

Bien vu, malentendu, mi-dit : réécritures « balzaciennes » de la *Chartreuse de Parme*

Dans les marges de son exemplaire de la *Chartreuse de Parme*, Proust se scandalise, ou fait mine d'être scandalisé de ce que Stendhal, dans le prologue, établit une équivalence entre son récit et une soirée entre amis au cours de laquelle est servi un zambajon délicieux¹. Pour Proust, cela témoigne d'une conception trop futile et trop hédoniste de la littérature, sacrilège par rapport à une conception mallarméenne du Livre. Il n'avait certainement pas connaissance de cette autre marginale, de Stendhal lui-même, dans laquelle est posée une équivalence qui l'aurait sans doute choqué bien davantage :

« aimetumie uxavoireut rois fem mesoua voirfa itcemanro »

c'est-à-dire, dans la cryptologie transparente de Stendhal :

« aimes-tu mieux avoir eu trois femmes ou avoir fait ce roman ? »

Sous l'apparence d'un matérialisme grossier, où les femmes joueraient le rôle d'un sabayon hyperbolique, d'un plat de lentilles pour lequel Stendhal serait prêt à renoncer à son roman, cette interrogation donne à réfléchir.

Pour Michel Crouzet², elle indique à quel point l'écriture du roman a maille à partir avec le désir. Certes, comme tout roman... Mais à y regarder de près, on peut se demander si c'est bien de désir qu'il s'agit, puisqu'il n'est pas question d'*avoir* trois femmes, mais de les *avoir eues* ? Plus exactement, Stendhal ne se demande pas s'il préférerait avoir trois femmes, mais s'il préfère *avoir eu* trois femmes plutôt que d'*avoir fait* ce roman : ce sont des souvenirs qui sont mis en balance. (Et d'ailleurs Proust lui aussi faisait un étrange contre-sens en ne voyant pas que ce qui est en

¹ Voir Daniel Ferrer et Nathalie Mauriac, « L'exemplaire annoté de *La Chartreuse de Parme* », *Bulletin d'informations proustiennes* 35, 2005.

² Préface à *La Chartreuse de Parme*, Édition critique par Michel Crouzet, Orléans, Paradigme, 2007, p. VII.

balance dans le prologue de la *Chartreuse*, ce ne sont pas les sabayons, aussi délicieux soient-ils, mais un souvenir, ou même un souvenir de souvenirs.)

Pour revenir à l'étrange question de Stendhal (« aimes-tu mieux avoir eu trois femmes... »), ce qu'elle a de vraiment étrange, c'est la précision numérique. Ce roman équivaldrait à *trois femmes*... Pourquoi pas une, ou *mille tre*, s'il s'agissait simplement d'une postulation donjuanesque?

En revanche, Stendhal ne précise pas s'il s'agit d'avoir eu trois femmes l'une après l'autre ou en même temps... La question peut se poser, car il y a quelque chose d'orgiasque sous cet ouvrage si romantique (et si chaste à ce que prétend Balzac¹, contre toute vraisemblance, au point même de déformer les faits dans son résumé de l'œuvre²), et plus encore dans le processus de réécriture qui se met en place après la publication du livre.

Il y a quelque chose de profondément troublant et de quasi pervers dans la manière dont Stendhal va livrer cet objet, si fortement, si charnellement investi, entre les mains de Balzac. Cela va beaucoup plus loin que la tranquille complaisance du général Pietranera pour les sigisbées de son épouse, puisque Stendhal va jusqu'à remettre à Balzac « une *Chartreuse* parsemée de pages blanches qui demande vos réflexions »³ et à le prier d'« appeler un chat un chat » et de sabrer à discrétion (« effacer les lignes qui font le péché ») en portant le fer là même où ça fait le plus mal (« Dans mon amour pour le portrait de ces lieux enchanteurs je ne sens pas ce qui fait longueur »⁴).

Il n'est pas moins troublant de voir à quel point Balzac s'efface, s'abaisse presque, devant celui qui était son aîné, mais qui lui était considérablement inférieur par le nombre des publications et par la réputation, et en même temps la manière dont il s'approprie, en quelque sorte, le chef-d'œuvre d'autrui en le remaniant à sa façon.

¹ « plus chaste que le plus puritain des romans de Walter Scott ».

² Il invente par exemple que Limercati « adore [Gina] à distance et infructueusement depuis six ans ».

³ Lettre du 4 avril 1841. Stendhal, *Correspondance*, éd. Martineau-Del Litto, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1968, tome III, p. 433

⁴ Dédicace reproduite par Alfred Hervé-Gruyer dans « Une découverte : un exemplaire dédicacé de *la Chartreuse de Parme* », *L'Année stendhalienne 4*, Paris, Champion, 2005.

Chronologie des échanges

Commençons par rappeler les faits et les documents qui témoignent de cet étrange rapport qui s'établit entre les deux écrivains sur le corps même de la *Chartreuse* et de leur extraordinaire interaction autour du texte du roman.

Il faut distinguer deux temps, deux saisons, deux années : le printemps de 1839, l'automne de 1840. Ce qui surprend en effet, outre l'ampleur et le ton du dithyrambe de Balzac, c'est sa date tardive. Il ne peut plus passer pour une recension plus d'un an après la parution du roman lui-même, et sa lecture immédiate et enthousiaste par le même Balzac. Nous savons aussi que le roman s'est bien vendu et qu'il ne peut s'agir non plus d'un repêchage, malgré les assertions de Balzac. L'affaire reste donc assez ténébreuse.

Dans une première époque glorieuse, *in illo tempore*, le *Constitutionnel*, [illustration 1] journal quotidien, bonapartiste et libéral publie en tête de son supplément dominical du 17 mars 1839 une « Scène militaire, par M. Frédéric de Stendhal »¹ [illustration 2] et annonce « vers la fin de la semaine prochaine » la sortie de *La Chartreuse de Parme* chez Ambroise Dupont rue Vivienne. Il s'agit d'aiguiser opportunément la curiosité du public. On a là environ les deux tiers du chapitre 3, tel que nous le connaissons dans l'unique édition contrôlée par Stendhal, sous le titre courant « la guerre ». [illustration 3]

A la même date, une note de l'exemplaire Chaper indique :

17 mars 1839, départ of Eouké, cour des Messageries

Stendhal accompagne « les petites Espagnoles de 12 ans », Eugénie de Montijo (Eoukenia) et sa sœur en partance pour l'Espagne : le comte de Montijo vient de mourir deux jours plus tôt. S'agit-il seulement d'une inscription égotiste ? Nous verrons qu'il n'en est rien. Outre l'affection durable de Stendhal, dont Eugénie se souviendra longtemps après, les deux jeunes filles sont intimement liées aux problèmes esthétiques que Stendhal se pose durant la genèse du roman.

¹ « Nous avons lu en épreuves ce nouveau roman de M. Frédéric Stendhal. Nous avons retrouvé dans tout leur éclat les qualités distinctives de cet écrivain. M. de Stendhal, selon son habitude, a fait dans cet ouvrage une grande dépense d'esprit, chose rare dans la plupart des romans d'aujourd'hui. »

A cette date, le journal ne pouvait sans doute pas publier par exemple les bonnes feuilles de la prison (« Verrai-je Clélia ? »), l'autre séquence qui saisira les premiers lecteurs¹. Car l'auteur corrige les épreuves depuis le 6 février, et il n'aura terminé que neuf jours plus tard, visiblement après une nuit blanche :

Le 26 mars 1839, à 6 heures 10 minutes le b à tirer *of the last sheet of the Chart of Par and the end of that opus.*²

Le 28 mars, il peut enfin lire le premier exemplaire de la *Chartreuse*. Dans la suite et la fin de cette séquence serrée, une amitié professionnelle s'esquisse. Stendhal offre à Balzac de lui procurer un exemplaire tout chaud, et Balzac lui répond aussitôt en avouant son « péché d'envie » à la lecture du *Constitutionnel*. Il se dit « ravi, chagriné, enchanté, désespéré » à la lecture du fragment qui réalise ce dont il rêve depuis longtemps en vain pour ses propres *Scènes de la vie militaire* dans la *Comédie humaine*. Il accepte le don du roman. « Je voulais » – écrit Stendhal – « vous envoyer la *Chartreuse* comme au roi des romanciers ». Mais le portier ne veut pas aller rue Cassini. Stendhal propose alors à Balzac « d'envoyer prendre ledit roman » rue Godot de Mauroy, à son hôtel, ce qui est aussitôt fait, en promettant un avis exigeant à la mesure de son attente.

