

L'âpre vérité, un défi de Stendhal aux historiens

Carlo Ginzburg

Traducteur : Martin Rueff



Édition électronique

URL : <http://elh.revues.org/900>

DOI : 10.4000/elh.900

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 16 octobre 2009

Pagination : 89-104

ISBN : 978-2-35698-014-4

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Carlo Ginzburg, « L'âpre vérité, un défi de Stendhal aux historiens », *Écrire l'histoire* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 16 octobre 2012, consulté le 27 août 2017. URL : <http://elh.revues.org/900> ; DOI : 10.4000/elh.900

L'âpre vérité, un défi de Stendhal aux historiens *

Traduit de l'italien par Martin Rueff

« *L'ÂPRE VÉRITÉ, UN DÉFI DE STENDHAL aux historiens* » est la traduction d'un texte publié dans *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milan, Feltrinelli, 2006. Ce livre paraîtra aux éditions Verdier en 2010 sous le titre *Le Fil et les Traces. Vrai, faux, fictif* (traduction Martin Rueff). Nous remercions Carlo Ginzburg et les éditions Verdier, qui ont autorisé cette publication.

1. Balzac lança un défi explicite aux historiens de son temps, Stendhal un défi implicite aux historiens du futur. Le premier est bien connu ; le second ne l'est pas. Je tenterai d'en analyser un aspect.

Erich Auerbach a consacré un des chapitres centraux de *Mimésis* au rapport de Stendhal et de Balzac avec l'histoire ¹. Pour l'évaluer, il faut signaler une donnée étrangement négligée par les commentateurs : dans la longue série des passages analysés au long de *Mimésis*, poètes et romanciers

– Homère, Dante, Stendhal, Balzac, Proust et ainsi de suite – alternent avec des historiens comme Tacite, Ammien Marcellin et Grégoire de Tours, ou avec des mémorialistes comme Saint-Simon.

Aujourd'hui, une telle coexistence peut sembler pacifique. Pour la plupart des lecteurs il va de soi que les textes commentés par Auerbach sont, dans une mesure plus ou moins grande, des textes de fiction. Cette interprétation de *Mimésis*, qui a sans aucun doute contribué à son succès dans les universités américaines, aurait horrifié Auerbach ².

* J'ai présenté des versions différentes de cet essai à Harvard, lors d'une table ronde sur « Littérature et histoire » ; à la Siemens Stiftung de Munich et au département d'histoire de l'université de Sienna. Je tiens à remercier la Siemens Stiftung en la personne de son directeur, Heinrich Meier, qui m'a permis de passer une période de recherches bénéfique à Munich (2000).

1. Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 450-488. Voir aussi la conclusion, p. 549.
2. Cf. Hayden White, « Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism », in id., *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, p. 87-100 (je discute ce texte dans un essai sur Auerbach et Dante à paraître prochainement).

Le sous-titre de son livre, ne l'oublions pas, est *La représentation de la réalité dans la littérature occidentale (Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur)*³. Auerbach avait un sens très fort de la réalité, et en premier lieu de la réalité sociale. Son approche «perspectiviste», qui s'inspirait de Vico (même si son noyau central était, à mon avis, une version sécularisée d'une idée de saint Augustin), se fondait sur l'idée que le développement historique tend à engendrer des approches multiples de la réalité⁴. Mais Auerbach n'était pas un relativiste. En commentant les descriptions des révoltes militaires que nous trouvons chez Tacite et Ammien Marcellin, Auerbach souligne que ces historiens ne se souciaient pas des « problèmes objectifs » comme des « conditions de la population romaine », et relève qu'un « historien moderne se serait demandé comment la corruption de la plèbe a pu prendre une telle ampleur ; il aurait tout au moins effleuré la question. Mais ceci n'intéresse pas Ammien et sous ce rapport, il va beaucoup plus loin que Tacite⁵ ».

Auerbach parvient donc à caractériser la nature spécifique des textes de Tacite et d'Ammien Marcellin en opposant leur point de vue à

un point de vue plus moderne et plus véridique. Il ne s'agit pas d'un exemple isolé. Même quand il examine des œuvres d'invention, Auerbach prend toujours en considération, explicitement ou non, la réalité historique, comme elle a été perçue par la conscience moderne. Dans le chapitre sur Stendhal, par exemple, Auerbach écrit : « L'élément de la perspective temporelle se manifeste partout dans le traitement même des sujets. [...] Dans la mesure où le réalisme sérieux des temps modernes ne peut représenter l'homme autrement qu'engagé dans une réalité globale politique, économique et sociale en constante évolution – comme c'est le cas aujourd'hui dans n'importe quel roman ou film – Stendhal est son fondateur⁶. »

Et pourtant, pour Auerbach, tout bien considéré, le réalisme sérieux, « moderne » de Stendhal, n'est pas pleinement moderne : « Néanmoins l'esprit dans lequel il envisage les événements et tente d'en reproduire l'engrenage est à peine influencé par l'historicisme [*Historicismus*] [...]. Dans le détail sa représentation des événements est fondée sur "une analyse du cœur humain" tout à fait conforme à la psychologie morale classique, elle

3. Le sous-titre des traductions française (« La représentation de la réalité dans la littérature occidentale ») et italienne (« *Il realismo nella letteratura occidentale* ») est arbitraire. On notera cependant qu'Auerbach évoque dans sa conclusion un « *Realismus des Mittelalters* » en soulignant que le réalisme moderne s'inscrit à la fois dans sa continuité et en rupture par rapport à lui (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], Tübingen, 1994, p. 516).
4. Cf. Carlo Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, p. 147-164.
5. E. Auerbach, *Mimésis...*, *op. cit.*, p. 63.
6. *Ibid.*, p. 458-459.

ne découvre ni ne pressent l'existence des forces historiques. On trouve chez lui des motifs rationalistes, empiriques, sensualistes, mais guère ceux de l'historicisme romantique⁷. »

Pour trouver une attitude authentiquement historiciste, il nous faut nous tourner vers Balzac. Chez lui, romancier et historien convergent et montrent la vérité de l'idée romantique selon laquelle les multiples formes culturelles d'une même période se trouvent unies par une cohérence souterraine : « L'historicisme d'atmosphère et le réalisme d'atmosphère sont étroitement liés ; Michelet et Balzac sont portés par les mêmes courants [...]. Une telle conception et une telle exécution [celles de Balzac] sont éminemment historicistes⁸. »

