

La musique et les idées de génie

Autor(en): **Thompson, Patrice**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1984)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870784>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA MUSIQUE ET LES IDÉES DE GÉNIE

Les sensations que procure la musique entrent dans l'écriture stendhalienne de façon assez particulière. Elles tendent à composer avec d'autres éléments récurrents de cette écriture, en particulier les idées de génie, des figures assez stables, fondées sur le principe d'équivalences dont la nécessité n'est pas évidente. Si l'on poursuit l'analyse, on voit que ces équivalences reposent en fait sur des rapports de durée qui permettent d'imaginer un stade préverbal de l'écriture. Mais ces rapports de durée évoquent les pas de l'esprit de l'écrivain dans un cadre qu'il faut bien appeler la fiction romanesque.

Deux notes servent de point de départ à cette communication, notes presque identiques, l'une dans la marge d'un recueil factice intitulé *Titien*, l'autre dans les blancs d'une page de *Rome, Naples et Florence en 1817*. Toutes deux datées du 22 mars 1818, dix-huit jours après le début de la passion pour Métilde. Le 2 avril suivant, Beyle part pour Grenoble; il vit la naissance de l'amour. La veille, il a rencontré le modèle du futur Ferrante Palla. On peut supposer qu'il est dans un grand état d'exaltation.

Voici la première note:

22 mars 1818. Musique

Concert de Nina¹ au théâtre Re. / Je m'aperçois qu'une musique est excellente lorsqu'elle me jette dans des idées de génie sur l'objet qui m'occupe actuellement. Telle est ma manière de juger. Cette rêverie est délicieuse parce qu'elle fait jouir avec tendresse de la supériorité de son esprit. C'est peut-être là un des liens inconnus pour moi qui m'attachent à l'Italie. / *Bad written by modesty.*

La seconde présente les mêmes réflexions un peu différemment:

Concert de Nina, 22 mars 1818. Je m'y ennuie. Je pensais ces jours-ci que je m'aperçois qu'une musique est excellente lorsqu'elle me jette dans des idées de *génie* sur l'objet qui m'occupe actuellement; par exemple, une fois au théâtre Re. Cette rêverie est délicieuse parce qu'elle fait jouir avec ten-

dresse de la *supériorité de son esprit*. C'est peut-être là un des liens qui m'attachent à l'Italie.

Ces deux notes établissent un réseau de relations particulièrement riche dont le foyer n'est déjà plus une sensation donnée par la musique, mais un jugement sur des musiques. Le jugement esthétique est posé comme conditionné par un phénomène psychique observé, «aperçu», phénomène qui change le mode d'une occupation, dont la musique devrait distraire. Remarquons que le paradoxe n'est qu'apparent, d'un jugement de goût, donc socialisable, sinon socialisé, mis en équivalence avec une observation subjective: en effet ce qui est de l'essence de la musique est confirmé dans son extériorité par l'effet inusité qu'elle a sur une situation subjective, être occupé d'un objet dans le temps qu'on l'écoute.

Le rapport de la sensation au génie remonte à une terminologie ancienne, par exemple dans le bréviaire destiné à sa sœur Pauline, le 30 janvier 1803, par Beyle:

Je puis te donner comme des vérités générales:

- 1° que toutes nos idées nous viennent par nos sens;
- 2° que la finesse plus ou moins grande des cinq sens ne donne ni plus ni moins d'esprit. Homère, Milton étaient aveugles; Montesquieu, Buffon avaient la vue très basse;
- 3° que l'éducation seule fait les grands hommes; par conséquent, qu'on n'a qu'à le vouloir pour devenir grand génie. Il faut s'appliquer à une science et la méditer sans cesse [...].

Pour acquérir beaucoup d'esprit, il faut beaucoup comparer, c'est-à-dire observer, alternativement et avec attention, l'impression différente que font sur toi des objets quelconques².

Cette terminologie, qui semble directement empruntée à Helvétius, permet à Beyle de situer le seuil où l'on peut parler de génie: il n'y a pas conséquence de l'origine de nos idées à leur qualité. Dans le texte de 1818, l'excellence de la musique n'est pourtant pas une cause occasionnelle, elle rétablit la consécutive perdue entre les sens et les idées de génie, joue le rôle de cette éducation où l'on applique l'esprit à une science, où l'on observe l'impression que font sur nous les différents objets. Le sentiment a pris la place exacte de l'observation.

