



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 5, Mai 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4175>

Stendhal, un désir de cinéma

Rachida El Mala

Laurent Jullier & Guillaume Soulez, Stendhal. *Le désir de cinéma*.
Suivi des *Privilèges du 10 avril 1840* de Stendhal,
Paris, Séguier, 2006.



Pour citer cet article

Rachida El Mala, « Stendhal, un désir de cinéma », *Acta fabula*,
vol. 9, n° 5, , Mai 2008, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document4175.php](https://www.fabula.org/revue/document4175.php), article mis en ligne le 01 Mai 2008, consulté
le 02 Mars 2024, DOI : 10.58282/acta.4175

Stendhal, un désir de cinéma

Rachida El Mala

En avril 1840, Stendhal écrit les *Privilèges* : un texte déroutant, destiné à rester inédit et composé de vingt trois articles qui rêvent pour le « privilégié » une série pouvoirs surnaturels. « À travers ces étranges rêveries de toute-puissance », font valoir les deux auteurs du présent ouvrage, « se lit une sorte de préfiguration des pouvoirs du dispositif cinématographique qui sera mis au point cinquante ans plus tard. Comment ce désir de cinéma entre-t-il en résonance avec le réalisme si particulier de Stendhal, souvent illustré par le travelling imaginaire du « miroir que l'on promène le long d'un chemin » dans *Le Rouge et le Noir* ? ». Comme l'indique la quatrième de couverture encore, les deux éditeurs ont cherché à décrire « l'effet sur Stendhal de la « transformation du spectateur » en ce début du XIXe siècle, avec l'apparition des nouvelles « machines à images ». Ils reviennent sur sa théorie de « la sensation », en particulier à l'aune des recherches contemporaines sur les expériences de pensée et les modes possibles. Pourquoi ce « montage des reflets » auquel se livre Stendhal nous apparaî-t-il aujourd'hui comme quelque chose de cinématographique ?

Dans un premier chapitre de ce livre, L. Jullier et G. Soulez précisent que le désir de cinéma n'équivaut pas à la prescience miraculeuse d'une invention future qui révolutionnera après la disparition de Stendhal le rapport au réel d'une grande partie de l'humanité.

Ce désir, on le retrouve chez des écrivains contemporains de l'invention du cinéma, comme Marcel Proust, ou de sa maturité et même de sa modernité — les deux auteurs se réfèrent à Roland Barthes, chez qui la fréquentation des salles obscures n'épuise pas le désir en question.

Il s'agit donc de voir comment l'imagination stendhalienne « réfléchit » un changement de régime dans l'histoire du regard, plus exactement : dans l'histoire de la « vérité » du regard que le dispositif cinématographique exemplifie sans l'épuiser. En quoi peut-on dire que Stendhal pose ainsi des « problèmes de cinéma » ? Pour répondre à cette question, les deux auteurs feront un sort à l'épigraphe de l'un des chapitres du *Rouge et le Noir*. Cette épigraphe, attribuée à Saint-Réal, nous laisse croire que cinéma et roman stendhalien partagent un « réalisme » autorisant une équivalence entre stylo et caméra. Le cinéma est non seulement le concurrent du peintre et du dramaturge, mais encore l'égal du romancier « réaliste ». On

comprend le goût des cinéastes pour l'adaptation des romans stendhaliens, si l'auteur de *La Chartreuse* pratique une écriture-cinéma avant la lettre — avant le « roman moderne » ou le nouveau roman « objectif ». Le réalisme de Stendhal invite donc à penser le cinéma sous la conception de la sensation que le romancier met en œuvre dans son écriture, caractérisée par Georges Blin (Stendhal et les problèmes du roman, José Corti, Paris, 1983.), usant d'une métaphore cinématographique, comme « restriction de champ ».

