

2ml. 2834.3

Université de Montréal

*Esthétique de l'intensité et du paroxysme dans les nouvelles de  
Stendhal*

par

Marie Fouad Ibrahim Guirguis  
Département d'Études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en Études françaises

avril, 2000

© Marie Fouad Ibrahim Guirguis, 2000



PQ

35

UBf

2000

V.027

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

*Esthétique de l'intensité et du paroxysme dans les nouvelles de  
Stendhal*

présenté par :  
Marie Fouad Ibrahim Guirguis

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Président-rapporteur** : Josias SEMUJANGA  
**Directeur de recherche** : Michel PIERSENS  
**Membre du jury** : Marie-Christine LESAGE

Mémoire accepté le : 2000-08-24

## SOMMAIRE

Stendhal est surtout connu comme romancier, mais il a également écrit des récits courts regroupés dans le volume des *Chroniques italiennes* (1839) ou publiés séparément : *Le Rose et le Vert*, *Mina de Vanghel*, *Le Coffre et le revenant*, etc. La critique stendhalienne s'est plutôt penchée sur le roman stendhalien. Il nous a donc paru intéressant de jeter un éclairage nouveau sur l'écriture de la nouvelle chez Stendhal.

Les nouvelles<sup>1</sup> de Stendhal constitueront donc l'axe central de notre étude. *Le Rose et le Vert*, *Mina de Vanghel*, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, *Le Coffre et le revenant*, *Le Philtre*, *Féder*, etc., moins travaillées par la critique, à notre sens, que les *Chroniques italiennes*, formeront notre corpus. Ces nouvelles ont été d'abord publiées séparément puis ont été regroupées dans une œuvre posthume datant de 1854 à laquelle l'éditeur a donné le titre de *Romans et nouvelles*.

Nous nous intéresserons aux traits qui caractérisent la nouvelle chez Stendhal ainsi qu'à son mode de fonctionnement. À partir du corpus, nous étudierons plus particulièrement les différentes manifestations de ce que nous appellerons : une esthétique de l'intensité et du paroxysme. Notre recherche part donc de notions précises, à savoir l'« intensité » et le « paroxysme ». Quant au « paroxysme », il s'agit

---

<sup>1</sup> STENDHAL, *Romans et nouvelles*, dans *Romans et nouvelles II*, édition établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 1053-1357.

d'un concept que nous empruntons à Florence Goyet qui le définit ainsi : « L'une des caractéristiques des nouvelles classiques est que le paroxysme s'étende à l'ensemble du matériel narratif (...) Le paroxysme fait tache d'huile, comme si, telle Midas transformant tout en or, la nouvelle poussait à la limite tout ce dont elle s'empare<sup>2</sup>. »

Nous examinerons, dans cette perspective, les problèmes posés par les transitions abruptes et la tension presque continue de l'intrigue, autrement dit un type de progression particulier qui se manifeste au niveau de la narration et de l'action dans la nouvelle stendhalienne. Il sera surtout question de l'« intensité » ou de l'« empire » du récit dans les nouvelles. Seront également traitées les notions de « moment fort » et d'« ellipse ». Nous étudierons aussi le paroxysme chez les personnages. En effet, ceux-ci sont marqués par leur caractère passionné et par leurs sentiments exacerbés. De même, le dénouement et les effets de pointe et de chute : fin bouclée, fin ouverte, inachèvement seront des pistes de recherche intéressantes pour l'étude des moments paroxystiques auxquels touche l'écriture de la nouvelle stendhalienne.

Cette recherche, telle que nous l'envisageons, aura recours aux études génériques et s'appuiera sur les études narratologiques en ce qui concerne la progression textuelle.

---

<sup>2</sup> GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993, p. 24.

## TABLE DES MATIÈRES

### *ESTHÉTIQUE DE L'INTENSITÉ ET DU PAROXYSMES DANS LES NOUVELLES DE STENDHAL*

SOMMAIRE.....	i
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
REMERCIEMENTS.....	vi
DÉDICACE.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : LE RÉCIT : INTENSITÉ ET PAROXYSMES	
1. Un empire du récit.....	9
2. Le récit dans <i>Le Rose et le Vert</i> .....	14
1) Un amour de raconter.....	14
2) Les précisions temporelles.....	20
3) Le dialogue.....	21
4) Les intrusions dans le récit.....	23
3. Le récit dans <i>Mina de Vanghel</i> .....	27
4. <i>Le Rose et le Vert</i> et <i>Mina de Vanghel</i> : un récit double.....	28
5. Le récit dans <i>Souvenirs d'un gentilhomme italien</i> .....	49
1) Une intensité narrative.....	49
2) Les précisions temporelles.....	56
3) Le discours direct.....	59
6. Le récit dans <i>Le Coffre et le revenant</i> .....	62

1) La description.....	62
2) Les interventions du narrateur.....	65
3) Le rythme de l'action : accélération et moments forts.....	66
4) Ellipses.....	73

## CHAPITRE II : ESTHÉTIQUE DU PAROXYSMES CHEZ LES PERSONNAGES

1. La femme : visage important de la passion.....	80
2. Passion, excès et paroxysme chez les personnages.....	85
1) La passion amoureuse.....	85
a. Mina.....	85
b. Inès.....	93
c. Léonor.....	99
2) Le déguisement : excès et passion.....	103
a. <i>Le Rose et le Vert</i> et <i>Mina de Vanghel</i> .....	103
b. <i>Le Coffre et le revenant</i> .....	108
c. <i>Le Philtre</i> .....	110
d. <i>Féder</i> .....	114
3) L'ailleurs.....	122
Les personnages et l'ailleurs.....	123

## CHAPITRE III : DÉNOUEMENT ET ESTHÉTIQUE DU PAROXYSMES

1. La fin stendhalienne : un statut problématique.....	135
2. Le dénouement dans le roman stendhalien.....	142
3. Dénoement et paroxysme dans la nouvelle stendhalienne.....	150

1) <i>Le Rose et le Vert</i> .....	152
2) <i>Mina de Vanghel</i> .....	154
3) <i>Le Coffre et le revenant</i> .....	157
4) <i>Le Philtre</i> .....	159
5) <i>Souvenirs d'un gentilhomme italien</i> .....	162
6) <i>Le Juif</i> .....	163
CONCLUSION.....	166
BIBLIOGRAPHIE.....	170

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Monsieur Michel Pierssens pour son appui durant tout ce travail de recherche, pour ses conseils pertinents et pour la confiance qu'il m'a toujours témoignée.

*À mes parents*

## INTRODUCTION

La nouvelle pose toujours des problèmes en ce qui concerne sa définition et son appartenance générique. Nombre de critiques refusent de la définir ou encore essaient d'éviter cette question. Tout d'abord, la classification des genres reste en général un sujet de débat. Jean-Marie Schaeffer dit en ce sens :

De tous les champs dans lesquels s'ébat la théorie littéraire, celui des genres est sans nul doute un de ceux où la confusion est la plus grande. Cela me semble pouvoir s'expliquer par le fait que les théories génériques manifestent souvent de manière exacerbée certaines difficultés, voire apories, qui structurent de nombreuses théories littéraires<sup>1</sup>.

De même, la « littérature et la critique des années 1960, dans le sillage du Nouveau roman, de Roland Barthes et du « textualisme » défendu par Philippe Sollers et le groupe Tel Quel, avaient fait de la notion de **genre littéraire** leur principal adversaire<sup>2</sup>. » Nous trouvons aussi, par exemple, Breton qui se trouve hostile à l'idée même de « littérature<sup>3</sup> ».

En ce qui concerne la nouvelle, beaucoup de théories s'y sont intéressés. Les Formalistes russes lui ont consacré une partie de leur réflexion. Toutefois V. Chklovski se trouve incapable d'en trouver une définition, il fait donc cet aveu : « En commençant ce chapitre, je dois dire avant toute chose que je n'ai pas encore trouvé de définition pour la nouvelle. (...)»<sup>4</sup>. Nombre de pensées et réflexions

---

<sup>1</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre », GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, p. 179.

<sup>2</sup> COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions Hachette, 1992, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>4</sup> CHKLOVSKI, V., « La construction de la nouvelle et du roman », *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éditions du Seuil,

concernant ce sujet s'ensuivent. Hans-Boll Johansen exprime la difficulté d'en trouver une définition, il écrit : « Il nous semble que ce genre de questions mène la critique dans une impasse et voilà pourquoi nous proposons d'aborder les problèmes de la nouvelle par un autre biais<sup>5</sup>. » De même, il dit plus loin : « (...) Nous ne pensons donc pas qu'il soit possible de donner une définition générale de la nouvelle. La réalité est si complexe qu'il serait vain de vouloir trouver le dénominateur commun de tant de réalisations différentes. Le *mot* nouvelle est seul à les unir. (...)»<sup>6</sup> ». En effet, H.-B. Johansen trouve que toute « ambition de donner des définitions générales risque d'aboutir à un échec : si l'on reste sur le plan très général, on ne dit rien, et si l'on se risque à quelque précision, on a déjà trop dit<sup>7</sup>. » De même A. Fonyi exprime la même idée quand elle écrit :

Qu'est-ce que la nouvelle ? objet de véhémentes discussions et de patientes recherches, depuis près de deux cent ans elle se dérobe à toute approche théorique : dans la multitude de définitions élaborées, pour la plupart par des auteurs allemands (...) il n'y en a aucune qui soit entièrement satisfaisante. (...)»<sup>8</sup>

H. -F. Imbert manifeste le même souci :

Nous n'en échappons pas pour autant au problème des définitions. On le simplifie abusivement en identifiant *novella*, *novelle* et *short novel*. Les deux premiers termes correspondent assez bien à cette « nouvelle » de 10 000 à 20 000 mots qui convient à James. La nouvelle relève du domaine de la création maîtrisée. (...)»<sup>9</sup>

1965, p. 170.

<sup>5</sup> JOHANSEN, Hans-Boll, « Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4, « Problématiques de la nouvelle », octobre-décembre 1976, p. 421.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> FONYL, Antonia, « Nouvelle, subjectivité, structure. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4, « Problématiques de la nouvelle », octobre-décembre 1976, p. 355.

<sup>9</sup> IMBERT, Henri-François, « Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte », *Revue de*

De même D. Grojnowski se pose cette question :

Qu'est-ce qu'une nouvelle ? On ne peut évidemment « définir » un genre littéraire comme on le ferait d'un terme de géométrie. (...) Le caractère instable des commentaires indique, si besoin était, qu'on ne se trouve en présence ni d'une forme fixe ni d'une formule figée. La conception de la nouvelle varie selon les époques mais également selon des esthétiques d'auteurs<sup>10</sup>.

Beaucoup de théories et de réflexions s'intéressent à ce sujet sans jamais aboutir à des conclusions définitives, il ne s'agit, sans doute pas, de les énumérer toutes mais d'en donner juste une idée.

Si le problème de la définition de la nouvelle se pose, il est d'autant plus présent quand on parle de la nouvelle chez Stendhal. Béatrice Didier dit en ce sens :

Parler des nouvelles de Stendhal, c'est s'engager sur un terrain bien incertain. Stendhal n'ayant pas donné de son vivant un recueil de ses nouvelles, c'est finalement à ses éditeurs qu'est revenu ce soin. Or il semble que, dès les origines, le titre de « nouvelles » ait été un intitulé commode pour regrouper en un volume tout écrit de Stendhal que l'on ne savait pas trop dans quelle catégorie classer. (...) <sup>11</sup>

En effet, essayer de définir la nouvelle stendhalienne se trouve être une question épineuse. Stendhal a écrit des récits courts regroupés dans le volume des *Chroniques italiennes* (1839) ou publiés séparément : *Le Rose et le Vert*, *Mina de Vanghel*, *Le Coffre et le revenant*, etc. Ces derniers récits ont été regroupés dans une œuvre posthume à laquelle l'éditeur a donné le titre de *Romans et nouvelles*. Il faut noter que déjà le choix du titre *Romans et nouvelles* nous rend un peu perplexes puisque le roman et la nouvelle appartiennent à des genres différents, se pose donc déjà le

---

*Littérature Comparée*, n° 4. « Problématiques de la nouvelle », octobre-décembre, 1976, p. 353.

<sup>10</sup> GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 3.

<sup>11</sup> DIDIER, Béatrice, « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, mai 1975, p. 209.

problème du statut de la nouvelle stendhalienne. B. Didier écrit :

(...) Au besoin, et pour n'avoir pas à trancher, on mettra un titre prudent : « *Romans et nouvelles* ». C'est Colomb qui, le premier, a pratiqué cet intitulé dans l'édition complète chez Michel Lévy, en 1852. Henri Martineau, puis V. del Litto et Ernest Abravanel, plus récemment, reproduisent ce titre qui a l'avantage d'être vaste, mais n'apporte aucun secours à qui voudrait tenter de distinguer dans l'œuvre stendhalienne le registre de la nouvelle et celui du roman<sup>12</sup>.

Nous avons choisi d'étudier dans notre mémoire les nouvelles de Stendhal. *Le Rose et le Vert*, *Mina de Vanghel*, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, *Le Coffre et le revenant*, *Le Philtre*, *Féder*, etc., moins travaillées, à notre sens, par la critique que les *Chroniques italiennes* seront les textes de notre corpus, il s'agit donc, comme nous venons de le mentionner, du recueil posthume *Romans et nouvelles* de Stendhal. Toutefois, il faut noter que le corpus des nouvelles varie d'un éditeur à l'autre, nous en tenons aux textes recueillis dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Qu'est-ce que la nouvelle stendhalienne ? Est-ce un roman inachevé ? Est-ce une chronique ? Comment la définir et l'approcher dans un siècle qui en voit un grand essor : Mérimée, Maupassant, Nodier, Vigny, Gautier, Villiers de l'Isle-Adam, etc. En fait, il serait très ambitieux de pouvoir situer Stendhal dans un siècle qui est considéré comme l'âge d'or de la nouvelle. Cependant il n'est pas difficile de remarquer le statut particulier des récits courts chez Stendhal qui sont parfois marqués d'ambiguïté en ce qui concerne leur appartenance générique. B. Didier exprime ce souci qui travaille surtout les éditeurs de Stendhal, elle parle du partage qui reste à faire entre roman inachevé et nouvelle, de même elle évoque le problème de la classification de

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

« nouvelle » et « chronique » :

La ligne de démarcation entre la nouvelle et la chronique chez Stendhal est tout aussi douteuse et, là encore, les hésitations des éditeurs sont révélatrices. Ainsi le Club du Bibliophile regroupe sous le titre *Romans et nouvelles : Vanina Vanini et San Francesco a Ripa* que d'autres éditeurs joignent habituellement aux chroniques italiennes<sup>13</sup>.

Nous avons donc décidé de concentrer nos efforts sur l'analyse des nouvelles stendhaliennes et du mode de leur fonctionnement. L'esthétique de la nouvelle chez Stendhal est donc ce qui importe pour nous en premier lieu. À partir du corpus, nous essaierons d'étudier le mécanisme des nouvelles. Partant des notions d'« intensité » et de « paroxysme », nous tenterons de définir le fonctionnement des nouvelles. En effet, l'écriture stendhalienne des nouvelles est marquée par une intensité ou encore un « empire du récit » si nous reprenons l'expression de Gérard Genette.<sup>14</sup> Quant à la notion de « paroxysme », nous l'empruntons à Florence Goyet qui dit :

(...) la nouvelle est bien un genre « économique » et tous les commentateurs ont insisté avec raison sur le petit nombre de personnages et d'événements dans le genre. Mais ces quelques éléments sont toujours caractérisés avec outrance, ils sont *prodigieusement* ce qu'ils sont, chaque état, chaque qualité, chaque sentiment est poussé à son paroxysme<sup>15</sup>.

Selon F. Goyet, il s'agit d'une notion importante, caractéristique de la « nouvelle classique » :

L'une des caractéristiques des nouvelles classiques est que le paroxysme s'étende à l'ensemble du matériel narratif : non pas seulement les héros, mais tous les éléments qui joueront un rôle dans la narration. Le paroxysme fait tache d'huile, comme si, telle Midas transformant tout en or, la nouvelle poussait à la limite tout ce dont elle

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>14</sup> GENETTE, Gérard, « Stendhal », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 172.

<sup>15</sup> GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993, p. 17.

s'empare. (...) <sup>16</sup>

De même, elle dit plus loin : « Ce phénomène est si général dans la nouvelle classique que les auteurs semblent tenus d'exprimer la banalité elle-même à travers ces paroxysmes. (...) <sup>17</sup> ». Au niveau du récit, les sémioticiens parlent aussi de « saturation narrative ». Chklovski parle à son tour d'« accumulation ». Nous commencerons donc par étudier le récit dans les nouvelles. À partir d'un choix d'exemples de nouvelles qui nous semblent les plus illustratives, nous procéderons à l'analyse des concepts d'« intensité » et de « paroxysme » dans le récit. Nous examinerons, dans cette perspective, les transitions abruptes dans la nouvelle stendhalienne, autrement dit un type de progression particulier qui se manifeste au niveau de la narration et de l'action. Sera ici traitée la notion de « moment fort » ou ce que Charles Grivel appelle « l'extraordinaire de l'histoire » ou le « coup de théâtre » <sup>18</sup>. Nous nous intéresserons par la suite aux personnages. En effet, ceux-ci sont marqués par leur caractère passionné et leurs sentiments exacerbés, le côté paroxystique que nous retrouvons dans leur caractère ainsi que les moments de paroxysme dans lesquels ils sont souvent ancrés seront un intéressant objet d'étude. L'amour et la passion seront ici des composantes importantes pour notre étude du paroxysme chez les personnages. Il faut savoir que l'épaisseur psychologique que nous retrouvons chez les personnages stendhaliens dans un récit court tel que la nouvelle contribue à leur originalité. La femme est un visage important que nous étudierons, nous nous intéresserons aussi à

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>18</sup> GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague, Mouton, 1973, p. 73- 76.

l'analyse de thèmes importants tels que le « déguisement » et l'« ailleurs », lesquels sont des données importantes à travers lesquels les personnages se défoulent et échappent au paroxysme de leur caractère ainsi qu'à celui des situations. Nous nous intéresserons, en dernier lieu, au dénouement des nouvelles. Les effets de pointe et de chute seront donc des pistes de recherche intéressantes pour l'étude du paroxysme.

Le choix de ce sujet a été dicté à la fois par un intérêt porté à l'écriture stendhalienne ainsi qu'au genre de la nouvelle, souvent lieu d'ambiguïté et de conflit. En fait, il s'agit d'un type d'écriture plutôt méconnu chez Stendhal, le grand romancier, l'auteur du *Rouge et le Noir* et de *La Chartreuse de Parme*. Le récit court reflète non seulement un mode d'écriture chez lui mais aussi la personnalité de l'auteur, ses hésitations en ce qui concerne les dénouements, son implication dans le récit, son attachement à suivre la psychologie des personnages même dans un récit court tel que la nouvelle. Il faut dire que Stendhal aime toutefois se dissimuler derrière des transcriptions ou traductions d'autres textes, qu'ils soient réels ou imaginaires, et qu'il se livre souvent à un travail de réécriture. *Vittoria Accoramboni* dans *Chroniques italiennes* commence ainsi : « Malheureusement pour moi comme pour le lecteur, ceci n'est point un roman, mais la traduction fidèle d'un récit fort grave écrit à Padoue en décembre 1585<sup>19</sup>. » De même, le titre de la nouvelle *Le Philtre* est ainsi suivi « imité de l'italien de Silvia Valaperta ». Cependant, nous dirions que même si Stendhal reprend des schémas événementiels ou histoires déjà existants chez d'autres, ceci ne

---

<sup>19</sup> STENDHAL, *Vittoria Accoramboni*, *Chroniques italiennes*, dans *Romans et nouvelles II*, édition établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 653.

représente en fait qu'un cadre derrière lequel se déguise tout modestement la création stendhalienne. Les lecteurs de Stendhal devront facilement reconnaître à chaque ligne ses effets d'ironie, son amour de raconter ou sa haine de décrire. Que Stendhal soit tenté de faire de *Mina de Vanghel* un roman, ou qu'il laisse un certain nombre de nouvelles telles que *Le Rose et le Vert*, *Le Juif*, *Féder*, etc. inachevés, ceci n'enlève rien au statut particulier de son écriture dont nous tenterons, au cours de cette recherche, de saisir l'esthétique.

## CHAPITRE I

### LE RÉCIT : INTENSITÉ ET PAROXYSMES

#### 1. Un empire du récit

Daniel Sangsue analyse dans son article *Stendhal et l'empire du récit* l'envahissement du récit dans l'écriture stendhalienne, qui semble être le facteur commun aux textes de Stendhal. Il en dit : « (...) l'œuvre stendhalienne apparaît donc largement placée sous le signe du récit. On pourrait même dire qu'elle constitue un long récit ininterrompu, étant donné aussi, comme nous le verrons, que des récits prolifèrent à l'intérieur des quelques œuvres qui ne sont pas narratives<sup>20</sup>. » Il déclare que la « Stendhalie est un vaste empire du récit<sup>21</sup> ». Gérard Genette dit également :

Où commence l'œuvre ? Où finit-elle ? Même si l'on veut tenir pour pathologiques ( mais le plus pathologique n'est-il pas le plus signifiant ? ) les cas extrêmes évoqués à l'instant, tout lecteur de Stendhal qui ne s'est pas arrêté aux cinq ou six « chefs-d'œuvre » canoniques sait bien quelle indéchirable continuité s'établit de la *Correspondance* au *Journal*, du *Journal* aux essais, des essais aux récits. L'œuvre « romanesque » ne jouit d'aucune autonomie définissable par rapport à l'ensemble des écrits. *L'Histoire de la peinture*, *De l'Amour*, *Rome*, *Naples et Florence*, les *Promenades dans Rome*, les *Mémoires d'un touriste* contiennent des dizaines d'anecdotes plus ou moins développées, qui appartiennent pleinement, et parfois avec un éclat tout particulier, à l'empire du récit stendhalien.(...)<sup>22</sup>

D. Combe, se référant à Jakobson, rappelle que : « (...) le procédé dominant de la

---

<sup>20</sup> SANGSUE, Daniel, « Stendhal et l'empire du récit », *Poétique*, n° 104, novembre 1995, p. 430.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>22</sup> GENETTE, Gérard, « Stendhal », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 171- 172.

prose, son élément naturel, est le récit (...)»<sup>23</sup> ». Et Jean Prévost précise que Stendhal « contait bien davantage pour le plaisir de conter<sup>24</sup> ». Nous partageons l'opinion de Daniel Sangsue qui avance que la critique n'a pas suffisamment étudié le « désir de raconter » qui prédomine dans le texte stendhalien :

(...) Si la critique a largement mis l'accent sur les thèmes et les techniques de composition partagés par les différentes œuvres de Stendhal, elle ne semble en effet pas s'être suffisamment intéressée à ce dénominateur commun qu'elles ont d'être des textes narratifs et de procéder d'un désir de raconter qui, pour évident qu'il soit, n'en mérite pas moins d'être interrogé pour lui-même, en deçà des différentes formes qu'il peut emprunter. (...)»<sup>25</sup>

En fait, l'histoire racontée a, comme le montre bien D. Sangsue, beaucoup d'importance chez Stendhal. Nous remarquons ce phénomène dans l'écriture de la nouvelle stendhalienne où « récit », « récit enchâssé », « histoire » occupent une place stratégique. Nous aborderons cette question de près au cours de notre analyse du récit dans les nouvelles. Michel Crouzet affirme aussi le caractère primordial du récit chez Stendhal : « Il ne songe qu'à raconter : le point essentiel de sa vision interne, l'élément primordial du monisme désiré, c'est le récit<sup>26</sup>. » Il montre que chez Stendhal « tout est conditionné par le déploiement « diégétique » du roman<sup>27</sup> ». D. Sangsue rejoint l'avis de M. Crouzet et il est tout convaincu que ce qui est prioritaire chez Stendhal c'est de « conter une histoire<sup>28</sup> ». Il dit : « (...) cela n'est pas seulement vrai pour le roman. Il

---

<sup>23</sup> COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions Hachette, 1992, p. 122.

<sup>24</sup> PRÉVOST, Jean, *La Création chez Stendhal*, Paris, Mercure de France, 1951 ; rééd. Paris, Gallimard, coll. « Idées », s.d. [1974], p. 197, cité dans SANGSUE, Daniel, art. cit., p. 434.

<sup>25</sup> SANGSUE, Daniel, art. cit., p. 429.

<sup>26</sup> CROUZET, Michel, *Le Naturel, la Grâce et le Réel dans la poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme*, 2, Paris, Flammarion, 1986, p. 306, cité dans SANGSUE, Daniel, art. cit., p. 430.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 307, cité dans SANGSUE, Daniel, art. cit., p. 430.

<sup>28</sup> SANGSUE, Daniel, art. cit., p. 430.

suffirait déjà pour s'en persuader de se rappeler qu'il a exploité de multiples autres genres narratifs : nouvelle, chronique, biographie, récit autobiographique, récit de voyage...<sup>29</sup> ». Le récit est présent chez Stendhal dans tous ses états ce qui fait la richesse diégétique du texte stendhalien ; l'histoire racontée engendre d'autres histoires et le récit principal est suivi de récits seconds :

(...) Le récit stendhalien se plaît en effet à s'ouvrir sur des microrécits, récits enchâssés au style direct ou récits « narrativisés » retranscrits à la troisième personne. et il ne manque plus d'intégrer à sa diégèse des situations de narration, d'introduire dans les actions racontées celles de personnages qui racontent<sup>30</sup>

P. Jourda, parlant des *Chroniques italiennes*, qualifie les récits de Stendhal de « nerveux et serrés<sup>31</sup> ». Quant à D. Sangsue, il voit que les récits sont présents chez Stendhal dans leur triple acception d'*histoires racontées*, de *récits* proprement dits et de *narration*. Sangsue reprend ici la terminologie de Genette. Si nous examinons les romans, nous trouvons qu'ils sont marqués par le flux du récit et des métarécits. Daniel Sangsue en dit : « (...) on pensera, pour *Le Rouge*, aux métarécits de Geronimo et de Saint-Giraud (...) et, pour *Lucien Leuwen*, à la longue " Histoire de Jérôme Ménéuel " (...)»<sup>32</sup> ». De même *Lamuel* se place dès le premier chapitre sous le signe du récit, si bien que l'on peut se demander si Stendhal n'a pas voulu présenter l'histoire de *Lamuel* sous forme d'un métarécit. En fait, dès le premier chapitre, le lecteur a affaire à une situation de narration, « le narrateur s'inclut en effet dans un cercle décaméronique qui se réunit par « *désoccupation* » autour de la marquise de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>31</sup> JOURDA, Pierre, « L'art du récit dans les *Chroniques italiennes* », *Journées stendhaliennes internationales de Grenoble*, 26- 28 mai 1955, Paris, Divan, 1956, p. 163.

<sup>32</sup> *Ibid.*

Miossens et auquel appartient le docteur Sansfin, qui raconte à l'assemblée ses bonnes fortunes<sup>33</sup>. » De même dès l'Avertissement dans *La Chartreuse de Parme*, un statut métanarratif est déjà supposé puisque l'histoire provient d'un manuscrit des annales d'un chanoine de Padoue qui a été transmis au narrateur par son neveu, et le récit du neveu a lieu dans une soirée qui réunit « quelques personnes<sup>34</sup> ». Daniel Sangsue souligne la place importante de la narration dans *La Chartreuse*, il en dit :

(...) La narration apparaît donc comme une part non négligeable de l'action du roman, et il se dessine clairement que c'est parce qu'elle a partie liée avec le plaisir, sinon avec le bonheur. Fabrice, qui prend visiblement du plaisir à raconter, n'est-il pas lui-même, comme le remarque Peter Brooks, engendré par un récit, étant le fruit indirect de l'émotion de la marquise del Dongo, un soir de mai 1796, au récit du lieutenant Robert ?<sup>35</sup>

Les grands romans de Stendhal sont donc marqués par la prédominance du récit. Ceci dit le récit ne marque pas uniquement le roman chez Stendhal, c'est le cas de l'ensemble de son œuvre ; il s'agit en fait d'une stratégie d'écriture, sa logique est bien celle d'une narration « narrative<sup>36</sup> ». Toutefois l'envahissement du récit dans un genre littéraire court tel que la nouvelle a une esthétique particulière étant donné que les effets de saturation et de condensation sont ressentis davantage vu la dimension de la nouvelle par rapport à d'autres genres littéraires beaucoup plus longs, d'où l'intérêt d'étudier la présence importante du récit dans les nouvelles de Stendhal. Dans les *Chroniques italiennes*, nous avons affaire, comme c'était le cas dans *La chartreuse de Parme*, à un statut métanarratif du récit ou à des chroniques qui sont en fait des récits

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 432- 433.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>36</sup> *Ibid.*

au second degré. En effet, il s'agirait de la traduction par Stendhal d'anciens manuscrits italiens. Ce parallèle que nous venons d'établir entre l'origine narrative dans *La Chartreuse* et dans *Chroniques italiennes*, Béatrice Didier le souligne également : « (...) *la Chartreuse de Parme* n'est-elle pas une chronique italienne, et plus grande ? - aussi bien dans son ampleur romanesque que dans son degré d'achèvement.(...)»<sup>37</sup> ». Quant au récit dans le recueil de *Romans & nouvelles*, nous l'examinerons longuement au cours de ce chapitre puisqu'il s'agit de l'objet de notre recherche. Daniel sangsue souligne dans son article important sur le récit stendhalien l'hyperactivité narrative qui est marquante. Dans les récits de voyage tels que *Rome, Naples et Florence, Promenades dans Rome* ou *Mémoires d'un touriste*, le récit dans ses diverses dimensions est bien présent. *Rome, Naples et Florence* « se termine sur un récit enchâssé, l'histoire de la princesse Santa Valle - comme si les métarécits devaient avoir le *dernier mot*<sup>38</sup>. » Nous pouvons même expliquer l'échec de Stendhal dans le domaine du théâtre par sa conception du récit ou plutôt par son attachement au récit ; toutefois le récit raconte tandis que le théâtre est l'art de la représentation. Ainsi sans jamais parvenir à achever une seule pièce de théâtre, Stendhal fait des réflexions théoriques sur le théâtre : *Racine et Shakespeare...*<sup>39</sup>

Pour nous, lecteurs de Stendhal, nous ressentons la même chose à la lecture de ses romans, de ses récits de voyages, de ses nouvelles, etc. La nouvelle, comme genre ramassé, peut donner la priorité au récit par rapport à la description, par exemple, ou

---

<sup>37</sup> DIDIER, Béatrice, « Stendhal chroniqueur », *Littérature*, n° 5, février 1972, p. 11.

<sup>38</sup> SANGSUE, Daniel, art. cit., p. 435.

<sup>39</sup> Nous rejoignons ici l'avis de D. Sangsue, art. cit, p. 441- 442.

par rapport à d'autres types de discours. Mais Stendhal va encore plus loin puisqu'il adore tout ce qui est récit et narration. Dans la nouvelle, il porte la présence du récit à son paroxysme.

Selon Louis Baladier, « récit » peut désigner « une suite d'événements , réels ou fictifs , qui forment la matière d'un discours oral ou écrit. (...)»<sup>40</sup> »

Selon lui :

« Récit » désigne aussi l'acte par lequel on raconte quelque chose, le fait de narrer (...) Enfin, « récit » désigne un énoncé narratif qui peut être, soit un texte complet et autonome (...) soit un segment de texte dans une oeuvre ne ressortissant pas au genre narratif (...)»<sup>41</sup>.

Il distingue également entre « histoire », « narration » et « récit » :

Pour que cette complexité n'aboutisse pas à la confusion, on distinguera avec soin le contenu narratif qu'on nommera « histoire », l'acte de production de l'énoncé narratif qu'on nommera « narration » et cet énoncé lui-même auquel on réservera l'appellation de « récit ». (...)»<sup>42</sup>

En fait, le récit sera l'objet central de l'étude de ce chapitre.

## 2. Le Récit dans *Le Rose et le vert*

### 1) Un amour de raconter

L'observation du récit dans *Le Rose et le Vert* est l'objet de notre présente étude. La nouvelle commence par un effet de réel bien cher à Stendhal : « Ce fut vers la fin de 183\* que le général major comte von Landek revint à Koenigsberg sa patrie ; depuis bien des années il était employé dans la diplomatie prussienne. En ce moment, il

---

<sup>40</sup> BALADIER, Louis, *Le récit : Panorama et repères*, Paris, Éditions STH, 1991, p. 13.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 13-14.

arrivait de Paris. (...)»<sup>43</sup> ». Le début de cette nouvelle nous fait entrer en plein dans le récit avec l'usage des temps du passé simple et de l'imparfait. P. Ricœur souligne, à juste titre, l'importance des temps verbaux dans la « narrativisation » quand il écrit :

(...) En outre, à un niveau qu'on peut dire syntagmatique, les temps du verbe contribuent à la narrativisation, non plus seulement par le jeu de leurs différences à l'intérieur des grands paradigmes grammaticaux, mais par leur *disposition successive* sur la chaîne du récit. Que la grammaire française contienne dans le même système un imparfait et un passé simple, c'est déjà une riche ressource ; mais que la succession d'un imparfait et d'un passé simple produise un effet de sens original, c'est une ressource plus admirable encore. Autrement dit, la syntagmatisation des temps verbaux est aussi essentielle que leur constitution paradigmaticque. (...)»<sup>44</sup>

Ce début donne aussi l'effet d'une chronique avec toutes ces précisions temporelles.

Béatrice Didier souligne chez Stendhal son goût du fait vrai, elle en dit, parlant de la chronique chez lui :

(...) Dans cette préférence pour la chronique, on peut voir, bien sûr, le goût du fait vrai, vérifiable, une volonté quasi scientifique chez le romancier. Mais il faut, je crois, aller plus loin, et déceler la prédilection de Stendhal pour un certain rythme de l'écriture - qui est propre à la chronique<sup>45</sup>.

D'ailleurs Stendhal donne comme sous-titre à son roman *Le Rouge et le Noir* « Chronique de 1830 ».

Ce début de la nouvelle *Le Rose et le Vert* en rappelle un autre dans ce même recueil à savoir celui de la nouvelle intitulée *Le Chevalier de Saint-Ismier* qui commence ainsi : « C'était en 1640 ; Richelieu régnait sur la France, plus terrible que

---

<sup>43</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1067.

<sup>44</sup> RICŒUR, Paul, « Les jeux avec le temps », *Temps et récit*, Tome II, Paris, Éditions du seuil, 1984, p. 93.

<sup>45</sup> DIDIER, Béatrice, « Stendhal chroniqueur », *Littérature*, n° 5, février 1972, p. 11.

jamais. (...)»<sup>46</sup> ». Ce cadre historique sur lequel s'ouvre la nouvelle nous donne toujours l'effet de réel.

Dans *Le Rose et le Vert*, dès les premières lignes, un éloge du « récit » est indirectement présent. Ainsi M. de Talleyrand « (...) s'imaginait faire preuve d'esprit en parlant sans cesse (...)»<sup>47</sup> ». C'est donc une façon de se distinguer que de faire des récits ou de raconter des histoires. Plus loin : « Les récits infinis du général eurent un succès rapide dans la société de Königsberg. Tout le monde voulait l'entendre raconter Paris. (...)»<sup>48</sup> ». Déjà dans cette phrase est présente l'idée de raconter des récits et d'avoir un auditoire. Raconter est aussi lié à un certain « plaisir poétique ». Ainsi : « Le général quoique parlant sans cesse ne mentait point, c'était un bavard à l'allemande. Il ne cherchait pas tant à faire effet sur ses auditeurs qu'à se donner le plaisir poétique de se souvenir avec éloquence des belles choses qu'il avait vues autrefois dans ses voyages»<sup>49</sup> ». L'idée qu'il s'agit de récits intéressants est tout de suite avancée car cette « habitude de ne jamais mentir pour faire effet préservait ses récits de la monotonie si souvent reprochée à nos gens d'esprit, et lui donnait un genre d'esprit»<sup>50</sup> . »

Sous la rubrique de la description qui constitue en principe une pause dans le récit, le premier portrait fait de l'héroïne de la nouvelle à savoir Mina Wanghen est le suivant : « Mina Wanghen, l'unique héritière de Pierre et la plus jolie fille de

---

<sup>46</sup> STENDHAL, *Le Chevalier de Saint-Ismier*, p. 1254.

<sup>47</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1067.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 1068.

<sup>50</sup> *Ibid.*

Koenigsberg comme lui en était le plus riche banquier, avait été priée à danser par huit ou dix jeunes gens d'une tournure parfaite (...) <sup>51</sup> ». Il s'agit d'un premier « portrait » qui met en relief la beauté du personnage, toutefois nous n'avons pas à faire à un vrai portrait ou à une véritable description. Nous remarquerons tout au cours de notre étude des nouvelles stendhaliennes le statut ambigu de la description qui, au lieu de constituer une pause dans le récit, peut participer à donner l'effet d'un empire du récit car vu qu'il ne s'agit pas de longues descriptions, celles-ci s'ajoutent donc au corps de la narration et au flux du récit. R. Debray Genette exprime cette même idée quand elle dit : « (...) La description est alors un récit dans le récit, des récits en série dans le récit principal (...) <sup>52</sup> ». De même au lieu de relaxer le lecteur, ce type de description bien particulier à la nouvelle stendhalienne exige constamment de lui un effort de reconstitution à partir d'éléments disparates. G. Genette distingue justement entre les descriptions qui font pauses et d'autres qui sont plutôt « digressives » : « Bref, toute description ne fait pas pause ; mais d'autres part certaines pauses sont plutôt digressives, extradiégétiques, et de l'ordre du commentaire et de la réflexion plutôt que de la narration (...) <sup>53</sup> ». De même, il dit :

(...) En fait, la notion la plus délicate à isoler est ici la pause. Je la définis (...) de manière restrictive, en réservant pratiquement l'usage aux descriptions, et plus précisément aux descriptions assumées par le narrateur avec arrêt de l'action et suspension de la durée d'histoire : c'est, dira-t-on non sans facilité, le type balzacien. Les descriptions proustiennes, comme déjà certaines descriptions flaubertiennes, sont rapprochées du tempo de la scène par leur caractère focalisé. (...) <sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> DEBRAY GENETTE, Raymonde, *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 211.

<sup>53</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 25.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 24.

Il est à noter, donc, que le statut de la description est bien particulier chez Stendhal.

Revenons au récit et à l'intérêt qu'il peut susciter chez un auditoire donné. Comme dans dans le cas du récit-cadre et des récits enchâssés dans les contes de Boccace, le général dans *Le Rose et le Vert* réussit par ses récits attrayants à capter l'attention de ses interlocuteurs y compris Mina Wanghen qui est qualifiée comme une « fille d'esprit ». Ainsi : « (...) arrivée à l'âge de seize ans, Mina obtenait dans Koenigsberg la réputation d'une fille d'esprit. Eh bien, elle jouit de cette réputation ; elle est plus souvent citée pour son esprit que pour sa beauté (...)»<sup>55</sup> ». Mina était aussi parmi les interlocuteurs intéressés par ce que raconte le général :

(...) Mina écoutait les récits du général. Elle laissa passer le petit avertissement de l'orchestre ; Hartberg commençait sa seconde valse qui était ravissante. Mina n'y faisait aucune attention. Le jeune homme qui avait obtenu sa promesse se tenait à deux pas d'elle, tout étonné. Enfin, elle se souvint de lui et un petit signe de la main l'avertit de ne pas interrompre (...)»<sup>56</sup>

Tous les interlocuteurs du général écoutent ses récits avec attention, il s'agit de « quinze ou vingt personnes qui formaient cercle autour du général»<sup>57</sup> ». D'une manière générale, les personnages principaux ou même secondaires font souvent des récits ou racontent des histoires : « (...) Il raconta une histoire qui débutait bien et qui finit tout à coup par un mot qui était une grosse bouffonnerie et par un calembour.»<sup>58</sup> », il s'agit d'un des invités au dîner auquel étaient invitées Mina et sa mère à Paris. Nous pouvons nous demander à ce propos si le flux du récit stendhalien présente pour nous

---

<sup>55</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1083.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 1069.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 1071.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 1096.

en tant qu'interlocuteurs le même intérêt. Une réponse à ce questionnement se trouve être prématurée à ce stade de notre analyse du récit dans la nouvelle stendhalienne.

Un revirement subit advient juste après quelques pages du début de la nouvelle, il s'agit d'une transition abrupte qui sera responsable du déroulement de l'action par la suite : « Six semaines après le bal, Pierre Wanghen, à peine âgé de cinquante ans, mourut subitement, laissant à sa fille unique deux millions de thalers (...)»<sup>59</sup>. Après un début joyeux : le bal, les récits intéressants du général, la mort du père de Mina Wanghen vient bouleverser la situation initiale et au lieu de la joie prend place chez Mina une douleur extrême : « (...) La douleur de Mina passa toute expression, elle adorait son père dont elle était l'orgueil et qui réellement avait fait pour elle des choses montrant une affection romanesque. (...)»<sup>60</sup>. Cet événement qui advient dans le récit est qualifié de « cruel » : « (...) Toutes les pensées de Mina furent bouleversées par cet événement cruel. (...)»<sup>61</sup>. Beaucoup de critiques se sont, en fait, intéressés aux moments de transformation qui interviennent dans le récit et qui sont capables d'un renversement de la situation initiale. Propp, dans son étude des contes, ainsi que Greimas assignent une place importante à ce sujet. De même G. Genette dit par exemple : « (...) Pour moi, dès qu'il y a acte ou événement, fût-il unique, il y a histoire, car il y a transformation, passage d'un état antérieur à un état ultérieur et résultant. « je marche » suppose ( et s'oppose à ) un état de départ et un état d'arrivée. (...)»<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 1072.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 14.

Après la mort du père, la mère de Mina sera pour elle « l'adjuvante », pour reprendre la terminologie de Greimas<sup>63</sup>, et l'accompagnatrice tout au long de la nouvelle : « Le ton de la plus parfaite égalité régnait entre cette fille et cette mère encore jeune. (...) Mina n'avait pas de meilleure amie que sa mère (...)»<sup>64</sup>.

## 2) Les précisions temporelles

En ce qui concerne les précisions temporelles dans le récit, nous remarquons souvent la minutie de Stendhal et l'effet de réel qu'il veut toujours communiquer à son lecteur. Selon H. -B. Johansen, il s'agirait dans le cas des *Chroniques italiennes* d'un temps « externe » :

Le déroulement du temps dans les *Chroniques italiennes* est en grande partie lié à ce qu'on pourrait appeler le temps *externe*, c'est-à-dire la chronologie historique. *La Duchesse de Palliano* par exemple est jalonnée de dates historiques précises ainsi que de références fréquentes à des personnages et à des événements historiques. Cela différencie ces nouvelles des grands romans stendhaliens qui sont généralement fondés sur le temps *interne*, qu'on pourrait aussi dénommer le temps *relatif*. (...)»<sup>65</sup>

Nous avons parlé d'un début du *Rose et le Vert* qui donne l'effet d'une chronique. Pour les marques temporelles en général dans la nouvelle nous pouvons en citer des exemples révélateurs tels que : « Six semaines après le bal, Pierre Wanghen (...) mourut subitement (...)»<sup>66</sup>, « Mais un jour vers les trois heures après midi (...)»<sup>67</sup>, « On vit enfin ce Paris tant souhaité, on y arriva par une belle soirée du

---

<sup>63</sup> GREIMAS, Algirdas Julien, « Réflexions sur les modèles actantiels », *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966, p. 172-191.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 1075.