Deuxième équivalence posée par notre texte: celle entre l'apparition des idées de génie et une rêverie délicate, entre une tendre jouissance et la supériorité de l'esprit. Cette nouvelle équi-

valence est conséquence de la première, mais semble par elle-même plus paradoxale encore: elle doit mettre en garde ceux, nombreux, qui pensent que la musique pour Beyle n'est que jouissance³. On a beau dire que la mélodie sensuelle du chant italien est par lui préférée à l'art du contrepoint, plus élaboré; l'équivalence dont je parle se situe dans l'effet que produit la musique sans tenir compte de son élaboration; le bon sens voudrait en effet que le sentiment de la supériorité de l'esprit vienne plutôt de la compréhension d'une partition foisonnante dans le traitement des différentes voix. Il y a là une autre rupture de conséquence, celle entre la supériorité de l'esprit et le sentiment qu'on en a. Un sentiment de supériorité ne peut venir que d'une comparaison. Beyle peut se comparer implicitement avec d'autres, mais surtout il compare deux états de l'activité intellectuelle, justement marqués par la différence entre les idées de génie et les autres. Ce sentiment de supériorité vient d'une comparaison, donc d'une activité faite «pour donner beaucoup d'esprit»; il est une jouissance qui doit avoir tous les caractères de l'amour de soi, comme d'un autre que l'on reconnaît le même avec tendresse. Dans son avènement au génie, Stendhal se prend aux mots, comme si l'hédonisme chez lui n'avait plus de frontières, comme si entre la jouissance que donne la présence de l'être aimé⁴ et celle que donne en soi la supériorité de son esprit, il n'y avait qu'une différence de degré. Le mot «délicieux» qui détermine cette jouissance est souvent lié à un sentiment d'élévation, dans le sens même d'une différence de niveau matérielle, comme le plaisir de Fabrice dans le clocher de l'abbé Blanès: c'est la possibilité pour le moi de dominer un ensemble, d'avoir, dans un abri d'où l'on peut voir sans être vu, l'univers devant soi d'une musique excellente, ou bien d'une activité géniale.

La troisième équivalence ferme le cercle où peut s'enfermer la «rêverie» de Stendhal, c'est la référence à l'Italie comme terre où se compose une musique excellente et où l'on peut jouir avec tendresse de la supériorité de son esprit. L'Italie est une société / paysage où Beyle peut retrouver l'élévation d'où l'on peut voir sans être vu: Italien et exilé en Italie, son aliénation lui est une nouvelle patrie, il est, comme dans l'équivalence précédente, à la fois le même et un autre.

Cette parenté structurale de toutes les équivalences décrites dans cette note permet d'écrire, si l'on fait référence à la modestie que Stendhal se reconnaît pour excuser la faiblesse de son expression, que ce qui y apparaît en filigrane est une figure scripturale,

où se cache peut-être un ressort dynamique de l'écriture, à la fois dans ce que signifie cette figure et dans son parcours même.

Il est temps de la considérer dans sa totalité.

Le prétexte en est un concert. Or le départ de la figure n'est pas le même dans l'une et l'autre note depuis cet épisode de la vie de Beyle le 22 mars 1818; cette différence en justifie la répétition.

Je ne me pose pas le problème de savoir laquelle a été écrite la première. Dans la première citée la figure décrite semble être dans le prolongement immédiat de l'audition de Nina Viganò, est comme sa conséquence. Dans la seconde, ce concert en évoque un autre, précédent, mais indirectement, à travers la médiation d'une réflexion poursuivie «ces jours-ci», faisant de la superposition des deux auditions au théâtre Re une simple coïncidence: le processus qui produit la réflexion a une origine apparente dans un cas, dans l'autre il est situé dans un temps indéfini, les concerts ne servant que d'exemples; ici il y a indépendance du temps de la sensation et de celui de l'événement intellectuel, là, il y a tentative de dessiner dans sa pureté un processus fictif.

La figure n'a pas le même sens selon la nature du lien qui la rattache à son prétexte: c'est une esquisse teintée de subjectivisme biographique dans la deuxième rédaction, c'est une théorie ou plutôt une ébauche théorique dans l'autre. Il semble que l'équivalence fictive sur laquelle joue la figure se retrouve dans l'expression même de sa genèse, la médiation étant faite entre les deux expressions par la modestie de l'écrivain qui ne veut pas pontifier. Il a même cette réflexion désabusée: «Telle est ma manière de juger»: le jugement esthétique devient affaire de goût personnel, entamant ainsi la vérité des équivalences mises en œuvre.

Ainsi les reculs successifs que prend Stendhal sur ce que dessine sa réflexion apparaissent comme une série récurrente qui, indéfiniment, reproduit dans l'écriture jusqu'à, de guerre lasse, l'abandonner, le paradoxe initial. Cela vient sans doute de ce que toute tentative pour maîtriser des incompatibilités les reproduit, dans son effort même pour y parvenir.

Si Stendhal n'avait fait que se mesurer dans son écriture à des incompatibilités comme celle qui oppose la fiction de l'épure théorique au souci du petit fait vrai, il ne nous intéresserait pas ici: en fait il dessine à travers ces incompatibilités des figures déchiffrables, comme les lettres d'un autre alphabet, comme la possibilité de lecture d'une écriture seconde.