Tout va donc très vite dans ce premier temps de la valse entre les deux romanciers. Dès le 5 avril, Balzac a lu le roman. Dans sa réponse, un aveu : « je serais incapable de le faire ». Et aussi « non pas des *critiques* » mais des « *observations* ». C'est un grand moment pour Stendhal. Dans ce printemps frais et venté, une note lyrique en dit l'allégresse :

Neige folle avec soleil, 8 avril 1839.

¹ Ainsi Custine, dès le 5 avril 1839, se félicite d'être malade : « j'ai donc pu passer 24 heures entièrement absorbé par cette lecture ». Il file la métaphore : « Tout le temps passé dans la forteresse est une fièvre, et la manière dont la passion est peinte rappelle et explique le livre sur l'amour. » *Corr*, III, 558.

² Stendhal, *Œuvres intimes*, éd. Del Litto, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1982, t. 2, p. 344; l'heure exacte du bon à tirer de la *Chartreuse*. La note est inscrite dans un ouvrage du Grand Siècle, en consonances avec les références à la *Princesse de Clèves* : L. M. D. L. F., *Mémoires et réflexions sur les principaux événements du règne de Louis XIV, et sur le caractère de ceux qui ont eu la principale part*, Rotterdam, 1716.

Le 11 avril, a lieu une discussion impromptue, en plein air avec Balzac, « en le trouvant au Boulevard des Italiens », comme par hasard ! :

Beau soleil, vent frais de l'est; sur le boulevard, M. de Balzac me vante la *Chartreuse* : supprimer Parme. Rien de pareil depuis quarante ans¹.

Une lettre à Mme Hanska y fait écho et confirme la sincérité de l'évaluation. C'est le « plus beau livre qui ait paru depuis cinquante ans »².

Stendhal relit et corrige déjà son roman d'après les critiques lues et entendues, comme toujours dès la publication de chacun de ses livres. Les avis de Balzac comptent tout spécialement pour lui. *Le Père Goriot* l'a impressionné. L'auteur est définitivement à ses yeux l'homme de métier par excellence dans le domaine du roman. Aurons-nous une *Chartreuse* « de 1860³ » selon la formule de Stendhal pour ce dossier ? Cette projection implique la longue durée en termes littéraires, voire l'éternité, puisque l'un et l'autre romanciers seront dans la tombe depuis un bon moment à cette date.

Ce projet ne s'esquisse qu'à une deuxième époque, curieusement tardive, à l'automne de l'année suivante, en 1840. Que s'est-il passé entre-temps ? Molé, qui avait pris la succession de Thiers le 6 septembre 1836, était à la fois premier ministre et ministre des affaires étrangères. Il avait dû démissionner en mars 39, à l'époque de la parution de la *Chartreuse*, après l'éminent service qu'il avait rendu aux Lettres françaises. Il avait en effet permis le congé parisien démesuré de M. Beyle. Le consul de France à Civitavecchia n'avait d'abord demandé que « 6 semaines ou 2 mois » en invoquant l'*aria cattiva* qui lui imposait la quinine aux premières chaleurs⁴. Il avait réussi à étirer son absence jusqu'à ces trois ans de relative liberté. La protection du ministre et le congé permettent à ce roman de voir le jour, tel qu'il est, entre autres œuvres, comme *L'Abbesse de Castro*. Stendhal a repris son poste le 10 août 1839. De son côté, Balzac est de nouveau tourmenté par son prurit politique en ces temps de

¹ *Ibid.*, p. 345 pour cette note de Stendhal ainsi que la précédente.

² Lettre du 14 avril 1839, citée par Antoine Vachon dans : *Balzac, Écrits sur le roman*, Le Livre de Poche, Paris, 2000, p. 203.

³ L'exemplaire Chaper, en face de la page 3, mentionne deux fois « la 2^{de} édition de 1860 ». Et les brouillons de la lettre à Balzac tirent des plans sur le lecteur de 1880.

⁴ *Corr., éd. cit.*, t. III, p. 170 (lettre du 15 février 36 à Thiers).

crises gouvernementales. Après la *Revue de Paris* en 1836 où « l'ex-légitimiste » faisait « du torysme pour le compte du juste-milieu », selon le *Dictionnaire de nos grandes girouettes d'après elles-mêmes*, il lance durant l'été 1840 sa *Revue parisienne*.

[illustration 4]

Les trois numéros en tout et pour tout, avant une extinction prématurée, paraîtront le 25 du mois, respectivement en juillet, août et septembre 1840. Le premier présente le programme de la revue par une sorte de manifeste : il s'agit entre autres de définir rien moins, écrit Balzac, que les « principes de l'art moderne ». Chaque numéro doit commencer par une nouvelle inédite. Pour ouvrir le premier, *Z Marcas*. Au second, *Les Fantaisies de Claudine*, première version d'*Un Prince de la Bohême*. Mais le troisième fait exception puisque les *Etudes sur M. Beyle (Frédéric Stendhal)*, avec un *h* erratique dans le pseudonyme de l'auteur, prennent curieusement cette place prestigieuse.

[illustrations 5 et 6]

Chaque livraison comporte une revue de l'actualité culturelle sous l'intitulé : « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts ». Stendhal est déjà diversement présent dans les deux premiers numéros. Dès le premier, en juillet, Balzac critique vertement les insuffisances des scènes militaires dans un roman d'Eugène Sue, *Jean Cavalier*. Il cite alors en exemple M. Beyle, qui « dans un récent chef-d'œuvre » a su au contraire brosser « un magnifique croquis de la vie militaire ». Une page lui est consacrée, qui célèbre le Waterloo de la *Chartreuse*. Dans le second numéro de la revue, en août, ce n'est qu'une allusion en passant, qui montre néanmoins un essai de mise en ordre de la littérature contemporaine, dans l'esprit du programme annoncé au premier numéro. Alors que Balzac critique systématiquement dans sa revue le style des auteurs dont il parle, il célèbre pour une fois la prose parfaite de Musset, qui est rapprochée de celles de M. Mérimée et de M. Beyle, mais avec « de plus le mérite de la pureté » !

Stendhal, après la publication de la *Chartreuse*, est donc à Civitavecchia depuis plus d'un an quand il découvre et lit immédiatement l'énorme article de septembre (soixante-dix pages !) dès sa réception trois semaines plus tard, le 15 octobre. Il entreprend aussitôt d'écrire à Balzac, dès le 16, mais cela ne va pas sans peine. Trois versions de la lettre se succèdent, jusqu'à une expédition mentionnée par lui-même à la

date du 30, mais nous n'en avons pas de trace ensuite¹. Il y exprime toute sa reconnaissance, et ses résistances, et sa résolution de corriger selon ses conseils.

Chronique des échanges

L'interaction qui s'établit sur cette base peut être analysée comme une transaction, une sorte de troc pratiqué sous plusieurs espèces :

– Texte pour texte, d'abord : échange de lettres à propos du don d'un exemplaire de la *Chartreuse*, puis don du livre², portant inscription dédicatoire, puis article pour livre (article de Balzac en réponse au livre de Stendhal), mais aussi article pour nouvelle (« l'analyse de cette œuvre si curieuse et si intéressante » *tient la place*, dit Balzac, de la « Nouvelle inédite » – de Balzac lui-même – qui est censée ouvrir la *Revue Parisienne* ; c'est-à-dire, pour le numéro précédent, de *Z Marcas*, texte qu'on peut tenir pour assez médiocre mais auquel Stendhal se réfèrera, en tête de l'exemplaire Chaper, comme paradigme pour la révision de la *Chartreuse* en ce qui concerne les « détails faciles à comprendre ».

