



**HAL**  
open science

## La prose “ militaire ”. Stendhal au miroir de Ségur

Philippe Jousset

► **To cite this version:**

Philippe Jousset. La prose “ militaire ”. Stendhal au miroir de Ségur. Recherches et travaux (Grenoble), 2017. <hal-01766769>

**HAL Id: hal-01766769**

**<https://hal.science/hal-01766769v1>**

Submitted on 20 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## La prose « militaire ». Stendhal au miroir de Ségur Philippe Jousset

Nous nous proposons de contribuer à cerner ce qui constitue l'idéal stendhalien en matière de style en nous servant de la critique que Stendhal donne, dans ses Chroniques anglaises, de l'ouvrage de Philippe de Ségur, *Histoire de Napoléon et de la Grande-Armée pendant l'année 1812*. Nous instrumentaliserons donc le général comte pour éclairer l'idéal stendhalien à contre-jour. Il s'agira d'une sorte de stylistique négative, comme on connaît une théologie du même nom, ou d'une conception *idéale* de ce que devrait être la prose selon Stendhal, ce qui est aussi une mystique, car il est délicat d'affirmer que la pratique de Stendhal correspond parfaitement à cet idéal et qu'il ne l'a jamais trahi. À coup sûr, il sait ce qu'il ne veut pas et il ne manque pas de le déceler chez autrui, mais il est plus facile de dire ce qu'on réprovoque que d'être absolument fidèle à ce que l'on considère comme éminemment souhaitable. Pierre Bayard aurait peut-être appelé cette tentative de stylistique conjecturale ou de stylistique-fiction : « Ce que Stendhal romancier n'aurait jamais écrit ».

### La matière de Moscovie

« La terre elle-même en disait assez.  
Jamais le champ de bataille ne fut d'une plus terrible éloquence ! » (II, 94)

Nous concentrerons notre intérêt sur la conduite de la guerre proprement dite, puisque c'est également ce qui a retenu Stendhal dans son compte rendu. Le diagnostic n'est pas fort développé, mais deux reproches sont adressés par le chroniqueur à Ségur d'un point de vue stylistique :

- la « concision affectée de son style », censément à la manière de Tacite (il donne le seul exemple de la brachylogie de la première phrase),

- et un reproche plus général, qu'on peut stigmatiser d'un mot : emphase. Stendhal blâme le style de Ségur, « trop souvent affecté, recherché et prétentieux. » Il lui préfère la simplicité des *Mémoires* du maréchal Gouvion Saint-Cyr, « qui caractérise un grand esprit. » (CR, 285)

Nous ne nous attarderons pas au premier reproche. La concision ne nous paraît pas particulièrement représentative de la prose de Ségur, et elle est peut être englobée dans un grief plus général, qui rejoint le second chef d'accusation, que nous désignerions comme la *recherche de l'effet*. Celle-ci posséderait ainsi deux espèces, prenant tantôt la forme du drapé, avec plis ; tantôt celle du raccourci, vicieuse également. Nous efforçant de dégager les facteurs principaux qui produisent ces effets que Stendhal déplore et censure, nous verrons qu'ils résident principalement dans ce qu'on pourrait désigner comme une complaisance à l'égard de la phrase, entité non pas tant grammaticale, ici, qu'oratoire.

Stendhal est fondé, « légitime » comme on dit aujourd'hui, à évaluer l'ouvrage du Comte en tant que témoin et acteur de ce qu'il présente comme « cette immense épreuve sur le cœur de l'homme » qu'a été la retraite de Moscou ; il a pris part à cette « déplorable catastrophe » (CR, 282), et cette qualité l'autorise à déclarer le récit de Ségur d'une « vérité sans faille » (CR, 277), ce qui n'est pas un mince compliment sous sa plume. Si Stendhal est donc un bon sujet, le livre de Ségur, lui, est un *bon objet* : la guerre constitue une pierre de touche de l'écriture ; on n'y triche pas, les tués ne se relèvent pas comme à Guignol, la « valeur » s'y vérifie sur le champ. Or c'est une croyance à laquelle Beyle tient, qui appartient à son crédo, que la bonne parole possède les mêmes qualités que la *virtù* à l'œuvre dans la vie militaire ; on vient de le vérifier encore par le mot d'éloge qu'il adresse à Gouvion Saint-Cyr. La question cruciale des rapports de la Parole à l'Action se trouve donc posée.

