ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

24 | 2015

Lire et écrire ensemble

Le dessin au service d'une poétique stendhalienne de la description

The Role of Drawings in Stendhal's Poetics of Description

Cécile Meynard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3495>

DOI : 10.4000/ilcea.3495

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-313-1

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Cécile Meynard, « Le dessin au service d'une poétique stendhalienne de la description », *ILCEA* [En ligne], 24 | 2015, mis en ligne le 21 octobre 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3495> ; DOI : 10.4000/ilcea.3495

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© ILCEA

Le dessin au service d'une poétique stendhalienne de la description

The Role of Drawings in Stendhal's Poetics of Description

Cécile Meynard

- 1 Notre ami Michel Lafon, spécialiste de poétique du genre romanesque, amateur distingué de *Tintin* en particulier et de la bande dessinée en général, s'est aventuré dans ses dernières années, avec sa très belle édition de deux nouvelles de Borges¹, dans le passionnant labyrinthe qu'est la génétique des textes : comment mieux lui rendre hommage par conséquent, que de travailler sur les dessins dans les manuscrits de Stendhal et sur leur fonction au service d'une poétique très personnelle de la description² ?
- 2 Et pourtant un tel sujet est paradoxal puisque Stendhal se caractérise précisément parmi les grands romanciers du XIX^e siècle par sa haine affichée de la description, notamment celle à la façon de Balzac³ ou de « Sand la marchande de modes⁴ ». Il faut toutefois se méfier des effets de déclaration : elles masquent parfois des ambiguïtés bien réelles en aveuglant le lecteur qui les prendra au pied de la lettre. Ainsi, Philippe Jousset note-t-il :
Chez [Stendhal], en effet, est réservée à la description une fonction très directement pratique (comme lorsqu'il recommande, dans les *Promenades dans Rome*, « d'effacer chaque article avec un trait de crayon, à mesure qu'on aura vu le monument ») : elle supplée alors l'*in situ* ; n'importe quelle lithographie lui serait préférable. [...] La description est toujours un pis-aller et n'est acceptable, « à la longue », que si elle est soutenue par quelque intérêt « moral ou historique⁵ ».
- 3 Sauf qu'il s'agit d'une coquetterie d'auteur : bien sûr, il serait unimaginable d'obéir à Stendhal en rayant ses articles descriptifs au fur et à mesure de sa visite de Rome ; et, bien au contraire, le plaisir de lire la description donnée par ce dernier d'un monument se superpose de toute évidence à celui de la vue des lieux ! À cet égard, une réflexion de *Souvenirs d'égotisme* en 1832 est éclairante. Dans ce texte à caractère autobiographique mais qui, en particulier dans cette page, flirte également avec les principes du genre romanesque, Stendhal évoque les habitués du salon de M^{me} de Tracy, et il se fait

subitement cette remarque, d'autant plus piquante qu'il est déjà à cette date l'auteur de deux romans, *Armance* et *Le Rouge et le Noir* :

J'ai oublié de peindre ce salon. Sir Walter Scott et ses imitateurs eussent sagement commencé par-là, mais moi, j'abhorre la description matérielle. L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans.

[il dessine ici le plan de l'appartement des Tracy]

La porte d'entrée A donne accès à un salon de forme longue au fond duquel se trouve une grande porte toujours ouverte à deux battants. On arrive à un salon carré assez grand avec une belle lampe en forme de lustre et sur la cheminée une abominable petite pendule. À droite, en entrant dans ce grand salon, il y a un beau divan bleu sur lequel sont assises quinze jeunes filles de douze à dix-huit ans et leurs prétendants : M. Charles de Rémusat, qui a beaucoup d'esprit et encore plus d'affectation — c'est une copie du fameux acteur Fleury ; M. François de Corcelle qui a toute la franchise et la rudesse républicaines [...] (OI, 2 : 457-458)

Figure 1. – R. 300 (1), f° 90r. Image et sa transcription sur le site des Manuscrits de Stendhal.

(<http://manuscrits-de-stendhal.org/index2.php?show=unique&idpage=4683>).

- Comme le montre la page du manuscrit reproduite ci-dessus⁶, Stendhal dessine les appartements de M^{me} de Tracy aussitôt après sa déclaration fracassante sur l'impossibilité à faire des romans liée son dégoût des descriptions, et ce plan joue en quelque sorte le rôle de matrice ou du moins d'élément déclencheur pour la description qui suit. Celle-ci commence de la façon la plus plate par des informations d'ordre spatial liées directement au plan (« salon de forme longue », « grande porte », « salon carré assez grand ») et s'achève par des jugements de valeur — « belle lampe », « abominable petite pendule », « beau divan bleu » — sans aucune précision ni valeur descriptive réelle (Stendhal laisse à son lecteur le soin d'imaginer l'apparence de la pendule ou le type d'étoffe du divan). Ainsi, feignant de se livrer à cette corvée pour respecter les convenances, il s'en affranchit dès qu'il a rempli les obligations de base — mais avec un humour bien réel

puisqu'il présente les jeunes filles et leurs prétendants comme s'ils étaient eux-mêmes un simple prolongement du mobilier dont il vient de faire l'énumération. Et, se détournant sans façon de toute description physique, même sommaire, il s'empresse d'embrayer sur un portrait psychologique au vitriol des jeunes messieurs qui font leur cour. Dans ce passage qui joue justement avec habileté sur les codes du roman qu'il dénonce, il pratique en définitive de façon originale l'art de la description grâce à l'effet de bord obtenu par la focalisation comique sur les jeunes gens.

- 5 Dès cette époque, on le voit, Stendhal cherche à définir le genre du roman, genre populaire — ce qui joue au détriment de sa crédibilité face à la tragédie ou la poésie —, mais dont il pressent le potentiel d'innovation. « Un roman est un livre qui raconte en amusant », note-t-il dans l'une de ses innombrables réflexions sur le sujet⁷. Nulle mention du rôle de la description, on le voit : c'est la qualité du récit qui prévaut à ses yeux. Et pourtant le célèbre article sur *Le Rouge* problématise de façon significative cette fonction de la description dans le roman moderne. Stendhal, on s'en souvient, commence par décrire en détail les deux types de lectrices de romans, « femmes de chambre » et bourgeoises de province d'une part, et nobles dames des salons parisiens d'autre part ; il souligne qu'elles s'opposent essentiellement par leurs conceptions de l'action et des personnages⁸, et précise que, dans ce contexte contrasté, deux romanciers, Walter Scott et Manzoni, ont fait exception et « ont plu » aussi bien en province qu'à Paris et aux deux types de publics. Ces deux romanciers, ajoute-t-il alors, en réconciliant les deux formes romanesques dans ce que nous appelons aujourd'hui le « roman historique », ont mis à l'honneur détails « circonstanciés » et descriptions,

avec cette différence pourtant, que Paris s'ennuie des premiers volumes de Walter Scott, remplis de détails trop circonstanciés et trop peu animés ; ces détails au contraire font le charme de la province. Paris s'est un peu ennuyé des détails que donne M. Manzoni sur la peste de 1628 à Milan et les *Untori*, la province, au contraire, en a frémi.

[...] Le génie de Walter Scott avait mis le Moyen Âge à la mode ; on était sûr du succès en employant deux pages à décrire la vue que l'on avait de la fenêtre de la chambre où était le héros ; deux autres pages à décrire son habillement, et encore deux pages à représenter la forme du fauteuil sur lequel il était posé⁹.

