

Narration et description dans le récit de voyage

- La description des monuments dans les *Mémoires d'un touriste* de Stendhal -

Keiko SUGIMOTO

Nous nous proposons de considérer dans cet article une des questions inhérentes au genre du récit de voyage, soit l'opposition entre narration et description, question qui n'est pas en fait propre à ce genre mais au texte littéraire en général : comme le titre d'un article de Lukács en 1936, «Raconter ou décrire¹», montre d'une façon éloquente l'existence de cette problématique dans la tradition critique et théorique occidentale, le débat a été toujours présent en France depuis Boileau jusqu'à Valéry, en passant par les encyclopédistes et par Zola². Ce n'est pas le lieu de s'interroger, comme l'a fait Gérard Genette, sur une frontière ambiguë entre le narratif et le descriptif, et de préciser les «fonctions diégétiques» du dernier³, mais il s'agit d'examiner un cas particulier, c'est-à-dire de savoir l'opinion de Stendhal sur la description au sein du récit de voyage, de façon à ne pas séparer une réflexion d'ordre poétique du contexte historique sur lequel nous nous sommes attardés dans notre dernier article⁴. Nous visons ainsi à compléter les études des exégètes consacrées à la description stendhalienne, s'intéressant moins au Stendhal voyageur qu'au Stendhal romancier ou autobiographe⁵.

¹ Georg Lukács, «Raconter ou décrire» (1936) dans les *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975.

² Sur ce point, voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, troisième édition, Hachette, 1993, Chapitre I, «Eléments pour une histoire de l'idée de description», p.9-36.

³ Gérard Genette, «Frontières du récit», *Figures II*, Seuil, 1969, «Essais», p.58.

⁴ Voir notre article, «Pour une poétique du récit de voyage romantique : Stendhal et les monuments français», *Revue de langue et littérature françaises*, n°21, mars 2000, p.107-135.

⁵ La question de la description dans les romans stendhaliens est traitée par Georges Blin

Nous avons insisté dans notre dernière étude sur la dimension polémique des remarques architecturales de l'auteur, surtout dans le contexte de la consécration du patrimoine et de l'exaltation de l'art gothique chez les écrivains romantiques. Nous pourrions maintenant nous demander si cette même dimension ne se reflète pas au niveau du langage, dans le procédé de représentation des monuments.

Or, on sait que Stendhal romancier n'est pas prolixe sur ce point, comme pour la description du paysage. Ce qui nous intéresse ici, c'est la description en tant que véhicule du savoir. Nous aborderons à ce titre la question du plagiat ; à travers la collation des textes du plagiaire et de ses victimes, nous verrons de quelles manières s'expriment leurs différents points de vue, ainsi que leurs différentes opinions sur l'apport du savoir à l'appréciation artistique et sur la notion d'écriture didactique. La problématique classique du style de Stendhal - le souci du lecteur, la question paradoxale qui consiste à concilier le refus de la description et le respect du détail, et l'usage des images - sera aussi examinée dans cette perspective⁶.

Contre le style des archéologues

Il va sans dire que, en ce qui concerne la description des

(*Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1954) dans le cadre de l'«esthétique du miroir», ou bien du «réalisme», comme dans quelques études réunies dans un acte du colloque, *Stendhal-Balzac, réalisme et cinéma* (Editions du CNRS, 1978), dont celle de Georges Castex, «Réalisme balzacien et réalisme stendhalien», p.21-27. Josiane Attuel à son tour y apporte une analyse stylistique (*Le Style de Stendhal : efficacité et romanesque*, Bologne : R. Pâtron ; Nizet, 1980). En ce qui concerne l'autobiographie, pour ne citer que quelques exemples : Martine Reid, *Stendhal en images*, Genève : Droz, 1991 et Béatrice Didier, *Stendhal autobiographe*, PUF, 1983. Les études ne sont pas nombreuses qui abordent dans cette perspective l'ensemble des oeuvres par cet auteur ; citons néanmoins les livres de Jean Prévost (*La Création chez Stendhal*, réédité chez Gallimard, «Folio essais», 1996) et de Philippe Berthier (*Stendhal et Chateaubriand*, Genève : Droz, 1987 ; *Espaces stendhaliens*, PUF, 1997) qui se proposent d'envisager tous les genres.

⁶ Nous utilisons l'édition établie par Victor Del Litto, intitulée les *Voyages en France* (Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992), qui réunit les trois textes : les *Mémoires d'un touriste*, le livre publié du vivant de l'auteur (en 1838), le *Voyage en France*, suite du texte précédent et resté longtemps à l'état de manuscrits, et enfin, le *Voyage dans le Midi de la France*, le vrai journal du voyage effectué par l'écrivain en 1838. Nous les indiquons respectivement par les abréviations MT, VF et VMF.

monuments, c'est encore le beau style à la Chateaubriand qui lui sert de contre-exemple. A cause de cela, même la relation sur le Colisée, qui a ému le jeune écrivain jusqu'aux larmes lors de la première visite (1811), perdra largement une note personnelle dans les *Promenades dans Rome*, en faveur des informations matérielles et historiques que le lecteur attendrait d'un ouvrage à prétentions touristiques, sauf dans une courte rêverie autour du chant des oiseaux⁷.

Pour ce qui est du voyage en France, genre moins exploité, il doit y avoir moins de risque sur ce point, mis à part cette question fondamentale de la «duperie de parler de ce qu'on aime⁸». Néanmoins, le style chateaubrianesque envahit, répétons-le, non seulement le discours des vantards provinciaux et le langage des articles de journaux, mais aussi celui du guide touristique : quand l'auteur dit par exemple, à propos du célèbre Pont du Gard : «L'âme est remplie de sentiments qu'elle n'ose raconter, bien loin de les exagérer. Les passions vraies ont leur pudeur» (*MT*, p.365), ou bien : «Je ne tenterai pas de faire des phrases sur un monument sublime» (*ibid.*), il est presque certain qu'il a sous les yeux, comme le remarque Victor Del Litto dans les notes, les «phrases» du *Guide pittoresque du voyageur en France*, auquel il emprunte les données matérielles du Pont : «Quelle légèreté, quelle élégance dans ce triple rang d'arcades d'ordre toscan ! quelle solidité ! quel art dans ses piles⁹!»

Or, le développement historique et technique sur les monuments tiré des ouvrages archéologiques, auquel recourt souvent l'auteur pour se dispenser de la description de son cru, ou bien pour vaincre l'émotion, n'échappe pas non plus à sa méfiance ; ainsi, sur la porte d'Arroux d'Autun, les explications matérielles empruntées à Millin

⁷ *Promenades dans Rome*, dans les *Voyages en Italie*, éd. V. Del Litto, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p.610-618. Voir Ph. Berthier, *Stendhal et Chateaubriand*, p.234-235, ainsi que son article «Stendhal en voyage et l'Italie palimpseste», *Le Journal de voyage en Italie de Stendhal*, Genève, Slatkine, p.40-43.

⁸ *Promenades dans Rome*, p.611.

⁹ *Guide pittoresque du voyageur en France*, Société des gens de lettres, de géographes et artistes, Firmin Didot, «Gard», 1836, p.17.

sont interrompues par une intervention de l'auteur :

Si l'on tient à avoir une idée de ce monument simple et grand, il faut en chercher une gravure ; il m'est impossible de donner une sensation ; je ne puis me résoudre à me jeter dans *les phrases hyperboliques et néologiques*, je ne peux qu'expliquer une gravure, non y suppléer. (MT, p.39 ; c'est nous qui soulignons.)

«Hyperbolique» et «néologique», telles sont les épithètes attachées au style des archéologues, qui sont selon Stendhal un reflet même de leur mentalité ; ainsi, dans le passage suivant du *Voyage dans le Midi de la France*, l'attaque contre la personnalité de Millin est suivie d'une critique envers son style :

M. Millin, digne modèle des gens d'académie, servile non moins que vaniteux, et dont le nom sur le titre de son voyage est suivi de quatorze lignes en petits caractères donnant les noms de toutes les académies dont il est membre, dit que Saint-André ...* / Aujourd'hui que la mode a changé, il s'extasierait en *phrases emphatiques, copiées de M. de Chateaubriand*, sur les sublimes beautés de Saint-André. (VMF, p.586 ; c'est nous qui soulignons.)

* Dix lignes en blanc à être ajoutées¹⁰.

Si, dans les «phrases ampoulées de l'admiration actuelle» pour les monuments historiques, Stendhal ne voit que l'«espérance de faire la cour à la bonne compagnie et d'être porté, par son estime, à tous les avantages sociaux» (*ibid.*), cela renvoie à sa réflexion sur le fond idéologique de la «gothicomanie» (la «bonne compagnie», avec la complicité des prêtres et des savants académiciens, vise par là la

¹⁰ Note de l'auteur. Ces «dix lignes» destinées à combler le blanc du manuscrit (Stendhal en voyage ne disposait pas alors de son exemplaire de Millin) correspondent dans l'ouvrage de Millin aux remarques techniques sur la cathédrale d'un ton élogieux, mais pas forcément emphatique : «La cathédrale [...] est un des plus beaux édifices du genre appelé improprement gothique» ; et après l'historique du monument, il poursuit : «la hardiesse de ses voûtes, le goût et la richesse de ses ornements, ses flèches nombreuses et élégantes, la manière hardie dont sont jetés les arcs-boutants qui les soutiennent, les aqueducs qui empêchent les eaux d'y séjourner, les doubles galeries qui règnent autour de sa plateforme, en font un édifice auguste et imposant» (Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, Imprimerie impériale, 1807-1811, t.4, chap. CXXXIII, p.616-617.)

restauration de la foi et le retour de l'Ancien Régime), évoquée dans notre dernier article. C'est d'ailleurs dans ce contexte que le Touriste coupe la discussion avec un savant nommé «M. de M***» dont l'initiale fait penser à Mérimée, et qui avait déjà manifesté son esprit réactionnaire au sujet de l'instruction publique, en disant que «quand nous nous sommes dit à peu près tout ce que nous savons l'un et l'autre sur les architectures antérieures à la Renaissance de 1500, j'entrevois de loin la triste politique» (MT, p.73).

A quoi s'ajoute une constatation sociologique, qui témoigne d'un sens aigu de la réalité chez l'auteur : l'époque de la «grande nation» napoléonienne passée, celle-ci aurait «voulu étudier les beaux-arts» au lieu de s'occuper de «vaincre et gouverner les peuples», si bien que «tel jeune homme, qui eût été sous-préfet à Hambourg ou à Rome, fait des articles pour les revues», éventuellement en faveur de l'art gothique (VF, p.530). Si, par rapport au texte des *Promenades dans Rome*, son ironie envers le métier des archéologues semble s'accroître¹¹, c'est probablement en partie à cause de cette perspective historico-sociologique.