– Échanges de compliments hyperboliques, ensuite : Balzac, nous l'avons vu, lors de leur rencontre, dans ses lettres privées aussi bien que dans ses textes publiés, multiplie les compliments les plus forts (« le sublime éclate de chapitre en chapitre ») et indubitablement les plus sincères – mais qui sont aussi un moyen d'affirmer une position surplombante de maîtrise, d'où il est autorisé à dispenser de pareils louanges et des avis pour faire encore mieux.

Stendhal, de son côté, y était allé très fort. Dans sa lettre du 29 mars 1839, il déclare vouloir envoyer son livre à Balzac « comme au roi des romanciers du présent siècle ». L'exemplaire qui a subsisté³ porte en effet l'envoi suivant :

Au premier
des Romanciers de ce

¹ Sauf dans la lettre de Stendhal à Balzac (« Mon cher grand romancier ») du 4 avril 1841 (voir note 5) qui annonce que Colomb est porteur d'une « longue lettre adressée à vous par ma reconnaissance en octobre 1840 » et qu'il ne peut trouver le destinataire à qui il doit remettre également un exemplaire interfolié du roman, non retrouvé semble-t-il. Nous voici deux ans exactement après la sortie du roman *Corr. III, éd. cit.*, p. 433.

² Don réitéré, voir note ci-dessus.

³ Cf. page 2 note 4.

siècle

Frédéric S

[Illustration 7]

Balzac trouve la dédicace exagérée : « Je ne vous en veux pas du mensonge que vous avez écrit sur mon exemplaire, et qui m'a fait passer quelques nuages sur le front [...], je sais tout ce qui me manque et vous le savez aussi. C'est de cela qu'il faut me parler ». Le manque manque, comme disent les psychanalystes. L'échange devrait s'établir non sur le mode de l'excès (de compliments), du passage de pommade à fin cosmétique, mais sur la base d'un soulignement réciproque des défauts.

Mais Balzac ne pouvait guère percevoir¹ un autre sens possible de la formule : Stendhal lui abandonne « ce siècle », en se réservant à la fois le passé et le futur. On sait que Stendhal ambitionnait d'écrire comme au 17^e siècle. Au moment même où il réécrit la *Chartreuse*, Fénelon et Montesquieu représentent encore « la perfection du français » et la « sublime *Princesse de Clèves* » reste pour lui un modèle difficilement dépassable. On sait aussi que Stendhal se pense comme un romancier du XX^e siècle, qui sera compris en 1930. Quoiqu'il en soit, il se dissocie clairement de la modernité (incarnée, pour certains de ses aspects, par Balzac) : ainsi, dans un commentaire en marge de la description de Côme, sur l'exemplaire Lingay de la *Chartreuse*, il écrit : « Un moderne eût noyé tout ceci dans le paysage, dans un plat d'épinards infini, et de plus eut mis 4 dièzes à ts les sentiments ».

– Troisième forme d'échange entre les deux romanciers, une économie du plaisir. Balzac dans sa deuxième lettre : « Il ne faut jamais retarder de faire plaisir à ceux qui nous ont donné du plaisir. », mais aussi « vous pouvez croire à ce que j'ai le plaisir de vous dire ». Stendhal dans sa réponse : « Vos remarques m'ont fait relire avec plaisir quelques passages de la *Chartreuse* » ; « Comment vous amuser un peu en échange de toute la surprise et de tout le plaisir que m'a fait la *Revue* ? »

Le lecteur de la *Revue Parisienne* se trouve lui aussi entraîné dans cette économie du plaisir : Balzac « l'analyse de cette œuvre si curieuse et si intéressante fera plus de plaisir même aux personnes les plus difficiles que ne leur en procurerait la Nouvelle inédite dont elle tiendra la place » ; « à l'aide de Monsieur Beyle, je vais tâcher [...] de me faire lire avec plaisir jusqu'au bout ».

¹ Dans son grand article, il a toutefois la clairvoyance de placer Stendhal dans la mouvance des écrivains du XVII^e et du XVIII^e.

– Sur fond de cette économie de troc généralisé, ou plutôt de don réciproque, de potlatch quasi ritualisé, va se mettre en place ce qui nous importe le plus, un échange de réécritures.

Dans son article, Balzac va réécrire la *Chartreuse* à sa manière (« à l'aide de Monsieur Beyle » !), éblouissante – pleine de verve et de mouvement, un peu comme la réduction pour piano d'un opéra de Wagner par Liszt... avec son propre tempo, évidemment beaucoup plus rapide que celui de Stendhal. Même les lecteurs qui ne s'intéressent pas à Stendhal et qui n'ont qu'un vague souvenir de la *Chartreuse* dévorent ces prétendues *études* avec énormément de plaisir, comme la plus passionnante des nouvelles.

Balzac cite abondamment, mais parfois faussement¹, il ne peut pas s'empêcher de réécrire certaines phrases, qu'il décrète admirables (et dans un cas, Stendhal adoptera partiellement, dans l'exemplaire Lingay, une de ces réécritures implicites²). Mais ce que cette *Chartreuse* vue par Balzac omet, curieusement, c'est ce qu'il avait commencé par louer le plus vivement : Waterloo. Dans le long résumé, la bataille est entièrement escamotée : Fabrice, nous dit Balzac « assiste à la bataille de Waterloo, puis il revient en Italie », c'est tout...

En conclusion, il émet le souhait que l'auteur commence par « sa magnifique esquisse de la bataille de Waterloo ». Mais est-ce bien une esquisse ?

¹ Voir Ernest Abravanel, « Balzac correcteur de la *Chartreuse de Parme* », *Stendhal et Balzac Actes du VIIe Congrès International Stendhalien (Tours, 26-29 septembre 1969)*, Aran, Editions du Grand Chêne, 1972.

² Alors que Stendhal avait écrit : « Songe qu'une proclamation, qu'un caprice du cœur précipite l'homme enthousiaste dans le parti contraire à celui qu'il a servi toute la vie ! », Balzac « cite » ainsi : « “Songe qu'une proclamation, qu'un caprice du cœur précipite l'homme enthousiaste dans le parti contraire à ses sympathies futures.” Quelle phrase ! ». Mais contrairement à ce que suggère Ernest Abravanel (op. cit. p. 72), ce n'est pas dans l'exemplaire Chaper, mais dans l'exemplaire Lingay que Stendhal rectifie sa phrase en ces termes : « Songe qu'une proclamation, qu'un caprice du cœur précipite l'homme enthousiaste dans le parti contraire à celui qu'il sera plus tard de sa convenance de servir toute sa vie. » Il note toutefois à cet endroit, en marge de l'exemplaire Chaper : « Voir le conseil de M. de Balzac », ce qui prouve bien qu'il prend la citation déformée comme un conseil implicite, et qu'il se laisse dans une certaine mesure tenir la main.

On pourrait voir un mouvement symétrique chez Balzac qui finit par remplacer les « patimens de l'âme » du *Lys dans la vallée*, raillés par Stendhal dans les *Mémoires d'un touriste*, par de plus sobres « tourments », mais Stendhal n'avait pas été le seul à se moquer de cette tournure.