- 6 Par cette remarque il souligne une évolution du genre vers une réconciliation entre roman intellectuel qui fait réfléchir et roman d'actions et de sensations destiné essentiellement à « faire pleurer les beaux yeux de province » (ORC, 1 : 824) qui fusionneraient dans le roman historique, plein de descriptions et de détails. Mais lui-même s'inscrit en faux devant cette nouvelle pratique romanesque :

M. de S., ennuyé de tout ce Moyen Âge, de l'*ogive* et de l'habillement du *xv^e* siècle, osa raconter une aventure qui eut lieu en 1830 et laisser le lecteur dans une ignorance complète sur la forme de la robe que portent M^{me} de Rênal et M^{lle} de la Mole, ses deux héroïnes, car ce roman en a deux, contre toutes les règles suivies jusqu'ici. » (ORC, 1 : 825-826)

- 7 Stendhal n'a pas choisi Scott et Manzoni par hasard mais bien en tant que fondateurs du roman moderne en Europe au *xix^e* siècle : le « jeune » romancier qu'il est ne manque pas de toupet de proposer ainsi une autre voie au roman, privilégiant le récit d'événements de la vie contemporaine et laissant une place minimaliste à la description.
- 8 Comme le note en effet Philippe Jousset, chez Stendhal, « [...] la seule fonction digne de la description, celle-ci le plus souvent monnayée en *notations descriptives*, est de communiquer un *rapport* entre un objet du monde et un point de vue, une subjectivité ou

un projet [...] » (2003 : 212). Philippe Berthier note aussi à quel point pour Stendhal, « une description réussie est celle qui n'impose pas, mais se borne à suggérer un espace où chacun déploiera les mirages de sa liberté¹⁰ ». *Lucien Leuwen* (que ce soit le manuscrit autographe ou la copie du *Chasseur vert*) est toutefois une parfaite illustration de l'ambiguïté de cette désinvolture stendhalienne par rapport aux impératifs descriptifs du roman moderne. Premier constat : on n'y trouve de fait pas de descriptions détaillées des lieux, même pour les espaces provinciaux, la province étant pourtant définie à cette époque par Stendhal lui-même comme une *terra incognita* (Meynard, 2005 : 93 et suiv.) : ces descriptions de lieux se caractérisent par leur brièveté, leur défaut absolu de vue d'ensemble, et leur dimension purement allusive. De plus la confrontation des deux versions existantes du projet révèle à quel point la description n'intervient que dans un second temps ou plus exactement, est conçue comme secondaire — mais cependant nécessaire — par rapport au récit. Il suffit pour le percevoir de comparer les deux récits de l'entrée de Lucien dans la petite ville de garnison où il est affecté (Montvallier dans le manuscrit autographe, Nancy dans *Le Chasseur vert*), dans les premières lignes du chapitre IV. Nous avons indiqué en gras les passages supprimés du premier jet, et les modifications et ajouts apportés dans la copie du *Chasseur vert* :

<p><u>Manuscrit autographe :</u></p> <p>Pendant que le baron TERENCE faisait toutes ces doléances au lieutenant général N., pair de France, etc., etc., le 27^e régiment s'approchait lentement de Montvallier.</p>	<p><u>Le Chasseur vert :</u></p> <p>Pendant que le baron Therance faisait ce triste tableau de la ville de Nancy, le 27^e régiment de lanciers s'en approchait, parcourant la plaine la plus triste du monde ; le terrain sec et pierreux paraissait ne pouvoir rien produire. C'est au point que Lucien remarqua un certain endroit, à une lieue de la ville, duquel on n'apercevait que trois arbres en tout ; et encore, celui qui croissait sur le bord de la route était tout maladif et n'avait pas vingt pieds de haut. Un lointain fort rapproché était formé par une suite de collines pelées ; on apercevait quelques vignes chétives dans les gorges formées par ces vallées. À un quart de lieue de la ville, deux tristes rangées d'ormes rabougris marquaient le cours de la grande route. Les paysans avaient l'air misérable et comme étonné. « Voilà donc la <i>belle France</i> ! » se disait Lucien. En approchant davantage, le régiment passa devant ces grands établissements utiles, mais malpropres, qui annoncent si tristement une civilisation perfectionnée, l'abattoir, la raffinerie d'huile, etc. Après ces belles choses, venaient de vastes jardins plantés en choux, sans le plus petit arbuste.</p> <p>Enfin, la route fit un brusque détour, et le régiment se trouva aux premières barrières des fortifications, qui, du côté de Paris, paraissent extrêmement basses et comme enterrées. Le régiment fit halte et fut reconnu par la garde. Nous avons oublié de dire qu'une lieue auparavant, sur le bord d'un ruisseau, on avait fait la halte de propreté et d'élégance. En quelques minutes les taches de boue avaient disparu, les uniformes et le harnachement des chevaux avaient repris tout leur éclat.</p>
--	--

<p>Ce fut sur les midi et demi, le 24 de mars 183*, après une averse et sous un ciel sombre et froid, que le 27^e régiment de lanciers entra dans Montvallier. Il était précédé par un corps magnifique et qui eut le plus grand succès auprès des bourgeois et des grisettes de l'endroit ; trente-deux trompettes montés sur des chevaux blancs et sonnant à tout rompre. Les six trompettes formant le premier rang étaient des nègres et le trompette-major avait près de sept pieds.</p>	<p>Ce fut sur les 8 heures et demie du matin, le 24 de mars 183*, et par un temps sombre et froid, que le 27^e de lanciers entra dans Nancy. Il était précédé par un corps de musique magnifique et qui eut le plus grand succès après des bourgeois et des grisettes de l'endroit : trente-deux trompettes, vêtus de rouge et montés sur des chevaux blancs sonnaient à tout rompre. Bien plus, les six trompettes formant le premier rang étaient des nègres, et le trompette-major avait près de sept pieds.</p> <p>Les beautés de la ville, particulièrement les jeunes ouvrières en dentelle (Montvallier est renommé pour ses dentelles), semblèrent à Leuwen fort sensibles à cette harmonie perçante encore relevée encore relevée par les magnifiques habits rouges chamarrés de galons d'or que portaient les trompettes.</p>
<p>Montvallier parut atroce à Leuwen. La saleté, la pauvreté, la mesquinerie, les physionomies sèches et ne pensant qu'à l'argent et à ses malheurs semblaient y avoir élu domicile. Le jeune Parisien, accoutumé aux figures polies de son pays, était navré. Les rues étroites, mal pavées, toutes formées d'angles et de recoins n'avaient rien de remarquable qu'un sale ruisseau où coulait avec peine une eau boueuse qui semblait une décoction d'ardoise. (ORC, 2, p. 106-107)</p>	<p>Les beautés de la ville et particulièrement les jeunes ouvrières en dentelle se montrèrent à toutes les fenêtres et furent fort sensibles à cette harmonie perçante ; il est vrai qu'elle était relevée par des habits rouges chamarrés de galons d'or superbes, que portaient les trompettes.</p> <p>Nancy, cette ville si forte, chef-d'œuvre de Vauban, parut abominable à Lucien. La saleté, la pauvreté, semblaient s'en disputer tous les aspects, et les physionomies des habitants répondaient parfaitement à la tristesse des bâtiments*. Lucien ne vit partout que des figures d'usuriers, des physionomies mesquines, pointues, hargneuses. « Ces gens ne pensent qu'à l'argent, et aux moyens d'en amasser, se dit-il avec dégoût. Tel est, sans doute, le caractère et l'aspect de cette Amérique que les libéraux nous vantent si fort. »</p> <p>Ce jeune Parisien, accoutumé aux figures polies de son pays, était navré. Les rues étroites, mal pavées, remplies d'angles et de recoins, n'avaient rien de remarquable qu'une malpropreté abominable ; au milieu coulait un ruisseau d'eau boueuse, qui lui parut une décoction d'ardoise.</p> <p>* Il paraît que l'auteur n'est jamais allé à Nancy : la nouvelle rue de Paris est superbe.</p>