Arrivé à ce point, on serait tenté d'identifier le point de vue d'Auerbach avec l'*Historismus* allemand – une catégorie qu'on ne confondra pas avec l'historicisme italien ni avec le *New Historicism* américain⁹. Certes, les passages de *Mimésis* qui vont dans ce sens sont nombreux. Mais sur le point de s'achever le livre prend une autre direction. Auerbach écrit en toutes lettres ce que le lecteur avait déjà commencé à suspecter :

à savoir que les personnages principaux du dernier chapitre, Marcel Proust et Virginia Woolf, ont inspiré aussi les principes formels sur la base desquels le livre lui-même a été construit. De *To the Lighthouse* et de la *Recherche*, Auerbach a repris l'idée, parfaitement étrangère aux histoires de la littérature traditionnelles, que c'est à partir d'un événement accidentel, d'une vie quelconque, ou d'un passage pris au hasard dans un livre, qu'on peut atteindre à une compréhension plus profonde de l'ensemble¹⁰.

Comment concilier cette perspective historique avec les caractéristiques des passages, pris dans des livres d'histoire ou de fiction, étudiés au fil de *Mimésis*? Auerbach, qui se méfiait des formulations théoriques explicites, évita de se poser cette question¹¹. Nous pouvons tenter de répondre en mettant en perspective un maître du perspectivisme comme Auerbach. Le point de départ de ce jeu de boîtes chinoises ou de mise en abyme sera le passage du *Rouge et le Noir* qui a offert à Auerbach une de ses analyses les plus célèbres¹². Mais il est d'abord utile de rappeler quelques éléments contextuels.

7. *Ibid.*, p. 459.

8. *Ibid.*, p. 469, 476.

9. Auerbach fait référence à plusieurs reprises à Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus* (1936) : cf. *Mimésis...*, *op. cit.*, index.

10. E. Auerbach, *Mimésis...*, *op. cit.*, p. 524-525.

11. *Ibid.*, p. 541-548 (cf. aussi toute la conclusion).

12. *Ibid.*, p. 450-465. Sur ce thème général, cf. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

2. Sur la page de garde de l'exemplaire du *Rouge et le Noir* qui fait partie du fonds Bucci conservé à la bibliothèque municipale Sormani de Milan, Stendhal a gribouillé quelques phrases : « Rome, 24 mai 1834. J'ai écrit dans ma jeunesse des biographies (Mozart, Michelange) qui sont une espèce d'histoire. Je m'en repens. Le vrai sur les plus grandes, comme sur les plus petites choses me semble presque impossible à atteindre, au moins un vrai *un peu détaillé*. M. de Tracy me disait : [effacé : il n'y a plus de vérité que dans] on ne peut plus atteindre au *Vrai*, que dans le roman. Je vois tous les jours davantage que partout ailleurs c'est une prétention. C'est pourquoi...¹³ »

Les épigraphes proposées par Stendhal en tête de chacun des deux volumes qui composent *Le Rouge et le Noir* jettent quelque lumière sur ces phrases. La première est attribuée à Danton : « La vérité, l'âpre vérité ». La seconde à Sainte-Beuve : « Elle n'est pas jolie, elle n'a point de rouge. » Pour Stendhal, « vérité » voulait dire, avant toute chose, refus de tout embellissement quel qu'il soit. Mon livre, déclarait-il avec orgueil, n'est pas gracieux : il

est immédiat, direct, âpre. Une chronique âpre : le sous-titre qu'on peut lire sur le frontispice de la première édition du roman (1831) était « Chronique du dix-neuvième siècle », transformé quelques pages plus loin en « Chronique de 1830 ». Il arrive que les éditions les plus récentes éliminent l'un ou l'autre sous-titre¹⁴.

Naturellement, aucun lecteur n'a jamais pris au sérieux le terme « chronique ». *Le Rouge et le Noir* a toujours été lu comme un roman. Mais les intentions de Stendhal sont claires. À travers un récit basé sur des personnages et des événements inventés, il essayait d'atteindre une vérité historique plus profonde. Cette attitude est partagée par d'autres romanciers du début du XIX^e siècle : à commencer par Balzac, « ce grand historien », selon la définition de Baudelaire¹⁵. Mais Stendhal avait d'autres objectifs, et il suivit une autre voie.

3. Dans l'extrait du *Rouge et le Noir* choisi par Auerbach comme point de départ de ses propres analyses, Julien Sorel et son protecteur, l'abbé janséniste Pirard, conversent dans l'hôtel du marquis

13. Exemplaire interfolié du *Rouge et le Noir* conservé dans le fonds Bucci de la bibliothèque municipale Sormani de Milan. On en trouve une transcription quasi identique dans l'édition fournie par Yves Ansel et Philippe Berthier dans Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, in id., *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. I, 2005, p. 997. C'est de cette édition que j'extrai toutes les citations qui suivent.

14. L'édition de la Pléiade d'Henri Martineau ne donne que le second. Auerbach cite les deux sous-titres sans les commenter (*Mimésis...*, *op. cit.*, p. 451, 475). Dans *A Lion for Love* (New York, Basic Books, 1979, p. 201, note), Robert Alter avance que le sous-titre original fut modifié en « Chronique de 1830 » parce que celui-ci semblait faire allusion aux barricades de juillet 1830.

