慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	La Naissance de Brulard : Essai sur les conditions de la naissance d'un poète.
Sub Title	
Author	古屋, 健三(Furuya, Kenzo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1967
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.23, (1967. 2) ,p.205(23)- 218(10)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	佐藤朔先生還暦記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00230001-0218

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

La Naissance de Brulard
— Essai sur les conditions de la naissance d'un poète. —

Kenzo FURUYA

— Après tant de considérations générales
je vais naître — *Brulard.*

I

Immanquablement chez Stendhal et à tous ses personnages principaux— il s'agit donc d'un des signes stendhaliens de l'héroïcité—il survient cet instant d'arrêt, non pas nécessairement de répit, ni de repos, ni à plus forte raison de relâchement, mais de recueillement, de concentration, de rêverie volontaire, d'où ils seront rejetés, par leur plénitude, comme par un ressort que l'on vient de resserrer.

C'est un instant d'arrêt qui n'est pas tout de même un point sans étendue ni continuité, mais qui est "une gerbe de moments"(1) qui se transformera en "l'ensemble d'une vie"(2). Il s'agit donc de ces rares moments resserrés et comprimés où "au lieu d'être employés à calculer les démarches de (ses) tyrans, (l') imagination (se met) à jouir de tout."(3)

L'étude qui suit essaie d'analyser cet instant privilégié pour constater qu'il n'est pas seulement la fontaine de Jouvence pour l'âme sensible, mais qu'il l'est aussi et surtout pour l'écrivain.

Commençons par classer les éléments formant la modalité de cet instant avec l'arrêt de Julien qui se diffère bien entendu de ceux de Lucien et de Brulard.

"Enfin il atteignit le sommet de la grande montagne, près duquel il fallait passer pour arriver, par cette route de traverse, à la vallée solitaire qu'habitait Fouqué, le jeune marchand de bois, son ami. Julien n'était point pressé de le

voir, lui ni aucun autre être humain. Caché comme un oiseau de proie, au milieu des roches nues qui couronnent la grande montagne, il pouvait apercevoir de bein loin tout homme qui se serait approché de lui. Il découvrit une petite grotte au milieu de la pente presque verticale d'un des rochers. Il prit sa course, et bientôt fut établi dans cette retraite. Ici, dit-il avec des yeux brillants de joie, les hommes ne sauraient me faire de mal. Il eut l'idée de se livrer au plaisir d'écrire ses pensées, partout ailleurs si dangereux pour lui. Une pierre carrée lui servait de pupitre. Sa plume volait : il ne voyait rien de ce qui l'entourait. Il remarqua enfin que le soleil se couchait derrière les montagnes éloignées du Beaujolais.

Pourqoui ne passerais-je pas la nuit ici ? se dit-il, j'ai du pain, et *je suis libre* ! Au son de ce grand mot son âme s'exalta, son hypocrisie faisait qu'il n'était pas libre, même chez Fouqué. La tête appuyée sur les deux mains, Julien resta dans cette grotte plus heureux qu'il ne l'avait été de la vie, agité par ses rêveries et par son bonheur de liberté...

Mais une nuit profonde avait remplacé le jour, et il avait encore deux lieues à faire pour descendre au hameau habité par Fouqué. Avant de quitter la petite grotte, Julien alluma du feu et brûla avec soin tout ce qu'il avait écrit "[4]

L'arrêt de Julien ou plutôt celui du *Rouge* se décompose à notre avis dans les quatre substances principales—hauteur, réclusion, expansion, refus—. Certes cette extraction des quatre substances, bien qu'elle ne soit pas arbitaire, est orientée. Orientée vers l'au-delà de l'instant formé par ces substances, vers " l'instant parfait "[5] de l'arrêt de Stendhal dans *Brulard* qui nous semble né de ce que ceux de Julien et de Lucien sont dépassés, et qui est précisément le but de cette étude. Ainsi notre analyse du *Rouge* y étant préparatoire, ne restera que succinte et indicatrice pour l'univers propre de ce roman.

D'abord la hauteur ou " l'ascension ", " l'échelle " d'après M. Gilbert Durand[6] qui est la modalité constante de Julien dans ses arrêts aussi bien que dans ses actions. Ce destin ascensionnel de Julien est, comme M. G. Durand l'a bien remarqué[7], le mieux exposé, dans ce passage célèbre rendant bien " la jouissance de cette altitude d'où la double étendue de l'espace et du temps se déroule "[8]

" Julien, debout sur son grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient, tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'oeil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et

puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement. C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ? "[9]