- 9 Contrairement à ce que l'on imagine de la part d'un Stendhal hostile à toute démarche descriptive dans le roman, ces deux états du texte montrent une écriture qui procède par expansion plus que par simples corrections, ces dernières allant d'ailleurs dans le sens d'une subjectivisation de la description : pour ne prendre qu'un exemple, le ruisseau boueux au milieu de la rue « semblait une décoction d'ardoise » dans la première version, et « **lui parut** une décoction d'ardoise » dans la deuxième version : c'est désormais le regard du personnage qui colore négativement la scène. Et dans les lignes qui précèdent, c'est aussi Lucien (et non plus le narrateur) qui assume le jugement de valeur péjoratif sur les habitants et qui ajoute une dimension politique au constat (comparaison avec l'Amérique des libéraux).
- 10 Dans les deux versions, la description se caractérise par son manque absolu de pittoresque et sa seule fonction est de signifier la laideur et le manque total d'intérêt des petites villes françaises, que Stendhal juge interchangeableables comme le montrent le transfert de « Montvallier » à « Nancy » et la note désinvolte indiquant que l'auteur ne semble pas connaître Nancy et est donc inapte à en louer les beautés réelles ; dans les deux cas, la description est incontestablement plus psychologique que matérielle¹¹. Mais il est pertinent de s'attarder sur les transformations apportées. La première évocation de la ville se résume à celle de ses rues et de la physionomie de ses habitants, couplée au récit ironique des actions des personnages, militaires et civils. Stendhal est lui-même conscient de ce qui peut sembler une insuffisance descriptive, et se donne alors des consignes en marge du manuscrit : « Environs, description des », ou encore « 20 lignes de description des environs et de l'aspect sévère des remparts ». Dans *Le Chasseur vert*, copie remaniée de ce premier jet, le passage a effectivement doublé de volume avec en particulier le paragraphe sur les reliefs et les abords de la ville, mais, en définitive, Stendhal ne recherche pourtant nulle exhaustivité, et ne donne de l'espace décrit que quelques éléments caractéristiques en préférant le vague de l'hyperbole ou l'hyper-précision du détail à la vue d'ensemble ou à l'énumération. L'évocation des fortifications, la mention des procédures typiques d'un régiment qui se rend dans sa garnison (la « halte de propreté », l'entrée en fanfare dans la ville) et l'analyse fine des effets divers produits sur les civils par de beaux uniformes sur de beaux militaires, dont certains peuvent avoir une apparence pour le moins exotique, rappellent aussi un point essentiel : à savoir que cette écriture sèche et lapidaire, délaissant les détails pour n'évoquer que les éléments essentiels du décor, des personnages et de leurs mouvements sans chercher l'exhaustivité si cette dernière n'apporte rien de fondamental, est celle d'un ancien soldat qui a appris à être efficace avec les mots autant que dans ses actions.
- 11 La description étant ainsi conçue comme un composant malheureusement inévitable du genre romanesque, Stendhal cherche le meilleur moyen de la construire. Aussi bien dans ses journaux que dans sa correspondance, voire dans ses romans, le recours au dessin semble pouvoir être une alternative (au moins provisoire) et un support satisfaisant de description.

Le dessin comme alternative (provisoire) et support de description ?

- 12 La constitution d'une poétique stendhalienne personnelle de la description se fait ainsi en quelque sorte par le choix d'une voie originale, qui s'appuie sur un dessin¹² ou du moins sur une conception très graphique de l'art de décrire.
- 13 Comme le note Martine Reid, « le dessin conforte une imagination matérielle qui aime à voir » (2003 : 215). « Dans tous les cas, précise-t-elle, il s'agit de dessins n'ayant aucune prétention artistique (à la différence de ceux de Musset, Vigny, Hugo ou Sand à la même époque) mais qui participent d'une compulsion d'inscription particulièrement vive. » Le recours au dessin en complémentarité voire en relais des mots est une pratique très précoce chez Stendhal dans ses écrits personnels, et il n'attend nullement la *Vie de Henry Brulard* pour exploiter cet outil descriptif. Déjà en 1806, dans son journal du « Voyage à Toulon », il relate sa découverte de cette ville lors d'une excursion depuis Marseille où il réside à l'époque : « Nous entrons à Toulon, note-t-il : remparts, pont-levis et portes en très bon état. Mon bourgeois me dit qu'il y a trente-six forts dans les montagnes qui avoisinent Toulon. » (OI, 1 : 443) On imagine la belle description à la *Walter Scott* de cette ville fortifiée qui serait possible à ce moment précis. De fait, Stendhal enchaîne par cette phrase : « Voici une idée de ces montagnes vues de la mer », comme s'il allait jouer le jeu de la description littéraire attendue. Pour autant, loin de continuer à décrire, il dessine alors une jolie vue de la ville nichée au creux de la rade au pied des hauteurs :

Figure 2. – R. 5896 (16) R., f° 16r.

La légende expliquant le dessin est très détaillée :

Caserne — Fort Faron — Rade — Six pieds d'eau. — Hauteur de la mer. — Grande rade.

K. Oliviers très gros en très grand nombre venant jusqu'aux deux-tiers de la hauteur des montagnes. — A. Remparts sur la mer. — P. Grosses pierres au bas de ces remparts dans la mer. On pourrait presque les longer au-dehors. — CC. Barres, poutres flottantes qui ferment le port. — E. Passage. — O. Port vu en raccourci. — G. Pointe où j'ai vu beaucoup de condamnés (nom qu'on donne à Toulon aux galériens) (OI, 1 : 443-444).

- 14 Il s'agit d'un croquis tout à fait exceptionnel chez Stendhal qui représente rarement un paysage, préférant le plus souvent les coupes ou les plans. Un principe d'économie descriptive régit la légende ; elle va à l'essentiel en insistant sur les éléments les plus frappants, les voies de communication ou au contraire les éléments naturellement ou artificiellement défensifs (c'est encore un ancien militaire qui décrit !) ; et il clôt l'énumération sur l'élément anecdotique des bagnards (personnages traditionnellement associés à l'imaginaire de Toulon), mais sans créer d'effet pittoresque ni romanesque. Un bref paragraphe rédigé vient compléter en écho ces éléments visuels : « Toulon est bâti sur une lisière de terre de demi-lieue de large, venant en pente des montagnes à la mer. La chute des montagnes est tapissée d'un nombre infini d'oliviers ; ils sont bien moins agréables à voir que nos chênes. » (OI, 1 : 444) En somme, ce texte introduit la liaison qui manquait entre les éléments constitutifs du dessin et de la légende, selon un principe de complémentarité. Stendhal achève enfin cette évocation de la ville visitée par une description non plus de l'apparence extérieure mais des rues et de leur disposition, description qui est encore une fois couplée avec une image, en l'occurrence un plan vu du ciel :

Toulon a douze mille habitants, tout ce qui ne tient pas à la marine vit de ce qu'il vend aux marins.