Qu'est-ce qui, dans les notes qui nous occupent, permet à l'écrivain de tracer ce chiffre?

On peut remarquer que deux chaînes sémantiques y sont entrelacées, l'une groupant des champs objectifs recouverts ou non par un concept, la musique, «l'objet qui m'occupe actuellement», mon esprit, l'Italie; l'autre, des phénomènes psychiques, des états: les idées de génie, la rêverie, la jouissance tendre, l'attachement. L'entrelacs est fait de ces équivalences que nous avons reconnues d'abord et qui tendent à donner l'impression de médiations successives du psychisme, établissant des relations de cause à effet entre les «objets».

Un peu d'attention montre bientôt que ce parcours sinueux est fictif: les étapes qui le dessinent peuvent être aisément classées comme les termes d'une double sélection qui situe champs objectifs et mouvements de l'âme d'après des critères de préférence où l'intensité l'emporte sur le concept: c'est comme un processus d'indifférenciation qui brouille les frontières entre «l'objet qui m'occupe», l'Italie, la musique, la supériorité de mon esprit, de façon à réunir l'intensité dans la supposition d'un moment vécu. Nous savons par d'autres exemples que Stendhal, quand il n'avait pas vécu ces moments, les inventait dans sa propre vie⁵. La même indifférenciation confond les idées de génie avec la rêverie, l'attachement et la jouissance tendre, de façon à n'en plus voir que le mouvement dans la représentation d'un état vers lequel on tend sous le nom de bonheur. Mais ceci n'est que la décomposition du mouvement permettant ensuite de l'associer à un moment d'excessive intensité; ce qui doit nous retenir est la manière dont se dessine la figure scripturale, hiéroglyphe d'une écriture sacrée⁶, à partir de cet effacement des frontières sémantiques dans des équivalences forcées. Stendhal semble brouiller les limites conceptuelles pour recomposer la cohérence qu'elles récusent.

Pour que cette figure soit un chiffre, il faut qu'elle soit récurrente dans l'œuvre de Stendhal. Et il en est ainsi. L'aspect que prend cette récurrence est aussi un enseignement.

Mais voyons d'abord la forme de la figure qui nous occupe.

Le fil traceur en est apparemment conforme aux schémas de la psychologie sensualiste, de la sensation à la réflexion par les opérations «qui consistent à distinguer, abstraire, comparer et décomposer nos idées». Stendhal va même jusqu'à décomposer les liens qui l'attachent à l'Italie. Mais si les «opérations de l'âme» semblent suivre le chemin tracé par l'Idéologie, la topographie imaginaire de ce parcours, même vu en termes d'intensité, est particulièrement incohérente: car les deux couples théâtre Re/Italie et idées de génie/supériorité de l'esprit s'y associent si

librement que la genèse des opérations de l'âme en subit le désordre, parce qu'elle est réinterprétée dans un ordre qui affirmerait seulement le bonheur de l'individu Beyle d'être au monde. Preuve en est que dans cet ordre il peut ne pas disposer cette genèse des opérations de l'âme en une progression, mais la fermer, en reliant la connaissance des liens qui l'attachent à l'Italie à un jugement sur la musique italienne, ce qui intègre dans la vérité de la figure l'anecdote biographique de l'audition d'un concert au théâtre Re. Ainsi se décrit une révolution de l'âme autour d'une manière d'être au monde qui, bien que non dite, n'en est pas moins le véritable objet de la figure tracée. On peut penser que cette manière d'être est désignée indirectement par le mot génie, mot que, du fait même qu'il a dans le système une position clef, on ne s'étonne plus de trouver absent d'autres occurrences de la même figure.

Par exemple dans la *Vie de Henry Brulard*:

La bonne musique me fait rêver avec délices à ce qui occupe mon cœur dans le moment. De là les moments délicieux que j'ai trouvés à la Scala de 1814 à 1821⁷.

ou dans *De l'amour*:

Je viens d'éprouver ce soir que la musique, quand elle est parfaite, met le cœur exactement dans la même situation où il se trouve quand il jouit de la présence de ce qu'il aime; c'est-à-dire qu'elle donne le bonheur apparemment le plus vif qui existe sur cette terre.

[...]

Et peut-être que la musique parfaite [...] n'a produit tout simplement que son effet anciennement reconnu, je veux dire celui de faire songer vivement à ce qui occupe⁸.

Occuper le cœur ne serait que correspondance banale entre le dynamisme des sentiments et celui de la musique. Il s'agit plus généralement de ce qui occupe, ce qui nous renvoie au texte de nos deux notes initiales.

