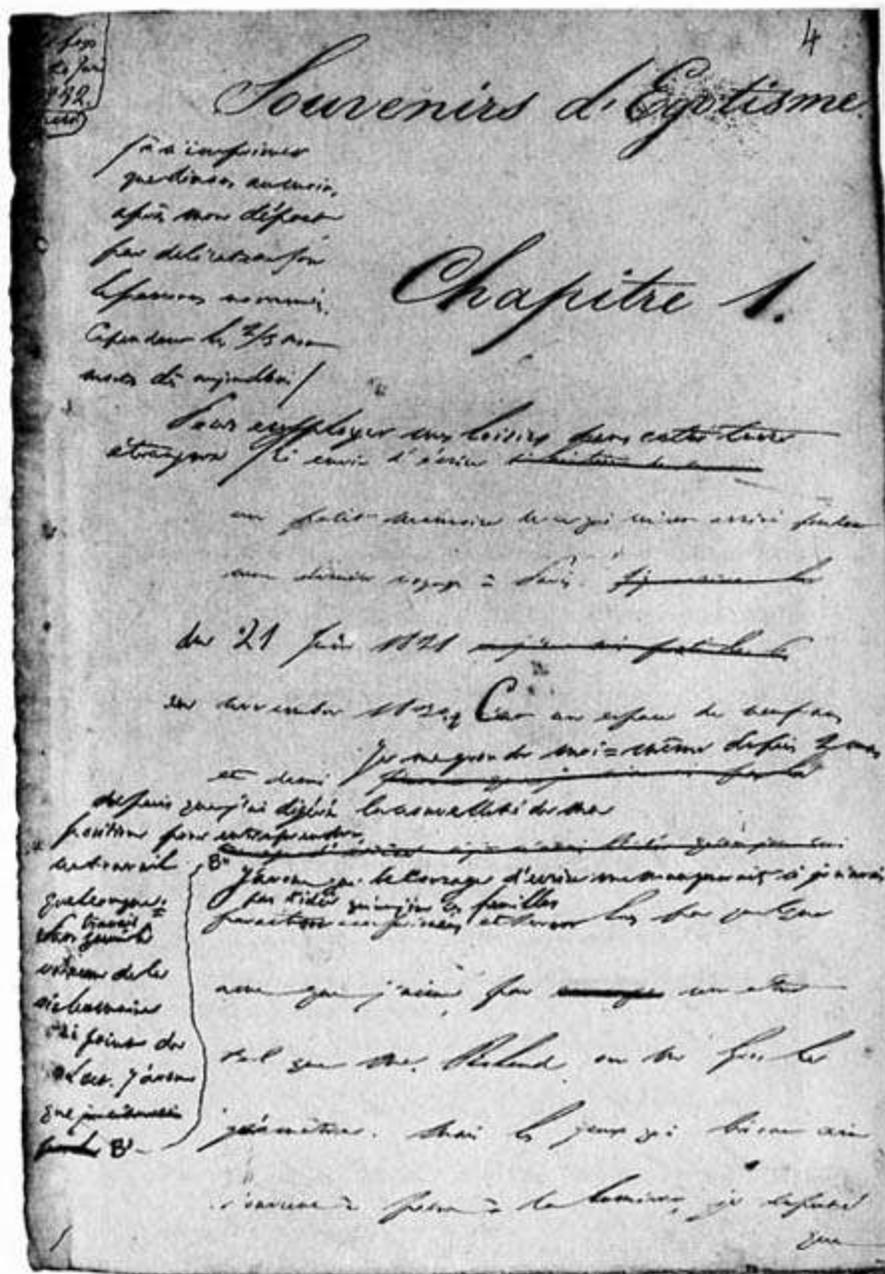


Louis Marin



## Dessins et gravures dans les manuscrits de la *Vie de Henry Brulard*

Dans le champ ouvert par le titre de mon intervention, « Dessins et gravures dans les manuscrits de la *Vie de Henry Brulard* »<sup>1</sup>, je me limiterai volontairement à deux points :

- le premier concerne l'établissement de catégories descriptives plus spécifiquement destinées à l'examen des manuscrits de ce texte ;

- le second, l'étude microscopique de quelques pages du chapitre II, soit les f° 22 à 30 du manuscrit et même plus précisément les f° 22-23-24/25 et 28.