Cependant il faut reconnaître que l'altitude elle-même n'est pas un élément propre à l'univers du *Rouge*, mais ubiquiste au monde stendhalien et " revêtue d'une signification spirituelle et morale, comme la *profondeur* dans l'univers baudelairien "[10] Ce qu'il faut donc, c'est de saisir la signification de l'altitude du *Rouge* et de faire ressortir son originalité, puisque, la hauteur, un aliment nécessaire à l'âme de Stendhal—rappelez-vous le dégoût profond que Paris sans montagnes a inspiré à Stendhal[11]—ne produit pas toujours un même effet sur son âme. Certes, comme la mélodie du simple ton d'ut, on y découvre toujours ce thème d'harmonie, d'identification avec son destin. " Je ne dois donc pas me plaindre du destin. J'ai eu un lot exécrable de sept ans à dix-sept, mais, depuis le passage du mont St-Bernard (à 2, 491 mètres d'élévation au-dessus de l'océan), je n'ai plus eu à me plaindre du destin, ainsi au contraire à m'en louer."[12] Nuançons donc : il importe maintenant d'étudier les formes variées dont le sujet de fond se revêt pour se transformer en symphonie.

A notre avis, il y en a trois variations.

D'abord la hauteur, parfois à cause de sa similitude à la scène, réveille chez Stendhal ce vieux désir qui le hahtait à sa jeunesse d' être acteur, de se métamorphoser sous un aspect favorable[13]—c'est le cas de Julien sur le rocher et de crâner- c'est le cas de Stendhal au fort de Bard[14]'. C'est l'aspiration à être " applaudi "[15], admiré, à jouer un rôle, -Stendhal le précise-" en étant en même temps auteur et acteur "[16], c'est-à-dire à être mimèse de son destin.

Deuxièmement la hauteur est pour Stendhal une modalité privilégiée du bonheur qui y atteint son paroxysme[17]. En hauteur, Stendhal s'ouvre à la nature avec confiance et, se réconciliant avec " ce qui l'entoure ", " se laisse emporter par sa rêvrie profonde."[18] Ainsi le 3 juillet 1807 est une journée heureuse pour Stendhal, puisqu'il l'a passée à la montage de l'Hasse avec des amis[19] et Stendhal se rappelle même cinq ans après la physionomie des champs de montagne qui l'ont frappé, voyageant en 1811 de Dole à Poligny. Et n'oublions pas ce haut de quatrième étage de M. Paquin, rue d'Angiviller d'où il contemple avec tant de plaisir les étoiles[20] et ce troisième des Bigillion dans lequel sont passés les moments les plus heureux de sa vie[21] et le quatrième étage de Paris, lieu de son idéal, où il désirait vivre, écrivant un drame ou un livre.[22]

Et enfin la hauteur est pour Stendhal un lieu de liberté par excellence, comme il peut aller y rêver tout seul[23], débarrassé de tous ceux qui le gênent et qu'il

hait.

Pour Julien la hauteur signifie avant tout cette liberté dégageant et dégagée. "*Je suis libre!*" C'est uniquement cette situation aérée qui donne courage à Julien de s'engager dans l'acte qu'il accomplit sur la montagne.

Cependant on s'aperçoit que la hauteur seule ne crée pas la liberté totale où trempe Julien. D'autres éléments la complètent. Ainsi s'y superpose le réclusion, deuxième composant de l'arrêt de Julien, qui semble au premier abord contredire le thème d'élévation, mais qui, comme certains châteaux forts situés sur de hautes collines, peut remplir mieux sa fonction à cause de son accès difficile. Donc, pour que Julien se sente entièrement libéré, il ne suffit pâs que Julien "se (trouvât) debout sur un roc immense et bien sûr d'être séparé de tous les hommes", mais, comme Jean Starobinski l'a bien vu, il faut que "le motif des *hauts lieux*, souligné par Proust comme un thème fondamental de Stendhal, (vienne) se confondre avec le thème de la réclusion"[24] C'est de sorte que Julien déjà caché comme un oiseau de proie, au milieu des roches nues qui couronnent la grande montagne, et pouvant apercevoir de bien loin tout homme qui se serait approché de lui, prend retraite dans une petite grotte au milieu de la pente presque verticale d'un des rochers. Et c'est la même raison pourquoi Julien et Fabrice découvrent leur vrai bonheur séquestrés dans leur prison élevée et inaccessible. A Stendhal, afin qu'il soit libre et heureux, il faut qu'il soit non seulement intouchable, mais encore invisible. Georges Blin explique ce phénomène par le complexe dit d'Action, en s'appuyant sur une gage du *Journal* datée du 2 septembre 1811. "... il n'était en situation d'étudier le corps de cette femme que pour s'être, préalablement, asssuré, que, toute possibilité de réciproque étant exclue, il n'était pas lui-même en danger d'être regardé ni, conséquemment, d'avoir à se précautionner, comme apparition, comme corps."[25] Ainsi il s'avère tout d'un coup que, dans l'univers du *Rouge*, la hauteur n'est là que comme un élément secondaire facilitant la réclusion totale où Julien délivré de toute altruité peut être naturel.[26] Vacuité où, déjà en avril 1811, Stendhal lui-même est comblé:" Je me dégoûte de plus en plus de la canaille humaine et ne suis jamais plus content que quand, renfermé chez moi, je n'entends pas même sonner."[27]