Vilaines rues, comme celles de Grenoble, plus laides encore, pavées en petites pierres pointues. La chute est forte lorsqu'on quitte la rue S[ain]t-Ferréol de Marseille.

Nous entrons par une longue courbe, vilaine rue, pavée en casse-cou, nommée rue Impériale.

B. — Corderie. — M. Porte d'Italie, trop rapprochée (elle est dans la même direction, plus loin).

Le bassin de l'arsenal, qui m'a semblé presque aussi grand que le port, a en Z une ouverture sur la mer, que je n'ai pas vue.

- 15 La description se caractérise ainsi moins par sa capacité à rendre visibles les lieux que par sa puissance évocatrice, via la mise en relation de comparés et de comparants : par la laideur et l'inconfort de ses rues, Toulon est pire que Grenoble, elle-même pire que Marseille. Suit le plan avec sa légende :

Figure 3. – R. 5896 (16) R., f° 17r.

Vieux pont. — Porte. — Nord. — Rempart. — Croix de Malte. —

A. Place d'armes (champ de bataille), superbe.

Pont indigne pavé. Arsenal ; on le dit plus grand que la ville. — Amiral. — Mer, port. — Petite rade.

- 16 Le dessin et sa légende ont une dimension utilitaire et une exactitude que ne pourraient avoir les mots seuls : l'image rend ces derniers plus explicites. Et quand un seul dessin ne suffit pas à signifier tout ce qui lui importe, Stendhal n'hésite pas une seconde à en faire un deuxième à partir d'un point de vue différent. Ainsi, encore une fois à l'opposé des idées reçues, il peut exister chez Stendhal un désir d'exhaustivité dans la démarche descriptive, et la présence d'un ou plusieurs dessins peut jouer un rôle dans cette entreprise.
- 17 Toutefois, si Stendhal dessine souvent dans ses textes autobiographiques — surtout dans sa *Vie de Henry Brulard* (où, on le sait bien, les plans et coupes schématiques sont extrêmement nombreux et participent entre autres à la remontée du souvenir) —, et dans ses journaux ou sa correspondance, les dessins de lieux sont singulièrement absents dans les manuscrits de romans et de nouvelles qui subsistent, à l'exception notoire de *Lamiel* : pas de dessins dans *Lucien Leuwen*, ni dans les projets de nouvelles, même quand le cadre pourrait se prêter à une description pittoresque ou lyrique (cadre des nouvelles « italiennes » par exemple)¹³. La chose peut s'expliquer dans le cas des nouvelles par leur brièveté formelle : cette caractéristique s'ajoutant à la réticence naturelle de l'auteur pour la description, il est assez logique que cette dernière reste par conséquent le plus souvent allusive. Nous avons vu en revanche avec le cas de *Lucien Leuwen* que Stendhal cherche aussi à lutter contre ce qu'il définit comme le défaut majeur de son style — la sécheresse —, et qu'une des solutions auxquelles il a recours est précisément la description. Mais comment résister à la tentation de la simple allusion, du glissement vers un ou deux détails sans donner de vue générale ? Comment faire de l'évocation du décor

non pas une simple verrue dans l'action mais un élément enrichissant pour cette dernière ?

- 18 Il semble qu'avec les manuscrits de *Lamuel*, Stendhal ait trouvé une réponse à ces questions en s'appuyant sur des dessins, comme il a pu le faire dans ses écrits personnels autrefois. Toutefois il faut un véritable parcours, comme en témoigne le dossier génétique du projet (laissé en suspens avec la maladie et la mort de l'écrivain) pour donner à la description une vraie ampleur et une place à part entière dans le récit.
- 19 La première version, intitulée « L'Amiel » en 1839, plutôt qu'un roman, apparaît comme une ébauche de nouvelle, dont deux chapitres seulement sont rédigés : à ce premier stade, dans le manuscrit, il n'existe pas de dessins, mais pas non plus de description développée des lieux. Et l'on remarquera que l'on ne trouve pas non plus dans ce premier jet les deux épisodes fondamentaux que sont l'anecdote de la chute de cheval de Sansfin devant les lavandières et celle de la petite Lamuel courant jusqu'au champ de danse pour admirer les deux tilleuls qu'elle chérit de loin, deux passages du chapitre III très ancrés dans des cadres bien précis : ces épisodes se développent de fait en lien direct avec les deux dessins, l'ensemble figurant seulement dans la 3^e version du roman. C'est en effet dans ce projet plus développé, daté de 1840, que ce cadre est largement décrit. Ces dessins participent ainsi de toute évidence au lancement de l'histoire et d'ailleurs Stendhal n'en fait plus ensuite – mais ses descriptions de lieux seront aussi moins précises dans les chapitres suivants.
- 20 Cet ensemble descriptif – dessin et description – donne une surprenante dimension inaugurale à ce chapitre III, comme une sorte d'écho des premières pages du chapitre I, où Stendhal évoquait le paysage normand que l'on parcourt en venant de Paris et l'entrée dans Carville¹⁴. Le recours au dessin met en place un pilotis qui permet visiblement à l'écrivain de se donner à lui-même une idée précise et stabilisée des différents espaces constituant le cadre de la narration et de leurs interactions. Faute de place, nous n'analyserons ici que le passage correspondant au premier dessin, où il juxtapose deux plans, le deuxième plus détaillé que le premier.

Figure 4. – R. 297 (01), f° 109r et sa transcription.

R 297 (1) f° 109r

beau contraste de couleur. Cette tour maintenant tout à fait en ruine fut une noble contemporaine de Guillaume le Conquérant.

Tout à fait au bas de la troisième colline est un lavoir public établi sur les bords de la Décise.

3°

sous un immense tilleul. Ce bassin que M^{re} la Duchesse espère bien faire déguerpier, est formé par deux énormes bûches de chêne creusés au centre, et quelques pierres plates placées de champ. Une trentaine de femmes