Dans ce chapitre, intitulé « Fixer, reconstruire », L.Jullier et G.Soulez précisent que les deux dimensions, — percevoir la réalité et faire de la magie — apparaissent inextricablement liées. Cette opposition artificielle ne résiste pas à la confrontation avec les témoignages des premiers spectateurs : la seule magie du dispositif, des évanouissements dans l'inquiétant néant des hors-champs, de l'exactitude biomécanique des gestes, surclasse ou égale les escamotages, substitutions et autres démultiplications incrustées sortie de l'aquarium de Montreuil (le studio de Méliès). Louis Delluc (« cette suppression de l'art qui dépasse l'art, étant la vie » [photogénie, 1919], in Pierre L'Herminier (dir), *l'art du cinéma*, Seghers, Paris, 1960, pp. 400-404), fait l'apologie du pouvoir reproducteur de la caméra, et appelle à un cinéma au service de l'imagination, contre le désenchantement du monde. Méliès interrogé en 1907 par *les vues cinématographiques*, esquisse une dichotomie séparant les réalisateurs qui travaillent en studio et ceux qui travaillent en plein air, mais ne trace pas de frontière entre l'enregistrement de la réalité et la féerie bien au contraire, il insiste aussi sur le fait que le trucage est produit de main d'homme. de même, lorsqu'il s'oppose au « romanesque » ou aux « illusions », Nerval se propose de « daguerréotyper la vérité » (*les nuits d'octobre*). Plus tard, l'avènement de la photographie comme dispositif fixateur sera célébré dans *la recherche du temps perdu*.

L'oscillation entre un désir de fixation et un désir de reconstruction se retrouve dans la dialectique mise en lumière par David Bordwell (*Making meaning/Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989) opposant, chez les théoriciens qui étudient le cinéma des premiers temps, « le complexe de la momie » (André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?*, 12^e édition, le Cerf, Paris, 1985) au « complexe de Frankenstein » (Noël Burch). Elle est déjà en filigrane dans la littérature du XIXe siècle : la « momification » regroupe les dispositifs fixateurs qu'appellent les écrivains romantiques comme Lamartine ou Villiers de l'Isle d'Adam, dont *l'Eve future* (1886) montre un savant nommé Thomas Edison rêvant d'une machine qui aurait fixé les grandes figures de l'Histoire humaine, et la résurrection évoque l'ancêtre du cinéma que Jules Verne décrit en 1892 dans le château des Carpathes (un simple artifice d'optique semble y faire revivre par le biais de miroirs une cantatrice disparue).

Avec Stanley Cavell (*La Projection du monde [The World Viewed. Reflection on the, ontologie of film]*, 1979 ; trad. fr. Belin, Paris, 1999.) on peut concilier les deux tendances de la fixation et de la magie en affirmant que le processus fixateur relève à lui tout seul de la magie. Le cinéma par son seul dispositif « satisfait notre désir de reproduction magique du monde » non parce qu'il montre des choses folles, mais parce qu'il fait apparaître l'exil comme notre condition naturelle, c'est-à-dire qu'il exhibe notre distance au monde.

Le chapitre suivant « Stendhal au miroir » est composé de quatre parties.

La première offre une étude du treizième chapitre de la première partie du *Rouge et le Noir* (1830), où on trouve cette phrase attribuée à Saint-Réal : « un roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin ». Souvent considérée comme une devise pour le réalisme en général ou pour caractériser le réalisme propre à Stendhal, elle est volontiers utilisée pour proposer l'équation « réalisme=cinéma », parce qu'elle évoque irrésistiblement une sorte d'anticipation du cinématographe comme enregistrement de la réalité.

Selon L. Jullier et G. Soulez, il existe une tension entre deux métaphores, chacune proposant une façon de penser le roman et le cinéma, soit comme arrangement de fragments par la plume ou la caméra, soit comme projection intérieure du monde extérieur dont le romancier ou le cinéaste serait le premier spectateur.

Pour nouer les fils entre « réalité », cinéma et roman stendhalien, il faut d'abord restituer le sens premier de l'idée de « miroir » qui désigne un certain rapport de la littérature au monde.

Le Rouge et le Noir, comme on sait, est une chronique écrite à partir de deux faits divers, dont l'un, le procès d'Antoine Berthet, est rapporté par la *Gazette des tribunaux* des 27-31 décembre 1827. C'est ainsi que peindre le parcours de Julien et la société de la Restauration se fait d'un seul mouvement, suivant un problème moral justement formulé par l'un des discours de Saint-Réal : « de la difficulté de s'avancer dans le monde lors même qu'on a de l'esprit et du mérite ».

La substitution du roman à l'Histoire permet à Stendhal d'élaborer sa poétique propre, qui mêle l'étude d'une « passion » et l'analyse froide du monde dans lequel elle paraît. Le « fait vrai », révélateur, trait saillant d'une époque, contient en lui tout à la fois le poids des conventions sociales et l'expression d'un tempérament singulier. En ce sens, comme le note Pierre-Georges Castex (« Réalisme balzacien et réalisme stendhalien », in Del Litto(dir.), *Stendhal, Balzac. Réalisme et cinéma*, Presse universitaire de Grenoble et Édition du Cnrs, Paris, 1978, pp. 21-27).