La « Scène militaire » de Stendhal

Ce Waterloo, c'est la Bérézina de Balzac. Son mal vient de plus loin, d'ailleurs. C'est ainsi que les « Scènes de la vie militaire » resteront vides, ou en trompe-l'œil avec l'annexion de son roman scottien, *Les Chouans*, augmentée de la nouvelle intitulée *Une Passion dans le désert*. Il les avait pourtant vendues sur plan dès 1830, dans un lot de romans historiques, à Mame et Delaunay-Vallée sous le titre *La bataille de Wagram*. Il revient à la charge dans un projet de 1833 avec un double point de vue. D'une part, c'est celui de l' « homme froid » qui voit et maîtrise tout, qui en somme « s'intéresse à ces mouvements d'échiquier », le stratège Napoléon. Mais on ne le verra pas sauf peut-être par surprise traversant le Danube en barque : « Pas une tête de femme, des canons, des chevaux, deux armées, des uniformes; à la première page le canon gronde, il se tait à la dernière, vous lirez à travers la fumée, et le livre fermé, vous devez avoir tout vu intuitivement et vous rappeler la bataille comme si vous y aviez assisté. » Dans cette lettre à Mme Hanska, il songe à la bataille d'Essling, et donc toujours à une bataille gagnée illustrant le génie du grand homme. Pour le pouvoir de suggestion, le premier numéro de la *Revue* (juillet) trouvera cette qualité chez M. Beyle en 1840 :

Il ne s'est pas jeté dans la peinture complète de la bataille de Waterloo, il l'a cotoyée sur les derrières de l'armée, il a donné deux ou trois épisodes de la déroute; mais si puissant a été son coup de pinceau, que l'esprit voit au-delà; l'œil embrasse tout un champ de bataille et le grand désastre.

Mais en 1835 Balzac cherche encore la clef des champs de bataille d'Essling et Wagram sur place. Il rencontre le vrai Metternich, qui n'est pas précisément un ami de Beyle/Stendhal. Il garde son idée d'une vision d'en-haut, qui revient dans le premier numéro de la *Revue* : « peindre le mouvement des corps, le grand tohu-bohu d'une bataille, en mettant à l'œil du lecteur la lorgnette du général ». Il y a quelque chose qui lui échappe dans l'invention stendhalienne : c'est peut-être pourquoi finalement il n'y revient pas dans son « grand » texte. Peut-être avait-il tout dit de ce qu'il y voyait dès le premier numéro de la revue ? De fait parmi les ébauches rattachées à la *Comédie humaine*, la section « Scènes de la vie militaire » se réduit à un titre *La Bataille*, suivi

de la mention « Chapitre premier » avec l'intitulé « Gross-Aspern », et cette esquisse d'incipit restée en suspens : « Le 16 mai 1809, vers le milieu de la journée [...] »¹

On est loin de la vision dite « de Fabrice », avec la mise en doute par un auteur témoin oculaire, non de Wagram (malgré une forfanterie de *Brulard* bientôt démentie, et nous savons qu'il était au lit à Vienne brûlant de fièvre) mais de la campagne d'Autriche en avril-mai 1809 (Wagram, 6 juillet) marquée par les horreurs d'Ebersberg. Il écrivait en ce temps-là dans une lettre à Pauline du 29 avril 1809²: « j'examinais le drôle de désordre que la guerre produit ». Il y a d'abord une réflexion sur, comme le constatera Agilulfe, le Chevalier inexistant et caustique dans la trilogie de Calvino, le « léger décalage » qui existe depuis que le monde est monde « entre la guerre que l'on fait et celle qu'on raconte³ ». Calvino pour qui la *Chartreuse* est « le plus beau roman du monde ». On note d'emblée chez Stendhal, dans ce portrait de l'artiste jeune homme, une suspension du jugement et une interrogation après l'observation, qui ont un bel avenir en termes de poétique du soupçon. Peut-être est-ce l'une des clefs de ce qui manque à Balzac tout en faisant sa force. Que pouvait-il comprendre, si après tout la fameuse lettre d'octobre 1840 lui est finalement parvenue en avril 1841 par les soins de Colomb, à cette surprenante référence stylistique et épistémologique, toute personnelle de Stendhal, au « bon sens de Hume⁴ », posée ici à côté du modèle du Code civil, mieux connu, mieux compris, et volontiers ressassé par les commentateurs⁵ ?

On observe au fil des variantes et des corrections un refus délibéré de la perspective surplombante. Quand les soldats prennent un peu de hauteur en montant sur « un tertre élevé de huit ou dix pieds », une variante de l'exemplaire Royer rabaisse la hausse à « cinq ou six pieds »

Le grandissement emphatique, comme mise à distance rhétorique, est refusé. On y voit de plus près : les chevaux mangent non plus « le blé » mais « les épis » dans

¹ Balzac, *La Comédie humaine*, éd. dir. par P-G Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris Gallimard, 1976-1981, t. XII, p. 653. Voir *Ibid.*, l'introduction de R. Chollet qui place cette ébauche en 1832.

² *Corr.*, éd. cit., t. I, p. 522.

³ Italo Calvino, *Le Chevalier inexistant*, Le Livre de poche, Paris, Seuil, 1972, p. 103.

⁴ Lettre à Balzac, troisième version, 28-29 octobre 1840; *Corr.*, éd. cit., t. III, p. 403. Il ne s'agit pas ici d'un nom jeté en l'air, mais de lectures de Stendhal plume en main, au temps de sa formation.

⁵ Troisième version de la lettre à Balzac à réception de la *Revue parisienne*, *Corr.*, éd. cit., III, p. 403.

l'exemplaire Lingay. On insiste sur la relativité de la narration « un petit chemin plein d'eau à cinq ou six pieds » devient dans les exemplaires Chaper et Royer « un petit chemin plein d'eau qui pouvait être à cinq ou six pieds ».

Donc cette fameuse improvisation stendhalienne se fonde aussi sur un travail de réflexion esthétique sur la vision et la représentation, ouvert au jugement des autres, mais solidement personnel quand sa propre conviction en soutient l'épreuve. Stendhal trouvera bientôt un fin lecteur pour sa scène militaire, et non des moindres en termes d'enjeux descriptifs pour les batailles de Napoléon. C'est l'auteur de *Guerre et paix*. D'où l'observation de Mallarmé louant Tolstoï d'avoir « appris le Français dans Stendhal.¹ »

Utopie de la double réécriture

A la suite de la réécriture par Balzac de la *Chartreuse*, Stendhal va entreprendre de la réécrire lui-même, ou du moins de profondément la remanier, de la transposer en mode balzacien « Ms arrangé par déférence pour les avis de Mr de Bal[zac] » est-il inscrit en tête de l'exemplaire Royer, mais cette réécriture va se trouver subséquemment annulée puisque, juste au dessous, est écrit : « Revenu à l'ordre primitif en F^{er} 1841 ».

Comme toujours Stendhal reprend son livre à peine paru en utilisant des exemplaires simples qu'il a sous la main pour inscrire en marge ses corrections et réflexions. Nous en avons un exemple avec celui que Lingay lui a retourné². Mais pour disposer d'un espace plus généreux, à la mesure de ses idées nouvelles, il en fait également interfolier par son relieur. C'est le cas pour la *Chartreuse* des exemplaires Chaper et Royer.

Dans l'ensemble de son œuvre, la réécriture n'aboutit de facto que deux fois, et jamais pour les romans. L'une *post mortem*, c'est *De l'Amour*. L'autre de son vivant : *Rome, Naples et Florence en 1817*, dont la préface originelle revendiquait directement la singularité d'écriture, jusqu'aux incorrections même :

¹ Réponse à une enquête sur Tolstoï : « ce n'est pas fortuitement que le grand écrivain a, m'informe-t-on, appris le Français dans Stendhal. » Mallarmé, *Œuvres complètes*, Pléiade, 1945, p. 873.

² *Corr, éd. cit.*, t. III, p. 560. Lingay écrit à Stendhal que c'est un principe sans dérogation pour lui, de n'accepter aucun envoi, et qu'il lira le livre « avec grand plaisir, mais par d'autres voies. » Seul le tome I nous est parvenu. Le second était-il annoté ?