Dans un passage qui fait partie des quelques pages que Stendhal cite dans son compte rendu, une « vive description » de l'armée française, Ségur a cette phrase : « tout y était action, même la parole » (CR, 287). Et il ajoute cette réflexion : « Souvent on se vantait trop, mais cela engageait : car on était sans cesse mis à l'épreuve, et là il fallait être ce qu'on avait voulu paraître. » (I, 127) À ce jeu, les Polonais se montraient particulièrement forts, paraît-il. La guerre ne souffre pas le bavardage, les *flatus vocis*, mais, quand on en vient à raconter les exploits qui en sont la substance, une tentation existe de chercher à égaler l'éloquence des mots à celle de l'action, et l'on risque alors, étant donné l'échelle de l'événement, de tomber d'éloquence en grandiloquence.

Car on a là affaire à une matière épique, et l'historien peut difficilement ne pas se disposer, à la manière hugolienne, à être le secrétaire de ce sublime, au sens technique que le mot a en rhétorique. « [C]ette rapide succession de scènes violentes et d'événements mémorables » (II, 105) demande des moyens en conséquence. L'éloquence est donc excusable selon l'*aptus* même. Le fond, en effet, est tel que l'hyperbole, dans ce contexte, n'est plus une figure, sinon la mesure adéquate de l'événement, quand l'intensité demande à être rendue, et la sobriété se révèle une option difficile. On ne parle pas de cannibalisme comme de galanterie ; or, Stendhal finit précisément son compte rendu sur une scène de cette nature (CR, 298). En pareil cas, on ne saurait assimiler la grandeur à l'enflure puisque le style est à apprécier en situation, comme cela s'est toujours fait depuis les plus vénérables traités, et pas seulement depuis l'invention de la pragmatique. Si Stendhal n'a pas de dogme en matière de style, à peine une doctrine, il possède des principes et, avant tout, un goût pour la tempérance et un sens de la situation ; dans le corps d'un paragraphe, au début ou à sa fin, par exemple, un même phénomène ne produit pas le même effet. Mais la difficulté vient de ce que l'épique est un registre que le romancier ne veut pas connaître, ou qu'il juge impossible à pratiquer plutôt, après ses tentations de jeunesse, genre dont la gravité lui est interdite en raison de ce que, d'un mot, on nommerait l'ironie ou, avec Lukacs, le démonique. L'épique est un mensonge, au même titre qu'il est dit dans *La Chartreuse* que l'amour est une exagération. Stendhal se défie du grandiose et, précisément là où il aurait toutes les chances de trouver sa place, étant donné les circonstances, extraordinaires, superlatives, sa vigilance redouble.

Toutefois, si l'héroïsme martial lui est étranger, il faut noter qu'il choisit dans son compte rendu, pour éclairer ses lecteurs d'outre-Manche et justifier ses éloges, d'extraire trois passages de l'*Histoire* de Ségur qui relèvent de ce domaine : 1) le passage du Niémen et l'entrée en territoire russe ; 2) la bataille de la Moskowa ; 3) les horreurs de la retraite aux environs de la Bérézina (CR, 285 s.) ; il élit donc des passages on ne peut plus épiques, et ne se montre pas si délicat sur la présence de la grandiloquence dans ceux-ci, jugeant sans doute que le « disant » est ici à la hauteur du sujet.