15. Charles Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846), in id., *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. II, 1976, p. 17.

de La Mole. Julien a commencé à travailler pour le marquis, qui l'invite à prendre part à ses repas. Julien demande à l'abbé Pirard de lui obtenir la permission de refuser ces invitations parce qu'il s'ennuie trop au cours de ces repas. Pirard, « véritable parvenu », est scandalisé par l'insolence de ce fils de paysans. Un « bruit léger » révèle que la fille du marquis, M^{lle} de La Mole, est en train d'écouter la conversation : « Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu ; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbé. Dieu ! qu'il est laid ¹⁶. »

Nous reviendrons plus loin sur ce passage. Mais voici le commentaire d'Auerbach :

Ce qui nous intéresse dans cette scène est ceci : elle serait presque incompréhensible sans la connaissance exacte et détaillée de la situation politique, de la structure sociale et des conditions économiques d'un moment historique bien déterminé, celui où se trouvait la France peu avant la révolution de Juillet, comme le précise le sous-titre du roman (ajouté par l'éditeur) : *Chronique de 1830*. Mais l'ennui qui sévit aux dîners et dans les salons de cette maison aristocratique, et dont Julien se plaint, n'est pas un ennui ordinaire ; il ne résulte pas de la lourdeur fortuite et individuelle des personnes qui s'y rencontrent ; au contraire, cette société

comprend aussi des hommes cultivés, spirituels, quelquefois supérieurs, et le maître de ces lieux est intelligent et aimable ; cet ennui est plutôt une caractéristique politico-culturelle de la Restauration. Au xvii^e siècle et plus encore au xviii^e siècle, les salons du même type étaient tout autre chose qu'ennuyeux. ¹⁷

Les remarques d'Auerbach sont très fines, mais ses conclusions sont discutables. On peut démontrer que Stendhal ne considérait pas l'ennui comme un phénomène du passé, lié à la société française sous la Restauration, mais comme un phénomène qui devait caractériser aussi bien le présent, c'est-à-dire la société qui avait succédé à la révolution de Juillet, que le futur qu'il pouvait prévoir. Pour soutenir cette interprétation, on peut citer la recension que Stendhal avait rédigée pour son propre livre en 1832 et qu'il destinait à *L'Anthologie*. Cette auto-recension ainsi que l'article écrit par Vincenzo Salvagnoli sur les indications de Stendhal ne sont parus que de manière posthume ¹⁸. Auerbach a composé *Mimésis* en exil, à Istanbul, dans une situation qui lui interdisait l'accès à des sources secondaires et qui rendait très difficile l'accès aux sources de première main. Le choix du passage du *Rouge et le Noir* ainsi que le commentaire d'Auerbach pourraient avoir

16. E. Auerbach, *Mimésis...*, *op. cit.*, p. 450-451. Cf. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 578.

17. E. Auerbach, *Mimésis...*, *op. cit.*, p. 451.

18. Cf. Stendhal, « Projet d'article sur *Le Rouge et le Noir* » [1832], in id., *Œuvres romanesques...*, *op. cit.*, p. 822-838. Vincenzo Salvagnoli, *Dei romanzi in Francia e del romanzo in particolare di M. Stendhal Le Rouge et le Noir* (1832), inédit avec ajouts et autographes et apostilles de Stendhal, éd. A. Bottacin, Florence, Polistampa, 1999. Voir aussi Ann Jefferson, « Stendhal and the Uses of Reading: *Le Rouge et le Noir* », *French Studies*, vol. 37, 1983, p. 168-183, spécialement p. 175.

été influencés par un vague souvenir de l'auto-recension de Stendhal.

Il s'agit d'un texte extraordinaire : un véritable exercice d'étrangisation*. En s'adressant à un public étranger derrière le voile du pseudonyme, Stendhal considère le roman qu'il avait publié deux ans avant dans une double distance, géographique et culturelle. Les mœurs et les attitudes morales décrites dans *Le Rouge et le Noir* s'étaient enracinées en France, observait Stendhal, « entre 1806 et 1832 ». La vie de province en France avant la Révolution était très joyeuse, comme il ressort du « gracieux » petit roman de Besenval intitulé *Le Spleen*. « Rien de semblable aujourd'hui », poursuit Stendhal, « tout est triste et guindé dans les villes de six à huit mille âmes. L'étranger y est aussi embarrassé de sa soirée qu'en Angleterre¹⁹. »

C'est avec profit que les lecteurs de Stendhal peuvent lire *Le Spleen* de Besenval. Le roman se déroule à Besançon, un des lieux où se déroule aussi l'action du *Rouge et le Noir* ; le nom de l'héroïne, M^{me} de Rennon, rappelle celui de M^{me} de Rênal ; le héros déteste son père, tout comme Julien Sorel le déteste (et Stendhal lui-même)²⁰. Mais il est plus remarquable que Stendhal parte

du *Spleen* de Besenval pour faire de l'ennui le thème principal du *Rouge et le Noir*. Comme le souligne à juste titre Auerbach, pour Stendhal, l'ennui est un phénomène historique, lié à un espace et à un temps spécifiques. Mais ni la période indiquée par Stendhal – entre 1806, peu après le début de l'Empire, et 1832, année où l'auto-recension fut rédigée – ni le parallèle avec l'Angleterre ne sont conciliables avec l'idée d'Auerbach selon laquelle l'ennui décrit par Stendhal devrait être localisé en « France peu avant la révolution de Juillet ».

Qu'est-ce donc que l'ennui ? C'est le produit (selon les termes de l'auto-recension) de la moralité, d'une France « morale » encore inconnue des étrangers, mais qui est sur le point de devenir un modèle pour l'Europe entière :

La France *morale* est ignorée à l'étranger, voilà pourquoi avant d'en venir au roman de M. de S[tendhal] il a fallu dire que rien ne ressemble moins à la France gaie, amusante, un peu libertine, qui de 1715 à 1789 fut le modèle de l'Europe, que la France grave, morale, morose que nous ont léguée les jésuites, les congrégations et le gouvernement des Bourbons de 1814 à 1830. Comme rien n'est plus difficile en fait de romans que de peindre d'après nature, de ne pas *copier des livres*, personne encore avant M. de S.[tendhal] ne s'était hasardé à faire le

* La traduction du terme russe *ostranenie* en français a donné *étrangisation*, « rendre étrange » (Victor Chklovski, *La Marche du cheval*, Paris, Champ Libre, 1973, p. 110-113) et *singularisation*, « rendre singulier » (Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 83-97), du bas latin *singulus*, « unique », « particulier, inhabituel ». La traduction en anglais d'*ostranenie* est *estrangement*, « making strange », de l'ancien français *estrange*, du latin *extraneus* « extérieur, étranger » ou « bizarre » [NDT].

