



HAL
open science

Le récit court stendhalien

Nicolas Allard

► **To cite this version:**

Nicolas Allard. Le récit court stendhalien. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT: 2017USPCA056 . tel-01778354

HAL Id: tel-01778354

<https://theses.hal.science/tel-01778354>

Submitted on 25 Apr 2018

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
ED 120 – Littérature française et comparée
Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle
(EA3423)

Thèse de doctorat en langue, littérature et civilisation françaises

Nicolas Allard

Le récit court stendhalien

Thèse préparée sous la direction de M. Paolo Tortonese

Soutenue à Paris (France), le 2 juin 2017

Jury :

M. Philippe Berthier, Professeur émérite à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Mme Antonia Fonyi, Directeur de recherche au CNRS

M. Yvon Houssais, Professeur à l'université de Besançon Franche-Comté

Mme Catherine Mariette-Clot, Professeur à l'université de Grenoble 3 Stendhal

M. Didier Philippot, Professeur à l'université de Strasbourg

M. Paolo Tortonese, Professeur à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé

Le récit court stendhalien

Résumé

Cette étude consiste à embrasser dans un même mouvement les différents récits courts stendhaliens. Elle s'articule en cinq temps. Les trois premiers moments consistent à analyser, séparément, les anecdotes, nouvelles et récits inachevés stendhaliens. Une fois ces différentes typologies établies, l'étude se focalise sur la notion d'énergie, dénominateur commun de l'ensemble des récits courts composés par Stendhal. Enfin, le dernier chapitre cherche à montrer aussi bien la portée que la place de ces textes hétérogènes dans le vaste ensemble de la création stendhalienne. L'un des principaux intérêts de ce travail est de réhabiliter des textes qui, pour des raisons aussi bien génériques qu'éditoriales, n'ont pas encore été l'objet d'une étude exhaustive. Notre réflexion vise également à montrer tout à la fois la permanence et l'unité du genre bref dans l'œuvre de Stendhal, malgré l'existence d'indéniables différences entre les textes. Notre étude établit également une continuité entre récits courts et récits longs, ce qui permet de mieux comprendre des phénomènes stendhaliens aussi essentiels que l'inachèvement, la réécriture ou encore l'intertextualité.

Mots-clefs : Stendhal, récit court, XIX^e siècle, anecdote, nouvelle

Abstract

The brief stendhalian story

Abstract

This study is to embrace in the same movement the various short stories Stendhal. It is divided into five times. The first three stages are to analyze separately the anecdotes, news stories and unfinished Stendhal. After these established typologies, the study focuses on the concept of energy, the common denominator of all short stories composed by Stendhal. The last chapter seeks to show both the extent that instead of these heterogeneous texts in the broad set of Stendhal's creation. One of the main interests of this work is to rehabilitate texts that, for reasons both generic editorial, have not yet been subject to a comprehensive study. Our thinking is also intended to show the permanence and unity of the short kind in Stendhal's work, despite the undeniable existence of differences between the texts. Our study also establishes continuity between short stories and long stories, allowing a better understanding of phenomena as essential as Stendhal incompleteness, rewriting or intertextuality.

Key words : Stendhal, brief story, XIXth century, anecdote, short story

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Monsieur Paolo Tortonese, mon directeur de thèse, pour l'aide et les précieux conseils apportés tout au long de mes recherches sur le récit court stendhalien. Son expérience et ses connaissances m'ont permis de mener à bien ma réflexion sur ce sujet passionnant et complexe.

Je tiens également à remercier MM. Didier Philippot et Philippe Berthier, qui furent mes directeurs de mémoire en Master 1 et Master 2. Ils ont continué à suivre mes recherches avec intérêt, et m'ont apporté une aide précieuse pendant l'ensemble de mes années de doctorat. Je suis très reconnaissant à M. Philippe Berthier d'avoir pris le temps de lire ma thèse avec attention et intérêt, ce qui m'a permis d'améliorer des aspects essentiels de mon travail.

Je souhaite également remercier l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III, et plus particulièrement l'école doctorale 120. En m'accordant un contrat doctoral en juin 2012, l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III m'a permis de mener pendant trois ans mes travaux de recherche dans des conditions très favorables.

Je remercie également Monsieur Patrick Laudet, Inspecteur général de l'Éducation Nationale et Président du CAPES externe de lettres, pour l'aide et la confiance témoignées depuis plusieurs années déjà. Ma gratitude va également à Monsieur Bruno Blanckeman, Professeur à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III, qui n'a eu de cesse de m'apporter son soutien depuis 2011, année où j'ai obtenu l'agrégation de lettres modernes. J'ai également une pensée reconnaissante pour ma collègue et amie Sophie Labatut, dont le chaleureux soutien m'a accompagné au cours des derniers mois de travail sur ma thèse.

Je tiens enfin à remercier mes proches pour toute l'affection qu'ils m'ont témoignée pendant ces années de thèse. J'ai une pensée toute particulière pour ma femme Souline, ma mère, Renée, mon père, Jean-Louis, et mes deux frères, Romain et Raphaël.

Sommaire

Introduction

Première partie : les anecdotes, formes et fonctions

Deuxième partie : les nouvelles, formes et fonctions

Troisième partie : les récits inachevés, formes et fonctions

Quatrième partie : des récits de l'énergie

Cinquième partie : portée des récits courts stendhaliens

Conclusion

Bibliographie

Index des noms de personnes

Annexes

Table des matières

INTRODUCTION

« Quelle image resterait-il de Stendhal s'il n'avait écrit ni *Le Rouge et le Noir*, ni *La Chartreuse de Parme* ? Question naïve, qu'on ne peut pourtant empêcher de rôder quelquefois dans l'esprit, tant – coupé des deux puissants môles romanesques qui le contrefortent – le reste de l'œuvre apparaît dispersé, circonstanciel, inachevé. Celle d'un polygraphe amateur, d'un esprit original plein de feu et de saillies, mais paralysé à l'approche de la réalisation ? d'un Caliban littéraire, masquant son impuissance secrète derrière les emprunts et les démarquages ? »

Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980, page 29.

Les monuments littéraires que sont *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme* ont eu pendant longtemps une influence considérable sur la conception que l'on pouvait se faire de l'œuvre de Stendhal. Si Henri Beyle est sans conteste l'un des plus grands romanciers français du XIX^e siècle, sa production littéraire ne se réduit toutefois pas à la seule écriture de romans. Bien des études et des démarches éditoriales ont – depuis la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours – permis de mettre en valeur la talent de nouvelliste de Stendhal¹.

La rivalité amicale de Stendhal avec Prosper Mérimée, et la conscience du véritable filon que représentait la nouvelle romantique², ont amené Henri Beyle à écrire à partir de la fin des années 1820 un grand nombre de textes fictifs courts. Le temps nécessaire à la reconnaissance de Stendhal comme nouvelliste à part entière semble étroitement associé à la tradition éditoriale des *Chroniques italiennes*. En effet, plutôt que d'amener à considérer les récits courts stendhaliens comme des pièces différentes formant un tout hétérogène, les *Chroniques italiennes* ont eu pour conséquence d'exclure du corpus de lecture et d'étude un grand nombre de textes d'un intérêt pourtant évident. Ainsi, pour ne se borner qu'à ces deux seuls exemples, des nouvelles comme *Le Coffre et le Revenant* et *Le Philtre* – textes de matière espagnole, et non italienne – ont été longtemps délaissées par les critiques et les éditeurs. La qualité de ces deux textes courts ne fait pourtant aujourd'hui plus débat. Dans les notices que Philippe Berthier leur a consacrées dans la récente édition des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal dans la Bibliothèque de la Pléiade, il présente même ces deux récits comme emblématiques de la nouvelle romantique³.

La récente réédition des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal dans la Bibliothèque de la Pléiade a d'ailleurs eu pour visée la disparition de la tradition éditoriale des *Chroniques italiennes*. En effet, plutôt que de séparer les romans des nouvelles, Philippe Berthier, Yves Ansel et Xavier Bourdenet ont préféré considérer les écrits fictionnels de Stendhal comme un seul et même ensemble, qu'il s'agisse de textes longs ou

-
- 1 On pense notamment à la très éclairante notice de Philippe Berthier consacrée à la nouvelle *Vittoria Accoramboni*, établie dans le cadre de la réédition des textes de Stendhal pour la Bibliothèque de la Pléiade (Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, 2005), ou encore au très riche article de Michel Crouzet sur le récit tragique (« Stendhal et le récit tragique », *Stendhal, La Politique-L'Éros-L'Esthétique*, Paris, Eurédit, 2003).
 - 2 Voir notamment à ce sujet l'article de David Bryant « Stendhal et la tentation de la littérature facile : être lu en 1830 », *Stendhal Club*, n° 107, 15 avril 1985.
 - 3 Dans la notice du *Philtre*, Philippe Berthier évoque notamment le fait que cette nouvelle fut, en 1926, placée par Hugo von Hofmannsthal dans une anthologie de la nouvelle française.

courts, achevés ou inachevés. Ce postulat permet de concevoir l'œuvre stendhalienne comme une seule et même création, ce qui confère aux textes une vitalité et un dynamisme nouveaux. Auparavant, la séparation des écrits stendhaliens en différentes catégories avait tendance à créer une typologie artificielle, bien éloignée du travail de création mené par Stendhal pendant l'ensemble de sa vie. De son premier texte fictif – la si bien-nommée *Anecdote* – jusqu'à son dernier texte fictif – la nouvelle inachevée *Suora Scolastica* – Henri Beyle n'a eu de cesse, tout au long de sa carrière littéraire, de composer des récits brefs. Il s'agit là d'une constante remarquable, le phénomène ayant eu cours sur une période proche de quarante-cinq années (1797-1842).

La réédition récente (2005-2014) des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal dans la Bibliothèque de la Pléiade ouvre de nouvelles voies à la recherche. Si de nombreuses études exhaustives ont porté sur le corpus très discuté des *Chroniques italiennes*, d'autres études ont quant à elles porté sur la notion spécifique de nouvelle. Ces travaux, malgré leur réel intérêt, n'ont jamais cherché à étudier la notion de récit court dans son ensemble, dépendants qu'ils étaient d'un corpus volontairement limité. Or, on peut estimer qu'il s'agit là d'un manque à combler. Michel Crouzet, dans un article qui a fait date sur le récit tragique¹, a proposé de percevoir un certain nombre de récits courts stendhaliens comme les héritiers directs des textes sanglants d'écrivains de la Renaissance comme François de Rosset ou Jean-Pierre Camus. Le nouvelliste italien Bandello est lui aussi régulièrement évoqué parmi les auteurs ayant inspiré Stendhal.

Les récits courts stendhaliens présenteraient ainsi – malgré leurs évidentes différences – un certain nombre de points communs. On peut notamment citer dès maintenant, avant d'y revenir ultérieurement, la présence récurrente de figures féminines fortes, dont l'énergie et l'héroïsme sont souvent plus prononcés que ceux des personnages masculins. Mais on peut également songer à la nécessaire fatalité qui s'abat sur les personnages principaux de ces textes. Nombreux sont ceux, en effet, qui finissent par être frappés par la mort, que celle-ci soit provoquée par autrui ou par eux-mêmes. Les points communs entre les nouvelles stendhaliennes ne manquent pas, et ont fait l'objet d'une étude que nous avons effectuée dans le cadre d'un mémoire de Master 2². Ces études peuvent toutefois être considérées comme incomplètes. En effet, le corpus étudié était là encore

1 Voir note 1 p. 13.

2 « Stendhal et la nouvelle romantique », mémoire de Master 2 mené sous la direction de Monsieur Philippe Berthier, soutenu en juin 2009 à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III.

limité, puisqu'il portait essentiellement sur la notion de nouvelle, et plus particulièrement sur la notion de nouvelle achevée.

Nous nous proposons donc d'étudier, de manière exhaustive cette fois-ci, l'ensemble des récits courts stendhaliens. Si tous ces textes présentent entre eux des différences qu'il serait vain de nier, ils n'en ont pas moins des points communs, que nous tenterons de mettre en valeur. Notre corpus sera volontairement vaste. Il comprendra bien entendu toutes les nouvelles de Stendhal, quelle que soit leur matière. Seront ainsi analysées aussi bien les nouvelles italiennes, que les nouvelles espagnoles, allemandes ou françaises. Outre les nouvelles, nous étudierons tous les textes courts écrits par Stendhal. Cela suppose donc de prendre en compte tous les récits inachevés, qu'il s'agisse d'ébauches de romans ou de nouvelles. Nous verrons qu'il existe de nombreux liens entre textes courts et textes longs chez Stendhal, les uns pouvant nourrir la création des autres, et inversement. Seront également intégrés à notre étude les textes dont les dimensions excèdent *a priori* la notion même de récit court. Cela implique donc d'ajouter à notre corpus les anecdotes contenues dans les romans stendhaliens, mais aussi celles présentes dans les récits de voyage et les biographies de personnages célèbres¹. Cet ajout peut poser question : est-il cohérent d'étudier des textes longs dans le cadre d'une thèse sur le récit court ? Si la démarche peut paraître paradoxale de prime abord, elle se trouve motivée par les liens soulignés plus haut entre récits courts et récits longs. La création stendhalienne semble interdire une séparation brute des différents écrits de Henri Beyle. L'écrivain grenoblois ne percevait pas nécessairement son œuvre comme fragmentée, mais davantage comme une et entière. Si nous ne nierons pas des différences génériques évidentes entre romans, nouvelles, pièces de théâtre et autres textes théoriques et biographiques, nous n'excluons pas pour autant l'étude de textes ayant part avec le récit court. Si des romans comme *La Chartreuse de Parme* ou *Le Rouge et le Noir* n'ont *a priori* pas une grande proximité générique avec les nouvelles, des pans entiers de ces grands romans s'apparentent pourtant très fortement à des récits courts.

Une remarque similaire peut être faite concernant les récits de voyage, de même que les écrits théoriques de Stendhal². Ces textes, s'ils ne sont pas des nouvelles, contiennent en leur sein des anecdotes, qui constituent des récits courts venant nourrir et étayer un propos plus global. La notion d'anecdote paraît de fait centrale, et devra être

1 *Vie de Rossini ; Vies de Haydn, Mozart et Métastase ; Vie de Napoléon.*

2 Citons notamment *De l'amour, Histoire de la peinture en Italie* ou encore *Racine et Shakespeare.*

étudiée avec soin. Il semble que la notion établisse un lien subtil mais non moins réel entre des textes longs et des textes courts. Peut-être, pour reprendre des termes hérités de l'évolutionnisme darwinien, pourrait-il s'agir du chaînon manquant entre récits courts et récits longs stendhaliens ? Toujours est-il que l'anecdote, du fait de sa malléabilité et de sa capacité à s'immiscer dans des textes très différents, justifie la présence des romans stendhaliens dans le corpus étudié. Nous analyserons, parallèlement à la notion d'anecdote, le terme de « trait », certes moins employé sous la plume de Stendhal, mais qui paraît toutefois être un synonyme proche de l'anecdote. Notre corpus comprendra ainsi l'ensemble des écrits de Stendhal. Sa correspondance sera également l'objet de notre attention. On relève en effet dans celle-ci une somme importante d'anecdotes.

Cela ne signifie pas pour autant que tous les textes du corpus auront une importance équivalente dans notre réflexion. Si une nouvelle sera étudiée dans son intégralité, nous sélectionnerons en revanche les passages des romans et des récits de voyage relevant de l'anecdote. Nous proposerons d'ailleurs à la fin de notre étude un relevé très précis – pour chaque écrit stendhalien – des anecdotes et des récits courts contenus dans des textes dont les dimensions excèdent celles de la nouvelle. On trouvera également en annexe un recueil de citations stendhaliennes dans lesquelles le récit court est abordé. Il convient du reste désormais de se focaliser sur la notion même de « récit court ».

Nous pouvons, pour simplifier notre démarche, nous arrêter d'abord un instant sur les deux adjectifs postposés au terme « récit » : « court » et « stendhalien ». Le second adjectif semble aller de soi : notre étude portera exclusivement sur des textes écrits par Stendhal. La récente réédition des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal dans la Bibliothèque de la Pléiade sera notre principal outil de référence. En effet, des doutes ont été émis, ces dernières décennies, concernant la paternité de certains récits courts, souvent inachevés. L'important travail de Philippe Berthier, Yves Ansel et Xavier Bourdenet a permis de lever une grande partie des interrogations exprimées jusqu'alors. On considérera donc comme proprement stendhaliens les textes présents dans les trois tomes des *Œuvres romanesques complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade, parus entre 2005 et 2014.

Il convient toutefois de préciser d'emblée que nous établirons, dès que cela s'avérera nécessaire, des parallèles entre les textes stendhaliens et ceux d'autres auteurs, qu'ils soient des contemporains de Stendhal ou non. Nous nous intéresserons notamment aux nouvelles de Prosper Mérimée, ami et rival littéraire de Stendhal. Ces dernières décennies, de

nombreux articles ont mis en lumière les nombreux points communs entre les textes courts des deux auteurs¹. Rappelons que Mérimée et Stendhal ont, pendant un temps, considéré l'écriture de nouvelles comme une sorte de joute littéraire, dans laquelle chacun d'entre eux devait redoubler de brio et d'ingéniosité afin de faire montre de tout son talent. Un véritable échange littéraire s'est alors mis en place entre les deux hommes, par nouvelles interposées. Si le sujet mériterait en soi un développement à part entière, nous nous efforcerons ici de l'évoquer, même brièvement, au cours de notre étude.

De manière plus générale, pourront être mobilisées les nouvelles des contemporains de Stendhal. Si Mérimée est passé maître dans cet art si délicat du récit court, un romancier comme Balzac a lui aussi laissé à la postérité un nombre conséquent de textes brefs. Nous pourrons très ponctuellement étudier les œuvres d'auteurs ayant écrit après la mort de Stendhal, afin notamment de voir si l'écrivain grenoblois a pu avoir une influence quelconque sur leur manière de composer. Nous porterons également notre regard vers d'autres époques que le XIX^e siècle, en nous intéressant notamment aux prédécesseurs de Stendhal. Notre attention sera principalement focalisée sur les conteurs français et italiens de la Renaissance, comme Camus, Rosset, Boccace et Bandello, que Stendhal cite à de nombreuses reprises dans ses carnets et récits de voyage. Si la référence à ces grands noms de la littérature française et transalpine peut relever parfois de la mystification, il n'en reste pas moins que leurs textes étaient connus et appréciés de Stendhal. La tradition éditoriale des fameuses *Chroniques italiennes* provient notamment du goût prononcé de Stendhal pour de vieux manuscrits italiens de la Renaissance, dans lesquels des faits divers sanglants étaient relatés avec force détails. Stendhal ne borne du reste pas son inspiration à la seule littérature italienne. Philippe Berthier et Michel Crouzet ont ainsi mis en lumière des sources très diverses, allant de François de Rosset à Cervantès, en passant par des textes anglais ou danois. L'étude de ces différentes sources ne pourra nous occuper trop longuement, mais elle sera à n'en pas douter une étape essentielle à la compréhension de la notion de récit court stendhalien. Les textes de notre corpus se trouvent en effet au cœur de phénomènes intertextuels complexes, qui expliquent en partie l'importance prise par les notions de réécriture et de mouvance dans leur composition.

Le second adjectif postposé à « récit » est « court ». Son sens paraît de prime abord

¹ Citons dès maintenant l'article de George M. Rosa « Stendhal collaborateur de Mérimée », *Stendhal Club*, n° 148, 15 juillet 1995, p. 289-293, ainsi que l'article de Kajino Kichiro « *San Francesco a Ripa* : Stendhal et Mérimée », *Stendhal Club*, n° 148, 15 juillet 1995, p. 281-288.

des plus simples, le terme ne se prêtant guère à des analyses polysémiques. Antonyme de « long », et synonyme de « bref », il suppose nécessairement une limitation de taille, de dimensions. C'est la raison pour laquelle – comme nous l'avons exposé plus haut – seuls certains passages des romans pourront être inclus dans notre corpus. Cette règle vaut également pour tous les textes qui excèdent un certain nombre de pages, à savoir les récits de voyage, les biographies de personnages historiques, les écrits théoriques. Même des nouvelles comme *L'Abbesse de Castro* peuvent poser question : ce récit est en effet relativement long, et s'apparente au roman, notamment en ce qu'il est constitué de chapitres. Si sa classification en nouvelle ne va pas nécessairement de soi, nous choisirons toutefois de l'inclure dans sa totalité à notre corpus. En effet, *L'Abbesse de Castro* demeure une nouvelle en bien des aspects. Le nombre de personnages est somme toute limité, l'action est relativement simple, et la majeure partie de l'intrigue se déroule sur une période assez courte. Ce texte possède toutefois une hybridité qui pourra justifier l'intégration de textes très divers à notre corpus. En effet, en fonction de l'angle que l'on choisit d'adopter, *L'Abbesse de Castro* peut être considérée comme un petit roman ou une longue nouvelle. Stendhal emploie lui-même à plusieurs reprises le terme italien de « *romanzetto* », que l'on peut traduire en français par « petit roman ». Ce terme, en associant des sèmes aussi différents que « roman » et « brièveté » (par l'emploi du diminutif italien *-etto*), montre que roman et nouvelle ne sont pas nécessairement à opposer dans l'œuvre de Stendhal. Un cas de figure similaire à celui de *L'Abbesse de Castro* se présente avec *Lamiel*, même si la question est cette fois-ci différente, le texte étant inachevé. Nous savons que *Lamiel* avait vocation à devenir un roman. Toutefois, son inachèvement rapproche ce texte du genre de la nouvelle, le genre du roman n'existant ici qu'en puissance, et non en acte.

La notion de nouvelle est du reste extrêmement complexe à définir, notamment en ce qu'elle a beaucoup évolué au fil du temps. Il convient de rappeler, par exemple, qu'au XVII^e siècle une œuvre comme *La Princesse de Clèves* était considérée comme une nouvelle, ce qui n'est plus le cas actuellement. Sans pour autant faire preuve de négligence dans la classification générique, cette mouvance de la notion nous autorisera à admettre dans notre corpus des textes dont la classification générique paraît relativement problématique. *L'Abbesse de Castro* et *Lamiel* sont des récits qui, du fait de leur forme particulière, établissent véritablement l'absence de frontières fortes dans l'esprit de Stendhal entre genres littéraires. On sait en outre que Stendhal, comme il aimait à le

rappeler dans sa correspondance, ne s'est jamais perçu comme un théoricien de la littérature. Contrairement à d'autres écrivains, il n'y pas chez lui une volonté ferme d'établir des barrières absolues entre les différents genres relevant de la narration et de la fiction.

Pour revenir plus précisément à l'adjectif « court », il doit nous rappeler que ne pourront pas être intégrés au corpus des textes dont les dimensions sont trop importantes. Si un chapitre d'un roman pourra avoir sa place dans notre étude, l'ensemble d'un roman comme *Armance* ne pourra aucunement faire l'objet de notre attention. Pour conclure sur ce point, il convient toutefois de reconnaître la nuance qui existe entre « court » et « bref ». De sens proches, ces deux adjectifs ne sont toutefois pas de parfaits équivalents. Dans *Les avatars romantiques du genre, transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Luc Bonenfant s'intéresse à la différence entre « bref » et « court ». S'il montre qu'il existe en langue française une confusion somme toute assez naturelle entre les deux adjectifs – selon lui en partie imputable au fait que « court » ne possède pas de substantif, au contraire de « bref » avec « brièveté » – il insiste sur les nuances permettant de distinguer les deux notions, sans pour autant les opposer :

À la suite de Poe, la critique littéraire tient donc généralement pour acquis que la brièveté textuelle est liée à la question de la longueur, sans même soulever la question de la possibilité d'une relative spécificité des termes. D'ordre historique, cette méprise s'explique peut-être aussi par une raison linguistique : la langue française ne possède pas de substantif dérivé de l'adjectif court ; brièveté lui en tient lieu.

Cette synonymie a masqué, sur un autre plan, la spécificité de la notion de brièveté, lisible dans un usage particulier de l'adjectif bref : contrairement à court, bref appartient au champ notionnel du langage. Chez Littré, un « parler bref » désignait une « manière de parler rapide et ordinairement avec décision ou commandement » (Dessons, 1991 : 4. Il souligne).

Gérard Dessons a raison de dire que court et bref ne sont pas une seule et même chose. Le court se mesure ; il est, en conséquence, tout relatif : *Mateo Falcone* est plus court que *Le Rouge et le Noir* et « Les chasseurs suisses », d'Aloysius Bertrand, plus court que la nouvelle de Mérimée. Ces différences de longueur ne signifient cependant rien en soi, sinon que la lecture du texte de Stendhal demande plus de temps que celle du texte de Bertrand. Mais « lecture plus longue » équivaut-elle à « texte moins bref » ? La réponse à

cette question ne peut être que négative, la raison principale en étant que la brièveté ne se mesure pas : elle est « *un mode de signification* » (Dessons, 1991 : 7. Il souligne) plutôt qu'un nombre de mots.

La brièveté n'est pas une « forme », ni au sens idéaliste (aristotélicien) ni au sens formaliste du terme. Tout le formel du langage est fondamentalement discours, c'est-à-dire marque de l'émergence d'un sujet. Le rapport de toute forme linguistique à la fois au sujet et à l'histoire empêche de concevoir la brièveté soit comme forme anhistorique, comme essence, soit comme pure manifestation du fait littéraire (Dessons, 1991 : 5).

Les exemples de la parémie (sous toutes ses formes : aphorisme, maxime, sentence), de la nouvelle (typographiquement plus longue que la parémie) et du fragment romantique (forme tantôt courte, tantôt longue) montrent bien que la brièveté ne prend pas de forme particulière. J'utilise donc, sur un calque de l'anglais, le mot courtueur pour désigner ce qui est typographiquement court ; brièveté étant ici réservé pour désigner un mode particulier de signification.¹

On souscrira, dans cette étude, aux analyses de Luc Bonenfant. Le choix d'intituler notre travail de recherche « le récit court stendhalien », plutôt que « le récit bref stendhalien », provient précisément de la différence énoncée par Luc Bonenfant entre les deux adjectifs. On comprend que l'adjectif « court » est plus large et plus général que l'adjectif « bref ». Si le second adjectif désigne « un mode particulier de signification », le premier porte sur la longueur même d'un texte. Or, ne se focaliser que sur la brièveté nous amènerait à adopter un corpus restreint, qui serait essentiellement composé de nouvelles et d'anecdotes. L'étude des textes inachevés pourrait ainsi difficilement être incluse dans notre étude. Or, il semble bien que ces textes, du fait de leur hybridité, soit une clé de compréhension des spécificités du bref chez Stendhal. Comme le rappelle Luc Bonenfant, le genre bref doit en effet être abordé en tenant toujours compte des « singularités auctoriales » :

Bien entendu, les singularités auctoriales ne peuvent pas être totalement évacuées d'un tel débat : chaque auteur possède ses raisons d'être bref.²

1 Luc Bonenfant, *Les avatars romantiques du genre, transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris, Éditions Nota Bene, Collection Littérature(s), 2002, p. 99-100.

2 *Ibid.* p. 100.

Une fois les deux adjectifs de notre sujet brièvement évoqués, il convient désormais de nous appesantir bien davantage sur l'autre notion centrale de notre intitulé : le « récit ». Cette notion complexe est ainsi définie dans *Le Trésor de la Langue Française* :

présentation (orale ou écrite) d'événements (réels ou imaginaires).

Cette première définition, qui sera ensuite affinée, présente un nombre d'informations tout à fait essentielles. Le terme de « présentation » suppose d'abord un travail d'aménagement, de structuration. Ce travail peut prendre deux formes différentes : écrite ou orale. Si, dans le cadre de notre étude, la dimension écrite nous intéressera en priorité – notre support étant constitué exclusivement de textes littéraires – la dimension orale ne sera toutefois pas totalement à exclure. En effet, nous verrons que les textes stendhaliens dépeignent fréquemment des figures de conteurs, capables d'enchanter une assemblée par leurs récits comiques ou tragiques. On peut dès à présent citer, à titre d'exemple, le personnage de Géronimo qui, dans *Le Rouge et le Noir*, rapporte des anecdotes qui fascinent les enfants Rênal :

Le *signor* Géronimo était un chanteur célèbre, homme de bonne compagnie, et cependant fort gai, qualités qui, en France, ne sont guère plus compatibles. Il chanta après souper un petit duettino avec Mme de Rênal. Il fit des contes charmants. À 1 heure du matin, les enfants se récrièrent, quand Julien leur proposa d'aller se coucher.

« Encore cette histoire, dit l'aîné. »¹

Les références au conte parcourent l'ensemble du corpus stendhalien. On peut notamment rappeler la fascination de Henri Beyle pour les contes des *Mille et une nuits* qui, d'après ses propres dires, occupaient « plus d'un quart de [s]a tête² ». L'oralité peut également être à l'origine de certains récits, Stendhal rapportant ensuite à sa manière propre des faits lui ayant d'abord été racontés. C'est notamment le cas d'un grand nombre de récits contenus dans ses voyages en France et en Italie.

Le second terme présent dans la définition du « récit » donnée par *Le Trésor de la Langue Française* est celui d' « événements ». Ce mot a partie liée avec un autre terme

1 Stendhal, *Le Rouge et le Noir, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op.cit.* p. 486.

2 Stendhal, *Souvenirs d'égotisme, Œuvres intimes*, tome 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition et préface de Victor Del Litto, 1982, p. 453.

central pour notre étude, et dont nous avons déjà eu l'occasion de parler : anecdote. L'événement et l'anecdote ont ceci de commun qu'ils possèdent chacun un caractère peu habituel, qui en fait des antonymes de la réalité ordinaire. Si l'événement suscite une mise en récit, c'est précisément parce qu'il est remarquable. Il frappe ceux qui l'ont vu ou qui y ont directement participé car il présente un caractère inédit. L'événement – bien que ce ne soit pas toujours le cas – s'oppose donc à la notion d'itération. Il est par essence ce qui est rare, ce qui ne se répète jamais trop souvent. Il peut en effet n'avoir parfois qu'une seule occurrence, et être ce que l'on appelle, en termes littéraires, un hapax¹. L'anecdote est proche de l'événement, bien que l'on ne puisse pas la considérer comme son équivalent parfait. Si elle possède avec la notion d'événement une proximité que l'on pourrait qualifier de métonymique, elle se distingue de ce terme par sa forme même. L'événement est le fait brut : il est ce qui survient à un moment et à un endroit précis. *Le Trésor de la Langue Française* souligne du reste, dans la première définition de l'anecdote, les liens qui existent entre les deux notions :

Petit fait historique survenu à un moment précis de l'existence d'un être, en marge des événements dominants et pour cette raison souvent peu connu.

Si l'événement est un terme général, l'anecdote est en revanche un terme plus spécifique. Même si, nous le verrons, les sèmes associés à l'anecdote ont évolué au fil du temps, la notion est souvent rattachée à un événement peu connu. L'anecdote a certes partie liée avec le fait brut, mais elle s'en détache assez rapidement, comme le montre la seconde définition de ce terme proposée par *Le Trésor de la Langue Française* :

Petite aventure vécue qu'on raconte en en soulignant le pittoresque ou le piquant.

L'anecdote est donc, dans un second temps, la mise en récit d'un fait particulier ; particulier car il est personnel – l'« aventure » a été « vécue » – et qu'il donne lieu à un aménagement qui vise à souligner « le pittoresque ou le piquant » de l'« aventure » racontée. L'anecdote

1 Dans le *Lexique des termes littéraires* (Paris, Le Livre de poche, ouvrage dirigé par Michel Jarrety, avec la collaboration de Michèle Aquien, Dominique Boutet, Emmanuel Bury, Pierre Frantz, Daniel Ménager, Gilles Philippe et Yves Vadé, 2004, p. 203), Michèle Aquien définit ainsi la notion d'« hapax » : « (du grec *hapax*, « une fois »). Mot dont on ne trouve qu'une seule occurrence dans un corpus ou dans une langue. »

est ainsi – formellement parlant – une notion proche de celle de récit, en ce qu'elle est elle aussi une élaboration orale ou écrite d'un fait ayant eu lieu. Elle n'est là non plus pas un équivalent du récit. Elle se distingue en effet de celui-ci en trois points.

Tout d'abord, elle ne possède pas le même statut qu'un récit. Si le terme de récit est générique, et englobe ainsi plusieurs syntagmes et acceptions, l'anecdote peut être considérée comme un terme plus précis. On peut même dire que l'anecdote est un récit possible parmi d'autres récits. Elle serait, en somme, une certaine modalité du récit. L'autre différence majeure entre l'anecdote et le récit tient au fait que l'anecdote s'appuie sur des faits supposés réels, tandis que le récit, comme la fin de sa définition l'indique, peut rapporter des faits aussi bien réels que fictifs. L'anecdote a en effet partie liée avec ce qui paraît être véridique. Enfin, l'adjectif « petit », présent dans les deux définitions de l'anecdote données par *Le Trésor de la Langue Française*, souligne le fait qu'il s'agisse d'un récit bref. Rapporter un « petit fait historique » ou une « petite aventure » suppose *a priori* de ne pas y consacrer un temps trop conséquent. Il semble peu probable que la durée du récit soit très largement supérieure à la durée du fait rapporté. L'anecdote est donc, par essence, une forme de récit court. De fait, on veillera tout au long de notre étude à ne pas mettre sur le même plan « récit » et « anecdote ». Si les deux termes se complètent et peuvent agir de concert, ils ne sont nullement des équivalents. La définition de « récit » est affinée par *Le Trésor de la Langue Française* dans un deuxième temps :

propos rapportant des événements.

Le terme de « propos », différent de celui d' « action » employé dans la première définition, montre que la notion de « récit » tend à s'incarner. Le « récit » n'est pas seulement une « action » : il est aussi un « objet », et plus précisément un objet verbal. Si cet objet peut être impalpable, et n'être présent que de manière éphémère dans les paroles volatiles d'une personne en train de rapporter un fait, il peut également s'incarner sous forme écrite. Le terme tendrait ainsi de plus en plus à être perçu comme appartenant au monde de l'écrit. C'est en ce sens du reste que le « récit » est ensuite défini par *Le Trésor de la Langue Française* :

œuvre littéraire narrant des faits vrais ou imaginaires.

La notion d' « œuvre littéraire » montre bien la transition observée dans les sociétés humaines entre tradition orale et tradition écrite. Si le « récit » n'avait d'abord pour seule incarnation que la parole du conteur, il est devenu au fil du temps un élément essentiel de la littérature, et donc de l'écrit. On observe bien ce phénomène dans les récits de voyage de Stendhal. Les anecdotes rapportées sont en effet, pour un nombre important d'entre elles, des récits entendus et recopiés. Si l'on suit cette troisième définition du *Trésor de la Langue Française*, le récit sera donc par essence le support de nombreux genres littéraires. On pense en priorité au roman et à la nouvelle, mais on peut également songer au conte et à l'apologue, voire à l'essai dans certains cas particuliers¹. Sera dès lors considéré comme récit tout texte qui raconte une histoire, ce qui suppose la présence de personnages et d'une trame ayant un début, un milieu et une fin. Le récit semble exclure *a priori* le genre du théâtre, même si *Le Trésor de la Langue Française* fait part d'un cas de figure particulier :

narration détaillée que fait un personnage d'événements passés qui ne sont pas représentés sur scène mais qui sont importants pour le déroulement du drame.

Est évoqué ici le cas de la tirade, moment durant lequel un personnage prend longuement la parole afin de rapporter des faits antérieurs essentiels. Le récit suppose donc systématiquement, pour avoir une existence, la présence d'un narrateur ou d'un conteur. Il est ainsi impératif qu'une personne assume la narration des faits. C'est la raison pour laquelle le théâtre, genre dont le narrateur est par essence absent, ne peut être considéré comme un récit, en dehors du cas précis exposé par *Le Trésor de la Langue Française*. Les pièces que Stendhal a écrites dans sa jeunesse ne pourront être intégrées à notre corpus qu'à la seule condition de voir un de leurs personnages rapporter un fait ou une anecdote. Ce type d'occurrences est relativement rare dans les pièces de l'écrivain grenoblois. Le récit obéit donc à un certain nombre de règles formelles. *Le Trésor de la Langue Française* en fait part dans la suite de la définition du terme :

texte où dominant la troisième personne et les temps du passé.

¹ Dans ses trois livres des *Essais*, Montaigne, pour illustrer ses propos et leur donner un aspect plus concret, rapporte des faits historiques ou des faits liés à son expérience personnelle. L'anecdote est incontestablement un des éléments centraux de son écriture.

Cette définition correspond aux procédés régulièrement observés dans des genres comme le roman ou la nouvelle. S'il conviendrait de se montrer prudent dans le cas d'une analyse de textes plus récents, la réalité littéraire de la première moitié du XIX^e siècle est en conformité avec cette définition. De nombreux récits stendhaliens ont en effet un narrateur extradiégétique¹, qui emploie de manière récurrente des temps du passé comme l'imparfait et le passé simple, selon un principe d'alternance qui favorise souvent l'action au détriment de la description. *Le Trésor de la Langue Française* ne relève pas d'autres sens au terme de « récit ». Il souligne simplement le fait que le mot a une valeur particulière dans le domaine de la musique, ce qui ne semble pas directement concerner notre propos. On peut toutefois estimer que le syntagme « récit court » a partie liée avec le monde de la musique, en ce qu'il est à l'origine d'un tempo vif et alerte qui, comme nous le verrons, semble être lié chez Stendhal à la notion si essentielle d'énergie.

S'intéresser au récit court stendhalien consiste donc à embrasser l'ensemble des textes écrits par Stendhal. Un tel sujet suppose de se pencher de manière plus générale sur la question de la création stendhalienne. On peut en effet postuler dès maintenant l'idée d'une continuité entre récits courts et récits longs. Henri Beyle ne percevait-il du reste pas son œuvre comme un seul et même ensemble ? On connaît ses réticences à placer ses textes dans des catégories trop définies. Stendhal, s'il a écrit des textes littéraires théoriques², ne porte pas sur sa propre création littéraire un regard de théoricien. Dans sa réponse aux commentaires de Balzac sur *La Chartreuse de Parme*, il dira d'ailleurs ne pas « [se] dout[er] des règles » de composition d'un roman. Cette affirmation relève bien sûr pour une large part d'une forme de modestie, mais elle est également le signe que Stendhal ne composait pas en ayant comme objectif un respect scrupuleux des codes des genres littéraires. Dans la seconde version de sa lettre à Balzac, Stendhal, en évoquant la manière peu rigoureuse avec laquelle il compose ses textes, ira jusqu'à rapprocher *Vanina Vanini*, pourtant une nouvelle, du genre du roman :

J'ai fait quelques plans de romans, par exemple *Vanina*, mais faire un plan me glace. Je dicte 25 ou 30 pages, puis la soirée arrive, et j'ai besoin d'une forte *distraktion* ; il faut que le lendemain matin j'aie tout oublié ; en lisant les 3 ou 4 dernières pages du chapitre de la

1 « Est extradiégétique tout narrateur qui n'est pas par ailleurs personnage d'un récit encadrant », Gilles Philippe, *Lexique des termes littéraires*, op. cit. p. 179.

2 On pense notamment à *Racine et Shakespeare*, considéré par certains de ses contemporains – dont Victor Hugo – comme l'un des premiers manifestes du tout jeune mouvement romantique.

veille, le chapitre du jour me vient.¹

Si le projet d'un recueil de nouvelles italiennes était bien présent dans son esprit², il demeure toutefois une exception. Étudier le récit court stendhalien aura ainsi pour principal intérêt de mieux appréhender des notions littéraires comme la nouvelle ou l'anecdote. Mais il permettra également – bien que cela puisse paraître *a priori* paradoxal – de mieux comprendre les textes stendhaliens les plus longs. Nous essaierons de saisir les enjeux qui sont liés à l'écriture de récits courts. Ces textes peuvent certes avoir leur propre autonomie, mais ils sont parfois insérés dans des ensembles plus vastes. Tout en conservant un intérêt en soi, ils présentent donc également un intérêt qui les dépasse. La notion d'énergie, centrale chez Stendhal³, pourra établir un lien entre les différents textes de notre corpus. En effet, cette notion semble aller de pair avec celle de récit court. La dimension réduite de ces textes suppose une concentration énergétique plus forte, qui paraît du reste avoir une influence directe sur l'être au monde des principaux personnages. À travers cette étude, nous chercherons également à comprendre l'inachèvement stendhalien. Si Jean-Jacques Hamm et Gilles Louÿs ont longuement travaillé sur cette épineuse question⁴, celle-ci n'en demeure pas moins assez mystérieuse⁵. Dans le cadre de notre sujet, l'inachèvement revêt une importance capitale, en ce qu'il confère à certains textes une hybridité qu'ils n'étaient pas censés posséder. On pense notamment à toutes les ébauches de romans qui, du fait de leur inachèvement même, sont devenues bien malgré elles des récits courts.

Nous étudierons dans un premier temps la notion d'anecdote. Nous verrons notamment quelles sont ses formes et fonctions.

Dans un deuxième temps, nous procéderons de même sorte avec le genre littéraire

1 Stendhal, *Projet de réponse à Balzac*, deuxième version, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, 2014, p. 663.

