UNIVERSITY OF NEBRASKA PRESS

Stendhal en morceaux
Author(s): Dominique Jullien
Source: *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 21, No. 1/2 (Fall—Winter 1992—1993), pp. 27-41
Published by: University of Nebraska Press
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/23533370
Accessed: 17-06-2015 00:14 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

University of Nebraska Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Nineteenth-Century French Studies*.

http://www.jstor.org

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

Stendhal en morceaux

Dominique Jullien

Vers le milieu de *Rome, Naples et Florence,* Stendhal passe une soirée dans le village toscan de Castelfiorentino, en compagnie de paysans qui racontent des contes dans le goût des *Mille et Une Nuits.* Il résume très schématiquement dans son journal un conte qui l'a, dit-il, particulièrement frappé:

> Un amant s'est caché dans un arbre pour regarder sa maîtresse qui se baigne dans un petit lac; l'enchanteur, son rival, est absent; mais le magicien, quoique éloigné, s'aperçoit de ce qui se passe par la vive douleur que lui cause une bague; il dit un mot, et successivement les bras, les jambes, la tête du pauvre amant, tombent de l'arbre sur lequel il est perché, dans le lac. On donne ses discours à sa maîtresse et les réponses de celle-ci pendant cette punition cruelle . . . [1]

Si le conte est étonnant, le récit de Stendhal ne l'est pas moins. Le statut du locuteur, du destinataire, de l'auditeur et du narrateur y sont tous problématiques de manière multiple, tant dans le conte oral que dans le texte écrit, si bien que l'épisode peut se lire comme une mise en abyme exemplaire des paradoxes de l'énonciation qui abondent dans *Rome, Naples et Florence.* Tout en louant l'étrangeté du conte et le charme de la soirée, Stendhal ne raconte vraiment ni l'un ni l'autre de manière complète et cohérente. Les paradoxes de l'énonciation (qui parle, à qui, que dit-on et comment) sont ici indissociables des paradoxes de l'identité. Stendhal, qui se fait passer pour Milanais ("Dès la première phrase, les Toscans voient que je parle fort mal; mais [...] lorsque je leur dis que je suis de Como, ils me croient sans peine" 297), se trouve parmi les paysans toscans en position de voyeur, d'auditeur silencieux: "Je m'étais si bien fait petit dans la conversation, que les hommes m'ont vu sans jalousie danser avec eux et ces trois jolies paysannes jusqu'à une heure du matin" (296). Il est donc dans la position de l'amant caché du conte. On "lui" raconte une histoire où l'amant caché est découvert et désintégré, et lui-même raconte de nouveau cette histoire dans son "journal" (on se souvient que *Rome, Naples et Florence* est un "faux" journal, écrit après-coup),[2] mais de manière fragmentée, comme incompétente, dans un récit dont, de surcroît, le destinataire est problématique et le contenu morcelé.

Le texte se caractérise d'abord par la superposition des locuteurs. Aux amants du conte se superpose le conteur florentin qui rapporte leurs paroles, et Stendhal qui les répète à son tour dans son journal. Cet emboîtement, cet anonymat de la parole, sont bien sûr une propriété du

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

conte. Les *Mille et Une Nuits* auxquelles Stendhal fait allusion (les paysans improvisent "des contes en prose dans le genre des *Mille et une Nuits,*" 95) en sont peut-être l'illustration la plus parfaite. Cependant, plus qu'aux *Mille et Une Nuits,* c'est au *Décaméron* que fait songer ce groupe de jeunes gens réunis dans la campagne des alentours de Florence pour raconter des contes, au cours d'une soirée suivie de danses. Le passage comporte des allusions répétées à cet intertexte qui demeure cependant implicite: les paysans sont au nombre d'une dizaine (trois femmes et sept ou huit hommes, à l'inverse du *Décaméron);* la soirée est chaste comme les occupations des héros de Boccace (ils écoutent des contes, puis dansent tous ensemble "sans jalousie"); Stendhal croit se retrouver "au XVe siècle" (296), etc.

Mais contrairement au *Décaméron,* où conteurs et personnages sont toujours clairement individualisés, l'épisode stendhalien se distingue, lui, par l'imprécision. Du conte lui-même, Stendhal n'indique que le triangle des personnages: "un amant," "sa maîtresse," "l'enchanteur, son rival". Le conteur, paysanne ou paysan, n'est pas davantage identifié, et semble ainsi s'effacer devant la parole anonyme du conte et aussi, bien sûr, devant l'auteur du journal de voyage. Autre imprécision curieuse, l'incertitude qui pèse sur le nombre des conteurs masculins: "il y avait sept à huit hommes auprès d'elles". Après avoir passé une soirée entière en leur compagnie, Stendhal ne peut sans invraisemblance ignorer le nombre de ses compagnons; il s'agit donc d'autre chose. En rajoutant une unité à la dizaine florentine de Boccace, l'auteur s'agrège à elle de manière symbolique. Le huitième est ainsi, implicitement, le voyageur lui-même: Stendhal. D'une part, mettant par écrit les récits oraux des paysans, il s'institue le Boccace de cette nouvelle et moderne brigade. D'autre part, par une démarche plus surprenante, il tente en même temps de se glisser au milieu de ses personnages, de devenir en quelque sorte le onzième conteur, de réaliser, en somme, son intégration fantasmatique à la brigade. A cet égard, l'indication horaire de l'entrée du journal est significative: Stendhal écrit "à deux heures du matin", sans attendre le lendemain, c'est-à-dire que l'écriture est en continuité avec la narration orale.