On imagine sans mal que parler de ces événements sans une certaine ampleur reviendrait à les trahir. Ségur a bien conscience du devoir qui lui incombe, en tant que son récit relève (au sens hégélien, pourquoi pas ?) cette tragédie vécue dans la chair. Son ambition paraît simple, et vertueuse : « Sentir et faire éprouver, sont-ce là les plus puissants mobiles de notre âme ? », feint-il de se demander dans son Introduction (I, 2). Stendhal ne désavouerait pas la haute ambition de cette question oratoire et y répondrait positivement, mais ce qui est épineux, ce sont justement les moyens mobilisés pour « faire éprouver » sans tomber dans une sympathie mélodramatique. Et comment rendre l'excessif sans emphase : dilemme ! ou quadrature du cercle ? Ségur dispose d'une justification : les faits qu'il rapporte étant d'un format supérieur à l'ordinaire, et même hors gabarit, il peut plaider les circonstances atténuantes. Son emphase est « gagée » et, de plus, il est acteur, et pas seulement spectateur. De l'aveu de Stendhal lui-même, de « nombreux passages [sont] écrits avec une grande force de style et d'expression. Les seules pages ridicules, note-t-il, sont celles qui contiennent une

dédicace affectée et faussement pathétique aux vétérans de la Grande Armée » (CR, 278-279). Justement, que Ségur leur dédie expressément son ouvrage peut au contraire lui constituer un surcroît d'excuse. Au moins est-ce ainsi qu'il l'entend ; il s'adresse à eux, les apostrophe, les interroge de manière répétitive :

« Mes compagnons, vous le rappelez-vous, ce champ funeste, où s'arrêta la conquête du monde, où vingt ans de victoires vinrent échouer, où commença le grand écroulement de notre fortune ? » (II, 95)

### *Tel homme, tel style*

Stendhal rapprochant, selon une vieille habitude, les caractères individuels des styles, jusqu'à assimiler les uns aux autres, définit rapidement son idéal au moyen d'une opposition simple : le *mauvais ton* de Murat (dont il parle comme d'un « acteur tonitruant ») *versus* la « vaillance froide, simple et de *bon ton* » du prince Eugène (CR, 282). Il s'étend quelque peu sur la grandiloquence des officiers, qui n'est pas sans influence sur les soldats, lesquels n'en sentent pas moins l'absurdité de cette grandiloquence, lui donnant le nom de *blague*. « Pour être compris des soldats français, et même de la grande majorité des officiers, explique-t-il, il était nécessaire d'adopter cette sorte de boniment. » Et il oppose « ce style déclamatoire détestable », dont le maréchal Augereau serait un parangon, au « langage simple et naturel dont se servent les officiers anglais dans leurs dépêches ou leurs harangues à leurs soldats. » Non sans reconnaître que « ce genre d'excitation verbale est nécessaire au soldat français qui resterait parfaitement froid devant le discours prosaïque d'un général anglais. » Ce soldat français a « besoin d'un comédien tonitruant », à la Murat. Bon ton *vs* mauvais ton ; blague, boursoufflure, boniment *vs* langage naturel : l'antithèse est connue, et peut-être trop simple, mais on ne s'étonne pas que cette caractérologie des styles trouve dans Napoléon son étalon (Ségur lui donne en plusieurs occasions la parole en discours direct). « [L]'empereur par un seul mot, dévoilant toute la grandeur de ses projets, ferma la bouche à son ministre étonné. », lit-on par exemple (I, 65). Ou Ségur évoque le *topos* de « cette voix (...) dont chaque parole était un décret » (I, 156), « dont le moindre son retentissait dans toute l'Europe, déclarait des guerres, décidait des batailles, fixait le sort des empires, élevait et détruisait les réputations ! » (I, 75) C'est la parole effective par excellence, « performative ».