2 On sait que Stendhal avait songé à nommer ce recueil *Historiettes romaines*. Romain Colomb, cousin, ami et exécuteur testamentaire du romancier, préféra finalement donner à ce recueil le nom de *Chroniques italiennes*. Il ne paraît pas vain de souligner que le projet ne prit jamais forme du vivant de Stendhal. Peut-être faut-il y voir là le signe que Stendhal ne considérait pas ce projet comme une priorité ?

3 Michel Crouzet l'a du reste remarquablement montré dans son article « Stendhal et l'énergie : du Moi à la Poétique », *Romantisme*, *L'énergie*, 1984, n° 46, p. 61-78.

4 Voir notamment l'ouvrage de Jean-Jacques Hamm, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrooke Québec, Naaman, 1986. Mais aussi le livre de Gilles Louÿs, *Des romans inachevés. Étude historique et structurale*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

5 Dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *L'Année Stendhal*, n° 3, 1999, Gilles Louÿs admet du reste qu'« une poétique de l'inachevé stendhalien reste à construire », p. 125.

de la nouvelle. Nous montrerons que l'écriture de ces textes correspond à deux grandes périodes de publication différentes.

Nous analyserons avec attention l'ensemble des textes inachevés de Stendhal, qu'il s'agisse d'ébauches de romans ou de nouvelles. La question de leur hybridité sera un objet important de notre étude.

Nous étudierons ensuite l'ensemble des récits courts stendhaliens au sein d'une même réflexion sur l'énergie. Nous verrons que l'énergie stylistique de ces récits a une incidence directe sur l'énergie des personnages, et fait notamment la part belle au développement du récit tragique.

Enfin, nous aborderons la question de la place et de l'influence des récits courts dans l'ensemble de la création stendhalienne. Ces récits aux multiples facettes ne sont-ils pas les mieux adaptés pour répondre à la grande ambition stendhalienne : connaître le cœur humain ?

CHAPITRE 1

Les anecdotes : formes et fonctions

I. Nommer le récit court

« Histoire », « récit », « anecdote », « vie », « fable », « aventure », « trait », « nouvelle », « conte », « chronique », « fait », « exemple », « détails »... Les termes employés par Stendhal pour évoquer les récits courts présents dans l'ensemble de son œuvre ne manquent pas¹. La profusion de mots associés au genre bref paraît avoir plusieurs valeurs.

Elle souligne d'emblée le fait que Henri Beyle accorde une importance non négligeable au récit court. En effet, non seulement les termes employés présentent une grande hétérogénéité, mais ils sont également récurrents dans l'œuvre stendhalienne. Comme nous avons pu le signaler en introduction, le récit court est présent dans tous les textes composés par Stendhal, du début à la fin de sa carrière littéraire. Même si le genre bref n'est pas réparti de manière uniforme dans l'œuvre stendhalienne, il n'en est pas moins omniprésent.

La profusion de termes évoque par ailleurs une importante diversité formelle. On trouve en effet aussi bien des nouvelles, que des anecdotes et des micro-récits dans l'œuvre de Stendhal. On pourrait aisément rétorquer que la profusion de termes ne correspond pas exactement à la diversité formelle présente dans les textes de l'écrivain grenoblois, argument qui serait effectivement fondé : un terme, en effet, n'équivaut pas nécessairement à une forme précise. Stendhal emploie fréquemment un même mot pour parler de type de textes pourtant différents. L'anecdote, terme le plus récurrent sous sa plume, est emblématique de ce premier usage. À l'inverse, il arrive à Stendhal d'employer des mots différents pour évoquer un seul et même texte. C'est notamment le cas dans cet extrait des *Mémoires d'un touriste* [1838] :

Je l'avoue, j'hésite un peu à raconter **l'histoire** suivante. Outre qu'elle est un peu leste, cette **aventure**, qui pour moi a été la plus intéressante du voyage, me semble **bien longue écrite**, et d'ailleurs il n'y a pas eu **aventure**, et le **récit** manque de **mot piquant** à la fin. Ce que l'on va lire avec indulgence ne sera donc, si l'on veut, qu'une **observation** sur une **bizarrierie du cœur humain** ; et, pour peu que votre vertu se gendarme, je dirai que le **fait**

1 On trouvera en annexe une liste complète des citations employées par Stendhal pour parler du récit court.

n'est pas vrai.¹

Ce passage montre bien l'instabilité présente dans la nomination d'un même récit bref. On peut accorder à cette instabilité deux causes principales. Il convient tout d'abord de rappeler que Stendhal ne s'est jamais considéré comme un théoricien de la littérature. Si *Racine et Shakespeare* est certes une réflexion théorique qui a eu une incidence non négligeable dans l'avènement du mouvement romantique en France, cette œuvre occupe une place singulière dans la création stendhalienne. Elle est une œuvre de jeunesse, à laquelle Stendhal se référera finalement assez peu dans la suite de sa carrière littéraire. On constate en effet que, dès l'instant où il commence à écrire de manière régulière des textes fictifs, Stendhal délaisse peu à peu la théorie pour la pratique. Nous rappelions, dans notre introduction, la profession de foi adressée à Balzac dans sa lettre-réponse à la critique de *La Chartreuse de Parme*. Si l'affirmation consistant à se présenter comme étranger aux règles de composition littéraire relève bien entendu pour une part d'une tentative de mystification, elle n'en demeure pas moins la reconnaissance d'un goût assez peu prononcé pour la théorie pure. Stendhal répète du reste à de nombreuses reprises dans ses journaux et écrits intimes qu'il ne peut faire précéder l'écriture d'un texte de l'élaboration d'un plan précis². On sait qu'il affirme, toujours dans la lettre-réponse envoyée à Balzac, qu'il a composé *La Chartreuse de Parme* en ayant principalement en vue la mort de Sandrino. Si Stendhal avait bien sûr une vision globale de l'intrigue au moment de dicter *La Chartreuse de Parme*, on peut toutefois admettre une part importante d'improvisation dans la composition de ce récit. C'est du reste ce qui amène de nombreux critiques, tel Philippe Berthier, à désigner la création de *La Chartreuse de Parme* par le terme de « miracle³ ». Au contraire d'autres écrivains de son époque, Stendhal ne peut donc être considéré comme un réel théoricien de la littérature. Lorsqu'il évoque les différents récits courts présents dans son œuvre, il ne cherche en aucune façon à faire montre de rigueur dans l'usage des termes.

1 *Mémoires d'un touriste [1838], Voyages en France*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, textes établis, présentés et annotés par Victor Del Litto, 1992, p. 354. C'est nous qui mettons les termes en gras.

2 Il affirme notamment à Balzac que les plans « [le] glacent ». Ce type d'affirmation est récurrent dans sa correspondance.

3 Dans son commentaire de *La Chartreuse de Parme*, réalisé pour l'édition Foliothèque, Philippe Berthier parle à propos du texte d'« enfant du "miracle" » (p. 13). Il insiste sur ce point un peu plus loin : « On ne peut évidemment, dans un premier mouvement, que partager la stupeur émerveillée de l'opinion reçue devant pareille performance. Qu'un monument d'écriture aussi complexe et puissant ait été bâti en si peu de temps tient assurément de l'exploit, tant physique du reste qu'intellectuel, et assure à Stendhal une place enviable dans le livre des records de la créativité. », Philippe Berthier, *La Chartreuse de Parme de Stendhal*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1995, p. 14.

C'est la raison pour laquelle les termes d' « anecdote » et d' « histoire », notamment, sont particulièrement récurrents sous sa plume. Il s'agit en effet de termes assez généraux, qui présentent la particularité de s'adapter à des textes extrêmement différents. Le terme d'« histoire » est le plus général des deux : il renvoie à ce que la stylistique moderne, à la suite des travaux de Gérard Genette, a choisi de nommer la « diégèse¹ ». Il s'agit d'un récit réel ou fictif, dans lequel des faits arrivent à des personnages si possible clairement identifiés. Cette définition, pour simple qu'elle soit, montre bien que le terme n'a pas véritablement partie liée avec la notion de genre bref. Le fait que ce mot si général soit employé pour évoquer un type de textes pourtant spécifiques a une importance non négligeable, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. On peut d'ores et déjà émettre l'hypothèse suivante : pour Stendhal, c'est la diégèse qui importe réellement, et non systématiquement la manière dont elle se présente au lecteur. Cette conjecture a une importance capitale : elle postule en effet une unité du récit court malgré son indéniable hétérogénéité, mais aussi de manière plus large une unité de la création stendhalienne. Nous développerons davantage la seconde idée dans un chapitre ultérieur : elle sera en effet centrale dans notre propos conclusif sur le récit bref. Dans l'immédiat, on peut au minimum constater que le récit bref forme une seule et même unité. Cette unité devra être étudiée et présentée avec soin. On préférera, pour le moment, montrer la diversité formelle du récit bref. L'unité ne s'oppose pas, en effet, à la diversité. Or, il est indéniable que, pour des raisons aussi bien formelles qu'éditoriales, il n'y a pas une équivalence absolue entre l'ensemble des récits courts. Une nouvelle ne sera pas totalement similaire à une anecdote, certaines nouvelles étant elles-mêmes très différentes les unes des autres, notamment en fonction de leurs rapports avec le genre si particulier de la chronique. Nous aurons également l'occasion de montrer qu'il existe deux grandes périodes de composition des nouvelles, qui ne répondent pas aux mêmes attentes.

La seconde cause principale de l'instabilité des termes dans le domaine du récit court semble être précisément leur grande diversité. Il paraîtrait en effet assez peu cohérent de n'employer qu'un terme pour parler de textes dont le style, les thèmes et l'histoire

1 Gilles Philippe donne la définition suivante du terme de « diégèse » : « (du grec *diègèsis*, « narration »). On appelle diégèse l'ensemble des données narratives présentées dans un récit. Plus schématiquement encore, on peut dire que la diégèse est l' "histoire" que propose le récit. La diégèse doit donc être considérée indépendamment du texte narratif proprement dit : il arrive par exemple fréquemment qu'un épisode de la diégèse soit omis dans le récit. Par extension, on appelle parfois diégèse l'ensemble du matériel fictif (personnages, lieux, circonstances...) mis en scène dans un roman ou une nouvelle. », *Lexique des termes littéraires, op. cit.* p. 128.

éditoriale – pour ne s'en tenir qu'à ces quelques éléments – sont parfois très différents. Si nous chercherons au cours de cette étude à montrer l'unité qui existe entre ces récits brefs, nous souhaitons montrer dans un premier temps leurs spécificités. Vouloir écraser absolument leurs différences semblerait peu pertinent : ce serait nier ce qui est, pourtant, le plus évident. Dans ce premier chapitre, nous nous intéresserons à l'ensemble des récits brefs stendhaliens qui ne relèvent pas du genre de la nouvelle. Ce genre littéraire ancien sera étudié dans un deuxième chapitre. Nous aborderons dans un troisième temps le cas extrêmement problématique des textes inachevés. Ces textes présentent – du fait de leur inachèvement même – une hybridité complexe, qui devra être analysée avec soin au cours d'un chapitre entier. Ce n'est qu'une fois cette typologie soigneusement établie que nous pourrons montrer l'unité paradoxale de tous ces récits, et la place qu'ils occupent dans l'ensemble de la création stendhalienne.

II. Les formes brèves stendhaliennes

L'histoire du genre bref est très ancienne, et est liée aux origines mêmes de l'écriture. Alain Montandon, dans *Les formes brèves*, rappelle que les premiers textes composés étaient pour la majeure partie d'entre eux brefs. La naissance de la littérature – et avec elle, la complexification des formes écrites – a entraîné le développement d'une profusion de récits brefs. Alain Montandon parle du reste, dès l'introduction de son ouvrage, d'une « étourdissante diversité¹ ». Les types de textes brefs ne manquent pas : apophtegmes, maximes, fragments, épitaphes, anecdotes... La liste est longue, et comprend des textes qui parfois n'ont que la brièveté comme caractéristique commune.

Il convient en effet de préciser d'emblée que tous les textes courts ne sont pas des récits. La notion même de récit, dans son sens le plus simple – narration d'une histoire – est même loin d'être dominante dans le cadre du genre bref. Seule l'anecdote, et avec elle la nouvelle, est véritablement concernée par la notion de récit. Certains textes brefs peuvent certes devenir ponctuellement des récits, mais cela n'est pas sans présenter quelques ambiguïtés. Une épigraphe peut ainsi être un récit, mais il ne s'agit pas là de sa fonction

1 Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, Collections Contours littéraires, 1993, p. 3.

première et systématique. On le constate du reste aisément en considérant les épigraphes présentes dans l'œuvre de Stendhal : la majeure partie d'entre elles ne donne en aucune façon à entendre un récit¹.

Il existe de nombreuses formes brèves dans l'œuvre de Stendhal. L'écrivain grenoblois se montre de ce point de vue-là un héritier direct des mouvements artistiques et littéraires du XVIII^e siècle, siècle qui l'a vu naître. En effet, les formes brèves étaient encore très présentes au cours de ce siècle, suivant en cela une tradition encore plus forte à vrai dire au siècle précédent, le Grand Siècle. Il n'est que de penser aux nombreux contes et fables des XVII^e et XVIII^e siècles pour s'en convaincre². On trouve chez Stendhal de nombreuses épigraphes, nous l'avons déjà dit, mais aussi des maximes ou des apophtegmes. Ces formes sont particulièrement récurrentes dans ses récits de voyage ou ses écrits intimes : on pense notamment à son *Journal* ou encore à un texte comme *Souvenirs d'égotisme*. Stendhal aime à résumer en une phrase bien sentie un propos général, qui a parfois nécessité un certain développement. Ces formes brèves se trouvent ainsi souvent à la conclusion d'une discussion de nature politique, ethnologique, esthétique... en tous les cas théorique. On en trouve un exemple dans les *Mémoires d'un touriste [1838]*, lors d'un séjour à Rouen :

J'ai compté neuf lecteurs dans cette bibliothèque ; mais j'y ai entendu un dialogue à la fois bien plaisant et bien peu poli entre deux prétendus savants en archéologie gothique. Ces messieurs étaient l'un envers l'autre de la dernière grossièreté, et d'ailleurs ils ne répondaient à une assertion que par l'assertion directement contraire ; ils n'appuyaient leur dire d'aucun raisonnement. Cette pauvre science ne serait-elle qu'une science de mémoire ?³

L'interrogation qui clôt la brève anecdote du vif dialogue entre « deux prétendus savants en archéologie gothique » présente une valeur de vérité générale. Plutôt que de procéder à une modalisation du propos, le point d'interrogation et le conditionnel ont une valeur ironique. Le narrateur feint volontairement la naïveté, afin en réalité de prendre en dérision les pédants se plaisant à se déclarer spécialistes d'un domaine particulier (« l'archéologie

1 Dans *Le Rouge et le Noir*, les épigraphes prennent place au sein d'un vaste jeu intertextuel, et donnent régulièrement le ton du chapitre qui va être narré. Les épigraphes stendhaliennes sont la plupart du temps des phrases brèves, parfois nominales : elles n'ont pas pour fonction de rapporter un récit.

2 Rappelons, en effet, que le conte philosophique est un des genres majeurs du siècle des Lumières.

3 Stendhal, *Mémoires d'un touriste [1838]*, *Voyages en France*, op. cit. p. 345.

gothique »). Stendhal recourt régulièrement à un tel procédé dans ses récits de voyage en Italie, la phrase finale, souvent au présent gnomique, lui permettant de saisir l'essence même de l'italianité. Dans les *Promenades dans Rome*, le voyageur rapporte, à la date du 27 janvier 1828, deux anecdotes. Il arrive en effet à Stendhal de proposer une suite d'anecdotes, le cas le plus fréquent étant que ces anecdotes présentent un lien thématique entre elles. Dans le passage suivant, il est question de deux faits sanglants, s'étant tous deux déroulés la nuit précédente :

Cette nuit, il y a eu deux assassinats. Un boucher, presque enfant, a poignardé son rival, jeune homme de vingt-quatre ans et fort beau, ajoute le fils de mon voisin, qui me fait ce récit. « Mais ils étaient tous deux, ajoute-t-il, du quartier *dei Monti* (des Monts) ; ce sont des gens terribles. » Notez que ce quartier est à deux pas de nous, du côté de Sainte-Marie-Majeure ; à Rome, la largeur d'une place change les mœurs.

L'autre assassinat a eu lieu près Saint-Pierre, parmi des Transtévérins ; c'est aussi un mauvais quartier, dit-on ; superbe à mes yeux : il y a de l'*énergie*, c'est-à-dire la qualité qui manque le plus au XIX^e siècle. De nos jours, on a trouvé le secret d'être fort brave sans énergie ni caractère. Personne ne *sait vouloir* ; notre éducation nous désapprend cette grande science. Les Anglais savent vouloir ; mais ce n'est pas sans peine qu'ils font violence au génie de la civilisation moderne ; leur vie en devient un effort continu. « Quelle digression ! et encore du genre odieux ! » me dit Paul. Mais n'avons-nous pas eu ces idées quand nous étions perchés sur les murs de brique des thermes de Caracalla ?

Parmi les Romains des basses classes, le coup de couteau remplace le coup de poing.¹

L'anecdote des deux assassinats donne lieu à un certain nombre de conclusions, toutes exprimées au présent gnomique. Le narrateur insiste tout d'abord sur le fait que Rome n'est pas une ville absolument uniforme (« à Rome, la largeur d'une place change les mœurs »). Il évoque ensuite une idée récurrente dans l'ensemble de l'œuvre stendhalienne : l'Italie est devenue le dernier véritable repère de l'énergie (« il y a de l'*énergie*, c'est-à-dire la qualité qui manque le plus au XIX^e siècle »). L'usage de l'italique met du reste particulièrement en valeur cette notion. Enfin, une phrase générale conclut et rassemble ces deux anecdotes sanglantes en une formulation cinglante : « Parmi les Romains des basses classes, le coup de couteau remplace le coup de poing. ». L'aphorisme vient ainsi conclure le récit de ces

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 754-755.

deux anecdotes romaines. Nous aurons l'occasion de voir, ultérieurement, que Stendhal, comme Mérimée, considère l'anecdote comme supérieure à l'Histoire officielle dans son appréhension des spécificités d'un peuple ou d'une civilisation.

Si donc les différentes formes brèves présentent toutes un intérêt indéniable, elles se verront toutefois exclues de notre propos. Notre attention se focalisera en effet sur la notion de « récit », et non simplement sur celle de « brièveté ». C'est la co-présence de ces deux notions qui établira la présence ou l'absence de telle ou telle occurrence dans notre corpus d'étude.

III. Répartition des anecdotes dans l'œuvre de Stendhal : la question de l'enchâssement

Nous nous attacherons désormais à étudier les formes les plus brèves présentes dans l'œuvre de Stendhal : les anecdotes. C'est la raison pour laquelle le genre si particulier de la nouvelle sera abordé au chapitre suivant. Les ébauches de nouvelles ou de romans auraient pu figurer dans ce premier chapitre : il s'agit en effet souvent de petits récits, dont les dimensions sont parfois très proches de celles des anecdotes. La complexité de leur nature et de leur histoire nous invitera toutefois à les évoquer dans un troisième chapitre. Des textes de dimensions proches ne sont en effet pas nécessairement des textes similaires, comme l'a notamment montré Luc Bonenfant dans son ouvrage *Les avatars romantiques du genre, transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*. Le genre bref étant finalement très présent dans l'œuvre de Stendhal, une typologie claire paraît donc essentielle avant d'entrer dans une étude à la fois plus générale et plus approfondie.

Notons d'emblée que les récits les plus courts sont les mieux répartis dans l'œuvre de Stendhal. Leur brièveté leur confère en effet la possibilité d'apparaître en tous lieux : on les trouvera aussi bien dans des textes où ils sont *a priori* attendus, comme les récits de voyage en France et en Italie, mais aussi de manière peut-être plus surprenante dans des genres littéraires comme le roman ou la biographie. *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme* – pour citer les deux romans les plus connus de Stendhal – abritent ainsi en leur

sein même des micro-récits, qui sont souvent des digressions. On en a notamment un exemple dans le dixième chapitre de *La Chartreuse de Parme*, lors d'une discussion entre le comte Mosca, la duchesse Sanseverina et Fabrice del Dongo :

- Vous êtes bien tragique ce soir, mon ami, dit la duchesse tout émue.

- C'est que nous sommes environnés d'événements tragiques, répliqua le comte avec émotion ; nous ne sommes pas ici en France, où tout finit par des chansons ou par un emprisonnement d'un an ou deux, et j'ai réellement tort de vous parler de toutes ces choses en riant. Ah çà ! mon petit neveu, je suppose que je trouve jour à vous faire évêque, car bonnement je ne puis pas commencer par l'archevêché de Parme, ainsi que le veut, très raisonnablement, Mme la duchesse ici présente ; dans cet évêché où vous serez loin de nos sages conseils, dites-nous un peu quelle sera votre politique ?

- Tuer le diable plutôt qu'il ne me tue, comme disent fort bien mes amis les Français, répliqua Fabrice avec des yeux ardents ; conserver par tous les moyens possibles, y compris le coup de pistolet, la position que vous m'aurez faite. J'ai lu, dans la *Généalogie* des Del Dongo, l'histoire de celui de nos ancêtres qui bâtit le château de Grianta. Sur la fin de sa vie, son bon ami Galeas, duc de Milan, l'envoie visiter un château fort sur notre lac ; on craignait une nouvelle invasion de la part des Suisses. « Il faut pourtant que j'écrive un mot de politesse au commandant », lui dit le duc de Milan en le congédiant ; il écrit et lui remet une lettre de deux lignes ; puis il la lui redemande pour la cacheter, ce sera plus poli, dit le prince. Vespasien del Dongo part, mais en naviguant sur le lac il se souvient d'un vieux conte grec, car il était savant ; il ouvre la lettre de son bon maître et y trouve l'ordre adressé au commandant du château, de le mettre à mort aussitôt son arrivée. Le Sforce, trop attentif à la comédie qu'il jouait avec notre aïeul, avait laissé un intervalle entre la dernière ligne du billet et sa signature ; Vespasien del Dongo y écrit l'ordre de le reconnaître pour gouverneur général de tous les châteaux sur le lac, et supprime la tête de la lettre. Arrivé et reconnu dans le fort, il jette le commandant dans un puits, déclare la guerre au *Sforce*, et au bout de quelques années il échange sa forteresse contre ces terres immenses qui ont fait la fortune de toutes les branches de notre famille, et qui un jour me vaudront à moi quatre mille livres de rente.

- Vous parlez comme un académicien, s'écria le comte en riant ; c'est un beau coup de tête que vous nous racontez là, mais ce n'est que tous les dix ans qu'on a l'occasion amusante de faire de ces choses piquantes. Un être à demi stupide, mais attentif, mais prudent tous les jours, goûte très souvent le plaisir de triompher des hommes à imagination. C'est par une folie d'imagination que Napoléon s'est rendu au prudent *John Bull*, au lieu de chercher à

gagner l'Amérique. John Bull, dans son comptoir, a bien ri de sa lettre où il cite Thémistocle. De tous temps les vils Sancho Pança l'emporteront à la longue sur les sublimes don Quichotte. Si vous voulez consentir à ne rien faire d'extraordinaire, je ne doute pas que vous ne soyez un évêque très respecté, si ce n'est très respectable. Toutefois, ma remarque subsiste ; Votre Excellence s'est conduite avec légèreté dans l'affaire du cheval, elle a été à deux doigts d'une prison éternelle.¹

La discussion politique entre le comte Mosca et Fabrice del Dongo fait suite à « l'affaire du cheval », épisode relaté à la fin du chapitre neuf ainsi qu'au début du chapitre dix ; au cours de cet épisode, Fabrice a acheté un cheval à un valet de chambre, plutôt que de le lui voler. Ne voulant pas adopter une prudence qu'aurait certainement souhaitée le comte Mosca², Fabrice laisse la vie sauve au valet, prenant le risque de voir sa propre vie menacée. Le premier ministre de Parme ne manquera effectivement pas de réprimander la conduite de son « petit neveu ». Afin d'éprouver les capacités de Fabrice à se maintenir au sommet d'une hiérarchie que suppose son titre de noblesse, Mosca lui demande alors de lui donner une véritable leçon de politique : « dans cet évêché où vous serez loin de nos sages conseils, dites-nous un peu quelle sera votre politique ? ». Fabrice a alors recours à un récit historique, lu dans la *Généalogie* des del Dongo, afin d'illustrer concrètement l'attitude qui pourrait être la sienne à l'avenir. Mosca a tout à fait conscience que Fabrice adopte ici une posture de conteur : « vous parlez comme un académicien » ; « c'est un beau coup de tête que vous nous racontez là ». Néanmoins, si l'histoire est jugée « amusante » par Mosca (« ce n'est pas tous les dix ans qu'on a l'occasion amusante de faire de ces choses piquantes³ »), elle ne lui semble pas avoir valeur de politique générale. On peut parler d'anecdote dans ce cas précis car nous est rapporté un fait historique peu connu, situé en marges d'événements dont l'importance sur le destin des peuples est nettement plus grande. Ce fait est d'autant moins connu que Fabrice l'a découvert, non pas au cours d'une discussion familiale, mais en lisant un texte très précis : la *Généalogie* des del Dongo.

1 Stendhal, *La Chartreuse de Parme, Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 298-300.

2 À la fin du chapitre neuf, Fabrice pense en effet que le comte Mosca agirait d'une manière bien différente de celle qu'il a choisi d'adopter : « Ah ! si je raisonnais comme Mosca, se dit Fabrice, lorsqu'il me répète que les dangers que court un homme sont toujours à la mesure de ses droits sur le voisin, je casserais la tête d'un coup de pistolet à ce valet de chambre, et, une fois monté sur le cheval maigre, je me moquerais fort de tous les gendarmes du monde. À peine de retour à Parme, j'enverrais de l'argent à cet homme ou à sa veuve... mais ce serait une horreur ! », *ibid.* p. 294.

3 On remarquera l'usage de l'adjectif « piquant », qui n'est ici pas anodin. Il entre en effet dans la deuxième définition de l'anecdote (« petite aventure vécue qu'on raconte en en soulignant le pittoresque ou le piquant ») donnée par *Le Trésor de la Langue Française*.

Nous sommes donc ici face à un type de récit bref, enchâssé en plein cœur d'un roman aux dimensions importantes. L'intérêt de cet enchâssement est multiple. Il permet tout d'abord de souligner, par la réaction de Mosca, la naïveté de Fabrice, jeune homme encore peu au fait des intrigues politiques. Alors que le premier ministre de Parme demandait à son « petit neveu » une leçon, c'est lui qui finit par lui en donner une : « De tous temps les vils Sancho Pança l'emporteront à la longue sur les sublimes don Quichotte. » L'anecdote du glorieux ancêtre ayant bâti le château de Grianta n'est pas susceptible de prendre la valeur d'une morale politique. Mosca montre au contraire qu'il s'agit certes d'un fait intéressant, mais trop peu courant pour pouvoir être érigé en modèle de conduite. Par ailleurs, ce bref récit anecdotique, situé encore dans la première partie du roman, permet d'instaurer encore plus fortement dans l'esprit du lecteur en quoi consiste réellement l'italianité. En quelques lignes, et de manière non didactique, le lecteur apprend ainsi que les racines de l'italianité sont anciennes (aucune date n'est précisée concernant le fait rapporté : Fabrice semble se référer à un passé quasi mythique), et fondamentalement liées au tragique, l'italianité conférant en effet une place centrale au meurtre, à la vengeance et à l'énergie. Plutôt que d'exposer sa conception de l'Italie par le biais d'un propos théorique, Stendhal choisit d'avoir recours à un récit plaisant, susceptible de retenir plus sûrement l'attention de son lecteur. Ce procédé a d'autant plus de valeur que *La Chartreuse de Parme* est l'un de ses derniers textes achevés, mais aussi l'un de ses récits fictifs les plus aboutis.

Cet exemple nous permet d'évoquer une caractéristique essentielle de ces textes courts : ils sont, pour la majeure partie d'entre eux, des récits enchâssés. Ils diffèrent ainsi d'emblée des nouvelles en ce qu'ils ne présentent pas la même autonomie qu'elles. Une nouvelle est en effet un ensemble textuel fini, qui ne dépend d'aucun autre ensemble textuel pour pouvoir être comprise et appréciée. Existe certes pour les nouvelles la question problématique du recueil : une nouvelle peut parfois prendre tout son sens en étant lue en comparaison avec les autres nouvelles du recueil dans lequel elle est publiée. Outre le fait que cela ne remette toutefois pas vraiment en cause l'autonomie de la nouvelle, la notion de recueil n'est pas présente dans l'œuvre de Stendhal. Les *Chroniques italiennes*, souvent retenues par la postérité, ne sont nullement le fruit d'un aménagement personnel de Stendhal. Si l'écrivain grenoblois avait confié son projet de réunir quelques-unes de ses nouvelles italiennes dans un recueil qu'il comptait nommer *Historiettes romaines*, il ne

pensait aucunement à l'agencement qui fut finalement choisi par Romain Colomb. Le titre de *Chroniques italiennes*, ainsi que le choix des nouvelles présentes au sein de ce recueil¹, relèvent en effet de la seule volonté du cousin et exécuteur testamentaire de Stendhal. Philippe Berthier le rappelle dans la notice qu'il consacre à la nouvelle de Stendhal *Vittoria Accoramboni* :

Il faut attendre 1855 pour que, grâce à Romain Colomb, Stendhal devienne l'auteur d'un ouvrage intitulé *Chroniques italiennes*. Ce titre, reconnaissons-le, ne relève pas de la pure invention du dévoué exécuteur testamentaire : il est apparu dans *Le Voleur* du 25 novembre 1839, qui avait publié un fragment de *L'Abbesse de Castro*. Il est bon cependant de le rappeler : Stendhal n'a jamais rédigé, moins encore publié, un recueil intitulé *Chroniques italiennes*. C'est ce qui explique que les éditions, sous ce pavillon élastique, proposent un contenu à géométrie variable : les textes n'y sont pas classés de la même façon, et ce ne sont d'ailleurs pas les mêmes.²

Pour revenir à la question des récits les plus courts, qui constituent en somme, avec les textes inachevés, la catégorie la plus hétérogène parmi les formes brèves stendhaliennes, il est indéniable que leur autonomie est extrêmement limitée. Les nouvelles ont beaucoup souffert de la tradition éditoriale des *Chroniques italiennes*. Certaines nouvelles ont vu des liens s'établir entre elles, alors qu'elles relevaient de poétiques et de processus de création extrêmement différents. Comment, en effet, considérer comme similaires des récits aussi différents que *Vittoria Accoramboni* ou *Vanina Vanini* ? Trop souvent l'a emporté dans l'esprit des éditeurs le primat de la matière italienne sur des questions de poétique. C'est la raison pour laquelle Philippe Berthier, Yves Ansel et Xavier Bourdenet ont choisi, dans la récente réédition de la Bibliothèque de la Pléiade des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal, de présenter les différents écrits fictifs de l'écrivain grenoblois dans un ordre chronologique. Il s'agissait ici d'aller contre une tradition éditoriale qui ne répondait pas aux vœux de Stendhal, et qui avait même tendance à dénaturer un grand nombre de nouvelles et de chroniques.

Les anecdotes et autres micro-récits que l'on trouve dans l'œuvre stendhalienne sont donc la plupart du temps dans la position formelle de textes enchâssés. Ils prennent place

1 Choix qui varie en outre beaucoup en fonction des éditeurs...

2 Philippe Berthier, notice de *Vittoria Accoramboni*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet, 2007, p. 1406-1407.

au sein d'un ensemble textuel relativement vaste, dont ils ne sont qu'un petit élément parmi d'autres. Tous ces récits brefs ne sont toutefois pas, *stricto sensu*, des récits enchâssés. Il convient ici d'évoquer la disposition typographique particulière des récits de voyage, mais aussi des journaux et écrits intimes de Stendhal. Dans ces œuvres, Stendhal ne segmente pas son texte en chapitres : il ne raconte en effet pas une histoire continue, même si ses récits de voyage mettent en scène des personnages qui suivent un itinéraire relativement précis. Tous ces textes, quelles que soient leurs indéniables différences, empruntent la forme du journal intime. Stendhal prend ainsi soin de séparer les faits et pensées exprimés en notant le jour et le lieu de l'expérience vécue. Au sein d'un ensemble textuel très vaste, on trouve donc de petits îlots indépendants, une journée ne se voyant pas nécessairement attribuer la même importance qu'une autre. Dans *Rome, Naples et Florence (1826)*, si la journée du « 30 décembre 1816 » est relatée sur deux pages (p. 396-398) dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, la journée du « 31 décembre 1816 » comprend, elle, près de neuf pages (p. 398-406). De fait, il n'y a, à aucun moment, une équivalence parfaite concernant la dimension accordée au récit de chaque journée. La disposition souhaitée par Stendhal pour ses récits de voyage offre ainsi aux anecdotes la possibilité de posséder un statut relativement autonome.

C'est notamment le cas – même s'il ne s'agit pas là du phénomène le plus récurrent – lorsque la journée décrite ne l'est en réalité absolument pas. Stendhal note ainsi scrupuleusement le jour et le lieu où il se trouve, mais plutôt que de nous raconter ce qu'il a vécu pendant cette journée, il rapporte prioritairement une anecdote annexe. Si l'on reprend l'exemple cité plus haut et issu de *Rome, Naples et Florence (1826)*, on constate que l'occurrence des pages 398 à 406 tire sa longueur de ce procédé. Plutôt que d'évoquer les menus événements de sa journée, le voyageur donne la traduction d'une lettre dans laquelle une histoire est elle-même relatée. La disposition typographique adoptée met en valeur l'autonomie de ce récit, qui n'appartient donc pas à la sphère même du voyage effectué alors en Italie par le narrateur :

On m'a appelé pour déchiffrer ces passages illisibles. J'ai eu le plaisir de me trouver dans le *sancta sanctorum*, dans un petit comité de huit femmes italiennes avec un seul mari, et sans amant. La curiosité étant à son comble, je me suis laissé séduire, et j'ai raconté deux anecdotes tellement secrètes, tellement dangereuses, que je ne puis les avoir chez moi écrites. Le troisième jour de cette petite comédie, où je faisais le coquin avec un plaisir

infini, Mme Ottofredi m'a dit : « Il faut que je vous montre une lettre que j'ai reçue des environs de Naples. » Voici la traduction abrégée de cette lettre :

Lucera, 12 mai 1816.

« Très chère cousine et marquise très aimable,

« Voici une histoire qui partira, Dieu sait quand, par occasion. Je suis encore tout ému de la passion de l'acteur principal ; et moi-même, *debolmente*, j'ai été un peu acteur. Ce matin, à trois heures et demie, comme je rentrais, heureusement tout seul, à la petite pointe du jour, j'ai été à même de rendre un service capital à don Nicola S***, dont vous avez ouï parler. C'est le jeune baron le plus remarquable du pays, beau, éloquent ; mais ce matin il était trop ému pour ne me faire qu'une demi-confiance.

« Il y a ici une famille connue de tout le royaume, ainsi que de vous, marquise très aimable, à cause de son rang et de ses richesses. Elle est composée d'un vieillard encore vert, de soixante-dix ans, plein de vigueur et de sévérité ; de sa femme, très fine, très soupçonneuse, très fière de son rang, autrefois très belle, aujourd'hui fort dévote, et enfin d'une fille très jolie, de dix-sept à dix-huit ans, qui ressemble à la madone du marquis Rinucci. Je lui parle souvent. C'est la plus belle fille de toute la province, et le trait principal de son caractère, celui qui donne un air céleste et bien singulier, en ce pays, à sa charmante physionomie, c'est une expression de sérénité parfaite et même de bonté. Voilà ce que je n'ai jamais vu à Rome. Je m'étonnais souvent, en parlant à donna Fulvia, une amie de la famille, que Lauretta n'eût point d'amoureux à dix-huit ans, et non mariée. Dix-huit ans ici, c'est comme vingt-quatre à Bologne.¹

Cet extrait montre de manière exemplaire la relative autonomie accordée à l'anecdote qui va être contée. Si la première partie de l'extrait est le récit de l'expérience italienne du voyageur, une transition entre son monde et celui de l'anecdote rapportée est ensuite clairement établie. On constate plusieurs seuils entre les deux niveaux textuels. Tout d'abord, une phrase – possédant un caractère métatextuel – annonce l'anecdote : « Voici la traduction abrégée de cette lettre : ». Les deux points qui achèvent cette phrase soulignent le rôle de la ponctuation dans cette transition. On pourrait même aller jusqu'à dire que les deux points représentent une porte séparant les deux univers. Le passage définitif du monde du voyageur à celui de l'anecdote est rendu manifeste par l'usage d'une date. Or,

¹ Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, *Voyages en Italie*, op. cit. p. 399-400.

traditionnellement dans l'ensemble des récits de voyage de Stendhal, un lieu et une date figurent au début de chaque nouveau récit. Dans l'extrait rapporté, nous savons que le voyageur se trouve à « *Bologne* », et que la date est « *le 31 décembre 1816.* ». Il n'y a ainsi pas de confusion possible entre son univers et celui de l'anecdote rapportée. L'usage de l'italique pour présenter le lieu et les étapes contribue à souligner la transition qui a été effectuée. La typographie est importante. Ces premières informations se trouvent en effet détachées clairement, puisque le lieu et la date sont à la droite de la page. Un blanc typographique entre les deux points et « *Lucera, 12 mai 1816.* » renforce cette impression de transition. On constate en outre que le terme d'« histoire » est employé dès le début de cette anecdote. On remarque qu'il s'agit en effet bien d'un nouveau récit qui va nous être conté, le nouveau narrateur, un homme (« Je suis encore tout ému »), prenant le temps de présenter « une famille connue de tout le royaume », évoquant aussi bien la jeune Lauretta que ses parents (« un vieillard encore vert, de soixante-dix ans, plein de vigueur et de sévérité » ; « sa femme, très fine, très soupçonneuse, très fière de son rang, autrefois très belle, aujourd'hui fort dévote »). Enfin, on peut considérer que le nœud de l'histoire est annoncé dès les premières lignes : « Je m'étonnais souvent, en parlant à donna Fulvia, une amie de la famille, que Lauretta n'eût point d'amoureux à dix-huit ans, et non mariée. » Dans ce cas très précis, l'anecdote rapportée pourra être rapprochée de la nouvelle. Comme la nouvelle, le récit anecdotique possédera alors une relative autonomie, celle-ci étant en effet mise en valeur par une séparation typographique évidente. Nous rapportons également dans son intégralité l'anecdote suivante à titre d'exemple :

République de Saint-Marin, le 22 mai 1817 – Goethe, voyageant en Italie, trouva dans ces montagnes un officier des troupes du pape, homme tout uni, qui lui dit dans la conversation : « Nous savons de bonne part que votre Frédéric le Grand, que tout le monde parmi vous considère comme hérétique, est, dans le fond, un excellent catholique ; mais il a obtenu de N. S. P. le Pape une dispense pour tenir sa religion secrète. Il n'entre jamais dans aucune de vos églises hérétiques. Il a une chapelle souterraine où il entend la messe chaque jour, le cœur brisé de douleur de ne pouvoir confesser notre sainte religion. S'il ne suivait que son zèle, les Prussiens sont une race d'hérétiques si furieux qu'ils le massacraient sur l'heure*. »

Cette finesse du clergé italien existe encore : je viens d'en avoir la preuve à Saint-Marin,

par trois ou quatre anecdotes que je ne dirai pas.¹

Dans cette anecdote, Stendhal prend soin de donner des informations précises sur le cadre spatio-temporel : « *République de Saint-Marin, le 22 mai 1817* ». L'emploi de l'italique met en valeur ce chronotope. L'anecdote rapportée n'évoque pourtant à aucun moment la journée vécue par le narrateur dans la principauté. Stendhal ne raconte pas même un fait qu'il aurait vécu ou dont il aurait été le témoin. Il préfère rapporter ici une anecdote qui concerne le voyage en Italie de Goethe. L'anecdote présente ainsi une forme d'autonomie. Elle ne figure pas dans un récit plus vaste, et ne peut donc pas être considérée comme un récit enchâssé. D'un point de vue typographique, Stendhal la met en valeur en la distinguant. On peut même se demander si la mention de Saint-Marin n'est pas un prétexte pour faire apparaître encore plus clairement cette anecdote sur la page. Il ne sera en effet plus question de Saint-Marin dans la suite de *Rome, Naples et Florence en 1817*. Sur la même page, Stendhal procède à une ellipse temporelle, qui est aussi un changement spatial : « *Pesaro, 24 mai 1817* ». Certaines anecdotes présentent de fait une relative indépendance. Elles figurent certes toujours dans un récit plus vaste qu'elles. Mais leur autonomie narrative et typographique rappelle par certains aspects la tradition ancienne du recueil d'anecdotes.

