

## Stendhal, ou les *métamorphoses* de la mémoire

Gérald Rannaud, M Pierre-Marc de Biasi

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Rannaud Gérald, Biasi Pierre-Marc de. Stendhal, ou les *métamorphoses* de la mémoire. In: Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 11, 1997. pp. 151-159;

[http://www.persee.fr/doc/item\\_1167-5101\\_1997\\_num\\_11\\_1\\_1467](http://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1997_num_11_1_1467)

---

Document généré le 12/07/2017

vraiment renouvelée d'un texte qui ne s'est pas séparé des gestes qui le composaient.

Cette édition s'inscrit fortement au milieu d'autres pour la réflexion sur la genèse des œuvres, et s'impose comme un exemple décisif pour les études génétiques : en effet, c'est bien la construction d'une œuvre que ce manuscrit permet de déceler, et c'est bien l'exercice d'un style que ces pages, littéralement, montrent. Vitesse, repentirs, étranges duplications, rôle du dessin et des croquis, élaboration d'unités narratives et textuelles (les découpages en chapitres en sont la forme la plus évidente – mais souvent hésitante) sont autant de traits qui appellent commentaire génétique.

Mais c'est aussi une nouvelle forme d'existence qui est donnée au texte de Stendhal (à « Stendhal » ?) : cette forme de restitution du « manuscrit », rendue amicalement lisible par la transcription en regard (et que l'on songe à la très attentive fidélité du transcripateur) rend à l'écrit

sa proximité avec lui-même, qui est son style même ; en même temps elle fait du lecteur le compagnon quasi privé, de l'écrit tenté, pourtant encore replié. Cette édition répond ainsi parfaitement à la demande d'un texte tout entier adressé, pour dire la *vérité* d'une vie, à ce lecteur lointain qui serait, à sa manière et par son attention, un proche : «...j'ai fait allumer du feu, et j'écris ceci sans mentir j'espère, sans me faire illusion, avec plaisir comme une lettre à un ami... »

sa proximité avec lui-même, qui est son style même ; en même temps elle fait du lecteur le compagnon quasi privé, de l'écrit tenté, pourtant encore replié. Cette édition répond ainsi parfaitement à la demande d'un texte tout entier adressé, pour dire la *vérité* d'une vie, à ce lecteur lointain qui serait, à sa manière et par son attention, un proche : «...j'ai fait allumer du feu, et j'écris ceci sans mentir j'espère, sans me faire illusion, avec plaisir comme une lettre à un ami... »

## Stendhal, ou les métamorphoses de la mémoire

Entretien de Gérard Rannaud avec Pierre-Marc de Biasi

### Une autobiographie piégée

Pierre-Marc de Biasi – *Aujourd'hui, avec la Vie de Henri Brulard, vous publiez une édition qui place la réalité des manuscrits au centre de votre recherche. Parlez-moi de votre relation aux manuscrits de Stendhal : qu'est-ce qui vous a conduit au Brulard ?*

Gérard Rannaud – Mon rapport aux manuscrits de Stendhal s'est construit très progressivement. Au début, je ne m'en souciais pas du tout. Je considérais l'œuvre à travers les romans et les textes publiés, c'est tout. Après, j'ai patrouillé comme tout le monde autour des grandes œuvres, en allant fouiner dans le *Journal* ; puis, de proche en proche, je me suis rapproché des œuvres inachevées, des « textes » où la réalité manuscrite prend une signification toute particulière. Mais je n'ai pas été un « brulardiste » de la première heure. J'ai senti l'importance du *Brulard* finalement assez tard, mais dès que j'ai tra-

vaille de manière un peu approfondie sur ce livre, je me suis trouvé comme envoûté. C'est un livre fascinant car on y entend l'individu parler, c'est une voix. J'étais ébloui, mais dérouté aussi par les singularités de ce texte et plus encore par les contradictions que je rencontrais dans toutes ses éditions : un texte qui bizarrement était toujours présenté comme achevé mais pas entièrement fini, ou fini mais partiellement inachevé. Tout cela donnait une impression de grande confusion. Le système de découpage n'était pas clair, et les analyses littéraires non plus, malgré la belle envolée rhétorique qui finissait toujours plus ou moins par conclure : *Henry Brulard* prépare les voies de *La Chartreuse*, le roman commence quand l'autobiographie s'interrompt, etc. Certes, mais il me semblait trouver une telle différence de tonalité entre les deux livres que je ne parvenais pas à me convaincre que tout était dit. Mes premières incursions sérieuses dans le *Brulard* datent du début des années 1970 :

pendant un temps j'ai voulu explorer le livre du dedans et, à mesure que j'avancais dans l'analyse, il me semblait rencontrer des problèmes d'écriture de plus en plus complexes. Puis il y a eu le colloque « Stendhal et les problèmes de l'autobiographie », ce fameux colloque de 1976 où Philippe Lejeune était intervenu sur son thème de prédilection. En fait, cette rencontre a été pour moi un moment de prise de conscience : il m'est apparu qu'appliquée au projet stendhalien cette notion globalisante d'autobiographie était tout à fait inadéquate, qu'il était en fait impossible ou falsifiant de traiter comme relevant d'une même problématique des projets d'écriture aussi différents que les *Confessions* de Rousseau et la *Vie de Henry Brulard*, sans parler de la cohorte des autres textes autobiographiques cités pour la circonstance. J'avais la certitude que le *Brulard* était un texte « piégé », que l'autobiographie était à beaucoup d'égards une fausse piste évidemment construite par le texte pour que

l'on tombe dans le panneau, ce que l'on ne manquait pas de faire en y voyant l'exemple de la « sincérité » stendhalienne. Le projet autobiographique consiste à explorer un objet extraordinairement obscur et, de ce point de vue, on est forcément conduit à interroger le texte autobiographique avec les instruments de la psychanalyse. Mais c'est un projet qui consiste aussi à donner une forme littéraire au moi, et par conséquent qui implique l'élaboration d'une série de figures médiates, par exemple celle de l'enfance, celle de l'adolescence, etc. Or, bien entendu, ces figures préexistent dans la tradition littéraire et, là encore, la vraie difficulté est de savoir ce que l'écrivain en fait, en quoi il souscrit à une tradition, en quoi il joue avec ou la renverse, en quoi il redéfinit ces figures pour ses besoins propres, etc. : la question, à coup sûr, n'a pas grand-chose à voir avec la sincérité.