En effet, c'est aussi sous le regard moraliste que se dessinent les

¹¹ On constate dans les *Promenades dans Rome* la même ironie envers les manies des archéologues : ils ne s'occupent que des détails insignifiants (*Promenades dans Rome*, p.813), ou ils veulent «retrouver dans la même place les ruines de tous les monuments qui l'ont successivement occupée» (*ibid.*, p.892 ; c'est Nibby qui est surtout visé). Là aussi, c'est la «mode» qui commande la science de l'Antiquité, ce qui fait que leurs ouvrages «ne sont pas même d'accord sur les mesures des monuments qu'ils décrivent» (*ibid.*, p.798), ni sur leur dénomination (*ibid.*, p.892-893). Si l'auteur nous garde de croire facilement à leurs thèses (*ibid.*, p.618), c'est que «des savants de Rome vivent seuls», et «soustraits à la plaisanterie par leur vie solitaire, dès qu'un fait leur convient, ils le regardent comme prouvé» (*ibid.*, p.1108), etc. Malgré toutes ces critiques, le jugement qu'il porte sur les savants italiens est en général moins sévère qu'envers les savants français ; si les premiers n'échappent pas plus au reproche d'opportunisme que les seconds (l'attitude des membres de l'Académie d'archéologie à l'égard de la papauté actuelle, *ibid.*, p. 1108), Stendhal n'hésite pas à reconnaître leur bonne volonté : «Ces gens-ci ne sont pas intrigants ; on voit qu'ils travaillent leurs ouvrages et non pas leur succès» (*ibid.*, p.1108). En plus, les connaissances en archéologie occupent dans le circuit initiatique romain de l'auteur un certain statut, dans la mesure où elles sont convoquées en fonction du progrès qu'aurait fait le lecteur dans l'appréciation des arts, ce qui n'est pas le cas du voyage en France : «Je parlerai dans la suite, dit-il à propos du Colisée, quand le lecteur aura du goût pour ces sortes de choses, des conjectures proposées par les savants à propos des constructions trouvées au-dessous du niveau actuel de l'arène du Colisée, lors des fouilles exécutées par les ordres de Napoléon» (*ibid.*, p.618 ; voir aussi p.752). Nous reviendrons plus loin sur ce point.

portraits – fortement négatifs – des archéologues : selon Stendhal, ils sont porteurs d'un vice capital des Français, la vanité : dans la bibliothèque publique de Rouen, le Touriste entend «un dialogue à la fois bien plaisant et bien peu poli entre deux prétendus savants en archéologie gothique. Ces messieurs étaient l'un envers l'autre de la dernière grossièreté, et d'ailleurs ils ne répondaient à une assertion que par l'assertion directement contraire» (MT, p.345). Il va jusqu'à dire que l'«étude des antiquités détruit nécessairement dans la tête d'un homme la faculté de raisonner, tant ces savants deviennent gobe-mouches et bientôt pédants et académiciens (c'est-à-dire, n'osant plus dire la *vérité sur rien*, de peur d'offenser un collègue)» (VF, p.480). Le titre d'«académicien» devient de ce point de vue quasi péjoratif, synonyme de «pédant», dans la mesure où il donne aux personnes concernées (non seulement aux archéologues, mais aux savants en général) le droit de s'imposer comme autorité, même s'ils s'étaient vendus pour se procurer leur place¹², ou même s'ils manquaient de logique («plus ou moins ennemis de la logique», MT, p.178) ou de sensibilité à la beauté : ainsi Millin, «membre de quarante-quatre académies», «doit connaître le *prudent*, l'*utile*, le *plat*, mais non le *beau* » (VMF, p.727-728), tandis que son ami Claude Fauriel, spécialiste en littérature étrangère, est qualifié d'«académicien de France peut-être qui ment le moins, et le seul des historiens contemporains en qui j'aie foi» (VF, p.561). Quant à Mérimée, il reçoit de sa part le sobriquet d'«Académus» (ou «Academus») à partir de 1837¹³ à cause de sa «pédanterie¹⁴», et fait même l'objet plusieurs fois de caricature dans le texte¹⁵. Pour ce qui

¹² L'auteur dit par exemple, dans un passage sur Grégoire de Tours : «Quel contraste avec nos historiens alambiqués, qui prétendent à des vues nouvelles et de génie, et que tout le monde sait vendus à l'espoir d'une place à l'Académie, ou d'un avantage d'argent ! » (MT, p.206) Voir aussi une comparaison entre le «*pédantisme*» des savants de Paris et celui des savants genevois (VF, p.459-460).

¹³ Selon Del Litto, c'est la marque d'un refroidissement entre Stendhal et son ami qui date de cette époque (note 1, O.I., t.2, p.297). Ce sobriquet apparaît plusieurs fois en marge des manuscrits du *Voyage dans le Midi de la France* (pp.593, 618, 623, etc.).

¹⁴ Cf. «*To ask to M. Pedantry*, M. Acad[emus], etc. » (VMF, p.624, note de Stendhal en marge).

¹⁵ Outre le portrait chargé d'un savant nommé M. de M*** évoqué plus haut, que le narrateur qualifie d'«esprit sec, exact, mais très orné» (MT, p.73), citons «un savant *en ogive* » que le

est de l'appréciation des monuments, les archéologues-académiciens se trouvent donc disqualifiés dès le début, car c'est un regard pur de toute vanité qui est requis : «Ce qui reste sur les monuments, c'est, ce me semble, l'expression de ce qu'un cœur sincère a senti en leur présence» (*VMF*, p.586).

Un tel préjugé contre les académiciens en général date chez Stendhal de longtemps, il est déjà sensible dans ses premiers écrits¹⁶. L'attaque ne vient pourtant pas que du côté moral des archéologues, mais de la science même de l'archéologie, surtout l'étude de l'art gothique. C'est d'abord la «science de mémoire» (*MT*, p.345) qui permet aux savants de faire étalage d'érudition¹⁷, et qui «va bien à la folie aristocratique qui domine ce pays [Angleterre]» (*ibid.*, p.223). Ensuite l'absurdité et la futilité de cette science, liée au fond à la vanité des archéologues : «Chaque savant se moque de celui qui l'a précédé, et dit le contraire ; et ainsi de suite jusqu'à la fin du monde, ou des académies. Je conseille au lecteur de ne croire *que ce qu'il voit*, le fait matériel ; tout le reste change tous les trente ans, suivant la mode qui règne dans la science» (*ibid.*, p.86). C'est Mérimée qui est ici visé, qui conteste dans son ouvrage l'assertion de son prédécesseur Millin sur les «quatre énormes colonnes de granit» de l'église d'Ainay, à Lyon¹⁸. Enfin, cette science est «mensongère», comme l'auteur le dit à propos des Antiquités démolies d'Autun, car il arrive aux archéologues de reconstituer au moyen de «dessins *imaginaires*» les monuments perdus, comme c'était le cas du bénédictin Montfaucon, un des «savants les plus respectables» : «Ce

Touriste rencontre en Suisse (*ibid.*, p.480).

¹⁶ Son antipathie envers les académiciens, chefs du parti de la réaction en art, se manifeste aussi bien dans le domaine littéraire (voir *Racine* et *Shakespeare* et ses contributions à la presse britannique) que dans le domaine musical, où le titre de «professeur au Conservatoire» équivaut à celui d'académicien (*Vie de Rossini*).

¹⁷ On peut lui opposer les sciences reconnues comme *vraies* par Stendhal : dans la rubrique de «Lorient, le 7 juillet 1837», il cite «trois moyens de connaître les hommes» inventés «après la dernière moitié du XVIII^e siècle», c'est-à-dire, la «science de la physionomie» de Lavater, la phrénologie de Gall, et la «connaissance approfondie des races Gaël, Kymri et Ibère» de son ami William Edwards (*MT*, p.299). On reviendra plus tard à ce dernier.

¹⁸ Voir aussi *MT*, p.141 : il est question d'«un grand nombre de dissertations» sur un groupe de statues de deux enfants trouvé à Vienne, «où la pauvre logique est outragée à l'envi».

singulier et audacieux mensonge, emblème parfaitement approprié à la science archéologique, se renouvelle *encore de nos jours*. / Ainsi, dans les ouvrages d'archéologie, les gravures méritent autant de confiance que les raisonnements» (*ibid.*, p.40-41 ; souligné par l'auteur).

On peut maintenant poser une question d'ordre poétique : quelle forme ce regard critique a-t-il prise au niveau du texte ? A cet effet, il faudrait commencer par examiner les remarques de l'auteur sur la terminologie architecturale. On a vu que Stendhal qualifiait le discours archéologique en général (bien que ce fût le style de Millin qui était indirectement visé) d'«hyperbolique» et «néologique» (*MT*, p.39). Or, la cause en serait, selon lui, un recours trop fréquent aux termes techniques intelligibles au public (*ibid.*, p.170), et c'est exactement le dégoût pour cette pratique qui l'éloigne de la description proprement dite des monuments, ou éventuellement, qui lui sert de prétexte à ce refus ; ainsi, sur l'église de Saint-Quentin de Vaison, la présentation générale est vite interrompue : «Je n'entrerai pas dans les détails, faute de trouver une langue à laquelle le public soit accoutumé. Il me suffira de dire que l'*abside* est peut-être du VIII^e siècle, c'est-à-dire d'une époque fort antérieure à la grande barbarie du X^e» (*ibid.*, p.159 ; souligné par l'auteur). L'église de Ploërmel, malgré l'admiration du Touriste, aura le même sort :

[...]mais il faudrait deux pages pour expliquer suffisamment mon idée ou plutôt ma sensation, et rien ne serait plus difficile à écrire. Ce n'est pas que mes idées soient d'un ordre bien relevé ; il ne s'agit pas d'expliquer comment *Le jugement dernier* de Michel-Ange est une œuvre sublime. C'est que tout simplement, en parlant des églises gothiques, on s'aperçoit que la langue n'est pas faite et peut-être la mode de les admirer cessera-t-elle avant que le public ait daigné s'informer de ce que c'est que le *style flamboyant* et les ogives *trilobées*. (*Ibid.*, p.311)

Ce mécontentement pousse Stendhal à se plaindre du manque d'une sorte de lexique de l'architecture gothique : «L'architecture

gothique attend son Lavoisier¹⁹) (MT, p.174), dit-il, et ajoute dans un fragment non publié : «La Société de l'histoire de France aurait pu nous donner un petit catéchisme de cent pages, avec des figures en bois insérées dans le texte. Bien ou mal choisis, ces noms eussent été adoptés probablement, et les amateurs du gothique pourraient communiquer leurs idées²⁰», en sachant bien que ce manuel risque de priver les savants de leur réputation de «savants²¹». Il cite même le nom d'un homme capable d'accomplir cette tâche, un savant nommé M. N***, «homme de sens» et «point charlatan²²».