Un tel procédé n'est pas sans annoncer également le poème en prose, qui sera pratiqué par Aloysius Bertrand d'abord, dans son recueil posthume *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, puis par Charles Baudelaire, avec *Le Spleen de Paris*. Ces deux recueils poétiques présentent en effet des poèmes dont un certain nombre possède un caractère narratif. Il ne paraît pas vain de rappeler que le cinquième des six livres de *Gaspard de la Nuit* reprend du reste en partie des thématiques à la fois mériméennes et stendhaliennes, puisqu'il s'intitule « Espagne et Italie ». Si les poèmes de Bertrand ne sont pas tous narratifs, *Le Spleen de Paris* de Baudelaire présente en revanche de nombreux textes qui peuvent être considérés comme des récits à part entière. On peut notamment rapporter, à titre d'exemple, le trentième poème du recueil, intitulé « La corde » :

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, op. cit.* p. 98.

« Les illusions, – me disait mon ami, – sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l'illusion disparaît, c'est-à-dire quand nous voyons l'être ou le fait tel qu'il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel. S'il existe un phénomène évident, trivial, toujours semblable, et d'une nature à laquelle il soit impossible de se tromper, c'est l'amour maternel. Il est aussi difficile de supposer une mère sans amour maternel qu'une lumière sans chaleur ; n'est-il donc pas parfaitement légitime d'attribuer à l'amour maternel toutes les actions et les paroles d'une mère, relatives à son enfant ? Et cependant écoutez cette petite histoire, où j'ai été singulièrement mystifié par l'illusion la plus naturelle.

« Ma profession de peintre me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies, qui s'offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes. Dans le quartier reculé que j'habite, et où de vastes espaces gazonnés séparent encore les bâtiments, j'observai souvent un enfant dont la physionomie ardente et espiègle, plus que toutes les autres, me séduisit tout d'abord. Il a posé plus d'une fois pour moi, et je l'ai transformé tantôt en petit bohémien, tantôt en ange, tantôt en Amour mythologique. Je lui ai fait porter le violon du vagabond, la Couronne d'Épines et les Clous de la Passion, et la Torche d'Éros. Je pris enfin à toute la drôlerie de ce gamin un plaisir si vif, que je priai un jour ses parents, de pauvres gens, de vouloir bien me le céder, promettant de bien l'habiller, de lui donner quelque argent et de ne pas lui imposer d'autre peine que de nettoyer mes pinceaux et de faire mes commissions. Cet enfant, débarbouillé, devint charmant, et la vie qu'il menait chez moi lui semblait un paradis, comparativement à celle qu'il aurait subie dans le taudis paternel. Seulement je dois dire que ce petit bonhomme m'étonna quelquefois par des crises singulières de tristesse précoce, et qu'il manifesta bientôt un goût immodéré pour le sucre et les liqueurs ; si bien qu'un jour où je constatai que, malgré mes nombreux avertissements, il avait encore commis un nouveau larcin de ce genre, je le menaçai de le renvoyer à ses parents. Puis je sortis, et mes affaires me retinrent assez longtemps hors de chez moi.

« Quels ne furent pas mon horreur et mon étonnement quand, rentrant à la maison, le premier objet qui frappa mes regards fut mon petit bonhomme, l'espiègle compagnon de ma vie, pendu au panneau de cette armoire ! Ses pieds touchaient presque le plancher ; une chaise, qu'il avait sans doute repoussée du pied, était renversée à côté de lui ; sa tête était

penchée convulsivement sur une épaule ; son visage, boursoufflé, et ses yeux, me causèrent d'abord l'illusion de la vie. Le dépendre n'était pas une besogne aussi facile que vous pouvez le croire. Il était déjà fort roide, et j'avais une répugnance inexplicable à le faire brusquement tomber sur le sol. Il fallait le soutenir tout entier avec un bras, et, avec la main de l'autre bras, couper la corde. Mais cela fait, tout n'était pas fini ; le petit monstre s'était servi d'une ficelle fort mince qui était entrée profondément dans les chairs, et il fallait maintenant, avec de minces ciseaux, chercher la corde entre les deux bourrelets de l'enflure, pour lui dégager le cou.

« J'ai négligé de vous dire que j'avais vivement appelé au secours ; mais tous mes voisins avaient refusé de me venir en aide, fidèles en cela aux habitudes de l'homme civilisé, qui ne veut jamais, je ne sais pourquoi, se mêler des affaires d'un pendu. Enfin vint un médecin qui déclara que l'enfant était mort depuis plusieurs heures. Quand, plus tard, nous eûmes à le déshabiller pour l'ensevelissement, la rigidité cadavérique était telle, que, désespérant de fléchir les membres, nous dûmes lacérer et couper les vêtements pour les lui enlever.

« Le commissaire, à qui, naturellement, je dus déclarer l'accident, me regarda de travers, et me dit : "Voilà qui est louche !" mû sans doute par un désir invétéré et une habitude d'état de faire peur, à tout hasard, aux innocents comme aux coupables.

« Restait une tâche suprême à accomplir, dont la seule pensée me causait une angoisse terrible : il fallait avertir les parents. Mes pieds refusaient de m'y conduire. Enfin j'eus ce courage. Mais, à mon grand étonnement, la mère fut impassible, pas une larme ne suinta du coin de son œil. J'attribuai cette étrangeté à l'horreur même qu'elle devait éprouver, et je me souvins de la sentence connue : "Les douleurs les plus terribles sont les douleurs muettes." Quant au père, il se contenta de dire d'un air moitié abruti, moitié rêveur : "Après tout, cela vaut peut-être mieux ainsi ; il aurait toujours mal fini !"

« Cependant le corps était étendu sur mon divan, et, assisté d'une servante, je m'occupais des derniers préparatifs, quand la mère entra dans mon atelier. Elle voulait, disait-elle, voir le cadavre de son fils. Je ne pouvais pas, en vérité, l'empêcher de s'enivrer de son malheur et lui refuser cette suprême et sombre consolation. Ensuite elle me pria de lui montrer l'endroit où son petit s'était pendu. "Oh ! non ! madame, – lui répondis-je, – cela vous ferait mal." Et comme involontairement mes yeux se tournaient vers la funèbre armoire, je m'aperçus avec un dégoût mêlé d'horreur et de colère, que le clou était resté fiché dans la paroi, avec un long bout de corde qui traînait encore. Je m'élançai vivement pour arracher ces derniers vestiges du malheur, et comme j'allais les lancer au-dehors par la fenêtre ouverte, la pauvre femme saisit mon bras et me dit d'une voix irrésistible : "Oh ! monsieur ! laissez-moi cela ! je vous en prie ! je vous en supplie !" Son désespoir l'avait, sans doute,

me parut-il, tellement affolée, qu'elle s'éprenait de tendresse maintenant pour ce qui avait servi d'instrument à la mort de son fils, et le voulait garder comme une horrible et chère relique. – Et elle s'empara du clou et de la ficelle.

« Enfin ! enfin ! tout était accompli. Il ne me restait plus qu'à me remettre au travail, plus vivement encore que d'habitude, pour chasser peu à peu ce petit cadavre qui hantait les replis de mon cerveau, et dont le fantôme me fatiguait de ses grands yeux fixes. Mais le lendemain je reçus un paquet de lettres : les unes, des locataires de ma maison, quelques autres des maisons voisines ; l'une, du premier étage ; l'autre, du second ; l'autre, du troisième, et ainsi de suite, les unes en style demi-plaisant, comme cherchant à déguiser sous un apparent badinage la sincérité de la demande ; les autres, lourdement effrontées et sans orthographe, mais toutes tendant au même but, c'est-à-dire à obtenir de moi un morceau de la funeste et béatifique corde. Parmi les signataires il y avait, je dois le dire, plus de femmes que d'hommes ; mais tous, croyez-le bien, n'appartenaient pas à la classe infime et vulgaire. J'ai gardé ces lettres.

« Et alors, soudainement, une lueur se fit dans mon cerveau, et je compris pourquoi la mère tenait tant à m'arracher la ficelle et par quel commerce elle entendait se consoler. »¹

On trouve dans ce poème, comme dans un nombre conséquent d'anecdotes stendhaliennes, deux niveaux clairement délimités : un premier niveau qui donne à voir un échange entre un locuteur (« je ») et un de ses amis (« vous ») ; un second niveau, qui n'est autre que le récit rapporté par le locuteur d'une tragédie vécue antérieurement, dont il a été un témoin privilégié. On note que, comme dans les anecdotes stendhaliennes, le second niveau, purement narratif, l'emporte sur le premier niveau, qui relève pour sa part du discours. Là aussi, quelques phrases établissent une transition entre les deux mondes, en ayant également recours à une dimension métatextuelle :

S'il existe un phénomène évident, trivial, toujours semblable, et d'une nature à laquelle il soit impossible de se tromper, c'est l'amour maternel. Il est aussi difficile de supposer une mère sans amour maternel qu'une lumière sans chaleur ; n'est-il donc pas parfaitement légitime d'attribuer à l'amour maternel toutes les actions et les paroles d'une mère, relatives à son enfant ? Et cependant écoutez cette petite histoire, où j'ai été singulièrement mystifié par l'illusion la plus naturelle.²

1 Charles Baudelaire, « La corde », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2008, p. 328-331.

2 *Ibid.* p. 328.

L'autonomie relative de certaines anecdotes stendhaliennes établit un lien entre ces récits et certains poèmes en prose d'Aloysius Bertrand et de Charles Baudelaire, le second se réclamant du reste ouvertement du premier nommé¹. Dans la notice qu'il consacre au *Spleen de Paris*, dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Claude Pichois insiste du reste sur l'analogie que l'on peut constater entre anecdote et poème en prose. D'après lui, l'anecdote serait un des « trois centres » de l'ambitieux projet baudelairien :

Si l'on veut pénétrer les intentions secrètes de Baudelaire, celles qui dessinent les lignes de force d'un genre très libre appelé à un considérable développement, peut-être verra-t-on apparaître trois centres.

L'un est celui de la rêverie, de la « rêvasserie », caractérisé par l'absence de sujet ou, plutôt, d'intrigue et par la recherche d'une musicalité dont nous aurons à préciser la nature : *L'Étranger, Les Fenêtres, Le Port* se groupent autour de ce pôle.

Le deuxième est celui de l'anecdote à l'occasion de laquelle le créateur extrait du prosaïsme la poésie, niant la noblesse du sujet, prenant les mots à la lettre, revivifiant les clichés, exerçant sur le langage une ironie étymologique. Ces anecdotes sont des anecdotes parisiennes. [...] Les allusions familières s'inscrivent dans cette esthétique de l'anecdote [...]

Le troisième centre est représenté par la recherche de l'ironie et du sarcasme.²

Le rapprochement établi entre anecdote et poème en prose est essentiel, en ce qu'il confirme la relative autonomie de textes qui, par la disposition particulière du journal intime stendhalien, ne dépendent pas systématiquement du cadre du récit enchâssé. La plupart du temps, Stendhal prend soin d'introduire le récit qu'il va rapporter au lecteur, comme nous l'avons vu avec l'anecdote tirée de *Rome, Naples et Florence (1826)* et datée du « 31 décembre 1826 ». On trouve ainsi régulièrement une brève introduction, dans

-
- 1 Lorsqu'il adresse *Le Spleen de Paris* à son ami Arsène Houssaye, Charles Baudelaire évoque assez longuement l'unique œuvre d'Aloysius Bertrand, qu'il présente comme un modèle indépassable : « J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque [...] Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire. », *ibid.* p. 275-276.
 - 2 Claude Pichois, notice du *Spleen de Paris*, *ibid.* p. 1301-1302.

laquelle les termes de « récit », d' « histoire », de « conte » ou d' « anecdote » sont les plus fréquemment utilisés. Les verbes « conter » et « raconter » sont eux aussi régulièrement mobilisés. Ces termes, qui introduisent par leur présence même une dimension métatextuelle, sont le signe explicite du passage d'un certain type de texte à un autre. Ils font figure de transition entre un macrocosme textuel et un microcosme textuel. On peut, pour appuyer nos dires, citer un passage de *Rome, Naples et Florence (1826)*. Alors qu'il se trouve à Bologne le « 29 décembre 1816. », le narrateur participe à une soirée pendant laquelle il parle longuement à un prélat. Après avoir relaté leurs échanges, et en avoir fait le bilan, le narrateur change brutalement de sujet :

Voilà le ton de la conversation à Bologne ; la liberté des propos y est aussi grande qu'à Londres, avec cette différence que ce qui est philosophique et plat à Londres, ici est piquant ; d'ailleurs, tel propos peu aristocratique, tenu à Bologne, scandaliserait fort la bonne compagnie de *Portland Place*.

La manie des citations latines règne encore en ce pays ; la langue française ne passe pas l'Apennin. Mme Lambertini raconte devant moi toute l'histoire de l'avancement de Pie VII, et la suite des hasards qui, de simple moine, l'ont fait pape. Je donnerai cette histoire honorable pour ce prince, si toutefois mon libraire ose l'imprimer. Le hasard qui fit pape le cardinal Chiaramonti, en l'amenant dans le jardin de Saint-Georges à Venise où se promenaient les cardinaux Albani et Mattei, est consolant, pour l'ambition de tous les prêtres.

Voici l'anecdote Lepri, telle qu'elle m'a été contée par le chevalier Tambroni.¹

La dernière phrase de cet extrait introduit très explicitement une rupture au sein du récit. Le terme même d' « anecdote » est en effet employé, et est accompagné du verbe « conter ». Sur près d'une quarantaine de lignes, l'histoire tragique du marquis Lepri sera ensuite intégralement rapportée. C'est du reste ce récit particulier qui conclut la journée du « 29 décembre 1816. » à Bologne. *A posteriori*, on comprend les raisons pour lesquelles le narrateur rapporte cette anecdote. Au cours de son échange avec le prélat, ce dernier lui a en effet parlé, entre autres sujets, de « la succession Lepri » :

– Malgré toutes les petitesses de la vanité de Pie VI, reprend le monsignore, malgré

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, *Voyages en Italie*, op. cit. p. 395. C'est nous qui mettons l'ultime phrase de cet extrait en gras.

l'enchantement où il était de sa belle jambe, la volerie célèbre de la succession Lepri, et enfin les dix-huit mille assassinats qui ont marqué un règne de vingt-cinq ans, il sut régner.¹

Le narrateur choisit donc, quelques lignes plus loin, de donner à entendre cette anecdote tragique. La phrase métatextuelle (« Voici l'anecdote Lepri, telle qu'elle m'a été contée par le chevalier Tambroni ») permet de justifier le passage du récit de la soirée mondaine au récit de l'anecdote. Stendhal semble procéder ici par association d'idées, ce qui est assez régulièrement le cas lorsqu'il rapporte des anecdotes. Dans cet extrait précis, la simple mention, parmi tant d'autres, du nom « Lepri » suscite le récit de la mort de ce personnage.

IV. Stendhal face à la définition de l'anecdote

Il faut noter que la longueur des récits enchâssés – qui, rappelons-le, présentent une très forte concentration essentiellement dans les récits de voyage de Stendhal en France et en Italie – est extrêmement variable. Elle peut en effet aller d'une ligne à plusieurs pages. Parmi les récits enchâssés les plus longs, citons à titre d'exemple le récit rapporté au jour du 29 mai 1828 dans les *Promenades dans Rome*. Alors que le récit de cette journée s'étend, dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, sur près de dix-sept pages (p. 833-850), on voit à l'intérieur de ce macro-récit un récit plus bref, qui s'étend tout de même sur près de neuf pages (p. 833-842), soit un peu plus de la moitié du récit d'ensemble. Stendhal introduit ce récit bref dès le début de cette journée du 29 mai 1828, sans que l'introduction soit trop longue :

Voici une suite d'intrigues assez peu intéressantes, il est vrai, que les hasards d'une procédure secrète viennent de faire découvrir à M. le cardinal N***, légat à ***.²

Après cette brève introduction, où l'on note de nouveau la présence de termes renvoyant explicitement au récit en lui-même (« suite d'intrigues assez peu intéressantes ») et à

1 *Idem.*

2 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie, op. cit.* p. 833.

l'origine de sa découverte (« hasards d'une procédure secrète ») – cette dernière information n'étant pas sans rappeler la définition de l'anecdote – Stendhal commence la narration de l'histoire tambour battant :

Flavia Orsini gouvernait avec prudence et fermeté le noble couvent de Catanzara, situé dans la Marche. Elle s'aperçut qu'une de ses religieuses, l'altière Lucrece Frangimani, avait une intrigue avec un jeune homme de Forli qu'elle introduisait la nuit dans le couvent.¹

Le thème de l'amour interdit au sein d'un couvent italien est récurrent dans l'œuvre de Stendhal. Ce type d'anecdotes revient fréquemment sous sa plume, et pas uniquement dans les récits de voyage en Italie. Trois nouvelles, *L'Abbesse de Castro*, *Suora Scolastica* et *Trop de faveur tue*, traitent en effet elles aussi de ce sujet, preuve s'il en est d'une forme de continuité pouvant exister entre récits brefs de formes pourtant différentes. Nous aurons l'occasion ultérieurement de montrer que les différences de forme et de longueur ne doivent en aucune façon être les seuls éléments d'étude dans la réflexion sur le récit bref stendhalien. On constate en effet que certaines anecdotes – notamment les plus longues – entretiennent finalement plus de liens avec les nouvelles qu'avec les anecdotes présentes dans le récit de voyage auxquelles elles appartiennent. On peut, pour le moment, se borner à noter que les anecdotes et micro-récits présents dans les récits de voyage, écrits intimes, romans et textes théoriques de Stendhal sont pour la majeure partie d'entre eux des textes enchâssés. Leur enchâssement est absolument essentiel dans la tentative qui est la nôtre d'établir leurs spécificités. Plusieurs critères doivent en effet être pris en considération au moment de classer ces textes qui, nous l'avons dit plus haut, sont finalement très hétérogènes.

Il paraît difficile de s'appuyer sur les seuls termes employés par Stendhal pour classer et qualifier ces récits brefs. Nous avons souligné au début de ce travail qu'il existait une profusion de termes, sous sa plume, pour désigner le genre bref. Nous avons cherché à montrer les raisons de cette profusion, responsable d'une réelle instabilité terminologique. Stendhal peut en effet désigner un même texte au moyen de termes génériques très différents. En lisant attentivement ses récits brefs, on pourra ainsi constater que « anecdote », « fable », « conte » et « trait » – pour ne citer que ces seuls termes – sont souvent considérés comme des synonymes. Stendhal ne cherche donc pas à opérer une

1 *Idem.*

séparation rigoureuse et scientifique des termes relevant du genre bref. Cette absence de rigueur a pour conséquence de faire perdre aux termes employés une partie de leurs spécificités. Ils devront donc toujours être perçus avec un certain scepticisme, ou du moins avec une certaine prudence. On peut toutefois s'appesantir un peu plus longuement sur le terme d'« anecdote », qui est celui qui revient le plus sous la plume de Stendhal pour évoquer les petits récits enchâssés auxquels nous nous intéressons dans ce chapitre. Dans le *Dictionnaire de Stendhal*, un long article est du reste consacré à cette notion, dans lequel son importance dans la vie et la pensée stendhaliennes est rappelée :

Stendhal ou l'homme qui triomphe dans l'anecdote. Ainsi l'ont vu ses amis, chargés de l'approvisionner en anecdotes, et ses contemporains, de Byron, fasciné par celles qu'il lui racontait sur Napoléon, à Balzac qui le met en scène chez Gérard, racontant la grivoiserie de *Ecce homo*. Le critique G. Brandes ajoutera que chez Stendhal « l'anecdote est même la forme la plus naturelle de la pensée ». Stendhal serait donc l'homme qui en raconte partout et toujours : dans ses lettres, courrier consulaire compris, dans les salons, dans ses articles, qui en nourrit ses essais – l'introduction de *l'Histoire de la peinture en Italie* en est "farci" (Arbelet), *De l'Amour* en fourmille –, ses récits de voyage, où elles abondent, ses nouvelles et ses romans – le premier fut à l'origine sous-titré : « *Anecdote du XIX^e siècle* » –, et qui s'en nourrit chez les mémorialistes, historiens, moralistes.¹

Omniprésent, donc, dans l'œuvre de Stendhal, le terme d'anecdote désigne d'abord, comme le souligne Alain Montandon dans son ouvrage *Les Formes Brèves*, « moins un contenu qu'une technique de publication ». Du grec *anekdotos*, l'anecdote renvoie étymologiquement à « ce qui n'a pas été publié ». On constate de fait que l'anecdote est, historiquement, une forme par défaut plutôt qu'une forme d'élection. Nous verrons dans l'ultime chapitre de notre étude que cette caractéristique n'est pas sans intérêt pour Stendhal.

Au cours de l'Antiquité, l'anecdote en est venue à désigner une particularité historique peu connue, secrète, dont le récit était révélateur. Souvent croustillante, l'anecdote pouvait également être sulfureuse et calomnieuse. L'anecdote donne régulièrement à entendre un détail de la vie d'un homme célèbre, détail qui peut s'avérer très instructif. On peut ainsi présenter l'anecdote comme une sorte d'histoire parallèle à la

¹ Michel Arrous, article « anecdotes », *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 39-40.

grande Histoire. À côté des faits connus et développés de manière macrostructurale, se trouveraient donc des faits secondaires et méconnus, qui permettraient d'éclairer d'un jour nouveau l'histoire d'une époque, d'un territoire ou d'un être. Stendhal l'affirme dans les *Promenades dans Rome*, notamment :

Cinq ou six petits détails de mœurs auraient montré plus clairement ce que j'ai tâché d'indiquer par ces phrases pleines de gravité.¹

Alain Montandon insiste sur le fait que les anecdotes ont vocation à s'incarner en recueil. Si cette tradition est ancienne et a continué à connaître une réelle fortune en Europe pendant un temps certain, on ne trouve trace d'aucun recueil d'anecdotes chez Stendhal. Il faut toutefois signaler l'intention de l'écrivain grenoblois de publier un jour ce type de recueil. Il évoque en effet cette volonté dans ses récits de voyage, et notamment dans *Rome, Naples et Florence (1826)* :

* Je supprime ici un grand morceau sur la jeunesse italienne. Pour ne pas sembler fastidieuse, cette métaphysique, qui n'est que la *substance de cent anecdotes*, a besoin d'être lue sur les bords du Tessin. De telles vérités semblent hasardées à l'étranger et mettent en fureur la vanité municipale. Le journal de mon voyage semblera peut-être moins paradoxal aux personnes voyageant actuellement en Italie. Il me faudrait quatre in-quarto pour conter les anecdotes rappelées dans mes notes par une allusion d'un mot, et desquelles je tire des conclusions morales.²

Si le projet d'un recueil d'anecdotes n'a finalement jamais abouti, on peut en revanche percevoir les récits de voyage comme des recueils d'anecdotes qui ne diraient pas leur nom. En effet, nous avons eu l'occasion de signaler que les anecdotes étaient particulièrement nombreuses dans ces récits. On en trouve non seulement un nombre très conséquent, mais ces anecdotes présentent en outre une diversité de formes, de dimensions et de thèmes tout à fait remarquable. Une remarque similaire pourrait également être formulée à l'égard de *De l'Amour*, texte saturé d'anecdotes, au point que le récit semble parfois l'emporter sur le discours. Dans *Rome, Naples et Florence (1826)*, Stendhal, souhaitant promouvoir *De l'Amour*, texte qui n'a pas rencontré un grand succès de librairie, cite du reste une anecdote

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie, op. cit.* p. 668.

2 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op. cit.* p. 384.

issue de ce traité pour tenter d'éveiller la curiosité de son lecteur :

On a raconté toute la soirée, chez Mme Filicori, des anecdotes de vengeance. J'ai été frappé du récit suivant qui ne se trouve que dans un livre peu lu ; rien n'est plus vrai.¹

Après avoir rapporté, sur près d'une page, l'anecdote dans son intégralité, le narrateur donne la référence du texte :

Elle mourut enfin de désespoir, à la fleur de l'âge. Son mari chercha à donner un coup de couteau au maître de la montre, le manqua, passa à Gênes, s'embarqua, et l'on n'a plus eu de ses nouvelles (*De l'amour*, t. I, p. 129).²

Avoir recours à une anecdote pour promouvoir son traité amoureux conforte l'impression selon laquelle, pour Stendhal, *De l'Amour* se caractérise notamment par sa profusion de récits anecdotiques.

Pour revenir à un point de vue plus général, on constate que l'anecdote possède quelques caractéristiques fondamentales. Parmi celles-ci, notons l'authenticité présumée, la représentativité, la brièveté de la forme et l'effet qui donne à penser. Le premier de ces critères – l'authenticité – devrait permettre d'emblée de ne pas considérer comme de réelles anecdotes des récits purement fictifs. La frontière entre textes fictifs et textes inspirés de la réalité n'est toutefois pas toujours simple à établir dans l'œuvre de Stendhal. En effet, l'écrivain grenoblois présente parfois comme véridiques des faits dont la réalité historique paraît douteuse. On peut rappeler, notamment, que Mérimée disait ne croire que la moitié des histoires que Stendhal lui racontait. Si la véracité de l'anecdote ne peut pas toujours être établie, c'est notamment parce que l'anecdote est précisément le récit d'un fait souvent méconnu. Dans les *Promenades dans Rome*, Stendhal se sent parfois contraint de donner crédit à la réalité de l'anecdote rapportée. Il emploie notamment l'adjectif « historique » :

Hier, un Anglais marchandait un tableau ; il dit au peintre : « Monsieur, combien de jours ce tableau vous a-t-il occupé ? – Onze jours. – Eh bien ! je vous en donne onze sequins ; vous devez être assez payé à un sequin par jour. » L'artiste indigné replaça sa toile contre le mur et tourna le dos à l'aristocrate. Ce genre de politesse livre les Anglais aux charlatans.

1 *Ibid.* p. 424-425.

2 *Ibid.* p. 425.

J'ai vu des tableaux achetés 20 ou 30 louis et qui ne valent pas 100 fr. ; ce qui m'a fort réjoui. Mais, d'ici à un siècle, tous les tableaux d'Italie seront en Angleterre exposés sur de belles tentures de soie rouge. L'humidité du climat anglais sera bien contraire à ces pauvres chefs-d'œuvre.

« Il n'y a pas cent ans, me dit M. Malo, jeune négociant français, qu'un ambassadeur s'approchant d'un voyageur qu'il avait engagé à sa soirée : "Ah ! Monsieur, lui dit-il, que j'ai de pardons à vous demander ! Je ne vous ai pas prié de venir chez moi depuis six semaines que vous êtes à Rome ; *on m'avait dit que vous étiez négociant*". »

Ce même personnage recevait les Anglais, sur la présentation de *leur valet de place*. (Historique.)¹

Dans ses voyages en France mais plus encore dans ses voyages en Italie, Stendhal cherche à susciter la pleine adhésion de son lecteur aux anecdotes rapportées. Pour montrer sa bonne foi, il va même jusqu'à dire, à de rares reprises, qu'il juge improbable telle anecdote rapportée par un tiers. Seulement vingt pages après l'anecdote de l'Anglais, Stendhal dit ainsi ses doutes concernant la véracité d'une anecdote racontée par un sculpteur italien :

Un sculpteur, qui était avec nous ce matin au musée Pio Clémentin, voyant ce que nous demandions à son art, nous a dit : « Un jour un seigneur russe pria le peintre de la cour de lui faire le portrait d'un serin qu'il aimait beaucoup. Cet oiseau chéri devait être représenté donnant un baiser à son maître qui avait un morceau de sucre à la main ; mais on devait voir dans les yeux du serin qu'il donnait un baiser à son maître *par amour* et non point par le désir d'obtenir le morceau de sucre. » Cette réponse a eu beaucoup de succès, on y fera souvent allusion ; mais, je l'avoue, je ne suis pas convaincu.²

Le narrateur insiste ici lourdement sur la sincérité qui est la sienne. Alors même que cette anecdote « a eu beaucoup de succès », ce qui devrait l'amener à être répétée de nombreuses fois (« on y fera souvent allusion »), le voyageur confesse (« je l'avoue ») son incrédulité (« je ne suis pas convaincu »). Faire intervenir cette confession à la fin du récit montre que, si celui-ci est plaisant, il ne peut pourtant prétendre au statut d'anecdote. On notera d'ailleurs que c'est le terme de « réponse », et non d'« anecdote », qui est employé pour qualifier ce bref récit. Malgré différentes tentatives visant à établir leur véracité, les

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 864-865.

2 *Ibid.* p. 884.

anecdotes stendhaliennes n'offrent pas toutes les garanties attendues. Il faut dire qu'elles mettent parfois en scène des personnages qui ne font pas nécessairement partie de la caste des grands. Établir l'authenticité du fait est en ce cas particulièrement malaisé, voire impossible. On se bornera donc à considérer comme étant une anecdote un fait présenté par Stendhal lui-même comme réel et authentique¹, ce qu'il fait du reste dans la majorité des cas.

Les autres critères essentiels de l'anecdote posent en revanche moins problème concernant notre corpus. La représentativité, notamment, est peu discutable. Les récits les plus brefs cherchent en effet souvent à établir, en s'appuyant sur leur statut de petits faits vrais, une somme de vérités sur un peuple précis. Dans ses récits de voyage en Italie, Stendhal se fait ainsi en quelque sorte ethnologue, lorsqu'il rapporte un fait d'après lui révélateur d'un certain être au monde. Il est à noter que cette perspective ethnologique n'est pas absente de ses récits de voyage en France. Stendhal rapporte en effet là aussi de petits faits vrais, qui permettent notamment d'établir des différences importantes entre le Nord et le Sud de la France. Bornons-nous à ce seul exemple, issu des *Mémoires d'un touriste* [1838] :

C'est par hasard qu'au moment de partir, et les chevaux déjà attelés, je suis allé voir, derrière le théâtre moderne, une suite d'arcades évidemment romaines ; elles se prolongent sous plusieurs maisons. Quelques centaines de francs dépensés en fouilles donneraient probablement de curieux résultats ; mais on est avare dans le Midi. Curieux trait d'ignorance d'un préfet de ce pays-ci : il fait recouvrir de terre des ruines antiques découvertes par hasard, sans donner le temps de les dessiner.

Le seul pays de France où l'on s'occupe réellement d'antiquités, c'est la Normandie. Heureuse la province qui peut être étudiée par un savant *réel*, tel que M. Le Prévost !²

Sur le point de quitter Avignon pour gagner le Nivernais, le narrateur s'appuie sur une anecdote (un « curieux trait d'ignorance »), pour établir une vérité générale sur les populations du Sud de la France. Le recours au présent gnomique (« on est avare dans le Midi »), et l'opposition finale avec la Normandie, région représentant symboliquement le Nord de l'Hexagone, soulignent le fait que l'anecdote a valeur de vérité ethnologique. Elle

1 Sauf si nous possédons des informations nous permettant d'affirmer de manière parfaitement objective et certaine qu'il s'agit là d'une tentative de mystification.

2 Stendhal, *Mémoires d'un touriste* [1838], *Voyages en France*, op. cit. p. 169.

permet d'opposer les mœurs de peuples différents, au sein d'un même pays ou entre nations européennes. Alors que « le Midi » possède une indéniable richesse architecturale (« des ruines antiques »), ses habitants se montrent incapables d'apprécier et de valoriser celle-ci (l'attitude du « préfet », qui privilégie une forme de pragmatisme non nécessaire, est pour le moins burlesque). Michel Arrous, dans son article « anecdotes », évoque les spécificités stendhaliennes de la notion centrale de vérité :

dans l'usage que Stendhal fait des anecdotes, le signifiant l'emporte sur le fait, d'autant plus qu'il s'agit d'un traitement second de l'information, car si Stendhal cite ou reprend, le plus souvent il adapte et transforme. L'intentionnalité est donc déterminante. Aussi la règle de vérité, souvent revendiquée, connaît-elle des accommodements qui lui permettent de citer une anecdote bien qu'il en suspecte la véracité, voire d'en inventer de toutes pièces pour confirmer un raisonnement ou prouver la validité d'un argument. Toutes sont choisies afin que le lecteur accède à une vérité, à l'esprit du temps, grâce à la mise en scène d'un geste ou d'un propos qui lui feront « réfléchir l'habitude ». Il en va ainsi des innombrables anecdotes de ses récits de voyage qui, tout en faisant appel à l'intuition du lecteur, servent à définir l'identité italienne ou française par de fréquents allers et retours entre le pays du pur instinct et le pays de la vanité. De même quand il s'agit de comparer deux attitudes, deux mentalités nationales, deux pratiques religieuses aussi opposées que l'anglaise et l'italienne.¹

La relative précision de l'anecdote, du fait de sa brièveté, offre la possibilité d'élaborer des commentaires détaillés sur les différences existant entre les populations d'un même pays. L'anecdote aurait ainsi part avec une réflexion de nature régionaliste. Moins englobante que l'Histoire officielle, elle rendrait davantage justice à la spécificité de chaque région. Comme le montre Michel Arrous dans son article, ce n'est pas tant la vérité qui importe aux yeux de Stendhal, que l'impression de vérité. Ce positionnement n'est pas sans rappeler le chant III de *L'Art poétique*, dans lequel Nicolas Boileau affirme que « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ». Or, l'on sait la fortune de cette conception, qui sera reprise et développée notamment par Guy de Maupassant à la fin du XIX^e siècle dans la fameuse préface de son roman *Pierre et Jean*.

1 Michel Arrous, article « anecdotes », *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.* p. 40-41.

V. Typologie des anecdotes stendhaliennes

La brièveté est un critère commun à tous les textes du corpus. On admettra toutefois volontiers – ce que nous avons déjà eu l'occasion de faire précédemment – que les dimensions des récits peuvent être variables. Il existe ainsi plusieurs types d'anecdotes au sein de la création stendhalienne. On peut se borner à en voir trois grandes catégories.

Il y aurait d'abord ce que nous choisirons d'appeler « l'anecdote-nouvelle » : il s'agit d'un type de texte relativement long, qui s'étend toujours sur plusieurs pages¹. Ces anecdotes sont proches des nouvelles en ce qu'elles ne donnent pas vraiment l'impression de relever du processus littéraire du récit enchâssé. Elles présentent en effet des dimensions telles qu'elles conservent une forme d'autonomie au sein des textes plus longs auxquels pourtant elles appartiennent². Elles possèdent en outre les caractéristiques génériques des nouvelles : elles comportent ainsi un nombre limité de personnages, une intrigue relativement simple, une introduction, un développement, et très souvent une conclusion, qui peut être surprenante ou frappante. Elles offrent de manière générale un espace suffisant pour que le récit puisse se développer et s'étendre. Elles ne se bornent pas au simple énoncé brut d'un fait précis, ce que Stendhal désigne souvent par le terme de « trait ». Les « anecdotes-nouvelles » sont des textes dont la diégèse peut s'étendre sur plusieurs mois, voire plusieurs années. Dans ces anecdotes, le narrateur prend le temps de présenter les personnages. Ceux-ci sont certes le plus souvent des types littéraires, mais ils sont parfois présentés avec une certaine finesse.

Les exemples d' « anecdotes-nouvelles » ne manquent pas dans les textes stendhaliens. Ces anecdotes sont particulièrement nombreuses dans les récits de voyage en France, mais surtout dans les récits de voyage en Italie. On en trouve également un certain nombre dans *De l'Amour* et *Histoire de la peinture en Italie*, bien que ce dernier texte présente, par rapport aux trois autres, une densité d'anecdotes plus limitée. Si l'on se borne aux seuls voyages en Italie, on constate qu'il y a peu d' « anecdotes-nouvelles » dans la

1 Dans son ouvrage *La Nouvelle*, Thierry Ozwald établit une typologie des nouvelles du XIX^e siècle. Parmi les seize catégories qu'il identifie (p. 69-70) se trouve notamment la « nouvelle anecdotique » (p. 69), qui aurait notamment pour représentants des textes comme *Le Lapin* de Maupassant ou encore *La Tempête de neige* de Pouchkine. Nous voyons ainsi que l'anecdote peut avoir partie liée avec la nouvelle, même si les deux genres ne doivent bien sûr pas être absolument confondus.

2 Autonomie qui les rapproche en outre de certains poèmes en prose. On pense notamment à « La corde » de Charles Baudelaire, poème que nous avons précédemment cité dans son intégralité.

première version de *Rome, Naples et Florence*. Une remarque similaire peut également être formulée à l'égard de *L'Italie en 1818*. En revanche, les « anecdotes-nouvelles » sont en nombre plus conséquent dans la deuxième version de *Rome, Naples et Florence*, et atteignent leur apogée dans les *Promenades dans Rome*. Le fait qu'elles n'apparaissent pas dans tous les textes montre qu'elles sont des cas particuliers, des hybrides entre le genre de l'anecdote et celui de la nouvelle. À titre d'illustration, nous avons choisi de rapporter l'une d'entre elles dans son intégralité. Ce choix ne relève toutefois pas du pur hasard. Afin de souligner les liens réels existant entre anecdotes et nouvelles – liens que nous avons déjà évoqués et sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir – nous proposons de rapporter ici un des nombreux récits inspirés de l'histoire du couvent de Baïano. Dans ses notices de *L'Abbesse de Castro*, *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*, établies pour la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier a en effet rappelé à quel point ces nouvelles tardives avaient pu s'inspirer d'un arrière-fond narratif déjà présent dans les récits de voyage en Italie¹. Si dans *L'Abbesse de Castro*, comme l'a bien montré Philippe Berthier, « la part de l'invention est énorme² », la nouvelle n'en reste pas moins fortement inspirée d'anecdotes présentes dans les *Promenades dans Rome*. Le récit suivant semble, notamment, en être une des illustrations les plus manifestes :

Voici une suite d'intrigues assez peu intéressantes, il est vrai, que les hasards d'une procédure secrète viennent de faire découvrir à M. le cardinal N***, légat à ***.

Flavia Orsini gouvernait avec prudence et fermeté le noble couvent de Catanzara, situé dans la Marche. Elle s'aperçut qu'une de ses religieuses, l'altière Lucrece Frangimani, avait une intrigue avec un jeune homme de Forli qu'elle introduisait la nuit dans le couvent.

Lucrece Frangimani appartenait à l'une des premières familles des États de l'Église, et l'abbesse se vit obligée à beaucoup de ménagements.

Clara Visconti, nièce de l'abbesse et religieuse depuis peu de mois, était l'amie intime de Lucrece. On regardait Clara comme la plus belle personne du couvent. C'était un modèle

1 Dans la notice de *Trop de faveur tue*, Philippe Berthier rappelle la récurrence de l'histoire du couvent de Baïano : « Dans les *Promenades dans Rome*, il [Stendhal] fait quatre fois allusion, explicitement ou non, à l'histoire du couvent de Baïano », *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1348. Dans la notice consacrée à *L'Abbesse de Castro*, Philippe Berthier insiste sur l'unité thématique existant entre ces trois nouvelles, n'hésitant pas à parler de « trilogie claustrale » : « *L'Abbesse de Castro* inaugure une trilogie claustrale qui, après *Trop de faveur tue*, se terminera avec *Suora Scolastica*. L'histoire du couvent de Baïano, qui nourrira directement les deux autres nouvelles, est déjà ici présente en filigrane, dans le dispositif spatial violemment fantasmagorique d'un monastère-forteresse mis à feu et à sang (littéralement) par le désir, porté à son exacerbation maximale à proportion même des obstacles matériels et spirituels qui lui sont opposés. », *ibid.* p. 1196.

2 *Ibid.* p. 1195.

presque parfait de cette beauté lombarde que Léonard de Vinci a immortalisée dans ses têtes d'Hérodiade.

Sa tante l'engagea à représenter à son amie que l'intrigue qu'elle entretenait était connue et que son honneur l'obligeait à y mettre un terme. « Vous n'êtes encore qu'une enfant timide, lui répondit Lucrece ; vous n'avez jamais aimé ; si votre heure arrive une fois, vous sentirez qu'un seul regard de mon amant est fait pour avoir plus d'empire sur moi que les ordres de Mme l'abbesse et les châtimens les plus terribles qu'elle peut m'infliger ; et ces châtimens, je les redoute peu ; je suis une Frangimani ! »

L'abbesse, voyant que tous les moyens de douceur échouaient, en vint aux réprimandes sévères ; Lucrece y répondit en avouant sa faute, mais avec hauteur. Son illustre naissance devait, suivant elle, la placer bien au-dessus des règles communes. « Mes excellents parents, ajouta-t-elle avec un sourire amer, m'ont fait faire des vœux terribles dans un âge où je ne pouvais comprendre ce à quoi je m'engageais ; ils jouissent de mon bien ; il me semble que leur tendresse doit aller jusqu'à ne pas laisser opprimer une fille de leur nom, ceci ne leur coûtera pas d'argent. »

Peu de temps après cette scène assez violente, l'abbesse eut la certitude que le jeune homme de Forli avait passé trente-six heures caché dans le jardin du couvent. Elle menaçait Lucrece de la dénoncer à l'évêque et au légat, ce qui eût amené une procédure et un déshonneur public. Lucrece répondit fièrement que ce n'était pas ainsi qu'on agissait avec une fille de sa naissance, et que, dans tous les cas, si l'affaire devait être portée à Rome, l'abbesse eût à se souvenir que la famille Frangimani y avait un protecteur naturel dans la personne de Mgr *** (c'est l'un des grands personnages de la cour du pape). L'abbesse, indignée de tant d'assurance, comprit cependant toute la valeur de ce dernier mot ; elle renonça à supprimer par les voies de droit l'intrigue qui déshonorait son couvent.