### Un manuscrit sous séquestre

P.-M. de B. – *Est-ce cette difficulté théorique sur la notion d'autobiographie qui vous a conduit à reconsidérer du tout au tout la question du texte du Brulard ? À quel moment avez-vous décidé de vous confronter directement au manuscrit autographe ? Avant de déchiffrer l'original, avec quelle édition aviez-vous travaillé ?*

G. R. – Il existait plusieurs éditions qui se ressemblaient beaucoup. Vous savez, à peu de choses près, toutes les éditions de l'époque reproduisaient l'édition de Martineau<sup>1</sup>. Il y avait l'ancienne Pléiade<sup>2</sup> et l'édition Folio<sup>3</sup>... Au départ, je ne suis pas allé à la rencontre des manuscrits avec l'intention d'en faire une édition, mais de manière très usuelle pour vérifier un ou deux points qui me paraissaient obscurs dans les transcriptions. Dans quelques cas il s'agissait de détails minuscules, et plutôt anecdotiques, mais qui semblaient montrer que le texte publié pouvait manquer de précision. Par exemple, dans le *Brulard*, à un

certain moment, on trouve un schéma de l'École centrale où Stendhal parle des salles, de la bibliothèque, etc. À un endroit du schéma on lisait dans l'édition « salle de dessin au premier étage ». Or, vous allez voir à quelles contingences tient parfois le travail du chercheur : mon épouse était à cette époque censeur du lycée Stendhal, et nous habitons justement dans les bâtiments de l'ancienne École centrale. Il y avait bien une salle de dessin, mais au rez-de-chaussée, et pas du tout au premier étage où se trouve le musée. Il est vrai qu'au moment où Stendhal était élève, en 1796, le musée n'existait pas puisqu'il a été installé à l'époque napoléonienne ; mais lorsque Stendhal était revenu visiter Grenoble en 1830, il était allé voir le fameux musée qui comportait bien une « salle des dessins », et nullement « de dessin ». Bon, ce n'était qu'un détail, mais j'avais relevé dans l'édition quelques cas d'obscurités un peu plus conséquentes qui rendaient le texte difficile à interpréter, et un beau jour, je décide de me rendre à la bibliothèque pour vérifier tout cela sur l'original. On me répond : « Non Monsieur, on ne sort pas l'original, vous n'avez qu'à consulter le microfilm. » Naturellement, le microfilm, de très mauvaise qualité, ne donnait pratiquement aucun moyen de lire les passages difficiles. Mais, rien à faire, impossible d'avoir accès à l'autographe. Je demande rendez-vous au conservateur en chef, un certain Vaillant, à qui j'explique que je prendrais toutes les précautions d'usage et même des précautions exceptionnelles s'il le souhaite, mais que ma recherche m'oblige à consulter l'autographe : veto total et définitif. Les besoins de la recherche, ce n'était pas son problème. Aussi longtemps que Vaillant a été conservateur, il a été impossible aux chercheurs de voir l'autographe. Faute de mieux, je me suis donc contenté du microfilm qui était incomplet, mais qui donnait une image tout de même saisissante du texte, très différente de ce que pouvaient laisser supposer les éditions publiées. Mais je n'avais pas alors de

projet d'édition proprement dite, et ces vérifications ne touchaient que des recherches ponctuelles. À cette époque j'étais par exemple prodigieusement agacé par les études sur le prétendu œdipe stendhalien. Sur ce point je m'écarte tout à fait des conclusions de J. Bellemin-Noël. Un œdipe affirmé m'a toujours paru un œdipe douteux : lorsqu'un écrivain vous déclare explicitement que, tout enfant, il a ressenti un désir coupable pour sa mère et qu'il est certainement méprisable pour cette raison, j'ai tendance à me méfier et à soupçonner autre chose qu'un effet massif de l'inconscient. En réalité, le manuscrit du *Brulard* semble bien indiquer que ce fameux œdipe en cache un autre : Stendhal enfant n'était pas insensible aux charmes de sa mère, mais il a surtout ressenti une attirance très intense (et très complexe aussi, faite à la fois de désir et de répulsion) pour sa tante Séraphie.

P.-M. de B. – *Vous avouerez tout de même que, sur les relations amoureuses avec la mère, le texte présente, quelques formulations troublantes : « Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eut 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, je voulais toujours les lui donner à la gorge... », et, un peu avant, pour préciser la nature de cette passion : « En l'aimant à 6 ans, peut-être 1789, j'avais absolument le même caractère que en 1828 en aimant à la fureur Alberte de Rubempré ». Et puis, il y a cette série de dénégations : « Ma mère Madame Henriette Gagnon était une femme charmante et j'étais amoureux de ma mère. Je*

1. *Vie de Henry Brulard*, Paris, Le Divan, nouvelle édition 1949.

2. *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, 1955.

3. *Vie de Henry Brulard*, édition présentée et annotée par Béatrice Didier, Paris, Gallimard, 1973.

me hâte d'ajouter que je la perdis quand j'avais 7 ans », et un peu plus loin, encore : « qu'on daigne se rappeler que je la perdis par une couche quand à peine j'avais 7 ans ». Enfin, il y a la fameuse scène de l'enjambement du lit : «... j'aimais ses charmes avec fureur. Un soir, comme par quelque hasard on m'avait mis coucher dans sa chambre par terre, sur un matelas, cette femme vive et légère comme une biche sauta par dessus mon matelas pour atteindre plus vite à son lit. » L'évocation s'arrête là, sur un blanc, mais un petit croquis légendé nous donne tous les détails sur l'espace où s'est déroulée la scène : « 1. mon matelas, 2. moi, 3. lit d'Henriette, 4. cheminée, etc. » Vous pensez vraiment qu'il ne faut pas y voir l'aveu d'une tentation incestueuse ?

G. R. – La scène de l'enjambement est évidemment parfaite pour l'interprétation limite que propose Bellemin-Noël. Le petit Stendhal aurait vu l'ineffable. Soit. Mais le texte dit seulement « (elle) sauta par-dessus mon matelas », rien de plus. De là à y voir la révélation du sexe de la femme, il y a plus qu'un enjambement. Sur ce point, comme sur toute cette affaire d'attirance incestueuse, je crois qu'il ne faut pas oublier la dimension essentiellement littéraire du texte. Je ne dis pas que le fantasme ou la tentation d'un amour interdit soient absents du texte. Je me demande seulement s'il faut les prendre au pied de la lettre comme s'il s'agissait d'un témoignage brut. Stendhal aborde le récit autobiographique en tenant le plus grand compte de ce qui se faisait à son époque en ce domaine : Chasles, Rousseau, etc. Or, l'idée prédominante est que l'autobiographie se fonde sur l'aveu de l'indicible, que l'inavouable est précisément la caractéristique du genre. C'est Rousseau avouant ses turpitudes, le bel effet que lui faisaient les fessées de Mlle Lemercier, les scènes d'exhibitionnisme avec les petites filles, etc. Alors, on peut franchement se demander si, dans ce passage du *Brulard*, on n'assiste pas à un phé-