Ou bien, c'est l'auteur lui-même qui se propose d'insérer dans son texte de petites notes terminologiques pour le lecteur, comme dans les *Promenades dans Rome*²³. Par exemple, dans la description de Saint-Etienne à Nevers (MT, p.15), la première église gothique rencontrée sur la route, les termes techniques sont suivis de parenthèses instructives : «les transepts (les croisillons du crucifix)», «ces belles roses (fenêtres rondes garnies de brillants vitraux cramoisis, verts, bleus)». De même, dans le passage déjà cité de la rubrique d'«Avignon, le 14 juin 1837», le terme «abside» est mis en italique et accompagné d'une note de bas de page : «Petit avancement arrondi, au fond de l'église, derrière le maître-autel²⁴» (*ibid.*, p.159). Mais c'est surtout sur la définition du terme *roman*

¹⁹ Comme le remarque Del Litto dans la note (p.174, note 4), c'est une idée qui revient plusieurs fois sous la plume de Stendhal, particulièrement dans le domaine musical ; là aussi Stendhal attendait «Le Lavoisier de la musique», qui «se livrera à plusieurs années d'expériences» et ensuite «déduira de ses expériences les règles de la musique» (*Vie de Rossini*, dans *L'Ame et la Musique*, éd. Suzel Esquier, Stock, 1999, p.440 ; souligné par l'auteur).

²⁰ MT, p.344, variante c.

²¹ Même idée dans une note en marge de la rubrique «Nevers, le 14 avril 1837» : «Nous manquons d'un dictionnaire avec gravures en bois dans le texte, qui expliquerait deux cents mots de l'art gothique ; mais alors il ne serait plus un arcane» (MT, p. 15).

²² *Ibid.* Ce «M. N***» est probablement Auguste Le Prévost, que nous avons déjà mentionné à propos de la sauvegarde du patrimoine.

²³ Citons par exemple cette parenthèse explicative ajoutée par l'auteur à l'emprunt à Lalande : «[...] dans une des cours de leur [des moines] couvent nous avons reconnu une grande tribune (vous savez que c'est le nom qu'on donnait à cette partie du temple opposée à la porte)» (*Promenades dans Rome*, p.751 ; souligné par l'auteur).

²⁴ De même, dans le deuxième volet de l'histoire de l'architecture religieuse du Moyen Age, en transcrivant le texte de Mérimée (la rubrique de «Lyon, le ... 1837»), il remplace le terme «abside» par une paraphrase : «le fond du demi-cercle» (VF, p.475).

(soigneusement mis en italiques chaque fois) que l'auteur revient à maintes reprises, parce que son usage arbitraire illustre bien le désaccord et la rivalité qui oppose les archéologues. Nous citerons un passage sur l'histoire des architectures romane, gothique et de la Renaissance, développé à partir de l'article de Mérimée, «Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Âge²⁵» (1837) :

Dix savants peut-être, tous plus ou moins ennemis de la logique, ont espéré se faire un titre de gloire, en imposant un nom au *style* de ces édifices bâtis au XI^e siècle [...]. Ce style s'est appelé *roman*, byzantin, lombard, saxon, etc. ; le public, ce me semble, n'a pas encore fait de choix ; en attendant sa décision suprême, j'adopterai le mot *roman*, parce qu'il indique le principal caractère des édifices construits au XI^e siècle. (*ibid.*, p.178 ; souligné par l'auteur.)

En ce qui concerne le style des églises, «M. de Caumont et les autres écrivains ont adopté chacun une nomenclature différente²⁶», écrit-il ailleurs. En effet, on constate dans l'article même de Mérimée une certaine confusion des termes : celui-ci adopte en principe le terme «byzantin», mais applique plusieurs fois le mot «roman» au même type d'églises, alors que Stendhal préfère «roman», plus courant à cette époque²⁷. Ses plaintes sont donc fort justes, même si elles viennent directement d'un passage des *Notes d'un voyage dans le Midi de la France* de Mérimée, comme le remarque Del Litto²⁸. Ce qu'il faut surtout souligner, c'est que

²⁵ Nous utilisons une nouvelle édition du recueil d'études de Mérimée, *Etudes sur les arts au Moyen Âge*, Calmann Lévy, 1891 («Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Âge», p.1-53).

²⁶ *MT*, p.344, variante c.

²⁷ Hugo, dans ses lettres à sa femme pendant le voyage en France, ainsi que dans *Notre-Dame de Paris*, adopte le terme «roman», à quelques exceptions près où il utilise le terme «byzantin», probablement pour certaine architecture marquée par le goût oriental ; Claude Gély voit ici l'influence de la thèse d'Arcisse de Caumont (Hugo, *Voyages. France et Belgique* (1834-1837), éd. Claude Gély, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, p.138, note 5). Les guides touristiques comme le *Guide pittoresque du voyageur en France* préfèrent aussi le mot «roman». Ajoutons que Stendhal adopte également l'orthographe «abside» et «transept», au lieu d'«apside» et d'«transsept» qu'utilise Mérimée dans son article ainsi que dans la copie des croquis qu'il a donnés à Stendhal pour l'instruire (voir Appendices, p.777. Del Litto transcrit ici «abside», alors que dans l'article cité de *Stendhal Club* sur ces dessins, il donnait «apside», qui nous paraît plus probable à en juger par l'écriture d'Auguste Cordier).

²⁸ *MT*, p.15, note 4. Voici la note de Mérimée : «Il n'y a point encore de terminologie fixée

Stendhal se propose de soumettre cette question à la décision du public, comme le montre le passage que nous venons de citer ; il se met ainsi du côté des amateurs, et non du côté des archéologues qui s'évertuaient en effet à cette époque à fonder une rigoureuse méthode d'analyse du style architectural. Selon lui, leur ambition scientifique ne serait que la manifestation de la vanité, et il lui aurait été difficile d'estimer à sa juste valeur la contribution de Mérimée à l'étude de l'art gothique. L'ouvrage de ce dernier a eu, entre autres, le mérite de mettre au point le problème délicat de l'origine de l'ogive, en évitant « l'erreur où tombera Caumont qui, pour distinguer le style roman du style gothique, prend comme seul critérium le tracé des arcs, le plein cintre pour le roman, l'arc brisé comme la marque de l'architecture gothique, et qui, considérant l'arc brisé comme la marque de l'architecture gothique, appelle *ogival* ce genre d'architecture²⁹ ». Que le renouvellement des méthodes d'analyse nécessite une reconstitution de la terminologie, cela Stendhal ne voulait pas le comprendre.

En revanche, c'est l'intelligence du public qui l'occupe en cette matière, ce qui explique la présence de plusieurs longues digressions sur l'histoire de l'architecture religieuse : après plusieurs annonces³⁰,

pour l'architecture du moyen-âge, et souvent la difficulté est grande pour exprimer les objets qui se préparent le plus souvent à nos yeux» (*Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, éd. Pierre-Marie Auzas, Adam Biro, 1989, p.44-45).

²⁹ Pierre Trahard, *Prosper Mérimée de 1834 à 1853*, Champion, 1928, p.53. Dans les chapitres IV et V («Le Technicien»), Trahard s'attache à mettre en lumière les qualités et la modernité des méthodes de Mérimée, en rapprochant son texte du celui d'un autre archéologue moderne.

³⁰ Comme l'église de Saint-Menoux à Moulins vient de faire l'objet d'une description succincte (*MT*, p.27-28), le narrateur se hâte de s'excuser («Je viens d'être entraîné à écrire les mots *roman* et *gothique*. Je demande la permission de m'expliquer.») et d'insérer «une petite chronologie» de l'histoire de l'architecture qui aidera à «jouer le rôle de savant» (*ibid.*, p.28-29); en revanche, il n'apporte aucun commentaire sur les termes comme «meneaux», «chapiteau cubique» (mis en italiques par lui-même) et «arcs-boutants». A Langres, c'est le «vent très froid» qui engage le Touriste à chercher refuge dans la cathédrale, et ensuite à songer à l'«art gothique» et à l'«ogive», ce qui fera bientôt place au discours sur l'énergie (*ibid.*, p. 56-57). A Valence, en déclarant que «je ne dirai la vérité ou ce qui me semble tel que sur l'art gothique», il donne son avis sur le *complot* autour de la «mode» de l'étude du gothique, fondé en partie sur la même vision historique (*ibid.*, p.148-150). Enfin, à Avignon, il insiste de nouveau sur le défaut du langage fixé pour l'architecture gothique, mais hésite à renseigner lui-même le lecteur (*ibid.*, p.159). Ainsi, le narrateur aura suffisamment frustré son lecteur lorsqu'il entame finalement l'exposé à la date du 18 juin 1837.

dans la rubrique de «Nivernais, le 18 juin 1837», le narrateur profite de la «pluie à verse» pour aborder enfin l'exposé de l'«histoire de l'architecture romane» ainsi que la «perfection du gothique» et de l'«histoire du gothique» (MT, p.171-180), en retraçant la discussion de Mérimée dans ses grandes lignes. Ensuite, il reprend le même sujet dans «Lyon, le... 1837» (VF, p.472-480), sous une forme plus développée, sans avoir trop l'air de se soucier des redites. Il élague bien sa source : «Je passe sur plusieurs détails qui, placés ici, compliqueraient les idées simples et générales que je transcris en faveur du public» (*ibid.*, p.475 ; souligné par l'auteur), car le texte de Mérimée était en principe de nature savante et non destiné à la vulgarisation du savoir, comme une étude postérieure rédigée au sein du Comité historique des arts et monuments, *Monuments militaires des Gaulois, des Grecs et des Romains* (1839)³¹. C'est par ce même souci qu'il se propose de compléter la description de Mérimée, en l'illustrant au besoin par quelques exemples familiers au lecteur³². Il incite même le «lecteur bénévole» à se donner la peine d'«aller lire ces pages dans l'église gothique du lieu où il se trouve : à Paris, Notre-Dame, ou encore mieux Saint-Denis ; l'essentiel est d'appliquer les noms aux choses que l'on voit : *meneaux, transepts, abside, etc.*» (*ibid.*, p.473), conseil sans doute fondé sur sa propre expérience.

«En faveur du public» ; on reconnaît pourtant une certaine ambiguïté dans l'intention *didactique* de l'auteur. D'abord, ces exposés pédagogiques interviennent trop tard, ou bien trop sporadiquement, nous l'avons vu, pour préparer le lecteur à la description des monuments qui va suivre ; sinon, ils doivent tenir

³¹ P. Trahard, *ibid.*, p.57.

