

L'AMBIGUÏTÉ DE STENDHAL

En mon país suis en terre loingtaine . . .

VILLON

IL EST devenu de bon ton, dans certains milieux intellectuels et littéraires, de revendiquer de la littérature "engagée." Cette tendance n'est pas neuve: à travers le coloris politique et philosophique, on n'a pas de peine à reconnaître les vieilles formes de la Querelle des Anciens et des Modernes. Rien n'est si passionnant ni si insoluble que pareil débat. Il semble qu'il y eût toujours des écrivains qui s'engagent et des écrivains qui ne s'engagent pas. Encore peut-on trouver une troisième catégorie, car il y a une façon de s'engager qui consiste précisément à ne pas s'engager. C'est ce que nous nommerons la satire. Sans doute est-il sage de revendiquer les écrivains de combat. Il faut des meneurs de jeu: chaque siècle joue une comédie de sa propre invention. Déjà Guillaume du Vair disait: "Remettons-nous devant les yeux que nous venons en ce monde comme en une comédie, où nous n'avons pas à choisir le personnage qu'il nous faut jouer, mais seulement à bien jouer celui qui nous sera donné." Mais quelque part—dans les coulisses, ou en un coin de scène—il y a un homme qui regarde et qui rit. Ce rire est salutaire. Il nous sauve de cette sorte de ridicule—c'est la définition même du mot—qui consiste à être trop entièrement figés dans nos rôles. C'est le rappel à nous-mêmes. Toute satire a pour but profond d'enseigner que nous sommes, avant d'être des hommes politiques ou sociaux, des hommes tout simplement. Le rire, disait Hobbes, est une forme de convulsion; ce qui impliquerait, peut-être, ce léger déplacement du masque qui fait que nous reprenons conscience de nos propres épidermes. Je dirai que le bon acteur est celui

qui connaît le secret de transposer son naturel dans un registre nouveau, qui se stylise sous une identité double. C'est une manière de se perdre pour se retrouver. Cela évite les grimaces et, à la longue, fait le bon citoyen. C'est pourquoi un Montaigne, par exemple, nous est si précieux. Il nous apporte une correction qui est nécessaire: dans la mêlée sanglante des Monluc et des d'Aubigné il insère des instants d'humanité, des intermittences de bon sens.

Aussi le propre du grand satirique est-il justement de vivre en marge de son siècle. Cet isolement lui donne tout son prix. On peut reprocher, sans doute, à Voltaire de tenter de brûler les chandelles par les deux bouts: c'est pourquoi Stendhal s'est avisé de le trouver "méchant." Encore peut-on, dans le cas de celui-là, facilement se tromper. Il ne faut pas imputer à Voltaire ce qui est le péché ordinaire de son époque: elle se donnait toute entière à la satire. Cette pente fut grave de conséquences. Il y eut, pour ainsi dire, un surplus de Voltaires. Contre cette ruée de bafoueurs les quelques défenseurs de respectabilité firent figure de pitres. Il fallait un Pascal: c'est un Fréron, un Moreau, un Palissot qu'on obtint. On voit le danger: la satire devient officielle. Elle devient une sorte de respectabilité seconde. Ce qui manquait au dix-huitième siècle ce fut précisément ce solide noyau d'intransigeance, cette dose de métaphysique amère, cette croyance aveugle, qui font des écrivains de combat—tous les génies de l'époque glissèrent sur cette pente. Un Malesherbes ne put que céder; de là à la Revolution il n'y eut qu'un pas. Ce qui prouve qu'une satire qui triomphe se nie elle-même. Au sein de cette anarchie distinguée, de ce chaos comme-il-faut, la satire risque de devenir une arme fatale. Là où elle devait faire rire, elle suscitait la colère. Il fallait savoir que la satire est une flèche qui ne tue pas: ou mieux, pour parler comme Stendhal, c'est un "coup de pistolet au milieu d'un

concert." C'est le rappel à l'ordre—à un ordre intérieur. Plus particulièrement, la satire a pour fonction de nous sauver de notre propre sérieux. C'est Gide, je crois, qui a défini Montaigne comme un grand libéral. Mais le vrai libéral—le libéral profond—n'est-il pas celui qui saurait conserver son sens de l'humour? Et c'est là précisément ce qu'on lui reproche: on l'appelle cynique. Mais le cynisme est encore une forme d'humour—la plus difficile, à vrai dire—qui consiste à utiliser le langage comme une défense contre le dogme. L'artiste engagé—même le plus "existant"—s'abandonne, au moment de la création, à la douce volupté de sa bonne foi. L'artiste satirique—même le plus léger, le plus comique—procède par ascèse: il repousse le jeu. La distance est la condition même de son rire.

Je crois discerner deux sortes de satiriques: le satirique involontaire et le satirique conscient; autrement dit, des misanthropes nés—car toute satire se dégage, nous l'avons vu, sur un fond de misanthropie—et des misanthropes par accident ou par vocation. C'est dans cette deuxième catégorie qu'on pourrait classer Marcel Proust; on pourrait montrer chez lui les linéaments d'une apostasie morale qui s'est opérée en lui comme une conversion. Le snob devient un railleur de snobs. Le Sodomite se transforme en fouetteur de pédérastes. Le demi-Juif se donne l'allure d'un antisémite: c'est la seule règle de ce métier sans règles. Est-ce cela ce qu'on appelle "ne pas s'engager?" Sans doute fallait-il l'engagement entier, l'indignation virile et efficace, d'un Zola, pour extirper les restes d'une société stérile, nuisible à la santé de la nation, mais c'est bien le sourire doucement ironique d'un Proust qui dégage, une fois pour toutes, le danger et l'absurdité d'un parti réactionnaire qui ne remplit plus sa fonction propre, et qui prive la communauté d'une polarité qui lui est nécessaire. Car toute satire—et c'est encore une valeur que les

partisans d'une littérature "en situation" ne reconnaissent pas—comporte des résonances qui la dépasse. Elle reste—un *Candide*, un *Mariage de Figaro*, un *Sodome et Gomorrhe*—comme un avertissement permanent contre des ridicules qui ne demandent qu'à changer de forme pour s'actualiser.