Il est d'ailleurs assez étrange que dans le chapitre de la *Vie de Henry Brulard* dont est extraite la première de ces deux citations soit discuté le problème de savoir si la musique plaît comme *signe*, comme souvenir de la jeunesse, ou par elle-même. La solution du signe est enfin rejetée, après une hésitation qui rappelle celle de Proust ne trouvant plus dans les «trois arbres» le signe qu'ont été pour lui la madeleine trempée dans du thé ou les pavés inégaux de la cour de l'hôtel de Guermantes. Mais pour Beyle le signe n'est

que du cœur et de la mémoire, il est associé à un plaisir qui garde la notion de sa cause ou de son effet. La jouissance que donne la présence de ce qu'on aime vient d'un signe, la jouissance que donne la musique n'a pas d'origine signifiante, il lui faut un effet de signe, le sentiment tendre de la supériorité de l'esprit.

La musique déplace donc les opérations de l'âme. Cette difficulté disparaît si l'on détache la jouissance de son origine pour n'en plus considérer que l'intensité ou la vivacité, le génie n'étant que la mesure de cette intensité dans la musique, dans un «*opera d'inchostro*», dans l'esprit ou dans l'Italie. Le malaise qui naît chez le lecteur lorsque Beyle assimile la vivacité de l'amour dans la présence de l'être aimé au narcissisme complaisant que provoque la musique, deviendrait alors sans objet, puisque notre malaise serait pour Beyle un préjugé, celui qui consisterait à nier la possibilité de rejoindre une même intensité par des moyens différents⁹. On peut dire que cette possibilité est même la véritable origine du hiéroglyphe scriptural que nous sommes en train d'examiner. L'état qui vient à Proust est certes très éloigné de l'intensité où baigne Beyle, mais il a en commun avec elle d'être détaché de toute contingence: car il y a nécessité du hiéroglyphe stendhalien, mais elle n'est que dans l'écriture, le génie n'est nécessaire que dans le motif qu'en trace la plume¹⁰.

Ainsi apparaît le caractère quasi sacré de ces idéogrammes que Stendhal reproduit tout au long de son œuvre comme des exercices de calligraphie mentale, avec l'application d'un scribe: les incompatibilités qui y sont maîtrisées déroutent les sots, laissant approcher quelques heureux des lieux, toujours plus circonscrits, où les pas que fait l'esprit sont les mouvements mêmes de la passion. L'identité des mouvements de l'esprit et de ceux de la passion ne serait pas perceptible si la phrase amoureuse n'était coupée d'ornements, comme une mélodie par des vocalises, de façon à laisser l'esprit en détailler les inflexions. Stendhal force même ce qui ne semble plus être pour lui une métaphore lorsqu'il décrit sa passion pour Métilde comme une phrase amoureuse qui a commencé Piazza delle Galine, le 4 mars 1818. La remarque suivante, tirée des *Promenades dans Rome*, achève de nous séduire dans le détournement de la métaphore en parlant de l'âme comme une personne et qui a un esprit:

Les points d'orgue, et autres ornements qu'invente l'âme émue du chanteur, peignent admirablement (ou, pour dire vrai, reproduisent dans votre âme) ces petits moments de repos délicieux que l'on rencontre dans les vraies passions. Pendant ces

courts instants, l'âme de l'être passionné *se détaille les plaisirs* ou *les peines* que vient de lui montrer le pas en avant fait par son esprit¹¹.

Si la musique, plutôt que de peindre, reproduit un mouvement de l'âme, qui serait aussi bien illustré par la description d'une passion, c'est que ce mouvement de l'âme est à son tour dépendant de l'effort d'expression qui l'anime et qui préside à toute musique «excellente», comme à toutes les pages d'écriture qui ne sont pas «faibles» et à la conduite de toute passion chez un être capable de la sentir. Il y a sans doute là un exemple de ce que voudrait dire pour Stendhal «jouir de la supériorité de son esprit»: le mot *délicieux* revient pour désigner ces pauses de l'effort où la conduite de la phrase et celle de la passion, susceptible de produire un beau chant ou une belle scène d'amour, est l'objet d'une contemplation heureuse, durant de courts instants qui rythment l'effort expressif. On a ainsi la preuve que l'analyse ou les analyses croisées qui dessinent l'idéogramme récurrent ne font que scander les intermittences de l'état qu'elles désignent de l'extérieur.

Il faut bien en déduire que l'écriture stendhalienne est double: elle tend vers un état que nous appellerions poétique, tel, par exemple, le dernier paragraphe d'*Armance*, — et dont nous supposons qu'il est le lieu du génie pour Stendhal; mais cette tension est coupée d'un effort inverse qui ménage avec passion les instants où il est permis de jouir du génie. On pourrait presque parler d'une énonciation de la jouissance, l'énonciation étant ici le fait d'une même personne, mais située dans deux langages si distincts que les énoncés paraissent en avoir perdu toute commune mesure.