Galeotto fu 'l libro

A ces incertitudes portant sur l'identité du locuteur s'ajoutent les ambiguïtés qui s'attachent au but du récit. A quoi sert le récit? Le conte est une histoire d'amour, et le contexte est de même clairement érotisé: échange de récits entre jeunes gens et jeunes filles; séduction prudente à laquelle se livre le voyageur étranger. "La soirée s'est terminée par de la danse. Je m'étais si bien *fait petit* dans la conversation, que les

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

hommes m'ont vu sans jalousie danser avec eux et ces trois jolies paysannes jusqu'à une heure du matin" (296). Le conte instaure entre l'auteur et le groupe des Florentins un rapport amoureux: rien d'étonnant, bien entendu, pour cet épisode placé sous le double parrainage des *Mille et Une Nuits* et du *Décaméron.* Tout se passe comme si Stendhal réussissait symboliquement là où l'amant du conte échoue. Pris entre les paysans, rivaux potentiels, et les paysannes, potentiellement objets de désir, Stendhal s'identifie implicitement à l'amant du conte, qui occupe dans le triangle amoureux la même place symbolique que lui. Cette histoire qui le "frappe" particulièrement ("Une surtout m'a tellement frappé," 295) est donc bien, en ce sens, la sienne, celle qui parle de lui. En écoutant avec humilité l'histoire d'un amant désintégré par son rival, l'étranger gagne le droit de "s'intégrer" au groupe autochtone: le morcellement symboliquement mis en scène dans le conte prend ainsi la valeur d'un rite de passage.

Il n'est pas jusqu'à l'inachèvement même du conte qui ne participe de cette fonction initiatique. Si Stendhal néglige de noter la fin du conte, pour y substituer la fin de la soirée, c'est bien que la "fin" du conte (au double sens de terme et de but) n'est pas dans la fiction mais dans la réalité: la séduction manquée du conte est le prix symbolique à payer pour la séduction réussie des conteurs florentins; la parole trouve son achèvement dans le geste (la danse).[3]

Le récit de l'amour malheureux est du reste une constante dans *Rome, Naples et Florence,* où toutes les anecdotes mettent en scène l'amour brisé par un tiers.[4] On peut y voir l'emblème de la condition du voyageur, voué, comme Ulysse, à quitter toutes ses amantes successivement, sans pouvoir jamais se "fixer." Mais par-delà cet aspect existentiel, l'interruption qui frappe comme un destin commun toutes les amours rapportées dans le livre, participe également de la nature érotique du récit. Le conte, comme l'indique si clairement ce surnom de "Galehaut" que Boccace donne à son *Décaméron,* est la monnaie de l'échange amoureux. Car Galehaut, on s'en souvient, est le prince qui sert de *go-between* entre Lancelot et la reine Guenièvre: le récit de ces amours légendaires, qui précipite Paolo et Francesca dans l'adultère, est qualifié de Galehaut par Francesca,[5] et Boccace à son tour, par un retournement malicieux, s'approprie ce surnom pour son ouvrage, écrit pour la consolation des dames.[6] Le conte est donc, comme Galehaut, un messager d'amour.

Un épisode antérieur de *Rome, Naples et Florence* met en évidence le pouvoir du récit comme instrument de séduction. Stendhal séduit des dames milanaises en leur racontant des anecdotes secrètes et scandaleuses sur Napoléon. "Coqueter ainsi avec les femmes italiennes est mon souverain bonheur," confie-t-il (168). En effet la mise en scène atteint des sommets de raffinement dans la coquetterie: Stendhal se fait long-

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

temps prier, les précieuses lettres arrivent enfin, mais les endroits les plus intéressants en sont illisibles . . . "On m'a appelé pour déchiffrer ces passages illisibles. J'ai eu le plaisir de me trouver dans le *sancta sanctorum*, dans un petit comité de huit femmes italiennes avec un seul mari, et sans amant. La curiosité étant à son comble, je me suis laissé séduire, et j'ai raconté deux anecdotes tellement secrètes, tellement dangereuses, que je ne puis les avoir chez moi écrites . . . " (169). L'artifice érotique de cette séduction par anecdotes interposées, est évidemment redoublé dans le journal, puisque l'auteur frustre la curiosité du lecteur après avoir satisfait celle des Milanaises. Dans cette séduction collective, les récits, encore, s'échangent en guise de faveurs: pour remercier Stendhal, les dames lui offrent l'anecdote de Lauretta de Bologne, récit romanesque d'un amour traversé (encore un triangle amoureux), que le diabolique auteur interrompt au moment le plus palpitant: "Je nuirais à mon livre si j'imprimais la fin de cette histoire" (177). Suprême désinvolture, et suprême coquetterie: l'inachèvement a partie liée avec la séduction. On peut du reste se souvenir que le seul récit du *Décaméron* attribué en propre à Boccace, la fable de l'oison dans l'introduction à la quatrième journée, est lui-même interrompu dans des circonstances analogues,[7] et que l'histoire de Paolo et Francesca repose sur une lecture interrompue. En effet, Paolo et Francesca, mauvais lecteurs, interrompent leur lecture pour s'embrasser à l'endroit où les personnages du roman (Lancelot et Guenièvre) s'embrassent. L'adultère tient dans une ellipse: ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant.[8]

De même, dans l'épisode florentin de Stendhal, l'interruption de l'énoncé (la scène d'amour interrompue par le magicien) se voit redoublée par l'inachèvement de l'énonciation (la fin du conte est laissée en suspens). Si le récit remplit bien un rôle symbolique de séduction entre Stendhal et les Florentins, on doit à présent se demander quel est son rôle dans le journal, pourquoi l'auteur le répète, et pourquoi il le fait de façon morcelée. Les questions qui se posent sont à la fois celle du contenu (que dire?), celle de la forme (comment le dire?) et celle du destinataire (à qui le dire?).