Julien atteint le sommet de la grande montagne, non pas pour jouir d'un panorama, mais pour rempre les attaches à la communauté, à la canaille humaine. Julien va vivre un instant dans "cette solitude enfouie"[28] de Sade où "la fureur d'écrire"[29] qui y accaparait le marquis s'empare également de Julien. Julien va vivre "cette solitude laborieuse"[30] que Stendhal trouve "good for his happiness"[31] Il se livre "au plaisir d'écrire ses pensées." Il s'épanche. Voilà

le troisième élément de l'arrêt de Julien, celui avec le quatrième qui forment l'acte de Julien lui-même qui se réalise au mode défini par les deux premiers. Donc la hauteur pour Julien est la Grande-Chartreuse, " Quel bel endroit, pour y composer une tragédie ! "[32] Lieu de recueillement et d'épanchement par excellence.

Cependant le nom de la Grande-Chartreuse nous évoque un autre endroit certes de recueillement, mais aussi et surtout d'effacement, le couvent célèbre que cette chaîne de montagnes abrite, donc celui qui dénie par son propre caractère l'écriture dont le sens consiste en dévoilement.

"Avant de quitter la petite grotte, Julien alluma du feu et brûla avec soin tout ce qu'il avait écrit."

Par cet acte de destruction et d'effacement, Julien renie lui aussi l'écriture. Ou plutôt écrire n'a pas le sens propre pour lui. C'est un acte remplaçant et remplaçable. Stendhal nous l'explique : " mon expérience m'empêchant d'en faire confidence à personne, mon seul soulagement est d'écrire "[33]. " Écrire empêche d'agir " note-t-il ailleurs[34]. Cela empêche d'agir poussé par la première impulsion, révélatrice de son âme. Écrire, c'est donc de se décharger. S'épancher, c'est de s'étancher, mais aussi de se consolider, comme l'écriture était également pour Stendhal un moyen sûr d'examen de la conscience[35].

On le voit, Julien passe un instant à " cette île heureuse ", lieu sans communication, comme Stendhal du 2 juin 1811[36] et ce refus de s'abaisser à autrui[37] est le quatrième et le dernier élément qui clôt son arrêt.

Avec l'arrêt de Lucien, nous nous retrouvons dans l'île heurese, d'ailleurs véritable, comme l'eau y est un élément important.

" Il s'arrêta deux jours, avec délices, sur le lac de Genève, et visita les lieux que la *Nouvelle Héloïse* a rendus célèbres ; il trouva chez un paysan de Clarens un lit brodé qui avait appartenu à madame de Warens.

A la sécheresse d'âme qui le gênait à Paris, pays si peu fait pour y recevoir des compliments de condoléances, avait succédé une mélancolie tendre : il s'éloignait de Nancy peut-être pour toujours.

Cette tristesse ouvrit son âme au sentiment des arts. Il vit, avec plus de plaisirqu'il n'appartient de le faire à un ignorant, Milan, Saronno, la chartreuse de Pavie, etc. Bologne, Florence le jetèrent dans un état d'attendrissement et de sensibilité aux moindres petites choses qui lui eût causé bien des remords trois ans auparavant.

Enfin, en arrivant à son poste, à Capel, il eut besoin de se sermonner pour

prendre envers les gens qu'il allait voir le degré de sécheresse convenable "[38]

La hauteur, premier élément de l'arrêt de Julien est ici remplacée par l'eau, lac de Genève. Cette substitution de l'eau à la hauteur signifie le renversement de la scène. Richard écrit: "A l'opposé de *l'air* en qui nous avons cru reconnaitre l'élément de l'ambition, du sublime sans limites et de la liberté du coeur, *l'eau* incarne dans le monde de Stendhal comme dans celui de Jean-Jacques les tentatives de repli et recueillement "[39]

Cependant il faut préciser que, à l'inverse de Fabrice qui rêve sous l'influence de l'eau, en cas de Lucien, c'est plutôt lui qui vient chercher de lui-même à se laisser bercer par l'eau, à rêver au bord du lac. Lucien a besoin de l'eau ; il fait un voyage à la quête des sensations qui en résultent: "A la sécheresse d'âme... avait succédé une mélancolie tendre,... Cette tristesse ouvrit son âme au sentiment des arts."

Donc ce qui distingue Lucien de Julien, ce n'est pas tellement le degré d'humidité différent de leur scène, mais leur état d'âme osmotique, ce qui en vient au problème essentiel de leur existence.