Première observation : la substance et la forme de l'expression "graphique" posent des problèmes spécifiques d'une part par rapport à ceux posés par la substance-forme de l'expression en général et d'autre part par rapport à la substance-forme du contenu<sup>2</sup>.

Parler de substance et de forme de l'expression graphique non seulement vise à introduire l'étude *relativement* autonome de l'écriture manuscrite en prenant en considération des variations individuelles, singulières, la gestualité manuelle dont elle

est la trace<sup>3</sup>, mais encore vise à comprendre, dans le domaine d'étude, un graphisme qui n'est pas d'écriture, mais de dessin. Le dessin est une inscription graphique qui me paraît, toujours à ce niveau - substance et forme de l'expression -, relever du même champ que l'écriture encore que cette inscription soit différente de l'autre sous de nombreux aspects, surtout à propos d'un manuscrit comme celui de la *Vie de Henry Brulard*. Et au dessin, au graphisme "dessin", me paraît apparentée la gravure du tableau de peinture (ou de la fresque) dans la mesure où la gravure est l'inscription gravée<sup>4</sup> (et reproductible) de son dessin et de tout ce que le dessin et le trait de dessin peut rendre (le modelé d'un volume, les valeurs), mais à l'exclusion du coloris. Là encore cette inclusion est importante, vous le savez, pour le manuscrit de la *Vie de Henry Brulard* qui comporte un certain nombre de gravures dans deux de ses volumes.

Deuxième observation : le "graphisme" n'est pas seulement la trace d'un tracement, c'est-à-dire d'un geste de la main armée d'une plume (ou d'un autre instrument d'inscription) traçant une lettre sur un support par écoulement ou émission d'un liquide comme l'encre, mais aussi la trace d'un tracement articulé, d'un *ductus*<sup>5</sup> liant les lettres les unes aux autres et constituant ainsi des ensembles continus de lettres - coïncidant mais pas nécessairement avec les mots - ces ensembles continus par *ductus* étant entre eux contigus, par suspens bref du tracement. D'où la constitution, sur la page, de syntagmes graphiques plus ou moins vastes. D'où la relation que je voudrais tout de suite évoquer - car elle est importante pour l'écriture stendhalienne dans tous les sens du terme "écriture" - la relation entre ce *ductus* graphique et la *dictio* ou le mode et la modalité de l'action de prononcer (silencieusement) les mots, les phrases écrites, *dictio* qui est une sorte de prolifération de l'œil lecteur et qui serait comme la voix de l'écrit, du graphisme en tant que tel<sup>6</sup>. D'où également le problème posé par la description de ces syntagmes graphiques, c'est-à-dire la description de l'espacement de ces traces : espacement régulateur, parce que lui-même réglé, de ces

syntagmes graphiques, je veux parler des blancs entre les mots tracés qui réalisent visuellement la contiguïté par opposition au continu graphique (avec tous les marqueurs d'espacement comme les virgules, les points etc., ces "signes" de ponctuation dont le tracement obéit lui-même à des règles variables historiquement et que l'éditeur - et c'est très bien ainsi - rétablira souvent dans le texte stendhalien, mais modifiant par là même la *dictio* du texte). Espacement donc obéissant aux règles de formation des mots et des phrases mais qui, par là même, se trouve être le lieu de petites transgressions, de minuscules déplacements ou déviations dont le problème qu'ils posent est de se demander s'ils font sens et quel niveau de sens. Mais il est un autre espacement, non plus régulateur mais constitutif, celui de la page écrite qui concerne non plus les *lignes* syntagmatiques graphiques dans leur succession, mais la surface sur laquelle se déploient les traces graphiques : surface neutre, surface de support dont on peut se demander si elle peut et doit être décrite de façon signifiante. De la prise en compte signifiante de cet espacement constitutif du graphisme relèverait l'organisation de la page écrite sous l'espèce des marges, alinéas et paragraphes, de son remplissage plus ou moins dense par les syntagmes graphiques, des variations de couverture de la surface. L'imprimé règlera et normalisera la ligne, la page, le volume en effaçant, de façon plus ou moins totale, transgressions et déplacements des règles de l'espacement régulateur, variations ou déviations des normes de l'espacement constitutif, et perdra par là même le *ductus* graphique, oubliera la *dictio* visuelle du graphisme, interdira l'écoute fine de la voix du texte.