Le réalisme de Stendhal est d'abord un réalisme au « second degré », c'est-à-dire un réalisme qui vise, à travers l'étude des passions et des mœurs, à « livrer un

enseignement historique », même si l'on peut retrouver dans l'écriture Stendhalienne « des éléments descriptifs empruntés à la vie réelle, qu'il s'agisse d'un paysage, d'une demeure, ou d'un visage » dont on pourrait dire qu'il s'agit d'un premier degré à fonction d'ancrage. Or, Stendhal ne se contente pas de cette articulation mais creuse l'analyse passionnelle qu'on ouvre la métaphore du miroir.

Dans les deux sections suivantes, « Puissance critique du miroir » et « Point de vue et position sociale », les auteurs étudient le chapitre XII du *Rouge et le Noir*, dans lequel Julien fait un petit voyage, pendant son absence, il n'a pas pensé une seule fois à Madame de Rênal. Après ce voyage, Julien regarde d'un autre œil sa romance possible avec elle : il eut assez de clairvoyance pour se sentir différent après ce petit voyage.

Le romancier dans ce chapitre du roman a plus de hauteur de vue que son personnage : Julien se trompe sur le regard que porte sur lui Madame de Rênal. S'ensuit un jeu de dupes, fondé sur cette contradiction initiale des points de vue, où, feignant à peine une certaine froideur, il suscite l'émoi de Madame de Rênal. C'est tout un jeu de réflexion des points de vue : Julien, ayant un point de vue différent sur sa situation auprès de Madame de Rênal, se trompe pourtant parce qu'il se voit dans le regard de Madame de Rênal différemment de la façon dont elle le regarde. Ainsi, Stendhal, qui conçoit peu après, en 1832-1833, un projet de roman intitulé *Une position sociale*, saisit la confusion des sentiments chez les deux personnages tout en capturant, à travers ce jeu des imaginaires en miroir, le figement des classes sociales auquel donne lieu la rétrograde restauration.

Stendhal fait mine de répondre aux objections d'un lecteur qui lui reprocherait l'invraisemblance du personnage de Mathilde de La Môle enfiévrée de son amour pour Julien, et qui prend conscience de cette fièvre à l'occasion de la représentation d'un opéra. Les auteurs nous affirment, dans cette partie intitulée « du signe naturel au signe paradoxal », que Stendhal reconnaît que Mathilde « est tout à fait d'imagination, et même imaginée bien en dehors des habitudes sociales qui, parmi tous les siècles, assureront un rang si distingué à la civilisation du XIXe siècle ». À l'opposé : « ce n'est point la prudence aux jeunes filles qui ont fait l'ornement des bals de cet hiver ».

L. Jullier et G. Soulez notent la force de l'ancrage contemporain, qui concerne cette fois non les faits source mais plus directement le monde partagé avec le lecteur. Selon eux, le romancier n'est pas responsable de critique de la moralité de la société que décrit sa plume puisqu'il ne tient pas le miroir. C'est justement, à nouveau, un jeu de miroirs qui a lieu entre Mathilde et Julien lorsque Stendhal reprend son récit, qui ressemble fortement au duo que se sont joués Julien et Mme de Rênal au chapitre XIII de la première partie.

Le chapitre « Focalisation et sensation : le cinéma dans l'écriture » est composé de cinq sections.

Victor Del Litto accordait aux cinéastes d'avoir « senti qu'il est souvent arrivé au romancier et même très souvent de manier davantage la caméra que la plume ». La littérature de Stendhal est une littérature de rapport intellectuel ; c'est une littérature où le style est un style abstrait, où il n'y a jamais aucune vision mouillée, humide du monde, mais une espèce de jugement moral ; cette dimension est directement impossible à rendre à l'écran, elle ne peut l'être que par l'intermédiaire d'une adaptation de théâtre avec des dialogues. La posture énonciative de Stendhal conviendrait davantage à celle de Flaubert.

