartiendrait, me semble-t-il, dans son abstraction, à l'ordre de la présentation, de la mise en scène, de la scénographie de l'image, de l'écriture, du réel. Les dessins seraient, en quelque sorte, les opérateurs de transformation de l'image en signe; ce n'est donc pas par hasard que le lieu des dessins est celui du col et du passage, du récit de passage du col qui fait *défaut* au texte comme à l'image.

Et c'est ce qui apparaît avec un quatrième dessin (fig. 3) tout à fait mystérieux, puisque non légendé, cette espèce de dièdre horizontal, cet angle, dans l'espace, formé par la rencontre de deux plans. Sans doute, s'agit-il de la *présentation tridimensionnelle* de ce que les trois premiers dessins avaient présenté en coupe et dont le dessin suivant donnera le plan: le sentier formé de deux lames de rochers immobiles. Avec ce dessin, le chemin « réel » est réduit à une épure, une abstraction géométrique, mais avec lui, à l'inverse, la coupe topographique, l'angle AOB trouve sa troisième dimension, celle dite du « réel »: la structure devient une figure, mais de géométrie.

Cependant cette figure géométrique diverge vers une autre *image* qu'irrésistiblement elle appelle, non plus image-figure géométrique, modèle structural d'un chemin, coupe topographi-

<sup>42</sup> Cf. L. MARIN, *Utopiques, jeux d'espaces*, cit., pp. 257-267.

que d'un flanc de montagne, mais feuille de papier plié, pliure d'un support d'écriture, image d'un pli et avec ce pli qui définit quatre surfaces sans épaisseur, un modèle d'un espace scriptural. Aussi, et plus profondément, ce dièdre peut être *pensé* comme schème de rotation d'un plan rectangulaire selon un axe formé par un des grands côtés de ce plan: plus brièvement, nous est donné à voir, avec lui, le schème de transformation de l'image à l'écrit, du visible au lisible, de la trace-tracé aux signes écrits-inscrits. Dessin-charnière, jointure, il est lui-même la figure d'une charnière, la structure d'une jointure, cette charnière où le cheval de Beyle doit faire son chemin sans tomber ni à droite ni à gauche dans le précipice, cette charnière du col irracontable, cette charnière du sujet non scriptible entre « Moi-il » dans le passé ou l'avenir et « je-tu » dans le présent inassignable, entre image et signe, mais qui unit parce qu'elle les sépare, qui sépare parce qu'elle les unit, le lieu des images et l'espace des signes: pure limite, bord problématique, aporie (aux différents sens de ce terme) du col, entre une coupe et un plan, la taille d'une coupe et l'expansion d'une surface. Le dessin du dièdre, schème du pli et de la charnière, de la rotation et de la transformation n'est, en fin de compte, que la structure même du réseau des regards et de l'espace syntaxique articulé par les figures et figuré par elles, de la Madone Sixtine: une figure de pli c'est-à-dire d'intervalle, une Madone « topologique »<sup>43</sup>, qui est à la fois sur le versant de l'image puisque

<sup>43</sup> Ce point mériterait une analyse plus poussée de la « triangulation » de l'espace par les regards des figures des deux saints et des putti dans la Madone Sixtine (syntaxe de l'espace « représenté »), par le positionnement du spectateur dans l'espace extérieur au tableau par le regard de la Mère et de l'Enfant et par les éléments qui jouent de façon ambiguë entre ces deux espaces – comme le parapet de la partie inférieure et la tringle et le rideau de la partie supérieure – et qui, par là même, relèveraient de l'espace de « représentation » (l'écran, la surface du tableau, la *tavola*), simultanément le montrant et le neutralisant, en opérant la transformation réciproque de l'espace représenté et de l'espace extérieur: c'est en ce sens que l'on peut dire que le tableau (avec ses figures et ses éléments de cadre) est globalement figure de pli, d'intervalle, ou charnière.

c'est un tableau, mais aussi sur celui du signe puisqu'elle est aussi le *signe du tableau*, un tableau invisible, mis à distance dans le texte par son nom.

\* \* \*

Une nouvelle étape s'ouvre dans cette descente du col du St Bernard, une nouvelle phase dans ce chemin d'initiation que balisera un nouveau type de dessin: la carte.