nomène de surenchère, délibérée ou induite par l'exigence générique. Au fond, cet aveu sert à conclure un pacte : ma sincérité sur tout ce que je vais dire se garantit par l'aveu de la pire faute qui puisse être commise dans l'enfance. D'ailleurs, le texte insiste lourdement sur cette idée de faute inavouable : « Quant à moi j'étais aussi criminel que possible, j'aimais ses charmes à la fureur. » Remarquez au passage que tout cet épisode est écrit sans la moindre rature : l'écriture coule ici avec une limpidité parfaite, sur un rythme qui évoque mal les affres de l'aveu criminel. Il y a toutes les dénégations prophylactiques que vous avez relevées, mais dans un récit d'une extrême transparence. S'il s'agit d'un véritable œdipe, il faut reconnaître qu'il est ici assumé jusqu'au bout, et que, du même coup, il s'efface. Si la psychanalyse me dit que c'est un texte où Stendhal se débarrasse de son œdipe, je suis d'accord.

### Éditer l'original

P.-M. de B. – *Oui, quoique se débarrasser de son œdipe à cinquante ans ne relève pas de la performance olympique... Mais revenons à votre propre itinéraire : nous sommes à la fin des années 1970, et vous n'avez toujours pas pu avoir accès aux manuscrits originaux du Brulard.*

G. R. – J'étais de plus en plus persuadé que la complexité du texte original impliquait un retour attentif à l'autographe. Mais, fort heureusement, la situation allait bientôt changer. Au tout début des années 1980, j'ai eu l'occasion de discuter de toutes ces questions avec le nouveau conservateur de la bibliothèque, Paul Hamon, qui venait de remplacer Vaillant. Contrairement à son prédécesseur, il a estimé immédiatement qu'il n'y avait aucune raison de placer sous séquestre des manuscrits indispensables à la recherche. On peut dire qu'à partir de cette époque, sous l'autorité bienveillante de Paul Hamon, l'histoire du manuscrit du

*Brulard* entre dans une nouvelle ère : il devient accessible aux chercheurs. Autant vous dire que je n'ai pas attendu longtemps pour en profiter. Le manuscrit en main, ce fut le coup de foudre absolu. Ce manuscrit est une merveille, je me suis aussitôt trouvé sous le charme de cet invraisemblable document.

P.-M. de B. – *Je suppose que vous avez très vite pensé à une édition ?*

G. R. – Oui, enfin, pas tout de suite. J'étais convaincu qu'une réédition des œuvres posthumes s'imposait, mais je n'avais pas une idée très précise des moyens qui permettraient d'établir une transcription fidèle du manuscrit qui s'avérait beaucoup plus étrange encore que ne pouvait le laisser supposer le microfilm. Il m'a d'ailleurs fallu un certain temps pour faire le tour des problèmes que posait l'autographe du *Brulard* et pour les interpréter. Il y avait par exemple ces étranges pages blanches intercalées dans le manuscrit, et les singularités de la mise en page. Sous le coup de la découverte, ma première impression avait été que Stendhal avait voulu fabriquer une sorte de livre autographe, en concevant une véritable mise en scène de l'écriture, avec des intertitres, des chapitres, une table des matières, des gravures, etc. exactement comme s'il cherchait à composer un simulacre d'édition tout en laissant la rédaction en friche avec ses ratures : un livre à l'état naissant. Cette impression n'était pas exacte, je m'en suis rendu compte en poursuivant l'analyse : toutes ces singularités appartenaient bel et bien à un processus d'écriture. Il s'agissait d'un brouillon très avancé ou d'un manuscrit pré-définitif laissé à l'état d'inachèvement. Assez vite, la question a donc été pour moi celle du type d'édition. Comment publier un tel document ? Fallait-il imaginer une édition critique ultra-technique, assortie d'un énorme appareil philologique qui donnerait en notes les variantes et autres particularités sémiotiques de l'autographe ?

P.-M. de B. – *La question était en effet d'autant plus difficile que, si je me souviens bien, c'était l'époque où la Vie de Henry Brulard paraissait dans le second volume de la Pléiade par Del Litto*<sup>4</sup>.

G. R. – Exactement. Je me suis dit que ça n'avait aucun sens de faire une super-Pléiade, une édition critique concurrente qui aurait simplement ajouté ce que Del Litto n'avait pas retenu. Del Litto reprochait à Martineau de ne pas avoir publié les dessins de Stendhal, fallait-il lui reprocher de ne pas avoir respecté la mise en page originale ni intégré toutes les ratures et les pages blanches? À vrai dire, j'avais un peu l'impression que face aux réalités du manuscrit du *Brulard*, la notion même d'édition critique était plus ou moins caduque. Je me suis interrogé sur toutes ces questions, mais avec un peu moins de naïveté que je n'aurais pu le faire au début des années 1970 car, entre-temps, je m'étais occupé de la revue *Silex* pour laquelle j'avais fait l'expérience, pendant dix années, de quatre mises en page par an, ce qui avait fini par me familiariser avec les techniques de l'édition. Je me suis donc persuadé que la seule attitude plausible serait d'essayer de publier le manuscrit de Stendhal tel quel en donnant au lecteur à la fois l'image réelle de l'autographe et une transcription en clair. Je me suis embarqué dans ce projet avec l'empirisme le plus total, mais c'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à m'intéresser aux travaux de votre laboratoire, l'Institut des Textes et Manuscrits modernes du CNRS. Jusque-là, j'avoue que je n'avais pas bien compris en quoi consistaient la critique génétique, les études de genèse et vos recherches sur l'édition des manuscrits de travail. C'est devenu beaucoup plus clair pour moi lorsque j'ai eu à me confronter directement à l'analyse du manuscrit de Stendhal. En fait, je cherchais à imaginer un mode d'édition sur mesure, capable de restituer aussi complètement que possible les qualités de l'original.