Ecrire l'amour

Le paradoxe le plus sensible tient à ce que le conte n'est pas reproduit, mais très sommairement résumé, et ce plutôt mal. L'auteur montre, à répéter ce conte qui l'a pourtant "tellement frappé," une remarquable réticence. "Mais comment entreprendre d'écrire moi-même trente pages?" (295). Non seulement la fin du conte est escamotée, mais encore, selon un procédé courant chez Stendhal, l'accessoire se substitue à l'essentiel: nous apprenons le détail de la bague ("le magicien, quoique

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

éloigné, s'aperçoit de ce qui se passe par la vive douleur que lui cause une bague," 295), mais non le dialogue pourtant bien plus important entre les amants. "On donne ses discours à sa maîtresse et les réponses de celle-ci pendant cette punition cruelle; par exemple, quand l'amant n'a plus de corps et qu'il ne lui reste que la tête, etc." (295-296).

L'insistance du texte stendhalien sur l'acte même de la parole ("on donne", "ses discours", "les réponses", "par exemple") est évidemment suspecte. Le texte dit que le conte dit ce que les personnages se disent, mais cela, il ne le dit pas. A l'endroit du dialogue amoureux, le texte substitue un blanc, où l'on lit avant tout l'impuissance du discours amoureux, telle que la décrit Roland Barthes: "Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le *gâchis* du langage: cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop* et *trop peu*, excessif (par l'expansion illimitée du *moi*, par la submersion émotive) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit)."[9] Que peuvent se dire les amoureux du conte? Rien, en tout cas, qui puisse s'écrire, car "ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité [...] le mot "souffrance" n'exprime aucune souffrance et, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer."[10] Or ici, en renonçant à reproduire les paroles d'amour, en les inscrivant dans son récit en quelque sorte en négatif, Stendhal n'agace pas; au contraire, il fascine. Tout se passe comme si, en omettant le contenu du dialogue amoureux, Stendhal se montrait conscient de ce paradoxe (la plénitude de l'émotion amoureuse s'accompagne de la pauvreté de l'expression) qu'il tend au contraire à oublier dans tant d'autres passages de *Rome, Naples et Florence*, où il exprime son enthousiasme sans pour autant le communiquer. "On échoue toujours à parler de ce qu'on aime": c'est le titre du dernier écrit de Roland Barthes, consacré précisément à l'Italie stendhalienne.[11]

L'identification de Stendhal à l'amant du conte acquiert à présent une autre dimension: la maîtresse représente l'Italie, car c'est bien de l'Italie, et non d'une femme italienne particulière, que Stendhal est amoureux. "C'est comme de l'amour, écrit-il dans *Rome, Naples et Florence en 1817*, et pourtant je ne suis amoureux de personne."[12] Et encore, en approchant de Florence, "les souvenirs se pressaient dans mon cœur, je me sentais hors d'état de raisonner, et me livrais à ma folie comme auprès d'une femme qu'on aime" (*Rome, Naples et Florence*, 271). Or l'expression de l'amour navigue entre les deux écueils de l'aphasie et de la platitude: "Toutes les relations du voyage italien, écrit Barthes, sont ainsi tissées de déclarations d'amour et d'échecs d'expression. Le fiasco du style a un nom: la platitude; Stendhal n'a à sa disposition qu'un mot vide, "beau", "belle" [...] et pour vivifier cette litanie, il n'a que la plus creuse des figures, le superlatif."[13] Lorsque Stendhal écrit "je

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

suis transporté," son lecteur, lui, s'ennuie: les moments de bonheur les plus intenses de *Rome, Naples et Florence* sont pour le lecteur les passages les plus décevants.

L'ellipse du dialogue dans le conte peut donc se lire comme une mise en abyme complexe du paradoxe de l'expression amoureuse. Renonçant à l'expression directe de l'amour, Stendhal en charge ici des personnages de fiction (du second degré de surcroît, puisqu'ils ne sont pas de son invention et qu'il se contente de répéter un conte qu'on lui a fait); voire, il ne reproduit pas le dialogue amoureux mais se borne à en marquer la place, irritant ainsi sans le satisfaire un lecteur qui pourtant, si sa curiosité était assouvie, ne pourrait qu'être déçu.