<sup>65</sup> JOHANSEN, Hans-Boll, « Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4. « Problématiques de la nouvelle », octobre-décembre 1976, p. 430.

<sup>66</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1072.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 1076.

mois d'avril. (...)»<sup>68</sup>, « Les premiers quinze jours passés à Paris furent exactement comme la première soirée (...)»<sup>69</sup>, etc. Ces précisions temporelles annoncent bien les transitions dans le récit et ajoutent un effet de réel.

### 3) Le dialogue

Nous abordons maintenant la question de la place du dialogue dans *Le Rose et le Vert*. Le dialogue a le rôle d'atténuer la tension du récit, ce qui est vrai dans la nouvelle. Toutefois le dialogue dans la nouvelle stendhalienne inclut des récits et des digressions, ce qui fait du dialogue un cadre pour une autre forme d'empire du récit. Dans *Le Rose et le Vert*, nous sommes en présence de conversations entre Mina Wanghen et sa mère, entre Monsieur de Miossince et Léon, etc. Le rôle de la parole y est donc important, il peut atténuer la tension du récit au niveau littéral du terme comme il peut aider les personnages à surmonter leurs tensions ou leurs crises qui sont souvent dues à l'aspect excessif ou paroxystique de leur personnalité. Ainsi « Madame Wanghen vit qu'il fallait causer avec sa fille et que cette crise nerveuse passerait plus tôt<sup>70</sup>. » De même les conversations entre mère et fille ramènent souvent Mina à la voix de la raison et l'aident à mieux voir clair en elle. Ainsi lors d'une conversation entre les deux personnages, qui se situe juste après le dîner auquel elles étaient invitées quand elles étaient à Paris, Madame Wanghen dit à sa fille : « - Tu vas donc une fois être juste pour notre pauvre Kœnigsberg, (...)»<sup>71</sup>. Le dialogue atténue donc chez Mina le côté excessif dans sa vision des choses.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 1089.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 1092.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 1099.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 1100.

Le dîner constitue en fait un moment transitoire chez le personnage de Mina Wanghen car après ce dîner Mina perd beaucoup de ses illusions sur Paris. Le dialogue occupe une place importante dans le dîner et c'est à travers les paroles échangées que Mina est amenée à réfléchir autrement : « Ce dîner jeta Mina dans une profonde rêverie ; madame Wanghen remarqua même que cette disposition au silence et à la réflexion n'était point altérée par la brillante soirée qui suivit le dîner du baron de Vintimille<sup>72</sup>. » Le contraste dans l'attitude de Mina avant et après le dîner fait de ce moment une transition dans le récit. Avant le dîner, il est dit de Mina : « “ Elle est ce qu'elle paraît : gaie, fort instruite et folle de Paris ”<sup>73</sup> » ce qui ne sera pas le cas après. La conversation est, comme nous l'avons dit, ce qui anime le dîner : « (...) Sur-le-champ la conversation générale commença par une discussion serrée et chaudement conduite (...)»<sup>74</sup> ». Nous avons par la suite quelques paroles échangées entre les invités du dîner coupées par du récit qui rapporte surtout, sous la forme du commentaire, ce que pense Mina. Ainsi :

Mina trouva que la conversation commençait d'une manière cruellement grossière, elle n'avait jamais vu rien de semblable dans les comédies de Marivaux. Bientôt on se dit des choses bien autrement fortes, on eût dit que ces messieurs étaient sûrs de ne pouvoir jamais s'offenser ; et les physionomies étaient encore pires que les paroles. (...)»<sup>75</sup>

Il nous est rapporté donc en alternance récit et paroles ou commentaire et dialogue. Quant au commentaire, il évolue plus que le dialogue car on y détecte une progression

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 1097.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 1093.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 1095.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 1096.

psychologique chez le personnage de Mina Wanghen. Toutefois le dialogue est vraiment présent même dans le récit-commentaire et ce par l'usage des verbes : parler, crier, converser, etc. :

À ce moment six personnes parlaient à la fois. Il faut rendre justice à ces messieurs, ils ne criaient pas, mais chacun parlait en appuyant sur les mots et en faisant remarquer qu'il était parfaitement sûr des choses qu'il avançait. Cette façon de converser dura bien dix minutes. Mina fronçait le sourcil<sup>76</sup>.

En fait, Stendhal avance à travers ce que ressent son personnage ce qu'il veut critiquer en France. Il utilise dans ce cas des effets d'ironie subtils dans lesquels il excelle en maître.

#### 4) Les intrusions dans le récit

Si nous abordons maintenant la question des « intrusions d'auteur » comme l'appelle Georges Blin<sup>77</sup>, nous trouverons qu'il s'agit de plusieurs types d'interventions auxquelles se livre l'auteur-narrateur, celles-ci ont un double statut : celui d'ajouter de l'ampleur au récit et donc de participer en quelque sorte à l'empire du récit. Paradoxalement, elles peuvent aussi distraire le lecteur par leur caractère digressif mais aussi attirent son attention surtout dans le cas où l'on s'adresse à lui directement et explicitement. Les catégories des interventions stendhaliennes sont, comme nous venons de l'avancer, diverses. Elles peuvent relever du commentaire, de la critique, de l'étude de la psychologie d'un personnage, de l'ironie ou de la simple digression. Nous en prendrons quelques exemples d'illustration dans la nouvelle. Commençons par celui-ci : « (...) Ces gens-là étaient heureux et pour le moment ne songeaient pas

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 1097.

<sup>77</sup> BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954, p. 179- p. 322.

uniquement comme chez nous à l'effet qu'ils produisaient sur les autres. (...)»<sup>78</sup> ». Cet exemple relève bien de la critique que sous-tend souvent le texte de la nouvelle stendhalienne, critique ou encore parallèle que fait souvent Stendhal entre la France et d'autres pays, en l'occurrence, l'Allemagne. Un autre type d'intervention où il s'agit directement du lecteur peut être illustré par l'exemple suivant : « Je vois que le lecteur est scandalisé, mais, à mon grand péril, j'ai pris le parti d'être vrai ; oui il y a des pays où l'on a le malheur de ne pas agir exactement comme en France. (...)»<sup>79</sup> ». Il s'agit d'une intervention qui implique le lecteur en fait pour le prendre à témoin et appui pour la comparaison que ne cesse d'établir Stendhal entre la France et l'Allemagne. Il poursuit sa réflexion dans laquelle son lecteur est inévitablement impliqué ainsi : « (...) Oui, il y a des pays où une mère, parfaitement sûre d'ailleurs de la sagesse de sa fille, plaisante avec elle sur l'homme que celle-ci pourra désirer pour époux. Aussi chose scandaleuse, presque tous les mariages s'y font par amour.(...)»<sup>80</sup> ». Il est à noter que ce genre d'intervention est souvent accompagné par une teinte d'ironie. D'une manière générale, il y a constamment aussi chez Stendhal ce refuge dans un ailleurs meilleur que représente ici l'Allemagne par rapport à la France. Nous traiterons ce point en détail dans un chapitre ultérieur.

Pour ce qui est de la présence importante des interventions dans le récit stendhalien, la critique s'y est, en fait, beaucoup intéressée.

L'omniprésence des intrusions du narrateur dans l'œuvre stendhalienne a souvent été étudiée. Pour G. Blin et V. Brombert cette présence du narrateur serait l'indice de ce que Stendhal, pendant l'acte d'écrire,

---

<sup>78</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1068.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 1076.

<sup>80</sup> *Ibid.*

pose constamment son regard sur son futur public<sup>81</sup> ; « De quel œil voit-il ceci » note-t-il dans les marges d'un manuscrit de *Lucien Leuwen* et déjà dans les *Pensées*, il revient sans cesse à ces deux questions cruciales : « pour quel public écrire et comment lui plaire ? » (...) D'excellentes études démontrent de quelle façon Stendhal a multiplié les adresses au « lecteur », lequel apparaît tantôt comme son complice, tantôt comme son ennemi. (...) <sup>82</sup>

Il s'agit, en effet, d'une communication qu'il tient constamment à établir avec son lecteur. Cependant, ces interventions ont surtout, à notre sens, une place particulière dans les récits courts de Stendhal vu l'effet d'intensité qu'elles ajoutent au récit ainsi que le lien plus particulier qui existe entre auteur et lecteur. Ce dernier peut se trouver plus tendu et plus sollicité dans un récit court tel que la nouvelle. C'est le cas des *Chroniques italiennes*, où le lecteur dès le départ est impliqué dans un lien important avec le lecteur, puisque Stendhal insiste toujours sur le fait qu'il s'agit d'une traduction d'anciens manuscrits italiens et il interpelle souvent son lecteur et l'exige à faire part d'une communication qu'il lui imposera :

On peut, un peu schématiquement, ramener la grande variété des intrusions à deux types : ces intrusions qui expliquent, commentent ou vraisemblabilisent le récit, et celles, très caractéristiques des *Chroniques*, qui tâchent de donner au public l'impression de lire la traduction d'un manuscrit. C'est surtout dans ce cas où la manifestation de l'instance discursive est susceptible de renvoyer à l'authenticité que revendiquent les *Chroniques* que la fonction conative sera assez patente. (...) <sup>83</sup>

*Vittoria Accoramboni* commence ainsi : « Malheureusement pour moi comme pour le

---

<sup>81</sup> BLIN, G., *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954 et BROMBERT, V., *Stendhal et la voie oblique*, New Haven/Paris, Yale University Press/PUF, 1954, cités dans VAN DE PUTTE, Pascale, « Les rapports auteur/lecteur dans les " Chroniques italiennes " », *Stendhal Club*, n° 121, octobre 1988, p. 28.

<sup>82</sup> VAN DE PUTTE, Pascale, « Les rapports auteur/lecteur dans les " Chroniques italiennes " », *Stendhal Club*, n° 121, octobre 1988, p. 28.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 33.

lecteur, ceci n'est point un roman, mais la traduction fidèle d'un récit fort grave écrit à Padoue en décembre 1585<sup>84</sup>. » De même dans le début de *L'Abbesse de Castro*, il s'agit d'un « nous » qui comprend sans doute le lecteur : « Le mélodrame nous a montré si souvent les brigands italiens du seizième siècle, et tant de gens en ont parlé sans les connaître, que nous en avons maintenant les idées les plus fausses. (...)»<sup>85</sup>.

Ainsi la présence du narrataire est notable dans les *Chroniques italiennes* :

On sait que Stendhal n'hésite pas à inclure le narrataire dans la narration, soit en l'interpellant, soit par le biais de formes comme « nous », « on », « le lecteur ». Dans le premier cas, il s'agit avant tout d'établir un contact avec le public, de s'assurer de son attention en s'adressant directement à lui ; à la limite, seule la fonction phatique trouve à s'exercer dans cette inscription. Dans le deuxième cas, l'inclusion du narrataire peut résulter de l'emploi d'une tournure stylistique, ne nous informant guère que sur l'existence du narrataire, mais elle peut aussi provenir de l'accentuation de la fonction conative, sortant le narrataire de son anonymat<sup>86</sup>.

Poursuivons, à présent, l'examen de la nouvelle *Le Rose et le Vert*. Le lecteur s'y trouve être parfois très présent, il est très impliqué et il se pose même une question à laquelle Stendhal tentera de répondre : « Mais, dira le lecteur, est-ce un voyage en Allemagne ou une simple nouvelle que vous prétendez me faire lire<sup>87</sup> ? ». Ce genre d'interrogation qui crée en fait un dialogue vivant entre le narrateur et le narrataire anime le récit sans toutefois enlever entièrement de son empire. Plus loin dans la nouvelle Stendhal fait entrer son lecteur en interaction avec les personnages quand il dit : « Le lecteur a peut-être trouvé cette liste bien longue. Mina bien

---

<sup>84</sup> STENDHAL, *Vittoria Accoramboni*, *Chroniques italiennes*, dans *Romans et nouvelles II*, édition établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 653.

<sup>85</sup> STENDHAL, *L'Abbesse de Castro*, *Chroniques italiennes*, dans *op. cit.*, p. 561.

<sup>86</sup> VAN DE PUTTE, Pascale, *art. cit.*, p. 29-30.

<sup>87</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1078.

différente du lecteur, en était amusée, plusieurs fois [elle] avait retenu par ses questions M. le baron de Vintimille qui voulait donner la main à madame Wanghen et entrer au salon. (...)»<sup>88</sup>. Ici Stendhal, par une comparaison amusante entre le lecteur et Mina Wanghen, prend le parti de son personnage qu'il trouve plus dévoué que son destinataire.

### 3. Le récit dans *Mina de Vanghel*

Il s'agit en fait dans *Mina de Vangel* d'une réécriture du récit de *Rose et le Vert*. Les points de ressemblance et de divergence seront l'objet de notre étude. En effet, la réécriture est une technique récurrente chez Stendhal. Le recueil des nouvelles *Chroniques italiennes* se trouve être une réécriture d'anciens manuscrits italiens. Stendhal fait copier, ou du moins le prétend-il, de vieux manuscrits italiens, récits violents d'aventures vraies ayant eu lieu dans l'Italie de la Renaissance. *Vittoria Accoramboni* dans *Chroniques italiennes* commence ainsi : « Malheureusement pour moi comme pour le lecteur, ceci n'est point un roman, mais la traduction fidèle d'un récit fort grave écrit à Padoue en décembre 1585<sup>89</sup>. »

De même Stendhal avait tiré *Le Philtre*, nouvelle qui fait partie de notre corpus, d'un conte de Scarron *L'Adultère innocent*, « une “ plaisanterie ”, comme il dit, un “ plagiat ” dont il avertit la “ Revue de Paris ” qui le publia en juin 1830<sup>90</sup>. »

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 1095.

<sup>89</sup> STENDHAL, *Romans et nouvelles*, dans *Romans et nouvelles II*, édition établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Gallimard, 1948, p. 653.

<sup>90</sup> BERTELÀ, Maddalena, *Stendhal et l'autre, l'homme et l'œuvre à travers l'idée de féminité*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 173.

*Mina de Vanghel*, qui ne sera publiée que le 1er août 1853 dans la « Revue des deux Mondes » par les soins de Romain Colomb, a comme origine littéraire, au dire même de Stendhal, un conte danois dont il avait peut-être lu un compte-rendu ou dont il avait entendu un récit oral, car Stendhal ne pouvait lire le danois ni non plus l'allemand d'une traduction qui avait paru à Breslau<sup>91</sup>. Il existe donc souvent dans la nouvelle stendhalienne un travail de réécriture. Cette réécriture n'est pas seulement externe, mais elle peut être également interne à l'œuvre même de Stendhal. Nous prendrons maintenant un exemple important qui illustrera l'usage de cette technique de la réécriture du récit chez Stendhal.

#### 4. *Le Rose et le Vert* et *Mina de Vanghel* : un récit double

*Le Rose et le Vert* et *Mina de Vanghel* sont les deux premières nouvelles qui figurent dans le recueil posthume qui porte le titre de *Romans et nouvelles*<sup>92</sup>, dans l'édition dont nous ferons usage tout au long de notre recherche. *Le Rose et le Vert*, plus long que *Mina de Vanghel*, est disposé en chapitres. Toutefois, *Le Rose et le Vert* reste une nouvelle inachevée avec un plan proposé par Stendhal pour la fin. *Mina de Vanghel* est en revanche une nouvelle achevée et son écriture précède celle du *Rose et le Vert*. Il est intéressant d'étudier le récit dans ces deux nouvelles car elles présentent beaucoup de ressemblances entre elles. En effet, toutes les deux partent du même canevas et suivent presque la même trame narrative. Henri Martineau dit en ce sens :

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>92</sup> STENDHAL, *Romans et nouvelles*, dans *Romans et nouvelles II*, édition établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 1053- 1357.

« *Le Rose et le Vert* et *Mina de Vanghel* ne sont pas en effet sans quelques ressemblances, au point que l'on peut se demander si Stendhal en 1837 ne reprenait pas purement et simplement son sujet de 1830 (...) <sup>93</sup> ». En effet, dans les deux nouvelles, il s'agit d'une jeune héritière allemande qui, après la mort de son père qu'elle adorait, veut fuir les avances des opportunistes intéressés à sa fortune et non à sa personne. Elle prend la décision de quitter l'Allemagne pour la France accompagnée de sa mère. Là-bas, elle essaiera de refaire sa vie et de jouir du bonheur et du divertissement que peut lui offrir la société parisienne. Une suite de désillusions caractérisera le séjour des deux héroïnes en France.

De même, Arnaldo Pizzorusso dit à la fin de son article « *Mina de Vanghel* ou l'antipode de la raison » : « Reprenant ce même sujet quelques années plus tard, Stendhal écrira un nouveau récit, assez dissemblable de *Mina de Vanghel* : un récit plus étendu et néanmoins inachevé, *Le Rose et le Vert*. (...) <sup>94</sup> ». Pizzorusso semble ici attirer l'attention plutôt sur la dissemblance qui peut exister entre les deux nouvelles au niveau du « récit ». En fait, les deux nouvelles se ressemblent par leur histoire ; toutefois, elles diffèrent aux yeux du lecteur qui peut se trouver plus satisfait à la lecture de *Mina de Vanghel* car c'est une nouvelle achevée, mais aussi parce que l'histoire et les événements cruciaux occupent le cœur de la nouvelle. Dans *Le Rose et le Vert* en revanche, l'attente du lecteur est déçue en vain car la rencontre entre Léon et Mina Wanghen a lieu vers la toute fin de la nouvelle et n'aboutit qu'à une antipathie

---

<sup>93</sup> MARTINEAU, Henri, *L'œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*, Paris, Éditions Albin Michel, p. 424.

<sup>94</sup> PIZZORUSSO, Arnaldo, « *Mina de Vanghel* ou l'antipode de la raison », *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, 1975, p. 640.

réci-proque : ainsi Mina dit à sa mère après sa première rencontre de Léon au bal : « (...) celui-ci a l'air tout au plus d'un être que rien n'anime. (...) »<sup>95</sup>. De même, Léon « était fort pensif » lors de cette rencontre : « On dit que la première impression est toujours la plus sûre, se disait-il. Hé bien, cette belle demoiselle sera une femme impérieuse (...) “ Et j'ai assez de la société des femmes impérieuses. ” »<sup>96</sup> Le lecteur est déçu davantage par l'inachèvement de la nouvelle.

Les proportions sont ainsi différentes dans l'une et l'autre des nouvelles : la part du récit et des événements diffère donc d'une nouvelle à l'autre, et les moments forts et les crises s'y situent également de façon différente. Pour ce qui est du récit, l'« empire du récit » pour reprendre l'expression de Genette est ce qui caractérise l'écriture des deux nouvelles. La narration y est dominante mais peut-être prend-elle plus d'ampleur dans *Le Rose et le Vert*, vu que le récit y est plus étendu. Toutefois, le discours y est également présent. P. Ricœur, rappelant la distinction introduite par E. Benveniste entre histoire et discours, dit :

(...) Dans l'histoire, le locuteur n'est pas impliqué : « Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux mêmes »<sup>97</sup>. Le discours, en revanche, désigne « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »<sup>98</sup>.

De même D. Maingueneau distingue entre « discours » et « récit » :

Appartiennent au *discours* les énoncés oraux ou écrits référés à l'instance d'énonciation, c'est-à-dire comportant des embrayeurs. Appartiennent en revanche au *récit* des énoncés, presque toujours

<sup>95</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1135.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> BENVENISTE, Émile, « Les relations du temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241, cité dans RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Tome II, Paris, Éditions du seuil, 1984, p. 94.

<sup>98</sup> BENVENISTE, Émile, *op. cit.*, p. 242, cité dans RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 95.

écrits, qui ne contiennent aucune référence à l'instance d'énonciation, sont dépourvus d'embrayeurs ( *je, tu, le présent, etc.* ) : ils ne sont donc compatibles qu'avec la non-personne. (...) <sup>99</sup>

Maingueneau lie surtout les notions de « récit » et de « discours » à celle du « temps », il dit dans ce sens :

A chacun de ces deux plans d'énonciation correspond une perspective différente sur l'énoncé : un énoncé utilisant les « temps » du *discours* est posé comme lié à l'actualité de son énonciateur, entretenant avec son présent un lien « vivant », tandis qu'un énoncé employant les « temps » du *récit* pose une série d'événements dissociés de leur énonciateur, qui n'y laisse aucune trace <sup>100</sup>.

En fait, dans *Le Rose et le Vert*, beaucoup de conversations, qui relèvent donc du « discours » entre Mina et sa mère, entre M. de Mioissance et Léon, etc. sont rapportées au style direct. De même, la dimension du discours va de pair avec la progression de l'amour chez Mina et Alfred. Leurs paroles échangées, leurs aveux contribuent à la progression de leurs sentiments et construisent leur épaisseur psychologique. En fait, l'épaisseur psychologique des personnages principaux est mieux soulignée dans *Mina de Vanghel* car l'entrée dans l'action se fait beaucoup plus vite que dans *Le Rose et le Vert*. On peut même dire que dans ce dernier cas l'entrée dans l'action n'y advient vraiment pas car nous nous trouvons en fait en présence de longs préparatifs au niveau du récit pour la rencontre entre Mina et Léon, mais qui n'aboutissent qu'à l'inachèvement. Stendhal se contente dans ce cas de laisser à son lecteur un plan pour une fin possible.

La réécriture est ce qui caractérise ces deux nouvelles. Nous sommes, en effet,

---

<sup>99</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, p. 59.

<sup>100</sup> *Ibid.*

en présence d'un récit double ou encore presque identique. Nous opterons pour l'analyse de quelques points qui pourront servir d'outils de comparaison entre les deux nouvelles.

## 1. Présentation du personnage

Les héroïnes des deux nouvelles ont le même prénom, et de même il existe une grande ressemblance phonétique entre leurs noms. L'héroïne s'appelle Mina Wanghen dans *Le Rose et le Vert* et Mina de Vanghel est l'héroïne de la nouvelle éponyme qui porte le même titre. *Mina de Vanghel* s'ouvre sur le personnage de Mina : « Mina de Vanghel naquit dans le pays de la philosophie et de l'imagination, à Kœnigsberg<sup>101</sup>. » Cependant, la présentation du personnage est relativement retardée dans *Le Rose et le Vert*. Le premier « portrait » de Mina dans *Le Rose et le Vert* est le suivant : « Mina Wanghen, l'unique héritière de Pierre et la plus jolie fille de Kœnigsberg comme lui en était le plus riche banquier, avait été priée à danser par huit ou dix jeunes gens (...) <sup>102</sup> ». Stendhal insiste sur la beauté du personnage de Mina, comparée aux « jeunes filles ses voisines qui, bien moins jolies qu'elle, s'étaient récréées. <sup>103</sup> ». Pendant le bal qui a lieu au début de la nouvelle, Mina parle à un général : « Celui-ci était ravi : il captivait l'attention de la plus jolie fille de Kœnigsberg (...) <sup>104</sup> ». Plus loin, « Le bon général allait jusqu' à se dire qu'il triomphait individuellement de toute cette

---

<sup>101</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1141.

<sup>102</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1068.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 1071.

<sup>104</sup> *Ibid.*

belle jeunesse aux mouvements si souples<sup>105</sup> ». Dans *Mina de Vanghel*, nous avons également un « portrait » de l'héroïne :

Mina de Vanghel avait un des noms les plus nobles de l'Allemagne orientale. Elle n'avait que seize ans ; mais déjà le sentiment qu'elle inspirait aux jeunes militaires qui faisaient la société de son père allait jusqu'à la vénération et l'enthousiasme (...)<sup>106</sup>

En ce qui concerne son caractère, Mina Wanghen est connue pour son intelligence et son esprit :

Elle a trop d'esprit (...) arrivée à l'âge de seize ans, Mina obtenait dans Kœnigsberg la réputation d'une fille d'esprit. Eh bien, elle jouit de cette réputation ; elle est plus souvent citée pour son esprit que pour sa beauté (...)<sup>107</sup>

En effet, elle a eu très jeune un répétiteur d'histoire et un métaphysicien qui lui ont transmis beaucoup de leur savoir. Et quand elle est allée en France, elle a eu un maître de littérature qui lui a dit : « (...) vous serez une femme d'esprit toute votre vie<sup>108</sup>. » De même, Mina de Vanghel aime la philosophie : « Mina aimait les recherches obscures de la philosophie et le noble stoïcisme de Fichte, comme un cœur tendre aime le souvenir d'un beau paysage<sup>109</sup>. » Elle a eu, comme Mina Wanghen, des cours donnés par des savants : « Elle obtint de quelques savants distingués qu'ils vissent chez elle faire des cours où n'assistaient qu'elle et sa mère<sup>110</sup>. »

Chez les deux personnages, il y a un côté idéal et rêveur dans le caractère. Ainsi, il est dit de Mina de Vanghel : « La raison, il est vrai, ne fut jamais le trait

---

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1141.

<sup>107</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1083.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 1105.

<sup>109</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1144.

<sup>110</sup> *Ibid.*

marquant de son caractère<sup>111</sup> ». Et plus loin, quand il est question de l'attraction de Mina de Vanghel vers M. de Larçay, l'effet de ce dernier sur Mina est décrit ainsi : « Ces caractères font un effet étonnant sur les âmes qui ne sont qu'imagination<sup>112</sup>. » De même, Mina Wanghen est idéaliste. Elle a, par exemple, une image très idéalisée de la France avant d'y aller : « Et Mina se faisait une image charmante de la société française. Les comédies de Marivaux surtout lui avaient semblé d'une grâce parfaite<sup>113</sup>. » Les deux héroïnes partagent donc beauté, esprit, imagination et idéalisme, comme si Stendhal reprenait ou réécrivait le même personnage dans le cadre d'une autre nouvelle.

La détermination est également un trait commun au caractère des deux héroïnes. Toutes les deux veulent arriver à leurs fins. Ainsi, après la mort du père, l'héroïne, voulant fuir les avances des jeunes gens intéressés à sa fortune, veut aller en France. Les deux héroïnes ont la même volonté de quitter l'Allemagne et d'aller en France. Ce parcours ne se fait pas facilement car plusieurs obstacles se dressent devant elles. Dans *le Rose et le Vert*, Mina Wanghen, voulant fuir sa situation de riche héritière, propose d'abord à sa mère de faire savoir qu'elles sont toutes les deux entièrement ruinées<sup>114</sup>. L'héroïne est déterminée, elle ne change pas d'avis même devant le refus de sa mère, et de celui de son cousin et chef de la maison qui déclare que : « La chose était impossible à exécuter<sup>115</sup> ». L'avocat, à son tour, dit que le projet

---

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 1147.

<sup>113</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1087.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 1079.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 1081.

en question est illégitime. Mais la détermination de Mina amène l'avocat à dire : « Savez-vous, mademoiselle, que vous m'ôtez presque les moyens de répliquer, à moi qui plaide depuis vingt-sept ans et avec quelque succès<sup>116</sup> ? » Mina réussit enfin à quitter l'Allemagne pour aller en France. Le même parcours est effectué par Mina de Vanghel. Celle-ci envisage d'aller en France et rencontre également des obstacles : « Mina désespérait d'obtenir la permission indispensable<sup>117</sup> ». Pourtant, elle ne renonce pas à ses projets : « Avec l'imagination allemande qu'elle tenait de son père, les difficultés, loin d'être une raison pour la détourner d'une entreprise, la lui rendaient encore plus attrayante<sup>118</sup>. » Mina rencontre une comtesse, lui confie ses projets de fuite et celle-ci l'aide à les réaliser. Elle réussit donc par ses efforts à quitter l'Allemagne pour Paris. Il est à noter que le caractère de Mina de Vanghel est plus autonome que celui de Mina Wanghen. En effet, le caractère plus coopératif de Madame Wanghen fait que Mina est plus indépendante de sa mère.

## 2. Le père

Les héroïnes portent un amour très fort à leur père. Ainsi, la mort du père leur cause une douleur extrême. Dans *le Rose et le Vert* :

La douleur de Mina passa toute expression, elle adorait son père dont elle était l'orgueil et qui réellement avait fait pour elle des choses montrant une affection romanesque. (...) Toutes les pensées de Mina furent bouleversées par cet événement cruel<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 1083.

<sup>117</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1142.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 1143

<sup>119</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1072.

Son père représentait pour elle la protection et l'appui : « Elle avait toujours compté que son père serait son ferme appui et son ami pendant toute sa vie<sup>120</sup>. » La perte de son père la jette dans un profond désespoir. Mina Wanghen en éprouve de la tristesse jusqu'à la fin de la nouvelle : « Combien il est cruel pour moi d'avoir perdu mon père, cet homme si sage<sup>121</sup>. », dit-elle vers la fin de *Le Rose et le Vert*.

Pour Mina de Vanghel, la douleur est également très forte : « Une année se passa, son deuil finit, mais la douleur où l'avait jetée la mort de son père ne diminuait point<sup>122</sup>. » Sa douleur la rend malade : « Les amis de madame de Vanghel commençaient à prononcer le terrible mot de *maladie de poitrine*<sup>123</sup>. » À Paris, Mina cherche toujours son père absent, elle cherche la maison qu'il a habitée pour y loger : « Une fois établie dans cette maison, dont il lui fallut à grand'peine renvoyer le locataire, Paris ne fut plus pour elle une ville étrangère (...) <sup>124</sup>. » Elle se rappelle même toujours la voix de son père ainsi que son amour pour la philosophie, qu'il lui a transmis. Ainsi : « Les mots les plus inintelligibles de Kant ne rappelaient à Mina que le son de voix avec lequel son père les prononçait. Quelle philosophie ne serait pas touchante et même intelligible avec cette recommandation<sup>125</sup>. »

Les deux héroïnes passent donc par la même épreuve, à savoir la mort du père et le poids de la douleur due à cette perte est très important chez l'une comme chez l'autre.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 1136.

<sup>122</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1141.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 1144.

<sup>125</sup> *Ibid.*

### 3. La mère

Le premier portrait de Madame Wanghen dans *Le Rose et le Vert* met en relief sa jeunesse et sa beauté : « Sa mère, fort jeune et fort jolie, lui semblait presque une soeur<sup>126</sup> ». Par ailleurs, le rapport entre Mina Wanghen et sa mère dans *le Rose et le Vert* est un rapport d'amitié, ainsi :

Madame Wanghen ne se figurait nullement avoir une supériorité quelconque sur sa fille. Je pense bien que, poussée à bout et dans les grandes occasions, elle aurait essayé de se prévaloir du titre de mère, mais ce qui l'emportait de bien loin sur tout, c'était l'amitié passionnée et nécessaire à sa vie qu'elle avait pour sa fille<sup>127</sup>.

Madame Wanghen veut même satisfaire les caprices de Mina ; ainsi quand elle refuse la proposition de sa fille qui consiste à cacher leur identité en niant leur richesse, elle a beaucoup de remords :

Ce refus qu'elle lui avait opposé la veille l'avait empêchée de fermer l'œil, elle avait passé la nuit à chercher s'il n'y avait pas un moyen légitime de satisfaire l'étrange résolution de Mina. La richesse ou la pauvreté n'est après tout, se disait-elle, qu'une condition secondaire de la vie<sup>128</sup>.

Elle dira plus loin : « Je ne puis pas rester en froid avec elle<sup>129</sup>. » Madame Wanghen aide aussi sa fille dans son projet de départ pour la France : « Nous partirons quand tu voudras, ma fille, et je prendrai sur moi le singulier de cette résolution<sup>130</sup>... »

Stendhal insiste encore, plus loin, sur le caractère amical et le sens du partage qui règnent dans la conversation entre Mina Wanghen et sa mère, et il fait en même temps

---

<sup>126</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1072.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 1082.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 1085.

l'éloge de l'Allemagne, ce qui sous-entend probablement la critique de la France, comme c'est toujours la stratégie de Stendhal dans les deux nouvelles :

Ces dames firent la conversation sans aucune réticence sur les projets de Mina, chose rare selon moi, même dans les familles les plus unies, et assez fréquentes néanmoins en Allemagne : par un effet de la sympathie chacun de ces deux êtres trouvait réellement son bonheur dans le bonheur de l'autre<sup>131</sup>.

À partir du dialogue entre les deux personnages, nous remarquons que Madame Wanghen représente pour sa fille la voix de la raison par sa vision plus lucide. Le caractère aventurier et excessif de Mina trouve un certain équilibre dans la sagesse et l'expérience de la mère notamment par le biais du dialogue. Ainsi Madame Wanghen ne partage pas, par exemple, la fascination extrême que ressent Mina pour la France avant d'y aller ; elle pense que cette admiration ne provient que de préjugés mal soutenus : « Conviens que ce pauvre conseiller spécial Eberhart t'a donné un peu de ses préjugés en faveur de la France<sup>132</sup>. » En fait, dès son arrivée à Paris et bien avant, Mina semble préférer la France à son pays natal. Ce n'est qu'après un dîner où elle sera invitée avec sa mère qu'elle perdra une grande partie de ses illusions sur les Français. Sa mère lui dit enfin : « Tu vas donc une fois être juste pour notre pauvre Koenigsberg (...)»<sup>133</sup>. Sa mère la ramène progressivement, par le dialogue, à plus de lucidité et de modération dans ses jugements. Elle est également sa seule confidente : « Mina fût morte de douleur plutôt que de dire un mot de ses douleurs de la veille à un autre être que sa mère<sup>134</sup>. »

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 1084.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 1087.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 1100.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 1101.

Nous ne retrouvons pas le même type de lien entre Madame de Vanghel et sa fille. Madame de Vanghel joue surtout le rôle de la mère dans *Mina de Vanghel*. D'ailleurs, elle meurt quelques pages après le commencement de la nouvelle : « Cette vie tranquille fut troublée par un coup de tonnerre : Mina perdit sa mère<sup>135</sup> ». On n'a pas vraiment de portrait de Madame de Vanghel, qui n'est pas marquée par la jeunesse comme Madame Wanghen. Par contre, il en est dit après la mort de son mari : « (...) il mourut (...) laissant à sa fille une immense fortune, une mère faible et la disgrâce de la cour (...)»<sup>136</sup> ». De même, elle n'accompagne pas toujours le personnage de Mina comme c'est le cas dans *Le Rose et le Vert*. Sa disparition, avant que ne commencent vraiment les événements de la nouvelle, participe également à cela. Madame de Vanghel a le visage d'une mère traditionnelle, moins lucide que Madame Wanghen. Après la mort du père : « (...) madame Vanghel, effrayée des idées romanesques de sa fille et de sa profonde douleur, espérait qu'un mariage convenable et peut-être un peu d'amour la rendraient aux idées de son âge<sup>137</sup>. » De même, quand Mina pense quitter le pays, sa mère ne l'aide pas à réaliser son projet :

Quand tu parles ainsi, tu me fais frémir : tes yeux me rappellent ton pauvre père, lui répondit madame de Vanghel. Eh bien ! je serai neutre, je n'emploierai point mon autorité ; mais ne t'attend point que je sollicite auprès des ministres du grand-duc la permission qui nous est nécessaire pour voyager en pays étranger<sup>138</sup>.

Mina de Vanghel est donc un personnage plus autonome que Mina Wanghen. Elle réussit enfin par ses efforts personnels à quitter l'Allemagne pour aller en France et sa

---

<sup>135</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1146.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 1141.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 1142.

mère l'accompagne. Cependant, on la voit agir toute seule et elle a toujours le souvenir de son père qui ne la quitte pas : « Elle chercha la maison que son père avait habitée en 1814, (...) une fois établie dans cette maison, dont il lui fallut à grand'peine renvoyer le locataire, Paris ne fut plus pour elle une ville étrangère<sup>139</sup>. » De même nous ne retrouvons pas de longues conversations entre mère et fille dans *Mina de Vanghel*. Le caractère plus neutre et plus distant marque la mère dans cette nouvelle.

#### 4. L'argent

L'argent occupe une place importante dans les deux nouvelles. En effet, Mina Wanghen et Mina de Vanghel sont deux riches héritières. Ainsi, dans *Le Rose et le Vert* : « six semaines après le bal, Pierre Wanghen, à peine âgé de cinquante ans, mourut subitement, laissant à sa fille unique deux millions de thalers ( à peu près sept millions et demi de francs )<sup>140</sup>. » Et dans *Mina de Vanghel* : « Peu d'années après, il mourut (le Comte de Vanghel), jeune encore, laissant à sa fille une immense fortune (...) <sup>141</sup> ».

Commençons par *Le Rose et le Vert*. Après la mort du père, Mina Wanghen et sa mère ont le sentiment d'avoir perdu leur protecteur :

Qu'allaient-elles devenir, faibles femmes, exposées à toute les embûches des hommes? La fortune considérable pour Kœnigsberg dont elles se trouvèrent tout à coup encombrées n'allait-elle pas augmenter les chances défavorables d'une vie isolée et sans protecteurs<sup>142</sup> ?

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 1141.

<sup>140</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1072.

<sup>141</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1141.

<sup>142</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1072.

Mina Wanghen déteste qu'on lui fasse la cour à cause de ses millions. Cependant, elle se trouve entourée des jeunes gens qui s'intéressent à sa fortune :

Quelques mois après la mort de M. Wanghen, tous les jeunes négociants un peu bien tournés du Nord de l'Allemagne semblèrent s'être donné rendez-vous à Königsberg. La plupart étaient recommandés à la maison Wanghen (...) et par suite étaient nommés devant Mina (...)<sup>143</sup>.

Mina Wanghen était, en fait, poursuivie par ces jeunes gens :

Par exemple, elle ne savait plus où aller prendre l'air. Elle était obligée de se faire conduire à deux lieues de Königsberg et de changer chaque jour de but de promenade si elle ne voulait s'exposer à être saluée par cinq ou six beaux jeunes gens à cheval<sup>144</sup>.

La fin du premier chapitre dans *Le Rose et le Vert* insiste sur cette même idée :

(...) toujours elles étaient contrepassées par de brillantes cavalcades de jeunes gens qui même avaient mis à la mode la couleur noire qui était celle du deuil de Mina. Ces messieurs s'entendaient avec le cocher de madame Wanghen qui les faisait avertir de l'heure et de la direction de la promenade du jour<sup>145</sup>.

Et plus loin : « (...) il n'est aucun jeune homme de ce pays-là qui ne fût ravi d'être choisi par mademoiselle Wanghen<sup>146</sup>. » Mina Wanghen a horreur de tous ces jeunes gens : « - Que tous ces jeunes gens, réunis là, dans le vil motif de gagner les millions de ma dot, et dans ce but affectant tous les dehors d'un sentiment tendre, me font horreur. (...)<sup>147</sup> » Malheureuse à cause de sa fortune, elle dit à sa mère : « Ainsi je suis plus malheureuse que si j'étais bossue (...) je suis marquée de ce sceau fatal par le destin, jamais je ne pourrai croire que je suis l'objet d'une préférence réelle (...)<sup>148</sup>. »

---

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 1073.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> STENDHAL, p. 1093.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 1079.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 1080.

A Paris, Madame Wanghen et sa fille sont invitées à un dîner chez les Vintimille :

Lorsque M. Vintimille entendit les voitures des dames Wanghen, il rappela à ses hôtes qu'il allait avoir l'honneur de leur présenter une dot de sept millions et une jolie figure, et courut recevoir ces dames au haut de l'escalier<sup>149</sup>.

Et, après avoir reçu chaleureusement Mme Wanghen et sa fille, « On annonça bientôt le dîner. Le riche fabricant de tapis, futur ministre, donne la main à Mina (...) <sup>150</sup> ».

Tous les invités au dîner étaient, en fait, des gens qui s'intéressaient à l'argent : « Le dîner avait été composé presque uniquement de gens à argent<sup>151</sup>. » A Paris, Mina rencontre donc le même genre de personnes avides d'argent qu'elle fuyait à Koenigsberg : « Ce monsieur de K., attaché à la légation de Paris, avait dissipé sa fortune en cherchant à faire effet et n'eût pas été fâché d'épouser les millions de Mina. (...) <sup>152</sup> »

Dans *Mina de Vanghel*, le personnage passe également par la même épreuve, celle d'avoir une grande fortune. Mina de Vanghel pense aussi que l'amour ne doit pas être mêlé aux intérêts personnels ou à l'argent. Elle envisage, ainsi, l'amour même à travers les œuvres de fiction : « Ces tableaux de l'Albane présentent souvent les amours d'une riche héritière que le hasard expose aux séductions d'un jeune colonel (...). Cet amour, né de l'argent, faisait horreur à Mina<sup>153</sup>. » Elle ne peut pas se figurer la vie d'un couple marié dans ce cadre :

Quoi de plus vulgaire et de plus plat, disait-elle à sa mère, que la vie d'un tel couple un an après le mariage, lorsque le mari, grâce à son mariage, est devenu général-major et la femme dame d'honneur de la

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 1093- 1094.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 1095.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 1097.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 1101.

<sup>153</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1142.

princesse héréditaire! Que devient leur bonheur, s'ils éprouvent une banqueroute<sup>154</sup> ?

Toutefois, Mina de Vanghel rencontre en Allemagne des personnes qui veulent profiter de sa dot et qui ont toujours des rivalités entre eux : « Le grand-duc de C..., (...) voulut fixer à sa cour l'immense fortune de Mina. Plus malheureusement encore, un de ses aides de camp fit la cour à Mina, peut-être avec *autorisation supérieure*<sup>155</sup>. » Une fois à Paris, elle rencontre les mêmes déceptions.

Mina eut beaucoup de succès dans les bals des diplomates. On prétendit que ces messieurs avaient l'ordre d'empêcher doucement que cette fortune de plusieurs millions ne devînt la proie de quelque séducteur français<sup>156</sup>.

Elle rencontre, également à Paris, le comte de Ruppert, mais lui aussi paraît porter un grand intérêt à l'argent : « M. de Ruppert achevait de dissiper une grande fortune, (...). Désappointé dans ses idées de gloire, il était devenu amoureux fou de l'argent. Une réponse qu'il reçut de Berlin porta à son comble sa passion pour mademoiselle de Vanghel<sup>157</sup>. »

#### Le récit dans le *Rose et le Vert* et *Mina de Vanghel*

Le récit est plus étendu dans *Le Rose et le vert*. Ainsi, nous y sommes constamment en présence de récits et de métarécits, toujours chers à Stendhal. *Le Rose et le Vert* s'ouvre ainsi: « Ce fut vers la fin de 183\* que le général major comte von Landek revint à Kœnigsberg sa patrie ; (...)»<sup>158</sup>. Le mot « récit » est même cité

---

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 1143.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 1146.