La notion de position, vue comme le fonctionnement d'une conscience en situation, gagne en profondeur suivant une direction que nous indiquait l'étude par Stendhal de l'imagination de ses personnages. C'est en ce sens que Georges Blin (*Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, Paris, rééd. 1983) compare les plans subjectifs au cinéma avec ce qu'il appelle la restriction de champ phénoménologique illustré par l'écriture stendhalienne. Mais il souligne du même mouvement la confusion que manifestent certains essais de caméra subjectives au cinéma, en considérant qu'il ne suffit pas de partager la vision d'un personnage pour partager sa conscience. G. Blin distinguait chez le romancier deux postulations, l'une vériste, l'autre liée « aux intérêts du cœur » en réservant ce qu'il appelle « l'esthétique du miroir » à la première seulement.

Dans « Du cinéma au roman, en passant par le cinéma » les auteurs se réfèrent à François Jost (*L'œil-caméra. Entre film et roman*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1987.) pour distinguer le point de vue strictement oculaire ou « ocularisation » du point de vue diégétique, ou focalisation, soit le vu et le su ; la distinction éclaire les confusions relevées par Georges Blin entre le point de vue purement « visuel » d'un protagoniste et son point de vue « intérieur ». Le mérite de F. Jost est de préciser le concept de focalisation emprunté à Gérard Genette (*Figure III*) en montrant la nécessité de prendre en compte la différence de nature entre le champ actuel du cinéma et le champ virtuel de la vision avec littéraire. Il propose, dans le langage audiovisuel, une opération de séparation du vu et du su. Il rajoute que sans cette opération, nous risquons, en littérature, de prendre le su pour un vu, et, au cinéma, le vu pour le su.

Dans la section intitulée « Miroir et art de croquis », les auteurs affirment que, lorsque dans son champ visuel Stendhal veut saisir des paysages, il ne recourt pas à la métaphore du miroir mais à celle du trait, plus proche de son impression subjective initiale. Dans ce sens Jacques Leenhardt (« Voir et décrire », in Sybil Dümchen et Michael Nerlich (dirs), *Stendhal : image et texte/Texte und Bild, Stendhal-*

Heft n° 4, G. Narr Verlag, tûbingen, 1994, pp.57-68.) remarque, que les croquis qui parsèment les manuscrits de Stendhal, ont une fonction de maintenir la sensation en éveil : ainsi, par exemple dans *Les Mémoires d'un touriste*, « tout se passe comme si le croquis devait rompre une attention induite par les livres, attention typographique, qui éloigne le touriste du vrai pouvoir de voir et de sentir ». Stendhal distingue le domaine visuel et le domaine de l'écriture, mais à l'inverse l'esthétique du miroir moral repose sur des instruments qui ont la puissance cognitive du croquis. Ils nous expliquent par la suite que l'étude des faits psychiques ou psychologiques pour Stendhal découle de la physiologie. Ainsi, dans *la Vie d'Henri Brulard*, il « n'évoque jamais une scène sans préciser le poste qu'il occupait » et le croquis qui l'accompagne, « n'est jamais orienté par rapport aux points cardinaux, mais à partir de certain point H du centre réel H (enry) d'où la scène a été vécue. »(Blin).

Dans la section « L'art et le sérieux de la promenade », les auteurs précisent que la fonction du roman est de présenter les positions respectives de chacun de ses protagonistes. Stendhal a posé tous les paramètres de son esthétique- ancrage historique et politique, satire sociale conscience subjective située, confrontation des points de vue autour d'un même objet-, Stendhal mêle la fonction représentative du miroir (la société en tant que public) et sa faculté de faire défiler les images sans les retenir, (la société en tant qu'objet d'une multitude de regards). comme dans la parabole du miroir dans la hotte, l'image de la réalité sociale à travers le miroir est toujours là pour un public. Pour L. Jullier et G. Soulez, la promenade est à la fois le lien d'une disponibilité à la sensation. Où la métaphore visuelle fait encore sens, et le lieu de rassemblement du texte en vue de la lecture future (c'est la promenade 'délicieuse' de saint -Réal, où la métaphore s'évanouit au profit de la cohérence littéraire) ceci confirme que l'esthétique du miroir et la restriction de champ sont bien une seule et même chose, analysée sous deux aspects différents. ils poursuivent en disant que « l'esthétique du miroir » et la restriction de champ sont une seule et même chose, analysée sous deux aspects différents.

La promenade n'est donc pas, version technique, le support d'une série de « photographies » ni, version esthétique, celui d'une contemplation réceptive mais le véhicule d'une pluralité de positions subjectives tout à la fois historiquement, socialement, affectivement, imaginativement et phénoménalement situées. En ce sens, la démultiplication que rend possible la promenade du miroir permet au texte littéraire de proposer un défilé de scènes à travers le prisme de plusieurs subjectivités.