Narcisse, Orphée, Actéon

Le texte insiste donc, non sur ce qui est dit, mais sur le fait que cela est dit. C'est à cet endroit précisément que le conte est abandonné pour faire place à l'effet qu'il produit sur l'auditeur: "Ce mélange de folie et de vérité touchante produit sur moi un effet délicieux; il y avait des moments, en écoutant ces contes, où je me voyais au XVe siècle" (296). Si le voyageur est parvenu à "se faire petit" au cours de la soirée, l'auteur, en revanche, prend ici toute la place. Ce qui est substitué au dialogue des amants, c'est justement un soliloque narcissique. On ne peut manquer de remarquer le choix du verbe "se voir": aussi bien sommes-nous plus près du conte qu'il n'y paraît, puisque derrière le personnage de l'amant qui tombe dans le lac, se lit en filigrane le destin de Narcisse. C'est du reste un personnage bien mince que cette "maîtresse" du conte, dont la consistance dramatique se borne à des "réponses" qu'on n'entend pas. L'amoureux est seul avec son amour, semblable en cela à l'amant fou de la fin du livre (l'amant de la princesse de Santa Valle), qui, refusant de comprendre que sa maîtresse est morte, et croyant toujours lui parler, parle tout seul. "Quand il est seul, on l'entend faire la conversation avec son Emma; il croit qu'elle lui répond, et il lui parle toujours des préparatifs de son prochain mariage" (411).[14] Stendhal, amoureux lui-même d'une abstraction, l'Italie, est donc doublement condamné à la solitude d'un tel amour, condamné à multiplier dans le livre les figures d'amoureux solitaires comme autant d'échos de sa propre passion.

Au mythe de Narcisse, on peut ajouter deux autres mythes qui rattachent le conte de l'amant en morceaux à la mythologie classique plutôt qu'aux *Mille et Une Nuits*, et qui figurent comme Narcisse la solitude de la passion solitaire: le mythe d'Actéon, déchiqueté par les chiens pour avoir surpris Diane au bain, c'est-à-dire puni de son voyeurisme comme l'amant du conte, et le mythe d'Orphée, qui ayant perdu Eurydice est mis en pièces par les Ménades jalouses, et dont la tête continue miracu-

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

leusement de chanter, comme l'amant du conte continue de dire son amour à sa maîtresse lorsqu'il "n'a plus de corps et qu'il ne lui reste que la tête" (296).

All'eco, all'aria, ai venti

Le dénouement de la soirée florentine est marqué par la même incommunicabilité. "Amoureux" des Florentins, Stendhal leur parle de la beauté de leur pays, dans l'espoir de s'entendre inviter à demeurer encore un jour avec eux, un peu comme Frédéric Moreau, au début de *L'Education sentimentale*, s'écrie "voilà bientôt l'hiver, la saison des bals et des dîners," pour essayer de se faire inviter chez les Arnoux.[15] Bien entendu, il échoue, car la proposition "ce pays est beau" ne peut pas entraîner logiquement la réponse "restez avec nous". Les paysans, comme il faut s'y attendre, ne comprennent pas le sens des paroles de Stendhal, et se moquent de lui, en le prenant au pied de la lettre: "La beauté du pays le 1er février! Monsieur veut nous faire un compliment, etc., etc." (296). On voit ici encore l'échec de l'expression amoureuse: "Il eût été par trop fou, commente Stendhal, d'espérer que je pourrais persuader la vérité à ces paysans, c'est-à-dire que c'étaient les grâces de leur esprit, la politesse si originale de leurs manières, et non quelque projet ridicule sur la beauté de leurs femmes, qui, par une *tramontana* abominablement forte et perçante, me retenaient deux jours dans un trou tel que Castelfiorentino" (296). L'expression directe de l'amour s'expose à être interprétée comme une expression indirecte; Stendhal ne peut dire "je vous aime", car les paysans comprendraient immanquablement l'énoncé comme une allusion et traduiraient par "j'aime vos femmes." Pourtant Stendhal dit vrai: il est amoureux de l'Italie, et non d'une Italienne en particulier; dire "ce pays est beau" est donc la parole d'amour la plus exacte. On se trouve ici, comme si souvent dans l'Italie stendhalienne, terre des femmes, de l'amour et du chant, dans une situation mozartienne. Entre les paroles de Stendhal et le sens que lui donnent les paysans, il y a toute la distance qui sépare Don Giovanni (lequel "donne sa protection" aux paysans afin de séduire Zerline) de Chérubin, amoureux universel, qui chante son amour "à l'écho, à l'air et aux vents."

Aphasie

Comment dire l'amour pour être compris? Le problème du contenu de l'énoncé rejoint ici celui de sa forme. Il s'agit pour Stendhal, non seulement de savoir que dire, mais encore de trouver comment le dire. La difficulté la plus immédiate que rencontre le récit de la soirée dans le journal est celle de la traduction. Les contes sont racontés en toscan;

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

Stendhal s'est fait passer pour un Milanais; le journal est écrit en français. La représentation fidèle de l'épisode de Castelfiorentino se heurte donc d'entrée de jeu à une impossibilité linguistique. Stendhal, lui, se montre insuffisant dans les trois langues (il parle "fort mal," fait passer du mauvais italien pour du bon milanais, etc.), et son récit morcelé, incohérent, redouble l'incompétence linguistique par l'incompétence littéraire.