<sup>158</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1067.

par Stendhal dès la première page de la nouvelle. Il est au pluriel et qualifié d'« infinis » : « Les récits infinis du général eurent un succès rapide dans la société de Kœnigsberg. Tout le monde voulait l'entendre raconter Paris. (...) <sup>159</sup> ». Il est également à noter que le verbe « raconter » figure aussi dans cette citation. Tout se passe donc comme si Stendhal voulait préparer son lecteur à un flux du récit.

De même *Mina de Vanghel* commence ainsi : « Mina de Vanghel naquit dans le pays de la philosophie et de l'imagination, à Kœnigsberg. Vers la fin de la campagne de France, en 1814, le général prussien comte de Vanghel quitta brusquement la cour et l'armée. (...) <sup>160</sup> » Toutefois, l'histoire d'amour entre Mina et Alfred occupe le cœur du récit et sa progression, habilement peinte par Stendhal, va de pair avec l'enchaînement événementiel de la nouvelle.

#### La description

La description, qui constitue une pause dans le récit, se trouve être brève ou parfois inexistante dans les nouvelles de Stendhal, ce qui contribue à l'effet de tension.

Dans *Le Rose et le Vert*, on ne peut pas dire qu'on a des portraits vraiment peints des personnages, même quand il s'agit des personnages principaux. En effet, le lecteur doit reconstituer leur portrait d'après les brèves descriptions dispersées ici et là dans la nouvelle et il est rare de trouver un portrait tout fait d'un seul coup. Stendhal a parfois recours à la description par le biais des incises. Pierre Wanghen, père de Mina, est décrit ainsi : « Il était trois heures du matin, le bal du banquier Pierre Wanghen, le

---

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1141.

plus riche de la ville, était encombré par une foule énorme (...) <sup>161</sup> ». Et il existe des descriptions très courtes de ce genre : « (...) M. de Mioissance, c'était un homme grave d'une cinquantaine d'années <sup>162</sup>. » Il est à noter que la description dans les nouvelles a souvent ce caractère de dispersion. Au début du chapitre II de la nouvelle, nous sommes en présence de la description de la maison de Mina, une des rares descriptions un peu longues de la nouvelle :

Mina finit par sortir moins souvent, elle errait dans ce magnifique appartement, chef-d'œuvre de la magnificence de son père, autrefois rendez-vous de la société la plus brillante et maintenant si solitaire. Le superbe hôtel bâti par Pierre Wanghen occupe l'extrémité nord de *Frédéric-Gasse*, la belle rue de Kœnigsberg, si remarquable aux yeux des étrangers par ce grand nombre de petits perrons de sept à huit marches faisant saillie sur la rue et qui conduisent aux portes d'entrée des maisons. Les rampes de ces petits escaliers, d'une propreté brillante, sont en fer coulé de Berlin (...) <sup>163</sup>.

Nous pouvons faire les mêmes constatations quant à la description dans *Mina de Vanghel*. Les portraits des personnages, à titre d'exemple, sont toujours à reconstituer par le lecteur à partir des éléments dispersés dans le texte. Ainsi, il est dit de Mina à la première page :

Mina de Vanghel avait un des noms les plus nobles de l'Allemagne orientale. Elle n'avait que seize ans; mais déjà le sentiment qu'elle inspirait aux jeunes militaires qui faisaient la société de son père allait jusqu'à la vénération et à l'enthousiasme; ils aimaient le caractère romanesque et sombre qui quelquefois brillait dans ses regards <sup>164</sup>.

C'est en fait la première description de Mina de Vanghel ou plutôt un élément du portrait de ce personnage. Cependant, il faut noter que Stendhal avait songé un

---

<sup>161</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1068.

<sup>162</sup> *Ibid*, p. 1101.

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 1073- 1074.

<sup>164</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1141.

moment à faire de *Mina de Vanghel* un roman en trois tomes, et à l'intituler « La Vie et la Mort de Mina de Vanghel », ce qui a donné lieu, par moments, à un effet différent de la description dans cette nouvelle en particulier. En effet, nous avons parfois, à titre exceptionnel, des descriptions de type plus romanesque où le narrateur peint, par exemple, l'état d'âme d'un personnage réfugié dans la nature :

(...) Le courage qui avait soutenu Mina tant qu'il avait été question d'agir, commençait à l'abandonner. Son âme était vivement émue, sa respiration se pressait. Le repentir, la crainte de la honte, la rendaient fort malheureuse. Mais enfin, la lune se leva derrière la montagne de Haute-Combe ; son disque brillant se réfléchissait dans les eaux du lac doucement agitées par une brise du nord ; de grands nuages blancs à formes bizarres passaient rapidement devant la lune (...) <sup>165</sup>.

Ceci dit, le flux du récit est ce qui caractérise les nouvelles de Stendhal. Si autre chose interrompt le récit, ce n'est parfois que le dialogue mais très rarement la description. Dans son article « Guy de Maupassant entre Flaubert et Stendhal », Maria Macropoulou-Papakis écrit :

Si Maupassant refuse à son prédécesseur le titre d'artiste, il dénonce par ailleurs « la méthode, les procédés d'art de Stendhal romancier <sup>166</sup> ». Au nom de l'objectivité et de l'impersonnalité, toile de fond de la méthode flaubertienne, c'est la description stendhalienne qui est mise en cause. Effectivement, l'écart entre les deux romanciers est net, et Maupassant n'aurait pas tout à fait tort ici : pour Flaubert « seuls les faits et les personnages doivent parler », sans explications, sans détails psychologiques ; tout au contraire, Stendhal préfère raconter, la description l'ennuie comme il l'avoue dans les *Souvenirs d'Egotisme* : « ... j'abhorre la description matérielle. L'ennui de la faire m'empêche de faire de romans <sup>167</sup> » <sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> STENDHAL, p. 1150.

<sup>166</sup> DÉNIER, Renée, « Maupassant critique de Stendhal », *Stendhal Club*, n° 115, avril 1987, p. 250, cité dans MACROPOULOU-PAPAKIS, Maria, « Guy de Maupassant entre Flaubert et stendhal », *Stendhal Club*, n° 136, juillet 1992, p. 298.

<sup>167</sup> STENDHAL, *Œuvres intimes*, éd. établie par V. Del Litto, La Pléiade, 1982, t. II, p. 457, cité dans art. cit., p. 298.

<sup>168</sup> MACROPOULOU-PAPAKIS, Maria, « Guy de Maupassant entre Flaubert et stendhal », *Stendhal*

La description est donc loin d'être un objet d'admiration chez Stendhal, même dans des genres plus longs que la nouvelle, mais nous tenons à souligner que ce trait est très marquant ici.

Nous avons dit que Stendhal n'aime pas décrire. Nulle part on ne trouve chez lui une description au sens plein du mot, comme le fait remarquer Philippe Berthier : « Si l'on entend par description la recension intégrale, méthodique, naturaliste du décor où est située l'action, il est bien clair que Stendhal la récuse, ainsi que tout asservissement au détail "réel". Il ne s'agit pas de rendre compte, il s'agit, au sens fort, d'évoquer<sup>169</sup>. » (...)

Contrairement donc à la description traditionnelle, des phrases brèves sèches, nous donnent des indications successives. Les adjectifs descriptifs demeurent abstraits, vagues, sans souci de nuance ou de précision. Pierre Jourda résume ainsi la technique de la description stendhalienne dans la *Chartreuse* : « Que retient Stendhal ? Un paysage français, deux ou trois croquis de sites italiens, un ou deux paysages en forme. Nulle part en ces pages on ne trouve une description au sens plein du mot<sup>170</sup>. »<sup>171</sup>

La position de Stendhal envers la description peut donc être bien identifiable. En fait, Maupassant lui reproche sa pauvreté descriptive ou plutôt il n'en apprécie pas l'aspect suggestif. De même, Balzac critique la description chez Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* :

Ses paysages d'un dessin un peu sec qui convient d'ailleurs au pays, sont faits lestement. Il s'attache à un arbre, au coin où il se trouve, il nous montre la ligne des Alpes qui de tous côtés environnent le théâtre

*Club*, n° 136, juillet 1992, p. 298

<sup>169</sup> BERTHIER, Philippe, *Balzac et « la Chartreuse de Parme » roman corrézien*, dans *Stendhal et Balzac, Actes du VIIe Congrès international stendhalien*, Tours, 26-29 septembre 1969, Aran, éd. du Grand-Chêne, 1972, p. 162- 163, cité dans *ibid.*

<sup>170</sup> JOURDA, Pierre, *Le paysage dans « la Chartreuse de Parme »*, « *Ausonia* », janvier- juin 1941, p. 15, cité dans *ibid.*

<sup>171</sup> MACROPOULOU-PAPAKIS, Maria, « Guy de Maupassant entre Flaubert et Stendhal », *Stendhal Club*, n° 136, juillet 1992, p. 300- 301.

de l'action, et le paysage est achevé<sup>172</sup>.

### Le dialogue

Le dialogue entre Mina Wanghen et sa mère dans *Le Rose et le Vert* est un élément qui atténue la tension du récit. Partant de la théorie platonicienne, G. Genette rappelle les concepts de *diégésis* et de *mimésis* et souligne, par là même, la place du dialogue dans le récit : « (...) *Diégésis*, c'est le récit pur ( sans dialogue ) opposé à la *mimésis* de la représentation dramatique, et à tout ce qui, par le dialogue, s'en insinue dans le récit, ainsi devenu impur, c'est-à-dire *mixte*. *Diégésis*, donc, n'a rien à voir avec *diégèse* (...) <sup>173</sup> ».

Il est à noter que la présence de la mère est beaucoup plus forte dans *Le Rose et le Vert* que dans *Mina de Vanghel*. En effet, dans *Le Rose et le Vert*, l'accent est mis sur la relation très forte entre mère et fille. Madame Wanghen, avant d'être mère, est l'amie et la confidente de Mina, notamment après la mort du père et le rapport entre elles est marqué par l'égalité : « Le ton de la plus parfaite égalité régnait entre cette fille et cette mère encore jeune.(...) <sup>174</sup> ». Il y a donc dialogue entre ces deux personnages. Elles discutent ensemble et madame Wanghen laisse toujours à sa fille la liberté d'exposer ses idées et d'exprimer ses aspirations. Le narrateur dit à propos de ce dialogue : « Pour le moment toutefois le dialogue n'aura lieu qu'entre Mina Wanghen et sa mère et nous ne sommes pas encore arrivés aux parties sublimes du

---

<sup>172</sup> BALZAC, Honoré de, *Études sur M. Beyle*, « Revue parisienne », n° 3, 25 septembre 1840 dans *la Chartreuse de Parme*, Cercle du Bibliophile, t. II, p. 511, cité dans *ibid*, p. 302.

<sup>173</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 13.

<sup>174</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1075.

livre<sup>175</sup>. »

Dans *Mina de Vanghel*, prend place un dialogue qui progresse entre Mina de Vanghel et Alfred. Ce dialogue a été en fait, bien avant, précédé par un monologue intérieur chez Mina : « “ Je suis folle ”, se dit-elle.(...) “ J’aime d’amour, et j’aime un homme marié ! ”<sup>176</sup> ». Ensuite apparaît le dialogue entre les deux personnages qui commence d’abord par leur silence et se poursuit graduellement par leurs aveux échangés :

- Je voyais, lui dit-il, que vous m’inspiriez un intérêt que je n’ai jamais éprouvé pour personne; j’ai eu peur, j’ai voulu me guérir ou me brouiller avec vous, et depuis je suis le plus malheureux des hommes.

- Ah ! que vous me faites de bien, Alfred ! s’écria Mina au comble du bonheur<sup>177</sup>.

Stendhal, en écrivant *Le Rose et le Vert*, reprend le même sujet que dans *Mina de Vanghel*. Cette lecture comparée que nous avons essayé de faire entre les deux nouvelles met en relief les grandes lignes qui font le rapprochement entre elles, si bien que l’on se demande s’il ne s’agit pas d’une réécriture de la même nouvelle. Il sera plus tard question d’autres points de comparaison entre les deux nouvelles à savoir le déguisement et la passion.

## 5. Le récit dans *Souvenirs d’un gentilhomme italien*

### 1) Une intensité narrative

Il s’agit dans *Souvenirs d’un gentilhomme italien* d’une représentation parfaite

---

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 1078.

<sup>176</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1148.

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 1155.

du récit stendhalien dans sa dimension paroxystique en ce qui concerne l'intensité et l'empire de la narration. La narration se fait dans cette nouvelle à la première personne du sujet, type de récit que nous retrouvons dans deux autres nouvelles de ce recueil, à savoir *Le Juif* et *Philibert Lescale*. Le début de *Souvenirs d'un gentilhomme italien* ressemble même à une autobiographie : « Je suis né à Rome, de parents qui occupaient, dans cette ville, un rang honorable : à trois ans j'eus le malheur de perdre mon père (...) »<sup>178</sup>. Cette nouvelle sous-tend surtout la critique de l'Église et on a souvent un cadre historico-religieux dans lequel tournent les événements. Nous retrouvons ainsi des phrases qui introduisent le récit du genre : « Après la mort du général Dufaon, dont l'histoire est trop généralement connue pour que je m'en occupe ici, les prêtres, voyant que les armées françaises menaçaient d'une invasion les États de l'Église, commencèrent à répandre le bruit (...) »<sup>179</sup>. Sont mises en interaction ici dès le départ politique et Église, ce qui sera l'ambiance dominante dans toute la nouvelle et le personnage-narrateur est reconnu au fur et à mesure par le lecteur comme le porte-parole de Stendhal, l'auteur. Le cadre historique répond aussi, comme nous l'avons déjà mentionné au cours d'une analyse précédente, à un amour chez Stendhal du fait vrai ou encore de la chronique. En effet, Stendhal aime souvent donner une ambiance qui se veut réelle. Ceci est à remarquer surtout dans son recueil de nouvelles

*Chroniques italiennes* où :

Il insiste sur la vérité des faits qu'il allègue. Il cite « l'auteur du manuscrit florentin », « Les deux manuscrits que nous suivons ». Il se donne pour un simple traducteur, un modeste adaptateur qui abrège ses modèles. (...) Pour forcer la conviction du lecteur, il donne des dates

---

<sup>178</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, p. 1175.

<sup>179</sup> *Ibid.*

précises, cite les noms de personnages vrais (...) affectant, en quelque sorte de donner à son récit le ton du document historique.

Ce qu'il fait pour l'*Abbesse de Castro*, il le fait à peu près pour tous ses récits. « Son effort unique est de raconter avec vérité... »<sup>180</sup>

C'est le cas de *Vittoria Accoramboni* : « (...) ceci n'est point un roman, mais la traduction fidèle d'un récit fort grave écrit à Padoue en décembre 1585<sup>181</sup>. » C'est aussi le cas des *Cenci* et de *La duchesse de Palliano*. Dans cette dernière nouvelle Stendhal « traduit « exactement » (...) une « monographie d'une famille... à la fin du deuxième volume d'une histoire manuscrite de Palerme... » On dirait d'un historien citant ses sources. (...) »<sup>182</sup>. Il en va de même pour *San Francesco a Ripa*, *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*. Selon P. Jourda, *Vanina Vanini* serait dans ce cas la seule exception car « (...) l'on sent, d'entrée, que l'on a affaire à un récit romanesque ou romancé, même s'il est vrai (...) »<sup>183</sup>. En fait Stendhal ne craint pas de donner des dates précises ou de suivre un certain ordre chronologique.

Revenons à l'analyse de *souvenirs d'un gentilhomme italien*. Il s'agira de beaucoup d'autres cadres historiques qui introduiront la narration dans la suite du texte à l'exemple de « Dans l'année 1797, l'armée française s'étant emparée de Rome pour y établir le système républicain, (...) »<sup>184</sup> ou encore plus loin : « A peine les Français se furent-ils emparés de nouveau de l'ancienne capitale du monde, en 1807, que la jeunesse romaine, toujours crédule, se laissa prendre aux belles promesses de

---

<sup>180</sup> JOURDA, Pierre, « L'art du récit dans les Chroniques italiennes », *Journées stendhaliennes internationales de Grenoble*, 26-28 mai 1955, Paris, Divan, 1956, p. 157-158.

<sup>181</sup> STENDHAL, *Vittoria Accoramboni*, *Chroniques italiennes*, dans *Romans et nouvelles II*, édition établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 653.

<sup>182</sup> JOURDA, Pierre, *op. cit.*, p. 158.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>184</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, p. 1177.

Napoléon. (...)»<sup>185</sup> », le cadre historico-religieux est aussi présent, ainsi : « A peine arrivés à Rome, les Français se signalèrent par des excès, en dépit des lettres par lesquelles le secrétaire d'État du pape ne cessait de réclamer contre cet abus de la force. Le gouvernement français répondait évasivement (...)»<sup>186</sup> ».

Dès l'entrée dans la nouvelle, nous sommes face à un flux de récit qui garde son intensité jusqu'à la toute fin. Le goût de raconter est bien évident dès le départ chez le personnage-narrateur qui commence un récit par une phrase comme celle que nous venons de citer plus haut : « Après la mort du général Dufaon, dont l'histoire est trop généralement trop connue pour que je m'en occupe ici (...)»<sup>187</sup> ». Nous remarquons ici que le goût de faire du récit est lié à une sélection de la part du narrateur, il racontera ce qu'il trouvera important et peu connu de ses narrataires. Parfois, il veut s'étendre et élargir son récit, mais il y a tant à dire qu'il est obligé d'opter pour un choix. Ainsi il dit : « Si je voulais m'étendre sur le chapitre des miracles, plusieurs volumes ne suffiraient pas pour épuiser cette matière. Je n'en citerai qu'un seul (...)»<sup>188</sup> ». Le narrateur est comme Stendhal avide de récits. C'est ainsi qu'on le retrouve souvent en train de raconter des histoires ou se rappeler des anecdotes avec tout ce que comportent ces stratégies de digression bien chère à Stendhal. Ainsi nous retrouvons le personnage en situation de faire un récit soit à un tiers, ou juste à ses narrataires. « (...) De retour à la maison, je racontai toute l'affaire à mon oncle qui

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 1184.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 1185.

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 1176- 1177.

adressa de vifs reproches à sa femme sur son indiscretion. (...) <sup>189</sup> ». Toutefois, raconter a parfois le rôle de rassurer, c'est le cas d'un récit qu'aurait fait le personnage à sa mère : « (...) Elle arriva bientôt, tout effrayée, persuadée que j'avais commis quelque grand crime ; je lui contai mon aventure, et ce récit la rassura un peu. (...) <sup>190</sup> ». En voici des exemples qui illustrent l'idée de raconter qui est partout dans le texte. Parfois, quand il s'agit d'un événement particulier, il est introduit ainsi : « Je dois parler ici d'un incident qui faillit compromettre le succès de l'entreprise. (...) <sup>191</sup> ». Il faut s'attendre après ce genre d'introduction à un flux de récit qui s'ensuivra ; la suite a lieu ainsi : « A Monterosi, à vingt-cinq milles de Rome, au moment du relais qui se trouvait tout préparé, grâce à la prévoyance du général, le pape ayant ouvert une des portières de la voiture (...) <sup>192</sup> ». Il faut dire que toutes les incises qui comportent des précisions spatiales ou temporelles participent à l'effet d'intensité, toutefois elles contribuent à rendre vrai et visualisé l'événement qu'elles introduisent dans un cadre de suspense puisque tous ces ajouts dans le récit retardent la vraie entrée dans l'événement. Une transition abrupte dans le cours des événements peut aussi être introduite ainsi : « Après le départ du Saint-Père, les affaires prirent tout à coup une tournure différente (...) <sup>193</sup> ». Parfois le narrateur veut tout rapporter à son auditoire mais il ne le fait pas pour une tout autre raison. En voici un exemple : « (...) Si je répétais ici tout ce qu'il nous raconta, je craindrais de blesser les oreilles

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 1183.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 1179.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 1189.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 1190.

déliçates. (...) Voici, entre mille, un trait qui me réjouit fort. (...) <sup>194</sup> ». Nous sommes toujours ici en présence d'un vouloir raconter que le narrateur retient pour une raison ou une autre et choisit de faire une sélection de ce qu'il trouve intéressant ou amusant à raconter. N'est-ce pas aussi le problème de Stendhal qui se retient difficilement de faire des récits et est entraîné facilement par les digressions ? Cette difficulté de contrôler le flux du récit n'est-elle pas ici bien évidente ? Dans la nouvelle abondent histoires et anecdotes ; l'exemple suivant est celui d'une histoire amusante que rapporte le narrateur à ses interlocuteurs :

En passant à Peggibonzi dans la suite, j'appris de la maîtresse de l'auberge où le pape était descendu, l'anecdote suivante. Un des boutons du gilet de sa Sainteté étant tombé, comme elle n'en avait point d'autre, elle appela dans l'absence de son chambellan, l'hôtesse pour réparer ce dommage (...) <sup>195</sup>.

Nous pouvons nous demander si ce genre de récit constitue une pause dans la narration vu le ton léger de l'anecdote ou s'il s'ajoute au flux du récit si bien qu'on n'arrive pas à l'en soustraire.

En fait, le désir de raconter n'est pas uniquement attribué à l'auteur ou au narrateur-personnage, il s'étend même aux personnages secondaires dans le récit. Il s'agit par exemple de Spatolino, brigand qu'on retrouve vers la fin de la nouvelle comme héros d'une des histoires ou récits enchâssés nombreux qui s'y retrouvent. « (...) L'affaire dura huit jours entiers, et je ne pense pas que l'on ait jamais vu ailleurs un accusé détailler ainsi de sang-froid toutes les circonstances de ses crimes, et

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 1191.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 1190.

prendre plaisir à les mettre dans tout leur jour. (...)»<sup>196</sup> ». C'est ainsi que même un brigand dans une nouvelle stendhalienne prend du plaisir à faire du récit et à raconter ses crimes dans leurs détails ; c'est comme si le flux du récit habitait l'inconscient du texte y compris celui de tous les personnages sans exception. Bien avant, quand il s'agit de Bruner, qui n'est pas un personnage principal du récit mais une figure importante pour le personnage-narrateur : « (...) Le soir, Bruner me raconta cette aventure, en riant (...)»<sup>197</sup> ».

D'une manière générale, nous ressentons bien dans cette nouvelle l'amour de Stendhal de faire du récit. V. Chklovski, partant surtout d'exemples tels que le *Décameron* de Boccace ou *Gil Blas* de Lesage, attire l'attention sur la place importante qu'occupe la narration dans ces œuvres : « Simultanément se crée en Europe une manière originale d'encadrer les nouvelles, manière dans laquelle la narration est un but en soi»<sup>198</sup>. » En voici un autre exemple significatif dans *Souvenirs d'un gentilhomme italien* parmi tant d'autres ; le narrateur-personnage introduit ainsi un récit : « (...) Le caractère de mes compagnons de voyage mérite que j'en dise quelques mots. (...)»<sup>199</sup> ». Ensuite commence le récit à proprement parler :

C'était un avocat, déjà sur le retour, allant avec sa jeune épouse à Foligno, où il devait exercer des fonctions administratives, et un frère capucin, qui retournait dans son couvent de Perugia. Ce dernier pouvait avoir environ soixante ans. La goutte ne l'avait pas épargné, mais malgré ses souffrances, il était de si belle humeur, qu'il nous égaya pendant tout le voyage ; d'ailleurs homme de mérite et qui avait été le

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 1198- 1199.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 1182.

<sup>198</sup> CHKLOVSKI, V., « La construction de la nouvelle et du roman », *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 190.

<sup>199</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, p. 1191.

prédicateur et le confesseur de la reine de Naples (...) <sup>200</sup>.

## 2) Les précisions temporelles

Nous traiterons à présent des précisions temporelles dans la nouvelle. En général, nous avons affaire avec Stendhal à des indications temporelles précises qui contribuent à donner l'effet de réel comme nous l'avons mentionné quand il était question des cadres historique et religieux, de même elles rendent la succession des événements dans le récit et participent par là même à l'ambiance générale de l'intensité de la narration. Ainsi, dans un intervalle de quelques lignes, nous pouvons trouver les indices temporels suivants : « Le soir (...) », « Le dimanche suivant (...) », « Le lendemain (...) », « Quinze jours après (...) » <sup>201</sup>, etc. Toutefois un moment fort est introduit ainsi : « (...) Le jour fatal arrive (...) » <sup>202</sup>, il s'agit en effet ici d'un moment transitoire qui coupe le rythme qui régnait sur le flux du récit. Il est à noter que Stendhal réussit à rendre les effets de suspense et d'attente dans les transitions qui ont lieu dans le récit. Ainsi « (...) Le jour fatal arrive, je me présente au saint tribunal, on me fait attendre pendant une heure dans l'antichambre, mon cœur battait violemment ; enfin on m'introduit dans une salle tendue de noir : trois frères dominicains étaient assis devant une table couverte d'un tapis noir ; cette vue redoubla mon effroi (...) » <sup>203</sup>. Il ne faut pas se fier aux effets de description que donne Stendhal ici car il s'agit en fait d'un élément qui retarde l'entrée dans l'événement et redouble l'attente du lecteur et non d'une vraie description ; d'ailleurs la question de la description ne sera même pas

---

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 1182.

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> *Ibid.*

à évoquer dans cette nouvelle. À propos de la description dans *Chroniques italiennes*,

P. Jourda dit :

Faut-il insister davantage ? faut-il souligner la rareté comme la discrétion des paysages et des portraits ? Lorsque Stendhal se permet l'esquisse d'un décor ou d'une physionomie, c'est que l'un ou l'autre est indispensable. On ne lira, dans les *Chroniques*, rien qui soit écrit pour le plaisir d'écrire. Stendhal n'admet que le nécessaire<sup>204</sup>.

De même R. Debray Genette rappelle la position de Stendhal envers la description quand elle écrit : « On sait que Stendhal abhorrait les descriptions. Dans ses *Souvenirs d'égotisme* commencés en 1832, il raconte ses visites dans le salon de Destutt de Tracy : « J'ai oublié de peindre ce salon. Sir Walter Scott et ses imitateurs eussent sagement commencé par là, mais moi, j'abhorre la description matérielle. L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans<sup>205</sup>. »<sup>206</sup>

Nous trouvons dans le texte que nous étudions d'autres exemples de précisions temporelles qui encadrent le début d'une narration ; nous en donnons encore quelques exemples : « Le soir du même jour (...)»<sup>207</sup>, « (...) Un mois s'était écoulé depuis cette scène (...)»<sup>208</sup>, « Deux mois après (...)»<sup>209</sup>. La logique de la succession des événements est ainsi dirigée par ces indices temporels qui s'insèrent bien dans le flux de la narration. Il s'agit parfois d'un récit « itératif », selon la terminologie de Gérard Genette<sup>210</sup>, introduit par des indices comme : chaque matin, chaque nuit, maintes fois,

---

<sup>204</sup> JOURDA, Pierre, *op. cit.*, p. 163.

<sup>205</sup> STENDHAL, *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 14- 20, cité dans DEBRAY GENETTE, Raymonde, *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 293.

<sup>206</sup> DEBRAY GENETTE, Raymonde, *op. cit.*, p. 293.

<sup>207</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, p. 1183.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 1184.

<sup>210</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 145- 156.

etc. : « (...) Chaque matin, j'offrais humblement mon dos à la discipline (...) <sup>211</sup> », « (...) chaque nuit, mon sommeil était troublé de visions effrayantes (...) <sup>212</sup> » ou « (...) maintes fois, mes camarades m'avaient prêté des livres peu moraux. Le prêtre m'assura que j'étais damné (...) <sup>213</sup> ». Le récit itératif a pour rôle ici de souligner le mode d'éducation que veut rejeter Stendhal dans cette nouvelle. Nous remarquerons par là même que le vocabulaire est chargé d'excès, des exemples comme les suivants peuvent être significatifs :

(...) et pour que la réparation fût proportionnée au scandale que j'avais causé, je portais habituellement une haire armée de petites pointes de fer. Je me soumettais à tout avec résignation, pensant toujours, sur la foi de mes conseillers, voir le diable sur mes trouses. cette crainte était si vive que chaque nuit, mon sommeil était troublé de visions effrayantes.(...) <sup>214</sup>

Le vocabulaire du narrateur est toujours marqué par l'excès. Plus loin : « (...) Le prêtre m'assura que j'étais damné, et que le malin allait m'emporter corps et âme (...) <sup>215</sup> ». En effet le vocabulaire exagéré souligne ce que Stendhal dénonce. Plus loin, quand il s'agit du conflit d'idées entre le narrateur et son oncle qui met en lumière la problématique que traite Stendhal dans cette nouvelle, à savoir le conflit ou la scission entre Église et politique ou Le Pape et Napoléon, le narrateur, voulant convaincre son oncle de la possibilité de servir Napoléon, fait face à une crise de la part de son oncle :

(...) J'essaierais en vain de peindre sa surprise et sa fureur ; lorsqu'il vit que les choses étaient aussi avancées, il me déclara aussitôt qu'il fallait que je quittasse sa maison, où il ne consentirait jamais à recevoir un

---

<sup>211</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, p. 1180.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> *Ibid.*

rebelle, un excommunié ! J'essayai de calmer ses transports, en lui alléguant les motifs qui m'avaient déterminé, et protestant qu'il était possible de servir Napoléon sans cesser d'être un bon catholique. Je fis de l'éloquence en pure perte : « Non, s'écriait-il, non, il est impossible de servir deux maîtres à la fois ; renonce à tes projets, romps un engagement criminel, il en est temps encore ; retire-toi à la campagne pour échapper aux séductions du pervers. » (...) <sup>216</sup>

La réaction de l'oncle marquée d'excès et de violence est aussi caricaturée par Stendhal et par là même est teintée de l'ironie qui marque nombre de situations similaires dans la nouvelle. Le discours direct que nous trouvons inséré dans la narration ici anime le récit mais transmet surtout le conflit entre Église et politique que veut souligner Stendhal. D'ailleurs, le statut du discours direct dans cette nouvelle est de mettre en relief les idées que véhicule le texte. Il est moins étendu que dans le cas d'autres nouvelles à l'exemple du *Rose et le Vert* où le dialogue occupe une place plus importante.

### 3) Le discours direct

Il s'agit maintenant de donner quelques exemples de paroles rapportées au style direct dans *Souvenirs d'un gentilhomme italien*. L'oncle, très satisfait du genre d'éducation que reçoit le personnage et de la pénitence qu'on lui a imposée, lui dit : « “ Dieu vous attend (...) profitez de ses avances, et songez que l'enfer est ouvert pour vos engloutir. ” <sup>217</sup> » Ce qui va à l'encontre de la réaction de la femme de son oncle quand elle le voit, une fois ramené chez eux ; elle dit : « “ Qu'a-t-il donc fait pour maigrir ainsi ? ” Le mari lui répondit : “ Il a fait pénitence de ses fautes. ” <sup>218</sup> » Nous

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 1185.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 1180.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 1181.

remarquons que souvent les phrases qui sont rapportées au style direct dans cette nouvelle sont significatives de l'ambiance générale du texte et des idées que veut transmettre Stendhal. D. Maingueneau dit, dans ce sens, à propos du discours rapporté (DD) :

On dit souvent que le DD rapporte exactement les propos tenus ; sa principale qualité serait donc une fidélité très grande. En fait, il ne faut pas être dupe de l'illusion linguistique ; certes, en vertu d'une loi du discours le rapporteur est censé être sincère et ne pas trahir l'énoncé originel, mais rien ne l'empêche de rapporter des propos sensiblement différents de ceux émis sans qu'on puisse le taxer de mensonge pour autant (...) <sup>219</sup>.

Ainsi, pour remettre en question ce type d'éducation, il a des personnages qui sont en fait des porte-parole à travers qui il est capable de critiquer, de manifester son indignation ou d'ironiser sur un sujet donné. Leurs paroles qui interrompent le flux de la narration sont bien encadrées et éveillent l'attention du lecteur. Par là même elles peuvent avoir le rôle d'enlever un peu de l'effet d'intensité qu'on a du récit. Les phrases exclamatives et interrogatives notamment animent le récit. D'une manière générale, le discours direct rapporte souvent dans cette nouvelle des éléments importants qui se rattachent à l'esprit du texte et au message qu'il veut communiquer.

Il y a toujours beaucoup à dire à propos du récit dans cette nouvelle vu qu'elle nous semble un exemple type de l'intensité narrative stendhalienne avec tout ce qu'elle comporte de mise en abyme, nous voulons dire par là le récit dans le récit, de digressions, d'histoires et d'anecdotes avec toutefois des effets de réel et des précisions spatio-temporelles et surtout un arrière-plan politico-religieux sur lequel la

---

<sup>219</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, p. 102.

nouvelle est axée. Il s'agit ainsi d'une nouvelle à thèse car Stendhal y dénonce entre autres l'éducation de type religieux et met en lumière le conflit qui a existé entre Église et politique, conflit qui a surtout existé à cause d'un mode de penser qui est caractérisé de part et d'autre par l'inflexibilité et l'excès. Stendhal est toutefois très habile car il nous a rapporté tout ceci sur un ton léger teinté souvent d'ironie parfois à la Voltaire ( nous savons bien sûr que Voltaire a déjà traité ce genre de problématiques dans ses romans et ses contes avec une écriture marquée surtout par son ironie bien reconnaissable ) et nous estimons que la narration dans son intensité et son flux a été au service de la thèse de Stendhal. Cependant il faut dire que la critique nous est rapportée aussi par les effets d'excès et d'exagération que donne Stendhal à travers son narrateur : « (...) ils s'étudiaient au contraire, à nous maintenir dans l'ignorance et à étouffer dans nos cœurs, par l'injuste rigueur des châtements, le germe de toutes les vertus. Heureusement pour moi l'excès de mal hâta le terme de mes souffrances. (...)»<sup>220</sup> ». Stendhal dénonce ainsi, comme nous l'avons avancé, ce genre d'éducation en en soulignant les points exagérés et paroxystiques.

Le choix de faire une narration à la première personne du sujet a donné un effet de polyphonie si nous reprenons la terminologie d'Oswald Ducrot<sup>221</sup>. En effet, les voix du narrateur et de l'auteur sont confondues, tellement le narrateur est souvent le porte-parole de Stendhal. La narration est donc marquée par l'absence très présente de Stendhal. En fait, ce qui est vraiment marquant dans *Souvenirs d'un gentilhomme*

---

<sup>220</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, p. 1179.

<sup>221</sup> DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991, 326 p.

*italien*, c'est l'amour de Stendhal pour le récit ; il aime la narration, si bien que son texte est parfois nourri par d'autres à l'exemple d'une intertextualité biblique, qui correspond bien au contexte religieux, dans l'une des paroles de l'oncle à savoir : « (...) il est impossible de servir deux maîtres à la fois (...) »<sup>222</sup>. Il est peut-être temps à présent d'étudier le récit dans d'autres nouvelles stendhaliennes bien qu'il y ait encore à dire sur cette nouvelle.

## 6. Le récit dans *Le Coffre et le revenant*

Étudions maintenant la nouvelle qui a comme titre *Le Coffre et le revenant*. La narration est coupée dans cette nouvelle par des dialogues, parfois des monologues ou plutôt des pensées à haute voix. Le récit est surtout marqué par les transitions abruptes avec ce qu'elles comportent de rapidité, de suspense et souvent d'in vraisemblable.

### 1) La description

Le début de la nouvelle produit sur le récepteur un effet plutôt neutre : « Par une belle matinée du mois de mai 182., don Blas Bustos y Mosquera, suivi de douze cavaliers, entrait dans le village d'Alcolote, à une lieue de Grenade. (...) »<sup>223</sup>, ou plus loin : « Don Blas s'avavançait lestement dans la rue d'Alcolote, regardant de côté et d'autre les maisons avec ses yeux de lynx. (...) »<sup>224</sup>, ce qui ne sera pas vrai dans la suite.

---

<sup>222</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, p. 1185, citation que nous retrouvons dans la Bible : Matthieu 6 : 24 : « Nul ne peut servir deux maîtres : ou bien il haïra l'un et aimera l'autre, ou bien il s'attachera à l'un et méprisera l'autre. Vous ne pouvez servir Dieu et l'Argent. » et Luc 16 : 13 : « Aucun domestique ne peut servir deux maîtres (...) »

<sup>223</sup> STENDHAL, *Le Coffre et le revenant*, p. 1218.

<sup>224</sup> *Ibid.*

Nous pouvons parler dans *Le Coffre et le revenant* de quelques descriptions. Toutefois, il ne s'agit presque jamais d'une description pour la description, mais par exemple d'éléments à regrouper pour former le portrait d'un personnage. Nous avons une idée du portrait physique de don Fernando à travers ce que voit le personnage de don Blas : « L'humeur sinistre de don Blas fut augmentée, parce qu'il remarqua, en le voyant de près, que don Fernando avait la plus jolie figure ; il était blond, et, malgré la mauvaise passe où il se trouvait, l'expression de ses traits était fort douce. Don Blas regardait le jeune homme en rêvant<sup>225</sup>. » S'agit-il ici d'une description au vrai sens du mot ? Le portrait d'Inès est aussi fait par les yeux de don Blas, c'est comme si Stendhal attribuait les quelques descriptions qui existent dans la nouvelle à la voix ou au regard d'un de ses personnages. Ainsi « Don Blas ne pouvait se lasser de regarder la jeune fille ; il trouvait sur son front et dans ses yeux cette expression d'innocence et de piété céleste qui brille dans les belles madones de l'école italienne. Don Blas n'écoutait pas le vieillard et ne continuait pas son déjeuner. (...)»<sup>226</sup>. Et plus loin :

(...) La timide Inès tira de son sein un petit chapelet qui avait touché la robe de la madone *del pilar*, et ses jolies mains en serraient la croix avec un mouvement convulsif. Les yeux du terrible don Blas s'attachèrent sur ses mains. Il remarquait ensuite la taille bien prise, quoique un peu forte de la jeune Inès<sup>227</sup>.

Dans la première partie de la citation précédente c'est plutôt la voix de Stendhal qu'on entend, mais la description est transmise par la suite à travers le regard de don Blas. Elle est en fait plus explicitement attribuée à don Blas quand on a son opinion

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 1219.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 1220.

<sup>227</sup> *Ibid.*

rapportée au style direct ou plutôt à travers une pensée à haute voix : « “ Ses traits pourraient être plus réguliers, pensa-t-il ; mais cette grâce céleste, je ne l’ai jamais vue qu’à elle. ”<sup>228</sup> ». Plus loin, quand il s’agit de décrire l’état d’âme d’Inès après son mariage avec don Blas, c’est Sancha qui nous le rapporte dans son dialogue avec don Fernando. Elle dit ainsi d’Inès, en réponse à une question qu’il lui pose : « Non pas gaie, mais d’une humeur égale et douce, bien différente de ce que vous l’avez connue ; elle n’a plus ces moments de vivacité et de folie, comme disait le curé<sup>229</sup>. » Il faut noter que Stendhal véhicule les éléments informatifs ou descriptifs par le biais d’une tierce personne et ceci a lieu parfois dans un dialogue.

Dans la description suivante, l’une des rares descriptions de la nouvelle, il est question du cadre dans lequel se retrouve don Fernando, une fois transporté dans un coffre dans la chambre d’Inès, sa bien-aimée :

La chaleur était extrême, et la chambre fort obscure. Les persiennes étaient fermées, ainsi que de grands rideaux de la plus légère mousseline des Indes, drapés fort bas. Le profond silence était à peine troublé par le bruit d’un petit jet d’eau qui, s’élevant à quelques pieds, dans un coin de la chambre, retombait dans sa coquille de marbre noir<sup>230</sup>.

Cette description survient à la suite d’un récit dont le rythme était plutôt rapide. L’interruption de ce rythme laisse le lecteur en suspense car il ne sait pas ce qui va s’ensuivre : comment aura lieu la rencontre entre Inès et don Fernando après deux ans de séparation ? Est-ce qu’on découvrira la présence de don Fernando ? C’est donc ce rôle que doit jouer en principe la description ici. Plus loin, le narrateur insiste sur « la

---

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 1226.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 1228.

chaleur » qui règne dans la chambre d'Inès : « La chaleur était accablante, l'obscurité profonde. Inès se plaça sur son lit ; et bientôt à la tranquillité de sa respiration, don Fernando comprit qu'elle dormait. (...)»<sup>231</sup> ». En effet, le détail de la chaleur extrême n'est pas aléatoire car Inès l'utilisera plus tard comme prétexte pour ne pas sortir avec son mari pour la promenade du soir : « - Dis que tu t'es trouvée mal à cause de l'excessive chaleur, dit don Fernando à Inès. (...) Tout réussit à souhait ; don Blas crut à l'accident produit par l'extrême chaleur»<sup>232</sup>. » Ceci dit, la description stendhalienne n'est jamais là pour décrire vraiment, c'est ce que nous avons essayé de démontrer.

## 2) Les interventions du narrateur

Passons maintenant aux interventions du narrateur dans le récit. Nous en donnerons quelques exemples : « Il faut avouer que, depuis son mariage, don Blas fut moins féroce ; les exécutions devinrent plus rares. Au lieu de faire fusiller les condamnés par derrière, ils furent simplement pendus. Il permit souvent aux condamnés d'embrasser leur famille avant d'aller à la mort. (...)»<sup>233</sup> ». Il faut noter la couleur ironique qui règne dans les propos de Stendhal ici, elle nous rappelle les contes de Voltaire. Nous avons déjà parlé de l'amour de Stendhal pour le récit ; nous retrouvons ainsi de la narration et des histoires dans les dialogues, nous y retrouvons aussi des parenthèses par le biais desquelles Stendhal est capable d'intervenir, de donner un effet de réel ou de glisser une ironie. Les exemples suivants en sont significatifs : « - Mon père, brigadier des armées de don Carlos Cuarto ( que Dieu

---

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 1230.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 1223.

bénisse la mémoire de ce bon roi ! ), m'a laissé un petit domaine près de ce village ; il me rapporte douze mille réaux ( trois mille francs ) (...) <sup>234</sup> », il s'agit ici d'une parole émise par don Fernando en réponse à une question que lui pose don Blas. Plus loin, nous assistons encore à des interventions du narrateur sous la forme des parenthèses :

- Je ne vous cacherai pas que don Fernando de la Cueva se trouve compromis dans une fâcheuse affaire. Le ministre de la police le fait rechercher, il s'agit pour lui de la *garotte* ( manière d'étrangler employée pour les nobles ) ou tout au moins des galères. J'y ai été huit années, et je puis vous assurer que c'est un vilain séjour. ( En disant ces mots il s'approcha de l'oreille du vieillard. ) (...) <sup>235</sup> ».