Je dirai volontiers que Stendhal est un satirique né—bien plus: c'est un satirique malgré lui, un satirique sans précisément vouloir l'être. C'est en quoi, nous le verrons, consiste ce que j'appellerai son "échec." Tout d'abord, il a le sens inné de la comédie. C'est là la pierre de touche du génie satirique: savoir que *c'est d'un jeu qu'il s'agit*. Tous les héros de Stendhal se trouvent en face de ce problème. Leur destinée c'est de vivre à l'écart de la scène où jouent les fantoches balzaciens—car il y a du Balzac chez Stendahl—dans des imbroglios complexes et sans fin: Rênal dans son petit village de province, de la Mole dans la capitale, Rassi et Mosca à la Cour de Parme. Ce sont là des acteurs. Remarquez que sous cet éclairage—éclairage de théâtre—la morale n'a plus de sens. Un acteur n'est jamais proprement "méchant": ce serait le confondre avec son rôle. Il n'y a, en fin de compte, que de bons acteurs et de mauvais. On réussit ou on ne réussit pas. C'est parce que Valenod joue bien le coquin qu'il deviendra baron et maire de Verrières, et le père Leuwen une puissance à la Chambre. On voit que l'énergie stendhalienne—quoi qu'en pense un Nietzsche—n'est pas encore l'énergie pure du surhomme. C'est tout simplement la force du jeu: pour Stendhal, comme pour ses héros, le parfait comédien est Napoléon. Il y a là, il faut l'avouer, une confusion fondamentale. L'énergie se meut dans le monde: elle réclame un fond de politique comme un éclair réclame un fond de ciel nuageux. C'est pourquoi le culte de Napoléon ou des carbonari italiens sera pour Stendhal une contradiction grosse de danger. "Rire," dit Nietzsche, "c'est prendre plaisir au mal, mais

avec une conscience pure." Et c'est précisément ce que les héros stendhaliens n'ont pas: une conscience pure. Ils sont hantés par la tentation de Thespis. De toutes parts, le vaste décor du monde les sollicite. A tout moment ils glissent vers la scène. Cet effort pour se retenir, pour se rappeler à eux-mêmes, leur donne cette gaucherie qui les caractérise, et qui nous charme. Mais ne nous trompons pas. Ce n'est pas tout à fait la gaucherie de l'adolescence: il faut dire qu'en leur donnant cet âge tendre, notre Stendhal de la quarantaine triche un peu. Ils sont maladroits par tension de la volonté; ils souffrent d'une sorte d'ankylose spirituelle. Et au fond, tous leurs malheurs viennent de là. "Au milieu de tant de périls, il me reste MOI." C'est le cri de Médée: mais il sonne faux. Ces rêveurs sont aussi des ambitieux. Avant tout, ils ont le goût du danger. Mais pour cela, il faut jouer son jeu—sans cela, pas de risque. La vraie gloire d'Achille, c'est d'avoir exposé son talon.

Il y a ainsi chez le héros de Stendhal un drame intérieur qui cotoie sans cesse la comédie humaine, dont le sens est justement de savoir si cette comédie en vaut la peine. M'engagerai-je ou ne m'engagerai-je pas? Cette hésitation palpitante, ce frisson continu, c'est la forme atténuée d'une folie: folie sensée, à la vérité, folie de Hamlet. C'est pourquoi l'attitude constante d'un Octave de Malivert ou d'un Julien Sorel, c'est celle d'un homme aux poings crispés: ils sont tout nerfs, tendus, raidis, prêts à rebondir, comme des arbalètes chargées. On n'a qu'à les frôler d'un mot ou d'un regard: la flèche part. Cela explique le geste d'Octave jetant son domestique par la fenêtre, et ces moments, si chers à tout stendhalien, où le héros entre dans le café d'une ville étrangère: au moindre mot il tire ses pistolets. C'est qu'il n'a pas l'habitude du monde. Il lui manque le geste raisonnable, la parole modérée, la démarche politique. Il crie ou il tue, et finale-

ment il se retire dans l'intimité de son moi, dans la solitude de ses coulisses. Il joue par instants et toujours mal. "Je ne suis qu'un sot," dit Julien. C'est qu'il vient d'agir, et la gaucherie de son propre jeu l'a effrayé. Et il se renferme dans sa propre singularité. Comme le terrible Stavroguine de Dostoïewski, il finit par s'en prendre à l'humanité—"cette matière sale"—mais il lui manque encore la clairvoyance d'un Kirilov, qui sait bien, lui, que "l'homme est un être vil, mais vil encore celui qui l'appelle vil."