Flavia Orsini, d'une fort grande naissance elle-même, avait beaucoup d'influence dans le pays ; elle sut que l'amant de Lucrece, jeune homme fort imprudent, était vivement soupçonné de carbonarisme. Nourri de la lecture du sombre Alfieri, indigné de la servitude où languissait l'Italie, ce jeune homme désirait passionnément faire un voyage en Amérique, afin de voir, disait-il, la seule république qui marche bien. Le manque d'argent était l'unique obstacle à son voyage ; il dépendait d'un oncle avare. Bientôt cet oncle, obéissant à la voix de son confesseur, engage son neveu à quitter le pays, et lui donne les moyens de voyager. L'amant de Lucrece n'osa la revoir ; il traversa la montagne qui sépare Forli de la Toscane, et l'on sut qu'il avait pris passage à Livourne sur un vaisseau américain. Ce départ fut un coup mortel pour Lucrece Frangimani. C'était alors une fille de vingt-sept ans à vingt-huit ans, d'une rare beauté, mais d'une physionomie fort changeante. Dans ses

moments sérieux, ses traits imposants et ses grands yeux noirs et perçants annonçaient peut-être un peu l'empire qu'elle était accoutumée à exercer sur tout ce qui l'entourait ; dans d'autres instants, pétillante d'esprit et de vivacité, elle avançait toujours la pensée de qui lui parlait. Du jour qu'elle eut perdu son amant, elle devint pâle et taciturne. Quelque temps après, elle se lia avec plusieurs religieuses qui faisaient profession de haïr l'abbesse. Celle-ci s'en aperçut, mais n'y fit aucune attention. Bientôt Lucrece prêta son génie à la haine jusque-là inactive et impuissante de ses nouvelles amies.

L'abbesse avait toute confiance dans la sœur converse attachée à son service ; Martina était une fille simple, habituellement triste. Sous prétexte de santé, mais dans le fait par des motifs plus sérieux, la sœur Martina préparait seule les mets fort simples qui formaient la nourriture de l'abbesse. Lucrece dit à ses nouvelles amies : « Il faut à tout prix nous lier avec Martina, et d'abord découvrir si elle n'a aucune intrigue au-dehors. » Après plusieurs mois de patiente observation, on sut que Martina aimait un *vetturino* du bourg voisin de Catanzara et mourait de peur d'être dénoncée à la vertueuse abbesse. Le *vetturino* Silva était toujours par voies et par chemins ; mais, à chaque voyage qu'il faisait à Catanzara, il ne manquait pas de trouver un prétexte pour venir voir Martina. Lucrece et plusieurs de ses nouvelles amies avaient hérité de quelques parures en diamants ; elles les firent vendre à Florence. Ensuite le frère de la femme de chambre de l'une de ces dames feignit d'avoir des affaires hors du pays, voyagea dans la voiture de l'amant de Martina, devint son ami, et un jour lui dit négligemment qu'une sœur converse du couvent, nommée Martina, venait d'hériter en secret du trésor d'une religieuse morte depuis peu et qu'elle avait soignée avec beaucoup de zèle.

Le *vetturino* venait justement d'être presque ruiné par une confiscation et une prison de trois mois qu'il avait subie à Vérone. Un de ses voyageurs, après avoir rempli sa voiture de contrebande, s'était évadé au moment où les douaniers autrichiens de la ligne du Pô saisissaient les marchandises prohibées. Après ce malheur, Silva revenait à Catanzara avec des chevaux de louage, les siens avaient été vendus ; il ne manqua pas de demander de l'argent à Martina, qui, dans le fait, était pauvre, et fut réduite au désespoir par les reproches de son amant et ses menaces de l'abandonner. Cette fille tomba malade ; Lucrece Frangimani eut la bonté d'aller la voir souvent.

Un soir elle lui dit : « Notre abbesse a un caractère trop irascible ; elle devrait prendre de l'opium pour se calmer, elle nous tourmenterait moins par ses réprimandes journalières. » Quelque temps après, Lucrece revint sur cette idée : « Moi-même, dit-elle, quand je me sens disposée à tant d'impatience, j'ai recours à l'opium. Depuis mon malheur, j'en prends souvent. » Enhardie par cette allusion à un événement bien connu dans le couvent, Martina

confia en pleurant à la puissante sœur Frangimani qu'elle avait le malheur d'aimer un homme du bourg voisin, et que cet amant était sur le point de la quitter parce qu'il la croyait riche, et lui demandait des secours qu'elle ne pouvait lui offrir.

Lucrèce portait ce jour-là, sous sa guimpe, une petite croix ornée de diamants ; elle la détacha et força Martina à l'accepter. Peu de temps après, elle revint avec adresse sur l'idée de donner de l'opium à l'abbesse pour calmer ses emportements journaliers. Quelque prudence que Lucrèce mît dans cette proposition, la fatale idée de poison s'offrit à Martina dans toute son horreur. « Qu'appellez-vous poison ? dit Lucrèce indignée. Tous les trois ou quatre jours vous mettez quelques gouttes d'opium dans ses aliments, et je prendrai moi-même devant vous, dans mon café, la même quantité de gouttes d'opium sortant de la même fiole. » Martina était simple et confiante ; elle adorait son amant ; elle avait affaire à une personne passionnée, d'une adresse et d'un esprit infinis. Son amant avait reçu avec reconnaissance la petite croix de diamants et l'aimait plus que jamais. Elle donna à l'abbesse ce qu'on appelait de l'opium, et fut presque tout à fait rassurée en voyant Lucrèce laisser tomber dans son café quelques gouttes de la même liqueur.

Une autre séduction contribua surtout à décider Martina. Les religieuses du chapitre noble de Catanzara ont le privilège, au bout de cinq ans de religion, d'exercer tour à tour et pendant vingt-quatre heures chacune les fonctions de portière du couvent. Lucrèce dit à Martina que, la première fois qu'elle ou une de ses amies aurait la garde de la clôture, on oublierait de mettre la barre derrière la petite porte près de la cuisine, par laquelle les hommes de peine apportaient les provisions au couvent. Martina comprit qu'elle pourrait cette nuit-là recevoir son amant.

Près d'une année s'était écoulée depuis que l'abbesse avait eu la fatale idée de gêner les amours de Lucrèce Frangimani. Pendant cet intervalle, un jeune Sicilien accusé de carbonarisme dans son pays était venu se réfugier en quelque sorte sous la protection du confesseur du couvent, qui était son oncle. Rodéric Landriani vivait fort retiré dans une petite maison du bourg de Catanzara ; son oncle lui avait recommandé de ne pas faire parler de lui. Rodéric n'avait pour cela aucune violence à se faire. D'un caractère généreux et romanesque, mais fort pieux, les persécutions qu'il souffrait depuis la révolution de 1821 avaient redoublé la mélancolie qui lui était naturelle. Son oncle lui avait conseillé de passer chaque jour plusieurs heures dans l'église du couvent : « Vous pourrez y porter, lui dit-il, des livres d'histoire que je vous prêterai. » Aux yeux de Rodéric, une lecture mondaine en un tel lieu eût été une profanation ; il y lisait des livres de piété. Les sœurs converses qui avaient le soin de l'église remarquèrent ce beau jeune homme auquel rien ne pouvait donner de distraction ; sa beauté mâle et son air militaire faisaient un étrange contraste, aux

yeux des bonnes sœurs, avec la réserve extrême de ses manières.

L'abbesse apprit cette conduite exemplaire ; elle invita à dîner à son parloir particulier le neveu d'un personnage aussi important que le confesseur du couvent. Landriani eut ainsi quelques rares occasions de parler à Clara Visconti. Par ordre du directeur de sa conscience, Clara passait des heures entières en contemplation derrière le grand rideau qui sépare du reste de l'église la grille du chœur des religieuses. Une fois que Rodéric lui fut connu, elle remarqua qu'il fréquentait assidûment l'église ; il lisait avec attention, et, quand l'*Angelus* sonnait, il quittait son livre pour se mettre à genoux et faire la prière.

Landriani, qui, en Sicile, avait vécu dans le monde, se trouvant à Catanzara sans autre société que celle d'un oncle d'un caractère sombre et despotique, prit peu à peu l'habitude de venir voir l'abbesse tous les deux jours. Il trouvait Clara auprès de sa tante ; elle répondait en peu de mots à ce qu'il disait, et d'un air fort triste et presque sauvage. Rodéric, qui n'avait aucun projet, se sentit moins malheureux ; mais bientôt le jour qu'il passait sans voir Clara lui sembla d'une longueur insupportable. Comme il en disait quelque chose à la jeune religieuse sans dessein et presque sans s'en apercevoir, elle lui répondit que son devoir l'appelait presque tous les jours au chœur des religieuses, d'où elle le voyait fort bien lisant dans la nef. À la suite de cette confidence, il arrivait que quelquefois Clara appuyait sa tête contre le rideau et la grille de façon à marquer l'endroit où elle était.

Un jour que Rodéric regardait attentivement la grille qui le séparait de Clara ; elle eut la faiblesse d'écartier un peu le rideau. Ils étaient assez près pour se parler facilement ; mais il a été prouvé, dans la procédure, que jamais à cette époque ils ne s'étaient adressé la parole dans l'église. Après quelques semaines de bonheur et d'illusions, Rodéric devint fort malheureux : il ne put se dissimuler qu'il aimait ; mais Clara était religieuse, elle avait fait des vœux au ciel ; à quel crime ne le conduisait pas cet amour !

Rodéric, qui disait tout à Clara, lui fit part de ses remords et de son malheur ; ce fut la première fois qu'il lui parla d'amour. Elle le reçut fort mal, mais cette étrange manière de déclarer sa passion ne le rendit que plus intéressant aux yeux de la jeune Romaine. Tel est l'amour dans ces âmes passionnées ; les plus grands défauts, les crimes, les désavantages les plus extrêmes, loin d'éteindre l'amour, ne font que l'augmenter. « J'aimerais mon amant quand il serait voleur ! » me disait Mme L***, par qui j'ai su l'histoire que je raconte.

Tout ceci se passait pendant l'année que Lucrece employa à nouer sa noire intrigue avec Martina. On était dans les grandes chaleurs de la fin d'août ; il y avait déjà plusieurs mois qu'il n'existait plus d'autre bonheur pour Clara que celui de voir Rodéric de deux jours l'un au parloir, et l'autre jour dans l'église. Religieuse exemplaire et nièce favorite de l'abbesse, elle jouissait d'une grande liberté ; souvent, ne pouvant dormir la nuit, elle descendait au

jardin.

Le 29 août, vers les deux heures du matin, ainsi qu'il a été prouvé dans le procès, elle quittait le jardin à pas lents et rentrait dans sa cellule. Comme elle passait devant la petite porte destinée aux gens de service, elle s'aperçut que la barre transversale, qui ordinairement passait dans des anneaux de fer scellés dans le mur et dans un autre anneau fixé dans la porte et fermait celle-ci, n'avait pas été placée ; elle continuait son chemin sans songer à rien, lorsqu'une petite clarté sombre qui passait entre les deux battants lui montra que la porte n'était pas même fermée à la clef. Elle la poussa un peu, et vit le pavé de la rue.

Cette vue jeta le trouble dans son âme. L'idée la plus extravagante s'empara d'elle ; tout à coup, elle détache son voile, dont elle se fait une sorte de turban ; elle arrange sa guimpe comme une cravate, la grande robe flottante de soie noire de son ordre devient une sorte de manteau d'homme. Ainsi vêtue, elle ouvre la porte, la repousse, et la voilà dans les rues de Catanzara, allant faire une visite à Rodéric Landriani.

Elle connaissait sa maison, qu'elle regardait souvent du haut de la terrasse qui forme le comble du couvent. Elle frappe en tremblant, elle entend la voix de Rodéric qui réveille son domestique. Celui-ci monte au premier étage pour voir qui frappe, il redescend, ouvre ; le vent de la porte éteint la lampe qu'il venait d'allumer, il bat le briquet ; pendant ce temps, Rodéric s'écrie de la chambre voisine : « Qui est-ce ? que me veut-on ? – C'est un avertissement qui intéresse votre sûreté », répond Clara en grossissant sa voix.

Enfin la lampe est rallumée, et le domestique conduit à son maître le jeune homme qui lui apportait cet avis. Clara trouva Rodéric habillé et armé ; mais, voyant un très jeune homme tout tremblant et qui avait l'air d'un séminariste, Rodéric déposa le tromblon qu'il avait à la main. La lampe éclairait mal et le jeune homme était si ému, qu'il ne pouvait parler. Rodéric prit la lampe, l'approcha de la figure de Clara, et tout à coup la reconnaissant, il poussa son domestique dans l'autre pièce, et dit à Clara : « Grand Dieu ! que venez-vous faire ici ? Le feu a-t-il pris au couvent ? »

Ce mot ôta tout son courage à la pauvre religieuse, elle commença à voir toute l'étendue de sa folie. Le froid accueil de l'homme qu'elle adorait sans le lui avoir jamais dit la fait tomber presque évanouie sur une chaise ; Rodéric répète sa question, elle porte la main sur son cœur, se lève comme pour sortir, et les forces lui manquant de nouveau, elle tombe tout à fait sans connaissance.

Peu à peu elle revient à elle, Rodéric lui parle, et enfin, par le silence prolongé de Clara, il comprend l'étrange démarche de son amie. « Clara, qu'as-tu fait ? » lui dit-il. Il la serrait dans ses bras ; tout à coup il la replace sur une chaise, s'éloigne un peu, et lui dit avec

fermeté : « Tu es l'épouse du Seigneur, tu ne peux m'appartenir, le crime serait horrible pour toi et pour moi ; repens-toi de ton péché. Demain matin, je quitterai Catanzara pour jamais. » Ce mot affreux la fit fondre en larmes. Landriani passa dans la pièce voisine ; il reparût bientôt couvert d'un grand manteau. « Comment êtes-vous sortie ? – Par la porte près de la cuisine, que j'ai trouvée ouverte par hasard, bien par hasard. – Je comptais vous mener à mon oncle... il suffit », dit Rodéric en lui présentant le bras, et, sans ajouter un mot, il la reconduisit au couvent. Ils trouvèrent la petite porte dans l'état où Clara l'avait laissée, environ trois quarts d'heure auparavant. Ils entrèrent doucement, mais Clara ne pouvait plus se soutenir ; Rodéric lui dit avec tendresse : « Où est ta chambre ? – Par ici », répondit-elle d'une voix mourante ; elle avait indiqué le dortoir du premier étage.

En montant l'escalier, Clara craignant d'être méprisée de son amant et sentant qu'elle lui parlait pour la dernière fois, tomba tout à fait évanouie sur les marches. Une lampe allumée devant une madone lointaine éclairait faiblement cette scène. Landriani comprit que son devoir lui ordonnait d'abandonner Clara, qui désormais était dans son couvent, mais il n'en eut pas le courage. Bientôt des sanglots convulsifs sont sur le point d'étouffer Clara. « Le bruit de ses pleurs peut attirer l'attention de quelque religieuse, se dit Rodéric, et ma présence ici la déshonore. » Mais il ne peut se résoudre à la quitter en cet état ; elle était incapable de se soutenir et de marcher, ses sanglots l'étouffaient ; Rodéric la prend dans ses bras. Il redescend vers la porte par laquelle il venait d'entrer et qu'il savait devoir être près du jardin. En effet, après avoir fait quelques pas dans le corridor, près de la porte, toujours portant Clara, il aperçoit le jardin et ne s'arrête que dans la partie la plus éloignée des bâtiments, tout à fait au fond. Là, il dépose son amie sur un banc de pierre caché dans un bosquet de platanes taillés fort bas.

Mais il avait serré trop longtemps dans ses bras une jeune fille qu'il adorait ; arrivé sous les platanes, il n'eut plus le courage de la quitter, et enfin l'amour fit oublier la religion. Quand l'aube du jour parut, Clara se sépara de lui, après lui avoir fait jurer mille fois que jamais il ne quitterait Catanzara. Elle vint seule ouvrir la porte qu'elle trouva non fermée, et veilla de loin sur la sortie de son amant.

Le jour suivant, il la vit au parloir ; il passa la nuit caché dans la rue près de la petite porte, mais vainement Clara essaya de l'ouvrir ; toutes les nuits suivantes, elle la trouva fermée à clef et avec la barre. La sixième nuit après celle qui avait décidé de son sort, Clara, cachée dans les environs de la porte, vit distinctement Martina qui arrivait sans bruit. Un instant après, la porte s'ouvrit et un homme entra, mais la porte fut soigneusement refermée ; Clara et son amant attendirent jusqu'à la sortie de cet homme, qui eut lieu à la petite pointe du jour. Ils n'avaient de consolation que celle de s'écrire. Dans la lettre du lendemain, Rodéric

dit à son amie que l'homme plus heureux que lui était le *vetturino* Silva, mais qu'il la suppliait de ne faire aucune confiance à Martina. Bien éloigné maintenant des scrupules religieux, Landriani proposait à Clara de pénétrer dans le couvent par le mur du jardin ; elle frémit du péril auquel il voulait s'exposer : ce mur, bâti dans le Moyen Âge pour défendre les nonnes contre les débarquements des Sarrasins, a quarante pieds de haut dans la partie la moins élevée, il s'agissait d'avoir une échelle de cordes ; Landriani, craignant de compromettre son amie en achetant des cordes dans les environs, part pour Florence ; quatre jours après il était dans les bras de Clara. Mais par une coïncidence étrange, cette même nuit la malheureuse abbesse Flavia Orsini rendait le dernier soupir ; elle dit en mourant au père confesseur : « Je meurs par le poison pour avoir essayé d'empêcher les intrigues de mes religieuses avec des hommes du dehors. Peut-être cette nuit même la clôture a-t-elle été violée. »

Frappé de cette confiance, à peine l'abbesse est-elle morte, que le confesseur fait exécuter la règle dans toute son exactitude. Toutes les cloches du couvent annoncent l'événement qui vient d'avoir lieu. Les paysans du bourg se lèvent à la hâte et se réunissent devant la porte du couvent, Rodéric s'était échappé aux premiers coups de cloche.

Mais on voit sortir le *vetturino* Silva, qui est arrêté. On savait que cet homme avait vendu une croix de diamants ; il avoua qu'il la tenait de Martina, qui dit à son tour que Lucrece avait eu la générosité de lui en faire cadeau. Accusée d'avoir commis un sacrilège en ouvrant la porte du couvent, Martina crut se sauver en compromettant le neveu du père confesseur ; elle dit que la sœur Visconti ouvrait cette porte à son amant Rodéric Landriani. Le confesseur, assisté de trois prêtres que l'archevêque de R*** lui avait envoyés, interrogea Clara ; il déclara, en sortant du couvent, que le lendemain elle serait confrontée à Martina. Il paraît que, la nuit suivante, Rodéric pénétra jusqu'à la cellule qui servait de prison à son amie et lui parla à travers la porte. Le lendemain matin, Lucrece Frangimani, qui jusqu'ici n'était nullement compromise, mais qui redoutait la confrontation de Martina avec Clara, fit probablement jeter du poison dans le chocolat qu'on leur porta à toutes les deux. Vers les sept heures, quand les délégués de l'archevêque arrivèrent pour continuer la procédure, on leur apprit que Clara Visconti et la sœur converse Martina n'existaient plus. Rodéric se conduisit d'une manière héroïque, mais personne ne fut puni, et l'affaire a été étouffée. Malheur à qui en parlerait !¹

Les points communs entre cette « anecdote-nouvelle » et *L'Abbesse de Castro* ne manquent pas. Dans les deux récits, l'action se déroule pour l'essentiel au sein d'un couvent, et donne

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit., p. 833-842.

à voir l'amour impossible entre deux jeunes gens : Clara Visconti et Rodéric Landriani. Malgré l'énergie déployée pour surmonter les obstacles se dressant face à eux (Rodéric envisage de prendre d'assaut cette véritable forteresse qu'est le couvent de Catanzara, comme le fera ultérieurement Jules Branciforte dans *L'Abbesse de Castro*), les amants sont finalement confrontés à un destin funeste, Clara étant empoisonnée par Lucrece Frangimani. Dans les deux récits, la jeune femme meurt lors du dénouement, que ce soit de son propre fait (comme dans *L'Abbesse de Castro*, où le personnage d'Hélène de Campireali se suicide) ou par l'intervention d'un tiers (comme c'est le cas dans l'anecdote du couvent de Baiano). La longueur du récit présent dans les *Promenades dans Rome* rapproche incontestablement ce texte de la poétique de la nouvelle (le texte est développé sur un peu plus de neuf pages dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade ; à titre de comparaison, et en tenant compte des seules dimensions du récit, et non des deux pages supplémentaires liées à la place réservée au titre de l'œuvre, *San Francesco a Ripa* et *Le Philtre*, deux nouvelles achevées de Stendhal écrites à l'orée des années 1830, font à peine quatorze pages dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade). Les personnages de cette « anecdote-nouvelle » ne sont en outre pas simplement ébauchés : le récit donne en effet à voir leur évolution, sur une période relativement importante (environ une année s'écoule entre le début et la fin du récit). Le lecteur assiste notamment à la naissance de l'amour dans le cœur de Clara, une jeune femme sincère et naïve, procédé qui n'est pas sans rappeler celui mis en œuvre dans *Ernestine ou la naissance de l'amour*, première nouvelle achevée de Stendhal. Dans cette « anecdote-nouvelle », le narrateur prend également le temps de décrire le cadre de la diégèse, et ne s'en tient pas à un seul et unique fait, des intrigues annexes étant elles aussi évoquées (l'histoire d'amour entre Martina et le *vetturino* Silva ; la vengeance de Lucrece Frangimani). Enfin, le dénouement présente une chute brutale et tragique, que l'on retrouve dans de nombreuses nouvelles romantiques, aussi bien chez Stendhal que chez d'autres écrivains de son temps¹. Le recours au passé simple souligne du reste bien une accélération du récit dans les dernières lignes. Aucun développement potentiellement annexe n'est ensuite proposé : l'anecdote se conclut sur la mort de deux des principaux protagonistes. On ne saura donc jamais quelle aura été, après ces événements tragiques, la vie de Rodéric Landriani et de Lucrece Frangimani, les deux

1 On pense notamment aux nouvelles de Prosper Mérimée, mais également à certaines nouvelles de Honoré de Balzac. Dans son ouvrage *La nouvelle*, Thierry Ozwald montre, dans le chapitre consacré à l'espace, que ce genre littéraire a très souvent partie liée avec le tragique.

survivants majeurs de cette histoire. La mort de l'abbesse Flavia Orsini est ainsi à l'origine d'une chaîne funeste qui se met en place de manière extrêmement rapide. La chute de cette « anecdote-nouvelle » relie du reste harmonieusement les trois intrigues de ce récit court, Clara et Martina étant toutes deux empoisonnées par Lucrece. Comme dans la nouvelle romantique, l'ensemble du récit présente ainsi une véritable unité.

La deuxième catégorie d'anecdotes que nous avons identifiée a des dimensions plus brèves que la première. Ces anecdotes sont en effet, la plupart du temps, développées sur quelques pages seulement, voire plusieurs lignes sur une seule et même page (ce qui est le cas le plus fréquent). On peut dire qu'il s'agit de la catégorie d'anecdotes qui correspond le plus à l'idée générale que l'on peut se forger de ce type de texte. Ce sont du reste ces anecdotes qui présentent, dans l'univers stendhalien, le plus grand nombre d'occurrences. La différence thématique avec les « anecdotes-nouvelles » est loin d'être extrême, mais elle existe toutefois, notamment en ce que ces textes sont particulièrement synthétiques. En outre les « anecdotes-nouvelles » sont souvent des récits tragiques, ce qui n'est pas aussi systématique dans le cas des anecdotes plus classiques. Une des différences majeures entre les deux catégories identifiées vient notamment du fait que les personnages sont à peine esquissés dans les anecdotes classiques. Ils se bornent parfois à de simples types littéraires, mais ils peuvent dans des cas plus radicaux n'être présents que sous forme de noms. On est ainsi loin de trouver, comme on a pu le voir dans l'« anecdote-nouvelle » précédemment citée, des personnages évolutifs (comme Clara Visconti) ou complexes (comme Lucrece Frangimani). Le destin des personnages ne constitue donc plus l'enjeu principal du récit : leur histoire sert plutôt à mieux connaître la région du monde d'où ils sont issus. Les faits, en outre, ne sont pas exposés, mais évoqués avec rapidité, dans leur dimension brute. On peut parler, en un sens, d'une forme de pragmatisme du récit. L'histoire, plus que les personnages en eux-mêmes, devient ainsi l'élément central de ces anecdotes. On peut toutefois noter que de nombreux personnages célèbres sont l'objet de ces anecdotes. Les précisions les concernant ne sont alors pas une nécessité à la compréhension de l'histoire, la majeure partie des lecteurs étant susceptible de posséder suffisamment d'informations à leur sujet. Dans cette deuxième catégorie d'anecdotes, aucun temps verbal ne semble véritablement dominer ces récits. Si les temps du passé (passé simple, imparfait, passé composé) sont les plus récurrents, le narrateur a également recours au présent, comme c'est le cas dans l'exemple suivant, tiré de l'essai *De l'Amour* :

Pour preuve de la cristallisation, je me contenterai de rappeler l'anecdote suivante *.

Une jeune personne entend dire qu'Édouard, son parent qui va revenir de l'armée, est un jeune homme de la plus grande distinction ; on lui assure qu'elle en est aimée sur sa réputation ; mais il voudra probablement la voir avant de se déclarer et de la demander à ses parents. Elle aperçoit un jeune étranger à l'église, elle l'entend appeler Édouard, elle ne pense plus qu'à lui, elle l'aime. Huit jours après, arrive le véritable Édouard, ce n'est pas celui de l'église, elle pâlit, et sera pour toujours malheureuse si on la force à l'épouser.

Voilà ce que les pauvres d'esprits appellent une des déraisons de l'amour.¹

On note que le personnage central de cette brève anecdote n'est à aucun moment nommé de manière précise. Le narrateur a en effet recours à un syntagme très général pour le désigner (« Une jeune personne »), et se borne ensuite à n'employer que le pronom sujet « elle ». L'absence de détails sur le lieu et l'époque de l'anecdote, ainsi que sur le personnage nommé « Édouard », montre que le fait brut l'emporte ici sur les autres éléments du récit. Le narrateur emploie d'emblée le terme de « preuve » : il s'agit de procéder à une démonstration quasi scientifique, visant à établir le phénomène général et universel de la « cristallisation ». Le présent de l'indicatif permet ici cette généralisation. Il est d'ailleurs employé dans son sens gnomique à la fin de l'anecdote, la dernière phrase ayant une valeur conclusive, qui la rapproche d'un aphorisme : « Voilà ce que les pauvres d'esprit appellent une des déraisons de l'amour. » On trouve là la confirmation que, dans cette deuxième catégorie d'anecdotes, le fait prime donc sur les personnages.

Ces anecdotes relatent toutefois un nombre important de faits historiques, souvent assez peu connus des lecteurs. Dans *Rome, Naples et Florence (1826)*, Stendhal rapporte notamment une très brève anecdote mettant en scène le roi Louis XV :

Vous savez que, vers 1763, *Le Siège de Calais* eut le succès le plus fou et le plus national. Le poète de Belloy avait eu l'idée lucrative, depuis exploitée par d'autres, de se faire le flatteur de ses concitoyens. Le duc d'Ayen se moquant un jour de cette tragédie : « Vous n'êtes donc pas bon Français ? » lui dit le roi Louis XV. « Plût à Dieu, sire, que les vers de la tragédie le fussent autant que moi ! »²

1 Stendhal, *De l'Amour*, chronologie et préface par Michel Crouzet, Paris, GF Flammarion, 1965, chapitre X, p. 51.

2 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, *Voyages en Italie*, op. cit. p. 406-407.

Cette anecdote historique, comme beaucoup d'autres, présente une tonalité comique. On peut estimer que cela est dû au fait que les anecdotes demeurent des événements peu connus, relativement mystérieux. Or, l'Histoire a une tendance naturelle à retenir les événements majeurs, ceux ayant eu une incidence directe sur une partie importante d'une population donnée. Il va alors de soi que l'événement, étant lié à l'idée même de perturbation, a plus souvent part avec le drame ou le tragique qu'avec le comique. Les anecdotes stendhaliennes mettant en scène des personnages historiques donnent ainsi assez souvent lieu à des jeux de mots. C'est notamment le cas d'une anecdote présente dans *L'Italie en 1818* :

Le cardinal Gallo demandant au Pape en toute humilité et après de grands combats []
– « Je songeais que, si après ma mort, vous étiez fait pape on vous appellerait Papa-Gallo (Perroquet). »¹

On voit que, là encore, cette anecdote est particulièrement brève. Elle consiste uniquement en un extrait de dialogue entre le Pape et le cardinal Gallo. Le narrateur ne cherche pas à donner des éléments contextuels, ni à relater une part plus importante du dialogue entre les deux personnages. Il importe surtout pour lui de faire entendre le jeu de mots, afin de susciter le rire de son lecteur, ou du moins de l'amener à sourire. Ce procédé établit un nouveau rapport entre anecdote et poème en prose, les deux genres ayant en commun, d'après Claude Pichois, d'« exer[cer] sur le langage une ironie étymologique² ».

L'anecdote historique ne porte pas uniquement sur des personnages extérieurs au narrateur. Il arrive en effet, bien que cela soit plus rare, que Stendhal soit lui-même au centre d'une anecdote. Il peut alors s'attribuer la fonction de témoin passif, auquel cas il est essentiellement un spectateur. Mais il peut également relater un événement auquel il a été amené, volontairement ou non, à participer. Certaines anecdotes qu'il rapporte et qui le concernent personnellement sont parfois de véritables épisodes historiques. On pense notamment à une anecdote présente au début de *Rome, Naples et Florence (1826)* :

La vue des Alpes, à partir du bastion *di porta Nova*, jusqu'à la porte de Marengo, est sublime. C'est un des beaux spectacles dont j'ai joui à Milan. On m'a fait distinguer le

1 Stendhal, *L'Italie en 1818, Voyages en Italie*, op. cit. p. 274.

2 Claude Pichois, notice du *Spleen de Paris*, op. cit. p. 1301-1302.

Resegon di Lec et le mont Rosa. Ces montagnes, vues ainsi par-dessus une plaine fertile, sont d'une beauté frappante, mais *rassurante* comme l'architecture grecque. Les montagnes de la Suisse, au contraire, me rappellent toujours la faiblesse de l'homme et le pauvre diable de voyageur emporté par une avalanche. Ces sentiments sont probablement personnels. La campagne de Russie m'a brouillé avec la neige, non à cause de mes périls, mais par le spectacle hideux de l'horrible souffrance et du manque de pitié. À Wilna, on bouchait les trous dans le mur de l'hôpital avec des morceaux de cadavres gelés. Comment, avec ce souvenir, trouver du plaisir à voir la neige ?¹

Alors que Stendhal émet des considérations esthétiques concernant les différents massifs alpins, lui revient en mémoire la très douloureuse expérience de la campagne de Russie, à laquelle il a personnellement participé. Dans cette anecdote, le fait personnel croise le fait historique. Sans jamais parler directement de la guerre franco-russe, ni des grands personnages qu'elle a pu mettre en scène, Stendhal montre à quel point ce conflit a pu confronter les hommes à des situations inhumaines. Ainsi, il serait erroné de considérer que l'anecdote historique est systématiquement comique. Elle l'est en réalité essentiellement lorsque les personnages centraux du récit sont parmi les individus les plus connus de l'Histoire de l'humanité. Elle l'est en revanche nettement moins lorsqu'elle raconte l'Histoire à partir de figures plus secondaires, voire inconnues.

Cette deuxième catégorie d'anecdotes, nous l'avons dit, est plus répandue que celle des « anecdotes-nouvelles ». On peut estimer, en effet, que les anecdotes les plus nombreuses sous la plume de Stendhal sont celles qui, précisément, relèvent le plus de la définition même de l'anecdote. La brièveté de ces textes, réelle sans être pour autant extrême, les amène à être des récits enchâssés ne présentant que très peu d'autonomie. Ils sont simplement intégrés dans un discours qui existait avant eux, et se poursuivra après eux. Cela a pour effet de voir parfois plusieurs anecdotes se suivre, comme nous l'avons déjà signalé. Lorsque cela se produit, Stendhal semble vouloir donner plusieurs exemples d'un fait ou d'une considération similaires. C'est notamment le cas dans cet extrait des *Promenades dans Rome*, date du « 6 décembre 1827. » :

Nous venons de visiter les antiquités du quartier des juifs. C'est le pape Paul IV, Carafa (ce vieillard napolitain qui de bonne foi se croyait infaillible, et craignait d'être damné s'il ne

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op. cit.* p. 323.

suivait les mouvements secrets qui lui ordonnaient de persécuter), qui commença à vexer les juifs (1556). Il les obligea d'habiter le *Ghetto*, ce quartier sur les bords du Tibre, près du *Ponte Rotto*, maintenant si sale et si misérable. Les juifs furent forcés de rentrer dans le *Ghetto* à vingt-quatre heures (c'est-à-dire au coucher du soleil) ; Paul IV voulut qu'ils vendissent leurs possessions, et ne leur permit d'autre négoce que celui des vieilles hardes. Ils furent astreints à porter un chapeau jaune. Grégoire XIII donna à ces mesures un complément raisonnable : il obligea un certain nombre de juifs à écouter tous les samedis un sermon chrétien.

Malgré toutes ces vexations, et bien d'autres qui me feraient passer pour jacobin si je les rapportais, telle est l'admirable énergie avec laquelle ce peuple malheureux tient encore à la loi de Moïse, qu'il n'a pas laissé de multiplier beaucoup. Les juifs ont un précepte qui leur ordonne de se marier au plus tard à vingt ans, sous peine d'être traités avec opprobre et comme gens vivant en péché.

Tout cet ensemble de persécutions inventé par le pape Carafa était tombé en désuétude sous le règne de l'aimable cardinal Consalvi ; mais depuis la mort de Pie VII tout a recommencé : les juifs sont enfermés dans leur *Ghetto* à huit heures. Avant-hier, au spectacle, on nous a fait observer que le parterre était entièrement rempli, parce que c'était le jour où les portes du *Ghetto* restent ouvertes jusqu'à dix heures (ou deux heures et demie de nuit, le soleil se couchant actuellement à sept heures et un quart). Les *ventiquattro* (les vingt-quatre heures) changent tous les quinze jours. Le parti rétrograde tient beaucoup à cette façon peu commode de faire sonner les horloges ; l'autre manière s'appelle *alla francese*.¹

Dans cet extrait, plusieurs anecdotes historiques se font directement suite. Elles n'appartiennent certes pas toutes à la même époque, et sont ainsi de nature diachronique. Elles concernent en revanche toutes un même lieu (Rome), et portent surtout toutes sur une même catégorie d'individus (les Juifs). Les nombreux détails employés, qui confortent ici ces anecdotes dans leur authenticité, tendent à montrer la continuité des contraintes imposées aux Juifs dans la cité romaine. Sans proposer une dénonciation vive et explicite des « vexations » rapportées, le narrateur, en procédant à une accumulation d'anecdotes, souligne à quel point la situation des Juifs romains est condamnable.

La troisième catégorie d'anecdotes est celle dont les dimensions sont les plus brèves. Il s'agit de textes au développement le plus réduit qui soit (une seule phrase le plus

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie, op. cit.* 716.

souvent ; deux à trois phrases parfois). On pourrait presque parler, dans ce cas précis, d'*anti-récits*. Ils annoncent en une phrase un fait, sans prendre le temps de le rapporter en détails. Aucun commentaire ni aucune précision ne sont apportés. Il est souvent malaisé voire impossible de connaître l'opinion du narrateur sur le fait relaté. Le récit l'emporte ainsi assez largement sur le discours. Cette catégorie d'anecdotes est la plus problématique des trois. La perspective la plus simple et la plus évidente consisterait donc à l'exclure de notre corpus. Accorder un intérêt à ce qui semble être une négation de la notion même de récit pourrait en effet paraître contradictoire. On choisira toutefois de conserver cette catégorie dans notre étude. En effet, ces micro-anecdotes sont bien souvent le rappel d'anecdotes déjà rapportées dans l'œuvre stendhalienne. Elles se trouvent ainsi au cœur même des rapports particuliers que Stendhal entretient avec ses lecteurs idéaux, les fameux *happy few*¹. Michel Arrous, dans son article « anecdotes » du *Dictionnaire de Stendhal*, affirme que « l'usage stendhalien des anecdotes est en fait une poétique de la réécriture qui suppose quelques constantes² ». Parmi ces « constantes », il évoque notamment les notions tout à fait essentielles d'« allusion » et de « prétérition » :

l'allusion – parfois sibylline ou compréhensible pour les seuls contemporains qui se souvenaient de « M. Nonante-cinq » ou du jour où Manuel fut « *empoigné* » –, la prétérition ou le renvoi à un fait supposé connu, à un bon mot ou à un trait d'esprit que les *happy few* qui pratiquent ses auteurs favoris connaissent inmanquablement.³

De fait, il ne semble pas possible de ne pas tenir compte de ces récits, même s'il est indéniable qu'ils sont essentiellement des allusions ou des prétéritions. Ces micro-anecdotes seraient en tous les cas le lieu d'une véritable élection. Elles permettraient en effet de distinguer positivement le lecteur attentif et cultivé, qui seul parmi tant d'autres saurait employer à bon escient sa mémoire afin de reconstruire lui-même pièce à pièce un fait seulement évoqué par l'auteur. Il semble important de se référer, dans ce cas précis, à la

1 Syntagme employé très explicitement aussi bien à la fin du *Rouge et le Noir* qu'à la fin de *La Chartreuse de Parme* : « TO THE HAPPY FEW », *Œuvres romanesques complètes*, tome I et tome III, *op. cit.* p. 805 et p. 597. Dans le *Dictionnaire de Stendhal*, Renée Dénier rappelle le principal sens de cette expression : « D'abord d'un emploi anodin pour signifier la bonne compagnie (CG I, 126), l'expression reprise du *Vicaire de Wakefield* de Goldsmith, est utilisée ensuite pour désigner les lecteurs choisis, destinataires privilégiés d'ouvrages littéraires que Stendhal oppose à la « canaille humaine » : « ... il faut prendre son parti et travailler pour le gros public ou pour les *happy few*. On ne peut plaire à la fois à tous les deux. » (VI, 705). », *op. cit.* p. 319.

2 Michel Arrous, article « anecdotes », *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.* p. 41.

3 *Idem.*

réflexion théorique sur la figure du lecteur menée notamment par l'écrivain italien Umberto Eco dans *Lector in fabula*. Dans cette œuvre, l'auteur du *Nom de la rose* estime qu'un texte littéraire est nécessairement le fruit de la collaboration entre un écrivain et son lecteur :

un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement.¹

Dans le système décrit par Umberto Eco, l'écrivain produit le texte littéraire, tandis que le rôle du lecteur est de l'actualiser. Eco considère cette relation comme le fondement même de la littérature. Wolfgang Iser, l'un des principaux représentants de l'École de Constance avec Hans Robert Jauss, analyse pour sa part la relation entre l'auteur et son lecteur au moyen des concepts de « pôle artistique » et de « pôle esthétique » :

C'est au cours de la lecture que se produit l'interaction, fondamentale pour toute œuvre littéraire, entre sa structure et son destinataire. [...] On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. Cette polarité explique que l'œuvre littéraire ne se réduise ni au texte ni à sa concrétisation qui, à son tour, dépend des conditions dans lesquelles le lecteur l'actualise, quand bien même elles seraient partie intégrante du texte. Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur.

De cette virtualité de l'œuvre jaillit sa dynamique qui constitue la condition de l'effet produit par elle. De ce fait, le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus. Désormais on ne devrait plus parler d'œuvre que lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur. [...]

Mais la lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son

1 Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1979, Paris, Grasset, 2014, p. 64.

lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception.¹

À la lumière de ces analyses, il nous paraîtrait réducteur d'exclure volontairement de notre réflexion ces micro-textes, qui ne sont certes pas des récits au sens fort, mais qui sont à l'origine de récits dont le lecteur devient lui-même le narrateur, un créateur à part entière si l'on choisit se soustraire aux thèses de Wolfgang Iser. On peut notamment citer l'exemple d'une micro-anecdote tirée du récit de voyage *L'Italie en 1818*. Alors que le narrateur ménage une réflexion sur les mœurs milanaïses, à laquelle il donne le titre de « Société à Milan », il s'appuie sur des exemples généraux pour illustrer ses observations. Après avoir évoqué un « trait frappant des mœurs milanaïses » (p. 211), il en vient à parler du cas de femmes n'appartenant pas aux familles les plus riches :

Les femmes qui n'ont pas le bonheur d'avoir une des deux cents loges de ce théâtre reçoivent quelques amis qui font un *taroc*, assaisonné des paroles les plus grossières : *asinon*, *cojonon*. Ce jeu est une dispute continuelle. Dans la petite bourgeoisie et dans les maisons où l'on vit à l'antique, la bouteille de *vin bon* est sur le champ de bataille et sert à redonner courage aux combattants**.²

Le narrateur aborde ici un fait général. Il recourt à un présent qui a à la fois une valeur gnominique et itérative : ce passage consiste bien, en effet, à parler de la « Société à Milan ». On note toutefois qu'il ne s'agit là pas vraiment d'une anecdote : nous sommes face à un exemple fréquemment observé, et non face à un fait particulier, un événement. Les deux étoiles, qui renvoient à une note de bas de page, confèrent alors à cette réflexion générale une dimension nettement plus anecdotique :

** Preuve : vendredi, 27 f[évrier]r 1818. Mouvement de jalousie de Nina contre la Cassera.³

Le terme de « preuve » souligne bien le fait que le propos principal revêtait, aux yeux de l'écrivain, une dimension trop générale. La présence d'une date précise (« 27 f[évrier]r

1 Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, 1976, Paris, Mardaga, 1985, p. 48-49 et 198-199.