Celle-ci, au bas de la page 373 (du manuscrit) précède dans le texte le récit du souvenir de la descente: elle lui donne son schème tout en conjurant les effets de l'imaginaire. « Pour comble de misère, un canon, ce me semble, vint à passer, il fallut faire sauter nos chevaux à droite de la route, mais de cette circonstance, je n'en voudrais pas jurer, elle est dans la gravure ».

(fig. 4) (carte) [fin de la page 373]

« Je me souviens fort bien de cette longue descente circulaire autour de ce diable de lac glacé » (où « circulaire » relèverait à la fois du récit et de la carte mais assurément point de la coupe).

Enfin vers Etroubles ou avant  
Etroubles vers un hameau  
nommé *Saint*...  
la nature commença à devenir moins  
austère.

Ce fut pour moi une sensation  
délicieuse.

Je dis au Cap. Burelvillers  
Le St Bernard n'est-ce que ça?  
Il me semble qu'il se fachât il crut que je  
mentais

.....

A Etroubles où nous couchâmes  
ou à Saint... mon bonheur fut  
extrême

.....

Je me dis je suis en Italie c'est-à  
dire dans le pays de la *Zulietta* que  
J.J. Rousseau trouva à Venise, en Piémont  
dans le pays de Madame Bazile

.....

Je serais obligé de faire  
du roman et de chercher à me figurer  
ce que doit sentir un jeune homme de  
17 ans fou de honneur en s'échappant  
du couvent si je voulais parler de mes  
sensations d'Etroubles au fort de Bard.

J'ai oublié de dire que je  
rapportais mon innocence de Paris, ce  
n'était qu'à Milan que je devais me  
délivrer de ce trésor. Ce qu'il y a de drôle  
c'est que je ne me souviens pas distinctement  
avec qui.

Quelques remarques en marge de ce texte: dans le récit réapparaissent les noms de lieux, toponymes qui ouvrent le texte narratif au monde « réel » de la géographie. A ce titre, le toponyme est un nom propre deictique qui « montre » en le « nommant » un lieu du monde réel. On aura noté, en effet, que dans tout le récit précédent et au seul niveau du récit proprement dit, l'espace et les lieux sont anonymes<sup>44</sup>. « Etroubles » et « Saint [Oyen] » *encadrent*, par leur répétition, *enfin*, le *nom propre du Col*, le nom du lieu de passage, de la limite et du seuil initiatique. Le Saint Bernard, ce St Bernard qui nomme le chapitre 44, est ici nommé *après coup*, après son passage dans une question en style direct, donc au présent, et rapportée. La question concerne, de plus, à la fois l'identité référentielle et l'identification qualifiante<sup>45</sup> du St Bernard. « Le St Bernard,

<sup>44</sup> Les seuls toponymes appartiennent aux récits rapportés ou aux images de substitution. (Moscou, Koenigsberg, Dresde).

<sup>45</sup> Qualifiante en ce sens que la relation référentielle: « Ceci [deictique] est le Saint Bernard » est qualifiée à la blague pour employer le terme de Beyle: « Le St Bernard, n'est-ce que ça? » On remarquera dans le manuscrit que Beyle réécrit le mot blague en majuscule: *BLAGUE*.

n'est-ce que ça? ». Ce n'est qu'après coup, une fois passé, que le lieu dangereux du passage peut être à la fois indiqué et signifié, par la nomination de son nom.

Deuxième remarque: avec les toponymes, se dessine le réseau d'une carte dans les signes-index ou plus précisément se trouve extrait de l'ensemble des parcours possibles que toute carte présente<sup>46</sup>, un cheminement vers le bonheur dont Beyle mesure la progression depuis « la nature qui commença à devenir moins austère » jusqu'à l'évocation de ce « jeune homme de 17 ans fou de bonheur ». L'énonciation deictique géographique des toponymes est, si l'on peut dire, « rechargée » sémantiquement<sup>47</sup>. Le St Bernard, c'est maintenant l'« après-St-Bernard », c'est l'Italie: « Je me dis je suis en Italie... » Beyle a quitté, en un instant, l'espace de la géographie, de la cartographie pour l'espace de la littérature, celui du texte qu'alors il admire le plus, le Rousseau de *la Nouvelle Héloïse* et des *Confessions*. Les noms « Etroubles » e « Saint [Oyen] » indiquent les lieux dits Etroubles et Saint Oyen mais ils signifient l'Italie, Venise et le Piémont, la Zuletta et Mme Bazile, la naissance au bonheur de la vie et la mort à l'écriture de son texte: bref, le passage est accompli de Paris à Milan.