Ce parangon du verbe, très rapidement évoqué à partir des seuls éléments de la confrontation, revenons aux griefs :

a) un premier grief : « les discussions vagues et métaphysiques sur le matérialisme et l'immortalité de l'âme ». Ségur est trop porté à moraliser. Stendhal souhaiterait « également de rendre plus clairs un grand nombre de passages obscurcis par le souci de les faire ressembler à du Tacite et à du Rulhière », l'auteur d'une *Histoire de l'anarchie de Pologne* (CR, 285) ; nous retombons ici au reproche d'excès de concision, et retrouvons le jugement stylistique ;

b) le second grief, le principal, et le seul sur lequel nous nous arrêterons, nous pourrions le reformuler pour notre compte ainsi : Stendhal se défie de tout ce qui décolle du factuel et ne se trouve amplifié que par les soins du dire – ce qui est fiduciaire autrement dit, « nominal », ce qui manque à s'inscrire dans la circonstance, s'affranchit du point de vue (comme Xavier Bourdenet le développe ici-même), s'abstrait en un mot, est converti en généralité. Il ne goûte pas la hâblerie, et félicite en passant Ségur d'avoir rendu « pleinement justice au caractère ferme, franc et exempt de *gasconnade* (cette dernière qualité est fort rare en France) de MM. Caulincourt, Daru et Ney. » (CR, 279) Pourtant, quand Ségur invoque la vérité nue, il le fait, significativement, dans des termes drapés :

« [...] qu'enfin la vérité, toujours présente aux longues nuits de l'adversité, éclaire des veilles qui ne soient pas infructueuses. » (I, 3).

De même, quand il parle de son livre, comme d'« un triste fanal d'une clarté lugubre et sanglante » qu'il a élevé sur un « océan de maux », il exprime cette digne vocation dans un style barbouillé, exagérément riche ; l'humilité se dit avec pompe – une pompe qui, aux yeux de Stendhal, en diminue le prix, la force et la pureté, à vingt-quatre carats. Le style ampoulé évoque le souffleur de verre, qui crée du vide avec du cristal. L'abus de l'expression ne coûte rien, elle tire des traites (sur la langue) sans fonds, sans encaisse de faits correspondants, l'inflation des *flores* formant une bulle rhétorique sur le modèle des bulles spéculatives. Stendhal rejette comme un procédé déshonnête d'utiliser le style comme caisse de résonance, d'user de la « pédale droite », en quelque sorte, ou du vibrato. Si le roman est un archet, c'est à l'âme du lecteur seule d'en approfondir les harmoniques. En outre, le récit d'une déroute n'est pas un roman et ne doit pas y ressembler. Essayant de lire Ségur avec une sensibilité stendhalienne, risquons une ou deux illustrations de ce vice puisque le critique n'en donne pas expressément d'échantillon :

« Ainsi l'étoile du nord l'emporta sur celle de Napoléon. Est-ce donc le sort du midi d'être vaincu par le nord ? » (I, 294)

Voilà une phrase qui « sonne ». Dans une telle évocation, tout est conjecture, à commencer par la transposition symbolique initiale, qui transmute les troupes russes en étoile du nord et élargit la vision aux points cardinaux. Autres fragments, pris au milieu de copieusement morceaux :

« [...] l'hiver, appesantissant sur eux sa main de glace, se saisissait de cette proie. » (II, 284)

« Alors le ciel avait parlé ! (...) La nature avait fait effort pour repousser cette catastrophe ! » (II, 367)

Nous choisissons ces bribes pour signaler en passant un leitmotiv du livre de Ségur, l'un des ressorts essentiels de sa littérarité, ou de sa fictionnalité si l'on préfère, qui tient dans le rôle qu'il fait jouer à la nature, la russe particulièrement, et aux éléments, en lesquels il voit une force, une volonté, qui rivalise avec, résiste plus exactement à Napoléon, dans une gigantomachie qui suppose de prêter à la Nature une intention – prêt sans garantie, là encore, non hypothéqué sur les faits, possiblement insolvable. Ce supplément fabrique un halo, où Stendhal décèle une sorte d'usurpation de l'imagination. L'opposition entre la Nature et Napoléon est présentée comme une lutte d'égaux, puissance contre puissance, où le soldat majuscule lui-même se voit figuré comme « un de ces grands centres de la nature » (II, 312).