En un mot, pour Lucien " pour l'essentiel, sa vie s'étend derrière lui "[40], tandis que, pour Julien, sa destinée loin d'être tracée, ce sont toujours des présages qui l'attirent vers des objets, l'épervier, Napoléon, etc. De là la différence de leur rêverie, l'une centrifuge et l'autre centripète[41]. Lucien s'attache à *La Nouvelle Héloïse*, à un lit brodé de madame de Warens, à Nancy, aux arts, à tous les objets qui existent hors de lui, alors que Julien s'égare dans la contemplation de ce qu'il s'imagine rencontrer un jour à Paris, une femme, un génie, une gloire, tous les objets qui n'existent que par lui.

Deuxième différence: la réclusion de Lucien n'est pas si hermétique que celle de Julien. Lucien n'a pas besion de se reclure, comme Julien s'emmure, puisqu'il n'a rien de plus à perdre, rien de plus à conquérir, dégagé de l'ambition, cette " triste passion "[42] et ayant vu " tout le néant de la vanité "[43]. Il n'a pas non plus un autre qui l'aveugle et qui l'empêche d'apprécier tout ce qui l'environne, comme il est arrivé à Stendhal avec Angela[44]. Ses yeux sont dessillés. C'est l'état où " l'on est loin de l'envie, de songer à craindre *l'imputation d'envie*, et de songer aux autres."[45] et où " on oublie de haïr et surtout de croire qu'on me hait "[46]

Certes Lucien se reprend, se desséche, en arrivant à son poste. Pourtant il ne s'agit pas de défier les autres, mais de les éviter. Lucien ne suit là qu'une sagesse pratique que Stendhal se recommande d'ailleurs. Ecoutous Stendhal:

" Ce qui marque ma différence avec les niais importants du journal et qui

portent leur tête comme un saint-sacrement, c'est que je n'ai jamais cru que la société me dût la moindre chose. Helvétuis me sauva de cette énorme sottise. *La société paye les services qu'elle voit*"(47)

"Il se trouve peut-être en Europe huit ou dix personnes qui pensent comme moi. J'aime ces personnes sans les connaître. Je sens qu'elles pourraient me donner des plaisirs vifs. Quant aux autres, sous le rapport des arts, j'ai pour elles le mépris le plus senti, je ne désire que de les oublier. Si je leur étais connu, je leur inspirerais les mêmes sentiments, avec peut-être un peu de haine. Ainsi nous ne pouvons que gagner à être inconnus les uns aux autres"(48)

L'arrêt de Lucien nous évoque par sa ressemblance les dernières pages de *Brulard.* Évidemment nous ne parlons pas de celle du contenu, c'est-à-dire du fait apparent que l'arrêt de Lucien calque le même trajet que Stendhal a fait en 1800 et que les pages en question de *Brulard* nous détaillent. Il s'agit de celle du ton des deux passages qui doit être différent l'un imprégné de mélancolie et l'autre de bonheur et de l'impression qu'ils produisent. C'est peut-être parce que, au fond le bonheur et le malheur se fondent dans leur limpidité, surtout au cas où il serait question du bonheur né d'une attente indéterminée et du malheur d'un regret, puisqu'ils ont tous les deux un présent vide et ouvert. L'un désire être consolé. L'autre attend d'être comblé. Ainsi tous les deux s'attendrissent à présent des futilités.

Mais ne pourrait-on pas affirmer sans trop de faute que les pages de *Brulard* sont, bien qu'elles contiennent le bonheur céleste, dictées par un regret, celui de l'auteur? Il faut reconnaitre que *Brulard* a été écrit en 1836 et que *le Journal* de 1800 ne nous dit rien sur le sujet de *Brulard* qui est "le plus beau temps de sa vie"(49) Dans *Brulard* Stendhal écrit: "Le coeur me bat encore en écrivant ceci trente-six ans après"(50) Peut-être pourrait-on lui rétorquer: "Le coeur vous bat précisément parce que vous écrivez ceci trente-six ans après" "A distance"(51) le bonheur et le malheur se fusent, il n'en reste que de mêmes sentiments si tendres qu'on gâte à les raconter en détail. Stendhal le savait d'ailleurs: "La différence d'un homme passionné, de moi par exemple à Marmontel, c'est que je vois que j'aurais mis *tout mon bonheur ou tout mon malheur* dans des choses où il ne mettait, lui, que la vingtième ou trentième partie de ce bonheur"(52)

Ainsi la vraie découverte qu'il a faite pendant la rédaction de *Lucien* devient visible. C'est de revivre "les jolis moments de sa vie"(53). Dans une note marginale de ce roman datée du 14 mai 1835, on lit: "Il valait mieux faire *les Mémoires* de Dominique"(54)

Voilà la naissence de *Brulard* dont nous allons analyser les conditions.

" Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San-Pietro *in Montorio*, sur le mont Janicule, à Rome, il faisait un soleil magnifique. Un léger vent de sirocco à peine sensible faisait flotter quelquel petits nuages blancs au-dessus du mont Albano, une chaleur délicieuse régnait dans l' air, j'étais heureux de vivre... Toute la Rome ancienne et moderne, depuis l'ancienne voie Appienne avec les ruines de ses tombeaux et de ses aqueducs jusqu'au magnifique jardin de Pincio bâti par les Français, se déploie à la vue.

Ce lieu est unique au monde, me disais-je en rêvant, et... Quelle vue magnifique ! c'est donc ici que la *Transfiguration* de Raphaël a été admirée pendant deux siècles et demi. Quelle différence avec la triste galerie de marbre gris où elle est enterrée aujourd'hui au fond du Vatican ! Ainsi pendant deux cent cinquante ans ce chef-d'oeuvre a été ici, deux cent cinquante ans ! ... Ah ! dans trois mois j'aurai cinquante ans, est-il bien possible ! (55)

L'arrêt de Brulard ressemble, pour le lieu où il se réalise, à celui de Julien. Ils s'arrêtent tous les deux sur une élévation dominante. Cependant Brulard ne s'y enferme pas comme Julien. Au contraire il reste ouvert au paysage qui s'étend et à la rêverie qui se succède. Si l'on se souvenait de l'image du couvent pour le milieu de Julien, pour celui de Brulard on pourrait se rappeler ce " jeune homme de dix-sept ans, fou de bonheur en s'échappant du couvent "(56) Donc malgré leur milieu similaire, ils décrivent le lieu géométrique contraire ; l'un dilatant, l'autre contractif. Leur corps réagit différemment dans l'air. D'un côté, pour Brulard, l'air crée " le crépuscule du coeur où tous les orages s'apaisent "(57), l'état où tous les organes se reposent et de l'autre côté, pour Julien, le matin du coeur où tous les orages se déchaînent, l'état où tous les organes se réveillent. Ainsi Brulard, comme nous l'avons déjà avancé, est plutôt un frère cadet de Lucien que de Julien.

Pour affirmer cettee filiation, nous introduisons une autre remarque, c'est que, les lieux d'arrêt de Julien et de Brulard, bien qu'ils soient indentiques du point de vue d'altitude, ne se ressemblent pas d'un autre point de vue. Celui de Julien est une élévation sauvage et inculte, tandis que celui de Brulard est celle civilisée et humanisée comme celui de Lucien également empreinté de traces humaines. La hauteur de Brulard est douce et hantée d'ombres humaines. Elle est peuplée. Cette constatation est importante, parce que, ces ombres humaines tirent celles des propres souvenirs de Stendhal—" deux cent cinquante ans... Ah ! ... cinquante ans "—et que par là Stendhal nous montre comment son livre a été

conçu c'est-à-dire " la source d'un livre des Mmoires."[58]

Pour qu'on puisse reconnaitre chez Stendhal cette opération évocatrice des souvenirs—essentiellement proustienne— " ce primat du sensible sur l'intelligible "[59], nous croyons devoir remettre en question la notion des Stendhaliens de Stendhal idéologue. Cependant nous n'avons pas ici d'espace nécessaire à développer ce grave problème. Notre analyse qui suit ne sera qu'un des fondements sur lesquels nous bâtirons plus tard, au lieu de l'image de Stendhal idéologue, celle de Stendhal artiste qui est né, à notre humble avis, au moment où il s'est dégagé de l'Idéologie.

" Je me crois extrêment sensible, c'est là le trait marquant "[60]. " J'ai toujours plus *senti* que *perçu* "[61]. " J'ai senti vivement toute ma vie "[62]

Il suffit de parcourir soit *Journal* ou *Brulard* ou n'importe quel ouvrage stendalien pour qu'on touche à la sensibilité de Stendhal. Les exemples foisonnet. On y voit que parmi tous les organes sensitifs ce sont les vue, odorat, ouie et toucher[63] qui forment l'univers sensoriel stendhalien et qui contribuent le plus au bonheur de Stendhal.

Pour cet être de " mémoire visuelle et sentimentale "[64] et dont le coeur seul se souvient[65], " tout commence par la sensation "[66]. Stendhal lui-même le constate plusieurs fois, surtout avec netteté à partir de *Brulard.*

" Je ne veux dire à l'avenir, en Russie et ailleurs, que ce que *j'ai vu.*" " Je proteste de nouveau que je ne prétends pas peindre les choses, en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi " " Mais au fond, cher lecteur, je ne sais pas ce que je suis : bon, méchant, spirituel, sot. Ce que je sais parfaitement, ce sont les choses qui me font peine ou plaisir, que je désire ou que je hais." " Il n'y a de sûrement vrai que les sensations."[67]