Je n'ai presque rien changé à ces phrases incorrectes, mais inspirées par les objets qu'elles décrivent

Il a trouvé en 1817 ce qu'il refusera bien plus tard de céder à Balzac dans son premier brouillon de réponse (16 oct 1840) quand la *Revue parisienne* lui parvient à Civitavecchia (le 15) : « Je suis d'accord sur tout excepté sur le style. »

D'où l'importance fondatrice pour lui de ce premier livre signé « Stendhal », qui entraîne déjà, dès sa parution et surtout après des critiques stimulantes comme la recension de l'*Edinburgh Review*, une furieuse campagne de documentation et de réécriture¹. Mais c'est un livre nouveau qui en sortira, et seulement en 1827 : *Rome, Naples et Florence*, tout simplement. Si le titre est plus court, le texte est bien plus long, voire sans fin, suspendu *in medias res* à la chute d'une anecdote romaine, que le lecteur est d'emblée « engagé à passer, s'il la connaît. » Le texte premier, *Rome, Naples et Florence en 1817*, fermait logiquement sa boucle narrative en revenant à contre-cœur, mais chargé d'énergie italienne, dans une triste et grise Allemagne d'où il était parti en pleine allégresse. Dans le second *Rome, Naples et Florence*, la fin réputée tronquée est attribuée comme pour la *Chartreuse* à l'inquiétude de l'éditeur. Si le lecteur suivait l'invitation à sauter l'anecdote terminale, son bond l'entraînerait hors du livre qu'elle clôt sans le fermer, en point d'orgue. Mais dans l'exemplaire interfolié Filippi, que Stendhal corrige pour une fois jusqu'au bout, il n'ajoute rien et ne manifeste aucune amertume. Au contraire, il supprime un adverbe superflu dans la dernière phrase². Finalement Stendhal accepte comme une contrainte, oulipienne avant la lettre, cet accident éditorial qui lui laisse des matériaux inemployés, et il l'assume en inventant une solution d'écriture absolument inédite. Les rééditeurs modernes sont perplexes en face du second livre et de son turbulent *Doppelgänger* de 1817. C'est ainsi que la grande édition Champion, choisit le texte du second (*Rome, Naples et Florence*) avec en appendice des lambeaux défigurés du premier (*Rome, Naples et Florence en 1817*). Pour la Bibliothèque de la Pléiade, Del Litto édite avec raison les

¹ Cf. dans le corpus des manuscrits de la Bibliothèque municipale de Grenoble, à la cote R. 5896, le vol. 20.

² Cf. J-J Labia, « *Rome, Naples et Florence (1826)*, Notes et variantes de l'exemplaire Filippi », dans *L'Année stendhalienne* 2, Paris, Champion, 2003, p. 353.

deux, l'un à la suite de l'autre¹. L'unité organique du livre stendhalien peut s'affiner, elle ne peut en aucun cas se séparer de sa concordance interne. Balzac n'entrevoit cette vérité que comme par surprise, quand en relisant la *Chartreuse* il oublie une fois et une seule, et fugitivement, ses propres normes (drame, unité d'action, types, etc.) pour saisir synthétiquement l'intégrité et l'intégralité du texte de la *Chartreuse* tel qu'en lui-même :

Pris alors par le faire, j'ai contemplé plus longtemps que je ne le voulais ce beau livre, et tout m'a paru très harmonieux, lié naturellement ou avec art, mais concordant.

Les livres de Stendhal se recouvrent en transgressant les barrières de genre : le récit de voyage initial, *Rome, Naples et Florence en 1817*, fictif dans sa narration, devient en 1827 un essai nourri des anecdotes souvent invoquées mais non données en 1817. Sa fin installe le seuil du romanesque qui s'ouvre sur *Armance*, le premier roman, en cette même année 1827. Les premières pages de la *Chartreuse* reviennent pour s'y appuyer sur le premier *Rome, Naples et Florence*, dans ce qui n'est pas un début de roman acceptable pour Balzac. Mais le temps premier et la continuité du « faire » ne se laissent pas défaire, comme l'expérience va le montrer une fois de plus ici. Car ce serait une autre histoire, et surtout un autre livre.

Bras de fer axiologique

Dans le cas de la *Chartreuse*, les réécritures croisées de Balzac et de Stendhal donnent lieu à une transaction complexe sur les valeurs. Il faudrait, pour étayer notre analyse, étudier non seulement les arguments, théoriques en quelque sorte, avancés par les deux protagonistes dans ce débat à distance, mais surtout examiner chacune des très nombreuses corrections qu'entreprend Stendhal dans les trois exemplaires subsistants, distinguer, ce qui est souvent possible, celles qui suivent la lecture de l'article

¹ *Voyages en Italie*, éd. Del Litto, « Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1973. L'éditeur sépare cependant les deux livres par une transcription de ce qu'il intitule abusivement *L'Italie en 1818*, reprenant ainsi sous ce nom, qui n'est qu'un titre provisoire, un dossier manuscrit destiné à la deuxième édition de « *Stendhal* », c'est-à-dire (dans le ramage de l'auteur) de *Rome, Naples et Florence*.

balzacien de celles qui la précèdent, et enfin celles qui suivent la décision de ne pas obéir à Balzac sur la question de la restructuration. En attendant, nous nous en tiendrons à quelques généralités.

Cette transaction sur les valeurs va prendre notamment la forme d'un échange de noms, d'un *name dropping* intensif. Il est vrai que ce genre d'invocation de noms illustres ou moins illustres, propres à servir d'étalon ou de repoussoir, n'est exceptionnel ni chez Balzac dans ses écrits critiques, ni dans la critique en général. Un tel procédé est particulièrement caractéristique de cette sorte de désarroi qui nous saisit tous, mais qui saisit particulièrement les créateurs, face aux œuvres vraiment révolutionnaires, qui n'entrent pas dans les catégories de leur temps¹.

Sont évoquées des noms de romanciers, mais aussi, dès les premières lettres, des références empruntées à d'autres domaines : « si Machiavel écrivait de nos jours un roman, ce serait la *Chartreuse* », « je fais une fresque et vous avez fait des statues italiennes ».

En l'occurrence, les arts plastiques sont abondamment mis à contribution. On dit que Stendhal pare les attaques de Balzac en lui répondant par une référence picturale : « copié du Corrège », et en déplaçant le débat sur un plan esthétique qui dépasse l'histoire littéraire : « A mesure que j'avais dans la *Chart*, je portais des jugements sur ce livre tirés de l'histoire de la peinture, que je connais. » (Deuxième brouillon de la lettre répondant au compte rendu) mais c'est Balzac qui s'était le premier engagé dans cette voie, dans sa toute première lettre du Lettre du 20 mars 39 à propos de Waterloo : il invoque « Borgognone et Vouvermans, Salvator Rosa et Walter Scott. »²

Dans le grand article, les noms cités en référence sont extrêmement nombreux, à commencer par ceux qui lui permettent de proposer une classification de la littérature contemporaine. D'un côté, la « littérature des idées », c'est là que Balzac range

¹ Voir par exemple les notes de Virginia Woolf sur l'*Ulysse* de Joyce (cet aspect est étudié dans Daniel Ferrer, « 'The conversation began some minutes before anything was said...': Textual genesis as dialogue and confrontation (Woolf vs Joyce and Co) », *Conversation in Virginia Woolf's Works*, Numéro hors série de la Société d'Études Woolfiennes, *Études britanniques contemporaines*, Automne 2004).

² Voici quelques unes de ces batailles picturales : <http://brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/object/JacquesCourtoisDettoBorgognoneTheMiracleOfJoshuaSuspendingTheMotionOfTheSun.html> ; <http://holstshop.ru/catalog/painters/vouvermans-filips/> ; http://www.wikigallery.org/wiki/painting_223246/Salvator-Rosa/Heroic-Battle ; Chacun pourra juger de la pertinence de ces comparaisons en fonction de l'image qu'il se fait du Waterloo de la *Chartreuse*.

Stendhal, avec Alfred de Musset, Mérimée, mais aussi Léon Gozlan, Béranger, Delavigne, G. Planche, Madame de Girardin, Alphonse Karr, et Charles Nodier (et tout le 17^{ème} et le 18^{ème} français) ; de l'autre, on a la « littérature des images », Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Ballanche, Oberman, A. Barbier, Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Senancour... Ce qui permet à Balzac lui-même, « éclectique », de se situer au centre de l'échiquier et d'opérer la synthèse en occupant la position stratégique de « juste milieu » artistique, sinon politique.¹

La bataille va s'engager notamment autour de Walter Scott, que Balzac pose en modèle et que Stendhal récuse à ce stade de sa réflexion, après l'avoir admiré.