Il s'agit ici d'un propos de don Blas lors d'une conversation avec don Jaime, le père d'Inès. Stendhal peut aussi intervenir en s'adressant directement au lecteur, sans le biais des parenthèses, ainsi : « (...) J'aurais honte de l'avouer, si je n'espérais que le lecteur a quelque connaissance du caractère singulier et passionné des gens du Midi, don Fernando fut sur le point de s'évanouir (...) <sup>236</sup> ». Toutefois, cette intervention peut avoir le même effet que des parenthèses puisqu'elle est insérée au milieu d'une narration et lui ajoute par là même une certaine intensité.

### 3) Le rythme de l'action : accélération et moments forts

Il est question maintenant de ce qui nous paraît d'importance dans *Le Coffre et le revenant*, à savoir le rythme de l'action qui se caractérise souvent par l'accélération et la vitesse, en d'autres termes le cours des événements qui est marqué par des transitions abruptes, des temps forts et parfois des ellipses. Il est à noter que les situations événementielles touchent à plusieurs moments au fantastique. Le titre même

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 1219.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 1221.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 1228.

de la nouvelle en est révélateur. En ce qui concerne les transitions dans le récit, nous remarquons qu'il y a beaucoup de transformations qui adviennent successivement. Les moments forts naissent avec les transitions que subit le récit tel que l'explique Louis Baladier :

Si l'on passe de l'extension du concept à sa compréhension, on peut dire que le récit se définit par deux principes : le principe de succession et le principe de transformation. Un texte ou un énoncé est un récit lorsqu'il relate une suite de faits et d'actes qui ont entre eux des rapports chronologiques et logiques ( temporalité et causalité ) et que cette suite exprime la transformation d'un état initial en un état final à travers une série de changements<sup>237</sup>.

De même Charles Grivel dit : « *Une histoire est toujours extraordinaire*. Pas d'histoire, en effet, sans cette valeur-là des faits qu'elle agence. (...) L'interruption d'un *irracontable* développement initial est nécessaire, l'effet d'un choc, la rupture<sup>238</sup>. » Par ailleurs, les théoriciens de la nouvelle se sont beaucoup intéressés au « revirement » qui a souvent lieu dans la nouvelle. H. -B. Johansen nous rapporte ce que dit la critique à ce sujet :

C'est là l'aboutissement d'une très longue tradition de critique littéraire en Allemagne. August Wilhelm Schlegel fut le premier à formuler la théorie du revirement ( « Wendepunkt » ). Dans ses *Leçons sur l'histoire et la théorie des Beaux-Arts* il dit : « La nouvelle exige des revirements décisifs, de telle sorte que les grandes lignes du récit s'aperçoivent clairement<sup>239</sup>. » Goethe, lui aussi, s'est exprimé sur le problème de la nouvelle : « ... qu'est-elle d'autre qu'un événement

---

<sup>237</sup> BALADIER, Louis, *Le récit : Panorama et repères*, Paris, Éditions STH, 1991, p. 20.

<sup>238</sup> GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague, Mouton, 1973, p. 73.

<sup>239</sup> SCHLEGEL, August Wilhelm : *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, 3. Teil ( 1803-04 ). Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken hrgs. von B. Seuffert, XIX, 1884, p. 242. ( « Die Novelle bedarf entscheidender Wendepunkte, so dass die Hauptmassen der Geschichte deutlich in die Augen fallen » ), cité dans JOHANSEN, Hans-Boll, « Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal, *Revue de Littérature Comparée*, n° 4. « Problématiques de la nouvelle », octobre- décembre 1976, p. 422.

inouï qui a effectivement eu lieu<sup>240</sup> ? » Depuis, les chercheurs allemands n'ont pas cessé de s'interroger sur sa nature. On connaît la « théorie du faucon » élaborée à partir de la neuvième nouvelle de la cinquième journée du *Décameron* de Boccace. Dans cette théorie, on considère le faucon comme le « verdichtendem Angelpunkt der Novelle ». Le faucon symbolise ainsi « la concentration de la nouvelle sur un point et la mise en relief d'un événement particulier<sup>241</sup> ». <sup>242</sup>

Dans *Le Coffre et le revenant*, la situation de départ se transforme puisque Inès est séparée injustement de son fiancé don Fernando à cause de don Blas avec qui elle doit se marier malgré elle. Une autre transition a lieu quand Sancha, la femme de chambre et l'amie d'Inès, est chassée de la maison à cause toujours de don Blas qui est dès le départ la figure de l'opposant au bonheur d'Inès et de don Fernando. Un moment fort advient lors de la rencontre hasardeuse entre Sancha et don Fernando, deux ans après sa séparation d'Inès. Le hasard qui permet cette rencontre est marqué par l'invraisemblance :

Au détour d'une rue, il rencontra Sancha.

- Ah ! mon amie ! s'écria-t-il sans faire semblant de lui parler. Je m'appelle don Pablo Rodil, je loge à l'auberge de l'*Ange*, à la Zuia. Demain, à l'angelus du soir, peux-tu te trouver auprès de la grande église ?

-J'y serai, dit Sancha sans le regarder<sup>243</sup>.

Il s'agit ici d'une transition rapide dans le récit. En effet, l'enchaînement a un caractère de simplicité mais aussi de singularité. Plus loin, une autre rencontre due « au hasard » a lieu entre Sancha et don Fernando :

Huit jours après, il passa par hasard dans le village d'Albaracen. Les

<sup>240</sup> GOETHE : *Gespräche mit Eckermann*, 29 janvier 1827. ( «...denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. » ), cité dans JOHANSEN, Hans-Boll, art. cit., p. 422.

<sup>241</sup> BAUSCH : *Theorien des epischen Erzählens*, p. 23. ( « ... die Zuspitzung der Novelle auf einen Zentralen Punkt und die Betonung des einen Ereignisses » ), cité dans JOHANSEN, Hans-Boll, art. cit., p. 422.

<sup>242</sup> JOHANSEN, Hans-Boll, art. cit., p. 422.

<sup>243</sup> STENDHAL, *Le Coffre et le revenant*, p 1225.

brigands venaient d'arrêter le capitaine-général O'Donnel, (...) Don Fernando vit Sancha qui courait d'un air effaré.

- Je n'ai pas le temps de vous parler, lui dit-elle ; venez chez moi<sup>244</sup>.

L'in vraisemblable et le fantastique commencent vraiment quand don Fernando se précipite dans le coffre de Sancha qui va être transporté dans la maison d'Inès pour qu'il puisse la voir :

Elle se hâtait d'arranger ses tulles et ses châles. Don Fernando la regardait faire : tout à coup il se précipite sur le coffre, jette dehors les tulles et les châles, et se met à leur place.

- Êtes-vous fou ? dit Sancha effrayée.

- Tiens, voici cinquante onces ; mais que le ciel m'anéantisse si je sors de ce coffre avant d'être dans le palais de l'inquisition de Grenade ! Je veux la voir.

Quoi que Sancha pût dire dans sa frayeur, don Fernando ne l'écouta pas<sup>245</sup>.

À partir de ce moment transitoire important, les événements prennent un autre cours, le rythme de l'action s'accélère et le lecteur devient plus impliqué dans le récit par les effets de suspense et les moments forts que lui réserve Stendhal. Un autre moment fort a lieu quand don Blas découvre le coffre dans la chambre d'Inès :

- Pauvre amie ! s'écria-t-il en lui faisant des excuses de l'avoir réveillée si brusquement.

Il la prit dans ses bras et la reporta sur son lit ; il l'accablait des plus tendres caresses, lorsqu'il aperçut le coffre.

- Qu'est ceci ? dit-il en fronçant le sourcil.

Tout son génie de directeur de police sembla se réveiller tout à coup.

- Ceci chez moi ! répéta-t-il cinq ou six fois pendant que doña Inès lui racontait les craintes de Sancha et l'histoire du coffre.

- Donnez-moi la clef, dit-il d'un air dur. (...) <sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 1227.

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 1230- 1231.

Nous pouvons repérer quelques moments où les événements sont à la limite du fantastique. Nous commencerons par la réaction d'Inès, qui croit avoir eu une apparition quand elle voit don Fernando en face d'elle :

(...) Inès fit quelques mouvements, elle était sur le point de s'éveiller : il eut l'inspiration d'aller se mettre à genoux devant le crucifix qui à Alcolote était dans la chambre d'Inès. En ouvrant des yeux encore appesantis par le sommeil, Inès eut l'idée que Fernando venait de mourir de loin, et que son image qu'elle voyait devant le crucifix était une vision<sup>247</sup>.

Nous retrouvons plus tard l'idée du « revenant », qui est le thème type du fantastique :

Zanga, que l'on avait chargé rapidement par crainte du retour de don Blas, avait pris le coffre de façon que don Fernando se trouvait avoir la tête en bas; la douleur qu'éprouvait Fernando dans cette position devint insupportable ; il espérait arriver bientôt : quand il sentit le coffre immobile, il perdit patience ; un grand silence régnait dans la rue ; il calcula qu'il devait être au moins neuf heures du soir. (...)

Vaincu par la douleur, il lui dit très bas :

- Tourne le coffre dans un autre sens, je souffre horriblement ainsi.

Le portefaix, qui, à cette heure indue, ne se trouvait pas sans inquiétude contre le mur du cimetière, fut effrayé de cette voix si rapprochée de son oreille ; il crut entendre un revenant et s'enfuit à toutes jambes. Le coffre resta debout sur le parapet ; la douleur de don Fernando augmentait. Ne recevant point de réponse de Zanga, il comprit qu'on l'avait abandonné. Quel que pût être le danger, il résolut d'ouvrir le coffre ; il fit un mouvement violent qui le précipita dans le cimetière<sup>248</sup>.

Stendhal donne à son lecteur, dans cette nouvelle, beaucoup d'effets de suspense qui l'introduisent pleinement dans un récit qu'on pourrait qualifier de « fantastique ». Nous en donnerons quelques exemples :

« Enfin arriva cet instant qui allait décider de tout son avenir. Inès fit quelques mouvements, elle était sur le point de s'éveiller (...)»<sup>249</sup>. Il s'agit d'une introduction à

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 1229.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 1233.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 1229.

la découverte de la présence de don Fernando par Inès. Le lecteur est impatient de savoir comment aura lieu la rencontre entre les deux personnages, et quelles seront leurs premières réactions lors de ce face à face. Nous passons à un autre exemple : « Leur entretien fut interrompu par un grand coup à la porte ; Fernando se plaça derrière la porte, son poignard à la main (...)»<sup>250</sup> ». En fait, Stendhal ne laisse pas longtemps son lecteur à son inquiétude car la suite est ainsi « heureusement, ce n'était que Sancha ; on lui dit tout en deux mots»<sup>251</sup>. » Plus loin, des propos qu'adresse Sancha à Inès et don Fernando, déclenchent un suspense qui va être longuement maintenu dans la suite du récit :

(...) Mais, Madame, vous ne songez pas, en cachant don Fernando, que don Blas va trouver le coffre vide. Voyons, que pouvons-nous y mettre en si peu de temps ? (...) Cachez don Fernando, je vais chercher partout Zanga, qui viendra enlever le coffre où don Fernando se remettra. Mais aurons-nous le temps nécessaire ? Transportez le coffre dans quelque autre pièce, afin d'avoir une première réponse à faire à don Blas, et qu'il ne vous poignarde pas de prime abord. Dites que c'est moi qui ai fait transporter le coffre et qui l'ai ouvert. Surtout ne nous faisons pas illusion : si don Blas revient avant moi, nous sommes tous morts»<sup>252</sup> !

La dernière phrase que prononce Sancha ici est surtout celle qui éveille attention et inquiétude chez le récepteur. Sancha est ici le visage type de l'« adjuvant », si nous reprenons le schéma de Greimas, par rapport à don Blas, par exemple, qui représente l'« opposant » par excellence. Toutefois, il paraît que Sancha et le lecteur sont plus sensibilisés par la crise que les protagonistes même de cette crise, ainsi : « Les conseils de Sancha ne touchèrent guère les amants ; ils transportèrent le coffre dans un passage

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 1232.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*

obscur ; ils se firent l'histoire de leur vie depuis deux ans<sup>253</sup>. » Ceci dit, le rythme de l'action va par la suite avec plus d'accélération. Nous assistons à une narration où règne le suspense. Nous en donnons un autre exemple :

Zanga ne revint qu'à la nuit ; il emporta le coffre, dans lequel Fernando s'était replacé : plusieurs fois, il fut interrogé par les patrouilles de sbires (...) on laissa toujours passer Zanga sur la réponse que le coffre qu'il portait appartenait à don Blas.

Zanga fut arrêté pour la dernière fois dans une rue solitaire qui longe le cimetière (...) <sup>254</sup>.

Il faut dire que Stendhal peint habilement le cours des événements dans une narration que nous pourrions retrouver dans un récit d'aventures. Nous citerons encore quelques derniers exemples où Stendhal éveille la curiosité et l'attente de son lecteur :

« Inès et moi, nous sommes mortes, se disait Sancha en s'acheminant avec son sbire vers le palais de l'inquisition. Don Blas aura reconnu le coffre ; il sait en ce moment qu'un étranger s'est introduit chez lui. »

La nuit était fort noire ; Sancha eut un instant l'idée de s'échapper<sup>255</sup>.

Parlant de Zanga : « “ Nous a-t-il trahies ? se dit Sancha. Aura-t-il compris ce que je lui ai dit de répondre ? La vie de doña Inès est entre ses mains. ”<sup>256</sup> » Plus loin , nous avons toujours la même idée avec encore plus d'accélération et d'insistance : « “ Nous voici arrivés au moment fatal ”, se dit Sancha. Cet homme va décider de la vie de doña Inès et de la mienne. Il m'est tout dévoué ; mais, ce soir, effrayé par le revenant et par le poignard de don Fernando, Dieu sait ce qu'il va dire<sup>257</sup> ! » La situation devient de plus en plus critique jusqu'à ce que la crise arrive par un effet d'accélération progressif

---

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 1232- 1233.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 1235.

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 1237.

à son paroxysme. Sancha dit entre temps à Inès : « - Don Fernando est en sûreté ; mais, Madame, (...) votre vie et la mienne ne tiennent qu'à un fil. Don Blas a des soupçons. Demain matin, il va menacer sérieusement Zanga (...) Le conte que j'ai fait n'était bon que pour parer au danger du premier moment<sup>258</sup>. » En effet, le long récit qu'a fait Sancha à don Blas avait pour but de gagner du temps. En fait, don Blas n'en paraissait pas trop convaincu : « - Continuez, dit don Blas froidement<sup>259</sup>. » et plus loin : « - Pas un mot de plus, ou vous êtes morte, dit don Blas qui devinait presque que Sancha voulait gagner du temps<sup>260</sup>. ». Raconter ici a donc un rôle bien particulier.

V. Chklovski dit :

On peut établir plusieurs types de nouvelles qui servent de cadre à d'autres nouvelles ou qui sont plutôt une manière d'inclure une nouvelle dans une autre. Le moyen le plus répandu, c'est de raconter des nouvelles ou des contes pour retarder l'accomplissement d'une action quelconque. Ainsi, c'est par leurs contes que les sept vizirs retiennent le roi d'exécuter son fils ; dans *les Mille et Une Nuits*, Shéhérazade recule par ses contes le moment de sa propre exécution (...) Les cycles de contes à l'intérieur des *Mille et Une Nuits* sont construits suivant le même système de retardement : ce sont des contes avant l'exécution<sup>261</sup>.

Il faut noter que c'est souvent Sancha qui introduit ces moments forts dans le récit.

#### 4) Ellipses

Si nous parlons de moments forts, il faut parler aussi des ellipses que nous retrouvons parfois dans le récit. Les exemples suivants en sont représentatifs, il s'agit du moment dans le texte où don Blas veut renvoyer Sancha de la maison. Inès met une

---

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 1236.

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> CHKLOVSKI, V., « La construction de la nouvelle et du roman », *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 189.

condition à ceci : donner la liberté aux prisonniers de la prison de *Torre-Vieja* :

« - Donnez-leur la liberté, dit Inès, et je me sépare de la seule amie que j'aie au monde<sup>262</sup>. » La première réaction de don Blas est : « - Ce que vous m'ordonnez est hors de mon pouvoir, répondit don Blas<sup>263</sup>. » Cependant, dans la suite, nous retrouvons un silence et une ellipse dans la narration :

Et de toute la soirée il [don Blas] n'ajouta pas un mot. Inès, travaillant près de la lampe, le voyait rougir et pâlir tour à tour ; elle quitta son ouvrage et se mit à dire son chapelet. Le lendemain, même silence. La nuit d'après, un incendie éclata dans la prison de *Torre-Vieja*. Deux prisonniers périrent. Mais, malgré toute la surveillance du directeur de la police et de ses gendarmes, tous les autres parvinrent à s'échapper.

Inès ne dit pas un mot à don Blas, ni lui à elle. Le jour suivant, en rentrant chez lui, don Blas ne vit plus Sancha, il se jeta dans les bras d'Inès<sup>264</sup>.

Dans ce genre d'ellipse accompagnée de silence dans la narration mais aussi du silence des personnages, Stendhal compte sur la communion et l'entente qu'il a avec son lecteur. Celui-ci doit être éveillé à tous les présupposés, aux ellipses, et effets d'ironie ou encore à la polyphonie qui sous-tendent le texte stendhalien. Il y a aussi pour un certain temps dans le texte une ellipse fondamentale qui coïncide avec l'absence de don Fernando ( mis en prison ) de l'espace textuel mais aussi de la nouvelle vie imposée à Inès. Une fois libre, à la suite de l'incendie de *Torre-Vieja*, don Fernando est introduit d'abord d'une façon anonyme et elliptique, et c'est là que nous estimons que Stendhal excelle dans sa maîtrise du récit et dans sa communion parfaite avec l'interlocuteur, ainsi :

Dix-huit mois avaient passé depuis l'incendie de *Torre-Vieja*, lorsqu'un

---

<sup>262</sup> STENDHAL, *Le Coffre et le revenant*, p. 1224.

<sup>263</sup> *Ibid.*

<sup>264</sup> *Ibid.*

voyageur couvert de poussière descendit de cheval devant la plus mauvaise auberge du bourg de la Zuia. (...) Mais le voyageur venait-il guidé par la seule curiosité ? A son costume, on l'eût pris pour un Catalan.(...)<sup>265</sup>

Plus loin, il est dit de ce voyageur, qui porte le nom de don Pablo Rodil et qui vient de faire intrusion dans le récit : « Le voyageur dit qu'il voulait voir ce pays si beau ; il sortait une heure avant le lever du soleil et ne rentrait qu'à midi, par la plus grande chaleur, quand tout le monde est à dîner ou à faire la sieste<sup>266</sup>. » Tout de suite après, le passage au personnage de don Fernando se fait sans transition :

Don Fernando allait passer des heures entières sur une colline couverte de jeunes lièges. Il voyait, de là, l'ancien palais de l'inquisition de Grenade, habité maintenant par don Blas et par Inès. (...) En quittant Majorque, don Fernando s'était promis de ne pas entrer dans Grenade. Un jour il ne put résister à un transport qui le saisit (...)<sup>267</sup>.

Le lecteur doit tout de suite identifier ce voyageur ou don Pablo Rodil à don Fernando. Nous avons traité ce contexte à partir d'un certain angle, à savoir l'ellipse dans le texte stendhalien ; cette espèce d'économie dans le récit due aux effets d'ellipse, de sous-entendu, d'ironie et de communion parfaite entre le lecteur et la narration donne cet effet de saturation et de rapidité dans le récit. Nous le traiterons plus tard à travers le déguisement, un des motifs favoris chez Stendhal.

S'il y a à reparler de l'in vraisemblable dans *Le Coffre et le revenant*, il sera aussi question de la fin de la nouvelle où nous retrouvons Inès dans un couvent, ainsi après toute une tension du récit :

A la pointe du jour, dès que l'angelus sonna, doña Inès éveilla son mari, pour lui dire qu'elle allait entendre la première messe au couvent des Clarisses. (...)

---

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 1224- 1225.

Arrivée dans l'église, Inès se plaça près de la grille des religieuses. Un instant après, les gardiens que don Blas avait donnés à sa femme virent les grilles s'ouvrir. Doña Inès entra dans la clôture. Elle déclara que, par un vœu secret, elle s'était faite religieuse, et jamais ne sortirait du couvent. Don Blas vint réclamer sa femme (...) <sup>268</sup>.

Il sera longuement question, dans un chapitre ultérieur, du problème de ce dénouement.

Nous avons essayé au cours de ce chapitre de jeter une certaine lumière sur le récit dans la nouvelle stendhalienne tout en soulignant l'intensité et la tension qui le marquent. Nous avons, dans ce sens, choisi quelques exemples de nouvelles que nous avons analysées. Ceci dit, ces traits s'étendent aussi aux autres nouvelles du recueil telles que *Le Philtre* et *Le Juif* où il est intéressant de mettre en relief le dialogue-cadre qui comprend un flux de récits et métarécits. Dans *Le Philtre*, Léonor raconte son histoire à Liéven, son interlocuteur tout au long de la nouvelle. La nouvelle rapporte donc constamment les récits de Léonor. Et parfois un récit de Léonor est suivi d'une intervention du type :

A cet endroit de son récit, doña Léonor rougit beaucoup. Liéven était pâle et désespéré. Chacune des paroles de Léonor lui perçait le cœur, et cependant, par une affreuse perversité de son caractère, chacune de ces paroles redoublait l'amour qui l'enflammait <sup>269</sup>.

ou encore : « Ici encore, les sanglots étouffèrent la voix de Léonor <sup>270</sup>. » et plus loin :

« Doña Léonor s'interrompt et resta pensive <sup>271</sup>. »

Il s'agit aussi dans *Le Juif* d'un flux de narration encadré par un dialogue entre

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 1238.

<sup>269</sup> STENDHAL, *Le Philtre*, p. 1250.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 1252.

<sup>271</sup> *Ibid.*

un narrateur et un interlocuteur qui assure l'enchaînement dans le récit ou le lien entre les histoires, la narration est faite à la première personne du sujet par le personnage du Juif. La nouvelle s'ouvre ainsi :

J'étais alors un fort bel homme...

- Mais vous êtes encore remarquablement bien...

- Quelle différence ! J'ai quarante-cinq ans : alors que je n'en avais que trente ; c'était en 1814. (...) <sup>272</sup>

Le Juif ne cesse donc de raconter et de faire du récit tout au long de la nouvelle et il est souvent aussi question de métarécits et de digressions, liés souvent au plaisir que trouve le personnage à raconter. Nous en citons, entre autres, ces exemples d'introduction à une histoire donnée que raconte le personnage : « - Vous avez raison, dit le juif ; mais, si vous ne voulez pas que j'achève en peu de mots, je vous le promets, l'histoire de mon mariage, je me tairai ; je ne sais pourquoi, aujourd'hui j'aime à parler de Stella <sup>273</sup>. » Puis commence la narration : « A force de peines, je fis évader son frère le fourrier. Ils m'accordèrent la main de leur sœur, et firent venir leur père, pauvre juif d'Innsbruck. J'avais loué un appartement (...) <sup>274</sup> ».

« - Oui, Messieurs, et enfin voici venir l'histoire de mes voyages (...) <sup>275</sup> ». Ensuite commence l'histoire : « J'avais plus de cent louis de capital. Je vais conter l'histoire d'une nouvelle réconciliation avec ma mère, qui me vola encore, puis me fit voler par ma sœur. J'avais quitté Venise (...) <sup>276</sup> » ou encore : « (...) Plus tard je vous conterai sa

---

<sup>272</sup> STENDHAL, *Le Juif*, p. 1203.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 1206.

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 1207.

<sup>276</sup> *Ibid.*

mort<sup>277</sup>. »

En fait, il n'était question dans ce chapitre que de quelques illustrations qui soulignent l'empire et l'intensité du récit dans la nouvelle stendhalienne. Philippe Berthier, parlant de *L'Abbesse de Castro*, souligne cette condensation qui existe dans le récit de cette nouvelle :

(...) L'ensemble de la nouvelle fabrique comme une grande machine à condenser la force et le sens ; tout concourt à cet effet, qui vise à éviter la déperdition, l'éparpillement, l'entropie, à assurer au contraire le puissant ramassement sur lui-même d'un élan perpétuellement rassemblé, recentré, galvanisé et chauffé dans un bastion (ou un appareil) qui, faute d'issues de secours (ou de soupapes de sûreté) pour le trop-plein longtemps couvé, finira par sauter dans une magnifique catastrophe<sup>278</sup>.

L'ambition de ce chapitre était aussi de souligner l'amour de Stendhal de raconter. En effet, il est dit de Stendhal à l'époque où il rédigeait *Lamiel* :

Le conseil qu'il se donnait à cette époque-là était de « conter, conter, conter ». Au jour même où il traçait les premières lignes de *Lamiel*, il se félicitait d'avoir fait « le récit d'une action » et non pas « le résumé moral d'une action<sup>279</sup> ». Au seuil du même roman, il établit la célèbre distinction entre « raconter narrativement » et « raconter philosophiquement » qui a tant fait couler d'encre<sup>280</sup>. Cette préoccupation, il faut bien le préciser, est antérieure à la rédaction de *Lamiel*<sup>281</sup>.

En fait, le récit, qui a une place primordiale dans l'écriture stendhalienne comme nous avons essayé de démontrer, occupe une position différente dans la littérature moderne.

P. Ricoeur fait ainsi cette constatation teintée de nostalgie et de déception : « Peut-

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 1210.

<sup>278</sup> BERTHIER, Philippe, « Topo-énergétique de " l'Abbesse de Castro " », *Stendhal Club*, n° 110. *Stendhal et l'énergie romantique I*, janvier 1986, p. 135.

<sup>279</sup> STENDHAL, *Romans*, t. II, *Lamiel*, Introduction d'Henri Martineau, p. 866, cité dans Mc WATTERS, K. G., « Richardson et la " narration narrative " », *Stendhal lecteur des romanciers anglais*, Lausanne, Éditions du Grand Chêne, 1968, p. 63.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 862, cité dans Mc. WATTERS, K. G., *op. cit.*, p. 63.

<sup>281</sup> Mc WATTERS, K. G., *op. cit.*, p. 63.

être, en effet, sommes-nous les témoins - et les artisans - d'une certaine mort, celle de l'art de conter, d'où procède celui de raconter sous toutes ses formes. Peut-être le roman est-il en train lui aussi de mourir en tant que narration. (...) <sup>282</sup> ». Ricœur n'arrive, surtout pas, à concevoir un texte littéraire qui exclut la dimension de « raconter » :

(...) Et pourtant... Et pourtant. Peut-être faut-il, *malgré tout*, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd'hui encore l'attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie *raconter* <sup>283</sup>.

Dans la nouvelle stendhalienne, nous assistons, par contre, à une intensité du récit ainsi qu'à une représentation parfaite de l'art de « raconter » que rechercheront, plus tard, en vain les critiques dans des textes littéraires très ultérieurs par rapport à l'écriture de Stendhal.

---

<sup>282</sup> RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Tome II, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p.48.

<sup>283</sup> *Ibid.*

## CHAPITRE II

### ESTHÉTIQUE DU PAROXYSMES CHEZ LES PERSONNAGES

Les personnages dans les nouvelles de Stendhal incarnent par leurs sentiments exacerbés la tension presque continue du récit. Ils sont en effet souvent tournés vers l'extrême et l'irrationnel, dans leurs passions ou dans leur façon d'agir. La passion n'est pas seulement celle de l'amour, mais il existe également dans les nouvelles d'autres formes de passion comme celle de l'argent. Le personnage du Juif dans la nouvelle *Le Juif* est un vrai passionné de l'argent, ainsi il dit de lui-même dans la nouvelle : « (...) J'aimais bien l'argent en 1814 ; c'est la seule passion que je me sois connue<sup>284</sup>. » Mina de Vanghel est une passionnée de l'amour mais aussi du déguisement : pendant une grande partie de la nouvelle elle est déguisée en femme de chambre et elle éprouve du bonheur sous le masque.

#### 1. *La femme : visage important de la passion*

Les personnages féminins sont des visages importants dans l'écriture stendhalienne :

Peut-on en effet définir d'un seul mot l'impétuosité de Vanina ; l'intelligence, la décision, le sentiment d'indépendance de Mathilde ; la sûreté, la force, la dignité et aussi la douceur et la gaieté de Gina ou bien le sérieux et la délicatesse d'Armance ; la douceur et la capacité

---

<sup>284</sup> STENDHAL, *Le Juif*, p. 1203.

passionnelle de Clélia ; la sensualité profonde et l'amour sans bornes de Mme de Rênal ; le besoin de pureté en amour d'Hélène ? Et on pourrait continuer ainsi pour chaque personnage féminin<sup>285</sup>.

Dans la nouvelle stendhalienne, le personnage féminin occupe une place considérable. Sa place est notable dans les moments transitoires de l'action comme dans les moments forts. Un personnage comme Mina de Vanghel tient tous les fils de l'intrigue entre ses mains. La nouvelle est d'ailleurs consacrée tout entière à un personnage féminin et il en va de même pour *Le Rose et le Vert*. Ceci dit, il y a des nouvelles dont les héros sont masculins et ceci est évident dès les titres *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, *Féder*, *Le Juif*, etc. Toutefois, la femme y joue également un rôle important.

M. Bertelà dit en ce sens :

Sans rien enlever à l'intérêt que l'humanité masculine de l'œuvre stendhalienne révèle, il faut toutefois se dire qu'une grande partie du charme de tous ses romans est due à ce monde féminin qui envahit tout, subit tout et en même temps, à travers l'amour, devient le ressort profond de toute action romanesque<sup>286</sup>.

Nathalie Froger dans son article: « Femme publique, femme privée : la dialectique impossible de l'héroïne stendhalienne » parle du côté passionné et irrationnel des héroïnes stendhaliennes. À propos de M<sup>me</sup> de Rênal, héroïne du *Rouge et le Noir*, et de Clélia Conti, héroïne de *La Chartreuse de Parme*, elle écrit : « Cette " dévotion passionnée " les rend ainsi potentiellement dépendantes de l'homme dont elles vont tomber amoureuses, et elle correspond au portrait traditionnel de la femme tournée vers l'irrationnel (...)»<sup>287</sup>. Se référant à Julia Kristeva, elle écrit : « Les favorites de ce

<sup>285</sup> BERTELÀ, Maddalena, *Stendhal et l'autre, l'homme et l'œuvre à travers l'idée de féminité*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 321.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>287</sup> FROGER, Nathalie, « Femme publique, femme privée : la dialectique impossible de l'héroïne stendhalienne », *Stendhal Club*, n° 133, octobre 1991, p. 41.

Français libéral et athée que fut Stendhal, étaient toutes des femmes archaïques ; des catholiques, des aristocrates éprises de valeurs médiévales, des Italiennes irrationnelles<sup>288</sup>. » En effet, selon Stendhal, le courage de la femme consiste à ce qu'elle résiste à sa passion :

(...) Dans le chapitre de *De l'Amour* intitulé *Du courage des femmes*, Stendhal discute cette forme de l'héroïsme qui consiste surtout, à son avis, dans le courage nécessaire pour résister à une inclination passionnée : « Toutes les autres marques possibles de courage sont des bagatelles auprès d'une chose si fort contre nature et si pénible (...). Un malheur des femmes, c'est que les preuves de ce courage restent toujours secrètes, et soient presque indivulgables. Un malheur plus grand, c'est qu'il soit toujours employé contre leur bonheur<sup>289</sup> ». Une femme donne la preuve de son courage en résistant à la passion, mais c'est en se donnant qu'elle fournit la preuve de son esprit de discernement (...)<sup>290</sup>.

Nous étudierons la présence importante de la femme dans les nouvelles de Stendhal. En fait, les personnages féminins sont en effet souvent des forces motrices de l'action et leur présence affecte le rythme ou la vitesse du récit stendhalien. Stendhal est d'ailleurs un vrai féministe, il est pour l'éducation de la femme, pour son épanouissement intellectuel et sa liberté. Le modèle stendhalien de la femme est celui de la femme forte et libre, Richard Bolster dit en ce sens :

Le problème de la liberté féminine se pose fort souvent dans l'œuvre de Stendhal. On sait que l'auteur du projet d'article envoyé à Salvagnoli entend créer des héroïnes qui ne soient pas victimes passives des circonstances et des hommes. Cette intention, qui constitue un élément non négligeable de sa théorie du roman, reflète aussi un des principes de sa pensée sociale<sup>291</sup>.

<sup>288</sup> KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Denoël, Paris, 1983, p. 451, cité dans *ibid.*, p. 49.

<sup>289</sup> STENDHAL, *De l'amour*, Cercle du Bibliophile, t. III, p. 138- 139, cité dans LONGSTAFFE, Moya, « Le dilemme de l'honneur féminin dans l'univers masculin du duel : le crime de la duchesse Sansverina », *Stendhal Club*, n° 76, juillet 1977, p. 307.

<sup>290</sup> LONGSTAFFE, Moya, art. cit., p. 307.

<sup>291</sup> BOLSTER, Richard, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, « Héroïnes rebelles de

Les lettres de Stendhal à sa sœur Pauline démontrent bien sa vision en ce qui concerne la femme :

On sait par ailleurs que les premières lettres qu'il a envoyées à sa sœur Pauline montrent déjà une inspiration nettement féministe. Voulant former l'esprit de sa sœur, le futur romancier l'exhorte à l'étude des mathématiques, pour qu'elle sache « *raisonner mieux que bien des hommes*<sup>292</sup> ». Ailleurs il lui propose comme modèle à imiter telle femme qui a non seulement un excellent cœur et un esprit distingué mais aussi une « *âme forte, courageuse et résolue, de ces âmes supérieures à tout événement, dont la fermeté et la grandeur ne plient sous aucun accident humain* ». Formation de l'esprit et affermissement de l'âme : c'est d'une éducation idéale que Pauline devait bénéficier. (...) <sup>293</sup>

L'étude de l'histoire par exemple :

(...) lui permettra de « *regarder les choses d'une manière plus sérieuse que les femmes gâtées par les futilités de la société et des romans ne le sont ordinairement* ». C'est déjà un présage de la supériorité intellectuelle que Stendhal se plaira à personnifier en une Mathilde de La Mole. Mais la leçon de féminisme théorique que reçoit Pauline Beyle ne réside pas seulement dans la formation de l'âme et de l'esprit : c'est en 1805 que Beyle veut faire comprendre à sa sœur que le bonheur « *consiste à pouvoir satisfaire ses passions, lorsqu'on n'a que des passions heureuses*<sup>294</sup> »<sup>295</sup>.

Stendhal croit également à la force de la femme et à sa capacité d'influencer les autres :

« *Le seul art essentiel d'une femme pour faire son bonheur, mais indispensable* », explique-t-il<sup>296</sup> « *est celui d'influer sur les autres et de leur faire faire, sans qu'il s'en doutent, ses volontés* ». Faire faire ses volontés... c'est un programme que l'on peut bien qualifier de féministe. Malgré sa conscience des obstacles qui s'opposent à sa réalisation, et en dépit de quelques contradictions plus apparentes que réelles, c'est là une attitude que ne reniera jamais celui qui, dans une

---

Stendhal », Paris, Lettres modernes Minard, 1970, p. 81.

<sup>292</sup> STENDHAL, *Correspondance*, I, p. 3, cité dans *op. cit.*

<sup>293</sup> BOLSTER, Richard, *ibid.*, p. 81.

<sup>294</sup> STENDHAL, *Correspondance*, I, p. 193, cité dans *op. cit.*

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>296</sup> STENDHAL, *Correspondance*, I, p. 279, cité dans *op. cit.*

lettre écrite à M<sup>me</sup> Gauthier une vingtaine d'années plus tard<sup>297</sup>, plaindra certaines Anglaises d'avoir comme principale qualité « *le dévouement, vertu des esclaves* »<sup>298</sup>.

En fait, les héroïnes de Stendhal sont souvent une incarnation de ses idées. Elles se démarquent souvent par leur beauté :

La nature secrète de la femme fait d'elle d'instinct un diplomate. Même Mme de Rênal et Clélia Conti savent bien quand et comment il faut ruser. La seule arme entièrement à la disposition de la femme, c'est sa beauté, si elle en a. La beauté est d'abord une grâce, un signe extérieur d'élection, de la noblesse d'âme, chez l'homme aussi bien que chez la femme. Pour le spectateur, c'est une promesse divine, la *promesse du bonheur*<sup>299 300</sup>.

Cependant, s'il s'agit de définir l'héroïne stendhalienne uniquement par sa beauté, cette définition reste incomplète car la femme chez Stendhal est marquée notamment par sa supériorité intellectuelle, la force de son imagination et son esprit. Des personnages comme Mathilde de La Mole, Vanina Vanini, Mina de Vanghel et bien d'autres en sont des exemples. Un personnage comme Mina de Vanghel, bien qu'elle s'écarte de la vertu, n'est à aucun moment de la nouvelle condamnée par Stendhal, par contre on sent qu'il admire la force du caractère de son personnage. M. Bertelà dit des personnages féminins chez Stendhal :

Or, si ces femmes sont toutes capables d'amour, elles sont aussi pleines de qualités. Le naturel, l'intégrité, la grâce, la douceur, le charme, l'intelligence, la dignité, la force de caractère, la beauté ne font jamais défaut à ces personnages qui ont toute la distinction possible. (...) <sup>301</sup>

---

<sup>297</sup> *Ibid*, II, p. 89, cité dans *op. cit.*

<sup>298</sup> BOLSTER, Richard, *ibid*, p. 83.

<sup>299</sup> STENDHAL, *De l'Amour*, chap. XVII, t. III, p. 74, cité dans LONGSTAFFE, Moya, « Le dilemme de l'honneur féminin dans l'univers masculin du duel : le crime de la duchesse Sanseverina », *Stendhal Club*, n° 76, juillet 1977, p. 307.

<sup>300</sup> LONGSTAFFE, Moya, art. cit., p. 307.

<sup>301</sup> BERTELÀ, Maddalena, *Stendhal et l'autre, l'homme et l'œuvre à travers l'idée de féminité*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 320.

De même G. May parle du côté rebelle chez l'héroïne stendhalienne :

(...) La farouche et altière Mathilde de la Mole, la superbe Sanseverina, êtres à la fois charmants, capricieux et dangereusement impulsifs, incarnent l'idéal stendhalien de la femme qui s'élève au-dessus de sa condition inférieure par sa volonté et son intelligence. Dans les *Chroniques italiennes*, Stendhal avait déjà esquissé des figures de femmes à la fois poétiques et tragiques par leur habileté à concevoir des stratagèmes afin de tromper la vigilance d'époux et de geôliers féroces<sup>302</sup>.

## 2. Passion, excès et paroxysme chez les personnages

### 1) La passion amoureuse

Mina Wanghen, Mina de Vanghel, Inès, Léonor, Valentine... sont des figures féminines marqués par leurs sentiments exacerbés et leur passion. H. Boll- Johansen dit à propos de la place importante de la passion amoureuse dans la production romanesque chez Stendhal :

(...) Cette passion est une force romanesque authentique parce qu'elle a la faculté de progresser par son seul dynamisme intérieur. L'*autonomie* de l'amour transparait au travers de tous les stades de son évolution : il naît spontanément d'une impression physique, puis croît dans l'inconscient, et enfin s'épanouit en dehors du contrôle de la raison<sup>303</sup>.

#### a. Mina

« Mina de Vanghel naquit dans le pays de la philosophie et de l'imagination, à Kœnigsberg. (...)»<sup>304</sup> », c'est ainsi que s'ouvre la nouvelle qui porte le nom de son

<sup>302</sup> MAY, Gita, « Le féminisme de Stendhal et « Lamiel » », *Stendhal Club*, n° 78, janvier 1978, p. 197.

<sup>303</sup> BOLL-JOHANSEN, Hans, *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*, Aran (Suisse), Éditions du Grand Chêne, 1979, p. 20.

<sup>304</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1141.

héroïne allemande qui est le centre de l'action et des événements. Mina de Vanghel est présentée comme un personnage doté de beaucoup d'imagination et d'émotions. Expressive dans sa douleur comme dans sa joie, elle aspire à une formule idéale du bonheur tout en mettant à l'épreuve son imagination et la force de ses sentiments et passions. La beauté de Mina et son esprit forment des éléments importants de la construction de ce personnage stendhalien. Ainsi :

(...) Elle n'avait que seize ans ; mais déjà le sentiment qu'elle inspirait aux jeunes militaires qui faisaient la société de son père allait jusqu'à la vénération et à l'enthousiasme ; ils aimaient le caractère romanesque et sombre qui quelquefois brillait dans ses regards<sup>305</sup>.

L'excès de sentiments et d'émotion est ce qui caractérise Mina. Frappée par la mort de son père, elle éprouve une douleur excessive :

Une année se passa ; son deuil finit, mais la douleur où l'avait jetée la mort de son père ne diminuait point. Les amis de madame de Vanghel commençaient à prononcer le terrible mot de *maladie de poitrine*. (...) madame de Vanghel, effrayée des idées romanesques de sa fille et de sa profonde douleur, espérait qu'un mariage convenable et peut-être un peu d'amour la rendraient aux idées de son âge<sup>306</sup>.

De même l'imagination est ce qui la caractérise :

(...) Par un contraste piquant, l'énergie et la soudaineté de ses résolutions étaient cachées sous des traits qui avaient encore toute la naïveté et tout le charme de l'enfance, et cette physionomie ne fut jamais détruite par l'air plus grave qui annonce la raison. La raison, il est vrai, ne fut jamais le trait marquant de son caractère<sup>307</sup>.

Et plus loin, quand il est question de l'attraction de Mina de Vanghel vers M. de Larçay, l'effet de ce dernier sur Mina est décrit ainsi : « (...) Ces caractères font un effet étonnant sur les âmes qui ne sont qu'imagination. (...)»<sup>308</sup>. L'imagination dont

---

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 1143-1144.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 1147.

est nourrie Mina contribue à la force de son caractère car elle la rend plus déterminée : « (...) avec l'imagination allemande qu'elle tenait de son père, les difficultés, loin d'être une raison pour la détourner d'une entreprise, la lui rendaient encore plus attrayante<sup>309</sup>. » L'imagination du personnage ajoutée à sa passion le mène à la folie. Ainsi sa mère lui avait dit : « “ Que de folies tu feras un jour, (...), si jamais tu viens à aimer ”<sup>310</sup> ».

De même A. Pizzorusso dit dans son article « Mina de Vanghel ou l'antipode de la raison » :

(...) N'oublions pas que Mina a commis, et décidé de commettre, ce qu'elle appelle une « folie ». Elle n'en évoque pas moins, dans ses méditations, les idées de courage et d'honneur : on voit réapparaître les ombres des aïeux, qui lui ont transmis « cette flamme secrète d'honneur et d'héroïsme ». Mina se fait donc une destinée « en rapport avec le feu qui [l'] anime » : si elle n'ose espérer, du moins pourra-t-elle *voir* l'être aimé (...)<sup>311</sup>.