Je crois discerner chez Julien une sorte de "jeu-hors-du-jeu," et une manière d'être chaste qui est un peu impure. Lui aussi est atteint du mal du siècle: la manie romantique. Il a le goût des hauteurs et des lieux solitaires. Julien grimpe les montagnes de Doubs comme Saint-Preux les rochers de la Meillerie. Car ces martyrs de l'énergie héroïque ont la haine du masque en même temps qu'ils sentent le besoin de la porter—d'où une sorte de fêlure chez eux qui n'est pas sans quelque ressemblance avec celle de Baudelaire. Celui-ci finira par se réfugier derrière le maquillage—c'est son dandysme—et par sombrer dans une identité totale du Bien avec le Mal: c'est-à-dire, du Bonheur avec le Malheur. C'est la véritable, la profonde, position romantique. Mais Julien est, au fond, un philosophe, et un philosophe confus. Il est partagé entre un pragmatisme impossible et une métaphysique sans issue. C'est Voltaire atteint de la maladie de Kant. C'est Candide errant parmi les noumènes. Le bonheur est chez lui un absolu aux contours nets, d'une texture réellement palpable. A tout moment il croit le prendre entre ses mains: le voilà qui éclate comme une bulle. C'est pourquoi je définirai le héros stendhalien comme un personnage comique qui ne fait pas rire. Il lui manque la résistance, l'imperturbabilité, la manière à la fois hardie et insouciante, d'un Candide ou, si l'on veut, d'un Don Quichotte. Son rêve est traversé, de

loin en loin, par des éclairs de conscience. On voit trop bien qu'il sera empalé, à la fin, sur la pointe de sa propre sensibilité. Le personnage comique est proprement un individu à carapace: cela permet qu'on rie de lui sans trop s'occuper de son état de santé. Mais on sait que, pour un Julien, le moulin de Don Quichotte sera fatal. C'est Charles du Bos, je crois, qui a remarqué chez lui des périodes de véritable somnambulisme et c'est bien cet état de songe, de demi-conscience, d'hallucination même, comme le dit très bien M. Henri Martineau, qui précède le crime de Julien dans l'église de Verrières. Mais cette élévation spirituelle, n'est-elle pas encore celle du héros espagnol? Il est alors le plus profondément replié sur lui-même, et en même temps le mécanisme corporel sera libéré pour poursuivre, "à vide" mais avec une efficacité accrue, la chasse du bonheur. C'est pourquoi, à mon sens, l'église de la scène du meurtre est chargée d'une signification symbolique. Car ce meurtre—qui ne réussit pas d'ailleurs, mais cela importe peu—n'a-t-il pas toutes les caractéristiques d'une extase? C'est alors que le héros atteint, dans cette union parfaite et momentanée de son moi avec le monde, à une sorte d'orgasme mystique. On voit bien, en tout cas, que ces alternances de conscience et d'inconscience, de rêverie et d'éveil, font des héros stendhaliens des personnages indécis et essentiellement déséquilibrés. Leur passion n'effraie pas et leur raideur ne fait pas rire. Ce sont des hommes-enfants, des Figaro qu'on peut prendre pour des Cherubin.

Chose curieuse, eux-mêmes rient souvent, mais c'est sans humour. Ils ont de ces petits rires amers et secs, tout intérieurs, qui sont comme des sons de cor de leur propre Différence. C'est ce rire qui monte dans la gorge de Julien au dîner chez les Valenod, et qui le fait souvenir que la coquinerie ordinaire du monde n'est pas son affaire. Et en même temps il

reconnaît le spectacle pour spectacle: c'est le sens même de son comique. Ces bourgeois et ces bourgeoises ridicules, qui se prennent pour des importants, qui *jouent* des importants, ce sont bien des personnages de Molière. Mais soudain il se crispe: c'est l'appel de Thespis. "Canaille! Canaille!" Ce mot revient, comme un leitmotiv, dans tous les romans de Stendhal. C'est pour le héros un moment décisif. Tout d'un coup surgit le dilemme de Hamlet: jouer ou ne jouer pas. A cet instant, ils sont prêts à éclater: tous les héros de Stendhal, nous l'avons vu, sont des homicides en puissance. Est-il étonnant que Stendhal trouve nécessaire de placer auprès de chacun de ses héros un *homme sage*, qui connaît les règles du jeu et qui les protège? C'est la fonction véritable d'un Pirard, d'un père Leuwen, d'un Mosca. Il m'est arrivé même de penser que sans eux il n'y aurait point de roman: sans eux, c'est tout de suite la prison, la Trappe, la place de grève. Il faut, pour ces âmes trop délicates, pour ces machines qui marchent plutôt mal que bien, toujours sur le point de se détraquer, des amortisseurs qui les gardent d'elles-mêmes du moins l'espace d'un roman. Encore faut-il remarquer qu'ils ont conscience de leur propre délicatesse, ce qui contitue le fondement même de leur misanthropie: car ce sont bien, ne l'oublions pas, des misanthropes—Stendhal lui-même le dira à propos de Lucien Leuwen—mais leur malheur est justement de ne pas savoir jouer leur misanthropie jusqu'au bout. Ils ont le sentiment de se livrer sans armes à cette chasse lunaire, et perdue d'avance, du bonheur. C'est pourquoi il leur faut constamment dans la poche des pistolets ou des poignards. Ils croient combler ainsi leur manque de défense naturelle. Leur timidité de nerveux sera doublée par tout le courage de leur folie—ce qui fait que leur moindre geste est violence. C'est la cause efficiente de leur faillite. Leur tendresse même ne peut s'extérioriser que par le mouvement

hystérique: ce sont ces mouvements de Julien, trop rapides et trop saccadés, comme d'un homme méconnaissant sa propre force, qui ont effrayé Mme Derville, et qui sont comme le premier avertissement de son crime. La caresse, c'est la poésie du geste: mais Julien ne sait pas traduire sa douceur. Il est figé contre l'amour en même temps qu'il est figé contre le monde. Cette fêlure est infranchissable. Pour atteindre ses maîtresses, il lui faudra une échelle. Il exige que le danger prélude à la séduction et l'entoure. C'est pourquoi l'amour sera chez lui encore une forme de duel—le plus intime qui soit—et pourquoi, au premier signe de faiblesse chez Mme de Rênal, un mot bizarre traverse l'esprit de Julien: "Victoire." Il se figure être Napoléon: il a osé jouer. Mais sa timidité persiste et le stérilise contre le bonheur.