Humboldt appellerait cette doublure des faits par l'imagination une *prosopopée continue* :

« Smolensk n'était plus qu'un vaste hôpital, et le grand gémissement qui en sortait, l'emporta sur le cri de gloire qui venait de s'élever des champs de Valoutina. » (I, 304)

Ce n'est pas seulement la métaphore que Stendhal blâmerait ici, bien qu'il n'y eût pas recouru, n'en doutons pas, mais surtout la mise en rapport de deux séries hétérogènes, l'une nécessaire, l'autre contingente, cette corrélation entre le gémissement et le cri de gloire, par goût de l'antithèse, et qui relève de la pure subjectivité, de l'interprétation libre.

En fait, toute analogie favorise le changement de scène puisqu'elle en est le principe même ; elle « délocalise » l'argument (ou propos) principal, au risque de le dénaturer. Exemple de saut d'échelle et de conversion du concret à l'abstrait :

« Il était donc encore au milieu de son armée comme l'espérance au milieu du cœur de l'homme. » (II, 235)

Neige-t-il à gros flocons, Ségur écrit :

« *Il semble que* le ciel descende et se joigne à cette terre et à ces peuples ennemis, pour achever notre perte. » (II, 127)

« [...] l'hiver devenait terrible, *comme si* le ciel moskovite, le voyant près de lui échapper, eût redoublé de rigueur pour l'accabler et nous détruire. » (II, 268 – les italiques sont nôtres).

Stendhal bannirait ces à-peu-près, ennemi de la justesse, laquelle est d'abord *ajustement*, énergie tenue, sans relâchement, aussi dense que possible et de plus, si possible, sans entrave à la fluidité.

Notons immédiatement toutefois que cette largeur, cette propension à l'évasement, sont souvent « rectifiées » chez Ségur par une notation qui vient « bécarriser » ces élans, témoin, par exemple, peu après la citation que nous venons de faire, ce constat, très à la manière de Stendhal :

« Ce fut au travers de vingt-six degrés de froid que nous atteignîmes, le 4 décembre, Bienitza. » (II, 268)

Les généralités, voilà bien l'ennemi stendhalien par excellence. Et c'est la précision qui se montre susceptible de rédimmer ce travers de la grandiloquence :

« Napoléon se porta d'abord sur le sommet le plus élevé et le plus près de l'ennemi : de là, son génie planant sur tous les obstacles, eut bientôt percé le mystère de ces forêts et l'épaisseur de ces montagnes : il ordonna sans hésiter, et ces bois qui avaient arrêté l'audace des deux princes, furent traversés de part en part... »

mais, un peu plus loin, dans le même mouvement et contrariant celui-ci :

« Napoléon coucha sous sa tente, sur une hauteur à gauche de la grande route, et derrière le village de Kukowiaczi. » (I, 201-202)

Voilà un spécimen de ce purement factuel que Stendhal louerait. Car c'est la particularité, la chose observée, le détail, qui peuvent, appliqués topiquement, corriger l'emphase. Comme dans la mention, parmi les horreurs, de cette recette :

« Les rapports des chirurgiens étaient hideux : en ce pays, on supplée au vin et à l'eau-de-vie de raisin, par une eau-de-vie qu'on tire du grain. On y mêle des plantes narcotiques, *Etc.* » (I, 304)

Ici : tare zéro, pas de chevillage, point de « littérature », rien de ce « beau idéal du chambellan » qu'incarne Las Cases (CR, 280).

Autre exemple de détail, de ce circonstanciel comme meilleur préventif contre l'inajusté : après

« Nous marchions sur une terre de feu, sous un ciel de feu, entre deux murailles de feu ! »,

la phrase suivante, plus concrète et non figurée, qui contraste avec ce grandiose et le tempère, le « rectifie » :

« Une chaleur pénétrante brûlait nos yeux ; qu'il fallait tenir ouverts et fixés sur le danger. *Etc.* » (II, 40)

Un dernier exemple : dans un tableau de désolation du champ de bataille qui aurait pu donner lieu à une description propice aux effets, Ségur a intercalé, au milieu d'une amplification, cette exactitude : « ...d'horribles blessures, *car les balles russes sont plus grosses que les*

*nôtres* » (I, 409) ; ce détail, piqûre de la précision, empêche l'évocation de s'alanguir, de s'abandonner à sa pente, évite qu'on s'en laisser envoûter. La notation technique réveille l'espèce d'inertie d'une phrase qui tend à imposer sa mélodie propre, qui s'autonomise ; elle évite le « musical », *i.e.*, dans l'esprit de Stendhal, les « roues libres » de la prose oratoire, déclamatoire.