On sait ce que Stendhal pensait du style de Chateaubriand, il a donc sans doute fort mal digéré la conclusion de l'étude balzacienne : « Je souhaite que M. Beyle soit mis à même de retravailler, de polir la *Chartreuse de Parme*, et de lui imprimer le caractère de perfection, le cachet d'irréprochable beauté que MM. de Chateaubriand et de Maistre ont donnés à leurs livres chéris ». Stendhal ne dit rien sur ce point dans sa réponse, mais dans l'exemplaire Chaper il s'enjoint de rajouter un personnage ridicule, qui flatte le Prince, lequel, ajoute Stendhal « aime surtout ce style pompeux, le style à la Chateaubriand » Dans un autre manuscrit, en date du 3 novembre 1840, donc quelques jours après avoir lu l'article, Stendhal note, à propos de ce personnage grotesque « Le personnage non noble [il est pourtant Comte] écrit le style noble, à la Chateaubriand ».

Aux références littéraires et artistique avancées, comme des pions par Balzac, Stendhal répond en affectant de lire fort peu² (alors qu'on sait bien qu'il était un grand lecteur), mais il avance ses propres noms : Corrège, Montesquieu pour le positif ; au négatif le peintre Pierre de Cortone et, pour le style, M. de Villemain, qui est un véritable repoussoir, mais aussi George Sand, Rousseau...

¹ On remarque cependant que c'est attaché au char de Stendhal triomphant dans la figure de l'inventeur du réalisme moderne que Balzac est admis au panthéon d'Auerbach. Dans le chapitre de *Mimésis* intitulé « A l'hôtel de La Mole », et consacré à Stendhal et Balzac, l'entrée de Mathilde précède celle du chat de Mme Vauquer (Erich Auerbach, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Tel-Gallimard, 1977, respectivement p. 450 et 465). Voir le retour suggestif sur cette lecture dans : Jacques Rancière, *Aisthesis, scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, au chapitre intitulé « Le ciel du plébéen ». Avec le *Rouge*, « le grand genre romanesque vient au jour mordu par son contraire ». (*Ed. cit.*, p. 76)

² Stendhal projette cette qualité, dans *De l'Amour*, sur son hétéronyme Lisio Visconti qui ne serait « rien moins qu'un grand lecteur de livres ». En témoigne sa courte bibliographie pour le manuscrit qui serait l'embryon du traité.

Au delà des noms, qui représentent des exemplifications de valeurs implicites, Balzac invoque des *règles* d'écriture du roman, comme si elles étaient connues et acceptées de tous. Stendhal lui-même a beaucoup réfléchi sur la question, mais il n'y croit plus guère. Dans sa lettre à Balzac, il fait mine de les découvrir : « je parlais de choses que j'adore et je n'avais jamais songé à l'*art* de faire un roman », « je ne me doutais pas des règles ». Il proclame sa haine pour La Harpe et ses « sermons vides », symbole des directives stériles d'une rhétorique creuse. La principale règle explicitement formulée, concerne la nécessité de la préparation. Cette injonction est acceptée avec résignation par Stendhal, qui va essayer de s'y plier : « je cherche à annoncer les personnages : j'ai songé que c'était là une des règles du genre » (il y a songé aidé – notamment – par Balzac, qui le réclame dès sa lettre de remerciements, mais aussi par d'autres voix, de ses amis). Mais cette nécessité s'accorde mal avec la méthode stendhalienne : sans plan, progressive et non pas prospective (chaque jour, dit-il, la brume qui couvre le chapitre à écrire se dissipe). Dans la *Chartreuse*, cette préparation est de fait remplacée par le procédé – passablement archaïque – des présages (une caractéristique qui intrigue Balzac, mais qu'il recommande finalement de sacrifier en demandant de retirer l'Abbé Blanès et le dénouement annoncé par le titre).

Balzac invoque aussi un principe d'économie. Avant le livre (c'est-à-dire Côme) ce n'est pas encore le livre ; après le livre, ce n'est plus le livre non plus : « Aussi est-ce tout un drame que l'amour du coadjuteur [c'est-à-dire de Fabrice devenu coadjuteur de l'archevêque de Parme] et de Clelia. Livre sur livre. » Livre sur livre et même prolifération de livres « sur » le livre, c'est bien ce que nous sommes en train de décrire, et c'est Balzac qui se fait ici, par le discours qu'il est en train de tenir, le coadjuteur de l'incombant, mais ce que Balzac veut dire c'est qu'il y a, avec « cet ouvrage qui souvent contient tout un livre dans une page », une sorte de gaspillage. Il y a là en germe toute une petite Comédie humaine, qu'il ne faudrait pas galvauder en un seul ouvrage.

Stendhal va entreprendre en effet de supprimer Côme. Avec un empressement extraordinaire. Dans sa lettre à Balzac il écrit « J'ai lu la revue [la revue Parisienne contenant l'article] hier soir, et ce matin j'ai réduit à 4 ou 5 pages les 54 première pages » L'exemplaire Royer est en effet amputé physiquement de tout le début (les pages sont retirées), remplacé par un chapitre nouveau (pas très convainquant

d'ailleurs), racontant l'arrivée de Fabrice à Paris en 1815. Stendhal finira par renoncer à cette mutilation.

Feuilletage énonciatif

Le principe d'économie rejoint un principe d'unité que Balzac invoque très fermement : « La loi dominatrice est l'unité dans la composition » proclame-t-il. Stendhal ne serait pas contre cette idée, et ses velléités de supprimer Côme sont un effort dans ce sens, mais tout dépend si on entend *composition* au sens actif ou au sens passif – l'objet, ou bien le fait de composer. Composer un objet unifié, soit, mais composer un objet qui procède d'une perspective unifiée et surplombante (ce qui serait la caractéristique du roman balzacien, tel du moins qu'on se le figure) voilà ce à quoi Stendhal ne peut se résoudre.

On peut déjà remarquer que l'édition originale de la *Chartreuse* ne portait aucun nom d'auteur. La page titre portait simplement « *La Chartreuse de Parme* par l'auteur de *Rouge et Noir* », avec en regard une liste, un peu fantaisiste d'ailleurs, des ouvrages du même auteur, qui restait donc anonyme, défini uniquement comme fils de ses œuvres, anonyme et non pseudonyme, comme dans ses livres précédents.

La *Chartreuse* balzacienne, au contraire, celle de la *Revue parisienne*, remplace le titre par le nom de l'auteur, puisqu'elle s'intitule, nous l'avons vu [Illustration 6], « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal) » (sic), le patronyme révélé écrasant de tout son poids le pseudonyme relégué au rang de parenthèse accessoire.

Nous savons bien (mais nous disposons du témoignage des manuscrits, ce qui n'était évidemment pas le cas de Balzac) que l'écriture de Stendhal ne procède pas d'un sujet de l'énonciation unifié, mais d'une pluralité de moments d'écriture, alternant ou dialoguant entre eux sans jamais se résoudre dans une perspective unique. Chacun de ces moments d'écriture se caractérise par une date et un lieu, par une écoute, un destinataire.

Stendhal n'entend nullement renoncer à ce feuilletage énonciatif. Au contraire, il s'efforce de perpétuer la trace de ces moments distincts. C'est pourquoi la question de la valeur ne saurait se traiter en termes absolus. Il notait dans le *Brulard* :

« Mon idée sur le beau littéraire au fond est la même qu'en 1796, mais chaque six

mois elle se perfectionne ou, si l'on veut, elle change un peu.

C'est le travail unique de toute ma vie. [...].