Nouveau niveau de complexité des manuscrits stendhaliens, de la *Vie de Henry Brulard*, en particulier, puisque dans cet ensemble manuscrit intervient le dessin : inter-venir n'est peut-être pas un bon terme, dicté qu'il est par l'habitude culturelle et cultivée de la lecture de l'imprimé. Dans le manuscrit, en effet, le dessin, parce qu'il relève de la trace du tracement graphique, est, lui aussi, en contiguïté avec l'écriture : il ne vient pas entre

des morceaux écrits, il est une écriture, une graphie autre, mais une graphie à laquelle les mêmes catégories descriptives s'appliquent, une graphie où cependant apparaissent d'autres règles et d'autres normes. De ce point de vue il serait intéressant de dresser une typologie des dessins du manuscrit de *Brulard*, tous des dessins, mais dont les relations internes entre les tracés qui les composent sont différentes, comme le sont les relations externes qu'ils entretiennent avec la surface du support où ils sont inscrits. Je me bornerai à signaler deux espèces extrêmes, le dessin-image, mimétique, qui vise à représenter un fragment d'espace et ses objets, par exemple un paysage, et le dessin-schéma qui vise à signifier ostensiblement une opération de construction : le premier concerne ce que Kant aurait appelé l'imagination reproductrice ; le second, l'imagination productrice. Ainsi, reproduits dans l'édition de la Pléiade, le dessin-schéma d'un dièdre aigu à la page 943 et le dessin-image à la page 950 représentant le fort et le village de Bard, le chemin de l'Albaredo, et qui relève de ce qu'en cartographie on appelle une vue topographique. Entre les deux, on trouvera des espèces intermédiaires, les dessins en plan, coupe ou élévation, le dessin scénographique qui est à la fois un plan au sol d'une scène et d'un décor, et qui porte des localisations de personnages acteurs, voire de leurs déplacements, sorte de matrice narrative qui est à la fois image de reproduction mais pas exactement iconique (elle reproduit ce qui n'a jamais été vu) et schéma de construction, mais pas exactement géométrique (il construit une matrice mémorative)<sup>7</sup>.

On notera qu'à l'évidence, le dessin-image n'entretient pas avec la surface de son inscription les mêmes rapports que le dessin-schéma. Le premier iconise, sémantise la surface : par les tracés du dessin, celle-ci devient représentation, c'est une figure. La seconde sémiotise la surface : elle est maintenue comme pure surface d'inscription, comme dans le cas de l'écriture, mais la différence est que le schéma l'articule : il est la découpe d'un espace abstrait, il produit son opération constructrice par l'espace où il s'inscrit<sup>8</sup>.

On notera également la contiguïté des dessins et des syntagmes écrits dans le support de la page, contiguïté d'autant plus forte qu'il y a très souvent de l'écrit dans et à côté du dessin. Toutefois mais en même temps, cette forte contiguïté provoque des effets de surface considérables tant pour les dessins-images que pour les dessins-schémas : le statut sémiotique et sémantique de la surface change soit par sémantisation, soit par "trans-sémiotisation" : des turbulences se produisent dans le lieu des bords. C'est pourquoi l'emplacement, la localisation du dessin dans la page sera signifiante : s'agira-t-il d'une "contiguïté" marginale ou d'une contiguïté par écriture interrompue - le dessin sur toute la largeur de la page - ou d'une contiguïté par "juxtaposition" - le dessin occupe toute la page ou est au verso de la page précédente ?

Un troisième niveau de complexité dans la *Vie de Henry Brulard* apparaît avec l'introduction, dans le volume manuscrit, de gravures de tableaux de peinture par lesquelles ces derniers sont "réduits" aux lignes de circonscription des figures et aux valeurs obtenues par traits ou points. L'image-gravure, elle, inter-vient de l'extérieur, non plus dans la ligne graphique ou la surface d'inscription, mais dans le volume pour y manifester ce que l'on pourrait nommer une "inter-" ou "trans-iconicité" et cela, en des lieux du volume qui sont spécifiques : par contiguïté de juxtaposition, juxtaposition illustrative (comme certains dessins), mais à leur différence révélant un autre type de temporalité d'écriture (et de lecture). La gravure n'est pas en synchronie avec le tracement des signes écrits : son insertion relève d'une temporalité d'après coup, une fois opérée la totalisation (partielle) de l'ensemble des traces graphiques en volume<sup>9</sup>.