A tous ceux qui confondraient génie et passion comme déterminant l'écriture stendhalienne, Beyle, refusant de voir dans l'extrême emportement suscité par l'objet de l'écriture la source des idées de génie, oppose un démenti par cette simple remarque du *Journal* de 1813¹²:

La concentration extrême de l'attention sur un objet ne prouve que *passion* et non pas génie.

Le génie est donc un état contingent, dont le lieu est l'espace où se détend l'analyse, plaisir après la tension du désir, dont les idéogrammes sont le chiffre après coup. Le génie semble même être un effort contre la passion. Cette disposition se reproduit jusque dans la constitution des situations où se trouve le héros stendhalien. Julien, par exemple:

Ivre d'amour et de volupté, il prit sur lui de ne pas lui parler [à Mathilde].

Et Stendhal d'ajouter :

C'est, selon moi, l'un des plus beaux traits de son caractère; un être capable d'un tel effort sur lui-même peut aller loin, *si fata sinant*¹³.

Le paradoxe de ce qu'il faut bien appeler le plaisir de l'écriture est que l'écriture elle-même qui lui sert de texte n'est pas nécessaire pour en produire l'équivalent: il suffit à l'âme sensible de la moindre allusion mémorable pour franchir le seuil au-delà duquel le désir satisfait reste désir :

Je fais, n'y voyant plus, de la musique avec mes doigts, et ma voix *suzurante*, sur ma table, je la sens jusqu'au fond du cœur, elle me fait frissonner. Je me sens les yeux pleins de larmes. Tant il est vrai qu'avec une âme sensible on est musicien¹⁴.

L'excellence de la musique ne dépend donc pas des moyens d'exécution: le véritable instrument est une âme sensible où se mesure la force des facultés éveillées, y compris celle du langage; la difficulté de mesurer cette force est celle-là même autour de laquelle tourne notre étude de l'idéogramme stendhalien: c'est bien parce que l'âme est émue qu'elle peut se reposer de l'être. Le bien écrire n'est plus en question et l'idéogramme dont nous parlons n'est que l'essai de former l'appareil nécessaire qui fait sans cesse renaître le désir d'écrire du mouvement même qui la finit, dans l'image que l'écriture en reflète.

C'est peut-être ce qui explique que l'idéogramme puisse s'exorbiter, se chiffrer ailleurs que dans l'écriture. Enfermant son auteur dans une jouissance narcissique, il produit l'idée toujours nouvelle d'être *jeté* dans le génie. Battant la table et susurrant, Beyle jouit de soi, se faisant pleurer en dépit de l'imperfection des moyens mis en œuvre; la perfection relative du langage n'est pas naturellement faite pour éveiller la sensibilité, lorsque l'écriture est dans son stade créateur, tissant entre l'énonciateur et son objet un certain nombre de contraintes dont le jeu suffit justement à l'occuper.

Pour que le jeu de ces contraintes se déplace, il ne suffit pas d'avoir une excitation supplémentaire, venue par exemple de l'audition d'une musique excellente. Plusieurs notations prouvent que Stendhal *crée* lui-même la musique qui le jette au génie. J'ai

citée celle où il se fait frissonner en battant sa table; il y a celle de *Henry Brulard* où le langage sert de prétexte à une création qui, plutôt que musicale, serait dite infra-musicale.

Dans les beaux temps de mon goût pour la musique, à Milan de 1814 à 1821, quand le matin d'un opéra nouveau j'allais retirer mon *libretto* à la Scala, je ne pouvais m'empêcher en le lisant d'en faire toute la musique, de chanter les airs et les duos.

Et oserai-je le dire? quelquefois le soir je trouvais ma mélodie *plus noble et plus tendre* que celle du *maestro*¹⁵.

Si bien qu'un critique peut se risquer à dire:

Il pourrait y avoir en Stendhal écrivain un compositeur d'opéra qui ne s'ignore pas¹⁶.

Je dirais que chez lui l'écriture tend à retrouver un consensus infra-verbal, perméable à ces idées de génie, où la création musicale peut suggérer la simple organisation des mots autour d'un objet, servant paradoxalement de libretto. Le moyen de retrouver ce consensus avec un lecteur qui n'est autre que lui-même ou ceux qui se laissent enfermer dans le piège de son narcissisme, est de multiplier les idéogrammes comme celui qui nous a servi de point de départ. Stendhal prépare l'état de grâce dans ces équivalences qui n'en sont pas, cherchant la tendresse que lui inspire la supériorité de son esprit.

Arrivé à ce point, j'en suis à un niveau métaphorique de l'analyse, sans voir le moyen d'en sortir; et sans doute n'est-il pas possible de le faire, parce qu'il manque à notre vision du phénomène un élément qui entache d'imaginaire, à notre insu, tout ce qu'il touche.