Comme donc mon idée de perfection a changé tous les six mois, il m'est impossible de noter ce qu'elle était vers [17]95 ou [17]96 quand j'écrivis un drame dont j'ai oublié le nom. »¹

On le voit bien dans ses manuscrits ou dans ses exemplaires annotés, où les remarques et les corrections sont datées et localisées, souvent même contresignées à plusieurs moments distincts. Le Stendhal-1 est approuvé, estampillé et contresigné par le Stendhal-2, puis souvent par le Stendhal-3 : cette approbation ne va pas de soi puisque le sujet est toujours labile. Et d'ailleurs, il change parfois complètement d'avis, ce qui est le cas, notamment, pour le projet de réécriture « balzacienne ».

En tête du Chapitre 3 ajouté sur l'exemplaire Royer, on trouve :

« 16 8bre 1840. Amor. Hier lu l'art[icle] de M. B[alzac] »²

et à côté ces mots

« 9 février 1841. Mora / Par respect pour le tableau tendre de Milan en 1796 et pour le caractère de Mme Pietranera, je laisse les premières pages dans l'ordre actuel ; [...] »

Même lieu sur la page (la marge supérieure), même lieu géographique (Rome, mais on peut dire qu'entre les deux anagrammes deux points de vue se différencient, *Amor* est plus euphorique et *Mora* sonne plus dysphorique), mais date différente, et surtout sujet différent : moins de quatre mois se sont écoulés, et ce n'est plus le même Stendhal, ses critères esthétiques ne sont plus les mêmes. On peut suivre de près le début de l'évolution qui mène de l'une à l'autre de ces positions subjectives en comparant les trois brouillons de réponse à Balzac que Stendhal écrit entre le 16 et le

¹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, éd. G. Rannaud, Paris, Klincksieck, 1997, t. II, p. 720.

² Souvenons nous que cette lecture convainc immédiatement Stendhal de bouleverser son roman (« J'ai lu la revue hier soir, et ce matin j'ai réduit à 4 ou 5 pages les 54 première pages »). Sur la première feuille de l'exemplaire Royer il est explicitement précisé que les modifications sont faites « par déférence pour les avis de M. de Bal[ac] ».

29 octobre et qui marquent bien plus que des nuances d'expression : l'amorce d'un processus de digestion qui mêle en proportion variable métabolisation et rejet de la poétique balzacienne

Le Stendhal futur n+1, n'est en quelque sorte que l'un des destinataires qui par leur lecture ou par leur écoute donnent sa valeur au texte¹. C'est précisément autour de la question du destinataire que va s'engager le bras de fer principal entre les deux écrivains.

Balzac remarque que « seules les âmes exceptionnelles peuvent apprécier » la *Chartreuse*, elle ne peut « être appréciée que par les âmes et par les gens vraiment supérieurs », elle « ne peut trouver de lecteurs habiles à la goûter que parmi les diplomates, les ministres, les observateurs, les gens du monde les plus éminents, les artistes les plus distingués, enfin, parmi les douze ou quinze cents personnes qui sont la tête de l'Europe. », ce qui lui permet de se ranger lui-même au nombre de ces « êtres privilégiés » (ce qui n'est, après tout, qu'une traduction libre de la dédicace stendhalienne aux *happy few*). Mais il y a aussi quelque chose de très humble dans cette posture : « Si les gens médiocres savaient qu'ils ont une chance de s'élever jusqu'aux gens sublimes en les comprenant, la *Chartreuse de Parme* aurait autant de lecteurs qu'en a eus *Clarisse Harlowe* à son apparition. » Tout se passe comme si Balzac cherchait à se faire pardonner non pas de sa médiocrité, mais de son succès auprès des gens médiocres, en se faisant l'intercesseur vers la sublimité de la *Chartreuse* ; comme s'il cherchait, en démontrant sa compréhension, à s'élever lui-même du statut d'égal de Richardson (ce qui n'est évidemment pas rien, mais qui ne relève certes pas du sublime) à celui d'auteur (de co-auteur) de la sublime *Chartreuse*.

Toutefois, dans un deuxième temps, Balzac va prendre le contrepied de cet élitisme de l'âme et invoquer les « sacrifices que tout auteur doit faire au plus grand nombre ». ² C'est là que décidément il ne peut plus y avoir entente. En effet, le destinataire privilégié est le critère absolu (si l'on pouvait parler d'absolu en ce domaine, alors que tout y est temporaire, temporalisé), il est le critère primordial de la valeur pour Stendhal.

¹ C'est si vrai que lorsqu'il doit rédiger lui-même un compte rendu de *Rouge et Noir*, Stendhal avoue s'appuyer sur un article de Jules Janin !

² En fait, dès sa lettre du 5 avril 1839, Balzac essayait de concilier les deux attitudes : « Il y a des longueurs, je ne les blâme pas, ceci ne regarde pas les gens d'esprit, les hommes supérieurs ; ils sont pour vous et ça leur va ; mais je parle pour le *pecus*. Il s'éloignerait ».

Le 18 avril 1840 il notait en marge d'un de ses livres : « Tout ouvrage dont le mérite est d'être bien calculé sur le degré de bêtise du spectateur ou du lecteur m'ennuie. »¹ Et symétriquement, le 15 mars 1840, il avait écrit, dans un autre recueil :

Le 15 mars 1839, I was dans l'ardeur des corrections d'épreuves de la *Chartr.*

L'épisode de Waterloo a 75 pages et avant que l'action soit nouée.

Je le juge d'après le ms du Tasse que j'ai vu vers le 6 mars et où il juge l'épisode d'Olinde et Sophronie dans le petit volume donné par le prince et où il note ses sentiments et les choses à placer dans le présent.

Il justifie le mauvais plan de cet épisode en disant: *Il lui a plu.*

J'étais profondément touché après la lecture des vingt lettres ms.²

On voit toute la complexité du dispositif temporel (qui se projette dans une complexité axiologique analogue) : le 15 mars 1840 renvoie au 15 mars 1839, temps de l'achèvement de la *Chartreuse*, puis au 6 mars 1840 (moment de la lecture du manuscrit du Tasse), puis au temps de l'écriture du Tasse qui est en fait une écriture seconde reconsidérant dans le présent son écriture passée. A travers le Tasse jugeant son œuvre d'après le point de vue de « lui » (le Prince?), Stendhal juge d'après « lui » (un ou une destinataire privilégié[e], Earline, peut-être, ou bien encore Balzac lui-même, qui lui avait écrit on s'en souvient toute son admiration pour Waterloo – et qui n'avait pas encore écrit son grand article). Peut-être fait-il référence à la destinataire qui a laissé sa trace jusque dans l'édition imprimée, à travers les fameuses notes cryptiques qui s'efforcent de conserver la trace d'une écoute. ('Para v. P. y E. 15.x.38' [Illustration 8]) ce qui voudrait dire « Para usted Paca y Eugenia 15 octobre 1938 »

L'énigme est éclairée par deux marginales des exemplaires Chaper (« J'ai fait ce début pour Eouk le 15 Déc [18]38 ») et Royer :

Je pensais à Euk
j'eus l'idée de faire
ce récit de bataille
intelligible pour elle.

¹ *Journal in Œuvres intimes, éd. cit., t. II, p.384.*

² *Journal in Œuvres intimes, éd. cit., t. II, p.382.*

[Peu auparavant] je
lui contais quelques batailles de Nap
Décembre 1838

Donc la place de rewriter que Balzac vient occuper, par le coup de force apparent de son article et par ce qui peut apparaître comme un abandon de Stendhal, était en fait structurellement inscrite, depuis toujours, dans la *Chartreuse* et, plus généralement, dans l'écriture stendhalienne : c'est la place d'une des figures multiples d'une énonciation plurielle, feuilletée et constamment mouvante, et plus précisément celle du destinataire qui devient co-auteur.¹

On se souvient de la page de la *Vie de Henry Brulard* où Stendhal raconte avoir inscrit dans la poussière — réitérant l'inscription par ce récit même — l'une après l'autre, mais de manière à former une séquence indissociable, une sorte de mot imprononçable, les initiales des femmes qu'il a aimées et qui l'ont fait ce qu'il est, ou plus exactement qui ont été les destinataires des passions qui l'ont fait ce qu'il est. [Illustration 9] Elles sont certes venues l'une après l'autre s'inscrire dans son histoire, mais leur souvenir reste activement et simultanément présent.