En effet, la passion transforme Mina, elle l'amène au déguisement, à l'altération de la couleur de sa peau et à bien des extravagances. Amoureuse d'Alfred à la passion, elle ne désire que le voir et l'entendre. C'est ainsi qu'elle conçoit son bonheur et qu'elle part à sa quête: « “ Je le verrai du moins tous les jours, ” dit-elle tout à coup en reprenant courage...un plus grand bonheur n'était pas fait pour moi<sup>312</sup>. » Le bonheur atteint son paroxysme si bien qu'Alfred devient comme un être surnaturel aux yeux de Mina :

(...) Absorbée dans son bonheur, elle n'avait nulle envie de parler. (...) Oserons-nous le dire ?... Pourquoi pas, puisque nous

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 1143.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 1151.

<sup>311</sup> PIZZORUSSO, Arnaldo, « Mina de Vanghel ou l'antipode de la raison », *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, 1975, p. 634.

<sup>312</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1151.

peignons un cœur allemand ? Il y eut des moments de bonheur et d'exaltation où elle alla jusqu'à se figurer que c'était un être surnaturel.(...)<sup>313</sup>

L'amour interdit ou l'amour d'un homme marié fait intervenir au début un sentiment de remords chez Mina de Vanghel. Ainsi quand Mina se découvre amoureuse de M. de Larçay :

(...) Dans son trouble elle ne put pas se déguiser plus longtemps à elle-même ce qu'il lui importait de cacher aux autres. Elle s'enfuit dans sa chambre. « Je suis folle », se dit-elle. A cet instant commença son malheur: il fit des pas de géant ; en peu d'instant, elle en fut à avoir des remords. « J'aime d'amour, et j'aime un homme marié ! » Tel fut le remords qui l'agita toute la nuit<sup>314</sup>.

Stendhal peint parfaitement dans cette nouvelle la passion amoureuse dans sa progression et ses péripéties. Il peint plus particulièrement la folie et les sentiments exacerbés de ses personnages amoureux. En effet, Mina amoureuse d'Alfred se prend même d'amour pour tout ce qui l'intéresse et tout ce qu'il fait. Au début et avant son déguisement :

M. de Larçay, partant avec sa femme pour les eaux d'Aix en Savoie, avait oublié une carte sur laquelle il avait montré à ces dames un petit détour (...). Un des enfants de madame de Cély trouva cette carte ; Mina s'en empara et se sauva dans les jardins. Elle passa une heure à suivre le voyage projeté par M. de Larçay. Les noms des petites villes qu'il allait parcourir lui semblaient nobles et singuliers. Elle se faisait les images les plus pittoresques de leur position ; elle enviait le bonheur de ceux qui les habitaient. Cette douce folie fut si forte, qu'elle suspendit ses remords<sup>315</sup>.

En fait, si nous suivons de près la progression de la passion amoureuse chez Mina de Vanghel et Alfred, nous noterons que leur première rencontre a lieu lors d'un dîner<sup>316</sup>

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 1152.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 1148.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 1148.

<sup>316</sup> Il est à noter que le « dîner » est un moment important pour l'héroïne dans les deux nouvelles, c'est un moment de découverte. Dans *Le Rose et le Vert*, Mina Wanghen perd, après le dîner,

où Mina a été invitée chez les Larçay. Dès la première rencontre, M. de Larçay produit un tendre sentiment chez elle : « Sa conversation plut à Mina ; il lui fit l'effet d'un ami intime qu'elle reverrait après en avoir été longtemps séparée<sup>317</sup>. » Ainsi, après cette rencontre imprévue : « (...) Mina se sentit comme séparée d'un ami qui, depuis des années, aurait su tous ses secrets. Tout lui sembla sec et importun (...)»<sup>318</sup>. » M. de Larçay provoque la réflexion de Mina : « Il occupa toute la pensée de Mina pendant la première heure qui suivit son départ<sup>319</sup>. » Elle trouve même du mal à donner son attention à autre chose : « Le lendemain, elle était obligée de faire un effort pour écouter même madame de Cély (...) elle fut rêveuse toute la journée<sup>320</sup>. »

Stendhal, auteur de *De l'amour*, décrit habilement la progression des sentiments amoureux. Mina de Vanghel découvre qu'elle aime M. de Larçay, elle se le révèle : « J'aime d'amour, et j'aime un homme marié ! » Tel fut le remords qui l'agita toute la nuit<sup>321</sup>. Déguisée en femme de chambre chez les Larçay, Mina éveille une attraction chez Alfred : « Alfred remarqua que cette jeune Allemande, quelquefois si gauche et si timide, avait des façons fort inégales, des idées justes et fines qui valaient la peine d'être écoutées<sup>322</sup>. » Sous le déguisement, Mina est encore plus amoureuse d'Alfred, en plus elle a la liberté de le voir et de l'entendre ; elle est au comble du bonheur : « Voir et entendre à chaque instant l'homme dont elle était folle était

---

beaucoup de ses illusions sur la France. De même, Mina de Vanghel se découvre amoureuse d'Alfred après avoir dîné chez les Larçay.

<sup>317</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1147.

<sup>318</sup> *Ibid.*

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 1148.

<sup>320</sup> *Ibid.*

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 1153.

l'unique but de sa vie : elle ne désirait pas autre chose, elle avait trop de bonheur pour songer à l'avenir<sup>323</sup>. » Parfois Aniken et Alfred se trouvaient seuls ensemble : « Ils étaient tous les deux embarrassés et pourtant heureux<sup>324</sup>. » Les sentiments d'Alfred progressent jusqu'à ce qu'il découvre qu'il aime Aniken, il lui fait donc cet aveu : « Je voyais (...) que vous m'inspiriez un intérêt que je n'ai jamais éprouvé pour personne<sup>325</sup>. »

Cependant, plus tard les sentiments du personnage touchent à un autre paroxysme. En effet, l'amour de Mina devient très lié à la vengeance. Elle veut se venger de madame de Larçay qui, devenant jalouse d'Aniken, la chasse de la maison sans que M. de Larçay ne prenne sa défense. Elle réclame l'aide du comte de Ruppert :

- Vengez-moi, je crois tout, lui dit-elle.

- Que faut-il faire ?

- Plaire à madame de Larçay, et faire que son mari sache bien qu'elle le trompe, qu'il ne puisse en douter. Alors il lui rendra les malheurs dont les calomnies de cette femme empoisonnent ma vie<sup>326</sup>.

À un moment donné, la volonté de vengeance l'emporte sur l'amour du personnage.

Ce désir devient ainsi une obsession et une nouvelle chance d'espérer : « Le comte sortit ; Mina fut moins malheureuse. Se venger, c'est agir ; agir c'est espérer<sup>327</sup>. »

C'est ainsi que nous assistons à des extrêmes contradictoires dont est victime le personnage. En fait, Mina réussit dans ses projets de vengeance ; elle a donc réussi à séparer Alfred de sa femme, mais elle éprouve toujours du remords. Stendhal peint

---

<sup>323</sup> *Ibid.*

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 1154.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 1155.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 1161.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 1162.

bien ce sentiment de l'amoureuse qui veut être sans masque avec la personne qu'elle aime. Elle lui dévoile son identité, mais ne lui révèle pas toute la vérité :

Quelque bonheur que goûtât Alfred à pouvoir estimer Mina, celui de Mina fut plus intime encore. Il manquait à son bonheur de pouvoir ne rien cacher à son ami. Dès qu'on aime, celui qui trompe est malheureux<sup>328</sup>.

Une fois démasquée complètement, Mina perd Alfred à jamais : « - Ce trait est infâme, reprit Alfred froidement. L'illusion cesse, je vais rejoindre ma femme. Je vous plains et ne vous aime plus<sup>329</sup>. » Ici l'amour-propre prend le dessus sur l'amour chez Alfred : « Il y avait de l'amour-propre piqué dans le ton de sa voix. Il sortit ».

Dans *Mina de Vanghel*, Stendhal peint très habilement la progression des sentiments amoureux ainsi que leurs temps forts et leurs phases de transformation. Par contre, *le Rose et le Vert*<sup>330</sup> demeure une nouvelle inachevée, mais l'esquisse de la suite présente presque un raccourci de la même histoire d'amour. La première rencontre entre Mina et Léon a lieu dans un bal. Elle danse avec lui, mais n'en a pas une bonne impression : « Il a l'air bien glacial, pensa Mina (...)»<sup>330</sup>. De même, le duc n'a pas une opinion très positive de Mina :

(...) Le duc était sorti à l'instant où il eut fini de danser avec Mina. Il était fort pensif. « On dit que la première impression est toujours la plus sûre, se disait-il. Hé bien, cette demoiselle sera une femme impérieuse. »<sup>331</sup>.

À la différence de la première rencontre de Mina et d'Alfred dans *Mina de Vanghel*, la rencontre de Mina et de Léon dans *Le Rose et le Vert* n'est pas due au

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 1172.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 1174.

<sup>330</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1134.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 1135.

hasard. Léon s'intéresse à Mina car M. de Moissince lui en a parlé et a fait qu'ils se rencontrent comme par hasard au cours d'un bal. La situation est donc différente et Léon n'est pas un homme marié. En revanche, il pense à ce projet de mariage que lui a proposé M. de Moissince. De même il n'y a pas une attraction entre les personnages à leur première rencontre. Cependant, dans le plan de la suite, Stendhal parle d'une métamorphose chez Léon:

Il devient un autre être.

- Vous avez fait ma métamorphose, dit-il à Mina.

Il l'aime.

Elle l'aime<sup>332</sup>.

Mina a des soupçons : « Ceci tend à me séduire, qui sait s'il m'aime. »<sup>333</sup> Après beaucoup d'attitudes marquées par l'indécision envers lui, Mina veut l'amour de Léon. À ce point se retrouve la ressemblance de situation avec *Mina de Vanghel* car Léon est à ce moment un homme marié, (comme Alfred dans *Mina de Vanghel*.)

Mina revoit Léon. Lui ne peut vivre sans elle, il meurt d'ennui (...). Il voit Mina en cachette. Elle a une consolation bien douce au milieu de ses chagrins, elle est bien sûre maintenant de n'être pas épousée *pour les millions*<sup>334</sup>.

Dans *Mina de Vanghel*, l'héroïne monte son projet de vengeance de manière à ce que M. de Ruppert joue le rôle de l'amant de madame de Larçay. De même, Mina Wanghen veut payer l'amant de la duchesse : « (...) la duchesse cruellement négligée par son mari prend un amant<sup>335</sup>. » Ainsi : « Mina paye l'amant de la duchesse, un fat vaniteux et ruiné. *Il se laisse voir sortant de chez la duchesse à minuit*, par une galerie

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 1137.

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 1138.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 1139.

sur le jardin<sup>336</sup>. » C'est le même motif qu'utilise Stendhal dans *Mina de Vanghel* : « Tout à coup un homme saute d'un mur dans le jardin. Alfred voulut courir à lui ; Mina le retint fortement<sup>337</sup>. » La seule différence est que madame de Larçay dans *Mina de Vanghel* est parfaitement innocente : M. de Ruppert n'est pas son amant.

La fin de *Mina de Vanghel* est, en quelque sorte, imprévue. Mina « alla dans la chambre d'Alfred et se tua d'un coup de pistolet dans le cœur. (...)»<sup>338</sup>. Quant à l'autre nouvelle, elle est inachevée.

Mina Wanghen et Mina de Vanghel sont à la recherche du vrai amour. C'est ainsi qu'elles fuient toujours les hypocrites et manifestent une volonté de dissimuler leur identité pour avoir la liberté de découvrir la pensée d'autrui. *Le Rose et le Vert*, bien que plus long que *Mina de Vanghel*, ne présente pas une histoire d'amour. Cependant, à la fin de la nouvelle, Mina de Vanghel rencontre Léon ; le lecteur prévoit que cette rencontre pourrait aboutir à une histoire d'amour. Toutefois, il semble que Stendhal a hâte de finir la nouvelle qu'il laisse inachevée. Dans le plan de la fin qu'il propose, il y a une esquisse de la relation entre Mina et Léon dans sa progression et ses péripéties. Dans *Mina de Vanghel*, par contre, l'histoire d'amour entre Mina, déguisée en Aniken, et Alfred occupe le cœur de l'action.

## b. Inès

*Le Coffre et le revenant* est une nouvelle qui porte comme sous-titre « aventure espagnole ». Elle se situe à Grenade et les personnages principaux en sont

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 1139.

<sup>337</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1168.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 1174.

Inès, don Fernando et don Blas. Inès, fiancée à don Fernando, se marie par force à don Blas qui a beaucoup d'autorité comme directeur de la police de Grenade, tandis que don Fernando se trouve en prison. Inès, ne pouvant pas survivre au tendre souvenir de don Fernando, se sent très coupable surtout qu'elle est présentée comme un personnage très pieux. Le moment transitoire et les moments forts ont lieu quand don Fernando, une fois sorti de la prison, parvient à voir Inès en se présentant chez elle dans un coffre transporté dans la maison où elle vit et tout se déroule par la suite dans un cadre singulier et fantastique. On retrouve dans cette nouvelle des schémas événementiels qui pourraient être inspirés de Boccace.

Revenons au personnage d'Inès, objet de notre étude actuelle. Inès est belle, comme c'est toujours le cas des personnages féminins chez Stendhal, elle est également jeune. Les premiers détails physiques d'Inès sont vus par les yeux de don Blas :

(...) Don Blas courut à la porte ; derrière le vieillard, il vit une jeune fille qui lui fit oublier don Fernando.(...)

Don Blas ne pouvait se lasser de regarder la jeune fille ; il trouvait sur son front et dans ses yeux cette expression d'innocence et de piété céleste qui brille dans les belles madones de l'école italienne. Don Blas n'écoutait pas le vieillard et ne continuait pas son déjeuner<sup>339</sup>.

Plus loin :

(...) La timide Inès tira de son sein un petit chapelet qui avait touché la robe de la madone *del pilar*, et ses jolies mains en serraient la main avec un mouvement convulsif. Les yeux du terrible don Blas s'attachèrent sur ses mains. Il remarquait ensuite la taille bien prise, quoique un peu forte de la jeune Inès.

« Ses traits pourraient être réguliers, pensa-t-il ; mais cette grâce

---

<sup>339</sup> STENDHAL, *Le Coffre et le revenant*, p. 1220

céleste, je ne l'ai jamais vue qu'à elle. »<sup>340</sup>

Inès est donc belle et jeune et elle est passionnée comme c'est le cas de toutes les héroïnes stendhaliennes. Cependant, elle se distingue d'elles par sa douceur et sa résignation. Maddalena Bertelà parle d'une certaine passivité chez Inès, elle en dit :

Dans un monde social si fait, semble dire Stendhal, les gens sans pouvoir, et donc quelques femmes, malgré la vertu personnelle qui les distingue, ne pourront jamais être gagnants. On ne peut toutefois se cacher qu'Inès est étrangement passive par rapport à la généralité des héroïnes stendhaliennes. C'est ce qui nous a fait penser aux influences littéraires sur notre écrivain, le conte ayant par ailleurs les caractères d'une réussite<sup>341</sup>.

Cependant, il faut noter qu'il y a une transformation qu'a subie le caractère du personnage d'Inès car celle-ci avait beaucoup de vivacité et même des moments de folie avant son mariage avec don Blas. Nous avons cette information à travers Sancha dans sa conversation avec don Fernando qui demandait des nouvelles de sa bien-aimée Inès : « -Est-elle gaie ? interrompit don Fernando.

- Non pas gaie, mais d'une humeur égale et douce, bien différente de ce que vous l'avez connue ; elle n'a plus ces moments de vivacité et de folie, comme disait le curé<sup>342</sup>. » Ceci dit, l'amour et la passion sont forts chez Inès, mais son attachement à la vertu et sa piété l'incitent à se résigner à son sort. Elle se distingue ici d'une Mina de Vanghel, d'une Mina Wanghen ou d'une Mathilde de La Mole... Il est dit de Mina de Vanghel qu'elle se sépare de la vertu : elle aime un homme marié et répand des calomnies pour le séparer de sa femme. Inès, par contre, bien qu'elle soit injustement

---

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> BERTELÀ, Maddalena, *Stendhal et l'autre, l'homme et l'œuvre à travers l'idée de féminité*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 187.

<sup>342</sup> STENDHAL, *Le Coffre et le revenant*, p. 1226.

masque. En revanche, ce sont elles le centre d'intérêt du regard d'autrui car elles sont belles et riches. La seule issue pour le personnage est donc le masque. Il dit de Mina de Vanghel : « De Paris elle aime la possibilité d'y garder l'incognito. Et c'est déjà un penchant au masque. Elle se sent plus libre et moins épiée. (...)»<sup>368</sup> » Le masque devient par là même une passion chez les personnages, de même il reflète la dimension excessive de leur caractère.

Dans *Le Rose et le Vert*, Mina Wanghen veut recourir au mensonge quand elle veut cacher son identité : « Enfin tu me rendrais bien heureuse, chère maman, si tu voulais permettre de publier que nous sommes ruinées »<sup>369</sup>. » Elle veut donc se réfugier dans ce mensonge ou revêtir ce masque qui lui procurerait une chance de bonheur : « Maman, (...), le bonheur de toute ma vie est attaché à ce mensonge. A cause de ces millions, jamais je ne pourrai croire qu'on m'aime »<sup>370</sup>. » Quand l'avocat montre la difficulté d'exécuter ce projet, Mina propose de changer de nom : « Eh bien! que diriez-vous, Monsieur, de la possibilité de changer de nom et d'état. Mademoiselle Smith, avec mille thalers de rente »<sup>371</sup>. » L'idée du déguisement est donc fortement présente chez Stendhal et dans l'imaginaire de ses personnages, dans leur quête d'identité. C'est à travers le masque qu'ils se découvrent et qu'ils se sentent vraiment libres. Ainsi Mina Wanghen dit à sa mère : « (...) m'accorderais-tu d'aller passer trois mois à Paris dans une sorte d'*incognito* ? Je serais délivrée de la vue de tous ces beaux

---

<sup>368</sup> BERTELÀ, Maddalena, *Stendhal et l'autre, l'homme et l'œuvre à travers l'idée de féminité*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 175.

<sup>369</sup> Stendhal, *Le Rose et le Vert*, p. 1080.

<sup>370</sup> *Ibid.*

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 1084.

jeunes gens allemands qui, je l'avoue, devient intolérable pour moi <sup>372</sup>. » Madame Wanghen entre avec sa fille dans le jeu du déguisement. Elle lui propose d'adopter un second nom en France :

Tu sais que le général Von Landek nous a répété plusieurs fois que dès qu'un Français devient riche, il adopte un second nom, moins vulgaire que le premier. Pourquoi ne serais-tu pas Mademoiselle Wanghen de *Diepholtz* (...) <sup>373</sup>.

De même dans *Mina de Vanghel*, quand Mina désespérait d'obtenir la permission indispensable pour aller en France, le déguisement lui paraît la première solution :

Elle forma le projet de se déguiser en homme et de passer en Angleterre, où elle comptait vivre en vendant ses diamants. Madame de Vanghel s'aperçut avec une sorte de terreur que Mina se livrait à de singuliers essais pour altérer la couleur de sa peau. Bientôt après, elle sut que Mina avait fait faire des habits d'homme <sup>374</sup>.

De même, quand Mina Wanghen propose à l'avocat de changer de nom, il lui dit :

(...) toute demoiselle jeune et jolie qui change de nom est supposée (...) avoir eu le malheur de devenir mère avant d'être épouse. Il faudrait donc par une préparation chimique (du nitrate d'argent) vous étendre une grande tache rougeâtre sur la figure en forme et simulation d'une affection cutanée <sup>375</sup>.

Mina Wanghen n'optera pas pour cette solution. Cependant Mina de Vanghel se déguise en femme de chambre. Elle travaille chez les Larçay et elle est, depuis bien avant de se déguiser, amoureuse de M. de Larçay :

Chaque jour, Mina se levait de grand matin afin de pouvoir pendant deux heures se livrer aux soins de s'enlaidir. Ces cheveux blonds si beaux, et qu'on lui avait dit si souvent qu'il était si difficile d'oublier,

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 1085.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 1088.

<sup>374</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1143.

<sup>375</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1084.

quelques coups de ciseaux en avaient fait justice ; grâce à une préparation chimique, ils avaient pris une couleur désagréable et mélangée, tirant sur le châtain foncé. Une légère décoction de feuilles de houx, appliquée chaque matin sur ses mains délicates, leur donnait l'apparence d'une peau rude<sup>376</sup>.

Pour Mina de Vanghel, il faut, en plus du déguisement physique, cacher sa façon de penser et avoir l'attitude et le comportement d'une femme de chambre :

Mina avait craint que ses manières ne donnassent des idées singulières à Madame de Larçay ; elle reconnut avec plaisir que sa nouvelle maîtresse ne voyait en elle qu'une fille moins habile à la couture que la femme de chambre qu'elle avait laissée à Paris<sup>377</sup>.

De même, quand Mina Wanghen dans *Le Rose et le Vert*, veut que sa mère ne soit pas inquiète de son comportement en France, elle lui dit : « Certes, comme je te l'ai promis, je chercherai à cacher ce qu'il peut y avoir de singulier dans ma façon de penser (...)»<sup>378</sup>. »

Sous le déguisement, le personnage éprouve le bonheur. C'est le cas dans *Mina de Vanghel* : « Contente de son déguisement qui la rendait plutôt trop laide, Mina songea à ne pas avoir d'idées d'un ordre trop remarquable. Absorbée dans son bonheur, elle n'avait nulle envie de parler<sup>379</sup>. » Parfois le déguisement est double, quand Mina de Vanghel ou Aniken va dans un bal masqué, son identité est donc doublement masquée :

(...) Puisque j'ai tout perdu pour Alfred, ajouta-t-elle (Mina) bientôt, je suis folle de me priver du bonheur de le voir. Du moins au bal je pourrai le regarder à mon aise et étudier son âme. »

Elle demanda des masques, des dominos ; elle avait apporté de Paris des diamants qu'elle prit, soit pour se mieux déguiser aux yeux d'Alfred, soit pour se distinguer de la foule des masques et obtenir

---

<sup>376</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1152.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 1153.

<sup>378</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1088.

<sup>379</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1152.

peut-être qu'il lui parlât. (...) <sup>380</sup>

En fait, le personnage, sous le masque, est dans un dilemme car il a la liberté de voir, mais il arrive à un point où il veut vivre sa vraie identité ce qui se trouve quasiment impossible ou tout au moins très difficile. Toutefois, le bonheur du personnage sous le déguisement atténue ce conflit, même si ce n'est que pour un certain temps. Il peut s'agir aussi dans le déguisement d'une évasion ou d'un ailleurs dans lequel se réfugie le personnage stendhalien ce qui répond à son imagination ardente et à son caractère excessif.

Dans *Le Rose et le Vert*, Mina Wanghen est également toute contente avant d'aller à Paris car son identité ne sera pas connue de tout le monde, elle dit à sa mère : « D'abord qu'aura-t-on à dire de nous ? Qui s'intéressera assez à nous pour en dire du mal ? Dans cette ville heureuse nous vivrons libres comme l'air <sup>381</sup>. » Dans la même nouvelle, Mina Wanghen adore le théâtre français et elle voit la France à travers les comédies d'un auteur qui peint l'amour et le déguisement dans ses comédies, à savoir Marivaux :

Les comédies de Marivaux surtout lui avaient semblé d'une grâce parfaite. Ces comédies devaient représenter la France au naturel. Il n'y avait point surtout de ces marchands grossiers et raisonnables qui remplissent les comédies allemandes <sup>382</sup>.

Et dans *Mina de Vanghel*, nous retrouvons des situations où l'amour et le déguisement jouent un grand rôle et nous rappellent en effet les pièces de Marivaux.

Mina de Vanghel, aimée par Alfred sous son habit de femme de chambre, fait écho à

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 1158.

<sup>381</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1087.

<sup>382</sup> *Ibid.*

l'héroïne de bonne naissance qui échange son rôle avec sa femme de chambre, dans les comédies de Marivaux, pour mieux découvrir l'homme à qui elle est destinée. Celui-ci, à son étonnement, tombe amoureux de la femme de chambre et la jeune femme est flattée qu'il l'aime sous cet habit. Citons à titre d'exemple *Le jeu de l'amour et du hasard*.

#### b. *Le Coffre et le revenant*

Dans *Le Coffre et le revenant*, le déguisement est aussi présent. En effet, don Fernando prend le nom de don Pablo Rodil :

(...) Mais le voyageur venait-il guidé par la seule curiosité ? A son costume, on l'eût pris pour un Catalan. Son passe-port, délivré à Majorque, était, en effet, visé à Barcelone, où il avait débarqué. Le maître de cette mauvaise auberge était fort pauvre. En lui remettant son passe-port, qui portait le nom de don Pablo Rodil, le voyageur catalan le regarda. (...) <sup>383</sup>

Et quand il rencontre Sancha par hasard, don Fernando lui fait part de son déguisement : «- Ah ! mon amie ! s'écria-t-il sans faire semblant de lui parler. Je m'appelle don Pablo Rodil, je loge à l'auberge de l'Ange, à la Zuia. Demain, à l'angelus du soir, peux-tu te trouver auprès de la grande église <sup>384</sup> ? »

Le déguisement paraît pour les personnages une solution à beaucoup de problèmes, il habite leur inconscient, c'est ainsi qu'il y ont souvent recours car il répond aussi aux dimensions excessive et paroxystique de leur caractère. Toutefois, rien ne garantit que tout rentrera dans l'ordre avec leur déguisement, mais ils prennent toujours le risque pour avoir une chance de bonheur. C'est ainsi que Sancha essaie de

---

<sup>383</sup> STENDHAL, *Le Coffre et le revenant*, p. 1224.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 1225.

décourager don Fernando de s'introduire chez Inès, même déguisé, car il pourra être découvert : «- Elle vous fuirait, dût-elle se jeter par la fenêtre. Prenez garde, dit Sancha, en revenant près de don Fernando, quelque déguisement que vous puissiez prendre, huit ou dix espions qui rôdent sans cesse autour de la maison vous arrêteraient<sup>385</sup>. » En ce moment du récit, don Fernando se sent faible et découragé : « Fernando, honteux de sa faiblesse, n'ajouta pas un mot. Il venait de prendre la résolution de repartir le lendemain pour Majorque<sup>386</sup>. » Cependant, plus loin, il reprendra son courage et puisera toujours sa force dans une nouvelle forme de déguisement : il s'introduira dans la maison d'Inès, caché dans un coffre qui appartient à Sancha : « (...) tout à coup il se précipite sur le coffre, jette dehors les tulle et les châles, et se met à leur place. » Il est tout convaincu de cette idée qu'il vient d'avoir pour s'introduire chez Inès, et de cette nouvelle chance d'espérer, cette fois-ci personne ne peut lui faire changer d'avis :

- Êtes-vous fou ? dit Sancha effrayée.

- Tiens, voici cinquante onces ; mais que le ciel m'anéantisse si je sors de ce coffre avant d'être dans le palais de l'inquisition à Grenade ! Je veux la voir.

Quoi que Sancha pût dire dans sa frayeur, don Fernando ne l'écouta pas<sup>387</sup>.

Nous soulignons ici que le paroxysme où se trouvent le récit et le personnage l'amène à des solutions singulières ou à des folies si nous reprenons les propos même de Sancha.

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 1226.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 1227.

<sup>387</sup> *Ibid.*

### c. *Le Philtre*

Si nous abordons, à présent, *Le Philtre*, nous trouverons que le déguisement est très présent dans cette nouvelle. Dès le départ, le cadre est celui de l'obscurité ou de la nuit. Les personnages sont donc comme déguisés ou masqués par ce noir, surtout le personnage de Léonor de qui on ne connaît rien encore.

(...) Quel que fût le dégoût que cette scène lui inspirait, Liéven crut devoir relever la personne qui était tombée.

Il s'aperçut qu'elle était en chemise ; malgré la profonde obscurité de la nuit, à deux heures du matin qu'il pouvait être alors, il crut entrevoir de longs cheveux dénoués : c'était donc une femme. Cette découverte ne lui plut nullement<sup>388</sup>.

Liéven entend juste sa voix et il reconnaît, à son accent, qu'elle est espagnole : « C'est ce qu'il cherchait à faire, lorsqu'il entendit cette femme se plaindre en espagnol. Il ne savait pas un mot d'espagnol. Ce fut peut-être pour cela que deux mots fort simples que prononça Léonor le jetèrent dans les idées les plus romanesques. (...)»<sup>389</sup> ». C'est en fait la première fois qu'est prononcé le nom de Léonor dans le récit. Celle-ci a été successivement désignée par : « une personne, la personne, une femme, cette femme, Léonor...» Nous voyons le personnage de Léonor à travers les yeux de Liéven qui en fait ne voit presque rien car il fait noir. Le personnage est donc masqué sous cette nuit et le lecteur comme Liéven a hâte d'avoir plus d'informations sur Léonor. Il s'agira de toute une conversation qui se déroulera dans l'obscurité sans un vrai face-à-face. Liéven veut surtout savoir si Léonor est belle :

Liéven avait relevé cette femme, il lui adressait des paroles de consolation.

---

<sup>388</sup> STENDHAL, *Le Philtre*, p. 1239.

<sup>389</sup> *Ibid.*

« Mais si elle était laide ! » se dit-il.

Le doute à cet égard, en remettant en jeu sa raison, lui fit oublier les idées romanesques<sup>390</sup>.

Liéven se pose cette question à plusieurs reprises : « - Je n'allumerai pas de lumière, je vous le jure sur l'honneur. Je vous laisserai maîtresse absolue dans ma chambre, et ne reparaitrai que demain matin. (...) Vous avez affaire à un homme d'honneur... « Mais est-elle jolie ! » se disait Liéven<sup>391</sup>. » Le personnage de Léonor est toujours caché ou déguisé, il est désigné par « la dame » : « - Daignez prendre ma redingote, dit-il à la dame ; je vais vous conduire jusque chez moi<sup>392</sup>. », par « l'inconnue » : « Il ouvrit la porte de sa maison. L'inconnue fut sur le point de tomber au bas de l'escalier, dont elle ne trouvait pas la première marche. (...)»<sup>393</sup>, plus loin : « Liéven se tourna vivement vers l'inconnue, vit une figure admirable, et souffla la lampe de l'hôtesse<sup>394</sup>. » Il s'agit ici d'un début de dévoilement : Léonor a une figure admirable. Léonor est ensuite désignée par « la femme en chemise » : « - Entrez, Madame, dit-il à la femme en chemise. (...)»<sup>395</sup>. Cependant, tout de suite après, elle n'est plus tout à fait inconnue puisqu'elle est dite « la belle Espagnole » : «- *Jésus Maria !* s'écria la belle Espagnole<sup>396</sup>. » La désignation par « l'inconnue » apparaît encore après, car il y a toujours pour Liéven un mystère qui persiste : « Quand Liéven frappa à sa porte, le lendemain, il était amoureux fou. Pour ne pas réveiller trop tôt l'inconnue, il avait eu la

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 1240.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 1241.

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> *Ibid.*

<sup>395</sup> *Ibid.*

<sup>396</sup> *Ibid.*

patience d'attendre son sergent sur la porte (...) <sup>397</sup> ».

Nous pouvons, en fait, parler d'une poétique du déguisement dans cette nouvelle, qui va de pair avec les sentiments exacerbés des personnages qui, entourés par le mystère, sont encore plus en attente et plus amoureux. De nuit, on ne peut pas voir Léonor, et de jour, Liéven lui apporte un masque : « Il avait loué une chambre dans le voisinage ; il apportait à l'inconnue des vêtements et même un masque.

- Ainsi, Madame, je ne vous verrai pas si vous l'exigez, lui dit-il à travers la porte <sup>398</sup>. »

En fait, le masque apporte le bonheur aux personnages stendhaliens, c'est le cas de Léonor : « L'idée du masque plut à la jeune Espagnole, en la distrayant de son profond chagrin.

- Vous êtes si généreux, lui dit -elle sans ouvrir (...) <sup>399</sup> ». Léonor est belle bien que masquée : « Lorsqu'il revint, Liéven la trouva masquée ; mais il vit les plus beaux bras, le plus beau cou, les plus belles mains. Il était ravi <sup>400</sup>. » Une fois, démasquée, Léonor est l'objet de la grande admiration de Liéven :

(...) comme il se retournait après avoir arrangé un paravent, il resta immobile d'admiration en voyant la plus belle femme qu'il eût jamais rencontrée. L'étrangère s'était démasquée ; elle avait des yeux noirs qui semblaient parler. Peut-être à force d'énergie eussent-ils semblé durs dans les circonstances ordinaires de la vie. Le désespoir leur donnait un peu de sympathie ; et l'on peut dire que rien ne manquait à la beauté de Léonor. Liéven pensa qu'elle pouvait avoir de dix-huit à vingt ans. Il y eut un moment de silence. (...) <sup>401</sup>

Stendhal peint dans son récit, très habilement, ce mouvement progressif qui va

---

<sup>397</sup> *Ibid.*

<sup>398</sup> *Ibid.*

<sup>399</sup> *Ibid.*

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 1242.

<sup>401</sup> *Ibid.*

de l'anonymat au déguisement vers une identification graduelle du personnage de Léonor qui verra notamment le jour quand Léonor commencera à conter son histoire à Liéven. Léonor, ne pouvant pas faire usage du masque que lui a apporté Liéven, pense à une autre façon pour se déguiser : « - Il me faudrait un chapeau tout à fait de femme du peuple, lui dit-elle, et qui cache le visage ; car, par malheur, ajouta-t-elle presque en riant, je ne puis pas faire usage de votre masque dans la rue<sup>402</sup>. »

Léonor est désignée, pour un certain temps encore, dans la narration, par « l'inconnue » : « - Pour vous servir, lui dit Liéven avec la plus grande impétuosité, je me jetterais dans le feu. J'ai loué cette chambre sous le nom de madame Liéven, ma femme.

- Votre femme ? reprit l'inconnue presque fâchée<sup>403</sup>. » Léonor est encore appelée trois fois « l'inconnue » dans la suite. Ainsi « Ce *nous* fut un bonheur pour lui. Il avait vendu la bague, ou du moins remis à l'inconnue cent francs, qui en étaient la valeur. On apporta à déjeuner ; l'inconnue le pria de s'asseoir<sup>404</sup>. ». Et plus loin : « Il avait la mort dans le cœur. L'inconnue parut fort pensive (...) <sup>405</sup> ».

En fait le dévoilement du personnage de Léonor, qui va dans un mouvement de crescendo, est à rapprocher de la plupart des portraits des personnages stendhaliens dans les nouvelles, qu'il faut reconstituer graduellement à travers des éléments disparates et il est à noter que toutes ces stratégies répondent parfaitement au refus de Stendhal de faire de vraies descriptions toutes faites. Il faut souligner aussi qu'à force

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 1243.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 1243.

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> *Ibid.*

de découvrir le personnage de Léonor, Liéven se découvre encore plus amoureux d'elle, même après avoir écouté tous ses récits. Il essaiera pendant toute la nouvelle, et la solution possible est toujours le déguisement :

- Ne prenez pas, Madame, pour le dessein de vous abandonner, dit-il enfin d'une voix faible, la tristesse qui inonde mon cœur ; je pense aux moyens d'éviter la poursuite des gendarmes. Le moins chanceux est encore de rester cachée dans Bordeaux. Plus tard, je vous proposerai de vous embarquer à la place d'une autre femme de votre âge et aussi jolie, pour qui j'arrêterai le passage sur un navire<sup>406</sup>.

#### d. *Féder*

Il s'agit dans *Féder* aussi du déguisement. En effet, Féder, le peintre, ne peut assurer sa réussite qu'en portant constamment un masque devant le public. Rosalinde, actrice professionnelle qui aime Féder, lui donne des conseils pour réussir :

- Il faudra te soumettre à quelques petites actions assez ennuyeuses ; mais n'importe, suis mes conseils, mon cher ange, aie cette patience, et, dans deux ans d'ici, je te mets à la mode ; alors tu portes à cinquante louis le prix de tes portraits, et, peu d'années ensuite, je te fais membre de l'Institut; une fois arrivé à ce comble de gloire, tu me permets de jeter tes pinceaux par la fenêtre (...) <sup>407</sup>.

Féder devra revêtir le masque du mélancolique, ce qui lui semble difficile : « (...) mais il était loin de s'attendre à un régime aussi sévère. Quoi ! lui, naturellement si vif et si gai, jouer le rôle d'un mélancolique<sup>408</sup> ! » Le masque paraît dans cette nouvelle comme une nécessité pour que Féder réussisse sa carrière de peintre. Toutefois, Féder n'arrive pas au début à concevoir cette idée : « - Avant de te répondre, ô mon adorée ! dit-il à Rosalinde, permets-moi de réfléchir pendant quelques jours. Rends-moi donc malheureux, lui disait-il, si tu veux me voir marcher sur le boulevard d'un air

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 1245.

<sup>407</sup> STENDHAL, *Féder*, p. 1281.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 1283.

triste<sup>409</sup>. ». D'autre part, Rosalinde, partant de son expérience, veut toujours lui convaincre que porter un masque devant son public sera sa seule chance de réussir :

(...) Au reste, c'est à prendre ou à laisser ; si tu ne te jettes pas tête baissée dans l'air mélancolique ; si tu ne lis pas la *Quotidienne* tous les jours, de façon à répéter, au besoin, tous ses raisonnements quand tu te mêleras aux conversations sérieuses, jamais tu ne seras de l'Institut, jamais tu n'auras quinze mille livres de rente, et tu me feras périr de douleur, ajouta-t-elle en riant ; car jamais tu ne feras de moi une madame Féder<sup>410</sup>.

Féder est présenté au début comme incapable d'avoir une identité qui n'est pas la sienne, : « (...) notre héros eut bien de la peine à prendre le genre mélancolique<sup>411</sup>. » En fait, Féder est un personnage passionné et authentique, ainsi : « (...) Ce qu'il y avait de pis pour cette nature vive et impressionnable du Midi, c'est qu'en jouant la tristesse il devenait triste, et rien alors ne pouvait lui servir de contre-poison<sup>412</sup>. » Sont explicitement mis en interaction ici les côtés excessifs chez le personnage stendhalien et le déguisement : le déguisement répond-il aux dimensions paroxystiques chez les personnages ou bien constitue-t-il un obstacle à l'affirmation de leur identité qu'ils recherchent sans cesse, et représente-t-il un danger pour les natures vives telles que Féder. Est-ce qu'il les aide à mieux voir clair en eux et à s'épanouir ou les fait-il entrer dans un jeu inconnu, et rend par là même plus énigmatique et épineuse leur quête d'eux-mêmes. En effet, au lieu de se retrouver, les personnages vifs et passionnés de Stendhal se perdent dans le jeu qu'ils ont eux-même créé et inventé. Ceci peut être le cas de Mina de Vanghel, de Féder, de Julien Sorel comme bien

---

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> *Ibid.*

<sup>411</sup> *Ibid.*

<sup>412</sup> *Ibid.*

d'autres personnages stendhaliens. L'authenticité et l'excès qui constituent les traits des personnages des nouvelles les rendent authentiques même sous le masque. Ainsi Mina de Vanghel joue très bien son rôle de femme de chambre soit dans le physique ou dans sa façon d'agir. De même Féder entre totalement dans le jeu qu'il n'arrive pas à s'en sortir, C'est ainsi que Rosalinde essaie de l'aider :

Rosalinde l'adorait, elle avait de l'esprit comme un démon ; elle trouva un remède : elle acheta deux pantalons et un habit à la mode, mais parfaitement râpés ; elle fit laver et reteindre tout cela ; elle joignit à cet appareil une montre en chrysocale, un chapeau d'une forme exagérée, une épingle en diamant faux<sup>413</sup> ; quand elle eut réuni ce costume, un jour que Féder était tombé dans ses humeurs sombres pour avoir joué la mélancolie, sur le boulevard, pendant deux grandes heures (...) <sup>414</sup>.

En effet, le remède que trouve Rosalinde pour que Féder sorte de cet état où il est c'est un autre déguisement :

Voici ce que ma sagesse vient de décider, s'écria Rosalinde d'un air profond : nous allons dîner de bonne heure ; je vais t'habiller en clerc de notaire, je te mènerai à la chaumière ; là je te permets de répéter toutes les folies que tu faisais jadis dans les bals des villages voisins de Marseille. Tu vas me dire d'abord que tu t'ennuieras à ce bal de la chaumière ; je te répondrai que, pour peu que tu t'appliques à jouer le rôle d'un Deschalumeaux bien ridicule, et à danser en faisant des entrechats, comme vous les faites dans le Midi, tu ne t'ennuieras point trop. D'ailleurs, après t'avoir laissé à la chaumière, je courrai chez Saint-Ange ( c'était un vieux et noble danseur retiré ), il me donnera le bras, et je reviendrai jouir de tes farces ; mais je ne te reconnaîtrai point : ce serait dangereux. Je ne parlerai pas ; autrement tu n'aurais plus de mérite, et pour m'amuser moi-même un peu, je vais persuader à Saint-Ange que nous sommes brouillés, et je verrai, Monsieur, les belles choses qu'il me dira sur votre compte<sup>415</sup>.

Les expressions qui apparaissent dans les propos de Rosalinde comme : « je vais

---

<sup>413</sup> Il est intéressant de noter que tout est faux, et tout fait partie du jeu de déguisement, Stendhal donne ce détail qui est bien approprié au contexte et qui participe à l'ambiance générale à savoir « une épingle en diamant faux ».

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 1284.

<sup>415</sup> *Ibid.*

t'habiller en, jouer le rôle de, tes farces, etc. » relèvent toutes du champ lexical qui se rapporte au jeu ou au déguisement. La passion du personnage pour le jeu est tellement forte qu'il y voit la solution et la seule issue à tous les problèmes. Rosalinde prend plaisir à jouer et veut faire participer Féder pour le divertir, elle est toute réjouie quand elle invente des scénarios ou qu'elle y ajoute des épisodes : « Cette partie, ainsi arrangée, fut fort gaie ; Rosalinde y ajouta des épisodes divertissants ; elle se fit faire la cour par deux ou trois des jeunes gens de la Chaumière ; ils l'avaient reconnue, et elle lançait des œillades chargées de passion<sup>416</sup>. » En fait, le jeu réussit :

Cette idée eut un tel succès, qu'on la renouvela plusieurs fois. Rosalinde, qui voyait agir Féder, lui donnait des conseils, et, à force de lui répéter qu'il ne s'amusait réellement qu'en jouant la comédie, absolument comme il ferait sur un théâtre, elle parvint à en faire un clerc de notaire beaucoup plus ridicule, beaucoup plus chargé dans son imitation des belles manières, mais beaucoup plus amusant que tous les autres<sup>417</sup>.