La promenade a aussi pour règle, précisément, l'absence de fixation des perceptions, l'une chasse l'autre mémé si, comme un roman, l'ensemble produit une

impression, qui n'est pas la synthèse des impressions partielles, mais plutôt le plaisir même de la variation éprouvée.

Dans cette section « L'effet électrique de la vérité », La métaphore du miroir n'empêche pas Stendhal de penser qu'un « paysage » peint est un artefact, donc toujours déjà un point de vue (qui renvoie au tempérament du peintre) et non un objet pré-pictural, qui existerait avant qu'on porte un regard sur lui. Si l'écriture est pour Stendhal un moyen de formuler indirectement ce qu'on ne doit pas dire à cause de la pudeur ou des convenances. Elle a donc le défaut d'interdire une transcription vraiment exacte de ce qu'on ressent profondément, à moins de réussir à produire les effets de miroir (« il y a une manière d'émouvoir qui est de montrer les faits, les choses, sans en dire l'effet »). Mais l'écriture conditionne aussi le récit, lequel possède cette inappréciable qualité : organiser les événements en facilitant leur remémoration et leur communication.

Le chapitre « Stendhal ou l'observateur » est composé de deux sections.

De nombreux travaux se développent sur les impressions lumineuses et, en particulier, sur la persistance rétinienne, si bien que l'image consécutive qui persiste sur la rétine passe du statut d'erreur ou d'illusion au statut de « vérité optique ». comme l'a montré Laurent Mannoni (*Le grand art de l'ombre et de la lumière, Archéologie du cinéma*), ces recherches expérimentales sont transformées en objets de divertissement, tels le thaumatrape (1825), le phénakistiscope (qu'on utilise devant un miroir, 1830) ou le stroboscope (1834). de même, sous l'effet de ce virement de la perception, le *panorama* inventé au siècle précédent subit des changements à son tour.

Daguerre et Bouton mettent au point en 1822 le *diorama*, spectacle qui « se fonde sur l'incorporation d'un observateur immobile dans un dispositif mécanique et sur son assujettissement à une expérience optique dont le déroulement temporel est préétabli » (Jonathan Crary, *L'art de l'observation. Vision et modernité au XIX siècle [The Art of the Observer, 1990]*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994). Dans le diorama, le principe du disque tournant est ainsi appliqué aux spectateurs eux-mêmes qui, plongés dans le noir, se trouvent placés sur une « plate-forme circulaire qui se déplace lentement, ce qui lui permet de voir différentes scènes sous des effets d'éclairage changeants ». En ce sens, contrairement aux précédentes machines à illusions, comme la lanterne magique, ces dispositifs font que le réel est senti comme le fruit d'une production mécanique. C'est bien le « réel » qui est visé à travers les jeux de miroir, mouvements et réfractions lumineuses, car ils nous permettent de comprendre le fonctionnement de notre perception même.

Dans cette section « la mutation des images », Stendhal a été fort sensible à la mutation des images dont il est contemporain, comme le suggère cette citation d'un

article qu'il publie dans le journal de Paris en 1824 : « On vient d'inventer, il y a deux mois, un canon à vapeur qui lancera à une lieue de distance vingt boulets par minute. Nous triomphons dans les arts mécaniques, dans la lithographie, dans le diorama. Mais tous les cœurs sont froids, mais la passion sous toutes ses formes ne se trouve plus nulle part. » (Repris dans *Du Romantisme dans les arts*, cité par Jacques Leenhardt). Tout l'enjeu pour Stendhal est de retrouver la puissance du « miroir » moral et passionnel qui fonde son réalisme subjectif dans le cadre d'une nouvelle pensée de la perception ; celle-ci réfutant les modèles de la séparation de l'extérieur et de l'intérieur et de la transparence des instruments réfringents, elle correspond donc à sa conscience sensualiste. Les auteurs précisent que la chambre noire fait voir le mouvement et le temps mais en interdit la représentation, le diorama introduit des variations dans un même paysage peint (par exemple du lever au coucher du soleil), de telle sorte que les spectateurs mesurent désormais les variations de leur perception tout en comprenant le mécanisme qui permet de les représenter.