2 Stendhal, *L'Italie en 1818, Voyages en Italie*, op. cit. p. 211.

3 *Idem*.

1818 »), et la mention de deux noms féminins (« Nina » ; « la Cassera »), montrent que le narrateur possède un exemple susceptible d'illustrer ses observations ethnologiques. On ne sait précisément si la dispute lui a été rapportée, ou s'il l'a lui-même vécue. En outre, on ne donne pas ici au lecteur les informations lui permettant de savoir s'il a déjà été question de ce fait antérieurement dans l'œuvre de Stendhal. Mais il est indéniable, en revanche, que l'auteur perçoit cette note de bas de page comme un moyen de conférer à son propos général une dimension plus concrète, en lui accordant le statut d'anecdote. Ce cas n'est pas isolé. Stendhal a régulièrement recours, dans ses récits de voyage, à des notes de bas de page qui viennent compléter ses anecdotes. C'est notamment le cas dans les *Promenades dans Rome*, dans l'article V consacré à la coupole de la basilique de Saint-Pierre :

Cette hauteur fait frémir quand on songe que l'Italie est fréquemment agitée de tremblements de la terre, que le sol de Rome est volcanique, et qu'un instant peut nous priver du plus beau monument qui existe. Certainement jamais il ne serait relevé : nous sommes trop raisonnables. Deux moines espagnols, qui se trouvèrent dans la boule de Saint-Pierre lors de la secousse de 1730, eurent une telle peur, que l'un d'eux mourut sur la place*.¹

Alors que Stendhal donne à entendre une anecdote qui apporte un appui concret à ses dires, l'astérisque renvoie à une note de bas de page qui s'avère tout aussi complète que l'anecdote tragique des « deux moines espagnols » :

Lors du tremblement de terre de 1813, le lit de M. Nystroem, qui loge près de Saint-Pierre, fut éloigné de la muraille de sa chambre de trois pouces.²

Les micro-anecdotes peuvent ainsi contribuer au bon fonctionnement des anecdotes plus classiques, en leur apportant notamment un complément informationnel. Exclure cette troisième catégorie de notre corpus serait donc une erreur de méthode, en ce que cela s'opposerait à ce que Stendhal a l'habitude de pratiquer dans ses récits de voyage. Les micro-anecdotes se trouvent ainsi régulièrement dans les notes de bas de page, bien que cela ne soit pas systématique. Elles sont en tous les cas au centre de phénomènes de référence, qu'il s'agisse d'événements propres à Stendhal ou de liens intertextuels.

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 691.

2 *Idem*.

VI. Fonctions des anecdotes stendhaliennes

Ces trois types d'anecdotes peuvent bien sûr entretenir des liens entre eux, et présenter ainsi un certain nombre de points communs. Si les micro-anecdotes occupent certes une place particulière dans l'ensemble de la création stendhalienne, les deux autres catégories identifiées correspondent pleinement à l'ultime critère du genre identifié par Alain Montandon : elles donnent effectivement à penser. On pourrait d'ailleurs dire également cela des micro-anecdotes : par leur brièveté extrême, elles sollicitent peut-être encore plus fortement l'esprit et la réflexion du lecteur stendhalien. Les anecdotes donnent à penser notamment en ce qu'elles sont des récits enchâssés. Ce statut fait qu'elles sont très souvent subordonnées à un texte bien plus vaste qu'elles. Stendhal peut ainsi les employer pour illustrer une pensée, qui peut être chez lui de nature politique, philosophique, esthétique, ou encore ethnologique. Le procédé n'est pas sans rappeler celui qu'emploie Michel Eyquem de Montaigne dans ses *Essais*. Dans son adresse à Monsieur le libraire, qui précède immédiatement les *Mémoires sur Napoléon*, Stendhal rapproche du reste sa méthode et son style de ceux de Montaigne :

Je vous en demande pardon, Monsieur, il n'y a nulle emphase dans les volumes que l'on vous présente à acheter. S'ils étaient écrits en style Salvandy, on vous demanderait quatre mille francs par volume. Il n'y a jamais de grandes phrases ; jamais le style ne brûle le papier, jamais de *cadavres* ; les mots *horrible*, *sublime*, *horreur*, *exécrable*, *dissolution de la société*, etc., ne sont pas employés. L'auteur a la fatuité de n'imiter personne ; mais son ouvrage fait, s'il fallait, pour en donner une idée, en comparer le style à celui de quelqu'un des grands écrivains de France, l'auteur dirait : J'ai cherché à raconter non pas comme MM. de Salvandy ou de Marchangy, mais comme Michel de Montaigne ou le président de Brosses.¹

L'anecdote, en tant que petit fait vrai, aurait ainsi pour fonction de montrer le bien-fondé des propos de l'auteur ou, du moins, d'illustrer de manière concrète une réflexion pouvant souffrir parfois de son abstraction. Montaigne est bien considéré comme un modèle par

¹ Stendhal, *Mémoires sur Napoléon*, établissement du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1930, p. 7.

Stendhal. Dans les *Promenades dans Rome*, Henri Beyle se rappelle en effet les voyages italiens de son prédécesseur. Leur évocation n'est pas sans établir quelque lien avec ses propres récits de voyage transalpins :

Montaigne, le spirituel, le curieux Montaigne, voyageait en Italie pour se guérir et se distraire, vers 1580. Quelquefois, le soir, il écrivait ce qu'il avait remarqué de singulier, il se servait indifféremment du français ou de l'italien, comme un homme dont la paresse est à peine dominée par le désir d'écrire, et qui a besoin, pour s'y déterminer, du petit plaisir que donne la difficulté vaincue lorsqu'on se sert d'une langue étrangère.¹

Le terme d' « anecdote », pour répandu qu'il soit sous la plume de Stendhal, ne doit toutefois pas être considéré comme le terme générique permettant de regrouper de manière pleinement satisfaisante les textes stendhaliens les plus courts. Il existe en effet un certain nombre de récits qui ne relèvent pas véritablement de l'anecdote. On pense notamment au cas très particulier des résumés de pièces de théâtre ou d'opéra. Ceux-ci sont assez nombreux dans les récits de voyage de Stendhal en Italie. Les deux éditions différentes de *Rome, Naples et Florence*² donnent d'ailleurs parfois à entendre un même résumé plusieurs fois. Ces récits sont problématiques en ce qu'ils ne peuvent pas être considérés comme des anecdotes. Ils ont certes partie liée avec le monde réel : le narrateur rapporte le sujet d'une pièce ou d'un opéra auquel il dit avoir personnellement assisté. Ces récits relèvent toutefois d'un univers fictif, les faits rapportés n'étant rien d'autre qu'une illusion comique³. De fait, ils possèdent incontestablement un statut hybride. On se gardera néanmoins, là encore, de les exclure de notre corpus et de notre réflexion. Si l'on s'en tient à la notion de récit court, ces résumés possèdent en effet les caractéristiques formelles attendues. Il s'agit même parfois de récits plus complets que certaines anecdotes : ils présentent un début, un élément perturbateur, une résolution, et une conclusion. On peut notamment citer le résumé de l'opéra *La Testa di bronzo*, du compositeur italien Carlo Silva (1791-1853). Cet opéra occupe une place essentielle au sein des deux versions de *Rome, Naples et Florence*, car il se situe dans les premières pages de ces textes :

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 1051-1052.

2 Rappelons qu'une première édition de ce récit de voyage a été publiée en 1817, avant une seconde édition augmentée en 1826. Dans son édition des *Voyages en Italie*, établie pour la Bibliothèque de la Pléiade, Victor Del Litto donne les deux versions différentes de ce texte.

3 Pour reprendre le titre de la pièce de Corneille, auteur si cher au jeune Henri Beyle.

Un duc de Hongrie – on a mis un duc, car la police ne souffre pas ici, sans de grandes difficultés, que l'on mette un roi sur la scène ; je citerai de drôles d'exemples – un duc de Presbourg donc aime sa pupille ; mais elle est mariée en secret à un jeune officier (Bonoldi), protégé par le premier ministre. Ce jeune officier ne connaît pas ses parents : il est fils du duc ; le ministre veut le faire reconnaître. À la première nouvelle que le souverain veut épouser sa femme, il a quitté sa garnison et s'est présenté au ministre alarmé, qui l'a caché dans un souterrain du château ; ce souterrain n'a d'issue que le piédestal d'une tête de bronze qui orne la grande salle. Cette tête et le signal qu'il faut donner pour l'ouvrir, donnent les accidents les plus pittoresques et les moins prévus, surtout le final du premier acte, qui, au moment où le duc conduit sa pupille à l'autel, commence par les grands coups qu'un valet, jeté par hasard dans le souterrain, donne contre la voûte pour se faire ouvrir.

Le déserteur, poursuivi dans les montagnes, est pris, condamné à mort ; le ministre découvre sa naissance au prince. Au moment où cet heureux père est au comble de la joie, on entend les coups de fusil qui exécutent le jugement.¹

Si l'on exceptait la référence explicite au lieu de la représentation (« un roi sur la scène ») et au contexte politique dans lequel se tient le spectacle (« on a mis un duc, car la police ne souffre pas ici, sans grandes difficultés, que l'on mette un roi sur la scène »), on pourrait ici avoir le sentiment d'entendre une anecdote historique, comme on en trouve de nombreuses dans les récits de voyage en France et en Italie. Comme pour d'autres anecdotes, Stendhal se focalise ici sur les faits. Le narrateur ne s'appesantit pas sur l'intériorité des personnages : il raconte, de manière synthétique, un épisode qui présente une conclusion tragique (la mort, par erreur, du fils du duc). Stendhal semble réellement considérer ces résumés comme des récits à part entière. On exclura en revanche de notre corpus les résumés totalement incomplets. Il s'agit dans ce cas de récits inachevés qui ne relèvent en outre aucunement d'un travail de création stendhalien. Dans cette sous-catégorie, Henri Beyle rapporte un épisode d'une pièce de théâtre ou d'un opéra, mais ne le lie à rien de précis dans son propos. C'est notamment le cas de l'opéra *Le Nozze in Campagna*, du compositeur Guglielmi. Stendhal raconte sa soirée à l'opéra, à Capoue, le 8 février 1817. Il parle surtout du spectacle en lui-même, mais relate très brièvement un épisode marquant de l'opéra :

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, op. cit.* p. 7.

Je demande s'il y a spectacle ; sur la réponse affirmative, j'y cours. J'ai bien fait : *Le Nozze in Campagna*, musique pleine d'esprit du froid Guglielmi (fils du grand compositeur), ont été jouées et chantées avec toute la chaleur et tout l'ensemble possibles, par trois ou quatre pauvres diables qui gagnent 8 francs chaque fois qu'ils jouent.

La *prima donna*, grande femme bien faite, brune piquante et *disinvolta*, joue et chante avec tout le génie possible. J'oublie toute ma colère contre l'avilissement romain : je redeviens heureux. *Le héros du libretto, qui a été payé 30 francs au poète, est un seigneur amoureux d'une de ses sujettes (c'est le mot propre ici) ; la jeune fille va épouser un manant qui parle napolitain ; à chaque fois que le seigneur arrive pour expliquer son amour, il survient quelque embarras, et il faut qu'il se cache. La jalousie tendre, véritable, désespérée du pauvre paysan intéresse.* Tous les patois sont naturels et plus près du cœur que les langues écrites : je n'entends pas deux mots de celui-ci. Deux heures de plaisir vif : je lie conversation avec mes voisins, admirateurs outrés de Napoléon ; ils disent que les juges commençaient à ne plus se faire payer : sur dix vols, il y en avait un de puni, etc., etc.

L'opéra finit à minuit ; nous repartons à une heure. Les Autrichiens ont mis des corps de garde à tous les quarts de lieu, et font enrager les voleurs, qui meurent de faim.¹

Nous avons choisi de mettre en italique une partie de cet extrait : cela correspond à ce que l'on pourrait estimer être le résumé de l'opéra. Le terme de « *libretto* » introduit du reste une dimension métatextuelle dans le récit. De la même manière que les anecdotes sont souvent annoncées explicitement par le narrateur, le terme de « *libretto* » tendrait ainsi à montrer au lecteur le passage à un type de récit différent. Peut-on toutefois réellement parler de récit anecdotique ici ? Cela paraît difficile. Non seulement il ne s'agit pas de raconter un fait réel (il n'y aucune tentative illusionniste ici), mais celui-ci est en outre très incomplet. Il est essentiellement question de rapporter un épisode de l'opéra donnant à voir un comique de répétition. Preuve que le récit du « *libretto* » est ici secondaire, le narrateur se focalise bien davantage sur des éléments extérieurs à l'histoire représentée sur scène : le prix du « *libretto* », l'actrice jouant la « *prima donna* », et surtout l'insécurité ambiante du Sud de l'Italie, qui amène du reste les Autrichiens à prendre un certain nombre de mesures sécuritaires. Ce n'est pas le spectacle en lui-même qui importe ici, mais le spectacle présent dans la salle et à l'extérieur de celle-ci. La scène devient secondaire. Tout au long de ses voyages en Italie, Henri Beyle ne cesse de rappeler le plaisir et la forte implication émotionnelle des Italiens durant les spectacles théâtraux et lyriques. La notion de

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, *Voyages en Italie*, op. cit. p. 510-511.

quatrième mur, formulée pour la première fois par Denis Diderot, ne semble ici pas avoir de réalité. Stendhal le montre du reste dans certaines anecdotes, notamment dans son récit de voyage *Rome, Naples et Florence en 1817* :

Ce soir, au café de Florian, sur la place Saint-Marc, vers les une heure, il y avait quarante ou cinquante femmes de la haute société. On me conte que dans une tragédie, au théâtre San Mosè, on voyait un tyran qui présente son épée à son fils, et lui ordonne d'aller tuer sa bru. Ce peuple heureux ne put pas supporter la force de cette touche de *clair-obscur* ; toute la salle poussa de grands cris, et ordonna au tyran de reprendre l'épée qui était déjà dans les mains de son fils. Ce jeune prince s'avança vers l'orchestre, et eut beaucoup de peine à faire sa paix avec le public, en lui assurant qu'il était loin de partager les sentiments de son père ; il donna sa parole d'honneur que, si le public voulait lui accorder seulement dix minutes, il le verrait sauver sa femme.¹

Maintenir une ambiguïté entre réalité et fiction dans le cas d'un résumé complet d'opéra, à l'image de ce que Corneille fait dans *L'Illusion comique*, serait ainsi une référence ou un hommage à ce rapport naïf des Italiens avec les spectacles fictifs. Nouvel Alcandre, Stendhal soulignerait de ce fait même une des grandes spécificités de l'italianité. Dans ce pays où l'imagination et la réalité se confondent, une anecdote peut évoquer, avec le même intérêt, un fait réel comme un fait fictif². On en a également une illustration très explicite à la fin de *Rome, Naples et Florence (1826)*, lorsque le narrateur évoque le « personnage » de « Cassandrino » :

Le personnage à la mode parmi le peuple romain, celui dont il aime surtout à suivre les aventures, c'est Cassandrino. Cassandrino est un vieillard coquet de quelque cinquante-cinq à soixante ans, leste, ingambe, à cheveux blancs, bien poudré, bien soigné, à peu près comme un cardinal. Du reste, Cassandrino est rompu aux affaires, il ne se fâche point : à quoi bon dans un pays sans insolence militaire ? Il brille par l'usage du monde le plus parfait ; il connaît les hommes et les choses ; il sait surtout ménager les passions du jour.

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, op. cit.* p. 121.

2 On peut à ce propos rappeler la belle étude que Philippe Berthier fait de la duchesse Sanseverina, dans son commentaire en « folio » de *La Chartreuse de Parme* : « Gina et l'imaGINation vont ensemble, mieux : ne sont qu'une seule et même chose. » p. 88. En rappelant plus loin que Gina est « le type même du caractère "primaire" » (p. 88) et en filant la métaphore du volcan pour évoquer son inépuisable énergie, Philippe Berthier souligne à quel point le personnage de la Sanseverina est, avec Ferrante Palla, la principale incarnation de l'italianité dans le roman.

Sans toutes ces qualités, le peuple romain l'appellerait *villano* (paysan) et ne dédaignerait pas de rire de lui. En un mot, Cassandrino serait un homme à peu près parfait, un Grandison sexagénaire, s'il n'avait pas le malheur de tomber régulièrement amoureux de toutes les jolies femmes que le hasard lui fait rencontrer ; et, comme c'est un homme du Midi qui ne s'amuse pas à rêver l'amour, il veut les séduire.¹

Si l'on s'en tient au début de ce récit, on pourrait penser que « Cassandrino » est un « personnage » de la société romaine – « personnage » au sens de « personne qui se distingue » (*Trésor de la Langue Française*). Le narrateur donne en effet de nombreuses informations laissant entendre que « Cassandrino » est un être vivant : on connaît son physique, son caractère, sa capacité à gérer des « affaires », ses manières mondaines. On apprend également qu'il a une prédilection pour « les jolies femmes ». Aucun doute ne semble permis concernant sa réalité : le narrateur affirme que « Cassandrino » est « un homme du Midi ». Pourtant, alors que le doute ne semblait pas de mise, la suite du récit nous montre que « Cassandrino » n'est pas un homme comme un autre :

Vous conviendrez que ce personnage n'est pas mal inventé pour un pays gouverné par une cour oligarchique, composée de *célibataires*, où, comme partout, le pouvoir est aux mains de la vieillesse qui songerait à prendre en ombrage Cassandrino. Il y a cent ans que ce personnage est à la mode.²

Le participe passé « inventé » nous renseigne sur la nature fictive de « Cassandrino », « personnage » non pas seulement parce qu'il serait un cas particulier, mais « personnage » parce qu'il porterait un masque, référence à l'étymologie du terme (*persona* : le masque). En outre, on apprend qu'il y a « cent ans » que « Cassandrino » est un « personnage » « à la mode ». Or, nous avons appris précédemment que ce personnage avait un âge compris entre « cinquante-cinq » et « soixante ans » : il y a donc là une potentielle contradiction, qui sera levée ultérieurement. La suite de l'anecdote nous fera en effet savoir que « Cassandrino » est en réalité une marionnette.

Hormis le cas très particulier des résumés d'opéras ou de pièces de théâtre, la plupart des récits les plus courts semble répondre aux critères de l'anecdote. Cela explique sans doute la raison pour laquelle Stendhal emploie ce terme de manière si récurrente dans

1 Stendhal, Rome, *Naples et Florence (1826)*, *Voyages en Italie*, op. cit. p. 587.

2 *Idem*.

son œuvre. Les anecdotes mettent assez souvent en scène, nous l'avons dit, des personnages connus. Ceux-ci peuvent appartenir au domaine politique. Le récit sera alors assez souvent de nature ou burlesque ou tragique, le burlesque paraissant toutefois proportionnellement l'emporter. Il ne semble pas y avoir dans ce cas-là de véritable intermédiaire. Il s'agit soit de se moquer des travers des puissants, soit de montrer que, par l'importance même de leur rôle au sein de la société, leurs mésaventures prennent nécessairement une dimension tragique.

Une des figures suscitant le plus de récits anecdotiques est Napoléon Bonaparte. Les anecdotes proviennent en ce cas soit de Stendhal lui-même, soit des personnages qui fréquentent le narrateur. La figure de l'Empereur fascine, et suscite une admiration non feinte en même temps qu'une certaine répulsion. Un mystère entoure ce personnage, à la frontière entre le mythe et la réalité, et l'anecdote semble dès lors être le moyen privilégié pour tenter de cerner la véritable nature du grand homme d'État. Notons du reste que Stendhal consacre un mémoire entier au seul Napoléon Bonaparte. Or, en lisant ce texte de jeunesse avec attention, on constate qu'il est en réalité une accumulation d'anecdotes. Si, nous l'avons déjà signalé, Stendhal n'a jamais publié un recueil d'anecdotes digne de ce nom, force est de constater que les *Mémoires sur Napoléon* développe un procédé particulier. Plutôt que d'être un récit historique supplémentaire sur l'Empereur, il est une sorte de puzzle, dans le sens où le portrait du grand homme est établi à partir de petits faits vrais. On peut ainsi émettre l'hypothèse selon laquelle les *Mémoires sur Napoléon* seraient en réalité une compilation des meilleures anecdotes connues sur l'Empereur. Nous aurons l'occasion d'évoquer ultérieurement la défiance de Stendhal vis-à-vis de l'Histoire officielle. Bornons-nous pour le moment à constater que Stendhal, lorsqu'il aborde le cas d'un personnage connu mais finalement assez énigmatique, choisit d'avoir recours à une multiplicité d'anecdotes pour tenter d'en donner le portrait le plus juste, le plus fidèle qui soit. Ce souci de fidélité est du reste à l'origine même de ce projet d'écriture. Stendhal affirme, dès le début du texte, sa volonté de dire toute la vérité sur l'Empereur, bien conscient que certaines biographies officielles ont eu pour principal but – pour des raisons idéologiques – de donner l'image la plus désavantageuse possible du général corse :

Un homme a eu l'occasion d'entrevoir Napoléon à Saint-Cloud, à Marengo, à Moscou ; maintenant il écrit sa vie, sans nulle prétention au beau style. Cet homme déteste l'emphase, cousine germaine de l'hypocrisie, le vice à la mode au XIX^e siècle. Les petits mérites

seuls peuvent aimer le mensonge qui leur est favorable ; plus la vérité toute entière sera connue, plus Napoléon sera grand. [...] J'écris cette histoire telle que j'aurais voulu la trouver écrite par un autre, au talent près. Mon but est de faire connaître cet homme extraordinaire, que j'aimais de son vivant, que j'estime maintenant de tout le mépris que m'inspire ce qui est venu après lui. [...] L'art de mentir a singulièrement grandi depuis quelques années. On n'exprime plus le mensonge en termes exprès, comme du temps de nos pères ; mais on le produit au moyen de formes de langage vagues et générales, qu'il serait difficile de reprocher au menteur et surtout de réfuter en peu de mots. Pour moi, je prends dans quatre ou cinq auteurs différents, quatre ou cinq petits faits ; au lieu de les résumer par une phrase générale, dans laquelle je pourrais *glisser des nuances mensongères*, je reproduis ces petits faits, en employant, autant que possible, les paroles mêmes des auteurs originaux. Tout le monde avoue que l'homme qui raconte doit *dire la vérité clairement*. Mais pour cela il faut avoir le courage de descendre aux plus petits détails. C'est là, ce me semble, le moyen unique de répondre à la défiance du lecteur. Loin de redouter cette défiance, je la désire et la sollicite de tout mon cœur.¹

Il y a ainsi, de manière explicite, une volonté de s'opposer à une version de l'Histoire qui est perçue comme faussée et mensongère. Pour « *dire la vérité clairement* », Stendhal estime nécessaire de « descendre aux plus petits détails ». Il emploie effectivement de très nombreuses anecdotes dans les *Mémoires sur Napoléon*².

Les anecdotes mettent également très souvent en scène des personnages appartenant au milieu artistique au sens large. Certaines figures sont récurrentes. On pense à Rossini, Byron, Voltaire, Raphaël, Michel-Ange ou encore Canova. Les hommes de lettres italiens sont également très souvent cités par Stendhal, sans qu'une figure ressorte véritablement de l'ensemble. Les anecdotes littéraires ont une tonalité comique nettement plus prononcée que les anecdotes politiques. Cela est sans doute dû à la position de ces personnalités au sein de la société. N'ayant pas la responsabilité de la destinée des peuples, elles s'avèrent avoir des vies et des aventures relativement proches de celles de l'homme de la rue. On peut notamment rapporter l'anecdote du déguisement d'Alfieri, présente dans *Rome, Naples et Florence en 1817* :

1 Stendhal, *Mémoires sur Napoléon*, *op. cit.* p. 11-15.

2 Au point, comme nous l'avons dit, que ce texte donne parfois le sentiment d'être une accumulation d'anecdotes.

Rien ne peut distraire les Italiens, et surtout les Bolognais, de leur politique enragée, qu'Alfieri. J'ai passé la soirée avec deux personnes qui ont vécu avec lui dans l'intimité, ou plutôt, car *sa hauteur* ne permit jamais l'intimité, qui l'ont vu très souvent les dernières années de sa vie. L'un de ces messieurs lui ressemble ; et, avec beaucoup de grâce, car il était malade, nous a donné, pendant un quart d'heure, une représentation d'Alfieri. C'est un grand homme maigre, à cheveux rouges ; sa physionomie, ses yeux surtout, sont d'un dictateur de Rome. Il est entré dans le salon ; et, à tout ce qu'on a pu lui dire, n'a répondu qu'en sifflant. Tout le monde se récriait sur l'étonnante ressemblance.

Quand le comte Neri est rentré, il nous a conté, entre cent traits d'originalité, de hauteur et d'ennui, que le comte Alfieri, ayant été présenté à Mme d'Albany, à la galerie de Florence, remarqua qu'elle s'arrêtait avec plaisir devant un portrait de Charles XII : elle lui dit même que l'uniforme singulier de ce prince lui paraissait extrêmement bien. Deux jours après, Alfieri parut dans les rues de Florence exactement vêtu et coiffé comme le monarque suédois, à la grande consternation des paisibles habitants.¹

La « consternation » des « paisibles habitants » peut présenter ici une dimension métatextuelle. En effet, ce sentiment peut être partagé par le lecteur de Stendhal. Alors même que le narrateur stendhalien, tout au long des différents récits de voyage en Italie, ne cesse de faire l'apologie d'Alfieri, l'écrivain italien nous est présenté dans une situation pour le moins singulière. Tandis que le narrateur affirme, au moyen d'une hyperbole, qu'il existe « cent traits d'originalité, de hauteur et d'ennui » sur le « comte Alfieri », le récit donne à entendre un fait burlesque. L'extravagance, la bouffonnerie et le travestissement, cohabitent en effet au sein de cette brève anecdote. Plutôt que de nous parler de l'auteur et de ses œuvres, le narrateur se focalise sur un épisode prosaïque et trivial de la vie de l'écrivain ; un fait, là encore, peu connu des lecteurs.

Comique et tragique peuvent toutefois être mêlés, et de manière assez fréquente. Il s'agit alors souvent d'un moyen trouvé par le narrateur pour dénoncer le comportement d'un personnage extérieurement admiré de tous. On pense notamment à une anecdote mettant en scène Voltaire. Au moment où lui est annoncée la mort de son oiseau favori, l'écrivain des Lumières préfère faire de l'esprit plutôt que d'exprimer sincèrement la peine qui est la sienne :

Même dans les transports les plus vifs de ses passions, Voltaire songeait à l'effet produit

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, op. cit.* p. 89-90.

par sa manière de présenter sa pensée. Un chasseur des environs de Ferney lui avait donné un jeune aigle. Voltaire eut la fantaisie de le faire nourrir, et s'y attacha beaucoup ; mais l'oiseau, soigné par des mains mercenaires, dépérissait de jour en jour. Il devint d'une effroyable maigreur. Un matin, Voltaire allait visiter le pauvre aigle ; une servante se présente à lui : « Hélas ! monsieur, il est mort cette nuit : il était si maigre, si maigre ! – Comment, coquine, dit Voltaire au désespoir, il est mort parce qu'il était maigre ! Tu veux donc que je meure aussi, moi qui suis si maigre ? »¹

Le constat établi par le narrateur stendhalien immédiatement après le récit de cette anecdote voltairienne est une dénonciation ne présentant aucune ambiguïté :

L'homme qui est dominé par quelque sentiment profond saisit au hasard l'expression la plus claire, la plus simple, et souvent elle fait double sens. Il dit d'un grand sérieux, et sans y songer nullement, les choses les plus ridicules.

Et comme elles sont claires et nettement exprimées, elles offrent une base solide à toutes les plaisanteries que l'on veut arranger à cette occasion.

Un être déshonoré par un ou deux malheurs de ce genre ne peut plus compter, dans le salon où ils lui sont arrivés, sur ce degré de faveur nécessaire pour que l'esprit soit goûté et produise son effet. Comme cet être déshonoré a le malheur d'être gêné par une certaine délicatesse d'âme, il a besoin d'être encouragé pour qu'il lui vienne des mots spirituels. Or jamais les sots de ce salon ne voudront l'écouter, après les malheurs qu'il doit au double sens des paroles dont il se servait innocemment.²

L'anecdote aura alors pour fonction de mettre à jour la véritable nature d'un être. Stendhal semble dans ce cas précis considérer qu'un écrivain ne doit pas être perçu et appréhendé à partir de sa seule production littéraire. À l'inverse, si l'image que l'on peut se forger d'un grand artiste s'avère vraie, il lui semble essentiel de le dire et de le montrer. On peut notamment citer un passage célèbre de *Rome, Naples et Florence (1826)*, dans lequel le narrateur fait la rencontre de Rossini dans une auberge, sans même s'en apercevoir d'abord :

À Terracine, dans l'auberge superbe bâtie par Pie VI, l'on me propose de souper avec les voyageurs qui arrivent de Naples. Je distingue, parmi sept à huit personnes, un très bel

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 1053.

2 *Ibid.* p. 1053-1054.

homme blond, un peu chauve, de trente à trente-deux ans. Je lui demande des nouvelles de Naples et surtout de la musique. Il me répond par des idées nettes et brillantes. Je lui demande si j'ai l'espoir de voir encore à Naples *l'Otello* de Rossini, il répond en souriant. Je lui dis qu'à mes yeux Rossini est l'espoir de l'école d'Italie ; c'est le seul homme qui soit né avec du génie, et il fonde ses succès, non sur la richesse des accompagnements, mais sur la beauté des chants. Je vois chez mon homme une nuance d'embarras ; les compagnons de voyage sourient ; enfin, c'est Rossini lui-même. Heureusement, et par un grand hasard, je n'ai pas parlé de la paresse de ce beau génie.

Il me dit que Naples veut une autre musique que Rome ; et Rome, une autre musique que Milan. Ils sont si peu payés ! Il faut courir sans cesse d'un bout de l'Italie à l'autre, et le plus bel opéra ne leur rapporte pas mille francs. Il me dit que son *Otello* n'a réussi qu'à moitié, qu'il va à Rome faire une *Cendrillon*, et de là à Milan, pour composer *La Pie voleuse* à la Scala.

Ce pauvre homme de génie m'intéresse, non qu'il ne soit très gai et assez heureux ; mais quelle pitié qu'il ne se trouve pas dans ce malheureux pays un souverain pour lui faire une pension de deux mille écus, et le mettre à même d'attendre l'heure de l'inspiration pour écrire ! Comment avoir le courage de lui reprocher de faire un opéra en quinze jours ? Il écrit sur une mauvaise table d'auberge, au bruit de la cuisine, et avec l'encre boueuse qu'on lui apporte dans un vieux pot de pommade. C'est l'homme d'Italie auquel j'ai trouvé le plus d'esprit, et certainement il ne s'en doute pas, car en ce pays le règne des pédants dure encore. Je lui disais mon enthousiasme pour *L'Italiana in Algeri*, je lui demande ce qu'il aime le mieux de *L'Italiana* ou de *Tancredi* ; il me répond : le *Matrimonio segreto*. Il y a de la grâce, car *Le Mariage secret* est aussi oublié qu'à Paris les tragédies de Marmontel. Pourquoi ne pas percevoir un droit sur les troupes qui jouent ses trente opéras ? Il me démontre qu'au milieu du désordre actuel, cela n'est même pas proposable.

Nous restons à prendre le thé jusqu'à minuit passé : c'est la plus aimable de mes soirées d'Italie, c'est la gaieté d'un homme heureux. Je me sépare enfin de ce grand compositeur, avec un sentiment de mélancolie. Canova et lui, voilà pourtant, grâce aux gouvernants, tout ce que possède aujourd'hui la terre du génie. Je me répète, avec une joie triste, l'exclamation de Falstaff :

There live not three great men in England ; and one of them is poor and grows old.

*King Henri IV, first part, acte 2, sc. 4.*¹

L'anecdote rossinienne présente plusieurs intérêts aux yeux de Stendhal. Elle lui permet

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op.cit.* p. 28-29.

d'abord de donner une image très avantageuse du compositeur italien. Rossini apparaît comme un homme humble et passionné. L'artiste accepte en effet de vivre pauvrement et de travailler dans des conditions peu adaptées à la création artistique. Il continue pourtant à vivre pour son art, alors même qu'il aurait toutes les raisons d'abandonner sa vie d'artiste. Stendhal semble dans un second temps se servir de ce tableau qui fait intervenir un réel pathos afin de dénoncer la condition déplorable dans laquelle se trouvent les artistes de son époque, et notamment les compositeurs italiens. Notons à ce propos qu'il est l'un des premiers à demander à ce que les artistes soient rémunérés à la hauteur de leurs talents. L'anecdote peut donc avoir plusieurs fonctions chez Stendhal : alors même que la surprise domine au début de l'anecdote rossinienne, une réflexion sur le statut de l'artiste s'avère en définitive être l'enjeu principal du récit de cette rencontre. Il n'est en outre pas anodin de souligner que Rossini, comme Canova, fait partie des individus les plus récurrents des anecdotes stendhaliennes. Or, on peut attribuer cette récurrence à la considération que Stendhal porte à ces deux artistes. Le narrateur conclut en effet son anecdote en affirmant que « Canova et lui [Rossini], voilà pourtant, grâce aux gouvernants, tout ce que possède aujourd'hui la terre du génie. ». Notons enfin que Stendhal consacre un ouvrage entier à Rossini (*Vie de Rossini*), dans lequel il emploie là encore un nombre important d'anecdotes.

Si, comme on peut naturellement s'y attendre, les individus célèbres sont présents dans les anecdotes stendhaliennes, on remarque qu'ils ne sont toutefois pas les seuls. Stendhal se détache ainsi de la tradition en vigueur en accordant une importance non négligeable aux individus dont l'Histoire n'a pas retenu le nom. L'anecdote stendhalienne semble ainsi considérer comme essentiel l'événement en lui-même. Un fait assez anodin mais relevant de la sphère de l'intime gagnera toujours à être rapporté s'il concerne une personnalité politique ou littéraire. C'est le cas par exemple d'une anecdote mettant en scène Canova dans les *Promenades dans Rome* :

Chez M. Tambroni, nous parlions quelquefois, devant Canova, de la nécessité pour les sculpteurs des nations civilisées d'imiter les gestes des acteurs célèbres, d'*imiter une imitation*. Nous avions beau chercher à être piquants, Canova ne nous écoutait guère ; il faisait peu de cas des discussions philosophiques sur les arts ; il aimait mieux sans doute jouir des images charmantes que son imagination lui présentait. Fils d'un simple ouvrier, l'heureuse ignorance de sa jeunesse l'avait garanti de la contagion de toutes les poétiques, depuis Lessing et Winkelman, faisant de l'emphase sur l'*Apollon*, jusqu'à M. Schlegel, qui

lui eût appris que la tragédie antique *n'est autre chose que de la sculpture*. Si ces théories sur les arts faisaient le charme des conversations de MM. Degli Antoni, Melchior Gioia, Della Bianca, B*** et M***, que chaque soir je rencontrais dans la maison Tambroni, c'est que nous n'étions pas de grands artistes ; pour entrevoir des images agréables, nous avons besoin de parler.¹

Cet extrait présente certes une dimension événementielle, mais celle-ci ne paraît pas non plus posséder une nature surprenante ou remarquable. Si Stendhal et ses compagnons de voyage sont certes « piquants » – adjectif, nous l'avons vu, régulièrement associé à la notion d'anecdote – ils ne parviennent pas à susciter l'intérêt de Canova. Or, il semble bien que ce soit ce manque d'intérêt qui établisse cet épisode en anecdote. C'est en effet précisément parce que Canova est un artiste connu et reconnu, que le détachement dont il fait montre au cours de la soirée mérite d'être rapporté au lecteur. Le voyageur stendhalien, au cours de ses différents périple en France et en Italie, participe à de nombreuses soirées. Rapporte-t-il pour autant de manière systématique le désintérêt manifesté par certains convives ? La réponse est négative. Le fait qu'un individu soit connu augmente ainsi les chances de voir un fait, même quelconque, devenir une anecdote.

Mais une anecdote mettant en scène un fait spectaculaire aura également droit de scène, quand bien même celle-ci donnerait à voir des personnages qui ne sont connus que par elle. Stendhal, plus rarement, décide même de radicaliser le procédé, en rapportant une anecdote peu spectaculaire mettant en scène un parfait quidam. On le voit notamment dans l'anecdote suivante, issue de *Rome, Naples et Florence (1826)* :

Si j'avais les moindres connaissances en météorologie, je ne trouverais pas tant de plaisir, certains jours, à voir courir les nuages et à jouir des palais magnifiques ou des monstres immenses qu'ils figurent à mon imagination. J'observai une fois un pâtre des chalets suisses qui passa trois heures, les bras croisés, à contempler les sommets couverts de neige du Jungfrau. Pour lui, c'était une musique. Mon ignorance me rapproche souvent de l'état de ce pâtre.²

Cette anecdote ne met en scène qu'un seul personnage : un « pâtre » suisse. Aucune information précise n'est donnée sur cet individu. On connaît simplement sa fonction et le

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie, op. cit.* p. 887.

2 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op.cit.* p. 477.

lieu où il vit. Le fait décrit n'est certes pas courant, la capacité à « contempler » la montagne pendant « trois heures » n'étant en effet pas commune. Pour autant, doit-on considérer ce fait comme spectaculaire ? Cela ne semble pas être le cas. La tendance stendhalienne à rapporter régulièrement des anecdotes mettant en scène des personnages peu connus est, de fait, une grande nouveauté. On peut estimer que cette innovation découle en partie de l'origine même des anecdotes stendhaliennes. Michel Arrous, dans son article « anecdotes » du *Dictionnaire de Stendhal*, rappelle en effet que celles-ci ont des sources extrêmement diverses :

Infinie est la liste de ses pourvoyeurs : les conteurs italiens et les mémorialistes français du XVI^e siècle (Julien contestera quelques-unes des anecdotes lues par Mathilde dans Brantôme, d'Aubigné, l'Étoile), puis Tallemant des Réaux, Retz, Saint-Simon, Duclos, Chamfort, Casanova, Helvétius, Grimm, Lalande, Misson, Mme Roland, De Brosses, Sismondi, Fauriel, Koreff, qui a « immensément d'anecdotes », De Potter, qu'il estime pour ses « anecdotes prouvées », et ses chers manuscrits italiens. Sans compter la presse. Il lui est même arrivé d'être le héros et aussi la victime de quelques anecdotes parisiennes !¹

À cette liste non exhaustive dressée par Michel Arrous, on pourrait également ajouter le fait que Stendhal, dans ses récits de voyage en France et en Italie, est lui-même le témoin – direct ou indirect – de faits anecdotiques. Il est même parfois le propre acteur de ses anecdotes, rapportant alors un fait lui étant arrivé, ou une discussion au cours de laquelle il a su faire montre d'un certain brio. Les conteurs italiens de la Renaissance, tels Bandello et Boccace, par leurs histoires tantôt tragiques et tantôt comiques, ont sans doute été d'une influence décisive dans l'écriture de ses anecdotes. Or, ces deux auteurs écrivent des récits dans lesquels des personnages peu connus du grand public interviennent et occupent parfois le premier rôle.

Il semble également nécessaire d'évoquer la question de l'oralité. L'anecdote a en effet partie liée avec le monde de l'oral. Ce lien inextricable a d'abord des causes historiques. L'anecdote est, du fait de sa nature même, un événement perçu par un ou plusieurs témoins. Ainsi, elle aura dans la majeure partie des cas une dimension orale avant de posséder éventuellement une incarnation écrite. On peut même aller jusqu'à dire que, de manière générale, la plupart des anecdotes n'est jamais écrite. Comme le rappelle Alain

1 Michel Arrous, article « anecdotes », *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.* p. 40.

Montandon dans son œuvre *Les Formes brèves*, l'anecdote renvoie étymologiquement à des faits qui n'ont pas été publiés. Il s'agit en effet de petits faits vrais, qui ne méritent pas *a priori* une mention dans une œuvre littéraire. La brièveté des faits décrits s'oppose de toute façon à leur incarnation en écrits de longueur suffisante pour être publiés, d'où la tradition des recueils d'anecdotes.