Il est intéressant de relever cette idée récurrente que ne cesse d'inculquer Rosalinde à Féder à savoir qu'il ne pourra s'amuser réellement qu'en jouant la comédie. Plus avant, elle a essayé de le convaincre qu'il s'agit d'un lieu où il pourra « répéter toutes les folies qu'[il] faisai[t] jadis dans les bals des villages voisins de Marseille<sup>418</sup>. » Pour elle le jeu est, donc, paradoxalement, un lieu où l'on peut exprimer sa spontanéité et sa folie. Cet exercice a été beaucoup utile pour Féder qui trouve plus de facilité à jouer par la suite :

- Voici qui est drôle, dit Féder à Rosalinde : après m'être livré toute une soirée à l'exécution burlesque de toutes les folies qui, hier au soir, me semblaient plaisantes, j'ai trouvé aujourd'hui beaucoup plus de

---

<sup>416</sup> *Ibid.*

<sup>417</sup> *Ibid.*

<sup>418</sup> *Ibid.*

facilité à reproduire, sur le boulevard, les gestes sans vigueur et le regard privé d'intérêt de l'homme accablé par les *souvenirs de la tombe*<sup>419</sup>.

C'est que Féder va entrer dans le jeu en professionnel et qu'il commence à perdre un peu de son authenticité et de sa véracité dont il était question auparavant. Rosalinde est très contente car ce sont des signes prometteurs pour le succès de Féder dans sa carrière : « - Je suis ravie de te voir marcher tout seul ; tu arrives là à une chose que j'ai tentée vingt fois de te dire : c'est le grand principe de mon métier de comédienne. Mais j'aime bien mieux que tu sois arrivé à en avoir la sensation. (...)»<sup>420</sup>. Le mot clef pour Rosalinde, pour réussir, est le jeu : un jeu constant : « Eh bien, mon petit Féder, ce n'est pas seulement la *comédie mélancolique* qu'il faut jouer, pour vous autres gens du Midi qui prétendez vivre à Paris, il faut jouer la comédie *toujours* ; rien moins que cela, mon bel ami»<sup>421</sup>. » Rosalinde insiste encore, dans ses conseils à Féder, sur l'importance primordiale du jeu, son récit comporte beaucoup d'ironie :

(...) Ainsi, mon petit Féder, si tu veux réussir à Paris, dans tes moments où tu ne dis rien, prends une nuance de l'air malheureux et découragé de l'homme qui ressent un commencement de colique. Éteins ce regard vif et heureux qui t'est si naturel et qui fait mon bonheur. Ne te permets ce regard, si dangereux ici, que quand tu es en tête à tête avec ta maîtresse ; partout ailleurs songe au *commencement de colique*. (...) sois avare de cet air de joie et de cette rapidité de mouvement que vous rapportez du Midi (...)»<sup>422</sup>.

Pour un personnage stendhalien doté de vivacité et de passion, cet exercice semble très difficile, pourtant Féder réussit et excelle dans le jeu du déguisement. Il joue bien son rôle et paradoxalement la tristesse lui apporte le bonheur ou autrement

---

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 1284- 1285.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 1285.

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> *Ibid.*

dit, le masque du mélancolique qu'il porte lui fait goûter la joie de la réussite auprès de son public. Ainsi il dit à Rosalinde : « - Mais, mon ange, il me semble que je fais honneur à la maîtresse qui me donne le bonheur en m'enseignant la tristesse (...)»<sup>423</sup> ». Il joue sincèrement son rôle si bien qu'il réussit trop. S'adressant toujours à Rosalinde, il dit : « (...) sais-tu ce qui m'arrive ? Je réussis trop ; les malheureux que je peins ont l'air encore plus ennuyés qu'à l'ordinaire ; ma conversation mélancolique les assomme<sup>424</sup>. » De même Rosalinde confirme cette idée : « En effet, s'écria Rosalinde avec bonheur, j'avais oublié de te le dire, il m'est revenu de divers côtés que l'on te reproche d'être triste<sup>425</sup>. » Rosalinde insiste sur le déguisement, dans toutes ces formes, comme moyen de réussir. En effet, selon elle, il faut se masquer devant les gens par l'hypocrisie, elle dit ainsi à Féder :

- Peins telles que tu les vois toutes les femmes qui ont moins de vingt-deux ans ; donne hardiment vingt-cinq ans à toutes les femmes de trente-cinq, et aux bonnes grand'mères qui se font peindre avec des cheveux blancs donne hardiment des yeux et une bouche de trente ans. Je te trouve dans ce genre d'une timidité bien gauche. C'est pourtant le *b, a, ba*, de ton métier. Flatte horriblement, comme si tu voulais te moquer des bonnes gens qui viennent se faire peindre. (...)»<sup>426</sup>

Le jeu est tellement facile Pour Rosalinde si bien qu'elle se demande, s'adressant à Féder :

(...) Est-il donc si difficile de jouer toujours la comédie ? Jouez le rôle de l'homme aimable, et demandez-vous toujours : « Qu'est-ce qui peut plaire à cet original qui est là devant moi ? » (...) En un mot, vous me disiez que, pour être aimable, il faut, en ce pays, dire le contraire de ce à quoi s'attend l'interlocuteur. (...)»<sup>427</sup>

---

<sup>423</sup> *Ibid.*

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 1286.

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 1286- 1287.

Grâce aux conseils de Rosalinde, Féder réussit son jeu du déguisement et le « nombre des amis qui connaissaient Féder comme un personnage mélancolique décuplait tous les ans (...) »<sup>428</sup>. En fait, Féder devient un objet d'admiration :

(...) quelques-uns de ces amis l'avaient vu aux bals de la Chaumière ; il leur avait avoué qu'il était d'un libertinage effréné, que cette sensation était la seule qui pût le distraire de ses malheurs. Le libertinage ne rabaisse pas un homme comme la gaieté : on le lui avait passé, et ce fut avec admiration que l'on parla de la folie que le sombre Féder savait retrouver le dimanche (...) »<sup>429</sup>.

Il faut noter le côté excessif chez les personnages même sous le déguisement, Féder est ou bien d'une sombre mélancolie ou d'une folie remarquable, notons aussi les états contradictoires qui vont d'une extrême à l'autre. Féder devient, en fait, maître du jeu de déguisement, il dit à Rosalinde avant de se présenter la première fois devant Valentine :

-Je vais paraître ce matin devant une provinciale, sans doute bien ridicule ; compose-moi une toilette bien *catafalque*, afin que, si je ne m'amuse pas en jouant mon rôle d'être triste et en écoutant avec respect ses sottes observations, je puisse, du moins, me distraire un peu en jouant et en chargeant mon rôle de Werther désespéré. (...) »<sup>430</sup>

Féder commence à maîtriser le jeu si bien qu'il commence à y prendre plaisir et à en être passionné. Nous trouvons que le jeu rentre d'une grande part à la constitution des personnages. Ainsi :

(...) Féder fut présenté à madame Boissaux par son ami Delangle, qui, ce jour-là, ne se gênant pas devant sa sœur et voulant avoir de l'esprit aux yeux de Féder, sut ajouter au naturel le rôle du Gascon de quarante ans, millionnaire et passionné. C'est-à-dire que la hardiesse que donnent l'âge et l'expérience des affaires, réunie à celle qui suit une grande fortune et l'habitude de primer dans une ville de province, lui inspira des phrases telles, que Féder eut toutes les peines du monde à

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 1287.

<sup>429</sup> *Ibid.*

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 1291.

ne pas éclater de rire. Il n'en joua qu'avec plus de verve son rôle de Werther désespéré<sup>431</sup>.

Nous assistons à un jeu de part et d'autre des personnages, tout le monde est entraîné par la jeu avec passion.

Toutefois, le personnage est incapable de jouer dans un vrai moment de sincérité, c'est le cas de Féder plus tard envers Valentine, nous assistons par là-même à une transition dans le comportement de Féder :

A ce discours véhément, madame Boissaux rougit. Il y avait quelque chose de naïf dans sa façon de marcher et de se tenir dans les salons magnifiques que l'on parcourait ! Féder en fut tout interdit ; pendant un gros quart d'heure, il ne songea plus à jouer son rôle de Werther ; il devint pensif pour son propre compte, et M. Boissaux s'étant écrié avec l'air épais de la richesse provinciale (...) Féder ne trouva plus d'esprit pour se moquer de lui et jouir de son ridicule ; il répondit tout simplement<sup>432</sup>.

Il s'agit ici de la sincérité et de l'authenticité du personnage qui prennent le dessus sur le jeu. En effet, le personnage ne trouve pas du plaisir dans cet état à revêtir le masque. En fait, les personnages stendhaliens des nouvelles sont toujours dans un conflit entre le naturel et le masque. Mina de Vanghel et Mina Wanghen haïssent, toutes les deux, l'hypocrisie et aiment l'authenticité. Pourtant, elles peuvent se sentir plus naturelles et plus à l'aise sous le masque. Valentine dans *Féder* est un personnage très naturel, le commentaire inclus dans la narration à ce sujet éclaire la nature du conflit et de la contradiction entre le naturel et le jeu :

(...) Tel est l'avantage des caractères naturels : si quelquefois ils font commettre d'effroyables gaucheries ; si, dans le grand monde, ils entraînent la perte presque certaine de l'être qui les possède, leur influence, d'un autre côté, est décisive et prompte sur les caractères qui leur ressemblent. Or rien n'était plus naïf et plus naturel que le

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 1291- 1292.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 1293.

caractère de la jeune Valentine toutes les fois qu'une timidité invincible ne lui fermait pas la bouche<sup>433</sup>.

Face à ce naturel du caractère de Valentine, une transition aura lieu dans le comportement et les sentiments de Fédér par la suite.

### 3) L'ailleurs

L'ailleurs est une notion très importante dans l'écriture stendhalienne des nouvelles. Elle habite la pensée des personnages. De nature passionnée, ceux-ci sont prêts à tout faire pour poursuivre leur quête du bonheur. Le masque pour eux, tel que nous venons de le développer est une forme d'ailleurs et un pas dans leur recherche de leur véritable être. En fait, l'ailleurs habite l'écriture même des nouvelles. En effet, celle-ci a souvent comme cadre des espaces tels que l'Allemagne, L'Italie, etc. Ainsi on n'y retrouve pas uniquement des personnages français mais aussi allemands, italiens et espagnols. À travers ces ailleurs, Stendhal est, en fait, capable de porter un regard critique sur la France. *Le Coffre et le revenant* porte comme sous-titre « Aventure espagnole », une autre nouvelle porte le titre de *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, et le titre de la nouvelle *Le Philtre* est suivi par « Imité de l'italien de Silvia Valaperta ». Dans ce dernier cas, il s'agit d'un ailleurs qui appartient aussi au domaine de la réécriture ou de l'inspiration venue d'autres textes. Dans le cas des deux nouvelles *Le Rose et le Vert* et *Mina de Vanghel*, il s'agit d'une réécriture interne car Stendhal reprend le même sujet dans ces deux nouvelles. Nous pouvons donc facilement noter que l'ailleurs est une notion très vaste : ailleurs lié à l'espace

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 1296.

géographique, ou ailleurs lié à l'espace de l'écriture, nous parlons ici donc de la réécriture, ou encore ailleurs qui consiste toujours pour les personnages en une issue possible à leurs problèmes, une voie possible d'évasion et une nouvelle chance de bonheur, il répond donc à leur caractère excessif et se présente comme solution dans les moments paroxystiques. Ceux-ci croient toujours qu'en changeant d'espace, ils pourront réaliser leurs rêves et aspirations. Nous essaierons par la suite d'explicitier ces points plus en détail.

### Les personnages et l'ailleurs

Les personnages des nouvelles, comme nous l'avons démontré, sont de nature passionnée et ont un caractère excessif. C'est ainsi que Stendhal a recours à des visages qui reflètent selon lui la passion et le naturel. Ses personnages sont, pour un nombre important de nouvelles, italiens, allemands, espagnols, etc. Mina Wanghen et Mina de Vanghel sont toutes les deux allemandes, le personnage principal dans *Souvenirs d'un gentilhomme italien* est évidemment italien, *Le Coffre et le revenant* a lieu en Espagne et les personnages Inès, don Fernando, don Blas, etc. sont bien entendu espagnols. Quant à la nouvelle *Le Philtre*, elle est, comme nous l'avons avancé, « imitée de l'italien de Silvia Valaperta » ainsi que l'indique son sous-titre, elle se passe à Bordeaux, les personnages principaux y sont Léonor qui est espagnole et Liéven est français. Nous remarquons donc qu'un nombre important de personnages appartiennent à des ailleurs que crée Stendhal ; ils sont par là même dotés de beaucoup d'imagination et de sentiments. Ainsi il est dit de Mina de Vanghel au tout début de la nouvelle qui porte son nom : « Mina de Vanghel naquit dans le pays de la philosophie

et de l'imagination, à Kœnigsberg. (...) <sup>434</sup> ». Toutefois, Paris est pour Mina Wanghen et Mina de Vanghel, un ailleurs dont elles rêvent toutes les deux, c'est pour elles une possibilité d'évasion dans leur quête du bonheur et du vrai amour. Ainsi Mina Wanghen dans *Le Rose et le Vert* est « folle de la France <sup>435</sup> » et elle est passionnée de la culture française :

(...) Le lendemain, elle envoya prendre chez le grand libraire Denner la collection des chefs-d'œuvre de la littérature française en deux cents volumes, dorés sur tranches. Elle avait déjà tous ces ouvrages, mais en les relisant dans une nouvelle édition, ils lui semblaient avoir quelque chose de nouveau. (...) <sup>436</sup>

Et il est dit plus loin :

(...) Mina se faisait une image charmante de la société française. Les comédies de Marivaux surtout lui avaient semblé d'une grâce parfaite. Ces comédies devaient représenter la France au naturel. Il n'y avait point surtout de ces marchands grossiers et raisonnables qui remplissent les comédies allemandes <sup>437</sup>.

En fait, Mina Wanghen veut changer d'espace. Après la mort de son père, elle veut s'éloigner de l'Allemagne car elle est convaincue qu'elle n'y trouvera que des jeunes gens hypocrites intéressés à sa dot et à sa richesse comme héritière célèbre. La France pour elle ainsi que pour Mina de Vanghel, qui est la réécriture du même personnage, est une issue possible, un ailleurs où elles peuvent trouver refuge. Ainsi Mina Wanghen a hâte de le retrouver : « - Nous allons donc voir cette jolie France, maman, s'écriait Mina, ivre de joie. A Paris, nous serons comme tout le monde (...) <sup>438</sup> ». Le personnage veut s'évader dans un autre pays voire dans une autre langue, ainsi Mina

---

<sup>434</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1141.

<sup>435</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1071

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 1071- 1072.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 1087.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 1086.

Wanghen dit à sa mère : « (...) Quand je parle français il me semble que je me soustrais au poids de ce monde allemand qui m'étouffe. (...)»<sup>439</sup> ». En fait, la notion de l'« ailleurs » est étroitement liée au caractère excessif et passionné des personnages. Ayant souvent une vision idéalisée des choses, leurs jugements peuvent aller d'un extrême à l'autre. Mina refuse d'écouter sa mère quand elle essaie de la rendre plus lucide lorsqu'elle lui dit : « - Mais, chère Mina, tu calomnies un peu ton pays (...)»<sup>440</sup> ». Toutefois, plus tard, les opinions de Mina vont dans tout un autre sens si bien que sa mère lui dit : « - Tu vas donc une fois être juste pour notre pauvre Koenigsberg (...)»<sup>441</sup> ». L'ailleurs peut donc n'être enfin qu'une illusion et non une réalité. En effet, Mina Wanghen, une fois à Paris, est très déçue à la suite d'un dîner auquel elle a été invitée :

Madame Wanghen vit qu'il fallait causer avec sa fille et que cette crise nerveuse passerait plus tôt.

- Je t'ai vue pâlir à table tout à coup, mais la salle à manger était vaste et bien aérée, il ne faisait point trop chaud (...)

- (...) Ah ! maman, as-tu vu leur physionomie ? La profonde grossièreté de ces âmes contentes d'avoir de l'argent ? Dieu ! que doivent être ces gens-là dans l'intérieur de leurs familles et lorsque rien ne les gêne ? Ah, maman, dit Mina, en redoublant de larmes, chez quel peuple sommes-nous venues<sup>442</sup> ?

L'exagération qui est contenue dans les propos de Mina rapporte plutôt la voix de Stendhal qui trouve l'occasion de critiquer la France comme c'est souvent le cas dans ses nouvelles. Comme ses personnages, il est constamment à la recherche d'un ailleurs. En fait, l'amour de Stendhal pour d'autres pays tels que l'Allemagne,

---

<sup>439</sup> *Ibid.*

<sup>440</sup> *Ibid.*

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 1100.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 1099- 1100.

l'Espagne et surtout l'Italie a été toujours un objet de réflexion pour les penseurs et les critiques. V. del Litto dit, entre autres, à propos de l'amour de Stendhal pour l'Italie :

Tout cela est connu. Ce que l'on a moins remarqué, c'est que, une fois replongé dans l'atmosphère de la capitale [Paris], l'Italie ne sera pas oubliée. Loin de là, elle va prendre une place de plus en plus importante dans son activité littéraire. (...) l'exploitation des manuscrits italiens qu'il avait fait copier à Rome et qu'il n'avait pas omis de mettre dans ses bagages. La première des « chroniques italiennes », l'histoire tragique de Vittoria Accoramboni, paraîtra dans la « Revue des Deux Mondes » du 1<sup>er</sup> mars 1837. (...) <sup>443</sup>

En fait, Stendhal, dans son amour porté vers d'autres ailleurs, ne cesse d'établir des comparaisons avec la France. V. del Litto parle du parallèle que fait Stendhal entre la France et l'Italie : « Dès son départ, le voyageur, en traversant la zone méridionale de la région parisienne, se livre à une comparaison entre les caractères français et italien. Sa préférence est inscrite en filigrane (...) <sup>444</sup> ». Plus loin, il dit : « (...) Toutes les occasions sont bonnes pour parler de l'Italie, même les moins évidentes. (...) <sup>445</sup> ». V. del Litto montre bien que « la comparaison entre la France et l'Italie ne tourne que rarement à l'avantage de la première. (...) <sup>446</sup> ». Philippe Berthier, parlant de *L'Abbesse de Castro*, met en relief l'Italie, comme espace voué à la passion :

La Renaissance est ce moment élu, l'Italie en est la patrie. Et, dans cette Italie tout entière vouée au déferlement de la passion omnipotente, certains espaces sont plus denses encore de virtualités magnétiques. On peut dire que, dans l'aménagement spatial de *L'Abbesse de Castro*, Stendhal ne laisse rien au hasard. Il s'agit pour lui de mettre en place un dispositif topographique qui offre à l'énergie ses

---

<sup>443</sup> DEL LITTO, Victor, « Stendhal entre deux nostalgies », *Stendhal, Paris et le mirage italien. Actes du colloque ( 21-22 mars 1992 )*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1992, p. 1-2.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>445</sup> *Ibid.*

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 9.

plus grandes chances (...) <sup>447</sup>.

D'autres parleront de la position ambiguë de Stendhal envers Paris : « (...) Paris, ce « centre de l'intrigue et de l'hypocrisie », cette « capitale de l'ironie » <sup>448</sup>, n'en demeure pas moins un refuge bienfaisant, un havre de paix (...) <sup>449</sup> » aux moments de détresse. Quand c'est le cas de l'Allemagne, Stendhal fait toujours des comparaisons avec la France. C'est en ces termes qu'il décrit les Allemandes dans *Mina de Vanghel* : « (...) les Allemandes, même les filles riches, croient qu'on ne peut épouser qu'un homme qu'on adore. (...) <sup>450</sup> ». Bien qu'il s'agisse de Mina de Vanghel en particulier, Stendhal fait ici un commentaire sur toutes les Allemandes qui vise une vérité d'ordre général. Cette observation est précédée, un peu avant, par une comparaison explicite entre les façons de Mina et celles des jeunes Françaises : « Toutefois Mina ne prit point les façons d'une jeune Française. Tout en admirant leurs grâces séduisantes, elle conserva le naturel et la liberté des façons allemandes. (...) <sup>451</sup> ». En fait, ce personnage allemand porte les marques de la différence et du charme :

(...) Madame de Cély, la plus intime de ses nouvelles amies, disait de Mina qu'elle était *différente*, mais non pas singulière : une grâce charmante lui faisait tout pardonner ; on ne lisait pas dans ses yeux qu'elle avait des millions ; elle n'avait pas la *simplicité* de la très bonne compagnie, mais la vraie séduction <sup>452</sup>.

---

<sup>447</sup> BERTHIER, Philippe, « Topo-énergétique de " l'Abbesse de Castro " », *Stendhal Club*, n° 110. *Stendhal et l'énergie romantique I*, janvier 1986, p. 134- 135

<sup>448</sup> STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, édition de H. Martineau, Paris, Garnier Frères, 1960, p. 232.- *Lamiel*, édition d'Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, 1983, p. 4. cit. dans NGUYEN, Quy Kim, « Stendhal et Paris, ou la nostalgie d'un bonheur impossible », *Stendhal, Paris et le mirage italien. Actes du colloque ( 21-22 mars 1992)*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1992, p.97.

<sup>449</sup> NGUYEN, Quy Kim, *ibid.*

<sup>450</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1146.

<sup>451</sup> *Ibid.*

<sup>452</sup> *Ibid.*

Ces propos sur Mina de Vanghel font écho à ce que dit Mina Wanghen dans *Le Rose et le Vert*, et que nous avons cité plus haut, à propos des gens à argent qu'elle a rencontrés à Paris lors du dîner, le contraste entre le comportement de Mina de Vanghel et celui de ces gens est bien évident. Plus loin Stendhal fait une autre constatation dans *Mina de Vanghel* qui a trait au « cœur allemand » : « (...) Dans sa douleur, car le désappointement du *beau* est une douleur pour les cœurs allemands, Mina cessa de regarder madame de Larçay, et, par politesse, fit la conversation avec son mari. (...)»<sup>453</sup>.

Nous savons que l'Allemagne, notamment à la suite du séjour qu'a fait Stendhal à Brunswick, a exercé une influence sur lui. Toutefois V. del Litto voit que « Personne ne s'est appliqué, qu'[il] sache, à rassembler d'une manière systématique toutes les allusions à l'Allemagne et aux Allemands qui reviennent sous la plume de Stendhal. (...)»<sup>454</sup>. Cette constatation peut être toujours vraie. Il est à noter que dans son intérêt porté aux ailleurs que représentent les autres pays, Stendhal veut surtout découvrir l'âme humaine :

(...) Or, en ce qui concerne l'amour en Allemagne, une constante se dégage : l'imagination prévaut dans ce pays, s'opposant à l'Italie passionnée ou à la France vaniteuse. Ainsi, l'imagination de l'Allemand lui inspire certains états d'âme qui lui appartiennent en propre ; le plus caractéristique, à coup sûr, est l'amour « à la Werther » (...) Mais une autre forme d'amour observée par Stendhal nous a retenue parce que ses incidences sur le système de la « cristallisation » sont imprévues : il s'agit du coup de foudre. (...) Est-ce un hasard ? Ne peut-on en déduire que l'âme imaginative, celle de l'Allemagne justement, se prête plus

---

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 1147.

<sup>454</sup> DEL LITTO, Victor, « Stendhal et l'Allemagne. État des recherches et perspectives », *Stendhal et l'Allemagne. Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès international stendhalien, Brunswick (R.F.A.), (1978)*, Paris, A.-G. Nizet, 1983, p. 9.

facilement à subir le coup de foudre ? (...) <sup>455</sup> ».

En fait, Stendhal dans les parallèles qu'il établit entre son propre pays et d'autres ailleurs, pose des catégories. Nous retrouvons ce classement entre Français et Allemands, par exemple, dans ses deux nouvelles *Le Rose et le Vert* et *Mina de Vanghel*. Ainsi, il s'agirait du « cœur allemand » : « (...) Dans l'absence des douceurs de cette société intime que le cœur un peu trop allemand de Mina regrettait encore, elle voyait que tous les soirs on peut trouver à Paris un bal ou un spectacle amusant. (...) <sup>456</sup> », de « la petite ironie française » ou encore de la « pensée allemande » : « (...) Mina n'avait eu besoin de déguiser aucune de ses pensées auprès de son nouvel ami. La crainte de la petite ironie française ne l'avait point obligée, à chaque instant, à jeter un voile sur sa pensée allemande si pleine de franchise. (...) <sup>457</sup> ».

D'une manière générale, la plupart des personnages des nouvelles aspirent à se retrouver des ailleurs. Essaient-ils de fuir la réalité où ils se trouvent ancrés ? Est-ce un besoin qui répond à leur caractère excessif et passionné ? Toutefois, ils peuvent se rendre compte plus tard qu'ils ne couraient que derrière une illusion que projetait leur imagination ardente. C'est ainsi que les personnages, à l'instar de leur créateur, ont la passion du voyage et du déplacement, ils y retrouvent évasion et liberté. Ainsi Léon dans *Le Rose et le Vert* « Pendant un an ou deux, à la fin de son séjour à l'École Polytechnique, (...) s'était figuré qu'il trouverait le bonheur en Angleterre quand il pourrait aller y acheter lui-même trois chevaux *pur sang*. (...) <sup>458</sup> ». L'ailleurs est donc,

---

<sup>455</sup> GÉGOU, Fabienne, « L'amour en Allemagne. A propos du chapitre " Des coups de foudre " dans " De l'Amour " », *Stendhal et l'Allemagne. ibid.*, p. 57- 58.

<sup>456</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1144.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 1147.

<sup>458</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p.1113.

pour les personnages, un élément important dans leur quête perpétuelle du bonheur, en fait il leur apporte une certaine forme de bonheur, mais reste à savoir s'il est vrai ou illusoire. Plus loin, l'accent est toujours mis sur le besoin qu'a le personnage, Léon en l'occurrence, du voyage :

Plus tard, ne se trouvant pas beaucoup plus heureux avec ses cinq chevaux anglais, il avait eu le projet d'aller en Syrie et sur les bords de l'Arabie, acheter des juments arabes. Mais comment faire consentir sa mère qui avait la fureur de le marier à un aussi long voyage ? (...) En vain s'était-il dit après quelques jours pour donner une sorte de raison plausible à la chose : « J'irai voir en Egypte les champs de bataille où mon père avait versé son sang. » Cette raison avait semblé suffisante à ses moments pensifs pendant huit jours (...) <sup>459</sup>.

Léon est même ravi à l'idée d'épouser Mina car il aura la liberté de voyager :

« Quoi, je pourrais voyager, s'écria-t-il enfin avec un gros soupir dès qu'il se vit dans une allée bien sombre, voyager sans manquer à ce que je dois à ma mère ! Je pourrais être fixé avant *un an* ! Loin de Paris... *Faire ce qui me plaira*, répétait-il à haute voix en se promenant dans les bois. Je pourrais être un an, deux ans, trois ans, absent de Paris ! (...) D'ailleurs je constaterai bien clairement mon droit de voyager pendant dix ans, que dis-je dix ans, pendant toute ma vie s'il me plaît ! Au fait, si ma mère est heureuse, qu'ai-je à ménager dans le monde ? (...) <sup>460</sup> ».

Dans *Le Coffre et le revenant*, le changement d'espace se présente aussi comme solution dans les moments de paroxysme. Ainsi, il est dit de don Fernando quand il est tout désespéré car il se trouve dans l'impossibilité de revoir Inès et après qu'il a pensé à tant de solutions mais en vain : « Fernando, honteux de sa faiblesse, n'ajouta pas un mot. Il venait de prendre la résolution de repartir le lendemain pour

---

<sup>459</sup> *Ibid.*

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 1125.

Majorque<sup>461</sup>. » Changer d'espace serait toujours donc l'issue idéale pour le personnage. Plus tard, quand don Fernando réussit enfin à revoir Inès, la fuite paraît comme le seul moyen qui peut assurer leur réunion, cependant Inès a peur de don Blas : « - Tu ne connais pas la vigilance du terrible don Blas, lui dit-elle ; il peut en quelques minutes correspondre avec ses agents à plusieurs lieues de Grenade. Que ne puis-je, en effet, m'enfuir avec toi et aller vivre en Angleterre ! (...)»<sup>462</sup>.

Dans *Le Philtre*, nous assistons aussi à un ailleurs espagnol que représente Léonor par rapport à Liéven qui est français :

C'est ce qu'il cherchait à faire, lorsqu'il entendit cette femme se plaindre en espagnol. Il ne savait pas un mot d'espagnol. Ce fut peut-être pour cela que deux mots fort simples que prononça Léonor le jetèrent dans les idées les plus romanesques. Il ne vit plus un commissaire de police et une fille battue par des ivrognes ; son imagination se perdit dans des idées d'amour et d'aventures singulières<sup>463</sup>.

En effet : « L'Espagne chevaleresque, terre romantique par excellence, intransigeante en matière de dignité et d'honneur, a maintes fois séduit les Français (...)»<sup>464</sup>. Cet état où se trouve Liéven montre que l'ailleurs habite l'inconscient des personnages. L'ailleurs est par là même pour eux un lieu agréable d'évasion et d'imagination. En fait, les personnages s'intéressent à se retrouver face à une autre langue voire à un autre accent, c'est le cas de Liéven envers Léonor : « - Allons plus loin, lui dit-elle avec un accent tout à fait étranger. (...) Tout cela, dit en mauvais français, plut assez à

---

<sup>461</sup> STENDHAL, *Le Coffre et le revenant*, p. 1227.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 1231.

<sup>463</sup> STENDHAL, *Le Philtre*, p. 1239- 1240.

<sup>464</sup> ZAFFARAMI BERLENGHINI, Rita, « Stendhal et l'Espagne », *Stendhal Club*, n° 145, octobre 1994, p. 9.

Liéven. (...)»<sup>465</sup> ». Rien que le fait que la nouvelle a lieu à Bordeaux avec des récits et métarécits qui ont lieu en Espagne et dont le porte-parole est Léonor, espagnole pour que nous soyons introduit dans des univers qui s'enchevêtrent, des cultures qui entrent en contact et des parallèles qui s'établissent. Stendhal a souvent tendance dans ses nouvelles à nous introduire dans cette ambiance.

Dans *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, nous remarquons que La France coexiste avec l'Italie dans un cadre historico-religieux bien particulier. Le personnage-narrateur est italien, il est « né à Rome, de parents qui occupaient, dans cette ville, un rang honorable (...)»<sup>466</sup> ». L'Italie est donc en interaction avec la France tout le long de cette nouvelle, l'Italie par la présence religieuse et la France par la politique, nous en citons un exemple du texte : « A peine arrivés à Rome, les Français se signalèrent par des excès, en dépit des lettres par lesquelles le secrétaire d'État du pape ne cessait de réclamer contre cet abus de la force. Le gouvernement français répondait évasivement, (...)»<sup>467</sup> ». Le Lien entre les deux pays est donc placé sous le signe du conflit. La politique qui est celle de Napoléon est tout de suite adoptée par le personnage principal qui porte sur Napoléon un regard qui rappelle celui de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*. Ainsi le personnage-narrateur de la nouvelle dit :

(...) Le lendemain, je me présentai, en grande tenue, au général Miollis, pour le remercier de la faveur que je lui devais, et prêter serment de fidélité à l'Empereur. Le général m'accueillit avec cordialité, et m'assura que le gouvernement français saurait dignement reconnaître l'empressement de ceux qui se rangeaient les premiers sous ses

---

<sup>465</sup> STENDHAL, *Le Philtre*, p. 1240.

<sup>466</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, p. 1175.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 1185.

bannières (...) <sup>468</sup>.

En effet, les personnages pensent souvent se retrouver à travers des ailleurs meilleurs. Ils sont là menés par leur imagination. C'est le cas ici du personnage de *Souvenirs d'un gentilhomme italien* lorsqu'il rentre dans les fonctions de Napoléon. La fin de la nouvelle est dans ce sens bien significative. Elle se termine justement avec l'idée très présente de l'ailleurs-refuge, l'ailleurs meilleur :

(...) Un beau matin, certain prélat vint se mettre en possession de tous mes livres en m'annonçant que mes fonctions avaient cessé. Voyant que les dispositions du peuple étaient hostiles à notre égard, je me déterminai à passer en Angleterre avec un de mes amis à qui je proposai une place dans ma voiture. (...) <sup>469</sup>

Les phrases qui suivent annoncent le bonheur du personnage à l'idée de changer d'espace car ceci ira de pair avec ses aspirations :

Nous eûmes beaucoup de peine à obtenir un passe-port pour Florence. Dès que je l'eus reçu, je quittai mon pays avec le pressentiment de tous les maux qui allaient l'accabler, et bien décidé à n'y jamais remettre les pieds. Ce que j'appris ensuite. (...) dut nécessairement me confirmer dans cette résolution, dont j'ai plus d'une fois béni la prudence, sur la terre hospitalière qui m'a accueilli <sup>470</sup>.

L'ailleurs est donc une composante importante pour les personnages dans la quête de leur bonheur. Ceci dit le déplacement peut parfois avoir l'allure d'une évasion ou d'une fuite comme c'est le cas ici, toutefois il ne traduit que le côté excessif et idéaliste chez les personnages qui ne peuvent jamais sacrifier leur bonheur, leurs rêves et aspirations.

Dans *Le Chevalier de Saint-Ismier*, le changement d'espace peut aussi

---

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 1201.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 1202.

correspondre à une fuite. Ainsi : « Le pauvre Saint-Ismier dut s'enfuir de la terre près d'Orléans, comme il s'était enfui de Rouen (...)»<sup>471</sup> ». Et dans *Féder*, le début avance un regard critique porté sur la France. En fait, le père de Fédér est allemand : « (...) Son père, Allemand fort moral et de plus riche négociant depuis longtemps établi à Marseille, maudissait vingt fois par jour Voltaire et l'ironie française (...)»<sup>472</sup> ». Plus loin, nous retrouvons une louange faite aux Allemands dans le cadre d'un parallèle avec les Français :

(...) Michel Fédér, déclamant sans cesse contre la vanité et la légèreté des Français, se gardait bien d'avouer devant son fils les divins plaisirs de vanité que lui donnaient les louanges de ses associés, lorsqu'ils venaient partager avec lui les bénéfices de quelque bonne spéculation, sortie de la tête du vieux Allemand. (...)»<sup>473</sup>

Toutefois, Paris est toujours un centre d'intérêt et d'admiration pour les personnages, ainsi :

Fédér sauta de joie à la vue des quinze cents francs. C'était avec des peines infinies qu'il avait pu réunir, de son côté, une somme à peu près égale, et, le lendemain, il partit pour Paris, le *centre de l'esprit et de la civilisation*, avec le *petit matelot*, enchantée de revoir la capitale et ses amis du Conservatoire<sup>474</sup>.

Il est donc évident que Stendhal aime toujours se projeter dans d'autres ailleurs à travers lesquels il peut s'identifier et par rapport auxquels il pourra situer ses personnages, marqués par leur caractère excessif. Sa position ambiguë envers la France reflète cette quête incessante de soi.

---

<sup>471</sup> STENDHAL, *Le Chevalier de Saint-Ismier*, p. 1255.

<sup>472</sup> STENDHAL, *Féder*, p. 1275.

<sup>473</sup> *Ibid.*

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 1276.

## CHAPITRE III

### DÉNOUEMENT ET ESTHÉTIQUE DU PAROXYSMES

#### 1. La fin stendhalienne : un statut problématique

« On sait que les fins stendhaliennes ont une longue histoire. Déjà les contemporains s'accordaient à reconnaître leur singularité<sup>475</sup>. » C'est en ces termes que s'exprime Guy Larroux sur « le cas Stendhal » ou le problème que posent les dénouements stendhaliens. Critiqué par Balzac, Jean Prévost, Jean-Jacques Hamm entre autres, le dénouement stendhalien est toujours vu d'un œil critique par le lecteur contemporain. L'achèvement, mais surtout l'inachèvement et l'abandon restent les mots clefs qui caractérisent les fins des récits, qu'il s'agisse des romans, des nouvelles, des journaux ou de l'ensemble de l'œuvre.

La critique s'est posé des questions sur les fins stendhaliennes en particulier. Jean-Jacques Hamm s'y intéresse dans son livre *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*. Il parle toujours du « cas Stendhal<sup>476</sup> » comme le fait Guy Larroux dans quelques pages à la fin de son ouvrage *Le mot de la fin* ; cependant l'étude de Hamm est tout consacrée à Stendhal.

Il est à noter que les formes de l'inachèvement sont diverses chez Stendhal. Hamm nous explique la difficulté de classer ces œuvres du point de vue de

---

<sup>475</sup> LARROUX, Guy, *Le mot de la fin*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 216.

<sup>476</sup> HAMM, Jean-Jacques, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrooke ( Québec, Canada ), Éditions Naaman, 1986, p. 11.

l'achèvement et de l'inachèvement avec leurs différentes formes.

Il serait impossible d'établir une liste des œuvres de Stendhal classées du point de vue de l'achèvement et / ou de l'inachèvement. (...) Trop de variables devraient intervenir ( publication / non-publication, importance à donner aux textes préfaciels, achèvement / inachèvement structural et interne, abandon, finition ou inachèvement, etc. ) pour qu'un classement puisse se faire<sup>477</sup>.

Nous pouvons citer parmi les œuvres inachevées de Stendhal le *Journal intime*, le *Journal littéraire*, *Souvenirs d'égotisme*, *Lucien leuwen*, *Vie de Henry Brulard*, *Lamiel*, etc... Et dans les nouvelles que nous étudions, l'inachèvement occupe une place non négligeable : *Le Rose et le Vert*, *Le Juif*, *Le Chevalier de Saint-Ismier*, *Philibert Lescale* et *Féder*. Parmi les œuvres achevées nous pouvons citer *Armance*, *Le Rouge et le noir*, *Promenades dans Rome*, *Rome, Naples et Florence*, *La Chartreuse de Parme*, etc. et les nouvelles achevées sont : *Mina de Vanghel*, *Le Coffre et le revenant* et *Le Philtre*. Dans le recueil des *Chroniques italiennes*, deux chroniques sont seulement inachevées. Il est à noter que la part de l'inachèvement est plus importante dans les nouvelles que dans les *Chroniques italiennes* qui font aussi partie des récits courts de Stendhal. Ceci est probablement dû au fait que les *Chroniques italiennes* sont déjà une transcription d'anciens manuscrits italiens et la part de la création stendhalienne n'y est donc pas dominante.

Selon Aristote et d'après sa *Poétique*, parlant de la tragédie, l'œuvre doit avoir une unité, ce qui veut dire qu'elle doit posséder un commencement, un milieu et une fin : « L'achèvement est l'une des lois, l'un des sous-entendus de la poétique classique. L'envers n'en deviendra pensable que par la suite, s'intitulera ruine, fragment ou

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, P. 13.

inachevé<sup>478</sup> ». De même Guy Larroux insiste sur l'importance de la « finition » dans un récit : « (...) pour le récit, former un tout, ce n'est pas seulement posséder une exposition, un nœud et un dénouement, c'est aussi posséder un certain degré de finition, de même que la visée d'un certain sens. C'est par là notamment que le texte achevé se distingue du texte dit inachevé (...)»<sup>479</sup> ». Jean-Paul Sartre signale aussi dans *La Nausée* que c'est la fin qui justifie le commencement : « (...) en réalité c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente, c'est elle qui donne à ces quelques mots la pompe et la valeur d'un commencement<sup>480</sup>. » De même Armine Kotin Mortimer se demande : « (...) n'est-il pas indubitable que la lecture s'oriente - et se poursuit - vers une fin<sup>481</sup> ? » et elle ne tarde pas à trouver la réponse : « (...) Autant que le début, la fin d'une œuvre est déterminante, à tel point qu'on soupçonne que l'écriture a elle aussi débuté par la fin dans nombre de cas (...)»<sup>482</sup> ». Quant à l'inachèvement, il traduit le plus souvent la honte et le désespoir de l'écrivain :

(...) Mallarmé demande que l'on brûle ses papiers ; Kafka exige que l'on détruise ses romans inachevés. Déchets, bribes, scories, reliquats, tas de pierres, esquisses, marginalia, fragments sont quelques-unes des appellations souvent péjoratives qui les désignent. Livrés au hasard posthume, ils sont la mesure de l'échec, les témoins tangibles des achoppements de l'esprit<sup>483</sup>.

Jean-Jacques Hamm dit : « (...) l'achèvement est la qualité vers laquelle doit

---

<sup>478</sup> HAMM, Jean-Jacques, « L'achèvement et son envers : de l'œuvre au lecteur » dans *Stendhal. Colloque de Cerisy-La Salle ( 30 juin- 10 juillet 1982 )*, textes recueillis par Philippe Berthier, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1984., p. 14.

<sup>479</sup> LARROUX, Guy, *Le mot de la fin*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 10.

<sup>480</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1976, p. 63, cité dans : LARROUX, Guy, *op. cit.*, p. 11.

<sup>481</sup> MORTIMER, Armine Kotin, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985, p. 9.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 9- 10.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 15.

tendre tout ce qui prétend au titre d'œuvre d'art. L'achèvement est visible et glorieux, alors que l'inachèvement est caché et honteux<sup>484</sup>. » Hamm précise également que « Celui-ci est le non-dit de la poétique classique<sup>485</sup>. » et qu' « À partir du moment où l'on parle de l'inachèvement, il n'est souvent pensé que comme forme de ratage ou d'échec qu'il convient d'expliquer. (...)»<sup>486</sup>. Quant à Zola, il lie le dénouement aux personnages : « Comprendre chaque roman ainsi : poser d'abord un cas humain (...) ; puis mener les personnages au dénouement par la logique de leur être particulier<sup>487</sup>. »

Le lecteur se trouve également désillusionné quand il se trouve vers la fin de sa lecture face à un texte inachevé. Jean-Jacques Hamm confirme cette idée :

Pour le lecteur, l'inachèvement a aussi son côté scandaleux. Trop d'enjeux y restent en suspens. Les plaisirs d'une lecture syntagmatique d'abord ; la rupture d'un pacte de lecture. L'auteur-démiurge révèle son imperfection, crève l'illusion et libère des plaisirs du lisible un lecteur qui ne demandait sans doute pas tant<sup>488</sup>.

En fait, la fin a une dimension importante chez le récepteur :

(...) du point de vue du récepteur, la stratégie de la fin peut être dessinée, dans une perspective économique, avec une plus grande cohérence, celle-ci s'inscrivant dans la perspective cathartique d'une décharge de plaisir liée à toute sorte de gratifications, non seulement des reconnaissances, des mariages, des perspectives futures (...), mais aussi même quand il s'agit de fins mensongères ou désillusionnées, du plaisir de mettre un terme au suspense de l'histoire, à cette série de surprises et d'attentes, par une fin non tellement attendue, mais en tout cas acceptable et satisfaisante du point de vue logique ou émotionnel.

Car la fin ( euphorique ou dysphorique, pour reprendre la terminologie de Greimas ) est aussi essentielle pour le lecteur que pour

---

<sup>484</sup> HAMM, Jean-Jacques, « Inachèvement et achèvement " Lucien Leuwen " », *Stendhal Club*, n° 118, janvier 1988, p. 179.