- 21 Stendhal commence le chapitre III sur une description très précise qui lui permet de situer les différents constituants du décor et leur position les uns par rapport aux autres : Carville et le château de Mme de Miossens avec sa belle vue sur la mer d'un côté et sur une tour gothique en ruine de l'autre, les deux ruisseaux du Houblon et de la Décise, les collines escarpées de part et d'autre, les trois prairies, et enfin le sentier en zigzag qui descend de la rive droite de la Décise, face à une belle route qui descend du château, les deux voies se rejoignant en contrebas au niveau du lavoir. C'est à ce moment de la description, au cœur même de la phrase sur le lavoir « établi sous un immense tilleul » (ORC, 3 : 981), que Stendhal dessine les deux plans, qui permettent de mieux comprendre la disposition des lieux mais servent aussi et surtout à visualiser les mouvements et actions des personnages dans la scène farcesque qui suit : le lecteur peut suivre sur le plan de droite la lente descente de Sansfin dans le sentier escarpé à droite sous le regard moqueur des lavandières en contrebas (« C'était ces zigzags que le malheureux docteur descendait sous le feu de trente voix glapissantes », ORC, 3 : 983), ces dernières lui criant de prendre garde à la bosse qu'il a sur le dos : « elle peut tomber, rouler jusqu'au bas, et nous écraser, nous autres, pauvres laveuses » (*ibid.*) ; l'arrivée très digne de Mme Hautemare, femme du bedeau, « qui venait du château par la belle route qui contournait la prairie placée sur la rive droite du Houblon » (ORC, 3 : 984), en tenant par la main sa malheureuse nièce, Lamiel, pour l'empêcher de gambader, avant de faire prestement demi-tour sous les quolibets des femmes ; ou encore le détail des petits points (plan de gauche), figurant le boubier à côté du lavoir dans lequel Sansfin fait courir son cheval pour salir le linge propre des laveuses, et dans lequel il finit malencontreusement par tomber lui-même¹⁵. Le dessin comme la description ont en définitive un dynamisme propre, une dimension performative, qui leur permettent d'accompagner et de compléter la narration. Il ne s'agit surtout pas d'interrompre cette dernière — de constituer une parenthèse ou une cheville — mais bien au contraire de s'y inscrire pleinement.
- 22 Mettre en place visuellement ce cadre complet prépare même la suite de cette narration. On notera par exemple la présence des deux tilleuls sur la gauche du « Second plan » dessiné par l'écrivain : ce sont ceux que Lamiel, un peu plus loin dans le texte, désire tant admirer de près mais qui lui sont interdits par son oncle et sa tante car surplombant le « champ de la danse », haut lieu de dévergondage populaire¹⁶ ; ces beaux arbres ne sont pas évoqués dans la description qui encadre le dessin, mais deviendront un élément clé du récit quelques pages plus loin. Il en va de même du « côté de la mer » présent dans l'image, puisque, un peu plus tard, Sansfin, humilié par sa chute dans la boue devant les lavandières, lancera son cheval sur ce sentier sous le prétexte d'aller voir un patient mais en réalité pour se défouler. De façon tout à fait symbolique, la mer est par deux fois mentionnée dans le dessin comme une direction possible : « vue sur la mer », « côté de la mer ». De fait, elle est pensée comme un espace rêvé et invisible (sauf si l'on s'élève de quelques pieds), et surtout à jamais inaccessible à ces Normands de l'intérieur, et à l'héroïne en particulier. Le plan met ainsi en scène le jeu des désirs et des frustrations des personnages principaux.
- 23 Ces deux dessins de *Lamiel* ont une parenté incontestable avec ceux des documents personnels — correspondance, journal ou autobiographie — où Stendhal n'hésite pas à visualiser le décor et les actions des personnes évoquées. D'ailleurs la propension qu'ont ses écrits personnels à se métamorphoser en narration de type romanesque s'appuyant sur un dessin est frappante, comme dans cette lettre de 1807 à sa sœur Pauline (CG, 1 : 773-774), évoquant non sans ironie une action héroïque du jeune Beyle se portant au

secours d'une maison en feu à Brunswick : par un jeu de lettres signalant les emplacements successifs des personnes, et par la représentation stylisée des deux cavaliers, Stendhal rend plus claire la scène à sa lectrice tout en introduisant le déroulement du temps dans l'image, qui cesse d'être un instantané pour devenir paradoxalement narrative¹⁷. Une réelle complémentarité s'instaure ainsi entre image et texte. Il en est de même dans les pages du journal de Marseille de 1805 où Stendhal relate une promenade dans les « prés de Montfuron » où il contraint jusqu'aux larmes son amoureuse, Mélanie, à lui avouer qu'elle se laisse tutoyer par un autre homme (*OI*, 1 : 354-355) : tout l'épisode, hautement romanesque, est doublé d'un plan extrêmement détaillé sur lequel sont visualisés les différents lieux évoqués et les mouvements respectifs des deux amants. Le dessin, dans son exactitude sèche, prive ainsi le scripteur de toute tentation (ou faiblesse) de *faire du roman*. Il est significatif à cet égard que Stendhal intitule ainsi en 1804 l'un de ses plans, accompagnant le récit d'une tentative de parler à une jeune fille, Victorine, à laquelle il fait la cour : « Plan du champ de bataille » : et de fait il y visualise tous les obstacles (étrangers, père et sœur de Victorine...) et toutes les manœuvres d'approche (vaines) qu'il a pu tenter avant que la jeune personne, effarouchée, ne s'enfuit dans sa chambre (*OI*, 1 : 159-160). L'on revient toujours au militaire avec Stendhal...

- 24 On peut même dans ces conditions s'amuser à imaginer que les premiers états manuscrits du *Rouge* et de *La Chartreuse*, aujourd'hui disparus, comportaient des dessins. Les croquis topographiques semblent en tout cas pouvoir être un modèle latent, comme nous allons le voir. En ce qui concerne ces fameuses pages inaugurales du *Rouge et le Noir* sur Verrière, il s'agit de la description de lieu la plus détaillée du roman et, de fait, elle est entièrement gouvernée par un imaginaire de dessinateur, sans aucune fioriture, ni aucune dimension métaphorique. Très matérielle et pragmatique tout en correspondant à un idéal stendhalien du paysage (sauf la fabrique de clous bien entendu), elle permet au lecteur de se faire une idée du décor, des relations entre les différents éléments le composant, et des déplacements possibles dans ce cadre :

La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges, s'étendent sur la pente d'une colline, dont des touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités. Le Doubs coule à quelques centaines de pieds au-dessous de ses fortifications bâties jadis par les Espagnols, et maintenant ruinées.

Verrières est abritée du côté du nord par une haute montagne, c'est une des branches du Jura. Les cimes brisées du Verra, se couvrent de neige dès les premiers froids d'octobre. Un torrent, qui se précipite de la montagne, traverse Verrières avant de se jeter dans le Doubs, et donne le mouvement à un grand nombre de scies à bois, c'est une industrie fort simple et qui procure un certain bien-être à la majeure partie des habitants plus paysans que bourgeois. Ce ne sont pas cependant les scies à bois qui ont enrichi cette petite ville. C'est à la fabrique des toiles peintes, dites de Mulhouse, que l'on doit l'aisance générale qui, depuis la chute de Napoléon, a fait rebâtir les façades de presque toutes les maisons de Verrières.

À peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence. Vingt marteaux pesants, et retombant avec un bruit qui fait trembler le pavé, sont élevés par une roue que l'eau du torrent fait mouvoir. [...] Si, en entrant dans Verrières, le voyageur demande à qui appartient cette belle fabrique de clous qui assourdit les gens, on lui répond avec un accent traînard : *Eh ! elle est à M. le maire.* (*ORC*, 1 : 352)

- 25 Cette description présente, dans sa forme autant que dans son contenu, des échos significatifs avec celles de Carville et même avec celle de Toulon : eau, hauteurs,

fortifications, végétation touffue avec notamment des grands arbres, lignes fortes du relief et des cours d'eau, petite touche de pittoresque/couleur locale, dans le cadre d'une vue circulaire et surplombante, avec un effet de travelling. En ajoutant ici une touche de sublime qui rapproche évidemment la ville décrite avec le Grenoble de son enfance... et par contraste, l'évocation des activités économiques, de l'argent, de la politique et des manigances des puissants, pour mieux faire redescendre le lecteur de sa rêverie.