Dans son œuvre, Stendhal répète à de nombreuses reprises qu'il ne rapporte pas toutes les anecdotes qu'il a pu entendre au cours de ses voyages. On peut réellement parler de leitmotiv. Il peut bien sûr s'agir d'une affirmation sans valeur, la mystification du lecteur étant souvent présente sous sa plume. Stendhal justifie parfois ses réticences à rapporter certaines anecdotes. Il semble que l'écrivain ne souhaite pas provoquer des réactions de mécontentement auprès de ses amis et connaissances, preuve que l'anecdote a part avec l'intime :

Besançon, me dit M. D***, est encore espagnole ; c'est une ville sérieuse et profondément catholique. Il faut savoir cela pour goûter tout le plaisant d'une anecdote qu'il me raconte. C'est une lutte entre les premières autorités du pays et deux demoiselles trop aimables et bien protégées qui voulaient s'y établir. Cela est bien plaisant, mais trop récent. Besançon adore son préfet, M. Tourangin.¹

Alors que le voyageur communique au lecteur un certain nombre d'éléments (on sait que l'anecdote est liée au passé espagnol de Besançon ; on apprend également que le récit est « une lutte entre les premières autorités du pays et deux demoiselles trop aimables et bien protégées qui voulaient s'y établir »), l'anecdote ne sera jamais entièrement rapportée. Elle s'achève avant d'avoir réellement débuté. Elle appartient de fait à la troisième catégorie que nous avons pu identifier, celle des micro-anecdotes. Notons au passage que Stendhal la considère bien comme une anecdote à part entière – même si le récit est interrompu prématurément – puisqu'il emploie explicitement le terme au début de l'extrait cité. Ici, l'avant-dernière phrase justifie le fait que l'anecdote ne soit pas rapportée : « Cela est bien plaisant, mais trop récent ». Dans certains cas bien précis – le procédé est loin d'être systématique – Stendhal ne rapporte en effet pas une anecdote récente, le sujet risquant d'être jugé encore brûlant. Si l'on doit observer ce type d'affirmation avec une certaine perplexité, rien n'interdit pour autant de considérer ce leitmotiv comme une volonté de

1 Stendhal, *Mémoires d'un touriste, Voyages en France*, op. cit. p. 70.

parler de la face cachée des anecdotes. En soi – et cela ne correspond pas spécialement à Stendhal, mais au genre même de l'anecdote – il paraît probable que de très nombreuses anecdotes rapportées ou vécues ne présentent aucune incarnation écrite. Le genre même relève en effet d'un travail de sélection. L'anecdote est en soi omniprésente dans l'existence humaine. N'importe quel événement présentant un caractère intéressant peut devenir une anecdote. Cela signifie que le genre dépend beaucoup de la figure du conteur, qui par ses talents d'expression parvient à donner ses lettres de noblesse à un fait qui, présenté différemment, pourrait finalement sembler assez commun.

VII. De l'art de savoir conter

La figure du conteur est omniprésente dans l'œuvre de Stendhal. Les termes de « conte » et de « conteur » sont du reste employés avec une certaine récurrence. Ils ne concurrencent certes pas directement la notion d' « anecdote », mais ils reviennent toutefois suffisamment souvent pour être mis en valeur. Le conteur présente des figures multiples. Il n'en existe pas un type unique dans l'univers stendhalien. Il s'agit souvent d'un personnage masculin, mais des femmes figurent également au rang des meilleurs conteurs. À la fin de *Rome, Naples et Florence (1826)*, le narrateur participe à Naples à une soirée chez Mme Tarchi-Sandrini. Au cours de cette soirée, Mme Melfi qui, apprend-on, « vient de partager pendant trois ans l'exil de son mari », occupe la première place parmi les convives par le récit de nombreuses anecdotes. Le narrateur donne à les entendre les unes à la suite des autres, sans véritable transition (p. 565-570). Il manifeste ainsi l'importance prise par cette femme au cours de cette soirée mondaine.

Le conteur est assez régulièrement âgé, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse d'un vieillard. Mais l'âge a toutefois son importance : le conteur doit non seulement disposer d'un grand nombre d'histoires – l'on pourrait presque prosaïquement parler de « stock » – mais il doit en outre avoir la capacité à mettre en relation l'anecdote racontée avec d'autres faits potentiellement similaires. Son expérience personnelle est ainsi essentielle. Le meilleur conteur sera donc toujours celui qui présentera un certain vécu. En lisant Stendhal, on comprend rapidement que le bon conteur n'est pas seulement celui qui a

une maîtrise parfaite du langage. Bien au contraire : la parole maîtrisée et savante aura tendance à reformater le fait brut, à un point tel que la vérité du petit fait vrai sera en partie corrompue et gâtée. Le bon conteur devra néanmoins savoir raconter l'histoire de manière plaisante, afin que celle-ci ait la moindre chance de s'imprimer dans l'esprit de son auditoire. Stendhal semble du reste établir une sorte de hiérarchie des conteurs. Tous ne sont pas d'égal niveau. On peut l'inférer à partir de ce que le voyageur stendhalien nous dit de ses soirées mondaines en Italie. En effet, conter des histoires apparaît comme un véritable art en terres italiennes. Stendhal n'opère pas de distinction : tous, hommes, femmes, jeunes, vieillards, nobles, pauvres, aiment dire et entendre des histoires. Dans *Rome, Naples et Florence (1826)*, Stendhal rapporte ainsi une anecdote de son « bottier » :

Tout est plein ici de la gloire et du nom des Carrache. Mon bottier, ce matin, m'a fait leur histoire presque aussi bien que Malvasia. Il me dit que Louis était mort de chagrin pour avoir fait une faute de dessin dans la figure de l'ange de l'*Annonciation*, fresque, à Saint-Pierre. Je vais sur-le-champ à Saint-Pierre (la cathédrale), avec le bottier, qui s'est empressé de me conduire. Un bottier de Paris a de la douceur dans son ménage, il achète des meubles d'acajou ; mais parlez-lui de *La Peste de Jaffa* de M. Gros !¹

Un « bottier » n'a *a priori* pas pour principale qualité la capacité à bien raconter des histoires. Or, non seulement celui-ci semble posséder un réel talent de conteur, mais le narrateur en fait même l'égal de Carlo Cesare Malvasia, écrivain ayant composé un ouvrage sur les peintres de l'école de Bologne. L'« histoire » contée par le « bottier » possède en outre une valeur quasiment performative. Elle amène en effet le voyageur stendhalien à partir « sur-le-champ » « à Saint-Pierre ». Le récit a été si bien raconté qu'il a suscité chez le voyageur l'envie de se rendre sur les lieux mêmes de l'anecdote. Preuve que cette aisance à conter est une spécificité italienne, Stendhal conclut son anecdote en opposant son « bottier » romain au « bottier de Paris », dont il parle avec une ironie certaine. Conter des histoires s'apparente en terres italiennes à un véritable sport national. La pratique du conte étant très répandue – aussi bien, du reste, dans la bourgeoisie et la noblesse que dans le petit peuple – les meilleurs conteurs seront donc des individus présentant des qualités tout à fait remarquables. Il ne s'agit pas de conteurs par défaut, comme cela pourrait être le cas dans un pays se désintéressant des histoires. Stendhal

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, *Voyages en Italie*, op. cit. p. 392.

évoque ce fait dans son récit de voyage intitulé *L'Italie en 1818* :

Ici les moyens de plaire aux femmes par la conversation (l'esprit) sont donc très différents. Il n'y a de ressemblance qu'en deux choses, et l'essence de ces choses, quand elles sont libres, est d'être éternellement différente : c'est l'imagination et l'amour.

Tout homme qui conte clairement et avec feu des choses nouvelles, est sûr des applaudissements des femmes d'Italie. Peu importe qu'il fasse rire ou pleurer ; pourvu qu'il agisse fortement sur les cœurs, il est aimable.

Vous pouvez leur conter la fable de la comédie du Tartufe ou la manière barbare avec laquelle Néron vient d'empoisonner Britannicus, vous les intéresserez autant qu'en leur contant la mort du roi Murat.

Il s'agit d'être clair et extrêmement énergique.

Comme la sensibilité l'emporte de bien loin sur la vanité, vous plairez, même en étant ridiculement outré ; on s'aperçoit de l'enflure, mais ce n'est pas une offense. Le livre dont elles raffolent aujourd'hui, c'est *l'Histoire de l'Inquisition d'Espagne* de M. Llorente ; par ses noirs fantômes, il les empêche de dormir. Un inquisiteur qui viendrait à Milan dans ce moment pourrait être fort à la mode et fort couru.¹

L'énergie et la clarté paraissent être ici des notions absolument essentielles (« Il s'agit d'être clair et extrêmement énergique »). Nous verrons, dans un quatrième chapitre, que l'énergie est en effet le centre névralgique du récit court stendhalien. La notion est à ce point importante qu'elle est présentée de manière hyperbolique, le narrateur ayant en effet recours à l'adverbe « extrêmement ». En insistant dans ce passage sur le fait que les femmes italiennes sont capables d'apprécier des histoires de nature très différente (« Vous pouvez leur conter la fable de la comédie du Tartufe ou la manière barbare avec laquelle Néron vient d'empoisonner Britannicus, vous les intéresserez autant qu'en leur contant la mort du roi Murat. »), Stendhal montre que la mise en forme du récit prime sur l'origine même de celui-ci. Il s'agit en réalité d'« agi[r] fortement sur les cœurs ». Plus que la rigueur ou la recherche de la vérité, il importe d'avoir, par le récit, une incidence sur les émotions des auditeurs (« Comme la sensibilité l'emporte de bien loin sur la vanité, vous plairez, même en étant ridiculement outré ; on s'aperçoit de l'enflure, mais ce n'est pas une offense. »). Le bon conteur a souvent un effet sur l'ensemble de son auditoire. Il n'est personne qui ne parvienne à se détacher de ses paroles. Le bon conteur suscite même

1 Stendhal, *L'Italie en 1818, Voyages en Italie, op. cit.* p. 242.

souvent des demandes qui pourraient sembler irréelles ou paradoxales. Stendhal évoque notamment le fait que certains conteurs se voient exiger de raconter une nouvelle fois des histoires pourtant connues de tous. Si donc le bon conteur doit faire en sorte que sa parole demeure une parole de vérité, il met toutefois un art certain à rapporter les faits dont il fut le témoin ou qui lui furent racontés antérieurement. Le bon conteur enchante son auditoire : Stendhal évoque le fait que, après certains récits, l'ensemble des convives demeure rêveur. Les récits peuvent également susciter des réactions physiques, ou donner lieu à des débats sur des questions présentes dans les histoires rapportées. Les récits se rapprochent en ce sens des fables : il y a en leur sein une forme de morale. Michel Arrous évoque cette dimension essentielle dans son article « anecdotes » :

le dépaysement et la transposition feront de l'anecdote un véritable apologue dont seul importe « le sens moral » (du XVI^e au XIX^e siècle, de la Hollande à l'Irlande ou de la Sicile à Rome, de l'autobiographie au fait divers pour la triste aventure de Victorine Bigillion, du Marly de Louis XIV aux Tuileries de Louis-Philippe, du plaisant au tragique dans une adaptation de Bandello).¹

D'autres anecdotes ne proviennent pas du monde de l'écrit, mais du monde de l'oral : il s'agit, la plupart du temps, de discussions entre le narrateur et des particuliers. Ces anecdotes sont souvent entendues par le narrateur lors de soirées mondaines auxquelles il a été convié, mais elles peuvent également avoir des origines plus populaires. Elles mettent là aussi régulièrement en scène une figure de conteur. Parallèlement au récit raconté, elles développent donc également une éthopée. Bornons-nous à ce seul exemple, particulièrement révélateur :

J'oubliais que ce soir j'ai été obligé de m'éloigner d'un groupe de jeunes femmes pour écouter un homme grave qui m'a fait toute l'histoire de Molinos, qui avant d'aller en prison, fut sur le point d'être cardinal.²

L'opposition entre le « groupe de jeunes femmes » et l' « homme grave » est mise ici en valeur par Stendhal, de même que la nécessité presque irréductible (« j'ai été obligé ») d'aller entendre un récit sur un personnage aux mœurs pour le moins singulières. Dans

1 Michel Arrous, article « anecdotes », *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.* p. 41.

2 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, *op. cit.* p. 625-626.

Rome, Naples et Florence (1826), Stendhal évoque le plaisir de passer ses soirées dans la loge de M. de Brême. Le portrait qu'il dresse de cet homme est élogieux :

Je vais tous les jours dans la loge de M. de Brême à la Scala. C'est une société toute littéraire. On n'y voit jamais de femmes. M. de Brême a beaucoup d'instruction, d'esprit, et les manières du grand monde. Il est admirateur passionné de Mme de Staël, et fort ami des lettres.¹

Les visites régulières de Stendhal dans la loge de M. de Brême sont du reste l'occasion pour le narrateur d'évoquer une mouvance particulière des anecdotes qu'il rapporte au lecteur. En effet, comme à d'autres moments de ses récits de voyage en France et en Italie, Stendhal laisse entendre qu'il procède avec ses amis à un véritable échange d'anecdotes :

Comme M. de Brême est fort poli, je continue à me présenter presque tous les soirs dans sa loge. Je porte à ces messieurs des nouvelles de France, des anecdotes sur la retraite de Moscou. Napoléon, les Bourbons ; il me payent en nouvelles d'Italie.²

Dans son article du *Dictionnaire de Stendhal*, Michel Arrous fait de la « réécriture » le critère majeur des anecdotes stendhaliennes. La répétition, qui a part avec la notion même de réécriture, semble être au cœur de ce que l'on peut nommer la mouvance des anecdotes.

VIII. Mouvance des anecdotes stendhaliennes

L'anecdote, comme nous l'avons dit, parcourt littéralement l'ensemble de l'œuvre stendhalienne. Cette récurrence tout à fait remarquable paraît être la conséquence directe de l'appétence manifeste de Stendhal pour les histoires brèves. Avant de devenir le romancier que l'on sait, Stendhal a d'abord été un conteur. On peut du reste rappeler le compliment que Victor Jacquemont adressa un jour à son ami : « Vous excellez à conter ». La plupart du temps, le lecteur, avant même de découvrir le récit anecdotique qui va lui

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, *Voyages en Italie*, op. cit. p. 326.

2 *Ibid.*

être conté, connaît la provenance de ce récit. Or, les sources des anecdotes, nous l'avons dit, s'avèrent être extrêmement diverses. Certaines anecdotes ont des origines littéraires. Stendhal fait alors référence au texte dans lequel il a trouvé cette anecdote :

Il y a deux anecdotes sur Fontainebleau, le récit de la mort de Monaldeschi par le père Lebel, qui le confessa*¹, et la grossesse de l'abbesse du monastère de *la Joie*, racontée au petit coucher de Louis XIV par le duc d'A***, son père, qui ne se rappelait plus le nom du couvent dont sa fille était abbesse**^{2,3}.

Si, dans ce cas précis, Stendhal ne prend pas vraiment le temps de développer les deux anecdotes littéraires qu'il évoque pourtant explicitement dans ses notes de bas de page, il n'hésite pas à dire ailleurs son emprunt avant de narrer l'anecdote avec force détails. C'est notamment le cas dans le passage suivant, tiré de *Rome, Naples et Florence (1826)* :

* Je demande pardon d'imprimer une anecdote si connue, et que M. de Boufflers contait si bien.

On jouait beaucoup, avant la Révolution, chez Mme la duchesse de Poitiers ; cette maison était le centre du beau monde. Le comte de Canaples y venait souvent, et un peu, à ce que pensaient quelques personnes, parce que Mme de Luz, jeune femme mariée depuis peu, s'y trouvait tous les soirs. Le comte se plaignait un jour du malheur qu'il avait de dormir la bouche ouverte, ce qui le réveillait trois ou quatre fois par nuit, et de la manière la plus désagréable. Un médecin allemand, qui amusait cette noble société, lui dit : « Je vais vous guérir, monsieur le comte, et avec une carte à jouer ; vous la roulerez, vous la placerez comme un tuyau de pipe dans le coin de la bouche, entre les lèvres, avant de vous livrer au sommeil. » Le soir, quand le jeu fut terminé, M. de Canaples faisant des contes et jouant avec les cartes, Mme de Poitiers lui dit : « Tenez, comte, prenez ce valet de cœur qui vous guérira cette nuit. » Le lendemain, à la même heure, après la fin du jeu, et la même société se trouvant à peu près autour de la table, y compris Mme de Luz, arrive de Versailles M. le baron de Luz. Après avoir dit des nouvelles, il ajoute : « Je suis ici de bonne heure aujourd'hui, mais hier je ne suis rentré chez moi qu'à cinq heures du matin. À propos, madame la duchesse, vous donnez des vices à ma femme ; elle devient une joueuse effrénée ; devinez ce que j'ai trouvé dans son lit : un valet de cœur ! » Et le baron tire de sa

1 *Recueil de pièces*, par Laplace, t. IV, p. 139.

2 *Mémoires* de Saint-Simon.

3 *Mémoires d'un touriste [1838]*, *Voyages en France*, op. cit. p. 8.

poche et montre à la société stupéfaite le valet de cœur de la veille, roulé en tuyau de pipe. M. le baron de Luz commençait à remarquer le grand effet que produisait son histoire, mais Mme la duchesse de Poitiers eut la présence d'esprit de l'emmener pour longtemps dans l'embrasement d'une fenêtre, sous prétexte de lui parler d'affaires à traiter Versailles.¹

Si Stendhal ne manque pas, on le voit, de citer des anecdotes présentes dans l'œuvre de Saint-Simon, la référence est parfois moins noble. Elle provient certes toujours d'un écrit, mais il peut en ce cas s'agir d'un fait divers rapporté dans un journal :

Les dix-neuf vingtièmes de la civilisation de la France, de l'Angleterre et de la Prusse, sont dus à la liberté de la presse, et ici elle ne dit que des mensonges. J'ai trouvé toute la société de Rome occupée d'un nouveau miracle. Un serviteur de Dieu se présente un vendredi dans une auberge. On lui sert un chapon rôti ; il se met en oraison, fait un signe de croix, et le chapon se change en carpe. (*Voyez le Diario di Roma, n°... .*) S[a] S[ainteté], touchée de cette marque de l'attention de la Divinité, a élevé à la béatitude le saint personnage qui avait mangé la carpe et qui depuis est mort. Landi, peintre célèbre, a été chargé de peindre le miracle pour le pape, et j'ai vu le tableau au Vatican.²

Les anecdotes stendhaliennes sont également au centre de mouvances spatiales, géographiques. Le fait même que les récits de voyage comportent un nombre important d'anecdotes semble lier celles-ci à l'idée de mouvement et de déplacement. Stendhal établit du reste un lien entre une écriture brève spontanée et la notion même de voyage au début des *Mémoires d'un touriste* :

Je me rappelle qu'au Moyen Âge la gorge chez les femmes n'était pas à la mode ; celles qui avaient le malheur d'en avoir portaient des corsets qui la comprimaient et la dissimulaient autant que possible. Le lecteur trouve peut-être ce souvenir un peu leste, je ne prends pas ce ton par recherche et comme moyen d'esprit, Dieu m'en garde ! mais je prétends avoir la liberté du langage. J'ai cherché une périphrase pendant vingt secondes et n'ai rien trouvé de clair. Si cette liberté rend le lecteur malévole, je l'engage à fermer le livre ; car, autant je suis réservé et plat à mon comptoir et dans les réunions avec mes

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op. cit.* p. 417.

2 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, op. cit.* p. 62. On notera que Stendhal met cette référence peu littéraire en valeur, en employant l'italique sur le verbe « voir », ce qui n'était pourtant pas nécessaire (ce verbe, ici à l'impératif, ne fait pas partie du titre du journal).

collègues les hommes à argent, autant je prétends être naturel et simple en écrivant ce journal le soir. Si je mentais le moins du monde, le plaisir s'envolerait et je n'écrirais plus. Quel dommage !¹

La « liberté du langage » revendiquée dans cet extrait par le voyageur paraît liée de manière inextricable à plusieurs éléments : le voyage, la rapidité, la spontanéité, le plaisir. L'ensemble de ces notions semble avoir pour dénominateur commun la notion d'énergie, si essentielle dans l'œuvre mais aussi dans la vie de Henri Beyle. L'idée de mouvance liée au voyage n'est, par ailleurs, pas sans rappeler le souvenir des récits de voyage de Montaigne en Italie, que nous avons évoqué précédemment dans ce chapitre.

Le phénomène de reprise que nous avons identifié plus haut nous permet d'aborder un autre type de mouvance, qui est sans doute le plus intéressant à observer : il concerne les anecdotes qui relèvent d'une intertextualité intra-stendhalienne. Il s'agit de récits qui, bien que déjà racontés par Stendhal dans une œuvre antérieure, réapparaissent plusieurs années plus tard dans un autre écrit pour des raisons diverses. Ce phénomène est plus particulièrement perceptible dans les deux versions de *Rome, Naples et Florence*. L'édition de 1826, publiée neuf ans après la première version du texte, reprend la majeure partie des anecdotes déjà racontées. Il est toutefois intéressant de noter le fait que certaines anecdotes disparaissent totalement de la deuxième édition. Il s'agit là d'une mouvance négative, puisque les anecdotes de la première version demeureront littéralement des hapax dans l'œuvre stendhalienne. Le lecteur ne pourra en effet y avoir accès qu'en ayant connaissance de la première édition de *Rome, Naples et Florence*. Ce phénomène est toutefois peu répandu.

On peut en revanche citer comme fait plus récurrent ce que nous choisirons d'appeler la mouvance des anecdotes inconnues. Entendons par inconnues des anecdotes dont nous ne connaissons pas le récit, mais que Stendhal évoque pourtant régulièrement. Il peut s'agir d'anecdotes que Stendhal choisit volontairement de ne pas raconter. Il affirme souvent, dans ce cas, que ces anecdotes sont suffisamment célèbres pour ne pas être de nouveau présentées au lecteur. Mais on peut également classer dans cette catégorie les anecdotes que Stendhal ne raconte pas pour des raisons sans doute politiques ou personnelles. On peut notamment citer une anecdote présente au début de *Rome, Naples et Florence en 1817* :

1 Stendhal, *Mémoires d'un touriste, Voyages en France*, op. cit. p. 5.

Bal charmant chez le roi. On devait être en masque de caractère ; mais bientôt on quitte le masque. Je m'amuse beaucoup de huit heures à quatre heures du matin. Tout Londres était là : les Anglaises me semblent emporter la palme de la fête. Il y avait cependant de bien jolies Napolitaines, entre autres cette pauvre petite comtesse N***, qui, tous les mois, va voir son mari à Terracine. Je m'arrête ; je me suis promis de ne rien dire de tous les lieux où je serais entré sans payer : autrement le métier de voyageur devient celui d'espion.¹

Souhaitant ne pas passer pour un « espion », Stendhal ne raconte pas une anecdote que son lecteur était pourtant en droit d'entendre. Ce fait n'est pas isolé. Le narrateur des voyages en France et en Italie affirme en effet souvent que les anecdotes qu'il ne rapporte pas sont en nombre réellement conséquent :

Cette finesse du clergé italien existe encore : je viens d'en avoir la preuve à Saint-Marin, par trois ou quatre anecdotes que je ne dirai pas.²

La mention du « clergé italien » justifie ici la réticence du narrateur : si l'anecdote a effectivement partie liée avec une vérité peu connue mais pourtant réelle, il y aurait danger à la faire entendre de manière systématique au lecteur.

On constate donc qu'il existe, dans l'œuvre de Stendhal, un retour paradoxal de certaines anecdotes. Nous ne saurons rien de celles-ci, et pourtant le narrateur les évoque régulièrement. On peut imaginer que ces anecdotes, que Stendhal sera donc à jamais le seul à connaître, présentent des similitudes thématiques fortes. Peut-être même certaines sont-elles les mêmes lorsque Stendhal évoque de nouveau son impossibilité à les raconter ? C'est notamment le cas de l'anecdote de Terracine, que nous avons citée précédemment. Pour conclure sur ce point particulier, on pourra donc parler de mouvance partiellement visible : la récurrence de ces anecdotes censurées est montrée de manière explicite, alors même qu'il demeurera impossible d'en connaître le contenu et la forme véritables.

Si l'on revient aux anecdotes des deux versions de *Rome, Naples et Florence*, on constatera une augmentation du nombre d'anecdotes inédites, ce qui a une incidence directe sur la longueur de la deuxième édition de ce récit de voyage³. À l'inverse, les anecdotes

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, op. cit. p. 43.

2 *Ibid.* p. 98.

3 160 pages pour *Rome, Naples et Florence en 1817* ; 307 pages pour *Rome, Naples et Florence (1826)*, soit presque le double de la première version (le nombre de pages cité ici est celui de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade).

déjà présentes dans la première version se voient pour certaines d'entre elles réduites, preuve que Stendhal a cherché à retravailler leur efficacité. C'est notamment le cas de l'anecdote du supposé incendie du théâtre San Carlo, dont voici la première version :

J'ai oublié la frayeur des dames le 12 au soir. Vers la cinquième ou sixième scène de la cantate, on commença à observer que le théâtre se remplissait insensiblement d'une fumée noire. Cette fumée augmente. Vers les neuf heures, je jette les yeux par hasard sur Mme la duchesse del C***, dont la loge était à côté de la nôtre ; je la trouve bien pâle ; elle se penche vers moi, et me dit avec un accent de terreur superbe : « *Ah ! santissima Madonna !* Le feu est à la salle ! Les mêmes gens qui ont manqué leur coup la première fois recommencent : qu'allons-nous devenir ? » Elle était bien belle : les yeux surtout étaient sublimes. « Madame, si vous n'avez rien de mieux qu'un ami de deux jours, je vous offre mon bras. » L'incendie Schwartzberg me vint tout de suite à l'esprit. Tout en lui parlant, je me rappelle que je commençais à faire des réflexions sérieuses ; mais, en vérité, plus pour elle que pour moi. Nous étions au troisième ; l'escalier est extrêmement roide : on allait s'y précipiter. Absorbé dans les moyens d'échapper, ce ne fut que deux ou trois secondes après que je me mis à sentir l'odeur de cette fumée. « C'est du brouillard, et ce n'est pas de la fumée, dis-je à notre belle voisine ; c'est la chaleur d'une telle foule qui fait sécher une salle si humide. » J'ai su que cette idée, qui s'était présentée à tout le monde, n'avait pas empêché d'avoir une belle peur, et que, sans le *qu'en-dira-t-on*, et la présence de la cour, les loges eussent été vides en un instant. Vers minuit, je fis plusieurs visites ; les dames étaient rendues de fatigue, les yeux cernés, des nerfs ; le plaisir à mille lieues. – Au lieu de jouir, mes Anglais disaient : « Qu'est-ce que ce grand monument ? du *malheur fixé* ? » – Non, c'est du *travail fixé* ; et de plus le peuple n'est guère malheureux que parce qu'il ne trouve pas de travail.¹

La seconde version est certes très semblable à la première. Elle présente toutefois un travail de dramatisation plus abouti, qui confère à l'ensemble de l'anecdote un dynamisme plus grand. L'usage final des « etc. » – signe manifeste que le narrateur ne souhaite pas prolonger son récit outre mesure – rapproche cette anecdote de l'esthétique de la nouvelle. Le récit ne se clôt pas sur des commentaires potentiellement digressifs :

J'oubliais la terreur des femmes, le 12 au soir. Vers la cinquième ou la sixième scène de la

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, op. cit.* p. 34-35.

cantate, on commença à remarquer que le théâtre se remplissait insensiblement d'une fumée obscure. Cette fumée augmente. Vers les neuf heures, je jette les yeux par hasard sur Mme la duchesse Del C***, dont la loge était à côté de la nôtre : je la trouve bien pâle ; elle se penche vers moi, et me dit avec un accent de terreur superbe : « Ah ! santissima Madonna ! le feu est à la salle ! Les mêmes gens qui ont manqué leur coup la première fois recommencent : qu'allons-nous devenir ? » Elle était bien belle ; les yeux surtout étaient sublimes. « Madame, si vous n'avez rien de mieux qu'un ami de deux jours, je vous offre mon bras. » L'incendie Schwartzenberg me vint tout de suite à l'esprit. Tout en lui parlant, je me rappelle que je commençais à faire des réflexions sérieuses ; mais, en vérité, plus pour elle que pour moi. Nous étions au troisième ; l'escalier est extrêmement roide : on allait s'y précipiter. Absorbé dans la recherche des moyens d'échapper, ce ne fut que deux ou trois secondes après que je m'aperçus de l'odeur de cette fumée. « C'est du brouillard, et ce n'est pas de la fumée, dis-je à notre belle voisine ; c'est la chaleur d'une telle foule qui fait sécher une salle si humide. » J'ai su que cette idée, qui s'était présentée à tout le monde, n'avait pas empêché d'avoir une belle peur, et que, sans le *qu'en-dira-t-on*, et la présence de la cour, les loges eussent été vides en un instant. Vers minuit, je fis plusieurs visites : les femmes étaient rendues de fatigue, les yeux cernés, des nerfs, le plaisir à mille lieues, etc., etc., etc.¹

Dans cette deuxième version, la mention des « Anglais » disparaît totalement. Dans un mouvement inverse, on voit parfois un fait simple transformé en récit. L'anecdote n'existait d'abord qu'en puissance, et existe ensuite en acte dans la seconde version de *Rome, Naples et Florence*. Ainsi dans la version de 1817 Stendhal se borne-t-il à constater :

Mme Ney était au spectacle.²

Alors que dans la version de 1826, cette information se voit étoffée :

Mme la maréchale Ney était au spectacle. On parvient à la faire sortir avant le moment où l'on entend le feu de peloton qui exécute la sentence.³

Cette mouvance n'est pas propre aux seules versions de *Rome, Naples et Florence* ; dans le

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op. cit.* p. 514-515.

2 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, op. cit.* p. 10.

3 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op. cit.* p. 294.

cas contraire, elle ne présenterait en effet pas un intérêt très important. On observe en réalité le retour d'anecdotes dans différents textes de Stendhal. Le corpus italien, particulièrement vaste, favorise le retour de récits déjà évoqués. On trouve ainsi des histoires identiques, voire extrêmement similaires, dans les voyages en Italie. Citons le cas de l'anecdote Lepri, présente dans la seconde version de *Rome, Naples et Florence*, et reprise non pas une, mais deux fois, dans les *Promenades dans Rome* :

Voici l'anecdote Lepri, telle qu'elle m'a été contée par le chevalier Tambroni.

Mme Lepri passait pour l'une des plus jolies femmes de Rome ; son mari, M. le marquis Lepri, vint à mourir ; elle déclara aussitôt qu'elle était enceinte. La petite fille dont elle accoucha neuf mois juste après la mort du marquis, était son premier enfant. Le frère cadet du marquis Lepri, privé d'une immense fortune par la naissance singulière de cet enfant, supposa que la marquise avait un amant, et que du vivant de son mari elle n'avait jamais manqué entièrement à ses devoirs. Ces arrangements ne sont pas fort rares en Italie. Quoi qu'il en soit, de dépit, le Lepri entra dans la prélature et transporta solennellement au pape Pie VI tous ses droits à l'héritage de son frère. On vit alors Pie VI disputer, devant son propre tribunal, nommé par lui, l'héritage de la fille de la marquise. Quelques serviteurs dévoués cherchant à lui faire entendre que de mauvais esprits pourraient mal interpréter cette démarche, Pie VI répondit noblement : « Une fortune de cinq millions n'est pas une chose sur laquelle il faille cracher. » Il avait oublié que les juges de la *Rote* votent en secret. La majorité de ce tribunal eut assez de conscience pour condamner le souverain ; mais la police du pape découvrit bientôt le nom des juges trop honnêtes, et ils reçurent l'ordre de ne plus paraître à la cour, ce qui n'est pas peu de chose, car le plus ancien juge de ce tribunal, composé de prélats, est ordinairement fait cardinal. Tout prélat, à Rome, ne vit que dans l'espoir du chapeau, et voit sa considération croître ou diminuer dans le monde, suivant le plus ou moins de chances qu'il a d'y parvenir. Après cet exemple de sévérité, le pape en appela à un autre tribunal qui se montra moins intègre que la *Rote*. Une partie des biens du marquis Lepri passa au prince Braschi, neveu de Pie VI, et que nous avons vu à Paris vers 1810 ; Napoléon l'avait fait baron. On dit que la famille Lepri est en instance pour rentrer dans ses terres. Pie VI avait la figure aussi noble que le caractère ; c'était un bel homme, mais d'un air commun. Canova lui-même n'a pu ennoblir cette tête, quoique sanctifiée par le malheur* ; mais le prince a su régner, et on le regrette.¹

1 *Ibid.* p. 395-396.

Au moment de la description de la Villa Albani, dans les *Promenades dans Rome*, Stendhal rappelle l'anecdote Lepri :

Le style étrusque du bas-relief de *Leucothée*, nourrice de Bacchus, nous a plu. Nous avons trouvé dans *Le Parnasse* de Mengs les portraits bien froidement exécutés des beautés célèbres à Rome sous le règne de Pie VI ; le portrait de Mme Lepri nous a intéressés à cause de l'anecdote si connue*.¹

Stendhal rapporte cette fois-ci l'anecdote au moyen d'une note de bas de page ; il procède de fait à une forme de marginalisation du récit :

* Le mari, fort âgé, de cette femme charmante, vient à mourir ; quinze jours après elle annonce qu'elle est grosse, et lui donne un héritier neuf mois et quelques jours après sa mort. Le frère du marquis Lepri, privé d'une succession fort considérable par cette naissance, intente un procès scandaleux à sa jolie belle-sœur. Au moment de le perdre, il lègue ce procès au pape régnant, Pie VI, qui le fait *Monsignore*. Les juges condamnent le pape ; il leur fait défense de se présenter devant lui, et s'empare de l'immense succession Lepri. Quand M. Janet administrait les finances à Rome, en 1811, il me semble que cette affaire n'était pas encore terminée. Voir Gorani, *Mémoires sur les Cours d'Italie*.

La figure de la belle marquise Lepri a quelque chose de mélancolique : on attribue son aventure à un sentiment de délicatesse. Du vivant de son mari, elle n'avait pas voulu le tromper tout à fait, et avait su résister à son amant qu'elle adorait.²

On constate que cette seconde version adopte des dimensions nettement plus brèves que la première, et est racontée au présent de narration, ce qui confère à l'ensemble un rythme nettement plus dynamique. En outre, on peut également noter qu'elle ne présente pas les faits de manière identique. Le pape est, dans cette deuxième version, mis davantage en accusation par le narrateur. Il est en effet dit qu'il « s'empare de l'immense succession » Lepri. On observe un parallèle entre les deux anecdotes, qui s'achèvent toutes deux sur un portrait ; ici, ce n'est plus Pie VI, mais la marquise Lepri qui est décrite. Il s'agit là d'une modification logique dans le cadre du récit : c'est en effet le tableau de la jeune femme qui est à l'origine même de la narration de l'anecdote. La modification n'est toutefois pas sans

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 809.

2 *Idem*.

intérêt : dans la première version de l'anecdote, la mention du portrait du pape donnait une image nuancée du pontife. L'anecdote s'achevait en effet sur l'idée que Pie VI était regretté. La mélancolie de « la belle marquise Lepri », à la fin de la deuxième version de l'anecdote, incite le lecteur à éprouver un sentiment de pitié pour la jeune femme ; indirectement, il y a là une critique de la vénalité du pape, homme prêt à s'attaquer aux intérêts d'une femme touchante (il est d'ailleurs dit qu'on lui attente un « procès scandaleux »). Dans cette deuxième version, on peut enfin signaler que l'enfant Lepri est explicitement présenté comme n'étant pas l'héritier direct du marquis (« Du vivant de son mari, elle [la marquise] n'avait pas voulu le tromper tout à fait, et avait su résister à son amant qu'elle adorait. »). La troisième occurrence de cette anecdote, elle aussi rapportée dans les *Promenades dans Rome*, donne à entendre une nouvelle version de ce fait ayant marqué les esprits italiens de l'époque :

Ils parurent alors se diriger sur un cardinal dont je tairai le nom ; mais un de ses collègues, qui était, dit-on, son ami intime, rappela à Leurs Éminences que, sous le pontificat de Pie VI, ce personnage, alors simple *monsignore*, s'était rendu coupable de parjure dans la fameuse affaire Lepri ; cette affaire avait eu, dans le temps, beaucoup d'éclat. Voici comment je l'ai entendu raconter : un homme très riche, nommé Lepri, avait un procès d'où dépendait toute sa fortune ; il obtint la prélature, et Pie VI lui promit le chapeau de cardinal. Par reconnaissance des honneurs qu'on lui accordait, il fit don de toute sa fortune, y compris le procès, au duc de Braschi, neveu du pape. Le tribunal eut la noble indépendance de faire perdre son procès au neveu du pape.

Pie VI, irrité, cassa le tribunal et son arrêt, et s'appropriâ, dit-on, la plus grande partie de la fortune de Lepri. Le rôle joué dans cette affaire par le cardinal en question et la mémoire perfide de son ami tournèrent la chance d'un autre côté.¹

Dans cette ultime version de l'anecdote, on constate d'abord que la marquise Lepri disparaît complètement de l'intrigue. Son absence totale du récit, qui ne peut manquer de surprendre², peut d'abord s'expliquer par la volonté du narrateur de réduire de nouveau les dimensions du texte original³. Mais on peut surtout comprendre cette disparition comme la

1 *Ibid.* p. 1005.

2 Sans son accouchement neuf mois après la mort de son mari, il n'y aurait en effet pas eu d'affaire Lepri...

3 399 mots dans la première version, 166 dans la deuxième version, 113 dans la troisième version.

Combinées, les deux versions des *Promenades dans Rome* n'arrivent même pas à atteindre le nombre de mots de la version présente dans *Rome, Naples et Florence (1826)*.

volonté de centrer cette anecdote sur les manœuvres de cour. En effet, ce récit est un *exemplum* parmi tant d'autres des agissements fort peu moraux observés au Vatican. La troisième version de l'anecdote Lepri, située cette fois-ci en plein cœur d'un récit consacré au conclave de 1823, se voit donc adaptée au contexte dans lequel elle s'insère. Cette mouvance particulière montre ainsi que Stendhal, dès l'instant où il juge une anecdote efficiente, peut ponctuellement la faire évoluer, aussi bien formellement que thématiquement. La mouvance des anecdotes relève, de fait, de choix narratifs et argumentatifs.

Cette mouvance d'un même récit dans des textes certes proches, mais pourtant différents, mérite d'être questionnée. On peut lui attribuer plusieurs valeurs. Il paraît dans un premier temps évident que le retour d'un même récit marque son importance aux yeux de Stendhal. Si l'anecdote ne lui semblait pas bonne, le récit n'aurait tout simplement pas été répété. Il convient de rappeler brièvement que l'histoire du genre de l'anecdote est une histoire de sélection. On sait que les recueils d'anecdotes sont le fruit d'un intense travail de sélection ; l'auteur, pour plaire à son public, se doit en effet de ne conserver que les anecdotes les plus croustillantes ou les plus édifiantes. Il semble bien que, dans le cas de Stendhal, cette pratique ancienne perdure. Dans les récits de voyage, l'anecdote est en effet bien souvent là pour donner une dynamique nouvelle au propos du narrateur. Stendhal n'hésite pas à employer une anecdote à la suite d'un développement théorique potentiellement fastidieux pour son lecteur. Il autorise d'ailleurs souvent son lecteur à ne pas lire certains passages, conscients que ceux-ci pourraient ne pas le passionner. Il affirme notamment, dans les *Promenades dans Rome* :

Ce qui suit est ennuyeux et s'adresse seulement aux esprits lents ou de mauvaise foi.¹

Reprendre une anecdote qu'il juge être de qualité, garantirait en un sens l'efficacité du procédé. Il s'agirait d'une forme de pragmatisme narratologique. La reprise d'une anecdote peut également s'avérer judicieuse lorsque celle-ci a valeur d'*exemplum*, comme nous l'avons vu dans le cas de la troisième reprise de l'anecdote Lepri. Si Stendhal cherche à illustrer au mieux son propos, il pourra s'avérer pertinent d'avoir recours à une anecdote qui, plus que toutes les autres, donnera l'image la plus parfaite de la pensée exposée. La

¹ *Promenades dans Rome, Voyages en Italie, op. cit.* p. 868.

mouvance des anecdotes au sein des textes stendhaliens peut certes relever du pur hasard, voire de processus inconscients que nous n'étudierons pas ici ; mais il est indéniable que cette mouvance est également le fruit d'une volonté de l'auteur. Les anecdotes stendhaliennes sont particulièrement nombreuses et présentent des différences parfois importantes, mais on pourrait schématiquement les diviser en deux catégories : nous aurions d'un côté les anecdotes ordinaires, présentes une seule fois ; et de l'autre, les anecdotes récurrentes, qui auraient la particularité d'être le fruit d'une sélection encore plus intense de la part de l'auteur.