<sup>485</sup> *Ibid.*

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart*, t. V, Paris, Gallimard, Bibl. de La Pléiade, 1967, p. 1742, cité dans : LARROUX, Guy, *op. cit.*, p. 6.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 15.

l'artiste. (...) Applaudir à la fin du spectacle, fermer la dernière page d'un livre sont des exigences du récepteur qui prend plaisir au charme de la fin, parce que sa curiosité est assouvie et qu'il est doux de prendre congé. (...) <sup>489</sup>

La fin est en fait « l'ultime contact » de l'écrivain avec son lecteur : « (...) Il y a une accentuation « naturelle » du mot de la fin qui tient au fait qu'il est le dernier et qu'il occupe de ce fait une position stratégique, d'ultime contact et de rupture avec le lecteur. (...) <sup>490</sup> ». Et dans une autre étude consacrée à *Lucien Leuwen*, Hamm, se référant aux *Annales dramatiques*, dit que l'achèvement est important pour le récepteur car il le rassure sur le sort des personnages <sup>491</sup>. Ainsi Hamm ne considère pas l'inachèvement comme échec, notamment quand il s'agit des formes stendhaliennes de l'inachevé. Il dit en ce sens :

Mais l'inachèvement est-il forcément échec, manque à produire ? Nous savons que la communication verbale peut fort bien passer par des phrases inachevées. (...) L'inachevé peut de même être un mode de pensée. C'est en tout cas une question que l'œuvre de Stendhal ne cesse de renvoyer à son lecteur <sup>492</sup>.

En effet, Hamm peut entrevoir dans le fragment une « possibilité d'achèvement » ou une « promesse de clôture ». Il le voit d'un œil positif, quand, parlant du fragmentaire comme forme d'inachevé, il écrit : « (...) Au totalitarisme de la circularité, de la fermeture, il propose l'infini de l'ouverture et de la rêverie. Il s'incarne dans le multiple sans cesse recommencé, le mouvant, la fuite, l'écart, le saut (...) <sup>493</sup> ». En fait,

---

<sup>489</sup> MONTANDON, Alain, *Le point final. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1984*, p. 6-7.

<sup>490</sup> LARROUX, Guy, *op. cit.*, p. 85.

<sup>491</sup> HAMM, Jean-Jacques, « Inachèvement et achèvement " Lucien Leuwen " », *Stendhal Club*, n° 118, janvier 1988, p. 179.

<sup>492</sup> *Ibid.*

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 18.

cette vision peut bien être considérée comme un éloge des fins dans une grande part des textes stendhaliens : « L'achèvement est une des apories de l'œuvre stendhalienne, si l'inachèvement en est une de ses secrètes et sans doute inavouables grâces<sup>494</sup>. » Nous remarquons par là même la double posture des phénomènes d'achèvement et d'inachèvement chez Stendhal : l'inachèvement peut être un point faible chez lui comme il peut être vu d'un œil positif.

L'inachèvement chez Stendhal est aussi dû à son goût de la perfection, et on rejoint ici l'avis de Victor del Litto. Hamm dit en ce sens :

(...) On ajouterait le goût du sublime, de la perfection, en un mot, les filets tendus trop haut qui mènent à l'analyse perpétuelle. « Je veux en composant, écrit-il le 15 janvier 1805, que chaque mot soit parfait<sup>495</sup>. » (...) C'est aussi la rêverie sur l'aval de l'œuvre écrite, sur sa chute dans le monde qui entraînent au refus de créer.

L'inachèvement chez Stendhal est dû aussi à l'hésitation qui travaille sa pensée et au doute qui travaille son œuvre et son écriture. Le problème est aussi celui du langage : « Le combat contre le langage est une des constantes de notre auteur<sup>496</sup>. » Hamm rejoint ici l'avis de Michel Crouzet<sup>497</sup>. De plus, les longs préparatifs et par la suite les attentes prolongées donnent lieu à cette forme de clôture récurrente qu'est l'inachèvement chez Stendhal

D'une manière plus générale et selon l'avis de plusieurs critiques, la clôture d'un récit pose souvent des problèmes. Alain Montandon dit ainsi :

L'étude des procédés de clôture d'une œuvre est d'une extrême complexité, ce dont témoignent les rares études consacrées à ce sujet et

---

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>495</sup> T. 28, p. 239. Sur l'inachèvement par recherche de la perfection, voir les remarques de Victor del Litto, t. 42, p. IV, cité dans *op. cit.*

<sup>496</sup> *op. cit.*, p. 21.

<sup>497</sup> CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, p. 60, cité dans *op. cit.*, p. 21.

qui sont souvent des suites de remarques, « notes rapides » (P. Hamon), Hillis Miller y voit une aporie : « The aporia of ending arises from the fact that it is impossible ever to tell whether a given narrative is complete ». De fait la difficulté vient de l'extrême diversité et de l'hétérogénéité des problèmes soulevés<sup>498</sup>.

Flaubert parle également à maintes reprises de l'impossibilité de conclure<sup>499</sup>. Il manifeste dans les laboratoires de son œuvre : correspondances, etc. son souci de finir. Le dénouement est donc très important aux yeux de l'écrivain et c'est un souci qui le travaille jusqu'à ce qu'il finisse son œuvre. De même Aragon dit : « Si pour moi, le début d'écrire est un mystère, plus grand est le mystère de finir, ce silence qui suit l'écriture<sup>500</sup> ». En effet, nous remarquons les effets de l'inachèvement dans ses derniers romans, ce qui traduit « l'angoisse qui s'attache à la fin pour un auteur épris de parole romanesque vivante<sup>501</sup>. »

Nombre de travaux théoriques se sont intéressés au dénouement dans l'œuvre littéraire comme moment stratégique de grande importance. Nous avons eu recours à ceux qui nous ont paru les plus intéressants. Il s'agit de voir de près l'œuvre de Stendhal à la lumière des notions théoriques que nous venons de rappeler. Commençons d'abord par la fin dans le roman Stendhalien.

La fin dans le roman stendhalien, comme la fin chez Stendhal tout court, est problématique. En effet, son statut ambigu la pose entre l'achevé et l'inachevé et

---

<sup>498</sup> MONTANDON, Alain, *Le point final. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1984*, p. 6.

<sup>499</sup> WHYTE, Peter, « Téléologie et ironie. Techniques de la clôture chez Flaubert », *Le point final. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1984*, p. 87- 88.

<sup>500</sup> ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 96, cité dans : LARROUX, Guy, *Le mot de la fin*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 8.

<sup>501</sup> *Ibid.*

suscite beaucoup de critiques et questionnements :

Les romans stendhaliens du moins ceux qui sont terminés, présentent après un premier dénouement et une fin virtuelle, un achèvement qui défait et déconstruit (...) Le roman inachève ou du moins achève différemment ce qui aurait pu être de l'ordre de l'achèvement d'une forme. (...) <sup>502</sup>

Le double dénouement, l'inachèvement, la mort du héros ou la fin tragique sont des formes récurrentes du dénouement chez Stendhal. La rupture est aussi ce qui caractérise la fin stendhalienne, souvent précipitée vers le tragique. Hamm dit en ce sens :

(...) À l'attrait d'une suspension dans le compromis, le moyen terme, dans ce qui relève des fins de comédies ( retrouvailles, reconnaissances, mariages ), il préfère la rupture et une fin dans l'absolu, basculant l'œuvre du comique vers le tragique, ouvrant la vision sur l'irréparable et la mort <sup>503</sup>.

## 2. Le dénouement dans le roman stendhalien

La fin dans les quatre grands romans de Stendhal à savoir *Le Rouge et le Noir*, *La Chartreuse de Parme*, *Armance* et *Lucien Leuwen* est une matière qui a intéressé la critique. Dans chacun des quatre romans le dénouement a suscité la réflexion des critiques. L'inachèvement ou encore la double position de la fin entre achèvement et inachèvement, la fin tragique, la fin précipitée ou le retour au point de départ du roman sont tous des formes du dénouement stendhalien.

Commençons par *Le Rouge et le Noir*. Le dénouement dans ce roman en particulier a fait l'objet de plusieurs études. En effet, nombre de critiques et chercheurs

---

<sup>502</sup> HAMM, Jean-Jacques, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrooke ( Québec, Canada ), Éditions Naaman, 1986, p. 103.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 103.

s'y sont intéressés à l'exemple d'Émile Faguet, Maurice Bardèche, Léon Blum, Jean Prévost, Henri Martineau, Georges Blin, Jean-Jacques Hamm et Hélène Businger-Chassot. Jean-Jacques Hamm écrit : « Le dénouement de *Le Rouge et le Noir* pose (...) un ensemble de problèmes. La critique s'y est longuement arrêtée. (...)»<sup>504</sup> » et il signale plus loin que « le crime et la rédemption du héros n'ont pas été sans déconcerter lecteurs et critiques<sup>505</sup>. » Certains critiques optent pour « la fausseté » et « la maladresse du dénouement de Stendhal »<sup>506</sup> dans *Le Rouge et le Noir*. Léon Blum par exemple montre un désintérêt du récit à partir du crime<sup>507</sup>. D'autres s'attaquent à la question de la vraisemblance dans le dénouement. Ainsi Jean Prévost note : « L'auteur ne s'est pas assez préoccupé (...) de nous rendre ce meurtre vraisemblable, parce que ce meurtre était vrai<sup>508</sup>. » De même Georges Blin attaque cette question de l'in vraisemblance du dénouement dans *Le Rouge*<sup>509</sup>. Quant à Helena Shillony, elle voit que *Le Rouge et le Noir*, comme *La Chartreuse de Parme* et *Armance* n'échappent pas au phénomène du double dénouement. Elle voit que le même mouvement dialectique marque les trois romans. Une fausse résolution semble d'abord mener au bonheur. Vers le dénouement du *Rouge*, Julien refuse le réel et le social pour un retour à la rêverie qui fera ses délices jusqu'à l'exécution<sup>510</sup>. Elle voit qu'il y a un

---

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>507</sup> BLUM, Léon, *Stendhal et le Beylisme*, p. 117, cité dans HAMM, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 105.

<sup>508</sup> PRÉVOST, Jean, *La création chez Stendhal*, p. 334, cité dans HAMM, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 105.

<sup>509</sup> BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954., p. 181.

<sup>510</sup> SHILLONY, Helena, « Le dénouement d' " Armance " ou la mort du héros », *Stendhal Club*, n° 83, avril 1979, p. 196.

dénouement « poétique au roman réaliste dans *Le Rouge et le Noir*<sup>511</sup>. », le deuxième dénouement, s'opposant au contenu manifeste de l'œuvre. Nous soulignons aussi le phénomène d'ellipse ou ce que Gérard Genette appelle « élision des temps forts<sup>512</sup> » qui marque souvent l'écriture chez Stendhal et notamment celle de la fin. Helena Shillony, parlant de la fin dans *Armance*, dit : « Comme l'attentat contre Mme de Rênal, l'exécution de Julien, comme la séduction de Clélia, le mariage d'Octave se réduit à une phrase<sup>513</sup>. » Ainsi, pour le mariage d'Octave avec Armance, il est dit : « Le mariage *se fit*<sup>514</sup> » et quand il s'agit de la mort de Julien à la fin du *Rouge*, Stendhal se sert d'une tournure impersonnelle : « Tout *se passa* simplement, convenablement, (...)»<sup>515</sup>. En fait, le dénouement du *Rouge* correspond à la mort du héros et c'est par là même un dénouement tragique comme c'est souvent le cas dans l'écriture de la fin stendhalienne. Toutefois, Hélène Businger-Chassot voit dans la mort de Julien un choix lucide et stoïque qu'il a fait en toute conscience et dans un état où il était détaché de toutes les passions humaines mais aussi de la peur devant la mort<sup>516</sup>. La mort « est choisie et justifiée comme un moyen de purification et d'expiation. (...)»<sup>517</sup>. La mort et l'amour étant les deux thèmes fondamentaux de l'œuvre de Stendhal, beaucoup de critiques y trouvent un lien étroit et vu que beaucoup de fins stendhaliennes ont cette dimension tragique qui est représentée par la

---

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>512</sup> GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 181, cité dans HAMM, Jean-Jacques, « Inachèvement et achèvement " Lucien leuwen " », *Stendhal Club*, n° 118, janvier 1988, p. 185.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>514</sup> STENDHAL, *Armance*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, p. 190.

<sup>515</sup> STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1964, p. 499.

<sup>516</sup> BUSINGER-CHASSOT, Hélène, « "Cinq-Mars" et "le Rouge et le Noir" : analyse comparative et structurale des dénouements », *Stendhal Club*, n° 85, octobre 1979, p. 32- 36.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 33.

mort du héros, certains critiques la définissent comme une mort amoureuse. La mort d'Octave serait définie ainsi : « Paradoxalement cette fuite devant l'amour humain devient aussi une mort amoureuse<sup>518</sup>. » L'amour et la mort se trouvent donc étroitement liés chez Stendhal : « Jamais Octave n'avait été sous le charme de l'amour le plus tendre comme dans ce moment suprême. (...)»<sup>519</sup> ». En d'autres termes, le dénouement stendhalien correspond au « paroxysme de l'amour. » Nous rejoignons ici l'avis de Hans Boll-Johansen qui dit du héros stendhalien : « (...) Sans hésitation, il opte pour la passion amoureuse. Le dénouement coïncide dans tous les romans avec le paroxysme de l'amour, valeur suprême de l'univers romanesque stendhalien. Le dénouement tragique n'est par conséquent ni désespéré ni absurde. (...)»<sup>520</sup> ».

Si nous passons maintenant au dénouement dans *La Chartreuse de Parme*, nous envisageons le problème du double dénouement car les retrouvailles de Clélia et de Fabrice peuvent orienter le lecteur vers une conclusion du roman dans le bonheur, mais ceci s'avère illusoire puisque le roman se termine autrement. Jean-Jacques Hamm note :

« Entre ici, ami de mon cœur. » Les paroles de Clélia contiennent l'ouverture à Fabrice del Dongo un espace de bonheur. Le roman pourrait se terminer sur les retrouvailles des amants. La fausse mort de Sandrino cependant conduira au véritable dénouement et à la mort des protagonistes. (...)»<sup>521</sup>

Comme nous le savons, Balzac n'a pas apprécié la fin de *La Chartreuse* qui est

---

<sup>518</sup> SHILLONY, Helena, art. cit., p. 198.

<sup>519</sup> STENDHAL, *Armance*, *ibid.*, p. 192, cité dans SHILLONY, Helena, art. cit. p. 198.

<sup>520</sup> BOLL-JOHANSEN, Hans, *Stendhal et le roman : Essai sur la structure du roman stendhalien*, Aran ( Suisse ), Éditions du Grand Chêne, 1979, p. 233.

<sup>521</sup> HAMM, Jean-Jacques, « Inachèvement et achèvement " Lucien Leuwen " », *Stendhal Club*, n° 118, janvier 1988, p. 182.

d'après lui « plutôt esquissée que finie<sup>522</sup> » car il trouve que « le sujet est étranglé<sup>523</sup> ». Boll-Jahansen remarque également que le tempo est très accéléré quant à la fin de *La Chartreuse*. En revanche, il trouve que le « dénouement est *complet* car il évoque le sort de tous les protagonistes<sup>524</sup>. »

Le dénouement dans *Armance* a aussi intéressé la critique. J.-M. Gleize affirme qu'il n'y a pas un dénouement à *Armance*. Il ferait donc partie des romans inachevés de Stendhal<sup>525</sup>. L'inachèvement est dû au fait que le lecteur n'apprend jamais le secret d'Octave. « (...) le récit se dissout dans le silence ( mort / couvent ), terminaison est ici interruption<sup>526</sup>. » Toutefois, Helena Shillony opte pour la dialectique du double dénouement dans *Armance* et ceci vaut pour *Le Rouge et le Noir* et pour *La Chartreuse de Parme* et nous avons déjà détaillé ce point de vue plus haut. Le dénouement d'*Armance* ramène le lecteur au point de départ du roman pour en faire ainsi un « roman circulaire<sup>527</sup> » : « (...) *Armance* au dénouement nous ramène au début où l'indifférence d'Octave est déjà un présage du suicide<sup>528</sup>. » Le même mouvement circulaire ou en boucle qui marque ici la fin stendhalienne est repérable dans la fin du *Rouge* puisque Julien est ramené « à sa province natale, et le chevalier de la Vernaye redevient ce qu'il était au début du roman : un paysan révolté<sup>529</sup>. » Ainsi, différentes

---

<sup>522</sup> BALZAC, *Études sur m. Beyle*, annexes de *La Chartreuse de Parme*, II, p. 506, cité dans BOLL-JOHANSEN, Hans, *op. cit.*, p. 236.

<sup>523</sup> BALZAC, *op. cit.*, p. 510, cité dans BOLL-JOHANSEN, Hans, *op. cit.*, p. 236.

<sup>524</sup> BOLL-JOHANSEN, Hans, *op. cit.*, p. 236.

<sup>525</sup> SHILLONY, Helena, *art. cit.*, p. 195.

<sup>526</sup> GLEIZE, Jean-Marie, « *Armance* » *oblique*. Dans *Le réel et le texte*, p. 117, cité dans SHILLONY, Helena, *art. cit.*, p. 196.

<sup>527</sup> SHILLONY, Helena, *art. cit.*, p. 197.

<sup>528</sup> *Ibid.*

<sup>529</sup> *Ibid.*

formes de la fin sont détectables chez Stendhal : inachèvement, mouvement en boucle, double dénouement sont tous des appellations possibles, reste à pouvoir en choisir celle qui correspondrait mieux à une fin stendhalienne donnée, d'où le statut évidemment problématique du dénouement chez Stendhal et qui a attiré l'attention des critiques mais aussi des lecteurs. *Armance* aboutit à un « anéantissement final<sup>530</sup> ». Parfois, tout le roman est une préparation de la fin qui fera écho, comme nous l'avons montré, au début. En effet, H. Shillony voit que tout le roman d'*Armance* « prépare le dénouement qui ramène héros et lecteur au point de départ, au degré zéro du désir. Octave qui s'était délivré de lui-même pendant une courte période, retrouve sa méfiance et son altérité. Le dernier chapitre fait écho au premier<sup>531</sup>. » La mort sur laquelle se termine *Armance* se trouve être la seule issue pour le héros, incapable de vivre. S'agit-il d'une fin tragique, d'un roman tragique comme le voit Jean-Jacques Hamm<sup>532</sup> ou d'un dénouement poétique, d'une « évasion dans la beauté<sup>533</sup> » ? S'agit-il d'une mort amoureuse ? Les interprétations peuvent être multiples. Hamm déclare qu'*Armance* est le roman le plus complexe chez Stendhal : « Dès la conception du roman, l'inachèvement apparaît à la fois comme figure et comme problème. (...)»<sup>534</sup>. Cependant, Hamm défend très fort la fin stendhalienne, même quand il s'agit d'une forme d'inachèvement sur laquelle s'accordent tous les critiques. Selon Hamm, par cette forme du dénouement, Stendhal ne donne pas la clef au lecteur et le laisse penser

---

<sup>530</sup> *Ibid.*

<sup>531</sup> *Ibid.*

<sup>532</sup> HAMM, Jean-Jacques, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement, ibid.*, p. 117.

<sup>533</sup> SHILLONY, Helena, art. cit., p. 199.

<sup>534</sup> HAMM, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 114.

et réfléchir. Ainsi, il montre bien qu'écrire « pour un public auquel on donnerait le sens de l'œuvre reviendrait à fausser le rapport privilégié qu'Henri Beyle veut mettre en place. Il faut pour satisfaire l'égotiste, que l'œuvre achevée s'inachève de manière à ce que le public en soit réduit à chercher le sens dans l'ensemble de l'œuvre (...)»<sup>535</sup> ». Ceci dit, l'inachèvement n'est pas dans la plupart des cas aussi conscient et aussi voulu comme l'avance Hamm. En fait Stendhal a du mal à finir ses œuvres et ceci est bien évident dans l'ensemble de ses écrits.

Le dénouement dans *Lucien Leuwen* pose aussi problème. Jean-Jacques Hamm rapporte l'opinion de la critique : « Pour la majorité des historiens de la littérature et des critiques, *Lucien Leuwen* est une œuvre inachevée.(...)»<sup>536</sup> ». Toutefois, Hans Boll-Johansen dit : « Stendhal avait prévu pour la partie inachevée de *Lucien Leuwen* une autre fin que la mort du personnage principal. Il envisage ce dénouement dans une note marginale (...)»<sup>537</sup> ». De même Anne-Marie Meininger voit que « *Lucien Leuwen* n'est pas un roman inachevé, c'est un roman non fini pour la forme. Qu'il soit achevé tel qu'il est, les notes en témoignent»<sup>538</sup> . » Et Michel Crouzet est satisfait du dénouement de *Lucien Leuwen*, dont il dit que « Stendhal est bien parvenu au point final de son œuvre, et [que] ce n'était pas une petite audace que de faire du dénouement un nouveau début, un début dans la vraie vie»<sup>539</sup> ». Quant à Jean- Jacques

---

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>536</sup> HAMM, Jean-Jacques, « Inachèvement et achèvement " Lucien Leuwen " », *Stendhal Club*, n° 118, janvier 1988, p. 179.

<sup>537</sup> BOLL-JOHANSEN, Hans, *op. cit.*, p. 237.

<sup>538</sup> MEININGER, Anne-Marie, « *Lucien Leuwen* et le marginaliste », dans *Le plus méconnu des romans de Stendhal « Lucien Leuwen »*, Paris, Sedes, 1983, p. 9, cité dans HAMM, Jean-Jacques, art. cit., p. 179- 180.

<sup>539</sup> CROUZET, Michel, *Lucien Leuwen*, Paris, Garnier Flammarion, 1982, tome I, p. 17, cité dans HAMM, Jean-Jacques, art. cit., p. 180.

Hamm, il pense que même s'il s'agit d'inachèvement, le roman peut toujours s'achever « dans l'inachèvement, dans les privilèges de la rêverie<sup>540</sup> ». La réflexion de Hamm porte toujours un regard positif sur le dénouement stendhalien, car il voit qu' « une nouvelle forme et qu'une nouvelle écriture se mettent aussi en place chez lui<sup>541</sup>. » Stendhal serait bien dans ce cas un précurseur du vingtième siècle par l'originalité de l'écriture de ses dénouements. Hamm avance cette opinion en toute conscience de l'avis d'un grand nombre de critiques qui voient en *Lucien leuwen* un roman inachevé et considèrent ce fait comme un échec. La fin stendhalienne est cependant très problématique, et à un moment donné, Hamm lui aussi se demande à propos de *Lucien Leuwen* :

(...) Serait-ce un roman achevé ? Il ne fait aucun doute que sur le plan du style et de la composition des scènes, l'œuvre n'est pas terminée. Sur le plan des enjeux romanesques, c'est une autre affaire. Il y aurait certainement intérêt à ne pas confondre roman et action. L'un peut être achevé alors que s'achève l'autre<sup>542</sup>.

Il est donc évident que Hamm n'admet pas l'idée que la fin de *Lucien Leuwen* soit un échec. Il pourrait être aussi question d'un double dénouement dans *Lucien Leuwen* : « Si donc le dénouement du roman stendhalien repose sur le dépouillement du héros, celui de *Lucien Leuwen* n'est-il pas semblable aux autres ? N'y a-t-il pas aussi dans *Lucien Leuwen* un double dénouement ? (...) <sup>543</sup> ». Hans Boll-Johansen, lui, avance une hypothèse plutôt modérée. Le dénouement de ce roman serait lié au caractère du héros : « Stendhal établit en toute évidence une relation entre ce type de dénouement

---

<sup>540</sup> HAMM, Jean-Jacques, art. cit., p. 180.

<sup>541</sup> *Ibid.*

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 182.

et le caractère du héros (...).<sup>544</sup> ». Il poursuit en disant que l'absence « d'une dialectique énergique et vigoureuse pourrait expliquer en partie pourquoi Stendhal a laissé inachevé ce roman d'un anti-héros. (...)»<sup>545</sup> ».

Il est surprenant de voir surgir tous ces classements et toutes ces appellations pour le dénouement d'un roman stendhalien : inachèvement, achèvement dans l'inachèvement, double dénouement, échec, nouvelle vision. Les points de vue divergent et critiques et lecteurs ne cessent pas de s'interroger sur le statut de la fin dans l'ensemble de son œuvre.

### 3. Dénoement et paroxysme dans la nouvelle stendhalienne

Nous avons longuement parlé du statut de la fin dans le roman stendhalien. Il est temps à présent de voir de près le dénouement dans les nouvelles que nous étudions dans ce mémoire à la lumière de tout ce qui a été avancé. Nous nous intéresserons surtout à ce que nous appelons « le paroxysme de la fin » dans les nouvelles. En effet, la nouvelle comme genre plus court et plus concis que le roman exige d'autres normes et critères en ce qui concerne la disposition du récit, de l'intrigue ou l'agencement des événements mais aussi de l'ouverture et surtout de la fin.

En ce qui concerne la nouvelle, beaucoup d'écrivains et de critiques se sont intéressés au moment du dénouement dans ce genre de récit. Ainsi Edgar Poe,

---

<sup>544</sup> BOLL-JOHANSEN, Hans, *op. cit.*, p. 237.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 237- 238.

nouvelliste, fait reposer tout le poids de la nouvelle sur un effet final vers quoi tout doit converger et il donne au dénouement une importance primordiale dans la composition d'une histoire : « It is with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents [...], tend to the development of intention<sup>546</sup>. »

Du côté des théoriciens, V. Chklovki insiste sur la surprise finale dans la nouvelle<sup>547</sup>. Florence Goyet souligne également l'importance de la fin, et la relie à la tension antithétique du récit : « La pointe n'est rien autre que la traduction de la tension antithétique<sup>548</sup>. » Elle nous fait aussi remarquer la relation qui peut exister entre la pointe et le début de la nouvelle : « Non seulement on peut relire la nouvelle après avoir découvert la pointe, mais celle-ci informe notre relecture du début du texte. Elle approfondit le sentiment que nous avons du drame, autre façon de dire qu'elle approfondit la tension antithétique<sup>549</sup>. » De même, selon elle, la pointe pourrait apporter un équilibre à tout le reste du texte. Guy Larroux est aussi du même avis car il pense que « toute la tension de la fin vient se résoudre dans la clause<sup>550</sup> ».

Pour Stendhal, l'inachèvement est, comme nous l'avons signalé, un phénomène que nous détectons souvent et sous plusieurs formes dans l'écriture de ses dénouements. Parmi les nouvelles que nous étudions, cinq sur neuf sont inachevées, à

---

<sup>546</sup> POE, Edgar Allan, *The Works of E.A. Poe*, vol. III, London, A & C. Black, 1910, p. 266, cité dans : LARROUX, Guy, *Le mot de la fin*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 6.

<sup>547</sup> CHKLOVSKI, V., *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 319 p.

<sup>548</sup> GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925 : Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993, p. 48-49.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>550</sup> LARROUX, Guy, *op. cit.*, p. 88.

savoir *Le Rose et le Vert*, *Le Juif*, *Le Chevalier de Saint-Ismier*, *Philibert Lescale* et *Féder*.

### 1) *Le Rose et le Vert*

Dans le cas d'une longue nouvelle telle que *Le Rose et le Vert* et vu les nombreux préparatifs auxquels a assisté le lecteur pour aboutir au nœud de l'histoire, l'inachèvement pourrait avoir sur lui un effet négatif. En effet, la rencontre entre Mina Wanghen et Léon, retardée jusqu'à la fin de la nouvelle, n'aboutit à rien sinon à un désintérêt réciproque de la part des deux personnages, et la nouvelle se termine ainsi : « Jusqu'ici, excepté la mort de son père et son amitié passionnée pour sa mère, son âme n'avait réellement senti, éprouvé de sensation profonde que par suite des événements que lui figurait son imagination<sup>551</sup>. » Ainsi, le moment nœud de l'histoire s'avère comme une fin inachevée. Le lecteur s'attendait à un paroxysme et son attente se trouve déçue. Le paroxysme se trouve donc défait au moment où il devait vraiment aboutir. Pour le lecteur, la fin inachevée est une transition abrupte à laquelle il ne s'attendait pas. La tension, le suspense qui n'aboutissent pas le surprennent et en même temps le désillusionnent. Le rythme de la fin inachevée est en contraste avec ce qui précède. En effet, un peu avant, nous avons l'impression que nous étions au cœur de l'action lors de la rencontre de Mina et Léon bien que leurs opinions mutuelles l'un sur l'autre ne soient pas favorables. Mina dit :

- Dans tous les cas, pour faire la folie de me donner un maître avant vingt ans, il faudrait que je fusse enthousiasmée du mérite de ce maître

---

<sup>551</sup> STENDHAL, *Le Rose et le Vert*, p. 1136.

futur et je ne sens rien de pareil pour ce beau jeune homme. Il ressemble au jeune Buhl, dit-elle à sa mère ( c'était un sous-caissier favori de son père )<sup>552</sup>.

De même Léon, après qu'il eut dansé avec Mina, « était fort pensif<sup>553</sup> », il se dit : « “ On dit que la première impression est toujours la plus sûre, (...) Hé bien, cette belle demoiselle sera une femme impérieuse<sup>554</sup>. ” » et il a ce sentiment : « (...) j'ai assez de la société des femmes impérieuses<sup>555</sup>. » Toutefois, le lecteur s'attendait à une suite à cette rencontre si longuement attendue dans la nouvelle. Contre toute attente, il se trouve face à un rythme qui va plus vite dans le récit qui tend vers une certaine forme d'achèvement qui sera en fait l'inachèvement. Des phrases d'ordre général et qui relèvent plutôt du commentaire font suite à cette rapide rencontre entre Mina et Léon : « À vrai dire, ni elle ni personne ne savait ce qu'elle pourrait être un jour si enfin elle arrivait à désirer ou à craindre quelque chose. Jusqu'ici son âme ne daignait pas s'occuper des événements communs de la journée. (...)»<sup>556</sup>.

Le lecteur se trouve obligé de s'éloigner de l'histoire de Mina et Léon pour poursuivre un récit qui essaie de se trouver une issue pour s'achever. Ainsi, *Le Rose et le Vert* reste une nouvelle inachevée dans le sens où l'histoire d'amour qui est censée être le nœud de l'histoire est inexistante. En d'autres termes, l'inachèvement advient au moment où l'histoire doit vraiment commencer. Cependant, Stendhal avait l'intention d'achever sa nouvelle puisqu'il propose un plan possible pour la suite, mais même dans ce plan, on voit mal une ligne évidente qui marquerait le dénouement.

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 1135.

<sup>553</sup> *Ibid.*

<sup>554</sup> *Ibid.*

<sup>555</sup> *Ibid.*

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 1136.

## 2) *Mina de Vanghel*

Stendhal reprend le sujet du *Rose et le vert* quelques années plus tard dans le cadre d'une autre nouvelle, *Mina de Vanghel*, dont nous étudierons maintenant le dénouement. Il s'agit d'une nouvelle achevée. Ceci dit, le lecteur est surpris du dénouement qui se trouve être un cas à part dans l'écriture stendhalienne, en particulier celle des nouvelles. Celle-ci se clôt sur la mort de l'héroïne : « Quand il eut disparu, elle alla dans la chambre d'Alfred et se tua d'un coup de pistolet dans le cœur. (...) »<sup>557</sup> ». Cette fin tragique survient subitement et est inattendue pour le lecteur. Toutefois, ce dernier avait le sentiment que la nouvelle tendait vers sa fin depuis que Mina de Vanghel avait commencé à se démasquer et à déclarer progressivement sa vraie identité : « Mina lui sauta au cou. “ Je suis Mina de Vanghel, que vous avez vue chez madame de Cély, comment ne m'avez-vous pas reconnue ? Ah ! c'est que l'amour est aveugle ”, ajouta-t-elle en riant.<sup>558</sup> ». C'est une première déclaration que Mina fait à Alfred. Cependant, elle ne se suffit pas de cet aveu : « (...) Il manquait à son bonheur de pouvoir ne rien cacher à son ami. Dès qu'on aime, celui qui trompe est malheureux<sup>559</sup>. » L'attention et la curiosité du lecteur sont de plus en plus éveillées, il s'attend à la réaction d'Alfred et à la poursuite des aveux de Mina. De même, il pressent que le dénouement aura lieu bientôt. La narration s'accélère et on s'attend alors à un achèvement de la nouvelle à la Stendhal. Il est à noter que le paroxysme des

---

<sup>557</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1174.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 1172.

<sup>559</sup> *Ibid.*

sentiments chez les personnages, à savoir les sentiments d'amour et de bonheur chez Mina, vont de pair avec le mouvement précipité que prend la narration, dû à la folie et à l'imprudence des personnages, avant que n'advienne la fin. Ainsi, les événements se succèdent avec des transitions abruptes. La question que pose Alfred subitement à Mina vers la fin de la nouvelle déclenche la dernière déclaration de l'héroïne et amène la nouvelle à un dénouement tragique. Alfred dit à Mina : « - Dites-moi une chose, Mina. La nuit où je surpris M. de Ruppert chez ma femme, aviez-vous connaissance des projets du comte ? En un mot, étiez-vous d'accord avec lui<sup>560</sup> ? » Ainsi Mina enlève son dernier masque : « - Oui ! répondit Mina avec fermeté. Madame de Larçay n'a jamais songé au comte ; j'ai cru que vous m'apparteniez parce que je vous aimais. Les deux lettres anonymes sont de moi<sup>561</sup>. » Une fois tout à fait démasquée, Mina perd Alfred à jamais : « - Ce trait est infâme, reprit Alfred froidement. L'illusion cesse, je vais rejoindre ma femme. Je vous plains et ne vous aime plus<sup>562</sup>. » Là, nous assistons à un revirement total dans le récit, à une transition mais aussi à un retour à la situation initiale, puisque Alfred retourne à sa femme.

Le dénouement de la nouvelle, avec le suicide de l'héroïne, correspond au caractère excessif des personnages stendhaliens, à l'intensité de ce qu'ils ressentent et vivent mais aussi à leur refus du compromis. Mina était au paroxysme de l'amour et du bonheur après tant d'efforts et de manœuvres, mais voilà qu'elle perd tout et qu'elle perd aussi sa raison de vivre. Elle se tue d'un coup de pistolet « dans le cœur<sup>563</sup>. » La

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 1174.

<sup>561</sup> *Ibid.*

<sup>562</sup> *Ibid.*

<sup>563</sup> *Ibid.*

dernière phrase de la nouvelle consiste en un commentaire du narrateur, qui par sa concision et son authenticité, propose un raisonnement plausible pour ce dénouement. Parlant de Mina, il est donc dit : « (...) Sa vie fut-elle un faux calcul ? Son bonheur avait duré huit mois. C'était une âme trop ardente pour se contenter du réel de la vie<sup>564</sup>. » En effet, la quête d'un bonheur sans compromis a toujours été à l'origine de l'écriture stendhalienne, y compris de celle du dénouement. La fin de *Mina de Vanghel* fait écho à celle d'une autre nouvelle des *Chroniques italiennes* et qui se termine par la mort de l'héroïne, Hélène. *L'Abbesse de Castro* se termine ainsi : « Ugone alla et revint fort vite ; il trouva Hélène morte, elle avait la dague dans le cœur<sup>565</sup>. » Mina de Vanghel se donne un coup de pistolet dans le cœur, comme Hélène de Campireali se tue d'un coup de dague dans le cœur. Nous identifions donc la même fin tragique et abrupte dans les deux nouvelles.

Dans *Mina de Vanghel*, la fin est tragique mais elle est également rapide par rapport à ce qui précède. En effet, les commentaires et l'étude de la psychologie du personnage se réduisent à quelques phrases, concises mais significatives. Il est dit de la fin dans *Mina de Vanghel* qu'elle est « puissante et d'une atroce cruauté, mais le style éblouit par sa sécheresse et sa violence. Par instants, on croit lire du Paul Morand, quelques uns de ces traits empoisonnés qui sont tout le plaisir de Stendhal<sup>566</sup>. » Il est de même dit du paroxysme qui est défait dans la fin de la nouvelle qu'il s'agit en fait

---

<sup>564</sup> *Ibid.*

<sup>565</sup> STENDHAL, *L'Abbesse de Castro*, dans *Chroniques italiennes*, dans *Romans et nouvelles II*, édition établie et annotée par Henri Martincau, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 652.

<sup>566</sup> DÉON, Michel, dans STENDHAL, *Le Rose et le Vert* suivi de *Mina de Vanghel*, présenté par Michel Déon de l'Académie française, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1982, p. 8.

d'« un départ en flèche suivi d'une baisse de tension, un désintéret soudain après un moment d'exaltation<sup>567</sup>. » et qu'une « œuvre inachevée nous en dit plus sur un romancier qu'une œuvre où il s'est forcé à trouver une fin pour satisfaire son éditeur et ses lecteurs. Le pari n'a pas été tenu pour des raisons trop honnêtes, et notre déception devient rêveuse. (...)»<sup>568</sup>

### 3) *Le Coffre et le revenant*

Nous assistons à une autre fin tragique dans la cinquième nouvelle du recueil que nous étudions, intitulée *Le Coffre et le revenant*. Il s'agit d'une nouvelle achevée mais d'un dénouement où meurent les deux protagonistes, Inès et don Fernando. La mort des personnages est brutale et cruelle : « Peu de jours après, doña Inès, qui plaidait avec son mari, fut trouvée dans son lit percée de plusieurs coups de poignard ; et, à la suite d'une conspiration découverte par don Blas, le frère d'Inès et don Fernando viennent d'avoir la tête coupée sur la place de Grenade<sup>569</sup>. » C'est ainsi que se clôt la nouvelle. Cette clôture tragique conclut l'histoire d'amour qui unissait Inès et don Fernando. Le conflit qui déchirait Inès entre son devoir d'épouse envers don Blas, qui l'avait séparée de son fiancé don Fernando, et le tendre sentiment qu'elle éprouvait toujours pour ce dernier est résolu enfin par sa mort. Elle a beau essayer de fuir ce conflit en se réfugiant dans sa piété et dans son sens du devoir, ceci s'avère impossible après la réapparition de don Fernando dans sa vie après une absence de

---

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>568</sup> *Ibid.*

<sup>569</sup> STENDHAL, *Le Coffre et le revenant*, p. 1238.

deux ans durant lesquels son souvenir ne l'a jamais quittée. Transporté dans un coffre dans la maison d'Inès, don Fernando parvient à voir sa bien-aimée. Le lecteur sent que la fin de la nouvelle approche quand don Blas commence à avoir des soupçons au sujet du coffre et que les histoires de Zanga et Sancha, adjuvants d'Inès, ne vont pas tout à fait dans la même direction. Inès a surtout peur pour la vie de don Fernando bien qu'elle risque elle-même sa vie. Ainsi « (...) Inès, qui tremblait, pour don Fernando, alla trouver Sancha<sup>570</sup>. » Sancha la rassure mais essaie d'attirer son attention sur le danger qu'elles courent quand don Blas aura su toute la vérité :

- Don Fernando est en sûreté ; mais, Madame, continua Sancha, votre vie et la mienne ne tiennent qu'à un fil. Don Blas a des soupçons. Demain matin, il va menacer sérieusement Zanga, et lui faire parler par le moine qui confesse cet homme, et a tout empire sur lui. Le conte que j'ai fait n'était bon que pour parer au danger du premier moment<sup>571</sup>.

Le personnage stendhalien, porté par l'amour et la passion, est toujours obsédé par l'être aimé. Ainsi, même si Inès risque sa vie, elle s'intéresse peu à son sort puisqu'elle a pu revoir don Fernando. Elle est même prête à mourir. En d'autres termes, elle ne veut plus rien de la vie après qu'elle est parvenue à revoir don Fernando.

- Eh bien, prends la fuite, ma chère Sancha, reprit Inès avec sa douceur ordinaire, et comme nullement émue du sort qui l'attendait dans peu d'heures. Laisse-moi mourir seule. Je mourrai heureuse ; j'ai avec moi l'image de Fernando. La vie n'est pas trop pour payer le bonheur de l'avoir revu après deux ans. (...) <sup>572</sup>

Il faut dire que le bonheur et l'amour sont souvent étroitement liés chez les personnages stendhaliens et le dénouement coïncide avec le moment où bonheur et amour touchent à un certain paroxysme. Inès demande à Sancha de se sauver mais

---

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 1237.

<sup>571</sup> *Ibid.*

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 1238.

aussi de revoir don Fernando pour lui remettre une croix : « (...) Tu pourras te sauver, je l'espère. Je ne demande qu'une chose : remets cette croix de diamants à don Fernando, et dis-lui que je bénis en mourant l'idée qu'il a eue de revenir de Majorque<sup>573</sup>. » Le courage de mourir coïncide donc avec la force épuisée dans l'amour. Toutefois, ignorant son sort, Inès croit pouvoir fuir don Blas et s'isoler dans un couvent, mais « Peu de jours après, doña Inès, qui plaidait avec son mari, fut trouvée dans son lit percée de plusieurs coups de poignard (...)»<sup>574</sup>. L'atrocité sur laquelle se termine la nouvelle est en contraste avec l'histoire d'amour qui y est incluse. D'ailleurs, ce n'est pas le cas de cette nouvelle exclusivement, c'est celui de plusieurs nouvelles, y compris celles qui appartiennent au recueil des *Chroniques italiennes*. Ce qui amène souvent le lecteur à s'interroger sur le statut de la fin dans la nouvelle stendhalienne. L'effet brusque et cruel que pose souvent le dénouement des nouvelles est-il dû à la nature ou la structure même de la nouvelle en tant que genre littéraire ? Ceci est fort douteux car on ne retrouve pas le même effet dans la nouvelle en général en tant que genre. Est-ce une facilité qu'emprunte Stendhal pour conclure ses récits, faute de quoi ils risqueraient de rester inachevés ? Toutes ces questions se posent à la lecture des fins des nouvelles, souvent teintées de rapidité, de brusquerie, parfois d'ironie mais qui sont aussi inachevées pour une grande part.

#### 4) *Le Philtre*

Il faut noter que, même dans le cas des nouvelles achevées, Stendhal surprend

---

<sup>573</sup> *Ibid.*

<sup>574</sup> *Ibid.*

son lecteur par son choix des dernières phrases avec lesquelles prend fin son récit. C'est le cas du *Philtre* qui se termine ainsi : « On ne l'a plus revu. Léonor a fait profession au couvent des Ursulines<sup>575</sup>. » La tournure indéfinie ainsi que l'intrusion brusque de cette phrase d'une façon inattendue à la fin de la nouvelle nous surprend. Par rapport au rythme de la nouvelle, les longs récits et métarécits de Léonor, etc., la conclusion est teintée de rapidité. Il s'agissait un tout petit peu avant d'une sympathie réciproque entre Léonor et Liéven. Même après avoir été l'interlocuteur de tous les récits des folies de Léonor, Liéven est très amoureux d'elle : « Plus Liéven voyait Léonor forcenée d'amour pour Mayral, plus il l'adorait. Elle pleura beaucoup ; il lui baisait la main. Comme il lui parlait à mots couverts de son amour (...) » En effet, Liéven est prêt du début à la fin à tout faire pour elle, il lui dit :

- J'ai bien peu d'argent, (...) l'ennui m'a fait joueur ; mais peut-être le banquier auquel mon père m'a recommandé à Bordeaux ne me refusera pas quinze ou vingt louis, si je vais le supplier ; je m'en vais tout faire, même des bassesses : avec cet argent, vous pourrez partir pour Paris<sup>576</sup>.