Certains critiques ont cru voir chez Stendhal les symptômes d'une impuissance véritable, d'un platonisme par décret de la nature. *Armance*, qui met en scène un impuissant, semblerait en être la preuve. On remarquera aussi l'absence de scènes de séduction, chose curieuse dans ces romans où l'amour est le thème constant. Cependant, une telle supposition est, à mon sens, entièrement fautive: c'est méconnaître complètement la psychologie stendhalienne. Et en tout cas, pour ceux qui se sont inquiétés pour la virilité de notre auteur, nous avons la parole d'Alberte de Rubempré pour témoigner du contraire. La vérité, c'est que Stendhal et ses héros se trouvent dans des situations analogues. Ce qui vient s'interposer entre Stendhal et le bonheur qu'il désire avec un si curieux mélange de nostalgie et d'ardeur, c'est encore le jeu. Vouloir se donner n'est jamais suffisant: il faut savoir s'y prendre. C'est le sens profond de la fameuse "cristallisation," qui n'est autre chose, ce me semble, qu'une manière de traduire sa propre timidité, son recul devant le jeu. Cette sollicitation du dehors lui donne le vertige: il a l'horreur du

geste en même temps qu'il en a la tentation. D'où le terme de cristallisation: c'est réduire ses perpétuelles hésitations à une méthode. L'amour chez Stendhal est non seulement intérieur et inconscient—il est de longue durée, il n'a point de catalyseur. Il y a là, en vérité, de quoi dépeupler tout un pays. Le héros de Stendhal ose et il n'ose pas. Un Werther se donne, et c'est une fois pour toutes, jusqu'à la mort. Un Adolphe se refuse, se cramponne à son altérité—c'est tout le drame du roman de Constant. En un sens, Dom Juan est la synthèse de cette dialectique sentimentale: c'est l'homme qui se prête, qui se donne pour se reprendre. C'est le Phénix des amours combustibles. Sa passion est récupérable à l'infini. C'est le *joueur* parfait: c'est pourquoi il est si près de Tartuffe (le dénouement de Molière le démontre bien); et n'est, après tout, qu'un Tartuffe qui réussirait auprès d'Elmire.

Et c'est là—n'en doutons pas—l'idéal de Stendhal. Dom Juan est bien une victime de l'amour, mais c'est une victime provisoire: son cynisme est une glande qui secrète un antidote puissant et sûr. Devant l'amour Stendhal est glacé, comme un homme penché sur un précipice. Cela explique ce qu'il appellera dans *De l'Amour* le "fiasco"—mot qui revient dans les *Souvenirs d'Egotisme*, lorsqu'il nous fait part de sa faillite totale dans le lit d'une des plus belles courtisanes de Paris. De même, la maturité le trouvera rôdant autour de Métilde Dembrowski (née Viscontini) comme un adolescent autour d'une vedette de cinéma. "M'aimait-elle?" Cette phrase revient encore, longtemps après cette pâle idylle milanaise, sous sa plume en écrivant *Henri Brulard* et les *Souvenirs*. Ainsi Lucien Leuwen fera autour de Mme de Chasteller de timides pirouettes d'amour platonique: point n'est besoin de la rejoindre. Il sera fasciné par sa propre cristallisation. Cette situation est presque constante dans la vie amoureuse de Stendhal. "Je passe pour un homme de

beaucoup d'esprit et fort insensible, roué même, et je vois que j'ai été constamment occupé par des amours malheureux. J'ai aimé éperdument Madame Oubly, Mlle de Griesheim, Mme de Dephertz, Métilde, et je ne les ai point eues, et plusieurs de ces amours ont duré trois ou quatre ans." Voilà qui est clair. Dom Juan est célibataire par bravoure—Stendhal est célibataire par timidité. "J'eus tort de ne pas me lier avec cette maîtresse de M. d'Ambray," dit-il encore. Il y eut aussi la Comtesse Dulong, femme admirable. "Je me suis toujours repenti de ne pas l'avoir aimée." Item, "la charmante et divine comtesse Kassera," qu'il a connue à Milan à l'époque de Métilde. Jamais homme ne fut si habile à s'esquiver devant l'amour, ou à se donner, comme les amants de Marivaux, des obstacles imaginaires. En présence de toutes ces femmes, le réflexe est toujours le même: Beyle est raidi et grisé à la fois: raidi par le doute, grisé par une tentation impérieuse, hébété finalement par un va-et-vient qui fait de lui un prétendant et un "plaqué" permanents.

On est tenté de trouver l'explication de cet échec dans l'attitude, que je tiens pour significative, de Beyle enfant devant sa mère: "En l'aimant à six ans peut-être (1789), j'avais absolument le même caractère qu'en 1828, en aimant à la fureur Alberte de Rubempré. Ma manière d'aller à la chasse du bonheur n'avait au fond nullement changé. . . . Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y ait pas de vêtements. Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent, je lui rendais ses baisers avec un tel feu qu'elle était souvent obligée de s'en aller. J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers." Il y a là de quoi faire tourner la tête à un freudien. Ce n'est nullement notre intention de flairer ici toutes les répercussions d'un complexe d'Oedipe: ce serait entamer une thèse médicale. Cependant il est toujours malaisé, sinon impossible, de déterminer dans le cas de Stendhal