P.-M. de B. – *L'idée de publier le manuscrit en fac-similé était pour vous, dès le départ, une option qui allait de soi?*

G. R. – Oui, à cause de l'objet lui-même que je trouvais sublime. J'avais envie de le rendre accessible au plus grand nombre possible de lecteurs. L'idée me paraissait réalisable car, tout en étant important, ce corpus n'est pas démesuré, et surtout il s'agit d'un récit suivi qui offre au lecteur le support d'une certaine continuité, celle du souvenir. Il n'en serait pas de même avec *Leuwen* par exemple, dont le manuscrit est énorme et se présente comme un dossier de genèse assez technique, avec des plans, des scénarios abandonnés, des montages de plans, des brouillons, etc. Avec *Brulard*, je savais que je pouvais compter sur une certaine lisibilité du récit. Mon projet était donc d'offrir au lecteur l'objet lui-même. Au départ je rêvais de trouver le même papier, la même couleur d'encre, la même reliure, etc. avec l'idée que cet objet était en lui-même aussi intéressant par ses qualités matérielles que par ses contenus littéraires et génétiques. Mais il s'agissait quand même aussi de rendre les contenus lisibles et d'offrir au lecteur une bonne transcription. Après examen attentif du manuscrit, il apparaissait qu'aucune édition n'était satisfaisante : le texte du *Brulard* restait à établir, ce qui impliquait une remise à plat intégrale, depuis le déchiffrement des ratures jusqu'au détail de la répartition en chapitres, etc. Mon premier travail a donc consisté à me munir des tirages du microfilm et à transcrire. Comme je vous le disais, ce microfilm n'était pas fameux, il était même catastrophique ; mais je pouvais dorénavant consulter l'original pour les lectures difficiles. J'ai donc transcrit – à la main – les trois volumes de mille pages du manuscrit principal et les deux petits ensembles de vingt et quatre vingt pages qui s'y ajoutent. Une fois la transcription terminée, j'avais fait le tour de tous les cas de figure qui se présentaient dans l'autographe (repentirs, ajouts, corrections, notations marginales,

etc.) et j'avais la certitude qu'il était possible de publier cette transcription avec un minimum de signes diacritiques sans embarrasser le lecteur par des codes compliqués. Il n'y avait jamais sur une page plus de trois niveaux d'additions successives, ce qui pouvait aisément se transcrire de manière visuelle en utilisant quelques corps typographiques différents. Bref, après recensement intégral, il apparaissait que l'édition de la transcription ne poserait pas de problème insurmontable, que les choses étaient claires, en grande partie d'ailleurs du fait de Stendhal lui-même qui pratique une écriture extrêmement rigoureuse dans laquelle on peut isoler un premier jet et diverses campagnes de corrections ultérieures. Au fond il suffisait de suivre le mouvement naturel de l'écriture en mettant bien en évidence ce premier jet. J'ai commencé à transcrire le 1er septembre 1988. Dans le courant de l'hiver 1988-1989, j'avais fini ma première transcription à la main.

P.-M. de B. – *Si j'en juge par la dimension du dossier, en allant vite, cela représente au moins dix à douze heures de travail par jour, sans interruption, je me trompe?*

G. R. – Non, c'est cela, dix heures par jour, environ. Puis, à partir de 1989, je me suis mis à la saisie de ma transcription. Évidemment, il m'a fallu procéder à des milliers de vérifications de détail. C'était du travail au millimètre, avec plusieurs corps typographiques : pour chaque page il fallait recalculer tous les paramètres de mise en page en s'adaptant aux particularités de l'original. Cette phase-là du travail a été beaucoup plus lente. J'ai dû m'interrompre un an pour des raisons de santé, mais pour le reste, avec la rédaction des textes de pré-

4. *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, 1982. En 1988, V. Del Litto a publié *Vie de Henry Brulard*, édition conforme au manuscrit ; iconographie recueillie et commentée par P. Vaillant, Grenoble, Glénat, 1988, 304 p.

sentations, des notes et des différents appareils critiques, cette mise au point de la version informatique m'a occupé de 1989 à maintenant, c'est-à-dire pendant six bonnes années. Au départ c'était un projet qui devait entrer dans le cadre des publications de la Voltaire Foundation. Mais, début 1989, j'ai fait la rencontre d'Alain Baudry, le directeur des éditions Klincksieck, à qui j'ai expliqué mon idée d'édition. Il est venu ensuite à Grenoble, je lui ai montré l'original, et l'objet a suffi pour le convaincre.

### Les secrets du manuscrit

P.-M. de B. – *Revenons à l'établissement du texte. Les fac-similés donnent une image précise des difficultés de lecture que vous avez dû rencontrer. On observe beaucoup d'irrégularités, de très nombreuses éliions. Or, vous nous donnez une transcription où il ne reste pratiquement pas d'illisibles.*

G. R. – C'est vrai, l'écriture de Stendhal n'est pas toujours facile à lire. Il y a des enchaînements de lettres qui ne sont pas toujours formés de la même façon et beaucoup de mots ne sont présents que sous la forme de quelques lettres, mais, dans l'ensemble, on finit toujours par trouver. Quant aux illisibles, on a dû capituler peut-être sur une dizaine de mots pour l'ensemble du manuscrit, ce qui, je pense, ne présente pas réellement un handicap pour le lecteur.

P.-M. de B. – *Cette transcription est remarquable et donne une image très inattendue du texte du Brulard. Ce qui m'a frappé c'est le nouveau contrat de lecture que suppose cette écriture une fois restituée dans sa forme originale : on suit, d'une part, le fil continu d'un récit – un travail de la mémoire sur elle-même, avec toutes sortes de repentirs et de perspectives en trompe-l'œil – mais, d'autre part, le récit ne cesse d'être perturbé par l'insertion de développements documentaires et des digressions les plus diverses. Comment interprétez-vous cette structure hétérogène ?*

G. R. – En fait, le *Brulard* est un manuscrit moins complexe que celui du *Leuwen* parce qu'il ne contient pas les difficultés propres à la genèse d'un texte de fiction. Mais d'un autre côté, le *Brulard* comporte une certaine complexité car, à la différence de la plupart des autres manuscrits de travail de Stendhal, il intègre plusieurs couches d'écriture. L'autographe de *l'Histoire de la peinture en Italie*, par exemple, représente un moment de la rédaction; on y trouve, intégrés au premier jet, les résultats du travail antérieur dont il ne nous reste aucune autre trace et, bien entendu, les corrections qui correspondent à cette dernière phase de l'écriture. Mais il ne s'agit finalement que d'un moment précis et unique de la genèse. Dans le *Brulard*, au contraire, on a affaire à une sorte de stratification temporelle de l'écriture : le manuscrit incorpore plusieurs étapes à la fois. Compte tenu de ce que l'on sait des méthodes de travail de Stendhal, ce manuscrit constitue une entité génétique complète. Il n'y a probablement pas eu de dossier préparatoire puisque la matière première de la rédaction est une exploration de la mémoire. Le premier jet est là comme le donné initial sur lequel Stendhal travaille en faisant se succéder plusieurs campagnes d'ajouts et de corrections qui constituent autant de réélaborations littéraires de cette évocation mémorielle. C'est dire à quel point la problématique de la sincérité est mal adaptée à ce genre d'écriture. Vous avez parfaitement raison de souligner l'aspect parfois très hétérogène de ces couches de rédaction cumulative. Le texte contient sporadiquement des fragments qui ne semblent avoir aucune relation avec le contexte autobiographique, comme par exemple l'irruption de références à *l'Encyclopédie du XIX<sup>e</sup> siècle*. Ce sont des documents qui sont suscités par l'évocation mémorielle et qui se trouvent enregistrés là pour servir à leur tour de point de départ à de nouveaux développements du souvenir ou à diverses digressions motivées par l'humeur, lesquelles ouvriront encore de nouvelles pistes pos-

sibles pour l'écriture. Il s'agit donc d'une sorte d'empilement qui semble désordonné mais qui est en même temps très organisé.