Traduire les contes, ce serait les trahir (c'est l'argument traditionnel). Mais il semble que le refus stendhalien soit plus profond encore, et touche au récit même. "Je n'entreprends pas de description de ma soirée; je sens trop que la seule manière de la peindre serait de rapporter les contes délicieux qui en ont fait le charme" (296). Cette fois-ci, aucune excuse ne vient justifier le refus du travail littéraire, pas même le prétexte de longueur ou de paresse dont l'auteur est coutumier. A l'aveu d'impuissance succède aussitôt l'auto-censure: "Comme ce mot [charme] est faible! qu'il est mal d'en avoir abusé!" (296). Faute de se donner les moyens d'exprimer le "charme" de la soirée, l'auteur renonce donc à nous le faire ressentir, autrement dit il renonce à faire de la littérature. Or, retranscrire les contes entendus cette nuit-là, ce serait pour Stendhal s'effacer derrière les dix conteurs florentins, "se faire petit" une seconde fois dans l'écriture, comme auparavant dans l'écoute: ce serait faire tomber en morceaux l'auteur, comme l'amant du conte, dans le "lac" de la parole d'autrui, de surcroît la parole la plus anonyme, la moins individualisée qui soit, celle des contes. Mais d'autre part, s'approprier les récits des Florentins, les réordonner dans un livre, cela reviendrait à écrire, comme Boccace, le *Décaméron*, c'est-à-dire, une fois de plus, à faire œuvre de répétition ou de plagiat, à perdre son identité d'auteur.

To the happy few

L'aporie est donc bien complète. A la question de la forme (comment dire?) le texte répond par la prétérition, qui apparaît comme la solution de compromis, en permettant de dire sans dire, de dire un peu. Mais la prétérition, à son tour, n'est pas sans dangers: elle risque, très simplement et fondamentalement, de rendre le texte illisible. A qui s'adresse le texte? c'est ici le destinataire lui-même qui devient problématique; aussi l'épisode est-il emblématique du rapport paradoxal que le journal de voyage stendhalien entretient avec son lecteur. La communication raréfiée que l'on trouve dans la dédicace des *Promenades dans Rome* ("to the happy few": prise de position paradoxale dans un guide de tourisme, censé être accessible à tout voyageur) s'affiche tout au long de *Rome, Naples et Florence.* Cicerone capricieux, Stendhal tantôt refuse de faire le guide ("Remerciez-moi de ne pas vous envoyer vingt pages

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

sur le superbe cabinet d'histoire naturelle,", 146), tantôt remplace une description de ville par celle de ses propres états d'âme ("Depuis huit jours je ne suis pas d'humeur écrivante. Je pense sans cesse à Milan" 158), tantôt cite des sonnets en milanais, sans se soucier de les traduire (p.137), etc.[16] A quoi bon, semble dire à part soi le texte stendhalien, à quoi bon s'efforcer de traduire, pour un lecteur français jugé indigne de les comprendre, des nuances que seul l'italien sait rendre? "J'ai toutes les peines du monde à écrire en français les remarques que l'on m'a fait faire cette nuit. Nous n'avons réellement point d'équivalent pour toutes ces choses-là dont on ne parle jamais en France, et qui, d'ailleurs, y sont probablement fort rares" (60) - il s'agit, bien sûr, de l'amour.

A qui s'adresse donc le récit du conte florentin, court-circuité par la prétérition, les aveux d'impuissance, les effusions solipsistes? Le texte est à l'image du livre entier, faux guide de voyage fragmenté, lacunaire, faux journal au "naturel", à la "spontanéité" artificiellement recomposés après-coup, loin de l'Italie; ouvrage publié, mais qui renie pourtant ses lecteurs à chaque page; ouvrage égotiste, qui risque de ne séduire que son auteur lui-même, et de connaître le sort de Narcisse: la chute dans le lac.[17] Stendhal publie *De l'amour* en 1822, entre les deux versions de *Rome, Naples et Florence:* tout se passe comme s'il exprimait trois fois la même chose. Le discours amoureux s'émiette dans le ressassement passionné, le locuteur se désintègre entre la théorie *(De l'amour)* qui est dépersonnalisation, et le récit de voyage *(Rome, Naples et Florence)* où l'objet aimé est dissous dans la généralité et le sujet amoureux dans l'éparpillement des moments d'extase.

Stendhal enchanté

Revenons, à présent, au cruel magicien du conte. Si le conte fascine Stendhal, c'est qu'il offre de la création littéraire une image aporétique. Car c'est bien l'intervention de l'enchanteur qui permet à l'amant de passer de l'état de voyeur ("un amant s'est caché dans un lac pour regarder sa maîtresse," 295) à celui d'interlocuteur. Sans le sort jeté par le magicien, le dialogue amoureux n'a pas lieu: mais en accédant à la parole, l'amoureux perd son identité, sa cohérence, sa vie.[18]

Il convient de refaire une place aux *Mille et Une Nuits,* détrônées comme modèle intertextuel au profit du *Décaméron.* "Comme il se trouve toujours un enchanteur dans ces histoires si jolies, je leur suppose une origine arabe," écrit Stendhal (295). L'argument est faible, certes: mais une autre réflexion, tirée des *Souvenirs d'égotisme,* est plus éclairante: "Me croira-t-on? Je porterais un masque avec plaisir; je changerais de nom avec délices. Les *Mille et une Nuits* que j'adore occupent plus d'un quart de ma tête."[19] Masque, déguisement, pseudonyme, se rattachent donc,