la ligne de démarcation qui sépare le héros de son créateur. Dans une certaine mesure ils sont synonymes, et on peut trouver des clefs dans le *Rouge*, et surtout dans *Lucien Leuwen*, comme on les trouve, par exemple, dans *A la recherche du temps perdu*. N'oublions pas que le genre littéraire que Stendhal préfère à tout autre, ce sont des mémoires. Pendant longtemps il se nourrira de Saint-Simon, de Retz, de Marmontel, de Bezenval. Lui-même sent le besoin de se confesser, en même temps qu'une certaine pudeur, qui sera chez lui comme le pendant littéraire de sa timidité. On voit pourquoi les *Souvenirs d'Egotisme* tournent court—il a horreur de "cette effroyable quantité de *Je* et de *Moi*"—et pourquoi la *Vie d'Henri Brulard* est à la troisième personne. Cependant la fixation maternelle est aussi manifeste dans ses romans que dans ses écrits autobiographiques. Peut-on s'étonner que Julien Sorel, dans sa prison de Besançon, préfère Mme de Rênal à Mathilde de la Mole? Il finira par l'appeler sa "mère": c'est son mot le plus tendre; jamais il ne l'appelle par son prénom. On voit que l'amant chez lui est doublé d'un fils adoptif. Cela explique aussi le bonheur de Mme de Rênal devant le spectacle de Julien jouant avec ses propres enfants. Et c'est encore la signification du thème de l'inceste dans la *Chartreuse*. L'amour que Fabrice apporte à sa tante a quelque chose de flottant, de filial et de sexuel à la fois, qui fait penser au Rousseau des *Charmettes*. C'est ce que Mosca voit très bien: "Si le mot d'Amour vient à surgir entre eux, je suis perdu." Il sera sauvé, on le sait, par l'avènement de Clélia Conti—mais il est clair que la véritable cristallisation se fait en face de la Sanseverina. Clélia, c'est tout simplement le passage à l'acte. Aussi Gina devient-elle le levier du bonheur de sa propre rivale: c'est là une des ironies cachées de ce livre si fin.

On voit pourquoi le bonheur chez Stendhal aura toujours

la valeur d'un absolu. Comment retrouver ce qui est perdu à jamais? Il est clair que le lien maternel ne sera jamais absolument rompu, et que ces fameux "fiascos," il se les imposera à lui-même: c'est le rappel de son enfance, une condition, peut-être, de son plaisir. C'est pourquoi sa haine pour son père se prolonge pendant toute sa vie, et devient comme le contrepoint de sa nostalgie. Il y a plus: tous les héros—à l'exception, peut-être, nous le verrons un peu plus loin, de Fabrice—de Stendhal connaissent ce conflit, qui est le propre conflit de leur auteur transposé dans un registre romanesque. Comme lui, ils sont traversés alternativement par la soif du bonheur et des accès de nausée. "L'esprit français," écrit Stendhal dans ses *Souvenirs*, "que je trouvais . . . à Paris allait presque jusqu'à me faire m'écrier tout haut: Canaille! Canaille!" On reconnaît cette plainte: c'est celle de Lucien, d'Octave, de Julien. De même, ses mouvements vers le bonheur, ses soubresauts d'énergie, ne seront que des demi-gestes, paralysés par de soudains frissons de dégoût. Il lui répugne de "s'enfoncer dans la boue," de passer par la porte que débouche sur la scène illuminée où se joue la comédie de la bassesse humaine. C'est pourquoi sa situation mondaine se réduit, en définitive, à celle d'un fonctionnaire à demi-solde. Encore a-t-il constamment besoin de l'appui des Daru: ce sont ses Mosca à lui. Il a aussi la gaucherie, l'étourderie, la bêtise peut-être, de Julien et d'Octave. Dans les salons de Paris, ce sensible, ce timide, fait figure d'un impudent et d'un être grossier. Ce dégoûté fait dégoûter les autres. Destutt de Tracy, qui l'a connu fort bien, l'appelle un "cheval ombrageux." Au milieu d'un monde brillant, soudain il se sent ébranlé par un spasme de nausée: le rictus s'insère dans le masque, le déforme ou le fait craquer: "Actuellement le sage di Fiore me reproche de l'ironie cachée, ou plutôt mal cachée, et apparente malgré moi dans le coin droit de la

bouche." C'est encore une forme atténuée de la situation de ses héros: celle d'un homme écartelé entre sa propre altérité et le goût du bonheur—antimonie profondément irréconciliable.

Cette impuissance chronique et presque congénitale deviendra donc le véritable tremplin de son art: ce sera seulement dans ses oeuvres d'imagination qu'il risquera de mêler sa sensibilité à la turpitude générale. Il faut aussi reconnaître que sa misanthropie, qui n'est, comme nous l'avons vu, que l'identité de son père avec le monde, une sorte de haine généralisée, prendra assez tôt une forme très particulière. On la trouve dans le mot qu'il applique, dès son enfance, à son père: "Chrysale." C'est dire que Stendhal est devenu satirique de bonne heure. Le masque pour lui, c'est le masque du parti. Le jeu, c'est le jeu de la politique. Le propre de l'homme est d'avoir une *couleur*. Il y a une sorte de chromatisme stendhalien qui constitue, en un sens, le fondement de sa satire. *Le Rouge et le Noir*, *Rouge et Blanc*, *Vert et Blanc*, *le Rose et le Vert*, *l'Amarante et le Noir*—ces titres qu'il a pris ou rejetés sont pleins de signification pour lui. Ce qui est clair aussi c'est que la "couleur" ordinaire du héros stendhalien est de n'en avoir aucune. Politiquement, c'est un homme à l'affût de sa propre transparence. Il semble demander sans cesse: "Et que voulez-vous que je sois?" Sur quoi un père Leuwen répondra: "Un coquin, je veux dire un homme politique, un Martignac, je n'irai pas jusqu'à dire un Talleyrand." On voit que pour Stendhal c'est l'individu qui contamine l'espèce. C'est le sens même de son oeuvre, qui n'est autre chose, après tout, que sa lutte personnelle contre la vulgarisation du bonheur, contre cette montée des partis vers un paradis par décret parlementaire, cette ascension dans les règles vers un absolu de camelote, vers les utopies à bon marché. Republicain, il raillera souvent—surtout dans