- 26 On ne peut qu'être frappé par ce paradoxe de l'extrême réalisme dans la description pointilleuse d'une ville absolument imaginaire, que ce soit Verrières ou Carville : tous les éléments du décor sont positionnés avec précision les uns par rapport aux autres, au point qu'on pourrait presque être tentés d'en dessiner nous-mêmes le plan. Cette description de Verrières et également celle de l'entrée de Julien dans le séminaire de Besançon sont ainsi en contraste absolu avec les descriptions des autres lieux clés du roman, beaucoup plus floues et rapides¹⁸. La description du séminaire de Besançon, permet au lecteur de suivre pas à pas la déambulation de Julien sur les pas d'un portier muet à la figure effrayante, jusqu'au terrible abbé Pirard :

Ils montèrent deux étages par un large escalier à rampe de bois, dont les marches déjetées penchaient tout à fait du côté opposé au mur, et semblaient prêtes à tomber. Une petite porte, surmontée d'une grande croix de cimetière en bois blanc peint en noir, fut ouverte avec difficulté, et le portier le fit entrer dans une chambre sombre et basse, dont les murs blanchis à la chaux étaient garnis de deux grands tableaux noircis par le temps. Là, Julien fut laissé seul ; il était atterré, son cœur battait violemment ; il eût été heureux d'oser pleurer. Un silence de mort régnait dans toute la maison.

Au bout d'un quart d'heure qui lui parut une journée, le portier à figure sinistre reparut sur le pas d'une porte à l'autre extrémité de la chambre, et, sans daigner parler, lui fit signe d'avancer. Il entra dans une pièce encore plus grande que la première et fort mal éclairée. Les murs aussi étaient blanchis ; mais il n'y avait pas de meubles. Seulement dans un coin, près de la porte, Julien vit en passant un lit de bois blanc, deux chaises de paille, et un petit fauteuil en planches de sapin sans coussin. À l'autre extrémité de la chambre, près d'une petite fenêtre à vitres jaunies garnie de vases de fleurs tenues salement, il aperçut un homme assis devant une table, et couvert d'une soutane délabrée ; il avait l'air en colère, et prenait l'un après l'autre une foule de petits carrés de papier qu'il rangeait sur sa table, après y avoir écrit quelques mots. (ORC, 1 : 500)

- 27 À travers le regard troublé de son héros, Stendhal porte une attention extrême à la disposition et à l'atmosphère générale des pièces, des couloirs, ou escaliers, mais aussi aux éléments de mobilier qui s'y trouvent et à l'effet de simplicité voire de dépouillement, qu'ils suscitent. La description, très factuelle en réalité, se voit dramatisée par la mention récurrente de la terreur du personnage, qui par contre-coup la colore et la subjectivise. De fait si l'on supprimait tous les passages de description psychologique du héros, il subsisterait des indications de dimensions, de couleurs, et de façon plus péjorative, de dénuement, d'obscurité et de délabrement — mais rien qui en soi évoque l'idée de terreur et d'épouvante.
- 28 Comme on le voit avec ces exemples, la description stendhalienne est dynamique¹⁹, suivant le mouvement du personnage vers un point d'aboutissement (qui peut être la fabrique de clous dans la description de Verrières, ou le personnage déterminant qu'est ici l'abbé Pirard) ; cela crée un effet de tension croissante au fil des phrases, jusqu'à ce qui semble une sorte de dénouement.

- 29 Mais en définitive, la célèbre description du lac de Côme dans *La Chartreuse de Parme* est-elle alors si différente de celles de Verrières ou de Carville ? Il convient de la relire sans se laisser éblouir par les extases de la critique sur ce passage, souvent défini comme un des seuls morceaux de bravoure descriptifs de Stendhal dans un roman :

C'était avec ravissement que la comtesse retrouvait les souvenirs de sa première jeunesse et les comparait à ses sensations actuelles. Le lac de Côme, se disait-elle, n'est point environné comme le lac de Genève, de grandes pièces de terre bien closes et cultivées selon les meilleures méthodes, choses qui rappellent l'argent et la spéculation. Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à rendre du revenu. Au milieu de ces collines aux formes admirables et se précipitant vers le lac par des pentes si singulières, je puis garder toutes les illusions des descriptions du Tasse et de l'Arioste. Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation. Les villages situés à mi-côte sont cachés par de grands arbres, et au-dessus des sommets des arbres s'élève l'architecture charmante de leurs jolis clochers. Si quelque petit champ de cinquante pas de large vient interrompre de temps à autre les bouquets de châtaigniers et de cerisiers sauvages, l'œil satisfait y voit croître des plantes plus vigoureuses et plus heureuses là qu'ailleurs. Par-delà ces collines, dont le faîte offre des ermitages qu'on voudrait tous habiter, l'œil étonné aperçoit les pics des Alpes, toujours couverts de neige, et leur austérité sévère lui rappelle des malheurs de la vie ce qu'il en faut pour accroître la volupté présente. L'imagination est touchée par le son lointain de la cloche de quelque petit village caché sous les arbres : ces sons portés sur les eaux qui les adoucissent prennent une teinte de douce mélancolie et de résignation et semble dire à l'homme : La vie s'enfuit, ne te montre donc point si difficile envers le bonheur qui se présente, hâte-toi de jouir. (ORC, 1 : 162-163)

- 30 Les critiques insistent généralement sur le *sfumato* stendhalien qui noie les lointains et l'effet suggestif de cette description faisant du lac une « matrice du sublime » (Serodes, 1971 : 296 ; 2003 : 89-104). Jean Prévost parle même de « technique du flou » (1996 : 342). Toutefois, ce morceau de bravoure descriptif gagne bel et bien à être confronté aux descriptions de Verrières ou de Carville ainsi qu'aux dessins de paysages déjà évoqués plus haut : de fait, on y retrouve les mêmes principes de structuration spatiale forte entre hauteurs et étendue d'eau, entre nature sauvage et constructions humaines, d'oscillation entre louange et critique (ici à travers la tendance ironique de la part du narrateur à rappeler avec une insistance paradoxale les laideurs de la civilisation alors même qu'elles sont absentes du lieu). Stendhal y ajoute ici une dimension qui est le regard subjectif, plein de volupté tendre et de lyrisme naïf à la Rousseau, posé par la Sanseverina sur ce paysage, puisque c'est ce personnage qui est le vecteur de la description²⁰ : le paroxysme est atteint avec la mention ultime du son de la cloche lointaine répercuté par les eaux du lac. Mais, sans se laisser emporter lui-même par l'emphase dans l'évocation de « ces lieux ravissants, et qui n'ont point de pareils au monde » (*ibid.*) Stendhal revendique au contraire une forme de netteté et d'énergie dans cette description quand il note, non sans une certaine supériorité, dans une addition marginale de l'exemplaire Lingay de l'édition de *La Chartreuse* : « Un moderne eût noyé tout ceci dans le paysage, dans un plat d'épinard [*sic*] infini et de plus eût mis quatre dièses à tous ses sentiments. (ORC, 3 : 1249) *Sfumato*, certes, mais pas noyade ni bouillie affadie dont les ingrédients ne se distingueraient plus : la description doit *se tenir*. Tout se passe encore une fois comme si Stendhal s'appuyait sur un dessin à la pointe sèche pour organiser cette description. L'effet de *sfumato* en ce sens n'intervient que tardivement pour flouter les contours d'un croquis qui conserve une fois de plus la précision d'un plan militaire²¹.