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

pour l'imaginaire stendhalien, aux *Mille et Une Nuits.* L'épisode florentin nous montre un Stendhal *enchanté,* dans tous les sens du mot; un Stendhal dépossédé de son identité. A l'histoire de l'amant ensorcelé se superpose une autre histoire de magie et d'amour, celle d'Ulysse—modèle des voyageurs—et de Circé. Le triangle amoureux s'est défait et recomposé selon une autre logique: la maîtresse et la magicienne se combinent en Circé, cependant que le personnage de l'amant s'est dédoublé en Grillus, victime de l'enchantement, et en Ulysse qui triomphe de la magicienne. "Je m'expose, il est vrai: il serait fâcheux de me trouver vis-à-vis d'un Lombard; mais *c'est un des dangers de mon état,* comme dit au sage Ulysse Grillus changé en porc par Circé" (297). On a donc affaire à un nouveau morcellement de l'identité de l'auteur, puisque le texte ne "choisit" pas, et invite à identifier Stendhal simultanément à la victime et au vainqueur. Comme Ulysse, Stendhal est un voyageur, un menteur, un imposteur ("Je conseillerais au voyageur dans les villages de Toscane de se faire passer pour un Italien de la Lombardie," 297); sa position est précaire, à la merci d'un authentique Lombard qui le démasquerait. Or, cette supercherie qui a réussi auprès des paysans (ils ont cru "sans peine" que Stendhal était milanais), le texte vise à la renouveler, en la racontant par écrit. La fin du texte parachève en effet, à l'intention cette fois du lecteur, la métamorphose de Stendhal en Milanais: "La présence d'un Français donnerait sur-le-champ une tout autre physionomie à la conversation" (297). Stendhal n'est donc plus français—mais cet ultime tour de magie s'apparente plutôt au paradoxe du menteur.

Le texte signe en quelque sorte le portrait de l'artiste en voyageur[20]—c'est-à-dire le portrait de l'auteur comme personnage masqué, contradictoire, fragmentaire. La question que pose le texte revient en dernière instance à celle de l'identité du locuteur, qui est seul et joue tous les rôles. Les identifications multiples du passage constituent autant de fragmentations du narrateur, qui signe cette histoire d'un amant morcelé d'un pseudonyme où s'inscrit, au milieu de son identité de voyageur, et par un jeu de mots intraduisible, l'instrument de la mise en morceaux: "Stendhal." On se souvient en effet que c'est à partir de *Rome, Naples et Florence en 1817* que Stendhal adopte officiellement ce pseudonyme, qui est le nom d'une ville allemande où il a séjourné dans sa jeunesse, et dont il a modifié l'orthographe en y ajoutant l'initiale de son prénom (Henri), mais aussi, en vertu d'un de ces jeux de mots bilingues dont il est friand, la hache, qui se dit Beil en allemand, et s'orthographie Beyl au XIXème siècle.[21]

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

Squiggles?

De quoi parle le texte? d'amour et d'Italie, des contes, de la difficulté d'écrire, de l'accent milanais, du temps qu'il fait: de tout cela à la fois, de tout cela un peu, et, on serait tenté de dire comme Roland Barthes, de tout cela mal. Dans la perspective de Barthes, qui considère le journal italien comme un échec de l'expression amoureuse, le conte interrompu dit l'impossibilité d'écrire. Placés au centre du livre, cet amant morcelé, ce récit fragmentaire en sont l'emblème, puisque le journal est lui-même "composé"—ou décomposé—de notations elliptiques, de sensations discontinues, d'anecdotes tronquées, de descriptions interrompues. Le passage, comme le journal, ne dit pas autre chose que l'amour de l'Italie; mais il le dit d'une manière malheureuse, autistique, égotiste;[22] il reste encore à Stendhal (dit Barthes) à trouver le "mythe" qui permettra de rassembler les morceaux dans un tout. "Stendhal, passant du Journal au Roman, de l'Album au Livre (pour reprendre une distinction de Mallarmé), a abandonné la sensation, parcelle vive mais inconstructible, pour aborder cette grande forme médiatrice qu'est le Récit, ou mieux encore le Mythe."[23] Le journal apparaît ainsi comme une étape intermédiaire sur la route de la véritable création littéraire: l'écriture romanesque. C'est dire que le passage de Castelfiorentino exerce sur le lecteur la même fascination que le conte sur Stendhal: fascination qui tient à son statut impur, car il est moins produit fini que matière première, moins "texte" que fantasme de texte, et relève moins de la littérature que de la pathologie.[24]

Et pourtant, le texte ne se plie pas si docilement à cette lecture téléologique. Le passage de Castelfiorentino ne parle pas d'amour, d'Italie, etc.; d'une façon plus retorse, il *dit qu'il en parle:* il est déjà tentative littéraire. Peut-être convient-il mieux, dès lors, d'envisager le passage dans un contexte genettien, et de l'inscrire dans le contexte d'une œuvre incernable, en perpétuel inachèvement, dont les moindres griffonnages font partie? "Où commence l'œuvre? Où finit-elle?" demande Genette; car le lecteur "sait bien quelle indéchirable continuité s'établit de la *Correspondance* au *Journal,* du *Journal* aux essais, des essais aux récits."[25] Il est tentant de rapprocher le *corpus* stendhalien tel que le définit Genette ("un texte fragmenté, morcelé, lacunaire, répétitif, et par ailleurs infini, ou pour le moins indéfini"),[26] du *corps* de l'amant morcelé, qui parle encore alors qu'il n'est plus que morceaux, qui tous sont sa parole.[27] L'incessant et indiscret commentaire de l'auteur sur son œuvre, si caractéristique de Stendhal, se retrouve bien ici, où l'auteur ne cesse d'interrompre le récit (le conte) par ses sensations, et nous livre le tout en morceaux et en vrac. La graphomanie stendhalienne, tout comme le