³² «L'ogive dut son triomphe au peu de poussée qu'elle exerce sur ses côtés ; on peut donc la placer à l'extrémité de colonnes excessivement sveltes, comme à l'église de Coutances, par exemple» (VF, p.478 ; souligné par l'auteur) ; ou bien : «Pour soutenir en l'air, à une prodigieuse hauteur, ces voûtes de la cathédrale de Strasbourg, [...] on augmenta successivement les contreforts ; de tous côtés on lança des arcs-boutants ; on n'hésita pas à sacrifier l'extérieur des faces latérales de l'église de Bourges, par exemple, à l'effet que l'on espérait de l'intérieur» (*ibid.*, p.479). Les exemples de l'église de Coutances, de la cathédrale de Strasbourg et de l'église de Bourges n'apparaissent que dans le texte de Stendhal.

leur place plus tôt dans le texte, alors que le narrateur retarde toujours l'occasion, sous un prétexte quelconque, de fournir au lecteur une explication suffisante pour suivre sa description. Même sa déclaration précédant le premier volet de l'« Histoire du gothique » – « jusqu'ici j'ai placé entre des crochets, pour être omis, tous les détails sur la physionomie de chacun des grands monuments gothiques [...] » (MT, p. 171) – ne peut pas être totalement prise au sérieux, parce que cette explication ne s'applique en réalité qu'à certains passages du texte³³. Peut-être faudrait-il y voir, si ce n'est par la désinvolture voulue, le résultat de la rapidité de la composition et de la révision du manuscrit, comme le note Del Litto³⁴.

Deuxièmement, à travers le travail de plagiat, on constate un glissement du centre d'intérêt chez Stendhal. Tandis que Mérimée, savant, désireux de dégager une « loi générale³⁵ » qui préside à l'évolution du style en architecture, vise à étudier surtout l'époque de transition du style byzantin au style gothique du point de vue purement scientifique, Stendhal, tout en suivant la thèse de Mérimée, mêle les réflexions d'ordre varié (sociologique³⁶, littéraire³⁷, moral³⁸),

³³ On trouve un exemple des crochets explicatifs pour les termes architecturaux dans une « petite chronologie » mentionnée plus haut (MT, p.28) : « 1350. Commencement du style flamboyant. (Les contours des ornements [*tracery*] établis sous les divisions verticales des fenêtres se rapprochent de l'S majuscule [...]). / 1500. Transition du gothique à la Renaissance [on appelle ceci, en France, *style de Louis XII*]. » En revanche, dans la rubrique « Fontainebleau, le 10 avril 1837 », c'est la traduction d'un simple mot anglais qui est encadré de crochets : « C'est un hôtel *snug* [tranquille, silencieux, à figures prévenantes], comme *Box-Hill*, près de Londres » (MT, p.7 ; souligné par l'auteur).

³⁴ MT, p.7, note 6.

³⁵ Mérimée, art. cit., p.1.

³⁶ « Au Moyen Age, après la barbarie du X^e siècle, la société se reforma lentement par l'amalgame des Romains et des Barbares » : cette observation historique tirée de l'ouvrage de Mérimée est suivie d'un ajout de la main de Stendhal : « comme la société se reforme sous nos yeux à Paris par l'amalgame de l'ancienne bonne compagnie et des nouveaux enrichis » (MT, p.472). Voir aussi *ibid.*, p.56.

³⁷ MT, p.56-57 (l'annonce d'une nouvelle littérature fondée sur le « principe énergétique » après la Révolution, comme au X^e siècle qui a vu naître la France) ; *ibid.*, p.311-312 (la mode du gothique mise en parallèle avec celle de la « mauvaise littérature » dont l'emphase « plaît aux femmes de chambre ») ; VF, p.472 (le déclin du gothique comparé à celui de la littérature française à la fin du règne de Louis XVI, représentée par Delille, Gerbier et Dupaty).

³⁸ Pour Stendhal, la mode en architecture change selon la mentalité du peuple de l'époque. Voici donc l'origine de l'architecture gothique, qui se serait nourrie de la « peur » de l'enfer : « comme nos ancêtres connaissaient la peur plus que l'amour, ils étaient peu sensibles à la grâce ; ils ne cherchèrent donc point à faire quelque chose de simple et de sublime comme un

ce qui est une démarche habituelle de son écriture. L'importance que les deux auteurs accordent aux «éléments qui concoururent à former l'architecture du XII^e siècle³⁹» n'est pas identique non plus ; en dehors des conditions matérielles comme la nature des matériaux (granit ou brique), l'habileté des architectes, la présence des modèles qui peuvent leur servir (architecture romaine, architecture de l'Orient...), les pratiques de dévotion particulières de certains ordres monastiques ainsi que les exigences du climat⁴⁰, Stendhal souligne le rôle des facteurs *psychologiques* dus à certaines circonstances historico-sociales, et cela en déplaçant le contexte pour son compte, comme le montrent les préliminaires de son «Histoire du gothique». Voici d'abord le texte de Mérimée :

Outre la décadence du goût et l'ignorance générale, on peut encore assigner une autre cause aux détestables constructions qui s'élevèrent du VI^e au X^e siècle. Au milieu des révolutions continuelles, des guerres et des pillages auxquels l'Europe était livrée, la pensée d'avenir était éteinte* en quelque sorte et les fondateurs d'un édifice, loin de songer à la postérité, semblaient préoccupés de la crainte de ne pouvoir terminer eux-mêmes. Point de ces grandes constructions entreprises sur de vastes plans, [...]. On sentait le besoin d'achever à la hâte [...].

* On connaît cette idée bizarre répandue par le clergé, que le monde devait finir en l'an 1000. Elle fut habilement exploitée par les prêtres, qui vendaient à beaux deniers comptants une place en paradis. Les richesses amassées par le clergé, à cette époque contribuèrent puissamment à favoriser le grand développement de l'architecture au

temple grec» (MT, p.149).

³⁹ Mérimée, art. cit., p.12. La partie concernée de l'article de Mérimée (II, p.9-16) correspond dans le livre de Stendhal à p.178-180 («Nivernais, le 18 juin 1837») et à p.472-473 («Lyon, le ... 1837»).

⁴⁰ Notons que Stendhal exclut de cette liste l'influence des «mœurs nationales» et du «goût national», probablement parce qu'il ne l'a pas jugée essentielle. Selon Mérimée, elle se rapporte aux «procédés de constructions» et aux «détails de décoration» (Mérimée, art.cit., p.12) : par exemple, il voit dans l'«apparence toute militaire de certaines églises telles que celles de Maguelonne, de Spire, de Candes, etc.», le reflet des «habitudes des guerres civiles» (art. cit., p.14). De même, le «goût national» se manifeste dans les «toits à angles saillants et rentrants des tours rhénanes», et les ornements comme les «zigzags», les «billettes», et les «frettes», «qu'on trouve dans les plus anciens des édifices français» (art. cit., p.14-15).

Stendhal, avant de reprendre mot à mot cette idée (*MT*, p.177), se propose de la développer par l'imagination :

Dès le V^e, bien longtemps avant l'affreuse barbarie du X^e, les évêques étaient à peu près les seuls magistrats. [...] / Le rôle des prêtres exigeait alors infiniment d'esprit ; il fallait se soutenir, *sans force physique*, au milieu de ces Barbares souvent furieux qui ne comprenaient que la force du glaive. Les prêtres, pour établir leur empire, parlaient sans cesse de l'enfer à la partie faible de la société, aux enfants, aux femmes, aux vieillards affaiblis. / La menace vague contenue dans cette grande idée de l'enfer, base du christianisme, ne suffisait plus pour contenir les Barbares furibonds de la fin du IX^e siècle, les prêtres se concertèrent, et annoncèrent que le monde allait finir en l'an mille. Pour le coup, les Barbares prêtèrent l'oreille. / Les dons qu'obtint le clergé furent énormes : un chef barbare donnait des milliers d'arpents au couvent voisin, pour obtenir une petite place dans le ciel. Si le lecteur est en France, il peut se dire que la place sur laquelle il se trouve en lisant ceci a été donnée trois fois à l'église. Comme on voit, dans les moments de fureur et de nécessité, le Barbares reprenaient ce que leurs femmes ou eux avaient donné lorsqu'ils voyaient de près l'enfer les menaçant de ses supplices. / [...] Il est évident, d'après ces grandes circonstances de l'histoire générale, qu'avant l'an mille on n'a pu élever en France que des édifices misérables. (*MT*, p.176)

On voit bien que Stendhal a mis à profit la remarque de Mérimée (il amplifie surtout la note) pour faire valoir une idée qui lui est chère et à laquelle il revient plusieurs fois dans le texte – il se serait réjoui de la trouver chez ce dernier, à savoir que la peur de l'enfer a favorisé le pouvoir des prêtres sur le peuple⁴². Il s'intéresse finalement moins à exposer le décor que l'origine du style gothique, c'est-à-dire, l'avènement du clergé sur la scène historique. Nous avons déjà observé cette dimension idéologique dans son attitude à l'égard de l'architecture gothique.

⁴¹ Note originale de Mérimée, art. cit., p.7-8.

⁴² Voir par exemple *MT*, p.149, p.311-312.

Dans cette perspective, le style des monuments ne l'intéresse que dans la mesure où il lui dévoile le contexte historique dans lequel ils ont été construits, comme en atteste la phrase suivante insérée de sa main dans le second volet de l'«Histoire du gothique» : «Voyons toujours dans ces édifices, vieux de sept siècles, les circonstances qui les entourèrent à leur berceau, et les croyances, si différentes des nôtres, des hommes qui les construisirent» (*VF*, p.474). L'historien du style architectural devient alors celui de la mentalité : «La *voix morale* que les vieilles cathédrales ont pour nous, ce qu'elles disent à notre âme lorsque nous les considérons dans un moment de calme et de tranquillité, est l'effet du *style*.» (*MT*, p.178). On peut penser que cette approche *humaine*, dirait-on, ne va pas avec la méthode scientifique adoptée par Mérimée, et mène finalement à diminuer la valeur du savoir que celui-ci tentait de diffuser : comme le fait remarquer Pierre Trahard, apporter de l'imagination pour juger une œuvre d'art, c'était exactement le défaut que Mérimée reprochait à son ami⁴³.

Et c'est ce qui se passe en effet dans le texte de Stendhal : curieusement, le discours qui se veut didactique s'impose comme un devoir pénible, pour l'auteur comme pour le lecteur : «Je ne sais si jamais j'aurai l'audace de présenter au lecteur l'histoire de l'art gothique : ce sont huit ou dix pages fort arides à parcourir, c'est un désert qu'il faut traverser» (*MT*, p.159). Et plus loin : «La pluie à verse qu'il fait ce soir [...] me donne le loisir, et qui plus est, l'audace, de présenter au lecteur : 1° L'histoire de l'architecture *romane* [...]. 2° L'histoire de l'architecture *gothique* [...]