Troisième remarque: la carte résulte de tout ce mouvement. La coupe topographique est devenue carte géographique. Dans le premier cas, la coupe livre un profil structural des choses dans la découpe de l'image; le dessin est figure géométrique et topographique du réel qui vise à faire voir le système des lieux; dans le deuxième cas, la carte livre un portrait en mani-

<sup>46</sup> Sur la carte et les problèmes de lecture de carte, cf. notre *Utopiques...*, cit., pp. 267-290, et plus récemment notre article *La ville dans sa carte et son portrait*, « Cahiers de L'Ecole Normale Supérieure de Fontenay », n° 30-31, juin 1983, « Villes Pouvoirs », pp. 11-25.

<sup>47</sup> Sur cette notion de recharge sémantique des toponymes par le contexte narratif, cf. L. MARIN, *Sémiotique de la Passion, Topiques et figures*, Paris, 1971, pp. 24-47, à propos des récits évangéliques de la passion (qui sont aussi des récits de passage et de franchissement de seuil et de limites).

festation du réel, une surface de parcours possible avec un cheminement marqué, un tracé-projet; articulation d'une surface géographique, il fournit un vecteur dynamique, producteur d'espaces<sup>48</sup>.

Quatrième remarque: avec la carte et ses toponymes, nous sommes entrés dans l'ordre des noms, des signes qui déploient un nouvel ordre dont le lecteur de *la Vie de Henry Brulard* présente l'établissement depuis l'arrivée de Beyle à Paris, l'ordre symbolique dont la figure du cousin Daru, le père « métaphorique » substitué à Chérubin Beyle, est le centre: l'âge d'homme. « Je vais naître, comme dit Tristram Shandy, et le lecteur va sortir des enfantillages »<sup>49</sup>.

La violence de la timidité et  
de la sensation a tué absolument le  
*Souvenir*. [souligné par Stendhal].

Aussi les notations de mars 1836 que Stendhal greffe sur le récit de la descente du Saint Bernard et le parcours vers le bonheur fou de l'Italie, où il marque l'impossibilité d'écrire aujourd'hui ce que le jeune homme d'alors ressentait<sup>50</sup> et jusqu'à

<sup>48</sup> Sur la distinction entre système des lieux et production d'espaces, cf. la très pénétrante analyse de M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, I, Paris, 1980, pp. 205-226.

<sup>49</sup> H.B., chap. XXXIX, pp. 908-909. Cf. notre analyse comparative des deux « je vais naître » (H.B., chapitre II, p. 550 et chap. XXXIX, p. 909) dans *La Voix excommuniée...*, cit., pp. 45-50, où les différences dans la formulation et dans les effets de contexte manifesteront le passage de l'ordre « maternel » des corps à l'ordre « paternel » des signes. Ce dernier point a été développé dans une étude à paraître.

<sup>50</sup> Comme on sait, cette impossibilité est souvent notée dans *La Vie de Henry Brulard*, par exemple au chapitre XIII, le voyage aux Echelles, ce passage: « Ici déjà les phrases me manquent; il faudra que je travaille et transcrive ces morceaux comme il m'arrivera plus tard pour mon séjour à Milan. Où trouver des mots pour peindre le bonheur parfait goûté avec délices et sans satiété par une âme sensible jusqu'à l'anéantissement et la folie? Je ne sais si je ne renoncerai pas à ce travail. Je ne pourrais, ce me semble, peindre ce bonheur ravissant, pur, frais, divin que par l'énumération des maux et de l'ennui dont il était l'absence complète. Or ce doit être une triste façon de rendre le bonheur ».

l'oubli de celle qui le délivra à Milan du trésor de son innocence et qui est la figure d'un autre passage et d'une autre initiation aussi violents dans leurs effets mémoratifs que le passage et l'initiation du Saint Bernard<sup>51</sup>, ces notations, cet oubli sont-ils dans le texte, dans l'écriture, dans les signes du langage à la fois équivalents et antithétiques au surgissement de la Madone Sixtine et de son nom, quelques pages auparavant, et à la destruction du tableau-événement par la gravure.