On pourrait comprendre le consensus infra-verbal où se retrouvent les possibilités de créer des airs et des duos comme une cadence rythmant les phrases de l'écrivain: ce serait donner un privilège exclusif aux sons et à la musique, si excellente fût-elle. La musique est le lieu d'autres équivalences, en particulier visuelles, dont l'apparition peut faire dire à un autre critique que ce sont des paysages intérieurs. Ainsi la voix de Madame Pasta:

C'est aussi le sentiment qui s'empare de moi, mais d'une manière plus durable, aux premières journées froides de septembre, suivies d'une brume légère sur les arbres qui annonce l'approche de l'hiver et la mort des beautés de la nature¹⁷.

De là à dire que le paysage intérieur est lui aussi un idéogramme, il y a un abus qui n'est que de langage. C'est un autre aspect de l'écriture stendhalienne qui ajoute à la complexité de relations difficiles à exprimer; d'ailleurs la voix de la Pasta, ce n'est pas la musique, ce n'en est que l'interprétation par un organe qui n'appartient qu'à la chanteuse. Et ce n'est rien dire que proposer: si la musique jette dans les idées de génie lorsqu'elle est excellente, l'interprétation suscite des paysages intérieurs; ce serait construire un système de causes et d'effets derrière une mosaïque scripturale, désignée par ce qu'elle produit et non par son mode d'agir. En fait cette attention au contenu comme à la forme de la sensation nous dissimule le principal: des rapports de *durée*.

* * *

La musique s'entend dans un temps mesuré, mais elle jette dans une rêverie délicieuse, dont le propre est de s'étaler dans un temps sans mesure. La même différence se trouve dans le rapport entre la voix de la Pasta et le paysage intérieur:

Au coucher du soleil, lorsqu'il disparaît derrière le Pausilippe, notre cœur semble se laisser aller naturellement à une douce mélancolie; je ne sais quoi de sérieux s'empare de nous; notre âme semble se mettre en harmonie avec le soir et sa tranquille tristesse. Ce sentiment, je viens de l'éprouver, mais *avec un mouvement plus rapide* [souligné par moi], quand M^{me} Pasta a dit: *Ultimo pianto!*¹⁸

Rappelons-nous «les petits moments délicieux que l'on rencontre dans les vraies passions». Peut-on à partir de là prétendre que la cohérence sémantique et logique qui manquait à nos idéogrammes se construit sur des rapports de durée, pauses ou changements de *tempi*, à partir desquels se déterminent jusqu'aux notions de rêverie et de jouissance?

Remarquons que la différence dans les rapports de durée n'affecte pas la forme du contenu émotionnel ou, pour mieux dire, la forme de ces passages d'un état à un autre, rapports de durée eux aussi, mais seulement équivoques, entre un temps mesuré et un temps sans mesure apparente. Il y a donc ici deux rapports de durée dont la distinction musicale entre *tempo* et rythme permet de voir un peu mieux la différence. Le tempo est une manière plus ou moins accélérée de battre l'unité de mesure,

le rythme est une manière de varier la disposition des accents à l'intérieur d'une unité de mesure considérée organiquement et physiquement. Stendhal semble lier le *tempo* au moyen d'expression, la voix de la Pasta, le langage de Dominique, le spectacle du soleil couchant derrière le Pausilippe, en tant que ce dernier n'est pas une simple composition visuelle, un tableau naturel ou peint. Le rythme serait alors la forme du contenu, sorte de source commune de tous les moyens d'expression, mais aussi effet commun, sublimation de tous, dans ce que nous avons appelé un idéogramme. Cet idéogramme pourrait être une idiosyncrasie, liée à une manière singulière de saisir la forme du contenu et dont le plus simple serait le pseudonyme¹⁹, comme distance minimale entre les jeux de l'apparence et du réel, de l'être et du nom. Sans recourir à cet exemple extrême, il est possible d'en voir un dans le passage d'une formation mesurée, figure ou voile de brume, dans un continuité apparemment sans mesure. Cette source de trouble réflexif dans l'extase lumineuse est riche en jouissances immédiates, comme le froncement des rides sur une eau calme.

Un autre exemple en serait

*Quel misto d'allegria et di tenerezza del Matrimonio è affatto congeniale con me*²⁰.

Cette *allegria*, qui est vie, force, devient, mélangée à la tendresse, la possibilité de nuances toujours nouvelles, comme de variations d'une cellule rythmique dont on a trouvé la scansion dans son propre corps. On en trouve la trace, au sens propre du mot, dans *Racine et Shakspeare*, où l'audition d'un duetto du *Matrimonio* fait naître dans le cœur

de nouvelles nuances dans le spectacle de l'amour contrarié par l'ambition. [...] Aussitôt, tout ce qu'il peut y avoir de *vulgaire* dans l'histoire des pauvres amants que je vois dans le salon disparaîtra, et je serai attendri²¹.