Deux remarques à ce sujet :

- alors que le nombre des dessins est consistant avec le nombre de pages des chapitres de *Brulard*, le nombre des gravures par chapitres et dans le volume ne l'est pas : le dessin est partie intégrante du procès d'écriture ; la gravure intervient

dans sa totalisation, mais jusqu'à un certain point du volume (le chapitre 27 qui est sa moitié quantitative) ;

- dans leur grande majorité, les gravures sont placées en début et en fin de chapitre: ce sont des marqueurs d'articulation du volume : une valeur de construction s'ajoute à la valeur d'illustration.

Dernier niveau de complexité : dans *Brulard*, des tableaux (ou des fresques, etc.) de peinture apparaissent dans le texte écrit sous forme graphique, scripturale, de signes écrits formant des noms-titres d'œuvres : « La sublime fresque de Judith du Dominiquin, la Transfiguration de Raphaël... la Madone Sixtine de Dresde... »<sup>10</sup>.

Pour nous résumer, nous aurons à prendre en considération, au titre de leurs effets de sens :

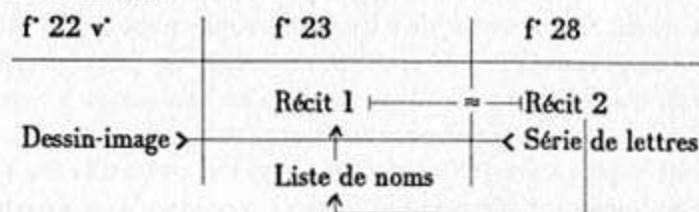
1) le tracement graphique dans sa relation visuelle au texte lisible, au niveau de la linéarité ;

2) le tracement des signes écrits et des dessins dans leur relation visuelle au texte lisible, au niveau de la surface ;

3) le texte, l'intertexte, le transtexte dans leur lisibilité et visibilité complexes au niveau du volume, trois types d'effet de sens qui renverraient aux trois espacements, régulateur, constitutif et volumique<sup>11</sup>.

Cela étant dit, je voudrais prendre un exemple précis, celui du chapitre 2 de *Brulard* et plus précisément encore les folios 22-23-24 et les folios 28-29 du Manuscrit (p. 541 et 544 Pléiade). Comme vous le savez, à la page 541 (23) le lecteur de *Brulard* lit un récit autobiographique : « Mais l'autre jour rêvant à la vie sur le chemin solitaire au-dessus du lac d'Albano... » récit exactement contemporain, dans son tracement, de l'apparition du premier dessin de Brulard présenté sur une page en regard dans son tiers inférieur. Ce même récit avec des variantes significatives réapparaît au haut de la page 28 : « Il y a deux mois donc, en septembre 1835, rêvant à écrire ces mémoires sur la rive du lac d'Albano... ». J'ai étudié ailleurs ces

variations dans la répétition et en ai proposé quelques hypothèses interprétatives<sup>12</sup> : en particulier le fait que la liste verticale des noms des femmes aimées (premier récit) était répétée comme une suite horizontale linéaire de leurs lettres initiales. Cet ensemble complexe peut être analysé en termes d'une structure de transformation :



Analyse dont je donne seulement la conclusion : à savoir que la série (linéaire) des lettres est à la fois le produit d'une transformation d'un dessin-image (visible) et d'une liste (verticale) de *noms propres* (lisible), produit ambigu puisqu'il relève, d'une façon à préciser et selon des modalités particulières, à la fois de l'iconique et du langagier, à la fois du récit écrit (ce ne sont pas seulement des lettres, mais des initiales de noms déjà lus) et de l'image dessinée (nous "voyons" les lettres qui ont été tracées dans la poussière, sur la rive du lac d'Albano).

Le dessin-image, quant à lui, qui occupe le bas de la page en regard de la page 23 est "contemporain visuellement" du moment où le tracement des mots du premier récit fait apparaître, par une sorte de rétraction des lignes écrites, un blanc sur la surface où ils sont inscrits.