*La Madone en 1813*, c'est la présence interdite de la Mère rencontrée à Dresde: c'est le bonheur interdit à l'enfant par la mort de la Mère; la *carte*, c'est le bonheur anticipé promis au fils et à l'homme en Italie. Zuletta et Mme Bazile, entre Venise et le Piémont: noms de femmes et de lieux qui pointent un lieu et une femme encore absents: Milan et Angela Pietragrua. Avec le *tableau-événement*, c'est la force de l'image, de la reproduction imaginaire qui détruit le réel et son souvenir visuel. Dans *l'espace et le temps ouverts dans le récit par la carte*, c'est la violence du réel qui détruit le souvenir du réel et avec lui, la représentation, l'histoire que le récit aurait racontée. La *carte* permet de contempler un chemin vers le bonheur; elle permet de voir l'envers, ou l'endroit, (ce bonheur fou qui est l'autre du bonheur « originaire ») de ce que la *Madone Sixtine* évoquerait si la gravure n'était venue détruire la rencontre. Avec la *carte* et le récit qui la déplie, Beyle sait *ici maintenant* qu'il « aura été » heureux (Milan, Angela), mais il ne sait pas *ici maintenant* l'écrire. Avec la *Madone Sixtine*, Beyle ne sait plus pourquoi il a oublié l'événement de la rencontre avec le tableau. Il ne peut écrire que son nom, son signe: curieusement dans l'espace nostalgique de la Mère et des corps en contact et en fusion, se déploient les signes et les images en substitution à la mémoire défaillante. Dans l'espace prospectif du Père et

<sup>51</sup> Toutefois l'oubli de la femme qui, à Milan, fut au sexe ce que le Saint Bernard avait été au courage est plus profond et plus radical que l'impossibilité d'écrire le bonheur. « La violence de la timidité et de la

des signes discrets et articulés, à distance se montrent les corps, les jouissances et les souvenirs de sensations par un suspens des signes et des noms: « je ne sais plus distinctement avec qui ».

Il faudrait pour conclure en illustration de ma quatrième proposition de lecture, évoquer Echo, l'inéluctable compagne de Narcisse, le travail de la voix et du rythme dans le récit autobiographique, au lieu de son sujet: un sujet qui ne se racontera dans son récit que d'être l'écho de cette voix dans les signes: il faudrait donc pour conclure citer cette « canonnade épouvantable dans ces rochers si hauts dans une vallée si étroite » qui rendait Beyle « fou d'émotion... »<sup>52</sup> Stendhal ajoute, de son côté, pour conclure le chapitre: « Voilà comment je vis le feu pour la première fois. C'était une espèce de pucelage qui me pesait autant que l'autre »<sup>53</sup>.

Il faudrait donc ici écouter, dans les mots et les phrases, inaudible, le battement sonore de la canonnade et ses grondements sublimes répercutés par les rochers, en écho du battement des tambours voilés à l'enterrement du Maréchal de Vaux<sup>54</sup>, mâles échos, échos masculins des cloches de Rolle et de la *Nouvelle Héloïse*<sup>55</sup>, du glas funèbre sonnante la mort de la Mère<sup>56</sup>, du bruit du Guiers lors du voyage aux Echelles, « son sacré »

sensation » détruit jusqu'au souvenir de l'événement, jusqu'à la mémoire même du réel passé, c'est-à-dire jusqu'à la « substance temporelle » du moi: anéantissement, comme écrit Beyle au chapitre XIII. De l'événement, du réel, de cette substance, il ne reste qu'une trace, ce que Beyle à plusieurs reprises nomme un effet ou une ombre (*H.B.*, p. 671, à propos de la mort du pauvre Lambert et ce n'est point un hasard si apparaît, p. 676, dans un tableau, « une figure de St Jean »; ou au chapitre XVI, p. 696, et là encore ce n'est point un hasard si dans les lignes qui suivent Beyle entend « les beaux sons de la cloche de St André » qui le saisissent d'une « vive émotion »).

<sup>52</sup> *H.B.*, p. 946.