P.-M. de B. – *Le manuscrit est en effet traversé par de multiples notes de régie du type « Longueur », « à déplacer ailleurs », etc. Et en même temps, le manuscrit constitue tel quel un tout qui possède son équilibre, sans que l'on puisse y voir simplement le brouillon d'une œuvre qui resterait simplement ébauchée.*

G. R. – Je crois en effet que c'est là l'équivoque de cette œuvre inachevée : son équivoque et la raison pour laquelle on est obligé de la présenter comme telle. Mais je ne pense pas que Stendhal ait souhaité donner à lire son texte dans l'état où il l'a laissé. On est confronté à un état d'écriture qui n'était pas destiné à être publié. Surtout si on se réfère à la pratique personnelle de Stendhal qui, une fois l'œuvre rédigée, détruisait systématiquement ses manuscrits de travail. Dès que la copie finale est remise à l'imprimeur, Stendhal fait disparaître ses manuscrits antérieurs, à telle enseigne que lorsqu'il a voulu remanier *La Chartreuse* en tenant compte des conseils de Balzac, il a dû faire fabriquer par son éditeur un tirage interfolié qui lui est indispensable car il ne possède plus d'autographe de son texte. On ne possède aucun document de genèse sur *La Chartreuse*, ni sur *Le Rouge et le Noir*.

P.-M. de B. – *Reste tout de même la question des testaments qui, à plusieurs reprises à l'intérieur du manuscrit, lèguent le texte du Brulard à des éditeurs : des amis écrivains, des libraires comme Levasseur ou, le cas échéant, des éditeurs professionnels qui seront chargés de publier « ce volume » après sa disparition. Ce que Stendhal lègue, c'est bien le manuscrit lui-même, dans l'état d'inachèvement qui est le sien, mais qu'il a pris soin de faire relier : « un gros volume relié de cette détestable écriture ». Le texte même du Brulard désigne le manuscrit en tant que tel : « Supposons que je continue ce manuscrit, et qu'une fois*

écrit, je ne le brûle pas... ». C'est un peu la bouteille à la mer. Même s'il y a une part de jeu dans ces mentions testamentaires un peu prématurées, la démarche fait sens et ne peut pas être ignorée. Ne signifie-t-elle pas que Stendhal a pu envisager l'édition d'un Brulard inachevé, une édition d'un genre inconnu, très longtemps après sa disparition ? Au fond, cet éditeur des temps futurs, c'est un peu vous. Mais Stendhal demandait aussi à son éditeur la délicatesse de bien vouloir effacer le nom des femmes que son texte pouvait compromettre, ce que vous avez visiblement négligé de faire.

G. R. – C'est vrai, mais j'ai estimé qu'il y avait prescription. Plaisanterie mise à part, je ne pense pas que ces fameux testaments et ces rêveries sur l'avenir du texte doivent être pris au pied de la lettre. Vous avez remarqué qu'ils sont nombreux et plutôt farfelus dans leur formulation. À défaut d'éventuels amis, Stendhal suggère par exemple que le manuscrit soit remis « au plus âgé des libraires habitant dans Londres et dont le nom commencera par un C ». Je crois que ces codicilles récurrents font partie des dialogues monologiques que Stendhal a coutume de tenir avec lui-même en marge de ses manuscrits, comme d'autres griffonnent de petits dessins. On trouve d'ailleurs le même type de testaments dans les manuscrits du *Leuwen*. Sans doute en aurait-on trouvé dans les dossiers des autres romans si les manuscrits en avaient été conservés. Si *Leuwen* avait été publié, on n'en aurait jamais rien su. Je crois que ces testaments sont une sorte de réflexion de l'écriture sur elle-même dans l'espace même de sa genèse : une réflexion où Stendhal inscrit sur un mode ludique un certain nombre de ses sensations d'écrivain. Il faut prendre au sérieux par exemple son hommage à Constantin et à Chasles institués légataires de son travail, ou cette fameuse demande de discrétion en faveur des femmes, qu'il faut comprendre, à mon avis, comme une recommandation inverse en ce qui concerne les hommes : surtout, laissons

bien en toutes lettres les noms de ces misérables individus qui se sont si mal conduits et qui ne méritent aucune pitié.

### Gravures, pages blanches et dessins

P.-M. de B. – Votre édition reproduit le manuscrit de Stendhal dans toutes ses singularités, y compris, par exemple, en donnant à leur place les documents iconographiques que l'auteur avait intercalés dans l'autographe. Comment interprétez-vous la fonction de ces gravures ?

G. R. – Ces gravures constituent un problème intéressant mais assez difficile à élucider. Visiblement, Stendhal les a sélectionnées – mais selon quels critères, à quelles fins ? – c'est très difficile à dire. Ces gravures ne semblent pas présenter un caractère de liaison explicite avec le texte, mais elles composent certainement un florilège iconographique qui interagit avec l'ensemble de la genèse. On peut supposer qu'il s'agit d'une sorte de mémorial : des images qui rappellent à Stendhal des moments et des lieux italiens, peut-être d'ailleurs autant les monuments où se trouvaient les originaux représentés par ces gravures que les œuvres elles-mêmes. Un lieu de mémoire, un espace de référence, le sujet du tableau, sa composition, le détail des physionomies : ce sont tous ces éléments qui vraisemblablement font sens dans l'utilisation stendhalienne des gravures intercalaires. Il faut peut-être les interpréter comme des outils d'anamnèse, dans la perspective des arts de mémoire. Il faudrait examiner de près la relation de Stendhal à ces « arts de mémoire » qui étaient si couramment cultivés à cette époque. Et puis, bien entendu, ces gravures avaient avant tout le rôle d'éléments séparateurs, pour marquer nettement la scansion des moments du récit. Pour tout dire, je pense que ces gravures étaient vouées à la disparition dans la perspective d'un état plus définitif de l'œuvre, même si elles avaient un rôle – peut-être important –