Le miroir moral trouve dans les années 1820 une mécanique de la variation qui renvoie au public des images passantes dont le romancier ne se donne pas, paradoxalement, comme l'auteur, mais dont il peut tirer plusieurs leçons quant à la société et aux passions qu'elles font voir, s'instituant plutôt comme un commentateur de ce spectacle vivant.

Dans l'ultime section de ce chapitre, « les mondes possibles de Stendhal », Stendhal tente sans cesse de se détacher de lui-même ; il s'inscrit dans un mouvement d'émergence du moi, dont Charles Taylor a dressé le portrait à l'échelle des dix derniers siècles dans son livre (*Les sources du moi/La Formation de l'identité moderne*, Seuil, 1998). En écho à la transformation du regard, l'époque de Stendhal marque « un tournant expressiviste » au cours duquel l'intuition intérieure prend le pas sur le sentiment de la finalité des choses ; les sentiments y sont valorisés par eux-mêmes.

Les auteurs L.Gullier et G. Soulez réfléchissent aussi sur un nouveau dispositif de représentation du monde, le géorama. Le brevet du géorama, déposé en 1822, le décrivait comme un globe creux de 40 pieds de diamètre, au centre duquel était fixée une plate 'forme de 10 pieds depuis laquelle le spectateur pouvait 'embrasser toute les merveilles de la terre d'un seul coup d'œil'. Si Stendhal le convoque de préférence au diorama, c'est peut-être parce qu'il se présente comme un environnement immersif, qui englobe le spectateur, tandis que le diorama est un environnement à visiter, invitant à la distanciation du flâneur.

Le monde construit par les privilèges est un « petit monde » ou un monde possible. Quand au degré de réalité de ce monde, c'est selon. A la suite de Leibniz, Le fondateur de l'esthétique, Baumgarten, fera une place, à côté des fictions *utopiques*

qui comportent des « incohérences irrémédiables ou des impossibilités métaphasiques », aux fictions *hétéroscopiques*, « qui auraient pu se réaliser dans un monde [possible] différent » (Frédéric Ferro, *La pyramide des mondes possibles*, in *Magazine littéraire*, n° 416, Paris, janvier 2003, pp. 43-45.)

Le monde possible chez Stendhal permet à travers l'introspection de dépasser la puissance corrosive des miroirs, qui n'est autre que la cruauté de ce monde ci perçue selon différentes variations d'âme, sans retomber dans l'artificialité trop évidente d'une fiction, afin de préserver une autre possibilité de variation, celle des paramètres du monde lui-même, pour mieux poursuivre en imagination telle ou telle passion dévorante du moment.

Le dernier chapitre, intitulé « conclusion le montage des reflets » le sens du miroir Stendhalien affirme le pouvoir de cadrage du romancier, lui permettant de mettre en jeu une réflexivité entre points de vue, jusqu'à creuser en lui-même à l'infini des mondes virtuels pour mieux se ressaisir. C'est retrouver le projet du cadre sous le cadre. Il ne s'agit pas d'un simple cache, ou prélèvement d'un réel devant la caméra dans les limites du cadre, pour reprendre la fameuse distinction proposée par Bazin, (André Bazin, éd. cit.). Distinction qui suppose en fait un cadre photographique qui absorbe ou retient quelque chose du monde réel, mais au contraire d'une manière de dire que toute scène est toujours déjà un regard, y compris un regard sur soi-même. Même « documentaire », le montage cinématographique ne peut pas être un simple montage de vues, au sens de scènes photographiées.

Stendhal invente, entre roman, expérience de vie et expérience des images, un dialogisme du regard qui sera au cœur du cinéma entant qu'il est montage de ces regards. Mais de ces regards c'est tout autant la position que l'effet de réflexion qu'ils produisent que Stendhal met en relation pour un public, ou pour lui-même comme public, s'observant sous le regard de « God ». A l'opposé de l'identification, ou comme identification possible et impossible à un autre soi-même pourvu de maints pouvoirs dont le je ne dispose pas, l'expérience de pensée proposée propose en somme un montage analytique-critique qu'on pourrait qualifier de montage des reflets. Stendhal dédoublant les points de vue de ses protagonistes, ou se dédoublant pour créer l'espace d'un point de vue, ne propose pas un simple conflit de des consciences subjectives, mais ouvre un abîme entre deux reflets.

La seconde partie de l'ouvrage reproduit les vingt-trois articles qui constituent les *Privilèges* de 10 avril 1840.

PLAN

AUTEUR

Rachida El Mala

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : sara-1979@hotmail.fr