Donc c'est avec *Brulard* que le vrai égotisme est né. Stendhal est arrivé au stade où l'on en est réduit à croire en ses sens. " Les considérations "[68] précédant les mémoires de Brulard sont la description de son acheminement à la conviction. Et le début,—Janicule, " lieu unique au monde " et le 16 octobre 1832, " instant unique au monde "[69] est la description du véritable accounchement. C'est le réveil des sensations et d'un moment précis. Cependant le moment ne surgit pas seul, il appelle d'autres, ils s'enchaînent les uns aux autres.[70] C'est ainsi que les moments perlent dans *Brulard* et que les souvenirs de diverses époques jaillissent pêle-mêle. Stendhal saute d'une période à l'autre sans l'autre transition que celle de sensations, " tous les souvenirs lui reviennent en foule "[71]. "... je m'égare... Mais je m'égare encore. ...Mais je m'égare."[72] Cependant Stendhal aime se laisser emporter par cet envahissement. D'où son goût pour la

musique: "Mes sentiments brodent sur un chant ce qui, d'après la passion dominante, peut faire le plus de plaisir à mon âme... Tout ce qui est médiocre n'intéresse plus mon coeur, le pouvoir de broder cesse, et l'ennui apparait"[73]

Cette broderie n'a pas échappé aux yeux des commentateurs stendhaliens tels que Henri Martineau[74], Jean Prévost[75], George Blin[76].

Quant à nous, nous proposons deux remarques.

La première concerne le rôle important du nom propre chez Stendhal. Stendhal a les lieux privilégiés qui évoquent les sensations. Mais il ne les décrit pas. Il les nomme. Le lac de Genève, Milan, Florence, etc. Ainsi les noms des femmes et même les chiffres servent de déclenchement et de cadre pour l'évocation des sensations.

Deuxièmement il s'agit de l'épaisseur de l'instant privilégiié. Pour que la broderie s'exécute sur cet instant, il doit avoir les trames du passé à dérouler. Donc cet instant est nécessairement rétrospectif.

II

Donc l'instant d'arrêt de Brulard est rétrospectif. Dira-t-on que c'est normal, comme il s'agit de celui des Mémoires? Mais il existe des Mémoires même nombreux écrits pour le présent et sous la forme prospective.

Chez Stendhal, c'est le cas des *Souvenirs d'Egotisme*. Nous nous étonnons donc du rapprochement que par exemple Hensi Martineau fait de *Brulard* et *d'Egotisme*.[77] Il n'y a pas de similitude entre les deux ouvrages. Ils sont radicalement différents.

Egotisme est un ouvrage de fuite, celle du souvenir de Métilde, de Milan, de son cœur. "j'y laissais la vie" "Ce qu'il y avait de plus affreux était de regarder dans moi-même" "Mon coeur se serra tout à fait en allant de Bâle à Belfort et quittant les hautes si ce n'est les bells montagnes suisses pour l'affreuse et plate misère de la Champagne"[78] Le dernier passage nous indique bien la direction de la flèche *d'Egotisme*. Il s'agit, comme on le voit, d'une descente de la hauteur vers "cette forêt terrible, sombre et délicieuse" qui s'appelle la société et le monde[79] *Egotisme* commence par où *Lucien* finit. "J'entrai dans Paris que je trouval pire que laid, insultant pour ma douleur, avec une seule idée: *n'être pas deviné*."[80] Ainsi il lui manque l'instant d'arrêt, comme il importe de regarder tout autour, de se comparer aux autres. On se demande alors: quel homme suis-je? [81] Ce qu'on désire savoir, c'est ce qu'on est. Tandis que dans *Brulard* ce que Stendhal désire savoir, c'est ce qu'il a été. Il se demande: qu'ai-je été? [82] A ce sujet J. Starobinski fait une belle remarque: "En vieillissant

Stendhal commencera à aimer la connaissance pour elle-même, sans espoir d'en faire un instrument utile à quelque autre but. Cette tardive quête de soi n'est plus destinée à lui préparer son avenir (comme faisaient les *Journaux intimes* de 1806-1818) mais à lui restituet son passé. Elle ne lui servira plus à agencer ses marques, mais à retrouver son visage. Et c'est alors que Stendhal écrit la *Vie de Henri Brulard*"[82]

Cependant dans *Brulard*, ce qui se transforme en passé, ce n'est pas seulement le passé, mais aussi le présent. Il n'y a plus de présent dans son univers, parce que Stendhal l'écrit, situé sur un point qui dépasse le présent. Il s'adresse à "des gens en 1880 dont il ignore absolument la tournure d'esprit, le genre d'éducation, les préjugés, la religion". "Quel encouragement à être vrai! et simplement *vrai*"[83], ajoute-t-il. C'est un point de vue qui objective, éternise le présent. Le passé et le présent s'y fondent sous le vrai.[84] Sa vie n'est plus qu'un éternel passé.[85] "Benvenuto a été *vrai* et on le suit avec plaisir, comme s'il était écrit d'hier"[86]. Donc l'alternative qui l'a obsédé en 1813: "Ton affaire est-elle de vivre ou de décrire ta vie?" ne se pose plus. Il ne s'agit plus de vivre. Il importe maintenant d' avoir vécu. Son affaire est de décrire sa vie. "Il faut narrer"[87]