à jouer sur l'écriture ; cela reste à déterminer. Mais elles n'auraient pas eu leur place dans le texte publié parce que, visiblement, la *Vie de Henry Brulard* préparait un ouvrage qui n'aurait rien eu d'intimiste. Stendhal a certainement gardé ce manuscrit en prévoyant de reprendre le texte pour le transformer en quelque chose comme les *Mémoires* de sa vie. C'était certainement un projet qu'il avait à l'esprit pour le moment où il quitterait ses fonctions administratives. Mais ce genre de *Mémoires* aurait été pour lui l'occasion de construire un témoignage sur l'époque napoléonienne et surtout sur la période qui a suivi l'Empire. Le modèle implicite, ce sont les *Mémoires* de Saint-Simon, sans aucun doute. Et par conséquent, il faut imaginer un équilibre très complexe entre la dimension personnelle ou intimiste et la perspective historique.

P.-M. de B. – Autre particularité de ce manuscrit, à laquelle votre édition donne une place substantielle et qui ne manquera pas d'être remarquée : les pages blanches du manuscrit. Il n'est pas courant de lire une édition dans laquelle des dizaines de pages portent pour seule mention « feuillet vide ». Vous teniez absolument à reproduire ces intervalles de blanc. Comment faut-il les comprendre ? Comme des pages de réserve que Stendhal avait voulu intercaler dans son texte à titre provisionnel ?

G. R. – Exactement. Stendhal le dit explicitement pour *Leuwen* : des pages blanches pour les augmentations. Dans le *Brulard*, les pages blanches apparaissent quand Stendhal décide d'interrompre un chapitre pour faire l'ouverture d'un nouveau chapitre : elles sont là parce qu'il y a certainement une « couture » à prévoir entre les deux sections. Dans d'autres cas, les pages blanches correspondent à un enrichissement prévu à un endroit précis du récit : quelquefois il ne s'agit que de deux pages, et à d'autres endroits, il s'agit d'un cahier entier. Et puis, il y a les deux cahiers de la fin. D'ailleurs, pour dire un dernier mot sur

cette affaire des gravures : il y a une gravure intercalée entre deux cahiers de pages blanches. Que peut-on en inférer : que son contenu représentatif serait programmatique d'une écriture à venir ? C'est très douteux.

P.-M. de B. – *En tout cas, le manuscrit est visiblement hanté par la problématique de « la page à emplir », par la menace du vide : une menace avec laquelle Stendhal, semble-t-il, compose, comme s'il préférerait le blanc voulu au trou de mémoire, au blanc subi, et parfois comme s'il fallait à tout prix ruser avec la vérité autobiographique : dissimuler par de l'écriture ce qu'un blanc pourrait avoir de révélateur. On lit quelque part vers la fin du premier volume : « pour ne pas laisser en blanc le voyage des Échelles je noterai quelques souvenirs qui doivent donner une idée aussi inexacte que possible des objets qui le causèrent ». Formule complexe et étrange qui participe sans doute de ce dialogue avec soi que vous évoquiez tout à l'heure. Il y a des moments où la proximité de l'écrivain paraît extrême : vous disiez que l'un des charmes de ce texte, c'est qu'on y entend la voix de Stendhal. C'est paradoxal, car à côté de manuscrits dictés où le rythme de la voix est à l'origine même du texte écrit, on a affaire ici à une rédaction entièrement manuscrite. S'il y a oralisation, elle reste purement intérieure. Mais d'un autre côté, l'absence d'un secrétaire consignait le texte sous la dictée nous rapproche peut-être d'une écriture plus directe ?*

G. R. – Oui, c'est un texte rédigé au fil de la plume qui aurait peut-être été repris à la dictée pour la mise au point d'une version finale, comme ce fut le cas pour *La Chartreuse*. On a parlé du miracle rédactionnel de *La Chartreuse*, composée en cinquante jours. Certes. Mais il s'agissait de cinquante jours de dictée qui avaient très vraisemblablement été précédés par un travail préparatoire : des manuscrits qui ne nous sont pas parvenus. La conception et

la rédaction de *La Chartreuse* ont donc certainement demandé beaucoup plus de cinquante jours à Stendhal. Cela dit, le rythme reste miraculeusement rapide tout de même : pour le *Brulard*, la période d'écriture va du 23 novembre 1835 au 17 mars 1836, avec entre ces deux dates plusieurs interruptions : cela ne fait qu'un trimestre.

P.-M. de B. – *Ce manuscrit n'est pas seulement un chantier d'écriture, c'est un véritable univers de projection mentale où la rédaction s'appuie souvent sur des réalisations graphiques. Quel rôle attribuez-vous à ces dizaines de dessins, plans et schémas qui émaillent le manuscrit ?*

G. R. – C'est un problème considérable sur lequel on a déjà beaucoup écrit, donc je vous répondrai avec prudence. Je crois que c'est une dimension importante du processus d'écriture chez Stendhal. D'abord, il faut remarquer que ce n'est pas un trait caractéristique du *Brulard* : on retrouve des dessins et des plans un peu partout dans les manuscrits de Stendhal : dans le *Journal*, on trouve de petits dessins et des cartes, dans la *Vie de Napoléon*, etc. De toute évidence Stendhal a besoin de se donner un support physique pour concevoir l'espace et le projeter comme objet d'écriture. Aujourd'hui, Stendhal aurait certainement utilisé le multimédia. Ce qui est intéressant, c'est que ses dessins, lorsqu'il s'agit d'une scène, prennent toujours la précaution de déterminer avec précision le point focal. Le dessin ou le plan est un support de repérage mental : Stendhal procède un peu comme un cinéaste, en reconstituant un espace de référence qui lui permet de retrouver le bon cadrage. C'est ce cadrage, la détermination du point d'où l'on voit, qui produit le souvenir, le flux d'images. Le graphisme est donc une sorte de structure porteuse d'images et permet d'évoquer toutes sortes d'investissements corporels. En dessinant les cartes ou les plans de lieux, des environs de Grenoble par exemple, Stendhal rétablit le contact

avec un milieu, avec des sensations. C'est une sorte de conditionnement mental pour ressentir l'air ambiant, la lumière et les ombres, les parfums, l'horizon physique de cet environnement. Il y a quelque chose de profondément phénoménologique dans cet usage stendhalien de l'élément graphique dans l'écriture : c'est une sorte d'écriture du corps qui, çà et là, offre à la rédaction proprement dite les ressources d'une autre mémoire où circulent les affects.