Lucien Leuwen—la jeune république américaine qui prétend justement, dans sa *Déclaration d'indépendance*, se livrer en masse à la "poursuite du bonheur." Bonapartiste, il aura des mots durs, dans le *Rouge*, pour le régime et la politique de Napoléon. On sait qu'il attaquera la Restauration avec furie, mais c'est encore sa furie—son ardeur—qui le perd.

Ce qui manque terriblement à Stendhal, c'est le sens de l'humour. Il y a trop de fiel dans sa satire et pas assez de comique. Il n'y a point de rire sans détente. Or, Stendhal est toujours tendu: comme ses héros il a des poings crispés. C'est précisément parce qu'il ne connaît pas le rire qu'il l'a si ardemment désiré. A vingt ans il écrit: "J'ai eu le bonheur d'être fixé de bonne heure dès ma plus tendre enfance, d'aussi loin que je puisse me souvenir, j'ai voulu être poète comique." Et encore à trente-deux: "My glory and occupation only l'art de Komiker." Un de ses premiers essais littéraires est une comédie, *Letellier ou le Bon Parti*, manuscrit qu'il traîne avec lui à travers la campagne de Russie, et où il prétend peindre "l'Antiphilosophe, le Tartuffe actuel." Tout comme Hobbes, Meredith, Bergson, dont aucun, que je sache, n'a produit la moindre ligne comique, Stendhal se fait, dans son *Racine et Shakespeare*, un théoricien du rire. Et c'est surtout dans *Lucien Leuwen* qu'il a désiré appliquer ses théories. "Je construis l'épine du dos," écrit-il dans les marges du manuscrit, "autour duquel se bâtira l'animal. Le rire naîtra sur l'extrême épiderme." Le rire, hélas, ne naît pas. Ces êtres contournés par la bassesse, la vénalité, l'ambition, le vice—de Vaise dans son bureau de ministre, Sérenville et Fléron dans leurs préfectures, l'éloquent charlatan Du Poirier—un petit Talleyrand—et les ultras Sansréal et Pontlevé—ce sont des monstres de Balzac. Ils choquent mais ils ne font pas rire. Ils sont grotesques sans être ridicules. C'est pourquoi Stendhal s'est avisé de trouver son roman impubliable, et de

le laisser inachevé. Devant cette pourriture l'auteur comique se raidit, il lui répugne de faire le seul geste qui puisse le sauver: se boucher le nez. Lui-même s'accuse de "tendre ses filets trop haut." Il se trompe, peut-être: ce n'est pas par la hauteur qu'il pêche, mais par la tension. Aussi ses mailles sont-elles trop petites: le Molière ne perce pas. Au lieu des Tartuffes il fera des Turcarets. Toujours, et comme malgré lui, le réalisme et le comique se gâtent réciproquement.

Dans une certaine mesure, tout réalisme n'est que du comique tendu. C'est pourquoi l'art de Stendhal, quand il s'avise de faire du comique, est essentiellement indécis. C'est comme si on voulait jouer du Becque ou du Mirbeau dans un décor de Courteline, faire dérouler une intrigue de Dumas fils aux rythmes d'une ronde vaudevillesque de Labiche. On voit bien qu'il a l'intention de faire de Lucien Leuwen un personnage comique, et il ne manque pas de le noter dans les marges du manuscrit: "*Source du comique—* Lucien fait un rôle qui l'entoure de mépris, et il ne sait pas l'avalier. Il veut réunir les profits du rôle ministériel et la sensibilité malade du parfait homme d'honneur. *Good.*" C'est toute l'histoire de la seconde partie. Mais la plupart des scènes comiques sont escamotées par une pente au réalisme involontaire qui ne cesse de l'embarrasser: celle, par exemple, où Lucien doit assurer que Kortis, l'espion du gouvernement mourant à l'hôpital d'une balle reçue au cours d'une mêlée politique, ne deviendra pas le centre d'une publicité néfaste. Mais au lieu d'entrer, comme ferait un Balzac ou un Zola, dans les détails, Stendhal les effleure à peine. Il glisse sur la situation comme fait le bon vaudevilliste. On voit que son intention véritable est de nous montrer la position ridicule d'une âme délicate aux prises avec un métier sale. Mais à ce moment même, Stendhal sombre dans une identité de lui-même avec son héros: nous