- 31 Il existe finalement bel et bien des morceaux de bravoure descriptifs chez Stendhal, parfois jusqu'à une ou deux pages – ce qui n'est rien évidemment en comparaison d'autres auteurs, mais représente beaucoup par rapport à son principe fondamental selon lequel le roman doit avant tout « raconter »... Et si, dans ses *Mémoires d'un touriste*, il dit aimer les descriptions de M^{me} Radcliffe parce qu'elles « ne décrivent rien [...] c'est le chant du matelot qui fait rêver » (VI : 172), il n'hésite pas, pour sa part, à fournir aussi au lecteur des descriptions qui « décrivent », quitte, rétrospectivement à les critiquer, comme lors de sa relecture du chapitre III de la 3^e version de *Lamuel*, où il note en marge : « « Introduire la chute [de Sansfin dans la boue du lavoir] et le dialogue que je trouve vrai et bon le 8 mars 1841 par dix lignes tout au plus de description. Voilà une poignée de pages écrites inutilement. Cela tient à l'impossibilité de faire un plan sans perdre tout le feu » (ORC, 3 : 983). Aurait-il finalement sabré ces descriptions de Carville ? Rien n'est moins sûr quand on repense au processus d'expansion que subit au contraire celle de l'entrée du 27^e régiment dans Montvallier/Nancy entre le manuscrit autographe de *Lucien Leuwen* et *Le Chasseur vert*.
- 32 Michel Lafon, introduisant le colloque qu'il co-organisait avec Christian Estrade sur les manuscrits du Rio de la Plata en mai 2011²², disait joliment que transcrire un manuscrit, c'est déplier l'ADN de la page. Pour filer la métaphore, chez Stendhal, le dessin ou le plan constitue en quelque sorte la radiographie de la description, il en révèle le squelette et le fonctionnement interne. Dans les romans stendhaliens, ce dessin n'est pas forcément présent physiquement dans les manuscrits ; mais tout se passe le plus souvent comme si Stendhal l'avait en tête et qu'il le transposait dans ses descriptions ; réel ou virtuel dans les brouillons subsistants ou disparus, il semble souvent avoir pu gouverner l'écriture descriptive chez cet écrivain.
- 33 Dans tous les cas, les dessins existants seraient certainement voués à s'effacer, à disparaître quand les mots et leur agencement deviennent suffisamment performants pour décrire de façon efficace aux yeux de l'écrivain : la description, qui coexistait parfois à l'origine avec la représentation — comme on l'a vu sur les pages manuscrites analysées —, et qui potentiellement en était issue, se substitue définitivement à cette dernière. Il reste toutefois des traces de ce processus de création original partant d'une conception iconique de la description, puisque nombre de descriptions de lieux dans les romans de Stendhal se prêteraient facilement à une transposition sous forme de plan ou de croquis. En définitive, son goût pour l'architecture et les mathématiques s'allie sans doute à sa formation de militaire pour permettre à ces descriptions « bridées » et performatives de ne pas rester de simples « pis-aller » mais bien de devenir des éléments stratégiques dans l'économie narrative de ses romans.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres :

BORGES Jorge Luis (2010), *Deux fictions : « Tlön, Uqbar, Orbis tertius » et « El Sur »*, édition, introduction et traduction de Michel Lafon, Paris/Genève : PUF/Fondation Martin Bodmer.

STENDHAL (1936), *Mélanges intimes et Marginalia*, établissement du texte et préfaces par Henri Martineau, Paris : édition du Divan, tome 2.

STENDHAL (1981 et 1982), *Œuvres intimes*, Paris : Gallimard, tomes 1 et 2.

STENDHAL (1992), *Voyages en France*, Paris : Gallimard.

STENDHAL (1997-1999), *Correspondance générale*, Paris : Champion, tome 1.

STENDHAL (2005, 2007 et 2014), *Œuvres romanesques complètes*, Paris : Gallimard, tomes 1, 2, et 3.

Articles et ouvrages critiques :

ANSEL Yves, BERTHIER Philippe & NERLICH Michael (dir.) (2003), *Dictionnaire de Stendhal*, Paris : Champion.

BERTHIER Philippe (1977), *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève : Droz.

BERTHIER Philippe (1997), « Stendhal, Mme Radcliffe et l'art du paysage » (1^{re} éd. 1974), *Espaces stendhaliens* (301-341), Paris : PUF.

BOURDENET Xavier (2003), « “Les laideurs de la civilisation” (Paysage de Stendhal) », *L'Année Stendhalienne*, 2, 9-42.

JOUSSET Philippe (2003), « Description », Y. Ansel, P. Berthier & M. Nerlich (dir.), *Dictionnaire de Stendhal* (211-213), Paris : Champion.

MEYNARD Cécile (2005), *Stendhal et la province*, Paris : Champion.

PRÉVOST Jean (1996 ; 1^{re} éd. 1942), *La Création chez Stendhal*, Paris : Mercure de France.

REID Martine (1991), *Stendhal en images : Stendhal, l'autobiographie et la « Vie de Henry Brulard »*, Genève : Droz.

REID Martine (2003), « Dessin », Y. Ansel, P. Berthier & M. Nerlich (dir.), *Dictionnaire de Stendhal* (215), Paris : Champion.

RICATTE Robert (1952), *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris : Armand Colin.

SERODES Serge (1971), « Un aspect du sublime romantique. Le sublime dans *La Chartreuse de Parme* », *Stendhal Club*, 52, 296.

SERODES Serge (2003), « Le lac de Côme ou l'Autre Naissance du sublime », *L'Année stendhalienne*, 2, 89-104.

NOTES

1. J. L. Borges (2010), *Deux fictions : « Tlön, Uqbar, Orbis tertius » et « El Sur »*, édition, introduction et traduction de M. Lafon, Paris/Genève : PUF/Fondation Martin Bodmer, coll. « Sources ». Cette édition a été unanimement saluée par la critique. Elle a entre autres immenses mérites, celui de nous faire entrer dans l'atelier borgésien avec la transcription diplomatique de la nouvelle « El Sur » : Borges, en effet, y recourt à une méthode « labyrinthique » d'écriture, en alignant sous la phrase originelle toutes les variantes imaginées : la page de manuscrit s'organise ainsi par une série de décrochements tout à fait fascinants.