P.-M. de B. – *Cette écriture elle-même, que votre édition donne à voir, constitue une réelle présence physique de l'écrivain. Visiblement, la plume file à grande vitesse sur le papier. Mais il advient que la rédaction, tout à coup s'embarrasse de ratures. Elles ne sont pas particulièrement nombreuses mais elles semblent venir par vagues, sporadiquement. Avez-vous observé dans le manuscrit un usage spécifique de la biffure ?*

G. R. – Ce qui m'a frappé quant aux ratures dans le *Brulard*, c'est qu'elles apparaissent de manière massive dans les passages où Stendhal cherche à évoquer ou à décrire la société environnante : la société dans un sens élargi, c'est-à-dire le monde social proprement dit mais aussi bien la famille et les amis, ou l'École centrale par exemple. Dans ces passages, les ratures se multiplient, alors que dans les passages où l'évocation est plus intime, les pages de souvenirs de lectures par exemple, on observe qu'il n'y a pratiquement plus aucune biffure. D'une façon générale, l'écriture de Stendhal est une écriture qui va de l'avant, qui s'interrompt le moins possible. Lorsqu'à la relecture l'auteur relève une difficulté, un mot ou une expression qui ne convient pas exactement, il se borne à tracer une croix au-dessus pour marquer l'espace d'une correction à prévoir, puis il repart de l'avant. C'est pourquoi les moments de rature, de ralentissement de la rédaction, sont particulièrement intéressants.

sants. Ils apparaissent lorsque Stendhal cherche à former l'évocation d'un ensemble ou d'un groupe. C'est là que l'on trouve les phases d'élaboration les plus intenses. Ce régime des ratures qui varie considérablement selon la nature du récit me paraît corroborer l'hypothèse selon laquelle le *Brulard* n'est pas réellement un texte intimiste. Ce que confirment aussi les fameuses notes demandées à Romain Collomb. On sait qu'il s'agit là d'une pratique courante chez Stendhal, une pratique qui lui vient peut-être des usages diplomatiques : quand il en arrive à la fin d'une rédaction, il se choisit les lecteurs et leur fait lire son manuscrit avec mission d'y apposer toutes les remarques qu'ils jugeraient utiles sans indulgence. C'est ce qu'il fait pour le *Brulard* en demandant ce service à Collomb, avec lequel, pourtant, il n'est pas spécialement tendre dans son texte : le manuscrit est plein de formules peu flatteuses comme « mon plat cousin Romain Collomb ». Pour Stendhal, Collomb était le garant d'une exactitude qui correspond, à mon sens, au même souci de précision que celui qui conduit l'auteur à multiplier les ratures lorsqu'il parle du social. Ainsi le début du chapitre 3 qui correspond à la première évocation du milieu grenoblois : c'est un tissu de ratures. La rature peut d'ailleurs servir de couture pour des enrichissements qui vont développer un détail sous la pression du travail de remémoration.

### Métamorphoses de la mémoire

P.-M. de B. – *Ce qui est étrange, c'est que cette volonté d'exactitude n'exclut pas, par ailleurs, la mise en scène d'un certain flottement dans le travail de remémoration. Visiblement, quand il cherche des repères sur son itinéraire biographique, ça ne dérange pas du tout Stendhal de proposer pour un même événement plusieurs dates différentes à quelques lignes de distance. Par exemple pour la mort de son grand-*

*père : « J'ai perdu mon grand-père pendant que j'étais en Allemagne, est-ce en 1807 ou en 1813 ? Je n'ai pas de souvenir net », hésitation qui se retrouve un peu plus loin sur la date de naissance de l'aïeul : 1724 ou 1728... Stendhal ne tranche pas. Le travail de la mémoire est enregistré au fur et à mesure qu'émergent les images (« Un souvenir me vient... ») et chaque nouvelle image peut modifier les données précédentes sans que Stendhal paraisse s'en soucier : au contraire, semble-t-il, c'est cette recherche flottante et incertaine qui l'intéresse. Les corrections d'exactitude ne sont donc pas systématiques : une fois retrouvée la date exacte, rien ne l'empêchait de reprendre ses formulations antérieures pour faire coïncider tous les éléments de sa chronologie. Il n'en fait rien. De toute évidence, l'exactitude qu'il vise ici ne concerne pas les dates mais le processus de leur reconstitution : les méandres du flux mémoriel, les caprices de la résurgence anamnésique. L'écriture superpose les traces du passé et leur métamorphose au cours du temps, leur émergence dans la conscience présente et le travail d'interprétation qui reconstitue leur sens dans l'après-coup.*

G. R. – Vous avez raison d'insister sur ce point. Disons qu'à ce stade du travail, l'essentiel pour Stendhal est dans la saisie d'une chose plus complexe que la remémoration des souvenirs propres : l'histoire du *Brulard* n'est pas le livre IV des *Confessions*. C'est, comme vous le dites, un intérêt forcené pour la mémoire mais qui, au fond, s'intéresse beaucoup moins aux histoires passées du petit *Brulard* qu'à son image telle qu'elle peut revenir dans la conscience présente : je me revois faisant ceci à telle époque, mais ce que j'aperçois, c'est une forme du moi n'ayant à cette date qu'une conscience très vague des choses. Il n'y a finalement dans le *Brulard* qu'assez peu de scènes décrites : les mêmes scènes évoquées par Chateaubriand auraient donné lieu à de

longues narrations et à des descriptions minutieuses. Or, ici, qu'il s'agisse de scènes familiales, collectives ou sociales, la seule image précise qui nous en est donnée, éventuellement, c'est l'espace d'un scénario graphique lorsqu'il y a un dessin. Et pour le reste, ce qui traverse l'écriture, c'est la ressaisie du mouvement de remémoration de la scène. Quand *Brulard* nous raconte qu'il a souffert atrocement d'avoir été quitté par Mathilde, il ajoute qu'heureusement, l'année suivante, à l'île d'Ischia, sa douleur n'était plus que le souvenir du souvenir de son chagrin, et Stendhal conclut : « Qu'ai je donc été, je ne le saurai ». Évoquer un affect, ou un événement, c'est nécessairement travailler sur une substance labile et multiple qui contient en elle-même des centaines d'images recomposées par la mémoire. Mais la véritable conscience n'est que dans l'après-coup : je me souviens de l'image floue que j'avais des choses à l'époque où je vivais cet événement, et je revois aussi les images encore vagues par lesquelles je me remémorais cet événement au cours des années suivantes, et c'est seulement maintenant que je prends conscience avec netteté de ce qui avait eu réellement lieu dans ma vie. Or, il ne s'agit nullement d'une idée abstraite ou spiritualiste de la mémoire. C'est toujours de sensations physiques, ou de leurs résurgences, qu'il est question. Cette conception complexe de la mémoire s'accorde chez Stendhal avec une représentation sensualiste et physiologique du moi où l'on retrouve l'influence des idéologues, de Destutt de Tracy notamment, mais surtout de Cabanis. Dans un siècle qui va devenir celui de la métaphysique allemande, Stendhal opte pour l'empirisme anglo-saxon et le matérialisme français. Pour lui, nos pensées ne peuvent pas être indépendantes de notre corps. S'il envisage de s'exposer à quelque conquête amoureuse, Stendhal prend du champagne parce qu'il est persuadé que ce vin spiri-

tuel changera sa physiologie mélancolique en tempérament sanguin. Sanguin au sens de Cabanis.