19. Stendhal, « Projet d'article... », *art. cit.*, p. 824.

20. Cf. Pierre-Victor baron de Besenval, *Spleen. Les Amants soldats* [1806], Paris, 1895.

portrait de ces mœurs si peu aimables, mais qui malgré cela, vu l'esprit mouton de l'Europe, finiront par régner de Naples à Saint-Pétersbourg.²¹

C'est ainsi que Stendhal se voyait en 1832. Est-il possible qu'il déforme rétrospectivement le sens de son roman? Une telle interrogation soulève une question sur laquelle on a beaucoup discuté: la date de composition du *Rouge et le Noir*. Dans l'auto-recension, Stendhal écrivait qu'il avait risqué la prison « en faisant le portrait de la société de 1829 (époque où le roman a été écrit)²² ». Dans l'« Avertissement » qui précède le roman, Stendhal avait indiqué une autre date: « Nous avons lieu de croire que les feuilles suivantes furent écrites en 1827²³. »

Ces deux dates, légèrement divergentes, sont l'une et l'autre inexactes. Nous savons par Stendhal que l'idée du *Rouge et le Noir* lui avait traversé l'esprit à Marseille, dans la nuit du 25 octobre 1829. Il travailla au roman pendant l'hiver 1829-1830 et signa un contrat avec l'éditeur Levassasseur le 8 avril 1830. Pendant le mois de mai de cette même année, il corrigea les épreuves: mais le 1er mai 1830 il était encore en train de « dicter » la scène de la cathédrale de Besançon qui

se trouve au chapitre xxviii de la première partie. L'importance de ces derniers ajouts n'a pas échappé à Victor Del Litto²⁴. Il est évident que Stendhal n'a pas cessé de revenir sur son roman pendant qu'il en corrigeait les épreuves. Une note de bas de page énigmatique datée du « 11 août 1830 » montre que la correction des épreuves (accompagnée peut-être de phases d'écriture ou de réécriture) était encore en cours après la révolution de Juillet. Michel Crouzet a soutenu que *Le Rouge et le Noir* « a été écrit intégralement avant juillet 1830 et c'est pourquoi il se trouve intrinsèquement relié à l'agonie de la Restauration ». Cette thèse n'est pas convaincante. Crouzet lui-même mentionne dans une note de bas de page un élément qui ne s'accorde pas avec sa chronologie: Louis Lablache, le chanteur dont Stendhal fait le portrait sous le nom de Geronimo, l'ami de Julien Sorel, joua avec un grand succès le rôle de Geronimo dans *Le Mariage secret* de Cimarosa à Paris le 4 novembre 1830²⁵. Une telle date permet de supposer, comme le suggère Henri Martineau, que Stendhal « a continué à travailler à la rédaction et à la révision du roman jusqu'en novembre ». Il pourrait avoir dicté le passage qui fait allusion au triomphe de Geronimo le

21. Stendhal, « Projet d'article... », *art. cit.*, p. 827.

22. *Ibid.*

23. Id., *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, « Avertissement », p. 349.

24. Id., *Œuvres intimes*, éd. V. Del Litto, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1982, p. 129: « Je dicte la scène de la cathédrale de Bisontium [i.e. Besançon] »; cf. le commentaire de Del Litto p. 1079.

25. Michel Crouzet, *Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, PUF, 1995, p. 10-11. Cf. l'entrée « Lablache, Louis », in *Nouvelle biographie française*. Cf. aussi Y. Ansel, in Stendhal, *Œuvres romanesques...*, *op. cit.*, p. 960-962.

6 novembre, à la veille de son départ pour Trieste, où il avait été nommé consul. La publication du *Rouge et le Noir* fut annoncée le 15 novembre²⁶.

Cette discussion chronologique pourra, dans sa minutie, paraître pédante et, en dernière analyse, privée de portée. Et pourtant, les témoignages dont on vient de produire la liste expliquent pourquoi Stendhal a daté la rédaction de son roman en 1827 (dans l'« Avertissement ») et en 1829 (dans l'auto-recension). Les deux dates, inexactes l'une comme l'autre, voulaient faire penser au lecteur (et Auerbach lui-même s'est laissé tromper) que *Le Rouge et le Noir* était une représentation précise de la société française sous la Restauration. Précis, le roman l'était sans le moindre doute : mais les caractéristiques décrites étaient destinées à se prolonger bien au-delà de leur localisation originelle, comme Stendhal le suggérait indirectement dans un des deux sous-titres du *Rouge et le Noir* : « Chronique du dix-neuvième siècle ». Dans une note de bas de page située à la fin du roman qui semble à première vue vouloir indiquer le caractère purement arbitraire des lieux où il se déroule (Verrières, Besançon), Stendhal fait référence aux

implications historiques plus générales de l'aventure qu'il a racontée : « L'inconvénient du règne de l'opinion, qui d'ailleurs procure *la liberté*, c'est qu'elle se mêle de ce dont elle n'a que faire ; par exemple : la vie privée. De là, la tristesse de l'Amérique et de l'Angleterre²⁷. »

En employant des termes comme « opinion » et « liberté », qui évoquaient l'atmosphère politique de la révolution de 1830, Stendhal indiquait l'importance du roman pour la France d'après la Restauration. La référence à l'Angleterre et à l'Amérique n'était pas moins éloquente. Pour Stendhal, les deux pays symbolisaient le futur : un futur terne, où toute passion était destinée à disparaître, si ce n'est une, la passion pour l'argent²⁸. Ennui et tristesse, produits par l'intrusion de la moralité dans la vie privée, étaient les caractéristiques de ces sociétés industrielles modernes parmi lesquelles la France était sur le point de compter²⁹.

4. Auerbach écrit que Balzac « surpasse de beaucoup [Stendhal] dans la manière dont il relie organiquement l'homme et l'histoire. Une telle conception et une telle exécution sont éminemment

26. Henri Martineau, introduction à Stendhal, *Romans et Nouvelles*, Paris, 1956, vol. I, p. 198.

27. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 807. Cf. id., *Correspondance*, éd. V. Del Litto et H. Martineau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), vol. II, 1967, p. 193-194 (lettre à Daniello Berlinghieri).

28. On trouvera des pages lumineuses sur ce thème dans Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (1986), Turin, Einaudi, 1999, chap. II : « Waterloo Story », p. 82-141.