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

texte de Castelfiorentino, pose "la question subsidiaire, sans doute, mais non moins irritante . . . où commence la littérature?"[28]

Mais une fois encore, le texte se défait dans l'ellipse: ce qui fascine dans ce texte imparfait, c'est le paradoxe de l'*"inécriture,"* [29] d'un texte "impossible," où la littérature et la vie refluent perpétuellement l'une dans l'autre. La question du commencement de la littérature, "subsidiaire" pour Genette, est au contraire centrale pour Barthes, dont la lecture de Stendhal se fonde précisément sur la distinction entre griffonnage et écriture. La différence réside dans la vision: vision critique chez l'un, vision métaphysique—ou téléologique, ou encore amoureuse, ce qui est tout un—chez l'autre. L'Italie stendhalienne est, selon Barthes, "faite pour aboutir" à la *Chartreuse de Parme* ; les textes antérieurs prendront donc place dans l'itinéraire créateur, non comme des déchets mais comme des ébauches. Le texte de Castelfiorentino occupe une place intermédiaire, à mi-chemin entre le griffonnage et l'écriture, entre l'émotion inarticulée de la vie et la maîtrise d'expression de l'art.[30] La lecture de Barthes, en tant qu'elle est lecture dynamique, est celle qui permet le mieux de rendre compte de ce texte mouvant, ni vraiment inachevé, ni tout à fait achevé.

Stendhal vit une scène littéraire (le *Décaméron* en plein XIXème siècle) et écrit une scène vécue (dans son journal, qui commue les temps de l'écriture et de la vie), superpose les intertextes, revient à la littérature (Fénelon) pour représenter une réalité qui n'est elle-même qu'une identité de fiction (Stendhal milanais). Comme le *Décaméron,* comme les *Mille et une Nuits* aussi, où les personnages fuient la vie et se réfugient dans la littérature, mais pour en dernier lieu pouvoir revenir à la vie,[31] ce passage de *Rome, Naples et Florence* thématise donc les rapports de la littérature et de la vie, mais d'une manière plus radicale encore, car ici la fiction n'est que potentielle, l'écriture, virtuelle. Du conte de Castelfiorentino, Stendhal dit qu'il aurait voulu le dicter. "Une [histoire] surtout m'a tellement frappé, que je l'écrirais si je pouvais la dicter" (295): cette réticence doit se lire, non comme un aveu de paresse ou d'impuissance, mais comme l'expression exacte de l'entre-deux; car qu'est-ce que dicter, sinon justement parler (ou écrire) en morceaux?

Department of French and Romance Philology
Columbia University
Philosophy Hall
New York, NY 10027

---

[1] *Rome, Naples et Florence,* édition établie par Pierre Brunel (Paris: Gallimard, Collection Folio, 1987) 295. Les chiffres entre parenthèses renvoient tous à cette édition.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

[2] Stendhal fera de son journal de voyage en Italie de 1811 son troisième livre, *Rome, Naples et Florence en 1817;* la formule du journal sera reprise pour *Rome, Naples et Florence,* publié en 1826. Sur cette question, voir en particulier V. Del Litto, "Journal de voyage et journal intime chez Stendhal," *in Le Journal de voyage et Stendhal* (Genève: Slatkine, 1986) 11.

[3] Comparer les analyses de Roland Barthes sur le récit comme "monnaie d'échange, objet de contrat, enjeu économique" dans *Sarrasine,* et les *Mille et Une Nuits:* "pour se produire, le récit doit pouvoir *s'échanger,* s'assujettir à une économie" (*S / Z* [Paris: Editions du Seuil, 1970] 95).

[4] Parmi ces anecdotes, on trouve la liaison romanesque et héroïque de Gina et de Malaspina, qui se heurte à la surveillance jalouse de Zilietti (34-35); l'anecdote de Lauretta de Bologne, qui raconte les rendez-vous nocturnes de Don Nicola et de Lauretta en dépit de la garde sévère du père et des cousins de la jeune fille (177); le suicide d'amour de la femme de Melito (365); l'histoire tragique de la princesse de Santa Valle, qui se suicide au retour de son mari, et dont l'amant devient fou (411); la rivalité tragique entre le duc de Hongrie et un jeune homme qui se révèle son fils naturel (*La Testa di Bronzo* , l'opéra entendu à la Scala la premier soir, 30).

[5] "Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse", Dante, *Inferno,* V, 137.

[6]"Comincia il libro chiamato Decameron, cognominato Prencipe Galeotto . . . " (Giovanni Boccaccio, *Opere* [U. Mursia, 1966] 10).

[7] L'histoire de l'oison est racontée par l'auteur pour défendre son livre contre les attaques des "envieux" et illustrer le triomphe de la nature: un jeune homme est élevé par son père à l'écart de la société humaine et dans l'ignorance la plus complète; un jour, se rendant à Florence, le jeune homme aperçoit pour la première fois des femmes et est aussitôt ravi d'admiration et de désir, en dépit des efforts paternels pour le persuader que les femmes s'appellent des oisons et qu'elles sont mauvaises. Le récit s'interrompt au moment crucial, frustrant le lecteur du dénouement.