(*ibid.*, p.171 ; souligné par l'auteur). Mais même après avoir entamé l'exposé, il s'interrompt : «si le lecteur se trouve encore un peu de patience, après avoir dit ce que c'est que le gothique, je demande la

⁴³ P. Trahard, *op.cit.*, p.44-45. Trahard cite un passage des «Notes et Souvenirs» (Introduction à la *Correspondance inédite de Stendhal* en 1855) par Mérimée, que nous transcrivons ici dans une forme plus complète : «[...] il ne s'attachait qu'à ses détails gracieux et nullement à ses dispositions générales. En dépit de la *LO-GIQUE*, ce n'était pas sa raison qui jugeait, mais son imagination.» (*Stendhal. Mémoire de la critique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p.336.)

permission d'ajouter six pages pour son histoire» (*ibid.*, p.174).

En plus, l'auteur n'hésite pas à insinuer que son discours est fondé sur une intention ironique ; tandis qu'il insiste sur l'utilité de la connaissance de l'art gothique au cours du deuxième volet de l'«Histoire du gothique» («Si l'on veut bien lire les pages suivantes, on trouvera plus de plaisir à voir les églises de Rouen », *VF*, p.473), cela est vite démenti par une phrase entre parenthèses d'un ton railleur : «Vers la fin du XII^e siècle (remarquez cette date qui peut être utile à la vanité), la mode du chapiteau à feuillage fantastique remplaça celle du chapiteau à bas-relief [...]» (*ibid.*, p.476). De la même façon, il nous proposait déjà d'«apprendre par cœur» une «petite chronologie» «qui aidera à jouer le rôle de savant» (*MT*, p.28), et son ironie culmine dans les véritables leçons de l'art de «passer pour savant aux yeux du vulgaire» (*MT*, p.172) insérées juste avant l'exposé sur la «perfection du gothique» :

[...] si l'on veut se donner la peine de se mettre dans la mémoire les formes successives d'une vingtaine d'ornements prétentieusement baroques et minutieux, on pourra facilement passer pour savant aux yeux du vulgaire. En entrant pour la première fois dans une église, on s'écrit d'un air inspiré : «Telle partie est du XII^e siècle et telle autre du XIV^e ; ces gros piliers ronds, là-bas, sont du XI^e.» Pour peu qu'on ait de sûreté dans la mémoire, on peut souvent circonscrire la certitude de la date d'une construction dans un intervalle d'une cinquantaine d'années. / La perspective de pouvoir se donner un peu d'importance inspirera-t-elle le courage de lire les détails qui suivent ? / Le problème à résoudre est celui-ci : 1° Remarquez que le plus grand nombre des églises a été en construction au moins pendant cent cinquante ans. 2° On sait le nom de la province où l'on se trouve, le Poitou, l'Auvergne, la Bretagne, etc. ; or, le nom de la province étant connu, les chapiteaux des colonnes donnent la date, [...] car ils sont formés : par des bas-reliefs à personnages, / par des feuilles imaginaires, / ou par des feuilles de vigne ou autres, fort bien copiées d'après nature. (*MT*, p.172)

Ces lignes constituent une parodie par rapport au passage correspondant de Mérimée où il s'agit de relativiser l'importance qu'accordent «plusieurs antiquaires⁴⁴» – l'école de Caumont – aux détails d'ornementation pour distinguer le style roman du style gothique : certes, Mérimée met en scène un «voyageur absolument étranger à l'étude de l'architecture⁴⁵», qui entre dans une église et n'arrive pas d'abord à juger son style parce qu'«il ne connaît point les nuances d'ornementation, d'ailleurs fugitives, dont l'habitude de l'observation permet d'apprécier la date au premier coup d'œil⁴⁶» ; ce n'est cependant pas pour insister sur l'importance d'être connaisseur en cette matière, mais pour soutenir que l'impression vague qu'on peut avoir de la dissemblance de la construction de la nef et du chœur peut être un critère de jugement plus sûr que les connaissances techniques sur les détails décoratifs. Stendhal a fait de cet apprenti-archéologue une véritable caricature⁴⁷.

Narration et description : la recherche d'un équilibre

Il y a donc une ambiguïté dans l'intention dite *pédagogique* de l'auteur en matière d'architecture : il reconnaît la nécessité de fournir à ce sujet un savoir technique minimum au lecteur, mais ne le regarde pas comme le *sine qua non* qui lui permettrait d'aller plus loin, c'est-à-dire de comprendre l'âme des monuments. A ce titre, la valeur du propos lancé par le Touriste à la fin de la visite aux ruines (un vrai *topos romantique*) de Vaison, «Voilà le plaisir d'être savant », mérite d'être examinée (*MT*, p.160). Il s'agit d'un parcours organisé par lui pour consoler un ami nommé Bigillion («un de mes amis du Nivernais, malade de chagrin de ce qu'il ne peut aller voir l'Italie et les ruines de quelque ville antique»), et l'auteur décrit

⁴⁴ Mérimée, art. cit., p.31.

⁴⁵ *Ibid.*, p.30.

⁴⁶ *Ibid.*, p.31.

⁴⁷ Il est intéressant de comparer ces pages avec un passage des *Promenades dans Rome*, une explication très instructive, dénuée de toute nuance ironique, sur la forme des églises romaines, accompagnée de plans et d'exemples (*Promenades dans Rome*, p.641-642).

successivement, le livre de Mérimée à la main, un pont romain, un reste de théâtre romain, l'église de Saint-Quinin (gothique) et la cathédrale (basilique). Si le Touriste et son ami «ont dû aux ruines de Vaison une journée fort curieuse», c'est que les sciences ne sont pas nulles dans la mesure où elles leur fournissent un plaisir (triste !) qui remplacerait un périple en Italie, vraie patrie de la beauté. En revanche, les ruines romaines d'Orange, «des édifices destinés à l'usage le plus simple», inspirent en soi «le sentiment du plus profond respect et de la plus vive admiration» au Touriste, ce qui leur vaut un long développement. Et les deux dernières phrases («Si le lecteur n'a pas vu cet arc de triomphe d'Orange ou au moins une gravure passable, il trouvera les détails ci-dessus d'un technique bien ennuyeux. Mais comment ne pas parler avec détails d'une aussi belle chose et qui a fait le bonheur de toute ma journée ?», *ibid.*, p.369), dont la sincérité fait contraste avec le ton ironique de tout à l'heure, nous incitent à poser cette question : comment se fait-il que la description - véhicule du savoir - vienne tantôt enrichir, et tantôt gâter le plaisir que fournissent les œuvres d'art ? En admettant qu'il y ait des monuments qui méritent une longue description et des monuments qui ne la méritent pas, comment expliquer le fait qu'il lui arrive d'interrompre l'explication même pour ses monuments préférés, comme dans la rubrique «Nantes, le 26 juin 1837» ? Ici, la description physique de la cathédrale, largement empruntée aux *Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France* de Mérimée, est entrecoupée d'une intervention du narrateur :

[...] La partie gothique de l'église étant infiniment plus élevée que le chœur qui est resté *roman* et timide, le clocher de l'ancienne église est dans la nouvelle. Mais n'importe ; rien de plus noble, de plus imposant que cette grande nef. Il faut la voir surtout à la chute du jour et seul ; immobile sur mon banc, j'avais presque la tentation de me laisser enfermer dans l'église. (*MT*, p.239 ; souligné par l'auteur.)

S'agit-il de l'accès de suffocation provoqué par trop d'émotion habituel chez Stendhal ? Mais puisqu'il reprend tout de suite la

présentation du tombeau de François II qui se trouve à l'intérieur de la cathédrale, présentation toujours tirée de Mérimée, ce changement de registre narratif semble témoigner plutôt de son désir subit de parler son propre langage et de *posséder* ainsi, du moins sur le papier, cette cathédrale. Il s'agit d'un exemple typique du conflit entre le discours *de soi* et le discours *des autres*. Or, aussi sceptique sur l'apport des connaissances à l'appréciation artistique, le narrateur des *Promenades* se résignait à suivre en général l'écriture de Lalande et de Nibby, parce qu'il était plus conscient de sa mission de *cicérone*⁴⁸. En revanche, celui-ci se proposait d'indiquer au lecteur souhaitant partir pour Rome ce que Martine Reid appelle «l'art et la manière de voir», de lui «apprendre [...] à bien regarder, à sentir le beau et à en jouir⁴⁹», et dans cette histoire de l'éducation, il savait fondre le discours savant sans trop provoquer de choc. C'est ce qui échappe à l'auteur des *Mémoires d'un touriste* ; lui, ayant connu la parfaite beauté en Italie⁵⁰, ne sait que donner des *dé-conseils* à son lecteur, c'est-à-dire, de ne pas espérer en trouver d'égale en France, et de n'être pas dupe de tant de faux éloges, sauf pour quelques rares exceptions. On pourrait penser qu'un tel sentiment d'impuissance devant le lecteur l'incite à lancer une critique plus incisive envers les observations des autres.

En tout cas, l'attitude du Touriste sur ce sujet est trop capricieuse pour constituer un système, mais ces exemples montrent au moins

⁴⁸ Malgré ses propos ironiques sur le caractère et les méthodes des archéologues italiens, l'auteur ne se plaint pas des particularités de leur langage (excepté du désaccord entre les archéologues sur les mesures de chaque monument), ni ne joue avec elles au cours de la mise en texte : cette attitude reflète sans doute son indulgence relative envers les archéologues italiens. Voir notre note 11.

⁴⁹ Martine Reid, «*Promenades dans Rome : l'art et la manière de voir*», *Année Stendhal*, n°1, 1997, p.49. Même s'il fallait nuancer là aussi l'intention pédagogique de l'auteur ; certes, l'auteur des *Promenades dans Rome* se distingue des guides touristiques sur ce point que celui-là s'intéresse moins à dire «où aller voir» qu'à montrer «comment voir», mais ce «petit récit sur la manière de voir» se passe discrètement, et en plus, l'«éducation» proprement dite s'arrête tout d'un coup au milieu du voyage, à la date du 30 avril 1828.