29. Un des titres courants du chapitre XIX du livre II du *Rouge et le Noir* est « Un siècle moral ». Cf. *Œuvres romanesques...*, *op. cit.*, p. 1104 ; sur les titres courants, voir en général, p. 981-983.

historicistes³⁰ ». Cette observation ne rend pas justice à Stendhal. Auerbach, dévié par l'*Historismus*, n'a pas remarqué que dans les romans de Stendhal, l'absence d'un lien organique entre l'homme et l'histoire est le résultat d'un choix délibéré, exprimé à travers un procédé formel spécifique. L'isolement des héros de Stendhal est souligné et renforcé par leurs réflexions intérieures, qui alternent avec la description de leurs actions pour donner lieu à une sorte de contrepoint. Ce procédé, qui a été baptisé « discours direct libre », se présente généralement ainsi : un récit à la troisième personne est interrompu brusquement par une série de phrases brèves attribuées à un des héros du récit³¹. Même s'il est bien mieux structuré que les flux informes du monologue intérieur, le discours direct libre met le lecteur dans un rapport étroit, intime presque, avec les personnages les plus importants du roman : Julien Sorel, M^{me} de Rênal, M^{lle} de La Mole. Relisons le passage qui décrit la réaction de M^{lle} de La Mole au dialogue entre Julien et l'abbé Pirard : « Elle

était venue chercher un livre et avait tout entendu ; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbé. Dieu ! qu'il est laid³². »

Comme on peut le constater, Stendhal fait un usage très économe des signes de ponctuation³³. Pas de guillemets pour introduire les deux phrases, même si elles sont distinguées par des incisives ou des interjections : « pensa-t-elle » dans la première, l'interjection « Dieu ! » marquée par un point d'exclamation dans la seconde. Mais quand les signes de ponctuation sont absents, le glissement de la troisième à la première personne – qu'il survienne à l'intérieur d'une seule phrase ou entre deux phrases contiguës – est plus brusque et bien plus surprenant. Voici deux exemples qui concernent Julien Sorel, puis Mathilde de La Mole. Ils sont cités d'abord en français puis dans la traduction italienne de Diego Valeri. « À force d'examiner le comte Norbert, Julien remarqua qu'il était en bottes et en éperons ; [*point-virgule*] et moi, je dois être en souliers, apparemment

30. E. Auerbach, *Mimésis...*, *op. cit.*, p. 476.

31. On trouve d'excellentes observations à ce sujet in John T. Booker, « *Style direct libre* : The Case of Stendhal », *Stanford French Review*, 1985, p. 137-151.

32. E. Auerbach, *Mimésis...*, *op. cit.*, p. 450-451.

33. Vivienne Mylne, « The Punctuation of Dialogue in Eighteenth-Century French and English Fiction », *The Library: A Quarterly Journal of Bibliography*, vol. 6, n° 1, 1979, p. 43-61. Contre la ponctuation appelée « ponctuation forte », on peut lire deux écrits publiés la même année : A. Frey, ancien prote et correcteur d'imprimerie, *Principes de ponctuation fondés sur la nature du langage écrit*, Paris, Tourneux, 1824, et le *Traité raisonné de ponctuation* publié par François Raymond en appendice à son *Dictionnaire des termes appropriés aux arts et aux sciences, et des mots nouveaux que l'usage a consacrés...*, Paris, Masson, 1824. Dans ce dernier, cf. en particulier le chapitre x, p. xxviii (à propos des parenthèses et des guillemets), etc. : « Leur apposition dans le langage est presque abandonnée dans ce moment. Les auteurs en général évitent les parenthèses, le tiret et les guillemets, le plus possible. »

comme inférieur ». Et: « Ce Sorel a quelque chose de l'air que mon père prend quand il fait si bien Napoléon au bal. [point] Elle avait tout à fait oublié Danton. [point] Décidément, ce soir, je m'ennuie. [point] Elle saisit le bras de son frère... »³⁴. Dans la traduction italienne la ponctuation des deux passages a été normalisée et rendue plus conventionnelle: « *A forza di esaminare il conte Norberto, notò che aveva gli sivali e gli speroni [point]. E io devo portare le scarpe basse, evidentemente perché sono un inferiore! [point exclamatif]* » Et: « *Quel Sorel ha qualcosa che mi ricorda mio padre quando fa il Napoleone nei balli in costume –. [tiret et point] Ella aveva completamente dimenticato Danton. – [point et tiret] “Decisamente questa sera mi annoio” [guillemets]. Prese sotto braccio suo fratello... »³⁵.*

Le traducteur aura craint que le lecteur, fût-ce pour une fraction de seconde, puisse rester désorienté: c'est pourquoi il a inséré des points, des points d'exclamation, des tirets et des points, des guillemets. Mais le but de Stendhal était précisément celui-ci: désorienter le lecteur en imprimant à son récit un rythme haletant, fébrile, appuyé sur une ponctuation brisée et fragmentée, susceptible d'introduire des changements de point de vue inattendus³⁶.

34. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 569, 612.

35. *Il rosso e il nero*, trad. Dario Valeri, Turin, 1976, p. 249, 298.

36. Cf. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, *op. cit.*, p. 107: « Certaines pages de Stendhal ouvertes et presque brisées par des passages brutaux d'un point de vue à un autre ».

37. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, livre II, chap. VIII: « Quelle est la décoration qui distingue ? ».

38. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 613. Sur les circonstances qui ont pu inspirer Stendhal, cf. Claude Liprandi, « Sur un épisode du *Rouge et Noir*: le bal du duc de Retz », *Revue des sciences humaines*, n° 76, oct.-déc. 1954, p. 403-417.

5. Dans le passage analysé par Auerbach, Julien évoque Mathilde pour justifier l'ennui qu'il éprouve lors des repas chez le marquis: « Je vois bâiller quelquefois jusqu'à M^{lle} de La Mole. » Quelques chapitres plus loin, Mathilde réapparaît, elle bâille et fixe ses yeux sur Julien: « ces yeux si beaux, où respirait l'ennui le plus profond³⁷ ». Mathilde demande à Julien de l'accompagner à un bal, Julien comprend qu'il doit accepter; mais à peine le bal a-t-il commencé qu'il cesse de s'intéresser à elle. À ce moment, la scène (une des plus extraordinaires du roman) est vue à travers les yeux de Mathilde. Les seules pensées auxquelles nous ayons accès sont les siennes: « Décidément, ce soir, je m'ennuie », etc. Julien s'immerge dans une conversation passionnée avec le comte Altamira, un exilé qui a quitté Naples pour échapper (comme l'avait fait Domenico Fiore, ami de Stendhal) à une condamnation à mort pour des motifs politiques. Les deux hommes s'approchent. « Mathilde ne perdait pas une syllabe de leur conversation. L'ennui avait disparu³⁸. »

Mathilde n'est pas moins fascinée par Altamira que ne l'est Julien. Son engagement politique passionné est la véritable antithèse de l'ennui.