P.-M. de B. – *Le texte du Brulard propose une métaphore de la mémoire : celle d'un mur de fresques anciennes aux couleurs plus ou moins vives selon les endroits, et dont certains pans ont été ravagés par le temps au point de ne plus présenter qu'un mur de briques nu. Comment interprétez-vous cette image ?*

G. R. – Je crois qui s'agit d'un *topos* littéraire qui donne la représentation picturale comme une sorte d'équivalent de l'image mémorielle. Mais c'est un *topos* en quelque sorte surdéterminé. La *Vie de Henry Brulard* est traversée par l'art et l'histoire de l'art, et même par l'actualité du discours sur l'art. Dans le texte il est question par exemple de la *Transfiguration* de Raphaël ; or, dans ces années 1833-35, toute une littérature se publie à Rome sur cette œuvre. C'est aussi l'époque, en Italie où l'on est en train de s'intéresser aux fresques de Pise. En fait le biographique ne cesse de croiser l'esthétique. À un autre moment, Stendhal parle par exemple d'Ingres et de Gros. Il aurait tout aussi bien pu parler de Géricault, Delacroix, etc. Pourquoi ? En 1835, Ingres venait de prendre possession de la Villa Médicis, et Gros venait de se suicider. C'est un peu comme Flaubert : tout est bon à prendre ; réunissons les choses qui font partie du champ de conscience contemporain. Puisque les historiens travaillent sur le Camposanto de Pise, c'est le moment de réfléchir sur l'idée de fresque, il y a sûrement quelque chose à en faire. L'évocation du passé est indissociable du présent. Mais cette image métaphorique de la fresque aurait certainement fait l'objet d'un travail dans une version plus aboutie. C'est un ouvrage mnémonique, un travail de la mémoire et un travail sur ce que c'est que

la mémoire. Mais c'est une œuvre inachevée, et il serait inutile de chercher à y trouver une systématique close et parfaite. Les pages blanches du manuscrit constituent aussi des pans de mur vides sur la fresque. Mais ces pans n'étaient pas destinés à rester nus. Serait-on allé, comme plus tard avec Proust, vers la reconquête patiente et totale du passé, vers une recombinaison du temps perdu ? Difficile de se faire une certitude. En réalité, ces questions touchant les blancs de la mémoire sont souvent, je crois, indissociables de la question du style. Comment interpréter, par exemple, la fameuse interruption du texte au moment de l'arrivée à Milan ? Est-ce parce qu'il s'agit d'un pur moment d'éblouissement, de bonheur, etc., une sorte de mise en scène de l'ineffable ? Sans doute, mais c'est moins le silence devant l'absolu qu'un geste d'écrivain : une interruption provisoire de l'écriture parce qu'il s'agit de trouver un nouveau style capable d'évoquer cette découverte de la passion. Soit dit en passant, cette écriture de l'*allegria*, ce style de la passion, Stendhal va le trouver dans *La Chartreuse* ; il le trouve pour le clore. Certainement il serait passionnant de savoir à quoi aurait ressemblé ce passage du *Brulard*, mais ces pages n'ont pas été écrites. À défaut, on admire l'œuvre lacunaire : le temps retrouvé aux prises avec le non-dit, le silence, le tacite. Je crois que c'est ce qui a fasciné tous les lecteurs modernes du *Brulard*, mais il s'agit peut-être d'un miracle plus involontaire qu'on ne l'a dit. Ce qui reste un mystère, c'est le silence ultérieur. Pourquoi Stendhal n'a-t-il pas achevé ce texte ? Il est vrai qu'après 1839, sa santé décline, et qu'il ne lui reste plus que deux ans à vivre.

P.-M. de B. – *Une dernière question, de détail. Le texte du Brulard est en partie crypté. Stendhal écrit dans un sorte de verlan : « voté » pour dévots, « Kerepubl » pour République, « gi » ou « gionreli » pour*

religion, « tejesui », « jetesuis » ou « tejé », pour jésuites, etc. Pourquoi ? À cause de la censure ?

G. R. – Oui, il codait les mots risqués : tout ce qui touche la religion et la royauté. Mais, bien sûr, c'est un codage si transparent qu'à la moindre lecture attentive, le plus crétin des flics se serait vite fait son opinion. Il s'agit plutôt d'une précaution minimale : ne pas attirer l'attention sur des mots dangereux pour le cas où le manuscrit viendrait à être feuilleté rapidement par des gens de police. Ces cryptages s'expliquent par la situation professionnelle de Stendhal : il est consul de France et l'atmosphère politique est tendue. En 1834, le complot des républicains a fait beaucoup de bruit, la police de Louis-Philippe est nerveuse. On surveille les fonctionnaires. Si ce n'est pas pour dire que les républicains sont des monstres ou des idiots, le mot « république » est plutôt à éviter. Et comme dans le *Brulard* Stendhal cherchait à dire son « amour filial instinctif, forcené pour la République », on comprend qu'il ait préféré crypter. On a dit que ces cryptogrammes s'adressaient surtout aux sbires du Vatican. On peut en douter car on voit mal quel policier papal aurait été capable de déchiffrer les manuscrits de Stendhal. Quant aux mentions préliminaires à l'intention de la police dans les premières pages du manuscrit : « À MM. de la Police : Ceci est un roman... » je pense, pour des raisons manuscritologiques, qu'il s'agit d'éléments écrits et ajoutés à Paris, pour la police française. Mais tout cela garde un côté tellement provocateur, à la fois gamin et cynique, qu'il faut aussi y reconnaître un geste de défi et de fantaisie. Chez cet écrivain, comme chez beaucoup d'autres grands auteurs canoniques – je pense bien sûr à votre ami Flaubert –, beaucoup de choses restent inexplicables si l'on n'admet pas la présence presque constante du jeu ou du canular dans le travail de l'écriture.