savons qu'ils ne sont que même chose. Il *s'engage*—c'est le péché originel du satirique—il se lance dans la mêlée imaginaire, il distribue des coups de poing. Cela explique ce surcroît de vinaigre qui fait tourner la gaîté, ce velouté de fiel qui fait que la mousse ne se dégage pas. Par contre, il faut bien le dire, ses scènes de salon, dans *Armance* et le *Rouge* comme dans *Lucien Leuwen*, réussissent mieux. C'est que le salon est une sorte de lieu neutre, qui n'exige pas un sérieux absolu. La politique y fait place à la politesse; c'est un jeu qui n'a pas d'enjeu, une comédie où parler ne veut rien dire, une machine bien réglée où les rouages tournent à vide. C'est pourquoi Stendhal y retrouve une mesure de souplesse qui, jointe à une des intelligences les plus fines et les plus aiguës qui soient, constitue son ironie. L'ironie de Stendhal est superbe. Il l'applique à ses personnages de salon avec une mesure et une perfection qui pourraient faire penser à Marcel Proust. Il est évident qu'il trouve un vif plaisir à nous peindre, avec de menues touches rapides et incisives (le *ton*, cette fois, est juste), ces âmes étiolées par l'ennui, pétries d'un snobisme ou d'un orgueil que les rigueurs de toutes les terreurs et de toutes les constitutions du monde ne peuvent saper: des êtres un peu creux et discrètement répugnants, comme des automates échappés de Saint-Simon. Ce sont des ombres pâles et juste assez anonymes pour ne pas choquer—ultras de province un peu grisés par des rêves de carlisme et la nostalgie de l'ancien régime, jeunes Parisiennes gentiment adultères et qui exhalent un léger parfum de scandale, et ça et là un Dom Juan correct, un gigolo cultivé et sympathique, un arriviste qui sait perdre, avec une adresse admirable, au whist ou au pharaon—qui se profilent contre un arrière-plan bariolé de style Empire avec une netteté et une vérité charmantes. C'est que Stendhal y met la pointe d'exagération nécessaire: c'est de la caricature la

plus fine, sans toutefois être encore de la satire: tout au plus une sorte de satire mineure.

Pour trouver de la haute satire chez Stendhal, c'est dans la *Chartreuse de Parme* qu'il faut la chercher. Cette remarque n'ira pas sans étonner quelques-uns. Pour ma part, je penche à considérer la *Chartreuse* comme un chef d'oeuvre du genre, et je crois aussi discerner les raisons d'une telle réussite: elles sont implicites, d'ailleurs, dans l'exposé que j'ai tenté de faire jusqu'ici. Le roman, dit Stendhal, est "un miroir qui se promène sur une grande route." Le *Rouge* et *Lucien Leuwen*, les deux oeuvres que j'ai examinées dans les pages qui précèdent, sont deux routes qui ne sont point parallèles. Leur carrefour, c'est la *Chartreuse*. Dans une certaine mesure, le *Rouge* est le roman du bonheur impossible, et *Lucien Leuwen* est l'histoire d'un bonheur méconnu et dépassé. La *Chartreuse*, c'est la comédie—la haute comédie—d'un homme distrait par le bonheur qui l'habite. C'est pourquoi, quoi qu'on puisse dire, Fabrice est un être tout autre que Lucien ou Octave, ou même Julien, et pourquoi le problème de l'énergie n'est pas le thème central de la *Chartreuse*: il n'y paraît même pas. Le problème de cette oeuvre est justement de n'en avoir aucun: de là son étrange et profonde beauté. Elle est gratuite, comme un sonnet de Mallarmé ou de Baudelaire: sa seule raison d'être est d'être tout simplement, un point c'est tout. C'est un monument qu'un homme s'élève à lui-même—et encore un homme qui n'a compté pour rien dans les grands mouvements de son siècle, un petit homme: un fonctionnaire à demi-solde, un écrivain "raté," tout au plus le consul d'un port minuscule d'Italie. Elle a toute la splendeur de son impudence, et la magnificence de son égotisme insensé. Qu'importe aux lecteurs de Balzac, de Chateaubriand, de Paul-Louis Courier, ce paean qu'un homme chante pour le plaisir de s'entendre

chanter? C'est tout le sens de son post-scriptum célèbre: "To the Happy Few." C'est aux âmes soeurs qu'il s'adresse, aux Beyle de l'avenir. Il ne s'y trompait pas: en un sens, il faut être une sorte de Stendhal pour l'aimer comme il doit être aimé, pour le comprendre comme il doit être compris. Il a été *disséqué* par bien des critiques—par Taine et Bourget, pour ne parler que des plus célèbres: le comprendre, c'est tout autre chose. Il faudrait pour cela être dans sa peau. La *Chartreuse* est le dialogue d'un homme avec lui-même, un *duo* de soi avec soi, un jeu de Narcisse à huis clos; elle a toute la densité d'une âme serrée par sa polarité intérieure, et tout le bonheur d'un être qui n'a besoin que de ses propres frissons pour jouir. L'épopée de la *Chartreuse* se déroule contre un fond de transe; sa musique c'est la musique du délire. Songez que cette oeuvre de cinq cents pages a été écrite en moins de deux mois! (novembre-décembre 1838) La *Chartreuse* est un miracle humain: elle en a la perfection et le mystère. Elle fourmille de paradoxes. Cette plus intime des oeuvres comporte les aventures d'une douzaine de personnages dans une douzaine de localités différentes. Ce plus lyrique des romans est écrit dans un style dont la démarche rapide et saccadée—trop saccadée parfois, l'auteur l'avoue lui-même—est de Voltaire. Ce roman presque sans charpente, aux péripéties sans fin, crée une illusion de symétrie lapidaire: ce roman est un poème.