Altamira dit à Julien: « Il n'y a plus de passions véritables au XIX^e siècle: c'est pour cela que l'on s'ennuie tant en France³⁹. »

Altamira parle du XIX^e siècle comme si la France de la Restauration était un cas particulier qui confirme une loi plus générale. En ce sens, il ne fait que répéter les deux sous-titres divergents du roman: « Chronique du dix-neuvième siècle », « Chronique de 1830 ». Altamira parle au nom de Stendhal. On objectera que les premiers lecteurs du *Rouge et le Noir* ont lu ces pages et même le roman tout entier à la lumière de la révolution de Juillet. Le passage où Altamira formule le vœu que l'expérience des pays d'Amérique du Sud puisse transmettre à l'Europe les idéaux de liberté est accompagné d'une note en bas de page de l'éditeur (rédigée vraisemblablement par Stendhal lui-même) dans laquelle il est reporté laconiquement que cette partie du roman, « envoyée en typographie le 25 juillet 1830 », a été « imprimée le 4 août ». C'est sur cette base que Michel Crouzet a soutenu que la scène du bal et les réflexions d'Altamira « sont en parfaite consonance avec la Révolution [de juillet], ils l'appellent et l'annoncent. Stendhal indique au lecteur qu'il l'avait bien dit, que son roman conduit aux barricades et les contient, même s'il n'en parle pas⁴⁰ ». Mais la note en bas de page et le roman

ont une tout autre signification. Julien Sorel n'est pas un libéral, c'est un jacobin à contretemps. *Le Rouge et le Noir* raconte l'histoire d'une défaite individuelle tragique et non pas celle d'une révolution victorieuse. Stendhal pensait que la politique, comme il avait pu la vivre sous Napoléon, pendant la campagne de Russie, était une chose du passé que l'âge ennuyeux de l'industrie et du commerce avait rendue obsolète. Et que l'historiographie, traditionnellement identifiée avec l'histoire de la vie publique, se trouvait désormais dépassée par les romans, comme Destutt de Tracy l'avait expliqué à Stendhal. Les événements historiques étaient destinés à se répéter, mais sous une forme réduite et déformée. Mathilde s'en rend compte obscurément pendant qu'elle regarde Altamira: « Je ne vois que la condamnation à mort qui distingue un homme, pensa Mathilde: c'est la seule chose qui ne s'achète pas⁴¹. »

Ici, comme souvent dans les romans de Stendhal, des événements à venir se trouvent anticipés de manière obscure ou symbolique. Mathilde enterrera la tête tranchée de Julien, comme la reine Marguerite de Navarre avait enterré la tête de son amant, Boniface de La Mole, décapité pendant les guerres de religion. Julien ne mourra pas pour des raisons politiques, mais pour avoir tenté de tuer sa maîtresse, M^{me} de Rênal; il ne mourra pas en

39. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 614.

40. M. Crouzet, *Le Rouge et le Noir...*, *op. cit.*, p. 11.

41. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 607.

héros, mais comme un criminel. Dans un « siècle dégénéré et ennuyeux », comme le dit Mathilde, tout s'achète et l'héroïsme est impossible⁴².

6. Revenons à la scène du bal. Mathilde écoute la conversation entre Julien et Altamira : « M^{lle} de La Mole, penchant la tête avec le plus vif intérêt, était si près de lui, que ses beaux cheveux touchaient presque son épaule⁴³. »

Une fois de plus, Mathilde est représentée alors qu'elle est en train de tendre l'oreille, d'écouter – comme Stendhal lui-même prêtait l'oreille aux discours de ses personnages, contraignant ses lecteurs à faire de même. Pour Stendhal, le moi est synonyme de multiplicité. Il lui arrivait de se scruter avec un air amusé, perplexe ou ennuyé, comme dans cette phrase écrite sur une copie d'*Armance* : « Dimanche ennuyeux, promenade au Corso with Mister Sten[dahl], et pour toute sa vie ainsi till the death. 15 mars 35⁴⁴. »

Il y a cinquante ans, Jean Starobinski interrogeait dans un essai très brillant la passion de Stendhal pour les pseudonymes (on lui en connaît presque deux cents, utilisés dans des occasions

publiques ou privées). Starobinski, critique et psychanalyste, soulignait le côté voyeur de Stendhal et citait pour appuyer son interprétation un passage des journaux où Stendhal évoque ses propres inclinations amoureuses. Dans cet essai Starobinski ne parlait pas de l'œuvre de Stendhal. Le rapport entre l'œuvre littéraire et la psychologie de l'auteur est rien moins que simple : le critique, observait Starobinski, devrait enquêter sur l'espace qui sépare l'une de l'autre⁴⁵. Les romans de Stendhal sont pétris d'érotisme, mais les rencontres amoureuses entre ses personnages sont toujours laissées à l'imagination du lecteur⁴⁶. En tant qu'écrivain, Stendhal s'est toujours abstenu du voyeurisme au sens propre : mais en revanche, comme on a pu le voir, le voyeurisme acoustique eut une part importante dans ses récits⁴⁷. Goethe avait fait un recours occasionnel au discours direct libre dans les *Affinités électives* : un roman que Stendhal avait lu et aimé, et auquel il a rendu hommage dans le titre d'un chapitre du *Rouge et le Noir* (I, VII). Mais il se peut que l'usage systématique de ce procédé chez Stendhal puisse aussi avoir une origine de caractère psychologique.

42. *Ibid.*, p. 644. On trouve des remarques très proches chez Albert Sonnenfeld, « Romantisme (ou ironie) : les épigraphes du "Rouge et Noir" », *Stendhal Club*, n° 78, janv. 1978, p. 143-154, en particulier p. 153.

43. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 613.

44. Id., *Romans*, éd. H. Martineau, vol. I, p. 1432 (annotation sur la copie Bucci d'*Armance*. Déchiffrée seulement en partie dans les *Œuvres romanesques...*, *op. cit.*, p. 896).

45. Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, « Stendhal pseudonyme », p. 191-240 ; *id.*, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », introduction à L. Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 27-28.