Quelques remarques :

1) l'examen "visuel-plastique" du manuscrit permet de déterminer exactement l'espace-temps où Beyle dessine le dessin dans le tracement même des signes écrits : tout juste après avoir commencé à écrire la liste ;

2) mais plus important encore, Beyle en dessinant l'image découvre, si l'on peut dire, l'existence de « ces deux beaux arbres enfermés dans un petit mur rond » qui provoque, après le dessin, l'addition de ce syntagme (tout à fait évidente graphiquement) où

le démonstratif « ces » qui renvoie au dessin n'est ni anaphorique ni cataphorique ni déictique au sens strict, mais déictique "paraphorique" (on sort des signes de langage pour viser le champ d'un visible, encore que ce champ fasse encore partie du domaine des signes, mais graphiques).

Peut-être peut-on aller un peu plus avant à propos de ce lieu-moment du tracement de l'image, démarche aventureuse que d'autres exemples confirmeraient cependant. Ce "blanc" marginal, que l'écriture des signes aménage en bordure de la page, serait la marque par absence ou le support négatif, qui anticiperait et provoquerait l'image, une image qui serait à la fois de réminiscence et d'anamnèse. Ce blanc commence à se dessiner juste après « assis sur le petit banc de pierre », premier retrait de la ligne suivi d'un second à la ligne suivante « bâti par le frère d'Urbain » / à la ligne / « VIII, Barberini », puis nouveau retrait ; apparaît alors le premier nom de la liste « Virginie / Kubly / » suivi de trois autres jusqu'au bas de la page. C'est alors que le dessin-image est tracé à la fois pour occuper l'espace blanc et réaliser l'anticipation qu'il avait ouverte. C'est alors aussi que dans le dessin, dans son tracement, surgit un fragment de souvenir non encore atteint par le récit « ces deux beaux arbres enfermés par un petit mur rond », fragment qui est bientôt capté par les signes d'écriture de l'addition qui le signifient : le vide marginal serait la marque, l'indice d'une provocation à l'image, tout en étant la trace momentanée d'une défaillance dans la contiguïté des signes. Mais lorsque l'image apparaît, elle est déplacée sur l'autre page en face et le blanc marginal est aussi la trace de ce déplacement hors page écrite. Tous les éléments du dessin ont déjà été écrits dans le récit que nous avons lu, jusqu'à la silhouette de son narrateur et même sa canne, jusqu'à ce nom qui pourrait passer pour son nom « Zadig », sauf « les deux beaux arbres enfermés par un petit mur rond » qu'une addition va alors ressaisir et mettre en signes de langage.

Mais le dessin comporte un autre supplément apparu lors de son tracement, un supplément qui ne sera repris ni dans le récit

ni dans sa répétition: un nom de femme, Astarté, nom absent du récit, nom qui trouve sa surface d'inscription, non pas dans la page écrite, mais dans la surface dessinée, nom qui transite d'un blanc non marqué dans le texte écrit, vers le dessin où il s'inscrit, mais sans faire retour vers les signes: position exactement inverse des « deux beaux arbres ». Je ne veux pas revenir ici sur la lecture de ce passage que j'ai proposée ailleurs<sup>13</sup>, mais seulement signaler que « Zadig/Astarté » inscrits dans le dessin-image ne le légendent pas comme les autres syntagmes que nous y lisons. Ils ne renvoient pas non plus à une séquence du récit, mais à une comparaison et à une citation d'un récit d'un autre : « comme Zadig », et cela a été remarqué, dans le *Zadig* de Voltaire, ce n'est pas Zadig qui écrit, mais Astarté. Beyle écrit des initiales de noms de femmes sur la poussière comme Zadig ; Beyle écrit (comme Zadig) un nom de femme dans des initiales des noms de femmes ; Beyle, comme Zadig, écrit un nom de femme, comme Astarté écrivait, sur le sable, les lettres d'un nom d'homme ; Beyle, comme Astarté écrivait Z A D I..., écrit V A A... les lettres d'un nom de femme. Si la transformation que j'indique est exacte, elle signifierait un chiasme des noms (Zadig/Astarté), des genres (masculin/féminin), des voix (active/passive) et des temps (présent/passé) : "Je" est, comme Zadig, quant au nom et au genre : il est, comme Astarté, quant à la voix et au temps. "Je" est comme un homme et comme une femme: comme un homme, il fut écrit dans le passé, dans le texte de la mémoire, par des femmes en leurs noms, par une femme. Comme une femme, il s'écrit, maintenant, sur la page blanche, par leurs lettres, par ses signes, dans son nom<sup>14</sup>.