Et c'est ainsi qu'il faut comprendre son héros. Fabrice Del Dongo est un homme figé à jamais dans l'acte de rêver sa propre félicité. Sous cette lumière d'Italie—douce et claire à la fois, qui effleure la surface des choses et ne les entame pas, qui les caresse avec une sorte de bonheur, faisant frissonner l'air d'une imperceptible palpitation de volupté infiniment atténuée: lumière de Corrège—il se meut avec l'indicible inconscience d'une créature perpétuellement

rassasiée d'un aliment qu'elle sait tirer d'elle-même. Au milieu des champs de bataille, des forêts de Grianta ou des blanches rues de Parme, il *danse*: il a la parfaite grâce d'un faune dans un après-midi qui ne finit pas. Il a l'incroyable équilibre d'un homme pour qui tout commerce humain est d'une gratuité absolue, tout amour d'une indifférence qui fait justement la saveur de son suc: c'est à prendre ou à laisser. De temps à autre il se demande: "Suis-je donc incapable d'aimer?"—mais c'est sans inquiétude. Gina, Chekina, la Fausta, Aniken et même, dans le fond, Clélia, ce seront pour lui comme des objets charmants qu'il trouvera sur sa route. Il a cette sorte d'imperturbabilité magique, de cécité sacrée, que nous avons trouvées chez le héros de Cervantès; mais il n'en a point le ridicule. C'est que le monde s'accorde avec lui. Ses catastrophes mêmes ne sont que des accidents qui ont pour effet d'intensifier son bonheur. Prisonnier dans la tour de Farnèse, il est heureux comme un seigneur dans son château. Il y fait l'amour à distance, et finalement l'amour tout court. Le bonheur le suit parce que le bonheur est en lui. C'est un homme qui *glisse* vers une sorte de transcendance de lui-même: il a l'exaltation perpétuelle et facile des personnages mythologiques. On voit pourquoi du haut de sa chaire ce prêtre exaltera toute une congrégation: c'est un dieu païen qui parle. Il faut saisir cette supercherie. Stendhal y est tout entier. Car ici la satire se déclenche comme malgré elle, elle se déroule avec un mouvement et un naturel qui étonnent, mais qui étonnent justement parce que c'est un mécanisme qui marche tout seul. Les formes se dressent et tournent devant nous comme des marionnettes à ficelles invisibles. Ce n'est pas les mots qui les créent, elles sont à peine décrites, elles sont faites d'autre chose que de la littérature. Elles ont une sorte d'éternité seconde: ces personnages ont toujours existé. On n'a qu'à les nommer pour les faire vivre

dans une sorte de permanence momentanée, comme des nombres ou des éléments chimiques: le juge Rassi ânonnant les phrases sibilantes de la justice truquée, la marquise Raversi avec sa rapidité et son acerbité de femme intrigante, le général Fabio Conti avec ses rêves de malhonnête homme, ses illusions de grandeur, se prenant pour Frédéric le Grand, le père Landriani, ce bon prélat qui sait bien, si les circonstances le méritent, transiger avec le péché, le grand duc Ernest-Ranuce qui, lui, se prend pour Louis XIV et se meurt de la peur comme d'une maladie qui ne pardonne pas; et sa pâle duchesse—pâle jusqu'à la transparence—qui a toutes les peines du monde pour pouvoir simplement exister. Tous ces personnages ont une sorte de banalité quintessentielle qui frôle, elle aussi, le miracle. Ce sont des cordes d'un clavier bien tempéré: touchez-les—la note sonne juste et pour toujours.

On voit comment, dans cette oeuvre de carrefour, s'est résolu l'échec de Stendhal. Ici l'acte créateur a toute l'immédiateté d'une donnée de la conscience. Il n'y a plus de conflit: le rêve accapare le monde, le pénètre et l'entoure. Et du même coup le monde se dresse, sans même que l'artiste s'en occupe: elle a toute l'immanence et toute l'authenticité des choses simplement et purement existantes, les détails s'organisent entre eux par une sorte de complicité antérieure à toute création, comme des fils de fer dans un champ magnétique. Leurs affinités sont celles de la conscience libérée. Entendons-nous bien: il n'y a pas de coupure. La satire se prolonge, mais elle est en marge de la vision. L'optique n'est proprement braquée sur rien—c'est dire que le véritable objectif est tout intérieur. Les figures se meuvent dans un flou et un coloris de transe. Plus rien n'est forcé, tout a sa hauteur et sa nuance, et le rire se dégage d'un organisme assoupli par le rêve qui le remplit tout entier—

c'est pourquoi il est délicieux. L'antinomie profonde entre l'appel du bonheur et le culte de l'énergie a donc son précieux moment de trêve, dont le produit est un chef-d'œuvre unique: car ce moment ne se répète pas. Après la *Chartreuse* il y aura *Lamiel*, où Stendhal retombera, avec un Julien féminin, dans un dilemme qui ne le lâche plus. Ce dilemme, nous l'avons dit, c'est celui d'une situation qui nie à tout moment ce qu'elle semble à tout moment affirmer. "Un homme né chrétien et Français se trouve contraint dans la satire," dit La Bruyère. Stendhal n'est ni l'un ni l'autre. Ce petit-fils d'un disciple de Fontenelle est un fouetteur de Jésuites. Ce descendant des Guadagni d'Italie voudrait qu'on inscrive sur son tombeau: *Enrico Beyle, Milanese*. Ce contemporain de Chateaubriand, de George Sand, de Joseph de Maistre, a le mépris du dogme, du sentiment facile, de la thèse politique ou religieuse; et avec cela la haine du style à la démarche pompeuse et dandinante, qui se donne des airs d'important, prodigue en prophéties ou boniments. Bien plus: il a cet instinct rare—la vision double—qui fait que jamais il ne confond le masque avec le vrai visage. Mais le jeu le tente en même temps qu'il le repousse, et sans cesse il veut ce qu'il ne cesse de ne pas vouloir. "Il avait grande frayeur d'être dupe," disait Baudelaire de lui. Encore peut-on remarquer que son authenticité consiste précisément à savoir que le mensonge est une vérité qu'on ne tait pas, et qu'écrire n'est pas, hélas, la moindre des vanités.

—LESTER MANSFIELD