L'étude de la mouvance des anecdotes stendhaliennes ne saurait toutefois être complète sans la mention de leur possible évolution en des récits autres qu'anecdotiques. L'anecdote ultime ne serait ainsi pas seulement l'anecdote récurrente, mais surtout l'anecdote capable de s'incarner en un autre type de texte. Cette anecdote aurait ainsi la particularité de changer de forme, tout en conservant un lien avec ce qu'elle était originellement. Cette mouvance particulière concerne donc d'abord la forme, avant éventuellement de concerner le fond. On connaît la prédilection de Stendhal pour des récits canevas, terrain favorable à l'expression de son imagination foisonnante. Rappelons que *La Chartreuse de Parme* est elle-même présentée comme une nouvelle dans l'Avertissement de l'auteur². Or, cette « nouvelle » vient elle-même du récit anecdotique de l'évasion du prince Alexandre Farnèse, que Stendhal a trouvé dans les manuscrits de la bibliothèque des Caetani, comme le rappelle Philippe Berthier dans la notice de la Bibliothèque de la Pléiade consacrée à *La Chartreuse de Parme* :

Dans les manuscrits italiens qu'il avait fait copier en 1833 se trouvait un texte de quelques pages intitulé *Origine delle Grandezze della Famiglia Farnese* – qui s'inscrit dans la mouvance napolitaine, à laquelle Stendhal puisera encore pour *Trop de faveur tue et Suora Scolastica* –, texte mal écrit et truffé d'erreurs : Alexandre n'est pas né en 1548, mais dix ans plus tard ; ce n'est pas Vannoza, maîtresse du futur pape Alexandre VI, qui d'ailleurs n'était pas une Farnèse, mais Giulia Farnèse, maîtresse pontificale elle aussi, non pas sa tante, mais sa sœur, qui l'a protégé. C'est pourtant ce matériau médiocre qui va retenir Stendhal pour ses virtualités romanesques. [...] Dans le manuscrit italien, on repère quelques amorces déjà ténues qui ont de l'avenir : la bâtardise, l'enlèvement d'une jeune femme, la fuite du château Saint-Ange, les amours cachées et fécondes d'un prélat avec une

2 « Je publie cette nouvelle sans rien changer au manuscrit de 1830 », Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 142.

Cleria. C'est peu, ce n'est pas rien. Le rêve autour de la jeunesse « divine » du météore Alexandre Farnèse s'installe peu à peu dans l'imagination de Stendhal. Il cristallise le 16 août 1838, à l'occasion d'une relecture du manuscrit italien. Stendhal note (f° 11) : « To make of this sketch a romanzetto [Faire de cette esquisse un petit roman]. » [...] « Le terme de *romanzetto* peut désigner un roman bref ou une longue nouvelle, et s'appliquerait bien à cette *Abbesse de Castro* que Stendhal va bientôt attaquer. Il est clair, en tout cas, qu'à ce stade il est bien loin d'envisager les proportions que prendra un projet encore visiblement modeste.¹

On peut effectivement établir, à la suite de Philippe Berthier, un lien entre la nouvelle *L'Abbesse de Castro* et le roman *La Chartreuse de Parme*. Composée très peu de temps avant l'écriture du seul roman italien de Stendhal, *L'Abbesse de Castro* comprend de nombreux éléments qui seront repris et développés dans *La Chartreuse*. Parmi ceux-ci, on peut relever l'histoire d'amour *a priori* impossible entre deux jeunes gens naïfs et énergiques, mais aussi les rapports familiaux conflictuels, la mention des brigands, l'emprisonnement, la présence d'un tiers qui crée un triangle amoureux déséquilibré mais réel, l'extrême présence de l'italianité... L'anecdote serait ainsi à l'origine aussi bien d'une nouvelle que d'un roman. Un même lien, certes devenant de plus en plus ténu à mesure que les dimensions des textes augmentent, unirait ainsi des récits appartenant à des genres pourtant différents.

Inspirée en partie seulement des manuscrits italiens de la bibliothèque des Caetani, *L'Abbesse de Castro* présente également d'autres sources. La nouvelle semble être, par de nombreux aspects, l'incarnation macrostructurale d'un nombre important d'anecdotes et autres micro-récits présents dans les voyages en Italie. Elle en serait, en un sens, la condensation. Le thème du couvent comme prison, empêchant de pauvres jeunes filles de vivre librement leur amour, est particulièrement récurrent sous la plume de Stendhal. Or, l'histoire du couvent de Baïano est évoquée à quatre reprises dans les *Promenades de Rome*.

On constate que la mouvance dépend beaucoup de l'intérêt porté au thème développé. Si cet intérêt est grand, l'anecdote non seulement sera reprise et peut-être étoffée, mais elle aura en outre la possibilité dans des cas très exceptionnels de devenir à son tour une nouvelle, voire d'être le canevas minimal d'une macrostructure comme un

¹ Philippe Berthier, notice de *La Chartreuse de Parme*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1209-1211.

roman. Cette mouvance ne concerne pas seulement l'italianité, puisqu'on l'observe également dans d'autres cadres géographiques. On peut notamment citer l'exemple connu du *Coffre et le Revenant*, nouvelle espagnole qui tire son intrigue d'une anecdote orientale présente dans *De l'amour* :

Oueddah, du pays de Yamen, était renommé pour sa beauté entre les Arabes. – Lui et Om-el-Bonain, fille de Abd-el-Aziz, fils de Merouan, n'étant encore que des enfants, s'aimaient déjà tellement, que l'un ne pouvait souffrir d'être un moment séparé de l'autre. – Lorsque Om-el-Bonain devint la femme de Oualid-Ben-Abdel-Malek, Oueddah en perdit la raison. – Après être resté longtemps dans un état d'égaré et de souffrance, il se rendit en Syrie et commença à rôder chaque jour autour de l'habitation de Oualid, fils de Malek, sans trouver d'abord de moyen de parvenir à ce qu'il désirait. – À la fin, il fit la rencontre d'une jeune fille qu'il réussit à s'attacher à force de persévérance et de soins. Quand il crut pouvoir se fier à elle, il lui demanda si elle connaissait Om-el-Bonain. – Sans doute, puisque c'est ma maîtresse, répondit la jeune fille. – Eh bien ! reprit Oueddah, ta maîtresse est ma cousine et si tu veux lui porter de mes nouvelles tu lui feras certainement plaisir. – Je lui en porterai volontiers, répondit la jeune fille ; et là-dessus elle courut aussitôt vers Om-el-Bonain pour lui donner des nouvelles de Oueddah. Prends garde à ce que tu dis ! s'écria celle-ci : Quoi ! Oueddah est vivant ? – Assurément, dit la jeune fille. – Va lui dire, poursuivit alors Om-el-Bonain, de ne point s'écarter jusqu'à ce qu'il lui arrive un messager de ma part. Elle prit ensuite ses mesures pour introduire Oueddah chez elle, où elle le garda caché dans un coffre. Elle l'en faisait sortir pour être avec lui quand elle se croyait en sûreté ; et quand il arrivait quelqu'un qui aurait pu le voir, elle le faisait rentrer dans le coffre.

Il arriva un jour que l'on apporta à Oualid une perle, et il dit à l'un de ses serviteurs : Prends cette perle et porte-la à Om-el-Bonain. Le serviteur prit la perle et il entra chez elle dans un moment où elle était avec Oueddah, de sorte qu'il put lancer un coup d'œil dans l'appartement de Om-el-Bonain sans que celle-ci y prît garde. Le serviteur sortit courroucé contre elle, et, allant dire à Oualid ce qu'il avait vu, il lui décrivit le coffre où il avait vu entrer Oueddah. – Tu mens, esclave sans mère, tu mens, lui dit Oualid ; et il court brusquement chez Om-el-Bonain. Il y avait dans l'appartement plusieurs coffres ; il s'assied sur celui où était renfermé Oueddah, et que lui avait décrit l'esclave, en disant à Om-el-Bonain : Donne-moi un de ces coffres. – Ils sont tous à toi, ainsi que moi-même, répondit Om-el-Bonain. – Eh bien, poursuivit Oualid, je désire avoir celui sur lequel je suis assis. – Il y a dans celui-là des choses nécessaires à une femme, dit Om-el-Bonain. – Ce ne

sont point ces choses-là, c'est le coffre que je désire, continua Oualid. – Il est à toi, répondit-elle. Oualid fit aussitôt emporter le coffre, et fit appeler deux esclaves auxquels il donna l'ordre de creuser une fosse en terre jusqu'à la profondeur où il se trouverait de l'eau. Approchant ensuite sa bouche du coffre : On m'a dit quelque chose de toi, cria-t-il. Si l'on m'a dit vrai, que toute trace de toi soit séparée, que toute nouvelle de toi soit ensevelie. Si l'on m'a dit faux, je ne fais rien de mal en enfouissant un coffre : ce n'est que du bois enterré. Il fit pousser alors le coffre dans la fosse et la fit combler des pierres et des terres que l'on en avait retirées. Depuis lors Om-el-Bonain ne cessa de fréquenter cet endroit, et d'y pleurer jusqu'à ce qu'on l'y trouvât un jour sans vie, la face contre terre*.¹

Dans sa notice consacrée au *Coffre et Le Revenant* dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier évoque le lien existant entre cette source orientale et la nouvelle espagnole de Stendhal :

Stendhal récrit en la transposant à l'époque moderne une histoire yéménite que l'orientaliste Claude Fauriel lui avait procurée pour *De l'amour* : la belle Om-el-Bonain fait entrer chez elle son amant Oueddah, caché dans un coffre ; le mari les surprendra et ensevelira dans la terre le coffre où était dissimulé Oueddah. L'Espagne romantique, c'est bien l'Orient en Europe, l'amour, la mort et Dieu dans la flamboyance sans merci d'un soleil regardé en face.²

On s'autorisera à voir dans ces récits, développés sur plusieurs lignes, des anecdotes. Dans le cas de l'histoire tragique d'Om-el-Bonain et Oueddah, le dénouement est en effet l'objet principal du récit. Le nombre de personnages est particulièrement réduit (trois personnages principaux : les deux amants et le mari trompé), et la narration ne développe pas plusieurs péripéties. Il convient du reste de rappeler, avant de conclure, que Stendhal n'est pas d'une extrême rigueur dans l'usage des termes relevant du récit court. La profusion de termes employés par Stendhal pour désigner ses textes les plus brefs montre bien que cette catégorie est instable, l'auteur n'ayant d'ailleurs jamais cherché à la définir clairement. De nombreux passages des récits de voyage voient Stendhal employer indifféremment, pour parler pourtant d'un même fait, les notions d' « anecdote », de « conte », de « récit » ou d' « histoire » :

1 Stendhal, *De l'Amour*, *op. cit.* p. 202-204.

2 Philippe Berthier, notice du *Coffre et le Revenant*, *Œuvres romanesques complètes*, *op.cit.* p. 935.

On m'a fait conter cette **histoire** vingt fois au moins, tant qu'à la fin je m'ennuyais moi-même. En revanche, une autre **anecdote** (l'abbé de Voisenon à minuit, la duchesse et le duc de Sône**) n'a produit que l'effet d'une sottise ; un petit moment de silence après un long **récit**, et sur-le-champ parler d'autre chose. Ce dernier **conte** paraît-il tout à fait incroyable, ou bien le duc de Sône leur semble-t-il homme à mettre aux Petites-Maisons, et dont la sottise ne peut faire rire et n'est digne que de pitié ? Comme l'Italien ne rit jamais par politesse, il est plus indispensable qu'en France de proportionner le degré de comique de chaque **anecdote**, ou plutôt le degré de condescendance et de croyance d'un instant qu'elle réclame, au degré de gaieté et de *brio* qui règne dans le salon. J'ai lu tout ce qui précède à M. Gherardi, qui m'a juré que je me trompais entièrement ; que j'avais fait un **roman** ; que rien au monde ne ressemblait moins aux manières de Bologne.¹

Stendhal emploie d'ailleurs le terme d'anecdote pour parler de récits qui s'étendent sur plusieurs pages, comme c'est le cas par exemple dans *Rome, Naples et Florence (1826)* :

Voici une anecdote du carnaval de 1814, qui vient de m'être contée dans la loge de Mme Foscarini.²

Or, cette anecdote se voit développée sur près de trois pages, dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade.

On ne peut donc que constater la diversité des mouvances des anecdotes stendhaliennes. L'importance du phénomène semble essentiellement être la conséquence de l'omniprésence de ces microstructures narratives dans les écrits stendhaliens. Il y aurait d'un côté une mouvance générique et géographique des anecdotes, qui les verrait occuper des textes de matières et de formes parfois très différentes. Mais il y aurait d'un autre côté une mouvance propre aux anecdotes les plus récurrentes qui, tout en conservant un lien avec ce qu'elles étaient originellement, auraient la capacité d'évoluer pour répondre aux attentes de l'auteur. Qu'elles demeurent anecdotes ou s'incarnent en nouvelles ou romans, les anecdotes sont incontestablement au cœur même de la poétique stendhalienne. On pourrait à ce titre reprendre les propos du chimiste, philosophe et économiste français Antoine Lavoisier, qui affirmait : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. »

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, *Voyages en Italie*, *op.cit.* p. 417-418. C'est nous qui mettons les termes en gras.

2 *Ibid.* p. 336.

Après avoir étudié le genre si particulier de l'anecdote, notre attention va se porter désormais sur le genre littéraire ancien de la nouvelle.

CHAPITRE 2

Les nouvelles : formes et fonctions

I. Tentative de définition de la nouvelle

Dans l'ensemble du récit court stendhalien, les nouvelles sont sans doute le pan le mieux connu et le plus étudié. Si, proportionnellement, les études ont, du XIX^e siècle à nos jours, principalement porté sur les romans, qu'ils soient achevés ou non, les nouvelles ont été elles aussi analysées, nettement plus, par exemple, que les anecdotes. Si l'article de Michel Crouzet consacré au récit tragique a fait date, il a été accompagné d'études plus longues, effectuées notamment dans le cadre d'un travail de doctorat. Parmi celles-ci, une des plus remarquables est la thèse publiée d'Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*. Nous avons nous-même, en 2009, consacré l'ensemble d'un mémoire de Master 2 à la nouvelle romantique stendhalienne. Si l'ensemble des études fournit des éléments de compréhension tout à fait essentiels, elles présentent pour une grande partie d'entre elles le défaut de se focaliser sur le seul corpus très discuté des *Chroniques italiennes*. Nous adopterons, comme nous avons eu déjà l'occasion de le dire précédemment, une perspective différente de celles employées jusqu'alors, en prenant en considération l'ensemble des nouvelles de Stendhal. Si un ordre doit être sollicité – ce qui n'est pas non plus une nécessité absolue – il ne pourra donc pas être éditorial, mais chronologique.

Avant d'évoquer les raisons ayant incité Stendhal à se lancer dans l'écriture de textes courts, il convient de définir la notion même de « nouvelle ». Le *Trésor de la Langue Française* aborde ce genre littéraire en ces termes :

Œuvre littéraire, proche du roman, qui s'en distingue généralement par la brièveté, le petit nombre de personnages, la concentration et l'intensité de l'action, le caractère insolite des événements contés.

La nouvelle, dont l'étymologie provient de l'italien *novella*, qui signifie littéralement « chose nouvelle », est donc un genre littéraire clairement identifié, qui se définit avant tout par ses dimensions. Proche du roman en tant qu'elle conte une histoire, la nouvelle s'en distingue foncièrement par sa longueur. S'il faut compter au moins plusieurs heures, sinon plusieurs jours, pour lire un roman dans son intégralité, il faut généralement beaucoup

moins de temps pour achever la lecture d'une nouvelle. Certains écrivains comme Welles, notamment, ont d'ailleurs proposé de qualifier de nouvelle « tout ce qui peut être lu en une demi-heure ». Si une telle affirmation ne pourrait, dans l'absolu, s'appliquer à l'ensemble des nouvelles, elle est toutefois révélatrice de la relative brièveté de ce genre littéraire.

Il y a une différence indéniable entre romans et nouvelles dans l'œuvre de Stendhal, même si certains textes – on pense à *L'Abbesse de Castro*, mais aussi à *Féder* ou encore à *Lamiel* – posent de vrais problèmes de classification. De manière générale, il n'est pas malaisé de dissocier romans et nouvelles chez Stendhal, l'écrivain grenoblois ayant lui-même souvent distingué les deux genres par les termes qu'il employait pour qualifier ses ouvrages. On peut toutefois noter d'emblée que, pour Stendhal, la différenciation générique n'est pas une préoccupation permanente. S'il existe des spécificités propres à chaque genre, Henri Beyle semble néanmoins considérer davantage l'opposition entre ce qui est récit, et ce qui n'est pas récit. On en trouve une illustration dès l'avertissement de *La Chartreuse de Parme*, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler précédemment :

C'est dans l'hiver de 1830 et à trois cents lieues de Paris que cette nouvelle fut écrite ; ainsi aucune allusion aux choses de 1839.¹

Présenter son propre texte comme une « nouvelle », alors même qu'il n'est pas douteux qu'il s'agisse d'un roman, peut être interprété de deux façons différentes, qui ne sont du reste pas exclusives l'une de l'autre. On peut penser que Stendhal n'accorde pas une importance démesurée à la distinction entre les genres. *La Chartreuse de Parme* ayant pour canevas une nouvelle, peut-être Stendhal veut-il rappeler cette source dans l'Avertissement ? Par ailleurs, il peut s'agir ici d'une nomination purement ironique. Si tel était le cas, cela montrerait bien que Stendhal, qui affirme ne pas se soucier des règles, ne pense pas que l'appartenance générique soit un critère absolument déterminant. Toujours est-il que la définition de la nouvelle demeure, quel que soit le corpus sélectionné, particulièrement complexe, et nécessite un long travail définitoire. La somme de prédicats constitutifs de cette notion est en effet conséquent.

Notons d'emblée que la définition de la nouvelle pose problème à l'ensemble de la critique : en effet, de nombreux spécialistes de la nouvelle (on pense notamment à René Godenne, Hans Boll-Johansen...), quels que soient leur pays d'origine, leur époque ou le

1 Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 141.

mouvement de pensée auquel ils se rattachent, s'accordent à dire que la nouvelle échappe par essence à toute tentative de définition. Pour tous les spécialistes de la nouvelle, ce genre littéraire se caractériserait même par la nécessaire impossibilité qui existerait à le définir. La nouvelle échapperait ainsi à tous les cadres dans lesquels on essaierait de la faire tenir, et serait foncièrement indéfinissable. À cela, les spécialistes de la nouvelle voient plusieurs raisons.

Tout d'abord, la nouvelle abriterait des textes trop divers pour qu'une définition puisse véritablement épuiser l'ensemble des formes et des thèmes qu'elle peut contenir. Elle serait en cela proche du roman, genre qui comporte lui aussi des textes d'une extrême hétérogénéité. Cette donnée renvoie directement à l'histoire quelque peu tourmentée de la nouvelle, qui se distingue d'autres genres littéraires par son évolution constante. Ainsi, si les premières nouvelles françaises, apparues au XV^e siècle, sont assez proches de notre définition actuelle de la nouvelle (un récit court, qui relate sur plusieurs pages une anecdote ou un événement particulier), la forme évolue considérablement dans les siècles suivants, pour devenir similaire à celle du roman. La nouvelle en vient même à atteindre des dimensions tout à fait surprenantes durant la période allant de 1600 à 1750 : il est alors courant de voir les nouvelles de cette époque excéder les trois cents pages. René Godenne, dans son ouvrage *La nouvelle française*, signale que certaines nouvelles de cette époque pouvaient même dépasser parfois les sept cents pages :

Par rapport à la nouvelle-fabliau, la nouvelle des années 1600-1750 est une narration aux dimensions plus importantes. Cinq ou six histoires suffisent maintenant pour former un recueil. La longueur moyenne varie entre deux à trois cents pages (format du temps). Dans quelques cas, le chiffre de sept cents sera même atteint ! On ne s'étonnera pas dès lors si les écrivains en arrivent à publier leurs récits sous forme de volumes indépendants.¹

De fait, la définition traditionnellement attribuée à la nouvelle de nos jours – et qui est notamment celle du *Trésor de la Langue Française* – ne paraît pas recevable de manière absolue. Notre définition actuelle de la nouvelle repose en effet davantage sur un constat élaboré sur le court et le moyen termes, en tant que ce genre littéraire n'était nullement caractérisé par des dimensions restreintes quelques siècles auparavant. C'est du reste la raison pour laquelle Thierry Ozwald, dans son ouvrage *La nouvelle*, considère que la

1 René Godenne, *La nouvelle française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 36.

notion même de nouvelle n'est réellement opérante qu'à partir du XIX^e siècle. Le genre aurait un certain nombre de prédécesseurs, mais ceux-ci seraient davantage des proto-nouvelles que des nouvelles à part entière. Au moment de développer cette pensée, Thierry Ozwald reconnaît déjà que chaque auteur se distingue de tous les autres par une pratique très personnelle de la nouvelle :

C'est évidemment au XIX^e siècle qu'a véritablement lieu l'épanouissement de la nouvelle. Certes, la mutation s'opère déjà avant la « fracture » révolutionnaire et l'on doit à Florian (*Rosalba, nouvelle sicilienne*), Sade (*Les Crimes de l'amour*), Crébillon (*Sopha*, recueil de nouvelles dites orientales), Marivaux et surtout Diderot (*Les Deux Amis de Bourbonne* et *Jacques le Fataliste* pour les récits enchâssés que comporte ce roman picaresque), d'avoir fait progressivement éclater les anciennes catégories et de s'être résolument engagés dans des voies insolites, en « préparant le terrain » pour leurs successeurs : de ce point de vue, *Le Diable amoureux* de Cazotte est à n'en point douter un texte primordial.

La période romantique cependant sera celle de l'avènement et de la validation de la nouvelle qui se constitue en genre et se développe parallèlement au genre romanesque – particulièrement prospère et pléthorique au XIX^e siècle. Ceux qui s'y adonnent choisissent d'explorer des domaines très divers ; ils créent pour ainsi dire chacun leur propre pratique de la nouvelle, ouvrant la voie aux nouvellistes modernes qui, bien souvent, récupéreront pour les modifier à leur tour des modèles préétablis, extrêmement redevables en cela des pionniers romantiques et pré-romantiques. Plusieurs « formules thématiques » ou « sujets-types », qui sont autant de modes d'exploration, voient alors le jour.¹

La nouvelle, à l'époque de Stendhal, marque ainsi une rupture assez nette – sans être pour autant absolue – avec la nouvelle qui a dominé une grande partie des XVII^e et XVIII^e siècles : s'inspirant de la « nouvelle-anecdote² » qui a vu le jour à la fin du XVIII^e siècle, elle présente en effet des dimensions extrêmement réduites, et se focalise elle aussi davantage sur un épisode marquant de la vie d'un personnage que sur une série d'actions diverses. Dans les nouvelles des XVII^e et XVIII^e siècles, le narrateur n'hésitait pas à raconter *in extenso* la vie des personnages principaux. Les nouvelles de ces siècles se caractérisaient en outre par leur goût très prononcé pour la digression, comme nous le

1 Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 68-69.

2 Nous empruntons le terme à René Godenne, qui l'emploie dans son ouvrage *La nouvelle française* : « Sous certains aspects (la brièveté, la démarche narrative), la nouvelle-anecdote est un retour à la nouvelle-fabliau. », *op.cit.* p. 48.

rappelle René Godenne :

Jamais une phrase ou un épisode marquants de l'action ne seront mis en évidence : tout est uniformément rapporté. L'essentiel ne se dégage à aucun moment parce que l'accent est placé autant sur les faits majeurs que sur les faits secondaires : par exemple, des auteurs entreprennent de relater d'abord l'histoire des parents des héros avant d'en venir à leurs aventures, alors qu'ils n'auront plus l'occasion après d'évoquer les événements de cette histoire. Les nouvellistes abordent le sujet de loin, par des voies détournées. À ce dessein, ils usent d'un procédé familier au roman du temps : le retour en arrière. Ne respectant plus l'ordre chronologique observé par les auteurs des siècles précédents, ils nous plongent en plein cœur de l'action, *in medias res*.¹

Outre l'argument de la dimension des nouvelles, est battue en brèche l'idée selon laquelle la nouvelle présenterait toujours une même unité de ton et de thème. Or, sur ce point précis, force est de constater que l'unité de la nouvelle est particulièrement mise à mal. En effet, si la nouvelle des XIX^e et XX^e siècles paraît de prime abord semblable à celle des origines, en tant qu'elle propose un temps de lecture court, elle s'oppose à ce type de nouvelles au niveau du contenu. La nouvelle du XV^e siècle se caractérisait en effet par la crudité de ses histoires, qui représentaient de manière assez systématique des cas d'adultères ou de péchés de chair impliquant notamment des ecclésiastiques. La nouvelle du XIX^e siècle ne peut ainsi nullement être mise en parfaite conformité avec la nouvelle des origines, en tant que ce type d'histoires grivoises disparaît complètement du genre au XIX^e siècle, comme nous le signale René Godenne :

Dans l'ensemble, les écrivains du XIX^e siècle racontent des histoires qui n'ont rien de grivois, de leste, ni dans le sujet proprement dit, ni dans les termes choisis. Il s'agit plutôt de faire rire à partir d'une aventure piquante par la situation.²

En outre, le XIX^e siècle voit l'apparition de thèmes qui n'avaient jusqu'alors jamais été abordés dans le cadre de la nouvelle. Ainsi, les récits fantastiques, très nombreux dans les nouvelles romantiques, sont une véritable révolution dans l'histoire du genre :

1 *Ibid.* p. 37.

2 *Ibid.* p. 71-72.

Un autre trait caractéristique de la démarche des auteurs du XIX^e siècle consiste à recouvrir sous l'étiquette de « nouvelle » des récits fantastiques. Ce qui était l'exception aux siècles précédents devient maintenant un usage répandu chez un grand nombre. Le plus souvent, les récits reposent sur des faits étranges, bizarres, extraordinaires, voire terrifiants, mais toujours surnaturels.¹

Si Stendhal accorde moins d'importance au fantastique que Mérimée, par exemple, des nouvelles comme *Le Philtre* ou *Le Coffre et le Revenant* présentent indéniablement, nous le verrons, une dimension fantastique. Dans son ouvrage *La nouvelle*, Thierry Ozwald propose de définir le genre selon deux critères principaux : le souci de réalisme et la dramatisation critique. Si ces deux critères peuvent effectivement s'appliquer à un grand nombre de nouvelles, on constate qu'ils ne sont toutefois pas pleinement opérants. En effet, le souci de réalisme est non seulement discutable lorsque l'on étudie des textes résolument fantastiques, mais il l'est également lorsque l'on analyse des nouvelles stendhaliennes. Dans ses nouvelles italiennes, notamment, Stendhal donne à voir des personnages peu communs, confrontés à des situations elles-mêmes peu ordinaires. L'énergie qui émane de ces textes est telle qu'elle semble aller à l'encontre même de l'idée de réalisme. Si l'ouvrage de Thierry Ozwald présente le mérite de tenter une définition générale de la nouvelle, force est de constater qu'un certain nombre de critères énoncés ne sont pas tous applicables aux nouvelles stendhaliennes. Donner une définition parfaitement recevable du genre littéraire de la nouvelle est de fait une tâche des plus ardues, pour ne pas dire une tâche impossible. L'histoire mouvementée de la nouvelle va en effet à l'encontre même de toute tentative de définition. Pour donner une définition globale d'une notion, il faut avoir l'assurance de pouvoir s'appuyer sur un certain nombre d'éléments liés entre eux de manière parfaitement cohérente. Or, l'histoire de la nouvelle se présente comme une suite chaotique d'évolutions surprenantes et imprévisibles : le terme de « nouvelle » ne recouvre pas en effet les mêmes caractéristiques d'une époque à une autre.

Il faut noter en outre que la difficulté définitionnelle ne correspond pas seulement à une opposition temporelle : en ce cas, la définition de la nouvelle paraîtrait réalisable, même de manière assez relative. Il serait en effet possible de définir la nouvelle du XIX^e siècle, sans tenir compte des nouvelles des autres siècles. Or, la difficulté majeure concernant la définition de la nouvelle est que celle-ci présente des formes et des thèmes

1 *Ibid.* p. 61-62.

très différents sur une même époque donnée, et parfois chez un même auteur¹. Tout en adoptant un point de vue englobant, Thierry Ozwald reconnaît au XIX^e siècle la création de seize différents types de nouvelles : la nouvelle « policière », la nouvelle « exotique », la nouvelle « érotique » ou « licencieuse », la nouvelle « historique », la nouvelle « sentimentale », la nouvelle « onirique », la nouvelle « anecdotique », la nouvelle « anodine », la nouvelle « poétique », la nouvelle « humoristique », la nouvelle « didactique », la nouvelle de « science-fiction », la « nouvelle-reportage », la nouvelle « mythologique », la nouvelle « satirique », la nouvelle « animalière » (p. 69-70). Il paraît ainsi difficile, dans ces conditions, de tenir un propos général parfaitement opérant pour nommer un genre présentant une telle diversité.

Le XIX^e siècle, considéré par l'ensemble des spécialistes comme l'« âge d'or² » de la nouvelle, présente ainsi une diversité qui décourage d'emblée toute tentative visant à donner une définition globale de la nouvelle de ce siècle. Nous trouvons en effet à la fois des récits fantastiques, des récits ancrés dans la réalité la plus prosaïque qui soit, des récits relatant un passé ancien, des récits de nature politique, philosophique... Il paraît ainsi malaisé de regrouper cette diversité sous une seule et même bannière conceptuelle. Il faut également noter que les auteurs du XIX^e siècle ont eu tendance à créer eux-mêmes une certaine confusion autour du terme de « nouvelle », en tant qu'ils ont souvent placé le terme de « conte » sur le même plan que cette notion déjà complexe. Cette confusion n'est du reste pas tant un manque de rigueur, que la reconnaissance des liens unissant les deux genres littéraires. Thierry Ozwald évoque ce point si essentiel dans son ouvrage *La nouvelle*, faisant même de la nouvelle l'héritière directe du conte :

L'examen comparatif des contes avérés (contes de fées, contes philosophiques de Voltaire, *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry, etc.) d'une part, et des nouvelles effectives d'autre part (Poe, Maupassant, Tchekhov...) permet de constater à quel point les deux genres sont adjacents. On ne peut se contenter d'ailleurs, si l'on cherche à fournir la typologie la plus juste possible, d'adopter des critères distinctifs ; il faut également rendre compte de la lente évolution d'une forme vers l'autre. La nouvelle en vérité naît et procède du conte, qui, peu à peu, mais au prix de bien des hésitations, des rétrogradations, des

1 Nous verrons du reste que Stendhal n'échappe pas lui-même à ce constat.

2 Nous empruntons cette expression à René Godenne, dans son article « La nouvelle française des origines à nos jours », *Le Français d'aujourd'hui*, n° 87, p. 9. Le syntagme est également présent dans l'ouvrage de Thierry Ozwald *La nouvelle*, *op. cit.* p. 68.

réitérations, accouche laborieusement d'une forme neuve qu'il portait comme un corps embryonnaire.

Ce qui n'était qu'en gestation dans les formes littéraires précédentes – on l'a dit – prend véritablement corps à l'orée du XIX^e siècle, à une époque où se cristallisent une série de forces et de nécessités internes à l'œuvre depuis les origines de la littérature occidentale. Mais la fable, le fabliau, l'*exemplum* trouvent leur aboutissement, ou, à tout le moins, une finalité dans l'apparition d'un genre nouveau via le conte (le conte merveilleux, le conte philosophique, le conte moral, etc.). Ce qui n'était que latent et diffus jusque-là, s'exprime enfin ; ce qui, au fil des modes, des influences étrangères, des déterminations socio-historiques mais aussi de la phénoménologie littéraire, se cherchait, se trouve. La nouvelle résulte d'un long travail préparatoire et obéit à toute une logique qui, par étapes successives – celle du conte n'étant pas des moindres –, promeut des formes plus élaborées.

On ne doit pas perdre de vue la similarité de ces deux genres ni le fait qu'ils doivent chacun leur spécificité aux rapports qu'ils entretiennent et ont entretenus l'un avec l'autre. Il est probable, à ce sujet, que le choix du terme « nouvelle » soit précisément guidé par l'intuition plus ou moins claire chez les écrivains du XVI^e siècle de cette nécessité interne.¹

La nouvelle serait ainsi l'« aboutissement » d'une véritable chaîne littéraire, qui aurait pour avant-dernier élément le « conte ». La proximité observée entre conte et nouvelle serait à la fois d'ordre purement générique, mais aussi d'ordre historique. La confusion terminologique entre les deux genres paraît de fait relativement justifiée. Il n'en reste pas moins que les auteurs du XIX^e siècle ne font pas toujours preuve de rigueur au moment de nommer le récit court. Stendhal, comme nous avons eu l'occasion de le signaler, est plus particulièrement concerné par ce problème. Nous avons en effet évoqué dans notre premier chapitre l'importante instabilité des termes visant à désigner le récit court. On peut notamment citer Stendhal qui, dans une lettre adressée à Honoré de Balzac, va même jusqu'à parler de *Vanina Vanini* comme d'un « roman » :

J'ai fait quelques plans de romans, par exemple *Vanina* ; mais faire un plan me glace.²

Outre la diversité thématique – particulièrement flagrante à cette époque – nous observons

1 Thierry Ozwald, *La nouvelle*, op. cit. p. 14-15.

2 Stendhal, lettre à Balzac, 17-28 octobre 1840, *Correspondance VI*, p. 407.

une diversité formelle tellement importante qu'elle paraît irréductible à toute tentative de définition d'ensemble. Nous observons ainsi à la fois des nouvelles extrêmement courtes, qui ne tiennent qu'en une dizaine de pages, et des nouvelles relativement longues, qui font aujourd'hui encore douter les spécialistes quant à leur classification réelle. Ainsi, des nouvelles comme *Colomba* et *Carmen* chez Mérimée, ou *L'Abbesse de Castro* chez Stendhal, suscitent de nombreuses interrogations polémiques auprès des critiques : doit-on toujours les considérer comme des nouvelles, ou admettre que leurs dimensions exceptionnelles les rangent nécessairement du côté du roman¹ ? Il est bien souvent difficile de donner une réponse absolue et définitive à ce genre de question épineuse, d'autant plus que notre regard moderne se heurte à la conception de la nouvelle au XIX^e siècle, mais aussi à celle des siècles précédents. En effet, comme nous l'avons montré précédemment, dans quelle mesure est-on en droit de parler de romans lorsque l'on sait que certains récits longs étaient perçus au moment de leur rédaction et de leur publication comme des nouvelles à part entière ? Délicat travail dès lors que celui de la classification générique effectuée *a posteriori*, et dont un des exemples les plus célèbres est *La Princesse de Clèves*. Si le récit de Madame de La Fayette est considéré de nos jours comme un roman, sans que cela suscite du reste la moindre polémique, il faut toutefois savoir qu'il était perçu comme une nouvelle en son temps, comme nous le rappelle René Godenne :

Que l'on considère, au XX^e siècle, *La Princesse de Clèves* (1676) de Mme de La Fayette comme un roman alors qu'au XVII^e siècle l'œuvre est tenue pour une nouvelle, révèle le fossé entre notre conception moderne de la nouvelle et cette autre du « petit roman », qui a fait perdre au genre sa spécificité.²

En ce qui concerne Stendhal, la seule nouvelle pouvant prêter, semble-t-il, à discussion est *L'Abbesse de Castro*. Il s'agit en effet d'un texte de plusieurs dizaines de pages (le texte en comporte quatre-vingt neuf dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade), composé de sept chapitres, et qui narre la vie entière d'une jeune italienne, Hélène de Campireali, et non uniquement un épisode marquant de son existence. Toutefois, au nom du caractère

1 Michel Crouzet, dans son article « Stendhal et le récit tragique », considère ainsi *L'Abbesse de Castro* comme « le seul petit roman achevé de Stendhal », *Stendhal, La Politique – L'Éros – L'Esthétique*, Eurédit, 2003, p. 463. Dans sa notice de la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier se montre moins affirmatif, considérant que le texte est à la frontière entre « la longue nouvelle » et le « bref roman », *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1195.

2 René Godenne, « La nouvelle française des origines à nos jours », *art. cit.* p. 8.

particulièrement flou et mouvant de la définition de la nouvelle, nous nous sommes permis de l'inclure à notre réflexion sur le récit court stendhalien. Si effectivement des textes comme *Carmen* ou *Colomba* sont rangés parmi les nouvelles de Mérimée, nous ne voyons pas au nom de quoi *L'Abbesse de Castro* devrait être classée parmi les romans de Stendhal. En outre, l'inclusion de *L'Abbesse de Castro* dans notre corpus permet précisément d'aborder le problème de la définition de la nouvelle, et sera de fait utile à notre réflexion sur la spécificité de la nouvelle stendhalienne.

Pour revenir de manière plus générale à la définition de la nouvelle, nous constatons donc que toute tentative de définition s'avère systématiquement malaisée. Il existe ainsi une difficulté quasi insurmontable à définir la nouvelle ; difficulté qui paraît liée, de manière inextricable, à l'essence même de ce genre si particulier. Des spécialistes reconnus de la nouvelle, tels Hans Boll-Johansen, admettent du reste volontiers que vouloir définir à tout prix la nouvelle implique deux risques de nature opposée, mais tout aussi importants l'un que l'autre :

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. Le mot seul représente le général. En fait, toute définition se voit démentie par la richesse de la création littéraire. Le genre de la nouvelle est trop « libre » pour que les nouvelles, existantes ou à venir, se conforment aux définitions synthétiques des laboratoires esthétiques. 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.¹

Ainsi, soit la définition donnée à la nouvelle se révèle être par trop spécifique, soit au contraire elle s'avère être trop large, et par conséquent trop floue. Le premier type de définition implique donc le risque de perdre de vue beaucoup d'éléments directement constitutifs de l'essence même de la nouvelle, tandis que le second type de définition, à vouloir ratisser trop large, finit par être renvoyé à une forme d'inanité irréductible. En effet, une définition doit par essence délimiter clairement les zones à partir desquelles un objet tire sa spécificité. Or, si ces limites sont trop larges, la définition courra le risque de

¹ Hans Boll-Johansen, « Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal », *Revue de Littérature Comparée*, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 423.

pouvoir se voir appliquée à d'autres types d'objets, pourtant différents du concept que l'on cherche à isoler. C'est précisément la difficulté à laquelle se voit confronté Thierry Ozwald dans son ouvrage *La nouvelle*. Sa tentative louable d'une définition générale de la nouvelle présente certes un réel intérêt. Mais, preuve de la complexité d'une telle démarche, Thierry Ozwald est contraint, par honnêteté intellectuelle, de nuancer régulièrement son propos. Donner des critères généraux de la nouvelle n'est pas sans intérêt, mais une telle opération ne paraît pas pertinente dès lors que l'on cherche à étudier précisément un corpus de textes propre à un auteur. Notre perspective d'étude nous amènera donc à ne pas reprendre de manière systématique les conclusions de Thierry Ozwald, parfois peu applicables aux nouvelles stendhaliennes.

Hans Boll-Johansen ne se borne toutefois pas à formuler un simple constat d'impuissance : il propose au contraire de se servir de cette observation pour aborder le genre de la nouvelle avec clairvoyance, en mettant ainsi de côté une naïveté qui se révélerait à terme particulièrement fâcheuse. De fait, il considère que l'on ne peut définir la nouvelle que dans le cadre de l'œuvre propre à chaque auteur. Les nombreux exemples évoqués précédemment empêchent en effet de pouvoir donner une définition absolue de ce genre littéraire si particulier. Hans Boll-Johansen propose donc de définir le terme de nouvelle en fonction d'un auteur, mais en tenant bien évidemment compte de la valeur attribuée à la nouvelle au moment où cet auteur écrit :

Il faut certainement renoncer au projet ambitieux de vouloir définir la nouvelle. Cela implique évidemment qu'on se borne au premier abord à analyser des nouvelles particulières ou des groupes de nouvelles et qu'on perd de vue des considérations générales sur l'essence de la nouvelle. Pourtant, les problèmes généraux que pose ce genre littéraire se retrouvent à l'issue de l'analyse, même si l'on aborde la nouvelle de façon inductive. Après avoir analysé les nouvelles d'un auteur, il est possible de formuler des généralités en ce qui concerne l'œuvre d'ensemble de cet auteur. Et après l'étude d'un certain nombre d'auteurs d'une époque délimitée, on peut établir une généralisation pour l'ensemble de l'époque. Ainsi l'histoire du genre émane de la succession d'états synchroniques.¹

Il convient donc maintenant de s'intéresser plus spécifiquement à la place et au rôle occupés par la nouvelle au XIX^e siècle.

1 *Idem.*

II. Situation de la nouvelle au XIX^e siècle

De fait, la nouvelle du XIX^e siècle se présente comme un genre littéraire dominant, en ce qu'il est tout particulièrement prisé des lecteurs¹. Si la nouvelle est un genre particulièrement populaire durant ce siècle, il convient toutefois de limiter très clairement sa période d'influence. Il faut en effet rappeler qu'à cet « âge d'or » de la nouvelle fera suite une période de disgrâce très forte, pendant laquelle la nouvelle sera considérée comme la version abrégée et par conséquent moins aboutie du roman. La nouvelle du XX^e siècle est ainsi souvent considérée comme la « parente pauvre » de la littérature, et le début du XXI^e siècle ne semble pas – pour le moment – indiquer un changement de tendance fondamental. Il n'est même pas rare désormais de voir de nombreuses maisons d'édition françaises – et dont certaines ont une réputation des plus flatteuses – préciser sur leur site internet qu'elles ne liront pas les recueils de nouvelles qui leur seront envoyés.