Un va et vient signifiant s'instaure entre les signes écrits et les lignes dessinées ; supplément des premiers, un fragment d'imaginaire : les deux traits verticaux de troncs d'arbre couronnés de leur feuillage dans le double cylindre du petit mur rond que les signes s'empressent de reprendre ; supplément des secondes, un fragment de symbolique : un nom de femme doublant le nom masculin que jamais les signes ne diront dans leur champ.

Mais l'étude du folio 23 du manuscrit révèle un autre événement graphique qui est d'interprétation plus difficile : j'ai insisté sur les événements graphiques de suspens des signes ou de retrait du tracement sur la surface. Or ce retrait qui se produit à partir de « assis sur le petit banc » est précédé d'un événement "inverse", celui d'une saturation de la page : au moment où Beyle commence son récit « Mais l'autre jour rêvant à la vie... » jusqu'à « du calvaire des... », chaque ligne est doublée, mot après mot, sans modification, comme si Beyle avait réécrit le récit exactement dans les mêmes termes, *entre* les lignes du premier : d'où une compacité visuelle, une saturation graphique remarquables de la surface de la page. Cette duplication qui disparaît après « Calvaire des... », reprend, après la liste des noms, mais de façon fragmentaire, pour le paragraphe qui suit : « La plupart de ces êtres charmants... » jusqu'au bas du folio 24, « en 1811 je me croyais ambitieux ».

Sans doute peut-on considérer que pour ce dernier paragraphe, Beyle réécrit plus lisiblement des mots ou des groupes de mots mal écrits pour faciliter la tâche du copiste. Mais c'est du même coup remarquer qu'en réécrivant, il adopte la position du lecteur, qu'il réécrit le lecteur et sa lecture. Toutefois pour le récit précédant la liste, ce n'est point aussi net. Un examen attentif du manuscrit quant à sa lisibilité graphique montrerait peut-être que les lignes supérieures sont réécrites et puisque l'écriture avait été faite *de nuit*, on peut se demander si la réécriture ne s'est pas effectuée le lendemain, *de jour*. Mais quelles que soient les raisons anecdotiques que l'on peut tenter de retrouver, reste marquée et tracée sur la page cette duplication, mot à mot, ligne à ligne, du récit. Reste cette écriture d'une lecture qui représente la lecture d'une écriture : trois temps, trois moments donc : 1) Beyle lit ce qu'il écrit en l'écrivant ; 2) puis il relit ce qu'il a écrit ; 3) il écrit ce qu'il relit : il réécrit. *Le premier moment* est celui où écriture et lecture sont en synchronie, synchronie non pas interrompue, mais interrogée par le fait que le passage est écrit de nuit : problème de visibilité de l'écrit qui pose un

problème de lisibilité. *Le deuxième moment*, relecture de ce qui a été écrit, ouvre une dyschronie, un écart temporel puisque la relecture est, au présent, celle d'un tracement passé, par les traces que ce tracement a laissées sur la page, qui sont des traces "hors temps". Ici s'opère la présentification d'un tracement dans la relecture des traces. *Le troisième moment*, celui du tracement présent de ce présent de relecture d'un tracement passé, reconquiert la synchronie de l'écriture et de la lecture ; l'écart temporel qui avait été ouvert entre passé et présent dans la relecture de ce qui avait été écrit, se referme sur la synchronie au présent de la lecture et de l'écriture. Mais ce tracement présent d'un tracement passé laisse ses traces, une deuxième piste de traces qui double la première. Deux lignes de traces qui signifient pour nous lecteurs du manuscrit que dans l'espace de la page, par cette double trace apparaît spatialement le temps de l'énonciation écrite-lue, le jeu temporel complexe du présent et du passé sous la forme d'une identique répétition d'une différence identique, d'une différence selon le nombre comme disaient les scholastiques dans le présent de la lecture : la différence du temps dans le "même" de l'espace.

Or ce que le récit nous raconte, c'est une petite histoire d'écriture, de lecture et de lecture d'une réécriture : une histoire de vie écrite c'est-à-dire vécue, toute la vie ; l'histoire d'un autre jour, il y a deux mois ; l'histoire d'un événement passé d'écriture qui résume le texte de cette vie dans l'écriture de lettres sur la poussière, lettres qui résument des noms qui résument toute la vie, lettres dans lesquelles on *lira* ces noms qui vont être écrits dans un moment, sur la page, dans le temps présent où "je" écrit le récit, ce récit qui est sa lecture du texte d'histoire de sa mémoire, et qu'il relit en écrivant cette relecture sous la forme d'un deuxième récit qui laisse sur la page des traces absolument identiques aux premières qu'il avait tracées : bref exemple de ces petites machinations d'écriture qui permettent à Beyle de tourner les insurmontables apories de l'énonciation autobiographique.