A cette lumière, on comprend un peu mieux l'« avoir eu trois femmes » qui était mis en balance avec l'écriture de la *Chartreuse* dans l'étrange marginale que nous évoquions au début. Écrire pour Stendhal, comme aimer, c'est une succession d'instantanés disjoints, faisant intervenir des protagonistes changeants (l'objet aimé aussi bien que celui qui aime), mais dont l'écho se prolonge indéfiniment.

Du côté de Balzac, la *Chartreuse* à quatre mains deviendra une utopie du passé, et comme un chagrin d'amour de la littérature : « Je suis très chagrin que la mort l'ait surpris; nous devons porter la serpe dans la *Chartreuse de Parme*, et une seconde édition en aurait fait une œuvre complète, irréprochable... »²

¹ C'est une place qui sera aussi occupée par Romain Colomb, et virtuellement par diverses personnes désignées par les testaments de Stendhal pour terminer ses ouvrages – mais c'est un rôle que Stendhal lui-même assumait volontiers (voir par exemple le détournement qui aboutit à *Lucien Leuwen*).

² Stendhal, *Correspondance générale*, Paris, Champion, t. 6, p. 749, lettre du 8 janvier 1846, de Balzac à Colomb, quatre ans après la mort de Stendhal, dans le contexte de l'édition Lévy. On voit que la complétude de l'œuvre ne s'impose toujours pas à lui.

Même s'ils n'ont jamais abouti à une *Chartreuse* balzacienne les tentatives de réécritures opérées par Stendhal sous l'emprise de Balzac, en réponse à l'extraordinaire exercice de réécriture auquel Balzac s'était lui-même livré, ces postulations vers une forme de roman qui était à certains égards plus « moderne » que la sienne, mais qui était, à d'autres, bien moins avancée, cette tentative loyale de faire de son roman autre chose que ce qu'il est ; tout cela fait à jamais partie de la constellation après-textuelle dont nous disposons pour la *Chartreuse* (faute hélas d'avant-texte), tout ceci demeure comme la trace d'une rencontre, du même ordre que les épisodes amoureux catalogués par Stendhal, comme si les initiales d'Honoré de Balzac (HB, qui sont, on le sait, aussi bien les initiales de Henri Beyle et de Henry Brulard) venaient s'inscrire dans la poussière sur la rive du Lac d'Albano, à la suite de toutes les autres.

Daniel FERRER
ITEM-CNRS

Jean-Jacques LABIA
Université Paris-Ouest

SOMMAIRE DU SUPPLÉMENT.

Scène militaire, par M. Frédéric de Stendhal. — La Belle Fornarina et Raphaël. — Le Comédien de l'Opéra au 17. siècle, par M. A.-A. Monteil. — Mœurs anglaises : Le Commissaire-priseur. — Modes.

LA CHARTREUSE DE PARME,

PAR M. DE STENDHAL.

Nous avons lu en épreuves ce nouveau roman de M. Frédéric Stendhal. Nous y avons retrouvé dans tout leur éclat les qualités distinctives de cet écrivain. M. de Stendhal, selon son habitude, a fait dans cet ouvrage une grande dépense d'esprit, chose rare dans la plupart des romans d'aujourd'hui. *La Chartreuse de Parme* sera publiée par M. Ambroise Dupont, éditeur, rue Vivienne, 7, et paraîtra vers la fin de la semaine prochaine.

..... D'abord, mon petit, lui dit la cantinière, qui devenait de plus en plus son amie, conviens que tu n'as pas vingt et un ans : c'est tout le bout

On redescendit dans un chemin rempli d'eau, les chevaux voulurent boire.

— C'est donc l'Empereur qui a passé là ? dit-il à son voisin.

— Eh ! certainement, celui qui n'avait pas d'habit brodé. Comment ne l'avez-vous pas vu ? lui répondit le camarade avec bienveillance. Fabrice eut grande envie de galoper après l'escorte de l'Empereur et de s'y incorporer. Quel bonheur de faire réellement la guerre à la suite de ces héros ! C'était pour cela qu'il était venu en France. J'en suis parfaitement le maître, se dit-il, car enfin je n'ai d'autre raison pour faire le service que je fais, que la volonté de mon cheval, qui s'est mis à galoper pour suivre ces généraux.

Ce qui détermina Fabrice à rester, c'est que les hussards, ses nouveaux camarades, lui faisaient bonne mine ; il commençait à se croire l'ami intime de tous les soldats avec lesquels il galopait depuis quelques heures. Il voyait entre eux et lui cette noble amitié des héros du Tasse et de l'Armide.

FRÉDÉRIC DE STENDHAL.

LA BELLE FORNARINA.

La postérité n'a conservé que peu de détails sur l'histoire de la célèbre maîtresse de Raskin, de cette femme d'une merveilleuse beauté, qui a

REVUE
PARISIENNE

DIRIGÉE PAR

M. DE BALZAC.

25 juillet.

PARIS,

A LA REVUE PARISIENNE,
Rue du Croissant, 16, hôtel Colbert.

1840

LITTÉRATURE.

Z. MARCAS ⁽¹⁾.

La jeunesse comprimée éclatera
comme la chaudière d'une ma-
chine à vapeur. Z. MARGAS.

Je n'ai jamais vu personne, en comprenant même les hommes remarquables de ce temps, dont l'aspect fût plus saisissant que celui de cet homme. L'étude de sa physionomie inspirait d'abord un sentiment plein de mélancolie et finissait par donner une sensation presque douloureuse. Il existait une certaine harmonie entre la personne et le nom. Ce Z qui précédait Marcas, qui se voyait sur l'adresse de ses lettres et qu'il n'oubliait jamais dans sa signature, cette dernière lettre de l'alphabet offrait à l'esprit je ne sais quoi de fatal.

Marcas! Répétez-vous à vous-même ce nom composé de deux syllabes, n'y trouvez-vous pas une sinistre signifiante? Ne vous semble-t-il pas que

(1) En se conformant aux dispositions de la Charte de la Société des gens de lettres, ce fragment peut être reproduit.

LITTÉRATURE.



ETUDES SUR M. BEYLE.

(FRÉDÉRIC STENDALH).

Dans notre époque, la littérature a bien évidemment trois faces; et loin d'être un symptôme de décadence, cette triplicité, expression forgée par M. Cousin en haine du mot *trinité*, me semble un effet assez naturel de l'abondance des talens littéraires: elle est l'éloge du dix-neuvième siècle qui n'offre pas une seule et même forme, comme le dix-septième et le dix-huitième siècle, lesquels ont plus ou moins obéi à la tyrannie d'un homme ou d'un système.

Ces trois formes, faces ou systèmes, comme il vous plaira de les appeler, sont dans la nature et correspondent à des sympathies générales qui devaient se déclarer dans un temps où les Lettres ont vu, par la diffusion des lumières, s'agrandir le nombre des appréciateurs, et la lecture faire des progrès inouis.

Dans toutes les générations et chez tous les peuples, il est des esprits élégiaques, méditatifs, contem-

*Apprentis
de Romanisme de ce
siècle*

LA

Fidèle et

CHARTREUSE

DE PARME.

I.

veulent envahir!

La petite charrette s'arrêta , Fabrice se réveilla tout à coup. Le

1. Para v. P. y E. 15 x. 38.

com Ludig or initials

V. A. A. M. M. A. A. A. M. C. G. A. ^{of} ^{the} ^{city} ^{of} ^{London}
1 2 ~~3~~ 4 5 6 ^{are} ⁱⁿ ^{the} ^{city} ^{of} ^{London}
oblivion
and beyond

perpetua profundissima in usum, et non