III

Il faut narrer. Stendhal s'aventure au centre de son drame. Cependant il retombe dans l'impuissance ou l'impossibilité qu'il éprouvait de communiquer le moment de félicité par écriture sans le déformer. "Comment peindre l'excessif bonheur que tout me donnait? C'est impossible pour moi"[88] Au moment où l'on se trouve ou se retrouve en félicités, l'écriture est "extra". Trop de malheur aussi empêche d'écrire. "Je n'ai pas eu le courage ni le temps d'écrire cet article le jour même, tant j'étais malheurx"[89]. Une sensation excessive ne peut se transmettre. Elle noie. "Il me manque d'être blasé. Ce qui me fait mal dire, c'est une sensibilité excessive"[90]

Comment y procéder? Stendhal procède à ne pas décrire une sensation, mais à l'évoquer. Comme il se souvient non pas d'un fait, mais de son effet sur l'âme, il essaie de faire le même effet aux lecteurs. D'où l'importance des noms, des dessins, des plans, de tous ceux qui servent d'une armature, comme nous l'avons déjà signalé. "En relisant en 1818 le journal du voyage au Havre en 1811, les petits détails notés rappellent et rendent présentes toutes les sensations"[91] Renoncer à décrire et charpenter pour pouvoir, "*se rappeler* ses sentiments naturels"[92] est l'unique forme d'écriture qui lui reste. C'est à cette

écriture qu'appartiennent d'ailleurs la réplique de Banquo au château de Maceth: "Cet hôte de l'été, le martinet familier des temples..." et le chant des matelots qui ont tant ému Stendhal par leur profondeur résonnante. C'est la force évocatrice d'une phase que Stendhal cherche.

Les deux premiers chapitres de *Brulard* nous montrent Stendhal embarrassé du jaillissement de souvenirs et cherchant un moyen de les fixer et d'arriver à leur source. Ce qui a le plus ennuyé, c'est le manque d'objectivité de ses dires: "les *Je* et les *Moi* qui assomment trop les lecteurs"(93) Nous avons indiqué comment Stendhal y a procédé—nous aimons souligner le caractère poétique de sa tentative. Pour le résultat il faut analyser phrases par phrases cette "légèreté du style de Nerval, la plus aérienne des substances littéraires, style qui ne semble fait que de commencements"(94) et à laquelle Stendhal est arrivé avec *Brulard* et *Chartreuse*.

C'est donc un autre sujet qui dépasse le nôtre: la naissance d'un poète.

Notes.

(1) Jean-Pierre Richard: *Littérature et Sensation.* Seuil, 1954. p. 106.
(2) ibid.
(3) Stendhal: *Vie de Henry Brulard*, Divan, 1949. t. l.
(4) *Romans et Nouvelles*, Pléiade, 1952, t. l. pp. 284-285.
(5) Richard: op. cit. p. 28.
(6) *Lucien Leuwen ou l'héroïsme à l'envers*, dans *Stendhal Club*, no. 3. p. 209.
(7) ibid.
(8) Richard: op. cit. p. 67.
(9) *Romans et Nouvelles*, t. l. pp. 276-277.
(10) Richard: op. cit. p. 67.
(11) *Brulard*, t. l. p. 399.
(12) ibid. p. 488.
(13) *Journal*, pléiade, 1955. p. 504.
(14) *Brulard*, t. l. p. 486.
(15) *Journal*, p. 474.
(16) ibid. p. 656.
(17) "mon bonheur fut extrême" *Brulard*, t. l. p. 482.
(18) ibid. p. 355.
(19) *Journal*, p. 868.
(20) ibid. p. 965.
(21) *Brulard*. pp. 296-297.
(22) ibid. p. 336.
(23) "Par bonheur, la vue magnifique que je trouvai *tout seul* à une fenêtre du collège, voisine de la salle du latin, où j'allais rêver tout seul, surmonta le profond dégoût causé par les phrases de mon père et des pr (êtres), ses amis."—ibid, p. 250—
(24) *Stendhal pseudonyme*, dans *Temps modernes*, oct. 1951. pp. 584-585.
(25) *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Corti, 1958. t. l. p. 77.
(26) "Son sublime, c'est alors le naturel épanoui." Richard, op. cit. p. 71.