<sup>53</sup> *H.B.*, p. 947.

<sup>54</sup> *H.B.*, p. 585 et p. 586 (Il faudrait ajouter ici les salves des soldats accompagnant le convoi funèbre).

<sup>55</sup> *H.B.*, p. 572, 573; p. 936.

<sup>56</sup> *H.B.*, p. 567.

qui transporte dans le ciel et des « gouttes silencieuses tombant du haut des grands rochers sur la route »<sup>57</sup>, tous ces rythmes sonores et inouïs qui scandent de leurs synopes l'enfance *fémî-nine* dans l'orbe de la mère, dans la blessure pour toujours ouverte de sa disparition<sup>58</sup>.

#### LOUIS MARIN

<sup>57</sup> H.B., p. 658, 664.

<sup>58</sup> Ce champ de recherche dont notre quatrième proposition de lecture esquisse l'hypothèse est évidemment trop important à la fois pour l'écriture autobiographique stendhalienne et pour l'autobiographie en général pour être traité dans les limites de cette étude. Nous le réservons pour un essai ultérieur. *Relativement au récit écrit du moi* (de sa vie et de ses événements remarquables) quatre directions d'analyse pourraient être frayées:

1) les citations d'airs d'opéra dans le texte narratif, leur position dans la syntagmatique du récit et la relation entre les « paroles » citées (lisibles) et la musique (inaudible dans le texte), d'où la question du niveau « intermédiaire » de la voix chantante-parlante.

Par exemple H.B., chap. I, p. 531 « [...] et je chantais l'air de Grétry: "Quand on a la cinquantaine" ou chap. XXXVII, p. 890: "Don Juan me charmait avant d'entendre Bonoldi s'écrier [à la Scala de Milan] par sa petite fenêtre: "Falle passar avanti / Di che ci fanno onor?" ».

2) Les énoncés écrits du son musical, les caractéristiques de ce son et éventuellement son utilisation en analogie à l'écriture romanesque ou autobiographique. Par exemple, Journal, 11 septembre 1811, *Ecrits intimes* I, p. 752 « [...] je note le son que chaque chose produit en frappant mon âme ». Ou H.B., p. 890: « le hasard a voulu que j'ai cherché à noter les sons de mon âme par des pages imprimées » ou enfin les passages déjà cités sur le son des cloches, etc...

3) Les énoncés écrits de bruits, de rythmes et de battements, la fonction et le sens de leur intervention dans le texte narratif. Par exemple le bruit de Guiers ou « les gouttes silencieuses » tombant du haut des rochers lors du voyage aux Echelles ou celui de la canonnade au St. Bernard ou dans le Journal, 21 mai 1813, p. 869-870: « Le plaisir consiste à ce qu'on est un peu ému par la certitude qu'on a que là se passe une chose qu'on sait être terrible. Le bruit majestueux du canon est pour beaucoup dans cet effet », encore dans H.B., chap. XXIV: « Actuellement je vois (mais je vois de Rome à cinquante deux ans) que j'avais le goût de la musique avant ce *Traité nul* si sautillant, si filet de vinaigre, si français... Voici mes souvenirs: 1° le son des cloches de St André... 2° le bruit de la pompe de la place Grenette quand les servantes le soir pompaient avec la grande barre de fer; 3° enfin, mais le moins

de tous, le bruit d'une flûte que quelque commis marchand jouait à un quatrième étage sur la place Grenette... » (p. 764).

4) Les segments « sonores », « vocaux » ou « musicaux » du texte écrit lui-même qu'il s'agisse d'« allitérations » phoniques ou de « synopes » graphiques, par exemple H.B. chap. I, p. 531 à propos de la *Transfiguration*: « Quelle différence avec la triste galerie de marbre gris où elle est enterrée aujourd'hui au fond du Vatican! » ou H.B., chap. II, p. 543, où la liste des initiales des noms de femmes aimées laisse entendre – prononcée à haute voix – « mama ». Cf. notre article déjà cité dans *L'Écrit du Temps*, p. 110. Cf. également, B. DIDIER, *Stendhal autobiographe*, cit., p. 127 (et la référence à l'article de Barrès, *Stendhal et la musique*, « Revue musicale », I, 1920), pp. 138-140, pp. 207, 231, 239 et 242.