2. Notre intérêt portera sur les descriptions de lieux et non sur les portraits de personnages qui relèvent d'une poétique un peu différente. Par ailleurs nous laisserons de côté les pages de la *Vie de Henry Brulard* dont les plans et croquis ont largement été étudiés (voir par exemple Martine Reid, *Stendhal en images : Stendhal, l'autobiographie et la « Vie de Henry Brulard »*). Nous préférons centrer notre analyse sur les descriptions dans les textes romanesques en les confrontant à quelques dessins moins connus des journaux de jeunesse et de *Souvenirs d'égotisme*. Nos éditions de références sont les *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tomes 1, 2, et 3, désormais abrégées respectivement en *ORC*, 1, *ORC*, 2 et *ORC*, 3 ; les *Œuvres intimes*, tomes 1 et 2, désormais abrégées en *OI*, 1 et *OI*, 2 ; *Correspondance générale* (1997-1999), Champion, tome 1, désormais abrégée en *CG*, 1.
3. Même s'il n'hésite pas à rendre hommage à la peinture que Balzac fait de la vie de province (voir Lucien Leuwen, *ORC*, 2 : 716, notes de Stendhal), il est absolument rebuté par l'emphase et les circonlocutions des descriptions balzaciennes.
4. Dans *Lucien Leuwen*, au moment de décrire la robe blanche de M^{me} de Chasteller, Stendhal note en marge : « Relire q[ue]lq[ue]s pages de Sand, la marchande de modes, et arranger ces toilettes » (*ORC*, 211). Il fait plusieurs références à Sand dès qu'il s'agit de description de vêtements.
5. P. Jousset (2003), « Description », *Dictionnaire de Stendhal*, Champion, Y. Ansel, P. Berthier & M. Nerlich (dir.), 211-213. La citation se trouve p. 212.
6. Toutes les images de manuscrits sont reproduites ici avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque municipale, dans le cadre de la convention établie entre la Ville de Grenoble et l'Université Stendhal pour le site des Manuscrits de Stendhal.
7. *Mélanges intimes et Marginalia* : 237. Voir aussi cette réflexion en marge du manuscrit de *Lucien Leuwen* : « Il y a dans les *Bois de Prémol* [un des noms de *Lucien Leuwen*] une quantité énorme de récit, chaque phrase raconte pour ainsi dire, si je les compare à celles du *Médecin de campagne* de M. de Balzac ou de *Coatven* [Koatven] de M. Sue, or, la première qualité d'un *manro* [roman] doit être : raconter, amuser par des récits, et pour pouvoir amuser les gens sensés peindre des caractères qui soient dans la nature. » (*ORC*, 2 : 885-886)
8. « Dans les romans de *femmes de chambre*, peu importe que les événements soient absurdes, calculés à point nommé pour faire briller le héros, en un mot ce qu'on appelle par dérision *romanesques*. [...] Les dames de Paris au contraire sont sévères en diable pour les événements *extra-ordinaires*. [...] Rien ne semble plus fade, à Paris, que ce héros toujours parfait, que ces femmes malheureuses, innocentes et persécutées, des romans des femmes de chambre. / La province lit bien quelquefois le roman de bonne compagnie, le roman in-8° imprimé chez Levavasseur, mais en général, elle ne le comprend pas tout entier. Elle le lit plutôt pour accomplir un devoir que pour se donner un plaisir. » (*ORC*, 1 : 825)
9. *Ibid.* Manzoni publia en 1828 son roman historique *I promessi sposi* (*Les Fiancés*), « Histoire milanaise du XVII^e siècle », dont il avait publié en 1823 une première version, sous le titre *Fermo e Lucia*. Il s'agit du premier roman moderne de la littérature italienne, et son retentissement fut énorme au XIX^e siècle.
10. P. Berthier (1977 : 141). Il rappelle que pour les paysages que Stendhal qualifie de « sublimes », « adjectif d'une grande banalité et constamment réemployé », « cette incapacité volontaire à décrire ce qui émeut le plus a peut-être sa source dans la fatalité interne d'un langage condamné à l'insuffisance » (*ibid.*).
11. Voir sur ce point les analyses de Bourdenet, « « Les laideurs de la civilisation » » (2003 : 9-42).
12. Nous employons ici le vocable générique de « dessin » mais il serait plus approprié de parler de « croquis », puisque comme le note Martine Reid, « sont désignés par ce terme les interventions graphiques de Stendhal sous forme de plans, esquisses de plans, coupes et relevés topographiques » (2003 : 193).
13. Et bien sûr on ne trouve aucun dessin dans les romans (*Armance*, *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*) et nouvelles publiés de son vivant. Rappelons au passage qu'il n'existe plus

de manuscrits pour ces œuvres, car conformément à la coutume de l'époque, ils ont sans doute été détruits par l'imprimeur.

14. Le lecteur ne peut qu'être frappé par l'effet de complémentarité de ces descriptions du chapitre III par rapport au chapitre I, où l'on entre dans Carville avec le narrateur par la route de Paris. La première phrase du chapitre III commence d'ailleurs par « En sortant de Carville » (ORC, 3 : 981).

15. Stendhal intègre de la même façon des éléments narratifs dans le deuxième dessin du chapitre III : « Route suivie par Sansfin », « Sentier de Lamiel » (ORC, 3 : 990).

16. Cet épisode, nous l'avons dit, est lui-même accompagné d'un croquis, *ibid.*

17. Cette page de manuscrit et la suivante, ainsi que leurs transcriptions sont visibles sur le site des Manuscrits de Stendhal : <http://manuscrits-de-stendhal.org/index2.php?show=unique&idpage=4695>, et <http://manuscrits-de-stendhal.org/index2.php?show=unique&idpage=2685>.

18. Même la description de l'Hôtel de la Mole quand Julien le découvre pour la première fois, avec le plus grand émerveillement, est plus allusive. Et elle ne permet en aucun cas de se faire une idée précise de la disposition des bâtiments ou du mobilier dans l'espace : c'est effectivement en réalité plus une évocation qu'une description au sens fort du terme.

19. Ricatte parle de « description ambulatoire » (1952 : 280).

20. Il s'agit ici d'une description « postée » (le spectateur observe le paysage depuis un point fixe) pour reprendre l'expression de Philippe Hamon, dans son *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, chap. v, « Le système configuratif », 189.

21. Il s'agit chez Stendhal d'un principe fondamental d'écriture, comme il le notait déjà dans son journal en 1810 : « On gâte la plus belle femme en en faisant la dissection ; c'est son portrait qu'il faudrait faire, mais en la peignant on n'apprend que le coloris, et c'est dans le dessin qu'on veut s'instruire. » (OI, 1 : 591). Il faut commencer par le dessin (la structure), avant de mettre la couleur, pour arriver à un portrait qui soit fidèle.

22. Colloque international « Manuscrits, inédits, journaux intimes, correspondances dans les littératures du Río de la Plata », organisé le jeudi 26 mai 2011 par l'ILCEA (CERHIUS) à l'Université Stendhal de Grenoble.

RÉSUMÉS

Stendhal affiche sa haine de la description, en particulier dans le roman. Quand il doit décrire un lieu, il se contente le plus souvent de le suggérer en en restant à des termes vagues et banals. Toutefois, il est parfaitement conscient que, dans certaines circonstances, les descriptions de lieux ont une fonction essentielle par rapport à la narration et n'hésite alors pas à les détailler avec une précision toute militaire, en s'appuyant même dans certains cas sur des dessins schématiques et des plans. Le lecteur peut alors observer les interactions entre les différents éléments du décor et jusqu'aux déplacements des personnages dans le cadre évoqué.

Stendhal often says he hates describing, especially in novels: he prefers to be suggestive and vague when he describes a place. But he knows very well how important descriptions of places can be in the narrative. In that he doesn't hesitate to give precise descriptions that sometimes lean on drawings and maps, and consequently allow the reader to observe the interactions of the elements of the scenery and even the movements of the characters.

INDEX

Mots-clés : description, dessin, roman, récit, décor

Keywords : description, drawing, novel, narrative, scenery

AUTEUR

CÉCILE MEYNARD

Université d'Angers