⁵⁰ Voir *MT*, pp.208 et 327, ainsi que l'épigraphe des *Promenades dans Rome*, attribuée par fantaisie à Shakespeare : «Escalus : Mon ami, vous avez l'air d'être un peu misanthrope et envieux ? — Mercutio : J'ai vu de trop bonne heure la beauté parfaite.» (*Promenades dans Rome*, p.595)

qu'il existe chez l'auteur un certain critère de l'équilibre de la description et du récit, de la part du savoir et des sensations personnelles (de l'égotisme, dirait-on), et aussi de celle du plagiat et de l'écriture de son cru, même s'il était difficile de préciser mathématiquement ce dosage. Il est clair que Stendhal préfère en principe le laconisme : à la différence de Millin et de Mérimée, qui ne négligent pas le moindre détail leur permettant de discerner la valeur des monuments et d'étayer leurs thèses, le regard de Stendhal est sélectif⁵¹. Tout en élaguant hardiment les détails matériels qui abondent dans les ouvrages archéologiques, il trouve encore verbeux les passages qu'il a copiés, et pourtant, ils sont plus ou moins nécessaires pour les raisons que nous avons évoquées plus haut. Comment articuler la nécessité des détails et équilibrer à la fois le récit et la description, voilà donc le problème à résoudre.

D'ailleurs, il y a au fond de cette préoccupation un souci du lecteur : fondé sur la conviction que les monuments français ont peu d'attraits en soi, il se sent obligé de chercher un prétexte quelconque pour insérer une description plus ou moins étoffée, de peur d'ennuyer le lecteur, d'autant que celui-ci, faute d'exégèse, n'est pas en mesure de distinguer nettement le discours de l'auteur de celui de l'intertexte⁵². Dans la rubrique «Avignon, le 15 juin 1837» par exemple, après avoir énuméré, à l'aide du *Guide pittoresque du voyageur en France*, de Millin et de Mérimée, plusieurs églises à voir (Notre-Dame-des-Doms, l'église des Dominicains, l'église Saint-Pierre, l'église de Saint-Martial), le narrateur s'interrompt : «Mais le lecteur se lasse peut-être de tant de détails. Je nomme ces monuments pour qu'il les voie en passant» (*MT*, p.164). Comme l'avance justement Victor Brombert dans son étude sur l'intervention de l'auteur, il est curieux de voir comment Stendhal façonne le lecteur à sa propre image⁵³. Si, dans le présent passage, l'auteur a

⁵¹ Souvenons-nous du reproche que Mérimée fait en cette matière à son ami (voir notre note 43).

⁵² En plus, l'auteur multiplie les procédés pour gommer les marques de l'enchâssement du texte, ce qui rend plus difficile la reconnaissance de l'origine textuelle par le lecteur.

⁵³ Victor Brombert, *Stendhal et la voie oblique : l'auteur devant son monde romanesque*, New

peur d'ennuyer son lecteur par une description interminable d'intérêt archéologique, c'est qu'il se sent lui-même las en l'écrivant. C'est par le même souci qu'à propos de l'arc du triomphe d'Orange, l'auteur était intervenu pour s'excuser des «détails ci-dessus d'un technique bien ennuyeux» (MT, p.369), même s'ils étaient justifiables par la grandeur du «bonheur» réel qu'ils ont fourni au Touriste.

La présence du lecteur gagne en importance lorsqu'il s'agit de «parler de ce qu'on aime», autrement dit, d'exprimer l'inexprimable, car ce qui compte, c'est non seulement de décrire, mais de communiquer. Il est intéressant de comparer de ce point de vue les remarques sur le Pont du Gard dans les *Mémoires d'un touriste* et celles sur le Colisée des *Promenades dans Rome*, d'autant que l'auteur lui-même met en parallèle les impressions que les deux monuments ont faites sur lui⁵⁴. Sur le premier,

L'âme est laissée tout entière à elle-même, et l'attention est ramenée forcément à cet ouvrage du peuple-roi qu'on a sous les yeux. Ce monument doit agir, ce me semble, comme une musique sublime, c'est un événement pour quelques cœurs d'élite, les autres rêvent avec admiration à l'argent qu'il a dû coûter (MT, p.365),

et à propos du second,

Je le sens trop, de telles sensations peuvent s'indiquer, mais ne se communiquent point. [...] Ces pans de murs, noircis par le temps, font sur l'âme l'effet de la musique de Cimarosa, qui se charge de rendre sublimes et touchantes les paroles vulgaires d'un *libretto*. [...] / Pour lui donner une idée quelconque des restes de cet édifice immense, plus beau peut-être aujourd'hui qu'il tombe en ruine, qu'il ne le fut jamais dans toute sa splendeur [...], il faudrait connaître les circonstances de la vie du lecteur. Cette description du Colisée ne peut se tenter que de vive voix, quand on se trouve, après minuit, chez une femme aimable,

Haven : Yale University Press ; PUF, 1954, surtout p.61-70.

⁵⁴ Cf. L'impression du Touriste devant le Pont du Gard : «L'âme est jetée dans un long et profond étonnement. C'est à peine si le Colisée, à Rome, m'a plongé dans une rêverie aussi profonde» (MT, p.364-365).

en bonne compagnie, et qu'elle et les femmes qui l'entourent veulent bien écouter avec une bienveillance marquée. D'abord le conteur se commande une attention pénible, ensuite il ose être ému ; les images se présentent en foule, et les spectateurs entrevoient, par les yeux de l'âme, ce dernier reste encore vivant du plus grand peuple du monde⁵⁵.

On constate le même appel aux *happy few*, marque de l'élitisme stendhalien, et le même recours à la synesthésie (référence à la musique). Mais si l'auteur des *Mémoires d'un touriste* se montre moins pessimiste à l'égard de la possibilité de la communication avec le lecteur, parce qu'il n'exige pas, comme le cicérone des *Promenades dans Rome*, une situation d'énonciation bien précise pour se faire comprendre, il est au fond aussi conscient des difficultés à vaincre, ce que montrent plusieurs mesures apportées dans la suite pour faciliter la compréhension du lecteur : le renvoi aux estampes, la description matérielle tirée d'un ouvrage de référence, la dramatisation de la description, etc. En effet, les observations socioculturelles de l'écrivain montrent qu'il est de plus en plus difficile de trouver un milieu dans lequel l'on puisse se lier par sympathie et se faire comprendre tacitement, tant en France qu'en Italie. Si, à l'époque de la rédaction des *Promenades dans Rome*, «les destitutions du ministère Villèle ont rompu toute société à Cahors, à Agen, Clermont, Rodez, etc.», et «les salons de Paris seraient aussi froids et aussi ennuyeux que ceux de province⁵⁶», la situation s'était aggravée sous la monarchie de Juillet : «depuis 1815, et surtout depuis 1830, il n'y a plus de société ; chaque famille vit isolée dans sa maison, comme Robinson dans son île⁵⁷» (*MT*, p.20). Où il n'y a pas de société, il n'y a pas de «plaisir d'être ému soi-même un instant par le reflet de l'émotion des autres⁵⁸», et par conséquent, pas de place pour la description. Les obstacles à cette technique sont non seulement d'ordre poétique mais concernent aussi

⁵⁵ *Promenades dans Rome*, p.611.

⁵⁶ *Ibid.*, p.1106.

⁵⁷ Comme l'indique Del Litto (p.20, note 3), c'est une idée qui est développée dans l'article intitulé «La comédie est impossible en 1836», paru dans *La Revue de Paris* en avril 1836.

⁵⁸ *Promenades dans Rome*, p.612.

le mode de réception.

Or, le passage sur la visite de la cathédrale de Saint-Etienne de Bourges nous montre, d'une façon typique et à plusieurs niveaux, les dilemmes de l'auteur à propos de la description :

Il était presque nuit ; je me suis hâté d'entrer dans l'église de peur qu'on ne la fermât ; en effet, comme j'entrais, on allumait deux ou trois petites lampes dans ce vide immense. Je l'avoue, j'ai éprouvé une sensation singulière : j'étais chrétien, je pensais comme saint Jérôme que je lisais hier. [...] / J'éprouve l'impossibilité complète de donner une idée de cette église, que pourtant je n'oublierai jamais. Elle n'a qu'une tour, elle a la forme d'une carte à jouer, elle est divisée en cinq nefs par quatre rangées d'énormes piliers figurant des faisceaux de colonnes grêles et excessivement allongées. Commencée vers 845, elle est pourtant gothique. Les deux magnifiques portails au nord et au midi, [...] me semblent d'une époque antérieure. Remarquez la porte en bois vers le midi, couverte d'R majuscules. / Voilà tout ce que je puis dire de clair. Tant que le public n'aura pas adopté un petit dictionnaire contenant les noms des cents principales parties d'une église gothique, il sera tout à fait impossible de faire comprendre ce qu'on a vu par de simples paroles ; une gravure est indispensable. (MT, p.191-192)

Les deux premiers paragraphes témoignent du désir de l'auteur d'ancrer la présentation de la cathédrale dans le récit, dans l'expérience du Touriste : tout est vu, senti et jugé à travers les yeux de ce dernier. Il s'agit d'un exemple typique de la mise en scène de la description. Une expression originale comme «la forme d'une carte à jouer», une observation peu sûre d'elle-même («[...] *me semblent* d'une époque antérieure») et point approfondie («la porte [...] couverte d'R majuscules» : le sens de cette inscription n'est pas indiqué), nous apprennent qu'il s'agit d'une écriture du cru de Stendhal⁵⁹. Mais bientôt il se trouve court, comme étouffé par

⁵⁹ Sauf la date du début de la construction de la cathédrale qu'il aurait empruntée au *Guide pittoresque du voyageur en France*. Il est d'ailleurs très probable que Stendhal a lui-même visité la cathédrale lors de son voyage dans l'Ouest de mai à juillet en 1837 (voir Del Litto, *Introduction*, p. XXIV). Quant à l'article de Mérimée sur Bourges qui fera partie de ses *Notes d'un voyage en Auvergne*, sa publication dans la *Revue de Paris* sera ultérieure à la rédaction

l'émotion, et allègue le manque de terminologie architecturale pour refuser d'avancer dans la description. Il souligne même la nécessité d'avoir une gravure à côté qui aiderait le lecteur à comprendre son texte.