Toutefois, on le sait, ce petit récit est répété le lendemain (24 novembre 1835) : il est récrit, mais différentiellement, et l'on peut supposer que cette réécriture différentielle est contemporaine de l'écriture de la relecture du récit dans sa première occurrence. Or dans cette deuxième occurrence du récit, apparaît, à son terme, la suite des lettres à laquelle l'éditeur de la *Pléiade* accorde dans l'imprimé un statut particulier : il en reproduit le manuscrit comme il l'avait fait pour le dessin-image du couvent, de la route, etc.<sup>15</sup> Par là même, s'opère un subtil procès d'iconisation des signes graphiques : la série des lettres est dans le texte imprimé - comme le dessin, c'est "une sorte" de dessin. L'intuition est profonde et exacte. Mais de quoi est-elle intuition ? Quelle en peut être l'interprétation ? Le problème est ici, comme précédemment, de prendre en considération le manuscrit et les effets de sens qui en résultent et précisément, parmi eux, la reproduction dans l'imprimé de la série des lettres initiales.

La première de ces raisons - et la plus évidente - est que cette série de lettres, en tant que telle, ne fait pas sens : ni mot ni suite de mots, encore moins phrase. Elle tombe dans le sémiotique pur, l'infrasens, au niveau des composants linguistiques, ici graphiques-phonétiques, sans intégrant signifiant, fût-il implicite ou présupposé, à savoir les noms propres de la liste que nous avons lus, écrite verticalement et qui est reproduite ainsi dans l'imprimé. Par ailleurs, comme les lettres V A A M etc... sont manuscrites horizontalement, selon la règle de la ligne, et non verticalement comme l'étaient les noms de la liste, *graphiquement*, elles ne peuvent être lues comme les initiales d'une liste absente, effacée ou présupposée. Il suffirait de présenter les lettres en colonne verticale pour apercevoir cet effet. Autrement dit, *visuellement*, dans le manuscrit, apparaît une pure forme expressive graphique, une *icône littéraire*, quels que soient par ailleurs les noms qui pourraient être construits à partir d'elles. Les construire reviendrait en effet à les écrire verticalement, chacun à partir de l'initiale, mais en transgressant nos règles

d'écriture et de lecture : une icône de lettres donc, comme le dessin-image était une icône de lignes, à cette différence près que l'icône de lignes représentait, par elle-même et l'agencement de ses tracés, un paysage à éléments reconnaissables (même sans sa légende) alors que, par elle-même, l'icône de lettres ne représente rien : elle signifie par renvoi à des noms ici maintenant absents, qui ne sont ni écrits ni même scriptibles.

D'autre part, on s'aperçoit en comparant les signes écrits des mots qui précèdent ou suivent notre icône littérale ou même les initiales des noms de la liste, que la graphie de ces lettres, de cette icône littérale, en est tout à fait différente.

Hampes et panses sont appuyées par traits forts ; les lettres sont des sortes de majuscules romaines, à la différence des majuscules "cursives" des initiales des noms de la liste. Icône donc de lettres, in-signifiante au plan du lisible, et in-représentante au plan de l'iconique, au plan de l'image. Toutefois ni signifiante, ni représentante, l'icône littérale est représentée : les lettres en série, pourrait-on dire, ne sont pas écrites, elles sont dessinées. Elles ne sont pas les traces d'un tracement d'écriture, mais celles d'un tracement d'icône.

Et c'est ici que nous retrouvons le "sens" : elles sont tout simplement un fragment du dessin-image, un élément de sa représentation : la partie restée *invisible* dans le dessin-image, mais qui avait été racontée comme séquence narrative du petit récit : « les noms que voici et dont j'écrivais les initiales sur la poussière... ».

C'est ici que notre argumentation peut se resserrer et s'achever : de même que le *dessin-image* nous avait donné à lire, dans son icône même, un *nom illisible-absent* du récit, de sa duplication et de sa reprise : *Astarté* ; de même, le *récit*, et sa reprise, nous donne à voir, dans son écriture même, une *icône littéraire invisible-absente* du dessin, V A A M M A A A M C G A.