[8] "Quel giorno più non vi leggemmo avante" (*Inferno,* V, 138). Le motif de la lecture interrompue, de saint Augustin à Boccace, de Dante à Stendhal, mériterait une étude à part entière.

[9] *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Editions du Seuil, 1977) 115.

[10] *Fragments d'un discours amoureux,* 114-115.

[11]*Tel Quel,* 85, automne 1980.

[12] Cité par Barthes, article cité, 38.

[13] Article cité, 35.

[14]On peut songer ici encore à Barthes, qui écrit dans les *Fragments d'un discours amoureux:* "L'objet n'est-il pas *toujours* absent?" (21)

[15]Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale* (Paris: Garnier-Flammarion, 1969) 43.

[16] Sur le refus stendhalien du discours touristique convenu, voir en particulier Philippe Berthier, "Stendhal en voyage et l'Italie palimpseste", *in Le Journal de*

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

voyage et Stendhal, édition citée, 35-56. Cette manière de frustrer "l'attente innocente du lecteur" (51) en esquivant la description des sites les plus célèbres, est évidemment à rapprocher de la coquetterie de l'auteur avec les dames milanaises, et s'inscrit dans une stratégie générale de séduction.

[17]On peut parler à propos de *Rome, Naples et Florence*, comme le fait J.-J. Hamm à propos du *Journal d'Italie* de 1811, de "la riche indécision d'une écriture à destinataires problématiques" ("Voyage et vagabondage de l'écriture: le journal de Stendhal," *in Le Journal de voyage et Stendhal*, 16).

[18]Cette aporie, c'est encore celle d'Orphée, dont les retrouvailles avec Eurydice sont empreintes d'un paradoxe tragique. Si Orphée retrouve Eurydice, c'est pour aussitôt la perdre, car pour la voir il ne peut s'empêcher de se retourner: de même le moment de l'échange amoureux entre l'amant du conte et sa maîtresse coïncide tragiquement avec le moment où ils se séparent pour toujours. Des trois figures mythiques inscrites en filigrane dans le personnage de l'amant, deux au moins, Orphée et Narcisse, sont des représentations de l'artiste et des paradoxes de l'art.

[19]*Oeuvres intimes* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955) 1415.

[20]L'expression est empruntée à P. Brunel, "Notice," *Rome, Naples et Florence*, édition citée, 423.

[21]Sur cette interprétation du pseudonyme "Stendhal," voir l'article de Nicholas Rand, "The Red and the Black, Author of Stendhal: Pseudonyms and Cryptonyms of Beyle", *Romanic Review* 80.3 (May 1989): 399-400. L'auteur rapproche le jeu de mots translinguistique sur Beyl / H / Hache de la guillotine (Fallbeyl) qui termine le roman.

[22]Comparer cette notation décourageé dans le *Journal d'Italie* de 1811: "A mesure que mon voyage devient bon, mon journal devient mauvais. Souvent, pour moi, décrire le bonheur, c'est l'affaiblir" (Club du Bibliophile, 3: 342; cité en particulier par J.-J. Hamm, article cité, 21).

[23] Roland Barthes, "On échoue toujours à parler de ce qu'on aime," 38.

[24]Barthes compare les journaux de voyage stendhaliens aux *squiggles* de Winnicott: "Cette peinture de l'Italie [...] est comme un gribouillis, un griffonnage, si l'on veut, qui dit à la fois l'amour et l'impuissance à le dire [...] Cette dialectique de l'amour extrême et de l'expression difficile, c'est un peu celle que connaît le petit enfant—encore *infans*, privé de langage adulte—lorsqu'il joue avec ce que Winnicott appelle un objet transitionnel" (article cité, 37).

[25] Gérard Genette, "Stendhal," *Figures II* (Paris: Editions du Seuil, 1969) 171.

[26] Gérard Genette, "Stendhal," *Figures II*, 176.

[27]"Un destin de mutilation pèse sur l'essentiel de cette œuvre" (Gérard Genette, "Stendhal", *Figures II*, 175).

[28] Gérard Genette, "Stendhal", *Figures II*, 167.

[29] Gérard Genette, "Stendhal", *Figures II*, 176.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions

[30]Le modèle proustien informe évidemment cette lecture métaphysique de Barthes, qui repère dans l'évolution de l'Italie stendhalienne le même passage de l'émotion à l'expression artistique qui fait l'enjeu de la *Recherche;* les journaux de voyage dépassent à peine, pour Barthes, ce qu'on pourrait appeler le degré "zut-zut-zut-zut" (voir *A la recherche du temps perdu,* Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988) 1: 153.

[31]Dans les *Mille et Une Nuits,* les inépuisables mondes imaginaires de Scheherazade ne se déploient que pour sauver une vie réelle; dans le *Décaméron,* les dix jeunes gens, retranchés dans une campagne de rêve à l'abri des réalités de la peste, racontent pourtant leurs contes non pour fuir le monde, mais pour le reconstruire selon des principes plus harmonieux.

This content downloaded from 128.111.130.49 on Wed, 17 Jun 2015 00:14:28 UTC
All use subject to JSTOR Terms and Conditions