Or, le recours aux images, c'est à la fois une façon d'économiser l'explication et d'esquiver le risque de tomber dans le *style chateaubrianesque*⁶⁰. Nous avons vu au début de notre étude qu'il conserve cette horreur dans son voyage en France comme en Italie. Le danger est plus grand lorsqu'il s'agit d'une scène aussi dramatique, qui présente une image grandiose et mystérieuse de la religion pour laquelle Stendhal a une faiblesse ; au lieu de succomber à la tentation des belles phrases, ou bien au contraire au mutisme complet, il préfère assurer le minimum d'informations par une description historique et physique, empruntée au *Guide pittoresque du voyageur en France* :

Puisqu'il est hors de mon pouvoir de donner ici une description intelligible, je vais me rejeter sur l'historique, comme font tous les jours ces écrivains élégants et sans idées qui ont à rendre compte d'un opéra ou d'un tableau. / Saint-Étienne, c'est le nom de cette cathédrale, l'une des plus belles de France, fut commencée en 845, à l'époque de cette lueur de prospérité que les arts durent à Charlemagne ; elle n'a été terminée qu'après plusieurs siècles. Le portail de l'église, auquel on arrive par un perron de douze marches, a cent soixante-neuf pieds de largeur. Le bas-relief au-dessus de la porte principale représente le *Jugement dernier*. [...] / La nef principale a cent quatorze pieds de hauteur sous clef et trente-huit pieds de large ; la longueur totale de l'édifice est de trois cent quarante-huit pieds. La hauteur moyenne des colonnes est de cinquante-deux pieds. La grande rosace, ornée de ces vitraux aux vives couleurs fabriqués au XII^e siècle, n'a pas moins de vingt-sept pieds de diamètre. (MT, p.192-193)

des *Mémoires d'un Touriste* (Vol. 58, octobre 1838), et par conséquent, ne constitue pas la source directe.

⁶⁰ Dans les *Promenades dans Rome*, on trouve déjà de nombreux exemples de ce renvoi aux estampes : «Il faudrait que le lecteur qui n'est pas à Rome eût la bonté de jeter les yeux sur une lithographie du Colisée (celle de M.Lesueur), ou du moins sur l'image qui est dans l'*Encyclopédie*» (*Promenades dans Rome*, p.612). Voir aussi pp. 677 et 790.

Après l'«historique», on retrouve le style utilisé dans les *Promenades dans Rome* pour considérer la structure de Saint-Pierre «sous le point de vue mathématique⁶¹». Et comme pour pallier la sécheresse causée par ce style, l'auteur fait alterner à l'intérieur du récit la description matérielle et l'aventure du Touriste (négociations avec le portier, promenade nocturne dans la crypte...) :

A mon instante prière, le portier est allé pendre une lanterne, et je suis descendu avec lui dans la *crypte* (ou église souterraine). Là, j'ai vu le tombeau de Jean I^{er}, duc de Berry ; sa grosse tête a l'air orgueilleux et méchant. Parlerai-je du plaisir que j'avais à parcourir cet immense édifice, éclairé seulement par deux petites lampes devant les autels et par notre lanterne ? J'ai goûté avec délice cette joie d'enfant. (*ibid.*, p.193)

Dans un autre endroit, pourtant, on voit l'auteur préférer de loin des estampes à la description «mathématique» ; dans la rubrique «Nîmes, le 1^{er} août 1837», la description en chiffres des Arènes de Nîmes, tirée toujours du *Guide pittoresque du voyageur en France*, est suivie de ce propos : «Au reste, tous ces nombres exacts sont faits pour arrêter l'imagination. Cherchez une estampe, rien ne peut être plus digne de la curiosité du voyageur que les superbes planches de M. Clérisseau» (*MT*, p.360). Par leur art de *suggérer*, certaines gravures l'emportent sur les phrases les plus courtes. Bien sûr, il faudrait tenir compte de la situation de la rédaction ; si Stendhal pouvait visiter la cathédrale de Bourges, comme le suppose Del Litto, aucun séjour à Nîmes n'est attesté, et l'on sait que c'est dans Millin, Mérimée et dans le guide qu'il a puisé les informations circonstanciées⁶². Ainsi, le nom de ce peintre-architecte Clérisseau

⁶¹ *Promenades dans Rome*, p.870-873. C'est pour rendre hommage à «M.Gros, célèbre géomètre de Grenoble» qui a ce jour-là rejoint le groupe guidé par le narrateur, que celui-ci, avec son ami «M.Colomb» s'est décidé à essayer ce style. Les mesures de Saint-Pierre, ainsi que celles des autres églises citées à titre de comparaison, sont en réalité empruntées à Lalande, et Stendhal y entremêle des commentaires «pour éviter la sécheresse» (note de Del Litto, p.870, note 2). Comme Saint-Pierre fait déjà l'objet d'une description au début de l'ouvrage, il s'agit pour lui d'apprendre à réviser le monument d'un autre point de vue, et de s'exercer au nouveau style descriptif.

⁶² *MT*, p.357, note 1.

(Charles-Louis, 1722-1820) se trouve dans Millin, et il est fort probable que l'auteur lui-même ait essayé de se faire une image des monuments à travers les estampes de l'*Atlas* de Millin (qui ne sont pas toujours de très bonne qualité — ce ne sera pas par hasard qu'il incite le lecteur à lire la description de la *Maison Carrée* «en présence d'une estampe *si mauvaise qu'elle soit*⁶³»), ou bien du *Guide pittoresque du voyageur en France*.

Mais là aussi, il faudrait faire des réserves : toutes les images ne sont pas bonnes pour remplir ce rôle amplificateur de l'imagination. Les estampes doivent être assez précises pour informer le lecteur des caractéristiques formelles des monuments, mais pas trop *bavardes* pour «arrêter l'imagination». Ainsi, lorsque Stendhal déclare, à propos du Pont du Gard : «Je ne tenterai pas de faire des phrases sur un monument sublime, dont il faut voir une estampe, *non pour en sentir la beauté, mais pour en comprendre la forme*, d'ailleurs fort simple et exactement calculée pour l'utilité» (*ibid.*, p.365, souligné par nous), c'est un usage tout à fait pragmatique qu'il destine aux images : leur emploi est efficace, non seulement pour l'intelligence du lecteur mais aussi pour la facilité du narrateur, dans la mesure où elles se contentent d'un rôle auxiliaire par rapport au texte, et c'est à ce titre que Jean Prévost constate que «chaque fois que la gravure existe dans Millin ou qu'il fait allusion à quelque gravure, la description est vive, tracée à grands traits simples, et bien stendhalienne», car elle lui permet de «*ne pas prendre de notes*⁶⁴»,

⁶³ *Ibid.*, p.359. C'est nous qui soulignons.

⁶⁴ *La Création chez Stendhal*, p.435. C'est Prévost qui souligne. Celui-ci déprécie en revanche la description que Stendhal doit à Mérimée, soit sur «la structure d'un monument», soit sur «les ornements de la façade», truffée de tous ces détails «plats» : «Aucun sentiment ne domine, la mémoire n'a pas pu encore jouer son rôle de crible esthétique. Sa conscience d'archéologue amateur, loin de lui servir, lui a nuï» (*ibid.*). Il met à part les pages sur les monuments romains, y compris le Pont du Gard, pour lesquels Stendhal «se soucie bien moins des détails». Mais ailleurs, surtout dans les pages sur les monuments du Moyen Age, il trouve une mauvaise influence de Mérimée, qu'il qualifie d'«un cas curieux de contamination» : la description se traîne, «même quand Stendhal ne se contente pas de le [Mérimée] copier» (*ibid.*). Il faut admettre que le jugement de Prévost nous semble un peu hâtif, dans la mesure où il ne tient pas compte des endroits dans lesquels Stendhal décrit longuement les monuments romains, ou inversement, ne brosse que rapidement la description des églises gothiques. Mais rappelons que Prévost était beaucoup moins renseigné que nous sur les sources de ce texte ; il y trouvait

autrement dit, d'improviser : le texte et la gravure se complètent, la description idéale est ainsi atteinte, ni trop sèche, ni trop prolixe, et respectant aussi la part du travail de l'imagination.

Or, il n'est pas inutile de rappeler à ce propos la mode des lithographies romantiques. Citons par exemple les planches magnifiques insérées dans les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*, qui se proposent de restituer les monuments de chaque région avec leur décor et leur histoire. Ainsi, dans les volumes des bas et haut Languedoc⁶⁵, autant de monuments antiques et d'édifices religieux décrits par Stendhal comme le Pont du Gard, les Arènes de Nîmes, la cathédrale de Bourges, font l'objet d'illustrations détaillées et riches en clair-obscur, animées souvent par des personnages en costumes archaïques. Pour certains monuments, on trouve jusqu'à plusieurs pages de gravures, dessinées sous de multiples angles et dans diverses approches. Par exemple, dans l'édition dont nous disposons, les Arènes de Nîmes sont successivement représentées par quatre dessins⁶⁶ (vue d'une des portes principales, vue panoramique de l'intérieur —de loin, en détail—, vue d'une entrée des loges inférieures). Ils sont destinés, selon l'auteur, à «éclaircir sa [notre] description⁶⁷», mais ils nous semblent assez éloquents pour acquérir un statut autonome, tant ils sont à la fois instructifs et évocateurs. C'est la poésie des ruines qui y règne, et il s'agit, pour ainsi dire, d'un genre chateaubrianesque en art. Si Stendhal n'a pas assigné une fonction esthétique aux estampes qui servent de références, n'est-ce pas en partie parce qu'il éprouvait une sorte de méfiance à l'égard de ce genre d'illustrations⁶⁸ ? A la

moins de plagiat qu'il n'y en avait en réalité, et la plupart des passages où il constate «un cas curieux de contamination» seraient probablement empruntés aux guides touristiques.

⁶⁵ Firmin Didot, 1833-1838, 2 vol. Nous nous référons à une réédition moderne qui reproduit la première partie du second volume, et sa deuxième partie pour l'ensemble du bas Languedoc, intitulée *Voyage en Languedoc*, Montpellier : Presses du Languedoc, 1985.

⁶⁶ *Ibid.*, pp.303, 305, 307, 309.

⁶⁷ *Ibid.*, p.302.

⁶⁸ Il est surtout méfiant à l'égard de la fonction décorative de l'art, comme le montre cette remarque sur les ruines des thermes de Caracalla dans les *Promenades dans Rome* : «Il est des jours où ces ruines incultes font beaucoup de plaisir ; mais elles intéressent d'autant plus, selon moi, que la description qu'on en donne est moins compliquée. Il y a si peu de forme dans ce

différence des albums romantiques, des guides et des ouvrages archéologiques de l'époque, Stendhal n'a intégré dans ses *Mémoires d'un touriste* qu'une seule planche, une carte montrant la marche de Napoléon de Pierre-Châtel à Vizille en 1815, relativement à l'épisode de Laffrey⁶⁹, et si l'éditeur lui avait proposé d'y insérer d'autres, il aurait préféré les dessins secs du genre de l'*Atlas* de Millin. D'ailleurs, son propre usage des dessins dans le *Voyage dans le Midi de la France* est purement fonctionnel (nous y reviendrons).