En fait, la joie de Léonor qui s'ensuit contraste avec la dernière phrase de la fin :

Léonor lui sauta au cou.

- Grand Dieu ! que ne puis-je vous aimer ? Quoi ! vous me pardonnerez mes horribles folies ?

- A tel point que je vous épouserais avec ravissement et que je passerais ma vie avec vous, le plus fortuné des hommes<sup>577</sup>.

Cette transition est censée nous annoncer une fin heureuse. Nous arrivons à un sommet, autrement dit à un paroxysme au niveau des sentiments des personnages ainsi qu'au niveau événementiel mais qui se trouve défait par la dernière phrase sur laquelle

---

<sup>575</sup> STENDHAL, *Le Philtre*, p. 1253.

<sup>576</sup> *Ibid.*

<sup>577</sup> *Ibid.*

prend fin la nouvelle. La suite de cette transition n'annonce pas non plus la fin :

- Mais, si je rencontre Mayral, je me sens assez folle et criminelle pour vous abandonner, vous mon bienfaiteur, et tomber à ses pieds.

Liéven rougissait de colère.

- Il n'est qu'un moyen de me guérir, c'est de me tuer, lui dit-il en la couvrant de baisers.

- Ah ! ne te tue pas, mon ami ! lui disait-elle.

Tout semble arriver à une certaine pointe et les obstacles paraissent surmontables, sauf que Stendhal choisit, contre toute attente, de faire entrer Léonor subitement dans un couvent ; c'est une fin que l'on retrouve en fait souvent chez lui. Nous ressentons par là même qu'il y a comme une sorte d'ellipse dans le récit : « On ne l'a plus revu (...) »<sup>578</sup>. En effet, nous assistons souvent chez Stendhal, dans le cas des nouvelles achevées, à des fins inattendues. B. Eikhenbaum estime, à juste titre, que la fin inattendue est ce qui marque la nouvelle si on la compare au roman. Il écrit :

(...) il est naturel qu'une fin inattendue soit un phénomène très rare dans le roman ( et si on la trouve, elle ne témoigne que de l'influence de la nouvelle ) (...) tandis que la nouvelle tend précisément vers l'inattendu du final où culmine ce qui le précède. Dans le roman, une certaine pente doit succéder au point culminant, tandis que dans la nouvelle, il est plus naturel de s'arrêter au sommet que l'on a atteint<sup>579</sup>.

B. Eikhenbaum fait là une comparaison intéressante, il dit : « On comparera le roman à une longue promenade à travers des lieux différents, qui suppose un retour tranquille ; la nouvelle à l'escalade d'une colline, ayant pour but de nous offrir la vue qui se découvre depuis cette hauteur<sup>580</sup>. » Il faut dire que ces réflexions ne sont que

---

<sup>578</sup> *Ibid.*

<sup>579</sup> EIKHENBAUM, B., « Sur la théorie de la prose », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 203.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 203- 204.

partiellement applicables à Stendhal car la fin chez lui, une fois atteint un point culminant ou un paroxysme, va dans un autre sens, puisque du fait de la vitesse et du paroxysme qui s'ensuit, les dernières phrases ont souvent pour rôle de défaire le sommet qu'on a atteint. Est-ce un moyen chez Stendhal de se distancier vers la toute fin de sa propre écriture et du sort de ses personnages ? Est-ce une façon de se rendre irresponsable et non concerné ? Beaucoup de questions se posent quant à la fin de la nouvelle stendhalienne. On doute que Stendhal ait déjà en vue le dénouement de ses nouvelles. Cependant, H. -F Imbert écrit en rapportant la réflexion d'E. Poe en ce qui concerne la fin dans la nouvelle :

(...) On ne peut composer, affirme-t-il [Poe], qu'en ayant constamment en vue le dénouement, et par contrecoup, l'effet à produire sur le lecteur. La composition est ainsi enfermée dans les limites du « preestablished design ». La recherche de l'effet correspond à l'effort de l'artiste pour assumer pleinement la responsabilité de sa singularité. Au risque de ne pas être compris du lecteur superficiel ou de la masse. Art de happy few<sup>581</sup>.

L'imprévisibilité des fins des nouvelles chez Stendhal ne va pas dans le sens de la théorie d'E. Poe. V. del Litto parle d'un « divin imprévu<sup>582</sup> » chez Stendhal. Toutefois, à propos de sa composition de *La Chartreuse de Parme*, « Stendhal [dit] dans sa lettre à Balzac : « J'ai fait *La Chartreuse de Parme*, ayant en vue la mort de Sandrino. »<sup>583</sup> »

##### 5) *Souvenirs d'un gentilhomme italien*

La fin dans *Souvenirs d'un gentilhomme italien* correspond à une fin ouverte :

---

<sup>581</sup> IMBERT, Henri-François, « Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4, « Problématiques de la nouvelle », octobre- décembre, 1976, p. 343.

<sup>582</sup> DEL LITTO, Victor, « Stendhal entre deux nostalgies », *Stendhal, Paris et le mirage italien. Actes du colloque ( 21-22 mars 1992 )*, Paris, 1992, p. 2.

<sup>583</sup> IMBERT, Henri-François, art. cit., *ibid.*

(...) Ce que j'appris ensuite des actes qui avaient signalé la restauration du gouvernement pontifical et des vengeances exercées à l'instigation du cardinal Pacca, dut nécessairement me confirmer dans cette résolution, dont j'ai plus d'une fois béni la prudence, sur la terre hospitalière qui m'a accueilli<sup>584</sup>.

Il ne s'agit pas d'un dénouement brusque si nous le comparons à celui d'autres nouvelles. Toutefois, il est question d'une transition importante dans la fin et d'un retour à la situation initiale : « (...) le retour du pape ne tarda pas à être décidé. (...)»<sup>585</sup>. En fait, la fin reprend le début dans un mouvement de boucle. Quant au personnage, il tentera de se retrouver dans un ailleurs qu'il pensera comme meilleur. Dans ce sens, le dénouement laisse en quelque sorte une part d'imagination au lecteur et n'a pas par là même un effet de choc ou de rupture.

Si nous parlons d'autres nouvelles, il sera surtout question d'inachèvement. Nous avons déjà parlé de l'inachèvement dans *Le Rose et le Vert*. Nous retrouvons ce même trait dans *Le Juif* ainsi que dans d'autres nouvelles telles que *Le Chevalier de Saint-Ismier*, *Philibert Lescale* et *Féder*. Prenons un dernier exemple d'illustration dans *Le Juif*.

## 6) *Le Juif*

Il s'agit d'un rythme de narration qui va dans un mouvement ascendant vers la fin, mais qui aboutit enfin à l'inachèvement. En effet, le rythme s'accélère à la suite d'une transition abrupte qui survient dans le récit après qu'on a eu l'impression que tout était rentré dans l'ordre : le Juif vit en harmonie avec Catherine, leur commerce

---

<sup>584</sup> STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, p. 1202.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 1201.

est réussi et leur vie est aisée. Ce moment fort a lieu quand le Juif apprend qu'il a un fils de sa femme Stella qu'il a laissée pour Catherine :

Un juif de ma connaissance vint un jour me voir et m'engagea à prendre ma voiture et à l'accompagner à deux lieues de Lyon. Là, il me dit tout à coup :

- Philippe, vous avez une femme et un fils ; ils sont malheureux... Puis il me donna une lettre de ma femme et disparut. Je revins seul à Lyon<sup>586</sup>.

Cette rencontre abrupte, qui fait intrusion dans le récit, déclenchera un rythme accéléré de la narration par la suite, lequel éveillera la curiosité et l'attention du lecteur. Celui-ci sera plutôt déçu par l'inachèvement de la nouvelle ou encore quand il se retrouve devant une fin telle que : « Rien de tout cela n'arriva<sup>587</sup>. » Il est à noter que l'inachèvement advient souvent suite à un paroxysme qu'atteignent les événements. En effet, la tension règne sur le récit après que le Juif découvre qu'il a un fils. Il a du remords et il quitte Catherine dans la nuit pour aller retrouver sa femme et son fils. Les événements ultérieurs sont teintés de vitesse et d'in vraisemblable. Le personnage envisage beaucoup d'obstacles et on a l'impression qu'on a affaire à un récit d'aventures. Le récit produit une tension et un effet de suspense surtout quand nous assistons à un crime que commet le Juif : « Le douanier me prit au collet, le démon me tenta, je lui donnai un coup de couteau et le jetai dans le torrent, à quinze ou vingt pieds au-dessous de la route ; ce fut le premier crime de ma vie. “ Je suis perdu ! ” me dis-je<sup>588</sup>. » La tension se poursuit : « En approchant de Suse, j'entendis du bruit derrière moi ; je mis mon cheval au galop ; il s'emporta, je ne pus le retenir, la voiture

---

<sup>586</sup> STENDHAL, *Le Juif*, p. 1215.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 1217.

<sup>588</sup> *Ibid.*

versa (...) <sup>589</sup> ».

Toutefois, la fin inachevée de la nouvelle défait, comme nous venons de l'avancer, le paroxysme auquel touchent les événements. La nouvelle se termine ainsi : « (...) “ Catherine m'a maudit, pensai-je ; le ciel est juste ; je vais être reconnu et pendu dans deux mois. ”

Rien de tout cela n'arriva. <sup>590</sup> ». Il faut dire que le statut original du dénouement demeure donc une caractéristique bien particulière de la nouvelle stendhalienne.

---

<sup>589</sup> *Ibid.*

<sup>590</sup> *Ibid.*

## CONCLUSION

La « stendhalie » est un monde très vaste. Étudier Stendhal est toujours par là même un projet très difficile à limiter ; les écrits et les études qui lui sont consacrés révèlent que son écriture et ses œuvres n'ont jamais cessé d'être un grand sujet d'intérêt pour la critique littéraire : Victor Brombert, Léon Blum, Jean Prévost, Georges Blin, Michel Crouzet, Béatrice Didier, Jean-Jacques Hamm pour n'en citer que quelques-uns. La fascination et l'ambiguïté que reflète l'écriture stendhalienne restent les dénominateurs communs dont partent souvent les études sur Stendhal. C'est en effet ce qui nous a attirée vers ce grand auteur : son écriture nous attire tout en nous laissant avec des points d'interrogation. La double position que nous pouvons avoir envers ses nouvelles, qui sont considérées comme une production marginale chez lui, nous a particulièrement paru justifier une étude qui pourrait jeter un éclairage nouveau sur l'écriture stendhalienne.

À partir du corpus que nous avons étudié, nous nous sommes concentrée sur l'étude de l'esthétique de la nouvelle. Nous avons tenté au cours de notre recherche de partir de notions précises telles que l'« intensité » et le « paroxysme » pour pouvoir en dégager l'esthétique. Il nous a semblé probant dans ce cas d'avoir souvent recours à l'analyse des textes pour rester tout au long de notre recherche le plus près possible du texte. Il faut avouer qu'au départ, approcher un auteur tel que Stendhal paraissait effrayant, car qu'est-ce qui peut être dit après tout ce qui a été dit sur lui ? Comment rapporter le point de vue d'une critique très large et en même temps dire du nouveau ?

Nous sommes passée par cette impasse bien redoutable mais nous croyons l'avoir dépassée en choisissant de mettre en relief une production littéraire plutôt méconnue. Par ailleurs, nous avons décidé, nous trouvant notamment contrainte par les limites que pose l'espace de la recherche, de ne pas nous laisser influencer trop par les textes critiques et d'essayer plutôt de fournir un apport dégagé surtout à partir du texte stendhalien lui-même. Nous avons tenté dans cette veine d'analyser le récit à partir de textes précis qui nous ont semblé significatifs ; il en va de même pour l'étude des personnages et celle des effets du dénouement. Il nous semble que nous sommes arrivée au terme de cette recherche à identifier les traits qui peuvent être spécifiques de la nouvelle stendhalienne. Au niveau du récit, nous avons souligné l'intensité présente dans la narration. Nous avons aussi détecté la tension qui s'y trouve et qui est traduite par les « moments forts » ou ce que nous appelons les moments « paroxystiques » dans le récit. Nous avons de même identifié la position de Stendhal envers la description. En effet, son refus de décrire va de pair avec son amour de raconter et nous espérons avoir réussi à démontrer ceci à travers les exemples que nous avons présentés. L'amour du récit et du métarécit existe aussi chez les personnages des nouvelles. Nous avons remarqué par là-même que les dialogues véhiculent souvent des récits ou sont un cadre pour des histoires. Ainsi, au lieu de produire un effet de pause, ils participent au flux du récit et contribuent à ces effets de saturation et d'intensité du récit.

Au niveau des personnages, nous avons essayé, au cours de l'étude qui leur est consacrée dans le deuxième chapitre, de montrer l'excès et le paroxysme qui les

caractérisent. Nous avons, dans ce contexte, attiré l'attention sur le visage féminin qui constitue une dimension particulièrement importante de la nouvelle stendhalienne. Excès et paroxysme sont en fait issus des sentiments intenses qui agitent souvent les personnages, qui, dotés d'une sensibilité et d'une imagination exceptionnelles possèdent une épaisseur psychologique qui rend le personnage stendhalien unique dans un genre court tel que la nouvelle. Les personnages sont en quête permanente du bonheur et de l'amour ( lequel est chez eux une passion ) ; ils veulent donc, parfois, tout ou rien. Ainsi, il est dit, par exemple, de Mina de Vanghel à la fin de la nouvelle : « C'était une âme trop ardente pour se contenter du réel de la vie<sup>591</sup>. » En fait, leur caractère excessif les amène vers des extrêmes et par là même vers des tensions, des contradictions et des crises. Pour arriver à retrouver une formule qui correspondrait à leurs ambitions et qui répondrait à leur imagination, ils sont capables de tout, ils vont jusqu'à des folies. Nous avons ici analysé ces manifestations du paroxysme chez les personnages qui sont souvent représentées par leur recours au déguisement et à l'ailleurs. Ces données peuvent en effet aider les personnages dans leur quête interminable, ce sont aussi des lieux où ils peuvent trouver refuge et où leur imagination et leur excès peuvent se donner libre cours. Ils ne sont ici que l'incarnation de Stendhal lui-même. Dans un dernier chapitre, nous nous sommes intéressée au dénouement dans les nouvelles. L'accent y est donc mis sur les effets de pointe et de chute. Nous avons ici noté le statut problématique de la fin stendhalienne vu que la fin est généralement conçue comme une donnée très importante pour le

---

<sup>591</sup> STENDHAL, *Mina de Vanghel*, p. 1174.

genre de la nouvelle par rapport à celui du roman, par exemple. L'inachèvement, les fins rapides et imprévues pourraient résumer, en quelque sorte le dénouement dans la nouvelle stendhalienne. À partir d'exemples, nous avons surtout essayé de montrer le lien qui existe entre ces phénomènes et la notion du « paroxysme ». En effet, la fin fait souvent suite à un paroxysme auquel touche le récit et à une attente de la part du lecteur. Toutefois, elle parvient par des effets de rapidité, d'in vraisemblance ou encore d'inachèvement à défaire ce paroxysme et à prendre un tout un autre cours qui laisserait l'attente du lecteur plutôt inassouvie. Cependant celui-ci se trouve marqué par l'effet d'un dénouement exceptionnel qui ne peut appartenir qu'à Stendhal.

Il nous semble que toutes ces données rendent très caractéristique et très identifiable la nouvelle stendhalienne, et révèlent une esthétique bien particulière. Nous aurions sans doute encore beaucoup à dire sur la nouvelle ou le récit court chez Stendhal et c'est ainsi qu'au terme de cette recherche, nous avons un sentiment d'inachèvement. Toutefois, c'est un sentiment qui ne nous déplaît pas s'il se rapproche de près ou de loin de l'effet que nous laisse souvent la fin chez l'auteur de *Féder* et du *Rose et le Vert...*

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Corpus

- STENDHAL, *Romans et nouvelles*, établissement du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1928, 2 v.
- Romans & nouvelles*, dans *Romans et nouvelles II*, édition établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Éditions Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 1053-1357.
- Romans et nouvelles*, textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto, Paris, Le livre de poche, 1968, 503 p.

### II. Autres œuvres de Stendhal

- STENDHAL, *Chroniques italiennes*, dans *Romans et nouvelles II*, édition établie et annotée par Henri Martineau, Paris, Éditions Gallimard, 1948, p. 555-858.
- Chroniques italiennes*, introduction, chronologie, établissement du texte, notes, archives de l'œuvre et index par Béatrice Didier, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, 440 p.
- STENDHAL, *Armance*, Paris, Gallimard, 1975, 320 p.
- De l'Amour*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1959, 521 p.
- La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, 1977-1978, 2 v.
- Lamiel*, Paris, Flammarion, 1993, 381 p.
- Le Rouge et le Noir*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 505 p.
- Lucien Leuwen*, Paris, Flammarion, 1982, 2 v.
- Promenades dans Rome*, Grenoble, J. Millon, 1993, 470 p.
- Rome, Naples et Florence*, Paris, Gallimard, 1987, 479, [1] p.
- Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 1973, 502 p.

### III. Études portant sur les nouvelles de Stendhal

#### 1. Livres

- DÉDÉYAN, Charles, *Stendhal chroniqueur*, Paris, Didier, 1962, 124 p.
- Stendhal et les Chroniques italiennes*, Paris, Didier, 1956, 104 p.
- PEYTARD, Jean, *Voix et traces narratives chez Stendhal. Analyse sémiotique de Vanina Vanini*, Paris, Éditeurs français réunis, 1980, 139 p.

#### 2. Articles et études partielles

- ALBÉRÈS, R. M., « Les " Romaines " dans " La Chartreuse de Parme " et les " Chroniques italiennes " », *Europe*, 1972, p. 141-149.

- ANDRIEU, Jacqueline, « De *Mina de Vanghel* à *Lamiel* ou héroïsme, amour et vraisemblance », *Stendhal Club*, n° 76, juillet 1977, p. 320-331.
- BERTHIER, Philippe, « Topo-énergétique de “ L’Abbesse de Castro ” », *Stendhal Club*, n° 110. *Stendhal et l’énergie romantique I*, janvier 1986, p. 134-145.
- BOLL-JOHANSEN, Hans, « Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4. « Problématiques de la nouvelle », octobre-décembre 1976, p. 421- 432.
- BOTTACIN, Annalisa, « Conversione nell’opposto : Mina de Vanghel », *Stendhal e Milano. Atti del 14° Congresso internazionale stendhaliano. Milano, 19-23 marzo 1980*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, p. 827-831.
- CHARVIER-BERMAN, Evelyne, « “ L’Abbesse de Castro ” Étude sémiologique et thématique du personnage d’Hélène Campireali », *Stendhal Club*, n° 128, juillet 1990, p. 377-384.
- CHOCHEYRAS, Jacques, « Yesterday, Vanina », *Cahiers de l’Alpe*, n° spécial. « Stendhal sous divers visages », Grenoble, Édition des cahiers de l’Alpe de la Société des Écrivains Dauphinois, 1982, p.79-87.
- DE WULF, Gauthier, « Entre exaltation et décadence. Les catégories de l’espace et du temps dans “ L’Abbesse de Castro ” », *Stendhal Club*, n° 143, avril 1994, p. 201-212.
- DI MAIO, Mariella, « Avatars des Cenci (Stendhal, Artaud, Moravia) », *Stendhal Club*, n° 138, p. 155-169.
- DIDIER, Béatrice, « Stendhal chroniqueur », *Littérature*, n° 5, février 1972, p. 11-25. « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 27, mai 1975, p. 209-221.
- DUILIO BUSNELLI, Manlio, « Les couvents tragiques de Stendhal », *Stendhaliana*, Roma, Rassegna di cultura e vita scolastica, 1983, p. 27-46.
- ESQUIER, Suzel, « “ Féder ”: un “ conte léger ” », *Stendhal Club*, n° 130, janvier 1991, p. 145-158.
- HAMM, Jean-Jacques, « Un laboratoire stendhalien: les *Chroniques italiennes* », *Revue d’Histoire littéraire de la France*. « Stendhal », mars-avril 1984, 84<sup>e</sup> année, n° 2, p. 245-254.
- HURTIG, Dolliann, « Jean-Thomas Boissaux dans “ Féder ou le mari d’argent ”. Un exemple de la caractérisation à deux dimensions? », *Stendhal Club*, n° 143, avril 1994, p. 242-247.
- JOURDA, P., « L’art du récit dans les *Chroniques italiennes* », *Journées stendhaliennes de Grenoble*, Divan, 1956.
- KAJINO, Kichiro, « “ San Francesco a Ripa ”. Stendhal et Mérimée », *Stendhal Club*, n° 148, juillet 1995, p. 281-288.
- KURISU, Kosei, « Armance, Mina de Vanghel, Mathilde de la Mole. Le thème de la singularité chez les héroïnes stendhaliennes », *Stendhal Club*, n° 74, janvier 1977, p. 123-132.
- MARTINEAU, Henri, « Les *Chroniques italiennes* », *L’œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*, Paris, Éditions Albin Michel, 1951, p. 561-590. « *Romans et Nouvelles* », *ibid.*, p. 418-433.
- PIZZORUSSO, Arnaldo, « Mina de Vanghel ou l’antipode de la raison », *Travaux de*

- linguistique et de littérature*, Strasbourg, 1975, p. 631-640.
- VAN DE PUTTE, Pascale, « Les rapports auteur/ lecteur dans les “ Chroniques italiennes ” », *Stendhal Club*, n° 121, octobre 1988, p.28-46.
- VERCOLLIER, Claudine, « La parole assassine: le dialogue dans “ l'Abbesse de Castro ” », *Stendhal Club*, n° 115, avril 1987, p.282-289.

#### IV. Études sur Stendhal

##### 1. Livres

- ANDRIEU, René, *Stendhal ou le bal masqué*, Paris, J.-C. Lattès, 1983, 259 p.
- ATTUEL, Josiane, *Le style de Stendhal: efficacité et romanesque*, Bologna, Paris, editore R. Pâtron, A.G. Nizet, 1980, 734 p.
- AUGRY-MERLINO, Muriel, *Le cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et Mérimée*, Genève, Éditions Slatkine, 1990, 308 p.
- BARBÉRIS, Pierre (éd.), *Stendhal et la fascination du passé. Actes du Colloque du 26 mars 1983*, Caen, Centre de recherche sur la modernité, Université de Caen, 1983, 202 p.
- BENJAMIN MCRAE AMOSS, Jr., *Time and narrative in Stendhal*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1992.
- BERTELÀ, Maddalena, *Stendhal et l'autre. L'homme et l'œuvre à travers l'idée de féminité*, Firenze, L. S. Olschki, 1985, 350 p.
- BERTHIER, Philippe, *Stendhal. Colloque de Cerisy-La-Salle (30 juin-10 juillet 1982)*. Textes recueillis par Philippe Berthier, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1984.
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954, 339 p.
- BOLL-JOHANSEN, Hans, *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*, Aran, Suisse, Éditions du Grand chêne, 1979, 260 p.
- BOLSTER, Richard, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Lettres modernes, 1970, 226 p.
- COLESANTI, Massimo, *Stendhal, Roma, l'Italia. Atti del Congresso internazionale, Roma, 7-10 novembre 1983*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1985, 607 p.
- CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981, 424 p.
- Stendhal et l'italianité: essai de mythologie romantique*, Paris, José Corti, 1982, 415 p.
- Le naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme*, Tome II, Paris, Flammarion, 1986, 382 p.
- DÉDÉYAN, Charles, *L'Italie dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, SEDES, 1963, 2 v.
- DEL LITTO, Victor, *Essais et articles stendhaliens. Recueil de textes publiés au cours de quarante ans de stendhalisme*, Genève, Slatkine, 1981, 486 p.
- DEL LITTO, Victor; HARDER, Hermann (éd.), *Stendhal et l'Allemagne. Actes du XIIIe Congrès international stendhalien, Brunswick, R.F.A., 1978*, Paris, A. -

- G. Nizet, 1983, 236 p.
- DEL LITTO, Victor; RINGGER, Kurt (éd.), *Stendhal et le romantisme. Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international stendhalien (Mayence 1982)*, Aran (Suisse), Éditions du Grand Chêne, 1984, 360 p.
- DEL LITTO, Victor (éd.), *La création romanesque chez Stendhal. Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès international stendhalien, Paris, 26-29 avril 1983*, Genève, Droz, 1985, 318 p.
- DEL LITTO, Victor; DÉRENS, Jean (éd.), *Stendhal, Paris et le mirage italien. Actes du Colloque (21-22 mars 1992)*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Paris, 1992, 304 p.
- DIDIER, Béatrice; NEEFS, Jacques et BELLEMIN-NOËL (éd.), Jean, *Stendhal*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, 221 p.
- DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961, 251 p.
- GOLDZINK, Jean, *Stendhal: l'Italie au cœur*, Paris, Gallimard, 1992, 176 p.
- GOUIN, Thierry, *Stendhal aller-retour ou les romans d'un voyageur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, 158 p.
- HAMM, Jean-Jacques, *Le texte stendhalien: achèvement et inachèvement*, Sherbrooke, Québec, Éditions Naaman, 1986, 148 p.
- JACQUELOT, Hélène de, *Stendhal, marginalia e scrittura*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1991, 220 p.
- LANDRY, François, *L'Imaginaire chez Stendhal: Formation et expression*, Lausanne, Âge d'Homme, 1982, 354 p.
- Mc WATTERS, K. G., *Stendhal : lecteur des romanciers anglais*, Lausanne, Éditions du Grand Chêne, 1968, 151 p.
- MOUROT, Jean, *Stendhal et le roman*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1987, 215 p.
- PASCAL, Gabrielle, *Rires, sourires et larmes chez Stendhal: une initiation poétique*, Genève, Droz, 1993, 168 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert*, Paris, Seuil, 1970, 252, [3] p.
- STRICKLAND, Geoffrey, *Stendhal. The Education of a Novelist*, London, New York, Cambridge University Press, 1974, 302 p.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Lezioni su Stendhal*, Palermo, Sellerio, 1977, 87 p.
- ZANELLI QUARANTINI, Franca, *Stendhal, Flaubert, Maupassant: tre percorsi della memoria*, Firenze, L.S. Olschki, 1990, 121 p.

## 2. Articles et études partielles

- ANSEL, Yves, « Stendhal littéral », *Littérature*, n° 30, mai 1978, p. 79-98.
- ATTUEL, Josiane, « Le style de Stendhal : une union des contraires », *Stendhal Club*, n° 93, octobre 1981, p. 1-22.
- B. DAPRINI, Pierre, « De l'écriture du " voyage " dans " Rome, Naples et Florence " », *Stendhal Club*, n° 116, juillet 1987, p. 315-334.
- BAILBÉ, Joseph-Marc, « Le portrait féminin chez Stendhal : rhétorique et illusion »,

- Stendhal Club*, n° 106, janvier 1985, p. 148-158.
- BARTHES, Roland, « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 333-342.
- BERTHIER, Philippe, « Stendhal en voyage et l'Italie palimpseste », *Le journal de voyage et Stendhal. Actes du Colloque de Grenoble*, textes recueillis par V. Del Litto et E. Kanceff, Genève, Slatkine, 1986, p. 35-55.
- BIRNBERG, Jacques, « Énergie et infamie ou la revitalisation des stéréotypes. Le thème du Juif », *Stendhal Club*, n° 111. *Stendhal et l'énergie romantique II*, avril 1986, p. 185-197.
- BOLL-JOHANSEN, Hans, « Roman et nouvelle. La différence structurale entre la forme longue et la forme courte chez Stendhal », *L'Archiginnasio*, Numeri speciali, *IX Congresso internazionale stendhaliano*, vol. I. « Stendhal e Bologna », 1971-1973, p. 565-570.
- BRYANT, David, « Stendhal et la tentation de la " littérature facile " : être lu en 1830 », *Stendhal Club*, n° 107. « Stendhal au Royaume-Uni I », avril 1985, p. 264-275.
- C. JONES, Grahame, « Le mouvement dramatique de la narration stendhalienne », *Stendhal Club*, n° 77, octobre 1977, p. 46-56.
- COLESANTI, Massimo, « Stendhal et l'énergie romaine », *Stendhal Club*, n° 110. « Stendhal et l'énergie romantique I », janvier 1986, p. 113-120.
- CONNON, Michael, « Pères, mères et fils dans le roman stendhalien », *Stendhal Club*, n° 106, janvier 1985, p. 163-176.
- DENIER, Renée, « Maupassant critique de Stendhal », *Stendhal Club*, n° 115, avril 1987, p. 247-254.
- GÉGOU, Fabienne, « Stendhal et l'amour en " Provence " au Moyen Age », *Stendhal Club*, n° 72, juillet 1976, p. 316-326.
- GENETTE, Gérard, « Stendhal », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 155-193.
- J. STIVALE, Charles, « Temporalité fictive et réalisme subjectif dans " la Chartreuse de Parme " », *Stendhal Club*, n° 108, juillet 1985, p. 349-362.
- LABARTHE, Patrick, « " Passions du sujet " : de Stendhal à Baudelaire », *Stendhal Club*, n° 146, janvier 1995, p. 81-104.
- LEVOWITZ-TREU, Micheline, « L'amour et la mort chez Stendhal », *Stendhal Club*, n° 79, avril 1978, p. 261-267.
- LONGSTAFFE, Moya, « Le dilemme de l'honneur féminin dans l'univers masculin du duel : le crime de la duchesse Sanseverina », *Stendhal Club*, n° 76, juillet 1977, p. 305-320.
- « Mensonge et vérité : les paradoxes de l'infidélité dans l'œuvre romanesque de Stendhal », *Stendhal Club*, n° 114. « Stendhal au Royaume-Uni II », janvier 1987, p. 156-172.
- M. ROSA, George, « Stendhal collaborateur de Mérimée », *Stendhal Club*, n° 148, juillet 1995, p. 289-293.
- MAY, Gita, « Le féminisme de Stendhal et " Lamiel " », *Stendhal Club*, n° 78, « Numéro spécial ». « Stendhal aux États-Unis I », janvier 1978, p. 191-204.
- NERLICH, Michael, « Entre l'amour pour Stendhal et la haine pour la France. Notes

- sur Stendhal en Allemagne ( 1843-1923 ) », *Le temps du Stendhal-Club (1880-1920)*. Textes réunis par Philippe Berthier et Gérard Rannaud, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 239-259.
- PEARSON, Roger, « A la recherche du temps présent : quelques réflexions sur l'art de la chronique dans " le Rouge et le Noir " », *Stendhal Club*, n° 107. *Stendhal au Royaume-Uni I*, avril 1985, p. 247-263.
- PONS-RIDLER, Suzanne, « L'Italie de " La Chartreuse de Parme " et l'Italie de " A la recherche du temps perdu " », *Stendhal e Milano. Atti del 14° Congresso internazionale stendhaliano. Milano, 19-23 marzo 1980*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, p. 909-916.
- RAVOUX, Elisabeth, « " De l'Amour " ou le premier voyage dans un pays inconnu », *Stendhal Club*, n° 71, avril 1976, p. 206-218.
- SANGSUE, Daniel, « Stendhal et l'empire du récit », *Poétique*, n° 104, novembre 1995, p. 429-446.
- SHILLONY, Helena, « Le dénouement d'" Armance " ou la mort du héros », *Stendhal Club*, n° 83, avril 1979, p. 193-200.
- STAROBINSKI, Jean, « Stendhal et les problèmes de la connaissance de soi », *Stendhal*, présenté par J.-P. Bardos, Paris, Librairie Marcel Didier, 1970, p. 25-43.
- THOMPSON, C. W., « L'armée ou l'église : sur les ressorts latents du dilemme héroïque chez Stendhal », *Stendhal Club*, n° 83, avril 1979, p. 228-252.
- VELGUTH, Madeleine, « Le regard amoureux dans " Lucien Leuwen " », *Stendhal Club*, n° 108, juillet 1985, p. 320-328.
- WEIAND, Christof, « Stendhal encyclopédiste et fataliste de l'amour : la cristallisation et Diderot », *Stendhal Club*, n° 115, avril 1987, p. 233-246.
- ZAFFARAMI BERLENGHINI, Rita, « Stendhal et l'Espagne », *Stendhal Club*, n° 145, octobre 1994, p. 9-18.
- « Stendhal et la province française », *Stendhal Club*, n° 148, juillet 1995, p. 251-264.

## V. Ouvrages de théorie et de méthode

### 1. Livres

- ADAM, Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 127 p.
- La description*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 127 p.
- ALCANDRE, Jean-Jacques [et al.], *Les genres et l'histoire, XVIII-XIXe siècles, II*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, 202 p.
- ALLUIN, Bernard et SUARD, François, *La Nouvelle: définitions, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, 224 p.
- BALADIER, Louis, *Le récit. Panorama et repères*, Paris, Les Éditions STH, 1991, 311 p.
- BARTHES, R., KAYSER, W., BOOTH, W. et HAMON, Ph. (éds.), *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 180 p.
- BESSIÈRE, Jean et DAROS, Philippe, *La Nouvelle. Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996, 155 p.

- BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative: Pastiche, parodie, collage*, Nathan Université, 1996.
- BRES, Jacques, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot, 1994, 201 p.
- CALÌ, Andrea, *La narration et le sens. Études sur Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant et Balzac*, Lecce, Edizioni Milella, 1986, 157 p.
- CHARTIER, P., DELABROY, J. et TOURY, M.-N. (éds.), *La passion amoureuse*, Paris, Éditions Belin, 1991, 255 p.
- COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 1992, 175 p.
- DEBRAY GENETTE, Raymonde, *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, 310, [5] p.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984, 237 p.
- Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991, 326 p.
- FÉNÉON, Félix, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Éditions Macula, 1990, 183 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 293, [1] p.
- Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 285 p.
- Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.
- Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 118 p.
- Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 205 p.
- Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 150, [1] p.
- Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 364 p. [8] p. de pl.
- GODENNE, René, *Études sur la nouvelle française*, Genève, Paris, Slatkine, 1985, 302 p.
- GOYET, Florence, *La Nouvelle 1870-1925: Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993, 261 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966, 262 p.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague, Mouton, 1973, 430 p.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, 210 p.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, 312 p.
- HAMON, Philippe, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, 288 p.
- Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993, 247 p.
- HAY, Louis, *Le Manuscrit inachevé (écriture, création, communication)*, Éditions du CNRS, 1986.
- HELLENS, Franz, *Le fantastique réel*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, 132 p.
- HUME, David, *Dissertation sur les passions. Traité de la nature humaine, Livre II*, Paris, Flammarion, 1991, 351 p.
- ISSACHAROFF, Michael, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, José Corti, 1976, 120 p.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967, 187 p.
- KOTIN MORTIMER, Armine, *La clôture narrative*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 246 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga,

- éditeur, 1984, 209 p.
- L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, 127 p.
- MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Éditions Hachette, 1992, 160 p.
- MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, 176 p.
- PELEGRIN, Benito, *Fragments et formes brèves. Actes du IIe Colloque international, décembre 1988*, Aix-en-Provence, Université de Provence Aix-Marseille 1, 1990, 191 p.
- PICONE, Michelangelo, DI STEFANO, Giuseppe et D. STEWART, Pamela (éd.), *La Nouvelle. Actes du Colloque International de Montréal, (McGill University, 14-16 octobre 1982)*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, 241 p.
- PROPP, Vladimir Jakovlevic, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 254 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Tome II, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 237 p.
- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 284 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, 184 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 309 p.
- WHITFIELD, Agnès et COTNAM, Jacques (éds.), *La nouvelle : écriture (s) et lecture (s)*, Toronto, Éditions du GREF, 1993, 226 p.

## 2. Articles et études partielles

- A. LORGNET, Michèle, « Le conte entre peinture et pittoresque », *La Licorne*, n° 21. « Brièveté et écriture », 1991, p. 207-217.
- BÉGIN, Marc, « La tension narrative dans *Boule de suif* », *Études littéraires*, vol. 16, n° 1, avril 1983, p. 121-134.
- BORONAD, André, « Genèse et esthétique de la nouvelle », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4. « Problématiques de la nouvelle », octobre-décembre 1976, p. 402-420.
- BOSCHIAN-CAMPANER, Catherine, « Le traitement du portrait féminin dans une nouvelle et un roman : " Le bonheur dans le crime " et *Une vieille maîtresse* de Barbey d'Aurevilly », *La Licorne*, n° 21. « Brièveté et écriture », 1991, p. 161-167.
- BOWMAN, Frank Paul, « La nouvelle en 1832 : la société, la misère, la mort et les mots », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, mai 1975, p. 189-208.
- BRÉMONT, Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n° 8, 1966.
- BROT, Muriel, « Les avatars de la brièveté. A propos de la réécriture de la vingt-troisième nouvelle de *L'Heptaméron* dans la *Bibliothèque universelle des romans*, *La Licorne*, n° 21. « Brièveté et écriture », 1991, p. 177-186.
- BRULOTTE, Gaëtan, « La fin promise ou la fin dans les narrations brèves », *La Licorne*, n° 21. « Brièveté et écriture », 1991, p. 281-288.
- CAMERO PÉREZ, Carmen, « Le temps de la nouvelle », *La Licorne*, n° 21. « Brièveté et écriture », 1991, p. 125-133.

- « La survivance du cadre dans la nouvelle moderne », *Littératures*, n° 22, printemps 1990, p. 105-112.
- CHKLOVSKI, V., « La construction de la nouvelle et du roman », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 170-196.
- D. SULLIVAN, Edward, « Maupassant et la nouvelle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, mai 1975, p. 223-236.
- D'ALÉO, L., « Villes italiennes en représentation dans les récits des voyageurs français du XIXe siècle », *Stendhal Club*, n° 125, 1989, p. 64-73.
- EIKHENBAUM, B., « Sur la théorie de la prose », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 197-211.
- « Comment est fait " le Manteau " de Gogol », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 212-233.
- ETIEMBLE, René, « Problématique de la nouvelle », *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974, p. 192-208.
- « Genèse du roman ou genèses de romans », *ibid*, p. 209-226.
- EZQUERRO, Milagros, « Systèmes textuels et signification », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 131-143.
- FONYI, Antonia, « Nouvelle, subjectivité, structure. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4. « Problématiques de la nouvelle », octobre-décembre 1976, p. 355-375.
- GARCIER, Fabienne, « Du nom au genre: le cas de la " short story " », *La Licorne. « La dynamique des genres »*, n° 22, 1992, p. 19-27.
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, 1966, p. 152-163.
- « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 89-159.
- GENINASCA, Jacques, « Du conte populaire au roman psychologique : " Le Rouge et le Noir " dans la perspective d'une grammaire narrative », *Stendhal e Milano. Atti del 14° Congresso internazionale stendhaliano. Milano, 19-23 marzo 1980*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, p. 803-814.
- GOYET, Florence, « Nouvelle et presse à la fin du XIXe siècle, quelques jalons », *Littératures*, n° 26, 1992.
- GROJNOWSKI, Daniel, « L'art du bref », *Le Français Aujourd'hui*, numéro spécial sur la Nouvelle, septembre 1989, p. 19-24.
- HAMON, Philippe, « Clausules », *Poétique*, n° 24. « Narratologie », 1975, p. 495-526.
- HELL, Victor, « L'art de la brièveté. Genèse et formes du récit court : « " Short Stories " et " Kurzgeschichten " », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4. « Problématiques de la nouvelle », octobre- décembre 1976, p. 389-401.
- IMBERT, Henri-François, « Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4. « Problématiques de la nouvelle », octobre- décembre 1976, p. 341-354.

- IMBERT, Patrick, « Sémiostyle : la description chez Balzac, Flaubert et Zola », *Littérature*, n° 38. « Le Décrit », mai 1980.
- JOUBE, Vincent, « Pour une analyse de l'effet personnage », *Littérature*, n° 85, février 1992, p. 103-111.
- LARRIERE, Claire, « La Short Story, genre spécifique: nature, structure, lecture », *La Nouvelle de Langue Anglaise*, I, mars 1983, p. 1-8.
- LECERCLE, Jean-Jacques, « Esquisse d'une théorie de la nouvelle », *Annales de l'université de Savoie*, no 16, 1993, p. 3-13.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « Genèse du texte », *Littérature*, n° 28, décembre 1977.  
« L'Inconscient dans l'avant-texte », *Littérature*, décembre 1983.
- LIGOT, Marie-Thérèse, « Ellipse et présupposition », *Poétique*, n° 44, novembre 1980, p. 422-436.
- MASON, Haydn, « L'ironie voltairienne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 38, mai 1986, p. 51-62.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Pour une poétique de la nouvelle », *Imagining Culture. Essays in Early Modern History and Literature*. Edited by Jonathan Hart, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1996, p.109-120.
- MITTERAND, Henri, « À la recherche du style », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 243-252.
- ORIOLO-BOYER, Claudette, « La réécriture », *La Réécriture. Actes de l'Université d'été tenue à Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988*, sous la direction de Claudette Oriolo-Boyer, Édition, CEDITEL, Université de Grenoble-Stendhal, 1<sup>er</sup> trimestre 1990, p. 9-52.
- PROPP, V., « Les transformations des contes fantastiques », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 234-262.
- RIFFATERRE, Michael, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, p. 496-501.  
« La trace de l'intertexte », *La Pensée*, no 215, 1980, p. 4-18.  
« L'Intertexte inconnu », *Littérature*, no 41, 1981, p. 4-7.
- ROHRBERGER, Mary, « Strange Loops: Time in the Short Story », *La Nouvelle de Langue Anglaise*, VI, 1991, p. 71-81.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre », GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (éds.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 179-205.
- STAROBINSKI, Jean, « Le Texte dans le texte (extraits inédits des " Cahiers d'anagrammes " de Ferdinand de Saussure) », *Tel Quel*, n° 37, printemps 1969, p. 3-33.
- TIBI, Pierre, « La Nouvelle: Essai de définition d'un genre », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 4, printemps 1988, p. 7-62.
- TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 125-151.  
« La lecture comme construction », *Poétique*, n° 24. « Narratologie », 1975, p. 417-425.
- VIËTOR, Karl, « L'histoire des genres littéraires », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 490-506.

- VOISINE, J., « Le récit court, des Lumières au romantisme (1760-1820). I. Du conte à la nouvelle », *Revue de Littérature Comparée*, 66<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-mars 1992, p. 105- 129.
- « Le récit court, des Lumières au romantisme. II. La famille du conte », *Revue de Littérature Comparée*, 66<sup>e</sup> année, n° 2, avril-juin 1992, p. 149-171.
- ZUMTHOR, Paul, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, février 1981, p. 8-16.