46. Cf. les observations de Y. Ansel dans Stendhal, *Œuvres romanesques...*, *op. cit.*, p. 1131-1133.

47. Je dois cette formule à Vyacheslav Ivanov.

7. En 1834-1835, Stendhal relut *Le Rouge et le Noir* avec des sentiments contradictoires. Sur le manuscrit de *Lucien Leuwen*, il gribouilla ses commentaires personnels. « 5 mai 1834. À Marseille, en 1828, je crois, je fis trop court le manuscrit du *Rouge*. Quand j'ai voulu le faire imprimer à Lutèce, il m'a fallu faire de la substance au lieu d'effacer quelques pages et de corriger le style. De là, entre autres défauts, des phrases heurtées et l'absence de ces petits mots qui aident l'imagination du lecteur bienveillant à se figurer les choses⁴⁸. » Le roman lui parut « vrai, mais sec » ; le style « trop abrupt, trop heurté » ; « l'auteur ne songe en discourant », observait-il, « qu'à l'idée⁴⁹ ».

Stendhal, qui écrivait la plupart du temps dans un état d'exaltation, était incapable de revoir ses textes⁵⁰. L'insatisfaction que lui causa le caractère sec du *Rouge et le Noir* semble annoncer le style plus fluide de *La Chartreuse de Parme*. Le 29 mars 1805, âgé de vingt ans, il écrivait dans son journal :

J'ai le diable au corps pour montrer l'écorché à tout le monde. C'est un peintre qui voudrait s'illustrer dans le genre de l'Albane, qui aurait judicieusement commencé par l'étude de l'anatomie, et pour qui, comme objet utile, elle serait devenue tellement agréable, qu'au lieu de peindre un joli sein, voulant enchanter les hommes,

il peindrait à découvert et sanglants tous les muscles formant la poitrine d'une jolie femme, d'autant plus horrible, en leur sottise manie, qu'on s'attendait à une chose plus agréable. Ils procurent un nouveau dégoût par la vérité des choses qu'ils présentent. On ne ferait que les mépriser s'ils étaient faux, mais ils sont vrais, ils poursuivent l'imagination.⁵¹

Vingt-cinq années plus tard, Mérimée écrivait à Stendhal, un de ses amis les plus proches, ce qu'il pensait du *Rouge et le Noir*, à peine publié. Mérimée reprit la métaphore du jeune Stendhal, qu'il avait peut-être entendue lors d'une de leurs conversations ; mais loin de s'identifier avec le peintre, il s'identifiait avec le public effrayé. Dans la première partie de la lettre, qui s'est perdue, Mérimée affirmait que quelqu'un avait accusé Stendhal des plus graves délits : celui, entre autres, « d'avoir exposé à nu et au grand jour certaines plaies du cœur humain trop salopes pour être vues... »

« Cette observation m'a paru juste », écrivait Mérimée. « Il y a dans le caractère de Julien des traits atroces, dont tout le monde sent la vérité mais qui font horreur. Le but de l'art n'est pas de montrer ce côté de la nature humaine. » Et Mérimée comparait *Le Rouge et le Noir* au poème que Swift avait consacré au déshabillage de Delia

48. Stendhal, *Romans*, éd. H. Martineau, *op. cit.*, vol. I, p. 1401.

49. *Ibid.*, p. 1458, 1483. Il est aujourd'hui impossible de repérer la première annotation ; cf. *Œuvres romanesques...*, *op. cit.*, p. 992.

50. R. Alter, *A Lion...*, *op. cit.*, p. 168.

51. Stendhal, *Œuvres intimes*, éd. V. Del Litto, Paris, 1981, vol. I, *Journal*, p. 301-302. Cf. aussi *Œuvres intimes*, vol. II, *Journal*, p. 108, 13 décembre 1829 : « Il faut avoir le courage des Carrache. »

et rappelait « l'abominable vers qui le termine ». Il observait : « Vous êtes plein de ces odieuses vérités-là ⁵². »

8. La comparaison avec Swift proposée par Mérimée ne doit pas être prise à la lettre. *Le Rouge et le Noir* n'a rien de scatologique. Ce qui dérangeait Mérimée, c'était le détachement de Stendhal à l'égard des conventions sociales, comme sa volonté de les mettre à nu. Mais la comparaison entre Stendhal et Swift mérite d'être approfondie. Dans une remarque marginale de *Mina de Vanghel*, un roman qu'il laissa inachevé, Stendhal observait que « dans un roman décrire les us et coutumes laisse froid. Il faut transformer la description en stupeur, introduire une étrangère stupéfaite, et transformer la description en un sentiment ⁵³ ». Stendhal s'était déjà servi de ce procédé. Julien Sorel, fils de paysan, évolue avec stupéfaction entre la maison de M^{me} de Rênal, le séminaire, l'hôtel du marquis de La Mole. Stendhal regardait la société française contemporaine d'un point de vue distancé, à travers les yeux d'un jeune homme privé d'expérience et socialement dépaycé. Mérimée partageait l'amour de Stendhal pour les

détails concrets, ethnographiques : mais la vérité du *Rouge et le Noir* était trop « âpre » pour lui.

Les deux amis étaient très différents, aussi bien comme écrivains que comme personnes. Dans un portrait affectueusement ironique, paru quelques années après la mort de Stendhal, Mérimée écrivit : « Toute sa vie il fut dominé par son imagination, et ne fit rien que brusquement et d'enthousiasme. Cependant, il se piquait de n'agir jamais que conformément à la raison. "Il faut en tout se guider par la LO-GIQUE", disait-il en mettant un intervalle entre la première syllabe et le reste du mot. Mais il souffrait impatiemment que la *logique* des autres ne fût pas la sienne ⁵⁴. »

Dans ce trait psychologique, saisi par l'intuition de Mérimée, nous pouvons voir affleurer le double lien contradictoire que Stendhal entretenait avec les Lumières et avec le romantisme, avec la rationalité et avec les émotions, avec la logique et avec les croyances. Ce mélange, comme on l'apprend de la *Vie de Henry Brulard*, était déjà présent chez Stendhal à l'âge de quatorze ans. Il avait commencé à étudier les mathématiques ; et il ne réussissait pas à comprendre comment, en multipliant des nombres négatifs, on pouvait ob-

52. Stendhal, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 858-859. Mérimée observait que Stendhal, vu ses rapports avec M^{me} Azur, ne pouvait pas faire comme Swift et alléguer l'alibi de l'impuissance. Mérimée et Stendhal avaient été amants de M^{me} Azur (Alberte de Rubempré), qui venait de parler avec enthousiasme des prouesses érotiques de Stendhal : cf. R. Alter, *A Lion...*, *op. cit.*, p. 183-184. Stendhal avait fait allusion à l'impuissance de Swift en évoquant la trame d'*Armance* dans une lettre à Mérimée du 23 décembre 1826 (cf. Stendhal, *Romans et nouvelles*, *op. cit.*, vol. I, p. 190-192).