Le langage sacré, hiéroglyphique, que tend à créer Stendhal serait donc l'expression où se composent deux rapports différentiels de durée, des différences de mouvement et des variations de rythme, mais de façon que les différences de mouvement soient seulement des perceptions fondées sur le battement plus ou moins rapide du cœur, alors que les contrastes rythmiques affectent tout le corps. Pour montrer que ce cœur et ce corps ne sont pas des métaphores, il faut alléguer les hésitations de Stendhal lui-même face à ce problème, ses tergiversations, du refus à l'acceptation

devant les thèses des *Rapports du physique et du moral*²² de Cabanis, et la question qu'il se pose de la présence ou non du beau idéal en musique :

Il me semble que la musique n'a pas de *beau idéal*. [...] Mais, en supposant que *Da che il mal è disperato* du *Matrimonio*, *Scioltezza*, *amico* du même Cimarosa, expriment bien les paroles, cette expression est-elle idéale ou naturaliste?²³

Autant dire que la source commune de toutes les émotions musicales, littéraires ou picturales, n'est pas dans l'idéalité abstraite d'une algèbre qui subsumerait tous ces moyens d'expression, constituant un langage universel de l'émotion, mais dans le rapport organique d'un élan du corps et des battements du cœur, dont la plus grande difficulté est, pour celui qui joue ce rapport, de garder la mesure, dans une composition fictive dont ni le cœur ni le corps ne sont tout à fait maîtres?

L'autonomie qu'une telle composition prend à partir de son inspiration «naturaliste» est plus grande quand on se sert du langage naturel, et doit aboutir au défi que se lance Stendhal de produire par un *opera d'inchostro* les mêmes sensations que la musique :

Credo ch'el amor mio per Cimarosa vienne di ciò ch'elli fa nascere delle sensazioni pareilles a quello che desidero di far nascere un giorno²⁴

Beyle reconnaît l'avenir expressif de Stendhal dans Cimarosa.

Le langage en effet ouvre sur une réflexivité qui multiplie les possibilités de jouer sur la mesure et sur le rythme. La distance critique qui décrit un point de vue mobile et, par conséquent, une figure sur la production même des sensations par le langage qui la décrit, permet de varier encore les nuances avec le seul inconvénient de geler dans des mots ce que la musique reproduit de façon naturaliste. L'écriture stendhalienne alors reposerait sur le mouvement de deux désirs : celui de produire immédiatement des sensations, pour lesquelles il faut garder la mesure dans le rythme, celui de décrire médiatement cette production dans une perspective qui change souvent de lieu d'énonciation et compose un idéogramme comme matrice de situations où ces sensations peuvent s'exprimer.

Ainsi revient-on par un détour aux idées de génie. Car c'est dans ce lieu abstrait mais dynamique que se gravent scripturalement ces hiéroglyphes qui rendent compte du mouvement des sen-

sations, figures à la fois simples par les relations qu'elles établissent, et hermétiques par les idiosyncrasies qu'elles recouvrent. Les pauses où l'esprit de l'âme jouit du pas en avant que les passions lui ont fait faire sont dans une situation qui n'est plus naturaliste mais qui en donne, si l'on veut, l'équivalence spirituelle. Elle n'a pour définition que d'être l'occupation à un objet sur lequel les figures de l'esprit, gravées dans leur situation par la musique, étendent un réseau de relations et de nuances nouvelles, de génie.

Ce n'est pourtant qu'une manière d'explication, qui superpose au hiéroglyphe stendhalien, le nôtre, faute de déboucher sur une situation qui produirait la manière d'écrire de Stendhal et notre point de vue sur elle.

* * *

Cette situation pourtant existe, jeu de tous les idéogrammes du *Journal* ou des *Vies*, ou bien jetés en marge des livres, comme l'alphabet d'une écriture sacrée qui permettrait à des initiés de les lire enfin: je l'appellerais la fiction stendhalienne. On sait combien elle lui a coûté dans sa nécessité initiale de canevas. C'est qu'elle se produit aussi au fur et à mesure de l'écriture, qu'elle construit le site, éclairé, dans l'autobiographie ou la biographie de leurs éphémères, où se dessinent sans effort les idées de génie; car ce site est aussi traversé par la mémoire et donc tissé de durées différentielles projetées comme sur un écran.