Autrement dit, de par la répétition même du récit, avec variantes, de par la duplication graphique du premier (sans

changement), de par les suppléments du dessin-image, non écrits dans le texte, de par les suppléments du texte manuscrit, non visibles dans l'image, apparaît l'étrange équation ou équivalence :

ASTARTE = VAAMMAAAMCGA

J'ai déjà dit ce qui se jouait dans le nom « Astarté » du dessin; j'ai essayé de montrer ailleurs ce qui se jouait à la fois au plan du contenu et à celui de l'expression dans la suite des lettres<sup>16</sup> : une cryptographie brouillée du nom de la mère MAMA devenue émission de voix à la limite de l'articulable.

#### NOTES

1. Nous avons délibérément gardé à notre intervention l'allure de sa présentation orale, dont l'écoute dans la lecture qui sera faite de son texte écrit et imprimé apporte - pourvu qu'on y prête attention - des éléments de réflexion sur les problèmes spécifiques que nous abordons dans cette communication. De même, nous avons réduit les notes à quelques éléments indispensables.
2. Nous utilisons ici la terminologie de Hjelmslev, voir en particulier *Prolégomènes à une théorie du langage*, (1948), trad. fse A.-M. Léonard, Minuit, Paris, 1963, p. 71 et sq.
3. Dans la mesure naturellement où elles font sens au plan du texte même. Il ne s'agit pas d'une étude "graphologique".
4. Quelles que soient les modalités techniques de la gravure ou les matériaux sur lesquels elle est effectuée.
5. Au triple sens du terme en latin : l'action de conduire, le tracé tracé et trait et enfin la conduite ou l'économie d'une suite ou d'une succession (le *ductus* d'une pièce de théâtre ou d'une phrase, Quintilien 4, 2, 53 ou 9, 4, 30).
6. Cf. à ce sujet les très fines remarques que fait J.-L. Schefer dans *L'Invention du corps chrétien. Saint-Augustin. Le Dictionnaire de la mémoire*, Galilée, Paris, 1975, à propos des *Confessions* et en particulier p. 44-46.
7. Les espèces atypiques de dessin mériteraient une étude attentive dans la mesure où elles brouillent ou interrogent les articulations d'une typologie.

8. C'est une des caractéristiques de la figure de géométrie dans son rapport à l'espace.
9. Nous avons plus précisément abordé ce point dans notre communication au Congrès *Stendhal, Roma e l'Italia*. Cf. les actes de cette réunion.
10. Cf. à ce sujet, notre *La Voix excommuniée. Essais de mémoires*, Galilée, Paris, 1981.
11. Troisième espacement qui concerne la «forme-livre» dont on sait l'importance pour l'écriture et le manuscrit de la *Vie de Henry Brulard*. Cf. Stendhal, *Œuvres intimes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1983, t. II ; la notice de V. Del Litto sur la *Vie de Henry Brulard*, p. 1312-1313.
12. Dans *La Voix excommuniée...* p. 95 et sq. Cf. également la belle et fort perspicace étude de S. Serodes, « La scène de l'écriture » dans le numéro de *L'Arc* consacré à Stendhal, 1983, p. 11 et sq., qui confirme certains éléments de nos précédents travaux.
13. *La Voix excommuniée...* p. 110-111.
14. La transformation que je propose ici trop rapidement et le "chiasme" qu'elle engendre met cependant en évidence la multivalence du mot "comme" qui, pour le dire figurativement, occuperait le lieu de la "barre" autour de laquelle les opérations du chiasme s'effectuent. Le parcours des valeurs sémantiques (comme celui des fonctions syntaxiques) de "comme" correspondrait selon des modalités et des procès à analyser aux diverses formes d'identification et en fin de compte aux diverses opérations du chiasme que les transformations du syntagme « comme Zadig » ont fait apparaître dans le texte que nous analysons.
15. On notera que l'éditeur de la *Vie...* dans la Bibliothèque de la Pléiade procède de la même façon dans la reproduction de la grande addition qui clot le chapitre v (voir la note p. 590) où la même série littérale (avec des variantes) réapparaît deux fois.
16. *La Voix excommuniée...* p. 115-118.