(27) *Journal*, p. 1051.
(28) et (29) Maurice Blanchot: *L'inconvenance majeure*, Coll. Libertés 28. J-J Pauvert, respectivement pp. 19 et 21.
(30) *Journal*. p. 989.
(31) ibid.
(32) ibid. p. 568.
(33) ibid. p. 674.
(34) ibid. p. 1219.
(35) *Brulard*. t. l. p. 17.
(36) *Journal*. p. 1058.
(37) "Seul le sens du *sublime* parvient alors à l'élever au-dessus de la terre et de sa condition"—Richard, op. cit. p. 68
(38) *Romans et Nouvelles*, t. l. p. 1384.
(39) op. cit. p. 78.
(40) G. Blin, op. cit. p. 558–p. 559.
(41) A ce propos, signalons le passage de Gaston Bachelard: "Le rocher est ainsi une image première, un être de la littérature active, de la littérature activiste qui nous apprend à vivre le réel dans toutes ses profondeurs et ses prolixités"—*La terre et les rêveries de la volonté*, p. 191.
(42) *Journal*, p. 1012.
(43) *Brulard*, t. l. p. 26.
(44) *Journal*. p. 1211.
(45) *Brulard*, t. l. p. 277.
(46) ibid. p. 299.
(47) ibid. p. 405.
(48) *Journal*, p. 1171.
(49) *Brulard*, t. l. p. 497.
(50) ibid. p. 474.
(51) ibid. p. 501.
(52) *Journal*, p. 562.
(53) Casimir Stryenski: *Préface de Brulard*, 1923, p. V.
(54) *Romans et Nouvelles*, t. l. p. 1403.
(55) *Brulard*, t. l. pp. 11–12.
(56) ibid. p. 483.
(57) Richard, op. cit. p. 54.
(58) Jean Prévost: *La création chez Stendhal*, Mercure de France. p. 315.
(59) Raymond Jean: *Postérité de Proust*, dans *La Littérature et le réel*, *p*. 248.
(60) *Journal*, p. 1231.
(61) ibid. p. 666.
(62) *Brulard*, t. l. p. 337.
(63) Nous nous contentons ici d'en donner un exemple typique, comme ce n'est pas notre but actuel de faire une étude exhautive sur l'univers sensoriel de Stendhal.

Pour la vue: "Chaque fois que j'allais pisser derrière ces tilleuls au bout du jardin, mon âme était rafraîchie par la vue de ces amis"—*Brulard*, t. l. p. 443—

Pour l'odorat, Stendhal lui-même reconnaît sa sensibilité: "Très susceptible pour les sensations d'odeur..."

—*Brulard*, t. l. p. 469.

Ansi c'est une certaine odeur de fumier particulière à ses rues qui prouve apparemment à StenPhal qu'il est à Milan" —*Journal*, p. 1114.

Pour l'ouïe, on se rappelera les sons des cloches qui l'apaisent ou l'exaltent.

—cf. *Brulard*, pp. 52-53, 174.

Pour le toucher, "happyness given by the weather" —*Journal*, p. 607.

(64) G. Blin: op. cit. p. 564.
(65) *Brulard*, t. l. p. 174.
(66) G. Poulet: Préface de l'ouvrage ci-dessus cité de Richard, p. 18.
(67) *Brulard*, t. l. respectivement pp. 70, 167, 317 et 476.
(68) ibid. p. 35.
(69) ibid. p. 12.
(70) cf. *Brulard*, t. l. p. 169.
(71) ibid. p. 12.
(72) ibid. pp. 20-21.
(73) *Journal*, p. 1102.
(74) *L'oeuvre de Stendhal*, p. 492.
(75) op. cit. p. 315.
(76) op. cit. t. l. pp. 29-30.
(77) *Brulard*, t. II. p. 24.
(78) *Egotisme*, *Divan*, 1950, respectivement pp. 9, 10, 11.
(79) *Brulard*, t. l. p. 290.
(80) *Egotisme*, p. 12.
(81) ibid. p. 5.
(82) article cité, p. 598.
(83) *Brulard*, t. l. p. 18.
(84) "présent et passé s'y fondent en une évocation vague d'où l'avenir lui-même n'est pas exclu." —Richard, op. cit. p. 57.
(85) "Quand, en effet, pour s'envelopper du regard dont ses successeurs le verraient il usurpait le futur antérieur, ce n'est pas comme évalué seulement qu'il se pétrifiait, mais comme déjà cimenté tout entier dans le passé" —G. Blin, op. cit. t. l. p. 74.
(86) *Brulard*, t. l. pp. 18-19.
(87) ibid. p. 31.
(88) ibid. p. 500.
(89) *Journal*, p. 663.
(90) ibid. p. 644.
(91) ibid. p. 1326.
(92) ibid. p. 677.
(93) *Brulard*, t. l. p. 17.
(94) J. Prévost, op. cit. p. 319.