Chez Ségur, en revanche, on oscille incessamment de la notation ajustée, sèche, à l'agrandissement, la carrure large ; ainsi, en clausule d'un paragraphe :

« [...] on passait vite à côté de ces malheureux, qu'on n'avait ni l'inutile pitié de secourir, ni la pitié cruelle d'achever. » (I, 412)

Mais la figure de construction, soupçonnable de rhétorique, se trouve, dès le paragraphe suivant, modifiée par cette parenthèse :

« Un d'eux, le plus mutilé (il ne lui restait que le tronc et un bras), parut si animé... » (I, 412).

## Guerre aux figures

Il existe un autre symptôme illustratif de cette *usurpation de l'imaginaire*. Nous avons parlé plus haut du style comme caisse résonance de l'événement ; on pourrait aussi bien transposer l'argument dans les termes de la peinture : Stendhal se défie de la perspective, du relief par ombres portées, de la création d'une profondeur par création de cette troisième dimension obtenue par le dédoublement de la vue en vision, qui est au principe du figural, de l'art(ifice). Il privilégie le style « primitif », linéaire, celui qui vise à réduire, de manière astringente, la phrase à la pensée, sans jeu, sans supplément : « sept dixièmes de ceux qui appartiennent aux classes riches de la société », avance-t-il dans son compte rendu, « sont capables d'enfiler un chapelet de jolies phrases ; la difficulté est d'y accrocher des pensées. » (CR, 276) Or, il doit exister une proportion entre ces deux grandeurs : pensée/style. Toute affectation signale une tare dans cette *pesée*, dans ce rapport verba/res (ou, en contexte historiographique, entre *res gestae* et *historia rerum gestarum*) ; la guerre, où tout se paie comptant, où l'on ne « s'en raconte » pas, est le sujet idéal d'un style sérieux, sans enjolivement, sans joliesse, factuel, fidèle, où l'idéal réside dans l'intelligibilité. On se souvient de cette déclaration du *Racine et Shakespeare* : « j'ai tâché que [mon style] convînt aux enfants de la Révolution, aux gens qui cherchent plus que la beauté des mots ; aux gens qui (...) ont fait la campagne de Moscou ».

Conséquent, Stendhal se montre économe de figures, quelles qu'elles soient. Parmi les procédés les plus évidents, il faudrait faire un sort particulier aux figures de construction pour la raison qu'elles favorisent, pour ne pas dire fabriquent, la spatialisation de la phrase, donc sa « spectacularisation », tels ces paradoxes divers, faciles :

« il ne pouvait y être fort qu'en l'affaiblissant. » (I, 20) ; « tant de soins devaient plaire, ils déplurent » (I, 119) ; « [...] il se sentait que sa présence était partout nécessaire, ce qui la rendait partout impossible. » (I, 187) ; « Ney, que tout abandonne, ne s'abandonne, ni lui-même, ni son poste. » (II, 302), « Ce n'était plus que l'ombre d'une armée, mais c'était l'ombre de la grande-armée. » (II, 234), etc.