53. Cité par Muriel Augry-Merlino, *Le Cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et de Mérimée*, Genève/Paris, Slatkine, 1990, p. 102.

54. Prosper Mérimée, « H. B. » [1850], in *Portraits historiques et littéraires*, éd. P. Jourda, Paris, Champion, 1928, p. 155.

tenir un nombre positif. Mais le pire était encore à venir :

Au commencement de la géométrie, on dit : « *On donne le nom de PARALLÈLES à deux lignes, qui, prolongées à l'infini ne se touchent jamais.* » Et, dès le commencement de la *Statistique*, cet insigne animal de Louis Monge a mis à peu près ceci : *Deux lignes parallèles peuvent être considérées comme se rencontrant, si on les prolonge à l'infini.*

Je crus lire un catéchisme et encore un des plus maladroits. Ce fut en vain que je demandais des explications à M. Chabert.

« Mon petit, dit-il en prenant cet air paternel qui va si mal au renard dauphinois, l'air d'Édouard Mounier (pair de France en 1836), mon petit, vous saurez cela plus tard. »

Et le monstre, s'approchant de son tableau en toile cirée et traçant deux lignes parallèles et très voisines,

me dit :

« Vous voyez bien qu'à l'infini on peut dire qu'elles se rencontrent. »

Je faillis tout quitter. Un confesseur, adroit et bon jésuite, aurait pu me convertir à ce moment en commentant cette maxime :

« Vous voyez que tout est erreur, ou plutôt qu'il n'y a rien de faux, rien de vrai, tout est de convention. Adoptez la convention qui vous fera le mieux recevoir dans le monde. Or la canaille est patriote et toujours salira ce côté de la question; faites-vous aristocrate comme vos parents et nous trouverons le moyen de vous envoyer à Paris et de vous recommander à des dames influentes. »

Cela dit avec entraînement, je devenais un coquin et j'aurais une grande fortune aujourd'hui, en 1836.⁵⁵

En regardant rétrospectivement cet épisode, Stendhal relia sa passion précoce pour la logique à sa haine pour les conventions. Mais ce qui a dû maintenir vivant cet épisode pendant presque quarante ans dans la mémoire de Stendhal, ce doit être certainement la découverte d'une faille dans la géométrie d'Euclide qui lui avait semblé solide comme un roc. Cette découverte pourrait bien avoir contribué à son attirance durable pour les phénomènes irrationnels comme les passions que la raison doit apprendre à analyser. Le jeune Stendhal avait une grande admiration pour Pascal, qu'il comparait non seulement à Shakespeare mais aussi à lui-même : « La prose de Pascal est ce qui approche le plus pour moi⁵⁶. » Cette affirmation (qui ne paraît pas avoir attiré l'attention des chercheurs) est moins surprenante qu'il n'y paraît. Aux provinciaux ingénus qui lui demandaient sa profession, Stendhal avait l'habitude de répondre : « observateur du cœur humain⁵⁷ ». Il repensait peut-être à la fameuse phrase de Pascal : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas. » Dans une lettre à Pauline, sa sœur chérie, Stendhal traduit les mots de Pascal dans le « Que sais-je ? » de Montaigne : « Je relis la *Logique* de Tracy avec un vif plaisir; je cherche à raisonner juste pour trouver une réponse exacte à cette question : "Que désiré-je?"⁵⁸ ».

55. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes*, op. cit., vol. II, p. 858-859.

56. Cf. id., *Œuvres intimes*, op. cit., vol. I, p. 208; id., *Journal littéraire*, in *Œuvres complètes*, t. XXXIV, p. 172; cf. aussi p. 166, 168.

57. Pr. Mérimée, « [Stendhal] Notes et souvenirs », in *Portraits...*, op. cit., p. 179.

58. Stendhal, *Correspondance*, op. cit., vol. I, 1962, p. 352 (à Pauline Beyle, 3 juin 1807).

Stendhal note dans ses *Souvenirs d'égotisme*: « On peut tout connaître, excepté soi-même⁵⁹. »

9. Le discours direct libre donne voix à l'isolement des personnages de Stendhal, à leur vitalité ingénue vaincue par un processus historique qui bouleverse et humilie leurs illusions⁶⁰. Un tel procédé semble interdit aux historiens, parce que, par définition, le discours direct libre ne laisse pas de traces documentaires. Nous nous trouvons dans une zone située au-delà ou en deçà de la

connaissance historique et qui lui reste inaccessible. Mais les procédés narratifs sont comme des champs magnétiques : ils provoquent des questions, et attirent de possibles documents⁶¹. En ce sens un procédé comme le discours direct libre, né pour répondre, sur le terrain de la fiction, à une série de questions posées par l'histoire, peut être considéré comme un défi indirect lancé aux historiens. Il se pourrait qu'un jour ces derniers le relèvent, sous une forme que nous ne pouvons pas encore imaginer.

59. Id., *Souvenirs d'égotisme*, éd. B. Didier, Paris, Gallimard, 1983, p. 114.

60. Nicola Chiaromonte, « Fabrizio a Waterloo », in id., *Credere e non credere* [1971], Bologne, Il Mulino, 1993, p. 23-48, en particulier p. 30, écrit : « Non seulement Stendhal ne croit pas à l'Histoire avec un H majuscule, mais il ne croit même pas à celle qu'il raconte. » En réalité il croit à toutes les deux : c'est ce qui explique ce mélange de mépris (qui deviendra dégoût dans les dernières années) et d'allégresse qui n'appartient qu'à lui.

61. C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 48 ; traduction française de Jean-Pierre Bardos : *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard/Seuil (Hautes Études), 2002, p. 33-34.