Cependant la fiction est bien plus souple que la mémoire, bien que fonctionnellement analogue: elle compose des durées qui prennent indifféremment pour référence l'un ou l'autre moment de l'idéogramme virtuel qui lui sert de cadre. On voit par exemple que la note qui a servi de texte à cette communication se rapproche beaucoup de la figure qui sous-tend la fiction de la *Chartreuse*. Le cercle parcouru est le même, la musique de la *Sanseverina*, les idées de génie, le paysage intérieur du lac Majeur. Car la jouissance spirituelle d'un certain type de durée est l'effet d'un comportement et ce comportement est à son tour l'effet d'une situation dont les éléments occasionnels peuvent être pris dans la situation précédente.

La fiction dès lors obéit à deux nécessités: l'une qui demande la vraisemblance dans le déroulement des faits ou la distribution des cartes, et c'est la moins importante. L'autre est paradigmatique, avec cette particularité que le paradigme n'en est pas une image, mais la saisie d'une durée, ce qui rapproche l'écriture de la

composition musicale. Il y a aussi paradigme de paradigme, en ce sens que ces durées, une fois saisies, se composent selon des figures qui rejoignent la succession musicale des pauses et des temps forts, à travers des rêveries délicieuses. C'est par ce biais, je pense, que l'écriture cherche à faire naître les mêmes sensations que la musique et l'effort de l'écrivain est de remonter de cette composition fondamentale aux images visibles de la fiction qui ne lui en fournissent que la situation occasionnelle.

Les idées de génie? Elles ne sont que le moyen de cet effort, la conceptualisation sous la plume de ce qui permettra à Fabrice d'être heureux en prison. Mais on voit bien, et c'est peut-être le but de cette communication, que l'effort de Stendhal est l'inverse de celui de l'écrivain qui cherche dans la fiction des effets d'écriture.

Patrice THOMPSON.

(Université de Neuchâtel)

NOTES

¹ Il s'agit d'Elena Viganò, fille du chorégraphe Salvatore Viganò, pour qui Beethoven composa son ballet *Les Créatures de Prométhée*. Le théâtre Re était à Milan le lieu de représentations de comédies et d'opéras-comiques.

² On notera que dès ce stade il semble y avoir équivalence entre avoir beaucoup d'esprit et devenir un grand génie.

³ C'est ce qui ressort de la plupart des articles de la section «Stendhal e la musica del suo tempo» du vol. *Stendhal e Milano, Atti del 14° congresso internazionale stendhaliano, Milano, 19-23 marzo 1980*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1982, pp. 501-693.

⁴ La citation exacte de *De l'amour* est donnée p. 52.

⁵ Il y a l'exemple de certaine madone de Dresde que Stendhal n'a pas pu voir quand il est passé dans cette ville et dont il décrit l'effet sur lui.

⁶ «Je ne désire être compris que des gens nés pour la musique; je voudrais pouvoir écrire dans une langue sacrée», cité p. 587 de *Stendhal e Milano*, op. cit.

⁷ *Vie de Henry Brulard*, chap. XXXVII, *in fine*.

⁸ *De l'amour*, chap. XVI.

⁹ On peut en voir de multiples exemples dans l'œuvre de Beyle. En voici un, tiré du même chapitre XXXVII de la *Vie de Henry Brulard*: «Certainement aucun *opera d'inchostro*, aucun ouvrage de littérature ne me fait un plaisir aussi vif que *Don Juan*. / La feuille quatorzième de la nouvelle édition de De Brosses, lue dernièrement, en janvier 1836, en a toutefois beaucoup approché». La vivacité du plaisir sert de mesure et non pas la nature du stimulus.

¹⁰ Qu'on se rappelle que l'idée de génie dont sort en définitive toute la *Recherche* naît dans un état qui opère de la même façon que l'amour, «en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi». Ce rapprochement jette sur l'égotisme stendhalien les lueurs que l'on sait.

¹¹ *Promenades dans Rome*, 27 août 1827.

¹² 24 septembre. Le *Journal* est cité d'après l'édition de la Pléiade (*Œuvres intimes*, tome 1, 1982).

¹³ *Le Rouge et le Noir*, 2^e partie, chap. XXXI.

¹⁴ *Journal*, 21 mars 1805.

¹⁵ *Vie de Henry Brulard*, chap. XXXVII, dans *Œuvres intimes*, II, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 886.

¹⁶ Pierre Brunel, in *Stendhal e Milano*, op. cit., p. 517.

¹⁷ *Vie de Rossini*, «Cercle du Bibliophile», XXIII, p. 154.

¹⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁹ Référence évidente à l'étude de Jean Starobinski, «Stendhal pseudonyme», in *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

²⁰ *Journal*, 30 septembre 1812.

²¹ *Racine et Shakspeare*, «Cercle du Bibliophile», XXXVII, p. 282.

²² Voir par exemple, le *Journal* du 24 janvier 1805, du 24 septembre 1813.

²³ *Journal*, 23 avril 1812.

²⁴ *Journal*, 30 septembre 1812.

P. T.