Mais, au-delà de ces figures que maîtrise tout écolier, c'est la phrase en tant que telle, en réalité, qui est la cible principale de la vindicte stendhalienne ; il s'en défie, il y est allergique, et pas seulement à la phrase dite périodique. Un exemple :

« Et cependant le sang allait couler ; mais dans leur grande carrière, les fondateurs d'empires marchent vers leur but, comme le destin, dont ils semblent être les ministres, et que n'ont jamais arrêtés ni guerre, ni

tremblement de terre, ni tous ces fléaux que le ciel permet, sans daigner en faire comprendre l'utilité à ses victimes. » (I, 98),

typique de la phrase qui retombe, arrondie, et à traîne. Même si Stendhal n'est pas exempt de certaines facilités, de trouvailles, il ne s'y arrête pas, ne les monte pas en épingle, ne les éclaire pas d'un projecteur indiscret, et l'on trouverait difficilement chez lui ce genre de mouvements qui déroulent de manière aussi attendue leur cours, en figures et cadences obligées. L'ironie est ce surmoi qui veille sur l'emballement, la surchauffe du style ; elle fonctionne comme un thermostat.

Chercher à se donner un air « littéraire », en effet, c'est avant tout faire des phrases un peu développées, ex. :

« Là, leur ambition ou rassasiée ou mécontente, au milieu des leurs, et comme hors de portée de la cour, a pris un langage plus libres ; c'est comme un privilège que le temps a consacré, auquel ils tiennent, et que respecte leur souverain. Moins courtisans, ils sont plus citoyens. *Etc.* » (II, 7)

Nous parlions à l'instant d'une « spectacularisation » de la phrase : tant que l'historien raconte, témoigne, il monnaie de l'événement ; dès qu'il s'arrête, pour décrire ou raisonner, dès qu'il s'immobilise, cherche à faire tableau (comme dans la grande fresque de Moscou à la veille de l'incendie), il court le risque de se contempler écrire. La théâtralisation ne menace pas alors seulement sous l'aspect le plus caricatural de l'oratoire ou de la dramatisation, mais en ce que la phrase devient inmanquablement scénographie, spectacle du dit mis en scène par le dire. Ceci peut se traduire par toutes les figures, et *a fortiori* par les figures ostensibles, voire ostentatoires – lorsqu'on rend son lecteur attentif à la manière, ou que celle-ci est plus qu'un « vernis », quand la forme est *index sui* (alors que c'est la vérité dont on dit cela, proverbialement). Or, c'est devant cette vérité, celle de l'action, que la forme devrait précisément s'effacer, sans quoi cette forme parasite, trouble, déforme ladite matière (ou vérité). Ainsi d'une frappe trop nette : « On exila les uns, la terreur isola les autres. » (II, 15, manifestation d'une concision, dont on a dit qu'elle était l'autre face de l'amplification : deux rythmes artificiels). Ce qui caractérise le moins Stendhal, ce qu'il entend fuir, répétons-nous, c'est l'*effet* ; il l'élude *autant que faire se peut*, il craint le narcissisme du discours, lorsque celui-ci tend à se retourner sur soi, spéculaire, spectaculaire (« [...] il ne pardonnait pas à la Prusse la protection d'Alexandre : il la haïssait, s'en sentant haï. » [I, 17]) ; il déteste ce qui signale une connivence de la langue avec elle-même. Une des marques à la fois les plus simples et les plus récurrentes en serait le ternaire ; on en compte par centaines dans les deux volumes de l'*Histoire* :

« [...] car plus on s'élève, plus l'horizon s'agrandit, et plus on s'aperçoit de son néant. » (II, 30, où l'on constate que « les discussions vagues et métaphysiques » sont propices à l'essor de la rhétorique)

« Ils [les Russes] s'avancèrent à la lueur sinistre de l'incendie qui dévorait le centre de leur commerce, le sanctuaire de leur religion, le berceau de leur empire ! » (II, 50)

« C'est là sans doute une de ces grandes déterminations, qui, exécutées avec l'ensemble et la rapidité de leur conception, changent tout-à-coup la face de la guerre, décident du sort des empires, et font éclater le génie des conquérants. » (I, 248)

Le ternaire ressemble à cette succession d'accords dit « Anatole », qui fabriquent les rengaines : « Il s'étonne, hésite, et s'arrête. » (I, 312)