Conclusion

D'un inventaire quasi exhaustif (historique, taille, plan, caractéristiques formelles, objets d'art qu'ils renferment ...) à une notation rapide destinée à assurer l'information minimum⁷⁰,

monument, qu'il n'a pour lui que la *réalité* ; en d'autres termes, l'art, qui n'a pour moyen qu'un vain récit qui devient obscur pour peu qu'il veuille être détaillé, n'a pas de prise sur des ruines aussi informes» (*Promenades dans Rome*, p.754). On voit bien que Stendhal rejette ici la poétique des ruines qui avait marqué d'une façon profonde ses contemporains, qu'ils soit peintres ou écrivains : «il faut absolument une vue pittoresque, poursuit-il, et peu de peintres auraient assez de talent pour lui donner du caractère». Ainsi, dès que l'art se prive de tous les procédés rhétoriques visant à faire de la «réalité» un objet esthétique, il tombe dans l'impuissance, mais Stendhal le préfère à l'inflation verbale et picturale.

⁶⁹ *Mémoires d'un Touriste* par l'auteur du *Rouge et Noir* [sic], Ambroise Dupont, 1838, 2 vol. C'est dans le tome 2 que se trouve cette carte.

⁷⁰ Pour ne citer que quelques exemples : «Il a fallu voir l'église des Dominicains, bâtie en 1330, et à demi démolie. / Saint-Pierre, rebâti vers 1358, est gothique ; la façade, de 1512, est d'un gothique fleuri très élégant. [...] / J'ai vu avec plaisir la façade méridionale de l'église de Saint-Martial» (à Avignon, *MT*, p.164) ; ce style apparaît plus fréquemment dans le *Voyage dans le Midi de la France* laissé à l'état d'ébauche : «Eglise de Carcassonne. Ville basse ; admirable petite église. / Croix latine [...]» (*VMF*, p.689) ; ou bien, à propos de l'église de Cuers : «rien de plus plat ; voûte gothique avec nervures ; forme de jeu de paume» (*ibid.*, p.740). Signalons pourtant qu'il a été le plus systématiquement exploité pour la liste des «vingt-quatre églises les plus remarquables» de Rome insérée dans les *Promenades dans Rome* : «SAINT-PIERRE. Basilique bâtie par Constantin, refaite par Nicolas V et Jules II. LE PANTHÉON (ou Sainte-Marie ad Martyres). Veuve du buste de Raphaël ; modèle complet de l'architecture antique [...]» (*Promenades dans Rome*, p.977-979). Voir aussi «la liste des palais qu'il faut voir» (*ibid.*, p.928-930). On est tenté de rapprocher ce style télégraphique de la description de la collection des musées provinciaux telle qu'elle est pratiquée dans les *Mémoires d'un touriste*, et plus loin, de voir sa source dans l'expérience du jeune Henri Beyle en tant qu'Inspecteur du Mobilier et des Bâtiments de la Couronne : depuis 22 août 1810, celui-ci s'occupa, en collaboration avec Dominique Vivant Denon, premier directeur du musée Napoléon, d'établir l'inventaire général des objets d'art conservés dans ce musée, où il était question de «décrire en une ligne, un tableau quelconque si beau qu'il soit, même la

l'envergure de la description des monuments varie en fonction des circonstances du voyage et de l'humeur du Touriste, ainsi qu'en fonction de plusieurs contraintes d'ordre idéologique, poétique, et de la réception du texte. On a vu que chaque facteur est plus ou moins régi par le genre du «voyage en France», par tout le contexte historique, social et culturel qu'il présuppose, et c'est ainsi qu'à travers la pratique du plagiat apparaît en filigrane une mise en position de l'écrivain par rapport à l'occupation des archéologues et leur style. Ajoutons d'ailleurs que cette attitude ironique ne va pas chez Stendhal jusqu'à la parodie et au pastiche, comme chez les écrivains postérieurs tels que Flaubert, et prend la forme d'interventions et de remarques critiques.

Concluons cet article en examinant le point d'aboutissement de la représentation des monuments par Stendhal, c'est-à-dire celle qui figure dans le *Voyage dans le Midi de la France*, dans lequel l'écrivain parle de l'architecture à sa propre manière sans trop se référer aux ouvrages des autres. On a évoqué plus haut, à propos de l'apprentissage de l'écrivain en matière d'architecture, les caractéristiques de ce nouveau style : marqué par le tâtonnement et la timidité, il se signale toutefois par sa fraîcheur, due en partie à l'emploi des expressions originales et heureuses, ce qui a valu à l'ouvrage un éloge de Jean Prévost : «Le *Journal de voyage* de 1838 [*Voyage dans le Midi de la France*] est plus libre et plus gai d'allures, il en prend un peu plus à son aise avec les monuments, parce qu'il est plus loin de l'influence de Mérimée⁷¹». Certes, la description devient plus animée à cause de «restrictions du champ», si on emprunte le terme que Georges Blin a appliqué à la technique romanesque de Stendhal⁷² ; le voyageur entre dans le monument, avance

Transfiguration [de Raphaël]» (lettre à Denon datée du 27 octobre 1810, *Correspondance générale*, éd. V. Del Litto, Champion, 1997-1999, t.2, p.75). Leur travail, ajoute Beyle, «n'aura pas la beauté pittoresque, mais il aura la beauté administrative : la clarté et la brièveté» (*ibid.*, p.75-76). Pour plus d'informations sur ce sujet, voir Elaine Williamson, «Stendhal interlocuteur de Denon», dans *Stendhal, la Bourgogne, les musées, le patrimoine*, textes recueillis par Francis Claudon, Turin : C.I.R.V.I., 1997, p.183-194.

⁷¹ J. Prévost, *op.cit.*, p.435-436.

⁷² G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*.

progressivement, et découvre au fur et à mesure les détails intéressants, ce qui donne au lecteur l'illusion de l'accompagner sur place. Prenons pour exemple la description de l'église de Saint-André à Bordeaux (*VMF*, p.586-588). Au lieu d'une présentation méthodique et exhaustive, on assiste à une vision fragmentaire et sélective, capricieuse même, qui pourtant atteste l'extrême attention du voyageur aux détails, même s'il ne parvenait pas à les relier l'un à l'autre pour accorder finalement une identité à l'église : «On trouve d'abord à droite et à gauche trois piliers ronds, desquels partent, sans tailloirs ou chapiteaux, les naissances de la voûte gothique. Puis viennent quatre groupes de colonnes allongées formant la demi-botte d'asperges. Les parois de cette nef unique s'avancent sur le transept de manière à former à droite et gauche un angle aigu» (*ibid.*, p.586). On voit aussi que l'auteur reste fidèle au principe de l'intelligibilité, et se garde bien de recourir au raisonnement et aux termes trop techniques⁷³.

C'est donc le point de vue de Julien Sorel qui vient remplacer le panorama, autrement dit, le regard de ceux qui, jetés dans un nouveau milieu, se sentent d'abord perdus, cherchent ensuite à déchiffrer son mécanisme, et arrivent enfin à maîtriser le monde. Telle est la suite de l'aventure de Stendhal à Saint-André, qui nous rappelle la scène des cérémonies religieuses à l'antique abbaye de Bray-le-Haut dans *Le Rouge et le Noir*, dans laquelle Julien, en service, se demande comme un enfant : «Où sera [la relique de] Saint Clément ? », ou bien, «Qu'est-ce qu'une chapelle ardente⁷⁴ ? » :

Je suis sorti de l'église par la porte du midi pour aller voir la façade de l'église ; je ne l'ai point trouvée. Après avoir erré dans les rues adjacentes, je suis arrivé de nouveau à la porte de Clément V. / Pour

⁷³ C'est d'ailleurs ce qu'il ne pouvait pas faire ici, faute de disposer de son exemplaire de l'ouvrage de Millin, comme le suppose Del Litto (*VMF*, p.586, note 1). En revanche, dans la rubrique «Narbonne, le 29 avril 1838», pour laquelle l'auteur profite de Millin ainsi que du *Guide pittoresque du voyageur en France*, on retrouve un véritable procédé de *patchwork* tel qu'il a été pratiqué dans la partie dite les *Mémoires d'un touriste* et le *Voyage en France* (*ibid.*, p.692-694).

⁷⁴ *Le Rouge et le Noir*, éd. P.-G. Castex, Bordas, «Classiques Garnier», 1989, Livre premier, Chapitre XVIII, p.103.

trouver la façade je suis rentré dans l'église et sorti par la grande porte au-dessous de l'orgue et en face du chœur. J'ai trouvé un passage et, en me retournant, j'ai aperçu une maison à deux étages avec des fenêtres garnies de belles persiennes : c'était là toute la façade de Saint-André. J'ai bien ri de la sorte d'anxiété avec laquelle je cherchais cette façade. En faisant le tour de l'église, j'avais passé devant cette maison et devant sa porte qui peut avoir sept pieds de large, mais je n'avais pas eu garde d'y entrer. (VMF, p.587)

Nous n'avons pas l'intention de souligner, comme l'a fait Jean Prévost, la supériorité des pages du *Voyage dans le Midi de la France*, par le seul fait que celui-ci est plus proche de l'improvisation pure que la partie qui le précède. Il s'agit d'ailleurs d'un texte qui était en train de se faire, et compte tenu du fait que l'auteur allait y insérer après coup certains détails historiques, biographiques et architecturaux tirés des ouvrages de références, ce texte pouvait changer de face lorsqu'il aurait été achevé. De même, les croquis sommaires qui accompagnent le texte – soit le plan de l'église, soit l'esquisse d'une partie architecturale⁷⁵ – sont purement destinés à l'usage personnel de l'écrivain (fonction mnémonique), comme autant de croquis de la *Vie de Henry Brulard*, et on ne peut pas dire qu'ils ont acquis un statut définitif. Contentons-nous de supposer que dans ce journal de voyage, le point de vue subjectif donne à la description des monuments plus de lisibilité, en la mettant en harmonie avec le reste du texte ; d'où l'aisance et l'animation du ton, qui nous montre dans sa meilleure forme le Stendhal *dilettante*.

⁷⁵ En dehors des plans au sol tracés dans le même esprit que ceux de la *Vie de Henry Brulard* (ex. plan du quartier de Saint-Sernin à Toulouse, VMF, p.615), relevons les dessins en plan de la cathédrale Saint-Etienne à Toulouse (*ibid.*, p.623), de l'église d'Irun (*ibid.*, p.667), et de l'église de Carcassonne (griffonnés dans les pages du carnet de voyage de petit format, *ibid.*, p.689), ainsi que les dessins agrandis d'une colonne de Saint-Sernin (*ibid.*, p.617), et des voûtes en ogive de la «porte vers l'est» de l'ancienne ville de Carcassonne (*ibid.*, p.690). Jacques Leenhardt, d'ailleurs, procède à une interprétation «kantienne» de ces dessins. Voir son article : «Voir et décrire», *Stendhal, images et textes*, textes réunis par Sybil Dümchen et Michael Nerlich, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1994, p.57-68.