Le neveu de Rameau savait, lui, qu'il n'est « rien de si plat qu'une suite d'accords parfaits. » Si l'on entre quelques instants dans un peu de technique – un incursion éclair – on constaterait que l'apposition est, avec le rythme ternaire, l'un des principaux instruments de l'amplification ; elle appartient au style littéraire, écrit, dont elle est typique, et constitue l'un des facteurs essentiels de la phrase *concertée*. Elle favorise l'accumulation, elle est donc créatrice de profondeur de champ, de seconds plans – elle est l'un des moyens de ce que nous



avons appelé la *perspective* verbale, anti-linéaire. Stendhal, comme on sait, n'affectionne pas pour sa part les enchâssements ; il ne suit qu'une ligne à la fois, ce qui n'est pas sans rapport avec sa manière d'écrire ou de dicter ; tout étagement de plans est un artifice de l'écrit, de la composition, donc de la mise en scène, dont on sait qu'elle est le premier pas de l'imposture ; en bon classique, il s'épargne les branches adventices, les ramifications. D'autant que les appositions sont aussi une niche élective de la bourre gnomique : tout ajout affaiblit la ligne, le *filò*, en amoindrit la netteté, en même temps qu'il désindividualise ; ainsi, Stendhal aurait évité, croyons-nous, des appositives de cette espèce :

« A la pâleur de son visage, on voyait que la vérité, *qui ne se fait jamais mieux entendre que dans l'ombre des nuits*, l'avait oppressé longuement de sa présence » (II, 70),

« [...] il [Kutusof] leur parle surtout du ciel, *seule patrie qui reste à l'esclavage*. » (I, 375),

« [...] la guerre, *le pire de tous les fléaux*, en eût été plus courte » (I, 115),

« Alors, *comme dans toutes les circonstances extrêmes*, les cœurs se montrèrent à nu, et l'on vit... » (II, 257), etc.

Cette brève confrontation ne se veut pas une confrontation polaire, antithétique, entre le romancier de *La Chartreuse*, d'un côté, et l'auteur de *l'Histoire de Napoléon et de la Grande Armée*, de l'autre. Il n'est pas question de les opposer pour faire mine de découvrir lequel des duellistes est le meilleur écrivain. La prose de Ségur n'est pas dénuée de force d'évocation, et Stendhal lui-même le reconnaît sans contrainte, qui n'aurait pas désavoué bien des scènes du livre du Général ; sa chronique ne manque pas de rendre justice à ses solides qualités. L'idée était plutôt de comprendre, en négatif, le style de Stendhal, ou son idéal, il faut le redire, en utilisant Ségur comme ce qu'on appelle en peinture un *repoussoir*. Car, d'une part, il a pu arriver à Stendhal de commettre quelques péchés de style quand il s'est aventuré dans certains genres étrangers à sa tessiture et, d'autre part, c'est plus par ce que Stendhal (se) refuse que les deux auteurs se distinguent. Et ceci doit être généralisable : un style, comme toute éthique, c'est au moins autant ce qu'on se retient d'écrire, que ce que l'on met effectivement en œuvre. Si, positivement, ils partagent certaines qualités, négativement, ils n'ont pas les mêmes tabous ni les mêmes réticences (le pathos, le ternaire ostensible ou l'apposition accumulative et moralisante, par exemple, pour ne citer que trois phénomènes majeurs). Stendhal possède (et s'efforce de mettre en pratique) une conception « républicaine », « romaine », « césarienne », du style (les épithètes sont interchangeable pour définir l'esprit de ce style), caractérisée par l'absence du souci d'élégance, la priorité à la clarté et à la précision ; Ségur, lui, au jugement de son critique, passe des compromis, se laisse aller à des facilités, oublie parfois que le livre n'est pas une tribune, où il convient d'enfler la voix. Mais on aura compris que par *style*, il faut ici entendre ce que Barthes désigne comme *écriture*, en ce que les défauts de Ségur sont des manifestations d'une manière de voir les choses (*Ansicht*), d'appréhender le monde, que Stendhal réprouve ou ne partage pas, et tout spécialement lorsqu'il est question de cette sorte d'ordalie du langage que la guerre représente à ses yeux.