Certes, la nouvelle, même au plus fort de sa diffusion, subit de plein fouet la concurrence du roman. S'il est vrai que le XIX^e siècle est le siècle de la nouvelle, il est vrai également qu'il est celui du roman qui, peut-être pour la première fois de son histoire, parvient enfin à acquérir ses lettres de noblesse². Cette donnée est importante, en ce que la nouvelle ne connaît pas cette reconnaissance particulièrement au XIX^e siècle. Le siècle du Romantisme est en effet davantage l'époque d'une redécouverte de la nouvelle, que celle d'un subit succès littéraire de cette forme au passé tourmenté. La nouvelle était déjà un genre majeur au XV^e siècle, mais également au XVIII^e siècle, où elle jouissait alors d'une réputation des plus flatteuses auprès des lecteurs et des spécialistes. Le XIX^e siècle voit donc davantage une renaissance de la nouvelle qu'une naissance de celle-ci à proprement parler. Le roman se trouve ainsi davantage sur une phase ascendante que la nouvelle, bien que celle-ci jouisse indéniablement d'un grand crédit auprès du public. Ce crédit n'est toutefois pas autant perceptible chez les auteurs et les critiques, qui lui trouvent un certain

1 René Godenne, dans son article « La nouvelle des origines à nos jours » insiste du reste sur ce point : « Même si l'histoire de la nouvelle au XIX^e siècle reste à faire, on peut avancer que ce siècle est l'âge d'or du genre. Trouvant place régulièrement – quelle différence avec notre époque ! – dans les revues ou les journaux, la nouvelle connaît un succès remarquable et constant. Tous les grands romanciers, ne rougissant pas, à l'inverse de nos contemporains, du titre de nouvelliste, laissent des textes ou des recueils qui sont toujours édités ou lus. » *art. cit.* p. 9.

2 Dans son article « Mérimée, le roman et la nouvelle : l'exemple de *Colomba*. Propositions », Michel Crouzet estime ainsi que « le Romantisme établit le règne du roman », *Cahiers Tourguéniev*, 2003, p. 139.

nombre de défauts. De nombreuses « batailles » mémorables ont ainsi lieu dans les revues de l'époque entre les tenants de la nouvelle et ceux du roman. La nouvelle est perçue comme relevant du genre de la littérature populaire, et est ainsi souvent critiquée pour son manque d'intérêt littéraire, comme nous le montre David Bryant dans son article « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 » :

Alfred Desessart dans la *France littéraire* relève les dangers de la nouvelle et prétend qu'elle est « plus facile à aborder que tout autre [genre] », qu'elle fournit « une occasion facile à chacun de faire connaître son nom, sans autre travail qu'un conte jeté là et enclavé tant bien que mal ». L'avalanche de contes et nouvelles de toute sorte à partir de 1829 est raillée dans *l'Artiste* par un critique anonyme qui note avec humour : « Paul vivrait aujourd'hui, qu'il enverrait des contes aux Corinthiens au lieu d'épîtres ». Au courant de la même année le récit court est décrié dans le *Journal des Débats* qui note avec emphase : « presque tous les travaux d'intelligence sont de longue haleine. »¹

La période de domination de la nouvelle au XIX^e siècle commence ainsi *grosso modo* au début des années 1830 et s'achève avec Maupassant à la fin du siècle, dans les années 1890. Les deux grands nouvellistes de ce siècle, considérés en France comme les maîtres incontestables du genre, sont bien sûr Maupassant et Mérimée, qui se partagent les deux grandes périodes de domination de la nouvelle. Les dates de la domination de la nouvelle au XIX^e siècle sont importantes en ce qu'elles soulignent à quel point Stendhal s'inscrit dans le renouveau de ce genre littéraire ancien.

La correspondance de Stendhal nous apprend par ailleurs que les nouvelles de Jules Janin, mais surtout celles de son ami Prosper Mérimée, ont fortement influencé sa conception de la nouvelle. Il est de fait établi de nos jours que les premières nouvelles stendhaliennes présentent de nombreux traits communs avec les nouvelles mériméennes. Parmi les cas les plus remarquables, notons la volonté chez Stendhal de ménager une fin rapide et enlevée, à la façon dont Mérimée procédait dans une nouvelle comme *Mateo Falcone*, notamment. Citons, à titre d'exemple, les dernières pages du bref récit corse :

Il parlait encore ; Mateo avait armé son fusil et le couchait en joue en lui disant : « Que Dieu te pardonne ! » L'enfant fit un effort désespéré pour se relever et embrasser les

1 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 269.

genoux de son père ; mais il n'en eut pas le temps. Mateo fit feu, et Fortunato tomba roide mort.

Sans jeter un coup d'œil sur le cadavre, Mateo reprit le chemin de sa maison pour aller chercher une bêche afin d'enterrer son fils. Il avait fait à peine quelques pas qu'il rencontra Giuseppa, qui accourait alarmée du coup de feu.

« Qu'as-tu fait ? s'écria-t-elle.

- Justice.

- Où est-il ?

- Dans le ravin. Je vais l'enterrer. Il est mort en chrétien ; je lui ferai chanter une messe.

Qu'on dise à mon gendre Tiodoro Bianchi de venir demeurer avec nous. »¹

Le dénouement de cette nouvelle est volontairement précipité. Cela est notamment perceptible dans l'attitude de Mateo. Alors que le texte nous apprend que Fortunato « parlait encore », suite directe du dialogue entre le fils et le père, ce dernier décide d'y mettre brutalement fin en faisant feu. Si le texte ne se conclut pas sur cet assassinat, le dialogue final entre Mateo et Giuseppa, sa femme, est de plus brefs. Les questions posées sont peu développées (« Qu'as-tu fait ? ; « Où est-il ? »), et les réponses ne sont en aucune manière des justifications (« Justice » ; « Dans le ravin »). Mateo Falcone répond aux questions de sa femme de manière purement factuelle. Le texte s'achève sur l'ordre formulé par le chef de famille (« Qu'on dise à mon gendre Tiodoro Bianchi de venir demeurer avec nous. »). À aucun moment nous n'entendons les plaintes de la mère, ni les reproches qu'elle aurait pu adresser à son mari. Impossible, également, d'avoir accès aux pensées de Mateo, et de connaître son état d'esprit après avoir commis un acte – le meurtre de son propre fils – pourtant contraire à la nature.

Stendhal se rapproche également de Mérimée en ce qu'il estime qu'une nouvelle doit se distinguer du roman par ses dimensions. Ainsi, l'écrivain grenoblois privilégie dans ses nouvelles tous les procédés d'accélération du récit, tels le résumé ou l'ellipse, et ce, afin d'orienter dès le début la diégèse vers une fin clairement définie. C'est ce que Thierry Ozwald, dans son ouvrage *La nouvelle*, nomme la « tension narrative ». Le critique considère que cette notion, présente à chaque instant dans la nouvelle, est un des éléments qui différencie le plus ce genre littéraire de celui du conte.

1 Prosper Mérimée, *Mateo Falcone, Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon, 1978, p. 463.

En somme, avant d'aborder ultérieurement avec plus de soin la poétique du récit court, nous pouvons affirmer que la nouvelle stendhalienne correspond, dans ses grandes lignes, à notre conception moderne de la nouvelle. La nouvelle stendhalienne présente dans l'ensemble des dimensions relativement restreintes, qui s'opposent nettement aux dimensions traditionnellement attribuées au roman. Cette donnée prend d'autant plus d'importance lorsque l'on sait que les romans achevés de Stendhal, tels *Le Rouge et le Noir* ou *La Chartreuse de Parme*, sont des œuvres dont les dimensions excèdent aisément les quatre cents pages¹. Si Jean Prévost a été l'un des premiers à établir un lien fort entre *L'Abbesse de Castro* et *La Chartreuse de Parme*, considérant le premier texte nommé comme « une répétition générale² » du grand roman italien, force est de constater que les deux récits présentent des dimensions sans commune mesure. Aux quatre-vingt-neuf pages de *L'Abbesse de Castro* s'opposent en effet les quatre cent soixante pages de *La Chartreuse de Parme*, dans la même édition de la Bibliothèque de la Pléiade. Si le critère des dimensions ne doit pas être le seul retenu dans la distinction entre romans et nouvelles, il ne doit pas non plus être considéré comme absolument secondaire. Tous les textes brefs ne sont certes pas des nouvelles, mais un récit d'une longueur importante, depuis le XIX^e siècle, relève assurément du genre romanesque. Or, même en considérant *L'Abbesse de Castro* comme un cas tout de même assez particulier au sein des nouvelles stendhaliennes, force est de constater que la majeure partie des textes de notre corpus n'excède pas les cinquante pages³. Stendhal, consciemment ou non, s'insère donc dans la norme de composition de son époque : la plupart des nouvelles des années 1830-1850 n'excédait pas en effet elles-mêmes les cinquante pages. Les dimensions restreintes des nouvelles stendhaliennes étaient également dues en partie à la publication de celles-ci dans deux grandes revues parisiennes de l'époque : la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*. Bruno Monfort, dans son article « La nouvelle et son mode de publication », insiste ainsi lourdement sur le fait que les dimensions de la nouvelle relèvent la plupart du temps de ses

1 Si l'on se réfère à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, les dimensions du *Rouge et le Noir* sont de 458 pages, et celles de *La Chartreuse de Parme* de 460 pages. Ces deux textes dépassent les cinq cents, voire les six cents pages dans d'autres éditions.

2 Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 327.

3 Les nouvelles de notre corpus font ainsi les dimensions suivantes dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade : *Ernestine ou la naissance de l'amour* (28 pages), *Vanina Vanini* (24 pages), *Le Coffre et le Revenant* (21 pages), *Mina de Vanghel* (36 pages), *Le Philtre* (15 pages), *San Francesco a Ripa* (15 pages), *Vittoria Accoramboni* (25 pages), *Les Cenci* (31 pages), *La Duchesse de Palliano* (33 pages). Nous ne donnons pas ici les dimensions de *Suora Scolastica* et de *Trop de faveur tue*, ces deux nouvelles étant inachevées.

conditions de publication :

La raison pour laquelle un texte est matériellement bref peut être relativement indépendante du fait qu'il est un récit, car le seul jeu des modalités du récit ne saurait produire un nombre plus ou moins réduit de mots et de pages ; ce nombre renvoie le plus souvent à ce qui fut requis pour la publication de tel texte, produit de ses circonstances de composition et de publication.¹

Bien que prosaïque, la considération des conditions de publication n'est donc pas à exclure. Par ailleurs, le choix de Stendhal de clore ses nouvelles d'une manière enlevée, brusque et frappante, correspond là aussi parfaitement à la définition actuelle de la nouvelle. Il s'agit, selon les spécialistes de la nouvelle, d'une caractéristique assez générale du genre, et qui transcende même assez aisément les différences observées entre les époques. En effet, pour nombre de nouvellistes ou de critiques, la nouvelle est avant tout composée en vue de son dénouement. Tout, dans une nouvelle, est ainsi subordonné à la fin du récit ; bien plus, en réalité, que dans le roman, où de nombreux éléments n'entretiennent pas de rapports directs avec le dénouement. Philippe Berthier, dans sa présentation des *Nouvelles* de Balzac, ne dit du reste pas autre chose :

Pour Edgar Poe repris par Baudelaire, le charisme spécifique de la nouvelle, le secret et le moyen de son efficacité tiennent à cette fusion de tous ses éléments, projetés sans la moindre distraction vers une issue impliquée dès l'origine (et c'est en quoi le genre a congénitalement partie liée avec le tragique) : « si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début². »

Beaucoup considèrent que l'un des traits majeurs de la nouvelle consiste dans sa vectorisation implacable vers un événement – « inouï », disait Goethe, mais tel n'est pas toujours le cas, au moins chez Balzac –, quelque chose qui, en tout cas, bouleverse et déstabilise et amène à se poser des questions de fond sur la validité de l'idée qu'on se faisait jusqu'alors de soi et d'autrui, idée avouant soudain, à la lumière de cet événement, sa non-pertinence et sa superficialité. Le nouvelliste aurait comme mot d'ordre celui que Montherlant assignait aux éducateurs : « systématiquement créer de la crise », crise

1 Bruno Monfort, « La nouvelle et son mode de publication », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 156.

2 Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1976, p. 329. Principe appliqué par Edith Wharton : « ma dernière page est toujours annoncée par ma première » (*Les Chemins parcourus*, 10/18, 2001, p. 197).

séminale qui fait advenir les êtres à eux-mêmes et révèle un sens jusqu'alors occulté. Tout, dans l'esthétique du genre, obéirait à cette réquisition littéralement « apocalyptique », pour rendre plus implacable la montée vers un paroxysme où l'intensité dramatique atteint son apogée et où se joue véritablement, conjointement au destin de certains personnages, le sort même du récit. La nouvelle se prépare systématiquement, là encore, à ce « moment critique » qu'elle pressent, annonce et redoute tout à la fois¹. »²

Enfin, Stendhal, à la suite des nouvellistes de son époque, met en place une dimension fortement oralisante dans ses nouvelles : il fait ainsi directement référence aux premières nouvelles françaises qui étaient, pour l'essentiel, des « récits contés ». René Godenne évoque ce point précis dans son ouvrage consacré à la nouvelle française :

La majorité des nouvelles du XIX^e siècle sont des récits contés, c'est-à-dire que les auteurs laissent une place importante à la parole d'un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé.³

S'inspirant de la manière dont sont introduites ses anecdotes dans ses récits de voyage, Stendhal ménage ainsi une figure de conteur dans ses nouvelles. Le fait n'est pas systématique, mais il existe notamment dans un certain nombre de nouvelles italiennes. Nous aurons l'occasion de voir, à la fin de ce chapitre, que la figure du conteur se trouve au centre d'un jeu polyphonique tout à fait original.

Ainsi, la définition de la nouvelle, si elle paraît difficile à établir dans l'absolu, nous permet toutefois de constater que la nouvelle stendhalienne s'inscrit dans une histoire complexe et tourmentée. S'il apparaît que la nouvelle stendhalienne respecte globalement les normes de son époque, notre étude devra chercher à mettre en lumière les spécificités des textes courts stendhaliens. Dans l'immédiat, nous chercherons à montrer les raisons pour lesquelles Stendhal a décidé de se lancer, au début des années 1830, dans l'écriture de nouvelles.

1 Thierry Ozwald, *La Nouvelle, op. cit.* p. 35.

2 Philippe Berthier, présentation des *Nouvelles* de Balzac, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 9-10.

3 René Godenne, *La nouvelle française, op.cit.* p. 55.

III. La tentation de la littérature facile

Si Stendhal avait certes déjà écrit quelques textes courts avant le début des années 1830, tels *Ernestine ou la naissance de l'amour*¹, c'est véritablement à partir de l'année 1829 que l'écrivain grenoblois se lance dans l'écriture régulière de nouvelles. Jusqu'alors, Stendhal avait certes abordé le genre du récit court, mais les textes fictifs qu'il avait écrits avant l'année 1829 étaient demeurés inachevés (*Anecdote, Roman, Journal de Sir John Armitage, Souvenirs d'un gentilhomme italien*), à l'exception de la nouvelle *Ernestine* et du roman *Armance*. Nous évoquerons la question de l'inachèvement – particulièrement complexe – au chapitre suivant.

Si Stendhal décide de se lancer dans l'écriture de nouvelles, alors qu'il s'est longtemps cru destiné à être dramaturge², c'est en partie pour suivre la mode littéraire de son temps. En effet, au début des années 1830, la nouvelle est en pleine expansion, et de nombreuses revues littéraires parisiennes accueillent en leur sein les récits courts d'auteurs célèbres. Ainsi, Balzac, Mérimée ou encore Victor Hugo, cèdent tous à ce que David Bryant considère être « la tentation de la littérature facile³ ». Le cas de Mérimée est certes particulier : comme aime à le rappeler René Godenne dans son ouvrage consacré à la nouvelle française⁴, Mérimée se distingue en effet de ses contemporains en ce qu'il donne la primauté au genre de la nouvelle dans son œuvre. Or, tel n'est bien évidemment pas le cas de Stendhal, qui se sent au début des années 1830 davantage romancier que nouvelliste, image qui sera d'ailleurs très largement conservée par la postérité.

Michel Crouzet, dans son article consacré au récit tragique⁵, insiste sur le fait que Stendhal traitait l'écriture de récits courts avec une certaine désinvolture. Cette réalité, qui n'est pas douteuse, ne doit cependant pas occulter le fait que Stendhal s'est livré au début

1 Dans le *Dictionnaire de Stendhal*, P.-L. Rey date l'écriture d'*Ernestine* de l'année 1825 : « Sans doute écrite en 1825, en vue d'une nouvelle édition de *De l'Amour*, cette nouvelle ne fut publiée qu'en 1853 par Romain Colomb dans une brochure contenant des "fragments inédits" se rattachant à *De l'Amour* et, la même année, à la suite de *De l'Amour* dans les *Œuvres complètes* de Stendhal, chez Michel Lévy. » *op.cit.* p. 253.

2 Il n'a eu de cesse, notamment, de retravailler sa pièce *Letellier*, « comédie "interminable" – comme on dit pour une psychanalyse – projetée dès 1803 et encore en chantier dans les années 1830 », Georges Kliebenstein, article « Letellier », *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.* p. 397.

3 Expression que David Bryant emploie de manière récurrente dans son article « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.*

4 René Godenne, *La nouvelle française*, *op.cit.*

5 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art.cit.*

des années 1830, et pendant cette décennie de manière générale, à l'écriture de nombreuses nouvelles. Il est du reste considéré de nos jours, par les spécialistes de la nouvelle, comme l'un des meilleurs nouvellistes français du XIX^e siècle. René Godenne estime que Stendhal a très largement contribué à la création de la nouvelle romantique en France :

Le XIX^e siècle est encore le siècle des maîtres, car les nouvelles écrites par la majorité des romanciers comptent au nombre des plus remarquables réussites qui existent dans le domaine français. Chacun d'eux, à sa manière, a su dépasser le cadre étiqué où s'étaient confinés les meilleurs « conteurs » des XV^e et XVI^e siècles, a su témoigner d'une richesse et d'une variété dans les moyens d'expression mis en œuvre, d'une invention créatrice hautement originale que n'avaient jamais déployées les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles ; chacun d'eux surtout a plié la nouvelle aux ressources de son génie, laissant en cela, dans le registre qui lui était propre, des textes exemplaires : les histoires graves et poignantes d'un Vigny, les aventures violentes et dramatiques d'un Stendhal, les imaginations étranges d'un Nodier, d'un Gautier, exotiques d'un Gobineau, les récits tournés vers l'horrible ou le bizarre d'un Barbey d'Aurevilly, d'un Bloy, d'un Villiers de l'Isle-Adam, les drames sentimentaux empreints de la plus touchante émotion d'un Musset, etc.¹

Ainsi, René Godenne ne fait preuve d'aucune indécision dès lors qu'il s'agit de placer Stendhal au même rang que des nouvellistes de métier, dont la réputation dans l'écriture de nouvelles n'est plus à faire. C'est également le cas de Thierry Ozwald dans son ouvrage *La nouvelle*. Cette reconnaissance de la critique est une nouvelle invitation à considérer avec beaucoup d'attention et d'intérêt l'ensemble des récits courts de Stendhal.

Si donc Henri Beyle choisit d'abandonner, pendant un temps, l'écriture de romans au début des années 1830, c'est notamment parce qu'il a perçu très tôt une évolution des goûts du public en faveur de la nouvelle, comme nous l'apprend David Bryant :

À regarder de près les trois nouvelles publiées par Stendhal dans la *Revue de Paris* entre décembre 1829 et juin 1830 et qui ont suscité les commentaires du collaborateur du *Garde national*, on est amené à se demander si, comme tout écrivain journaliste de son époque, Stendhal n'était pas tenté d'exploiter le goût populaire et d'avoir recours aux nouveaux débouchés littéraires qui, sous forme de revues, prolifèrent après 1829.²

1 René Godenne, *La nouvelle française*, *op. cit.* p. 52-53.

2 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 264.

Stendhal décide ainsi de participer à sa manière à la renaissance de la nouvelle en France. La dimension littéraire est primordiale dans sa décision d'écrire des textes courts : Henri Beyle considère en effet que s'offre à lui un territoire littéraire encore peu exploité. Comme l'ont montré de nombreux critiques, la nouvelle est perçue à cette époque par certains auteurs comme la « nouvelle frontière » du Romantisme. Ainsi, Michel Crouzet insiste sur cette donnée absolument fondamentale :

en 1829, il faut le dire, grâce à la *Revue de Paris*, Stendhal participe au renouveau de la nouvelle en France ; à sa recreation, ou à la création de la nouvelle romantique ; c'est une nouvelle orientation capitale de l'école, une nouvelle étape de sa conquête du champ littéraire, parallèle mais non identique à la conquête du roman.¹

S'il paraît parfois malaisé d'évoquer un « courant romantique » à proprement parler, il est toutefois indéniable que tous les contemporains de Stendhal partageaient un certain nombre d'idées communes qui les rapprochaient. Or, cette communauté d'idées s'est très vite révélée féconde, en ce qu'elle a permis, par le biais de l'échange mais aussi de la rivalité, une création foisonnante pendant de nombreuses décennies. Stendhal s'est ainsi senti en concurrence directe avec Mérimée : très amis l'un et l'autre, malgré une forte différence d'âge (Stendhal avait vingt ans de plus que l'auteur de *Colomba*), les deux auteurs se sont livrés un véritable « combat littéraire » par nouvelles interposées au début des années 1830. C'est du reste Mérimée qui, selon David Bryant, a incité Stendhal à écrire des nouvelles pour la *Revue de Paris* récemment fondée. La concurrence et la collaboration de Stendhal et Mérimée, mises en lumière depuis par de nombreuses études², expliquent ainsi en partie la conversion de l'écrivain grenoblois au genre du récit court. Mais il convient également d'évoquer ici le rôle particulièrement important joué par les revues et magazines parisiens dans la vie littéraire de la première moitié du XIX^e siècle. Ainsi, le succès de revues nouvellement fondées telles la *Revue de Paris* a incité bon nombre d'écrivains à publier leurs écrits dans la presse, comme nous le signale David Bryant :

La *Revue de Paris*, la *Mode* et, un peu plus tard, la *Revue des Deux Mondes*, parmi

1 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 474.

2 Voir notamment l'article de George Rosa, « Stendhal collaborateur de Mérimée », *Stendhal Club*, *art. cit.*, et surtout le livre de Kajino Kichiro, *La création chez Stendhal et chez Mérimée, Du romantisme à la première création romantique*, Tokyo, Jiritsi-Shobo, 1981.

d'autres, ont opéré un changement radical dans la production littéraire qui devait lier irrévocablement la littérature narrative à la presse pendant le XIX^e siècle et qui a préparé le terrain aux innovations révolutionnaires de *la Presse et du Siècle* et à l'introduction du roman feuilleton à partir de 1836.¹

Il faut à cet égard rappeler que la situation de l'écrivain au début du XIX^e siècle était loin d'être florissante. De fait, les auteurs se trouvaient en position de faiblesse vis-à-vis des éditeurs, qui abusaient très largement de leur pouvoir pour les sous-payer. Stendhal avait lui-même tout à fait conscience de la précarité de sa situation, ayant déjà eu à subir les décisions arbitraires de certains éditeurs. Il songea même pendant un temps à fonder sa propre maison d'édition avec son cousin Romain Colomb, mais pour des raisons encore mal connues, ce projet dut finalement être abandonné. Ce renoncement ne signifie toutefois pas que Stendhal se soit finalement résolu à se soumettre à la volonté des éditeurs. Ainsi, il perçoit avec satisfaction l'importance croissante prise par les revues et les magazines parisiens sur la vie et la création littéraires de son époque. Stendhal est d'autant mieux disposé à l'égard des revues qu'il a lui-même collaboré, à la fin des années 1820, avec un journal anglais, le *New Monthly Magazine*. Cette collaboration ayant depuis pris fin, Stendhal cherchait un moyen de pouvoir continuer à mener le train de vie qui était le sien, comme nous l'indique David Bryant :

la crise de la librairie à cette époque et la difficulté pour les écrivains de recevoir une rémunération suffisante (pour *Le Rouge et le Noir*, Stendhal a reçu 1500 francs, dont 600 francs payés en avril 1830 et le reste en 1833) valorisaient la *Revue de Paris* qui promettait des paiements réguliers et en espèces. Stendhal dut être particulièrement sensible à cette perspective si on se rappelle que sa collaboration à la presse britannique prit fin en août 1829 avec le dernier des articles écrits pour le *New Monthly Magazine*. De plus, son analyse perspicace dans une lettre à Mareste de l'état de la librairie en 1829 indique clairement que, comme Balzac, il est conscient de la position précaire des écrivains face aux éditeurs traditionnels. Son rêve de créer une maison d'édition avec Colomb et d'autres est né du fait qu'il comprend bien qu'il existe un vaste public, – « le public achète énormément » –, mais que devant la librairie française l'écrivain était presque toujours perdant. Il était bien situé pour apprécier l'entreprise de Véron qui, dans un sens, proposait

1 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 265.

une alternative à la publication traditionnelle en volumes.¹

La fin des années 1820 voit en effet Stendhal connaître de graves problèmes financiers, qui l'incitent alors à devoir trouver rapidement des ressources pécuniaires :

En 1829 et 1830 il dut faire face à une grave crise financière dont Lily Felberg a traité dans son livre sur Stendhal et l'argent. Ses seules ressources régulières, sa pension militaire réduite à 450 francs en 1828 et sa rente viagère de 1600 francs, sont loin de lui assurer une rente de 6000 francs qu'il jugeait nécessaire pour mener une vie agréable. Donc la possibilité qu'il pouvait se procurer un supplément par sa collaboration à la *Revue de Paris* ne devait pas manquer de le tenter. Bien qu'on ne sache pas ce que cette collaboration lui rapporta, et c'était sans doute une somme assez modeste, cet apport ne dut pas être négligeable. En outre, Stendhal avait certainement compris qu'avec ces trois premières nouvelles il misait sur l'avenir, car c'était là une espèce d'acompte sur des sommes pouvant lui rapporter des intérêts à long terme.²

Stendhal était alors particulièrement bien disposé à l'égard de la *Revue de Paris*, qui venait d'être créée par le docteur Véron, lequel avait fait fortune dans le commerce d'un produit pharmaceutique (la célèbre pâte Regnaud). Stendhal avait ainsi émis à maintes reprises des commentaires élogieux sur cette nouvelle revue, qui lui paraissait laisser aux auteurs une liberté de style et de ton tout à fait appréciable. Stendhal ne s'était effectivement pas fourvoyé en tenant des propos élogieux à l'égard de la *Revue de Paris*. Dans ses mémoires, le docteur Véron affirme avoir voulu laisser la possibilité aux écrivains de son époque de donner libre cours à leur imagination :

Dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Véron note, « En fondant la *Revue de Paris* je voulus ouvrir [...] les deux battants d'une grande publicité à tous les jeunes talents encore obscurs, comme à tous les écrivains déjà célèbres ». En outre, comme il n'imposait aucun cadre idéologique à sa revue, il attirait des écrivains de toutes les tendances. Dans le prospectus qui annonce le premier numéro de la revue Véron laisse voir sa politique concernant la publication d'œuvres originales. Son souci majeur était de ne pas restreindre le choix de matériel ; ouvert à toutes les théories critiques il voulait assurer la publication

1 *Ibid.* p. 266-267.

2 *Ibid.* p. 268.

d'œuvres qui avaient « obtenu un vrai succès ». Dans la section consacrée à la littérature moderne « se presseront une foule de compositions échappées aux plumes contemporaines les plus célèbres¹ », répondant ainsi aux goûts et aux besoins assez étendus d'un public aisé et souvent aristocratique que visaient la qualité typographique de la revue et l'abonnement assez élevé de 80 francs par an. Dans la préface du premier numéro Véron souligne son désir d'élargir son public et de rompre avec l'inflexibilité du passé.²

Tout, en somme, disposait Stendhal à écrire pour la *Revue de Paris* : outre le fait que Véron rémunérait très largement ses collaborateurs, la revue accueillait en son sein des écrivains prestigieux comme Janin ou Mérimée, que Stendhal appréciait tout particulièrement. Il pouvait de fait se lancer pleinement à la conquête d'un nouveau territoire littéraire du Romantisme, et se confronter directement à son ami et complice Mérimée. Stendhal était en outre certain d'écrire pour un vaste public, la *Revue de Paris* connaissant dès ses débuts un succès qui ne fut pas démenti dans la suite de la décennie. L'écrivain grenoblois dut toutefois aller au devant de ses réticences – maintes fois exprimées – à l'égard de la littérature dite « populaire ». Ainsi, volontiers élitiste, Stendhal a toujours souhaité léguer à la postérité des œuvres d'une grande qualité littéraire, qui n'étaient pas nécessairement destinées à un large public³. Il fut donc dans l'obligation de modifier radicalement sa propre perception de ses écrits avant de se lancer dans l'écriture régulière de nouvelles pour les revues parisiennes de l'époque. D'où une certaine ambivalence : si Stendhal s'est certes toujours défendu d'avoir cédé aux sirènes de la littérature populaire, il est toutefois indéniable que l'envie d'être lu par un large public a eu son importance dans la décision de participer à la création de la nouvelle romantique. Yvon Houssais, dans son ouvrage consacré à l'histoire et à la fiction dans les *Chroniques italiennes*, insiste du reste sur la nature de cette ambivalence stendhalienne :

En choisissant la nouvelle, Stendhal opte pour une forme rentable et en pleine expansion à cette époque du dix-neuvième siècle.

D'où une attitude parfaitement ambivalente puisque, tout en s'efforçant de tirer le maximum d'argent de ses textes, il affecte le plus grand mépris pour la réussite « populaire » : « Je ne suis pas en peine d'un succès vulgaire » (p. 386) et ne dissimule pas son mépris à l'égard de

1 *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, t. III, p. 43.

2 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 265-266.

3 Dans sa correspondance, Stendhal ne cesse d'affirmer qu'il ne cherche pas, contrairement à certains de ses contemporains, à obtenir le succès par l'écriture d'un roman pour « femmes de chambre ».

la nouvelle qu'il semble considérer comme une forme mineure par rapport au roman.¹

Malgré tous ses efforts pour souligner son mépris à l'égard de la littérature populaire, Stendhal fut toutefois associé – au début de sa collaboration avec la *Revue de Paris* – aux praticiens de la « littérature facile ». Si cette association ne se prolongea certes pas dans le temps, Stendhal conserva néanmoins toujours une certaine ambiguïté dans ses rapports avec la littérature populaire ; ambiguïté qui, nous le verrons, aura des conséquences directes sur la relation de Stendhal avec son lecteur. La collaboration de Stendhal avec la *Revue de Paris* l'amena à écrire trois nouvelles au carrefour des années 1820-1830 : *Vanina Vanini*, *Le Coffre et le Revenant* et *Le Philtre*². Ces trois nouvelles répondaient au goût des lecteurs de l'époque pour l'exotisme (*Le Coffre et le Revenant* et *Le Philtre* mettent en scène des personnages espagnols, tandis que *Vanina Vanini* est une histoire italienne) et pour une fin brusque et enlevée :

À partir d'une analyse des nouvelles publiées dans la *Revue de Paris* il semble que Stendhal cherche à fournir des œuvres qui répondent à un besoin de la part du public (ou du moins tel que lui et la *Revue de Paris* le conçoivent) pour des récits rapides où se trouvent réunis des passions violentes, de fortes émotions et des dénouements dramatiques, le tout soutenu par une couleur locale bien relevée et une solide sensation de dépaysement qui ne néglige pas le fantastique. C'est en compagnie d'écrivains tels que Mérimée, Béquet, Hoffmann, Janin, Saintine, Rosseuw Saint-Hilaire, Léon Gozlan et Balzac qu'avec ses trois nouvelles Stendhal va à la quête d'un public avide de nouveauté.³

Par ailleurs, à la suite de Balzac et Mérimée, Stendhal feignait dans ses premières nouvelles de relater des faits contemporains. Ainsi, *Vanina Vanini*, *Le Philtre* et *Le Coffre et le Revenant* sont tous des récits se déroulant dans les années 1820⁴. Ces trois nouvelles

1 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, Moncalieri (Piémont), CIRVI (Centre universitaire de la recherche sur le voyage), 2000, p. 94.

2 Mariella di Maio nous renseigne sur les dates de publication de *Vanina Vanini* : « *Vanina Vanini*, dont le sous-titre est *Particularités sur la dernière vente de carbonari découverte dans les états du pape*, parut en 1829 dans la *Revue de Paris*, t. IX, 101-125 », *Dictionnaire de Stendhal*, *op.cit.* p. 724. Philippe Berthier, toujours dans le *Dictionnaire de Stendhal* (p. 163-164 et p. 532) nous renseigne pour sa part sur les dates de publication des nouvelles *Le Coffre et le Revenant* et *Le Philtre*, en nous apprenant que ces deux textes furent publiés dans la *Revue de Paris* au cours de l'année 1830.

3 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 269-270.

4 La première phrase de chacune de ces trois nouvelles commence par une indication temporelle établissant très clairement la contemporanéité des faits : « C'était un soir de printemps 182* » (*Vanina Vanini*); « Par une belle matinée du mois de mai 182* » (*Le Coffre et le Revenant*); « Pendant une nuit sombre et pluvieuse de l'été de 182* » (*Le Philtre*).

présentaient en outre une unité de fond indéniable, étant en effet toutes les trois identifiées comme des histoires tragiques¹. Il faut également noter que Stendhal ne négligeait pas la dimension fantastique dans ses premières nouvelles, répondant là encore au goût du public de l'époque pour un genre en pleine expansion. Ainsi, la jeune espagnole Léonor laisse entendre dans *Le Philtre* que Mayral, son ancien amant, a pu lui faire ingérer un philtre d'amour, car elle ne parvient pas à expliquer de manière rationnelle sa passion pour cet homme infâme :

Le jeune sauteur qui était avec moi, reprit-elle, était intimidé et me donnait les détails les plus vrais et les plus désolants sur Mayral. J'étais au désespoir. Peut-être m'a-t-il fait prendre un philtre, me disais-je, car je ne puis le haïr. En la présence de telles infamies, je ne puis le haïr, monsieur, je sens que je l'adore. Doña Léonor s'interrompit et resta pensive.²

Or, même si le lieutenant Liéven – à qui s'adresse ce discours – considère cette conjecture avec scepticisme³, force est de constater que le narrateur de cette nouvelle n'avancera jamais une raison pouvant expliquer le véritable « envoûtement » de Léonor à l'égard de Mayral. La fin du récit ne fera même que corroborer le doute généré par les propos de la jeune femme, puisque Léonor, incapable d'aimer un autre homme que Mayral, refusera la proposition de mariage formulée par Liéven, et ira passer le reste de ses jours au couvent des Ursulines. De nombreux critiques ont par ailleurs fait remarquer qu'une tonalité fantastique était également présente dans *Le Coffre et le Revenant*, notamment au moment où don Blas, le chef de la police de Grenade, ne parvient pas, malgré tous ses efforts, à ouvrir le coffre dans lequel se cache don Fernando :

Il alla au chevet du lit, ouvrit une caisse remplie d'armes, et se rapprocha du coffre avec un paquet de crochets anglais. Inès ouvrit les persiennes d'une fenêtre, et se pencha sur l'appui de façon à pouvoir se jeter dans la rue au moment où don Blas aurait découvert don Fernando. Mais l'excès de la haine que Fernando portait à don Blas lui avait rendu tout son

1 Karl Alfred Blueher, dans son article « L'Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », *Stendhal Club*, n° 96, 15 juillet 1982, estime en effet que ces trois nouvelles relèvent, à l'instar de *Mina de Vanghel*, du genre du récit tragique.

2 Stendhal, *Le Philtre, Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 345.

3 « Étrange aveuglement ! pensa Liéven ! Une femme de tant d'esprit et si jeune croire aux sortilèges », *ibid.* p. 346.

sang-froid ; il eut l'idée de placer la pointe de son poignard derrière le pêne de la mauvaise serrure du coffre, et ce fut en vain que don Blas tordit ses crochets anglais.

« C'est singulier, dit don Blas en se relevant, ces crochets ne m'avaient jamais manqué. »¹

Certes, la dimension fantastique est ici loin d'être absolue : seul don Blas peut éventuellement penser qu'un maléfice l'empêche d'ouvrir le coffre. En effet, le narrateur ne prive pas le lecteur des causes rationnelles pouvant expliquer l'échec de l'infaillible chef de la police de Grenade. Il s'agit donc davantage ici d'un jeu, clin d'œil intertextuel adressé au lecteur avide de récits fantastiques. Force est de constater, toutefois, qu'une tonalité fantastique est bel et bien présente dans cette nouvelle, à commencer par le titre (*Le Coffre et le Revenant*), volontairement attrayant pour le lectorat de l'époque. Ce titre n'est en outre pas une simple fantaisie ménagée par Stendhal. Ainsi, alors même que don Fernando est transporté hors du palais de don Blas pour sa propre protection, Zanga, l'homme chargé de porter le coffre, croit être confronté à un revenant :

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 9 heures du soir. Quelques ducats, pensa-t-il, m'assureront la discrétion de Zanga. Vaincu par la douleur, il lui dit très bas : *Tourne le coffre dans un autre sens, je souffre horriblement ainsi.*

Le porte-faix, 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.²

La tonalité fantastique, si elle n'est certes pas totalement assumée par Stendhal et présente dans ce texte une dimension essentiellement ludique, est néanmoins très clairement suggérée dans cette nouvelle : l'incompréhension et la peur de certains personnages face à des situations bien précises, ainsi que la présence d'une topographie traditionnellement associée au récit fantastique (le cimetière, notamment), sont en effet des exemples particulièrement évocateurs de la volonté de Stendhal de répondre aux goûts du public de

1 Stendhal, *Le Coffre et le Revenant*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 285.

2 *Ibid.* p. 287.

son époque pour un type de récit faisant la part belle au surnaturel.

Malgré le succès de ses premières nouvelles, Stendhal ne poursuivit toutefois pas sa collaboration avec la *Revue de Paris* : il fut en effet nommé consul à Trieste le 25 septembre 1830, et dut quitter la France le 6 novembre de la même année. Cet événement fut loin d'être aussi anodin qu'il peut apparaître de prime abord : il marqua en effet un arrêt dans l'écriture stendhalienne de nouvelles. Éloigné de Paris et des rédactions des grandes revues, Stendhal perdit semble-t-il quelque peu la stimulation qui était la sienne pendant les années 1829-1830. David Bryant estime du reste que cet éloignement subit de Paris eut une importance capitale sur la création littéraire de Stendhal. Ainsi Bryant conclut-il son article en affirmant que si Stendhal avait eu la possibilité de rester à Paris, il serait devenu, à n'en pas douter, un des maîtres de la « littérature facile » :

il semble incontestable que Stendhal a été emporté par la vogue spectaculaire de la nouvelle en 1829. On serait même tenté de dire que s'il n'avait pas quitté Paris à la fin de 1830 il serait allé beaucoup plus loin dans ce domaine et, comme Janin, Sue, Gozlan et compagnie, serait devenu un des maîtres de la « littérature facile ».¹

Il y a là une donnée importante quant à notre réflexion sur la nouvelle stendhalienne : en effet, si l'on suit la conjecture de David Bryant, on peut aller jusqu'à affirmer que Stendhal serait devenu un nouvelliste à part entière, à la façon de son ami Mérimée. Certes, il ne s'agit là que d'une hypothèse, et spéculer sur des faits qui ne se sont finalement pas produits présente une certaine forme de vanité. Toutefois, la thèse de David Bryant est intéressante en ce qu'elle souligne à quel point Stendhal montrait des dispositions évidentes pour l'écriture de nouvelles. Cette donnée contribue à corroborer le postulat de notre étude, qui cherche à redonner ses lettres de noblesse à des textes trop longtemps laissés dans l'ombre des grands romans stendhaliens.

Si Stendhal n'est certes pas devenu nouvelliste à part entière, ou en tous les cas pas uniquement, il n'en revient pas moins à l'écriture de nouvelles au cours de la décennie 1830. Ainsi, la découverte de manuscrits italiens en 1833 dans la bibliothèque des Caetani marque une seconde grande étape dans l'écriture de nouvelles. Notons toutefois que Stendhal écrivit deux autres nouvelles avant de découvrir les manuscrits italiens, à savoir *Mina de Vanghel* et *San Francesco a Ripa*. Le *Dictionnaire de Stendhal* (p. 448 et 653)

1 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 » *art. cit.* p. 274.

nous apprend que *Mina de Vanghel*, pourtant écrite et corrigée entre la fin décembre 1829 et le 19 janvier 1830, n'a été publiée que de façon posthume par Romain Colomb, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er août 1853. Quant à la nouvelle *San Francesco a Ripa*, composée elle aussi au début des années 1830 (du 28 au 30 septembre 1831, pour être précis), elle subit un sort similaire à celui de *Mina de Vanghel*, en étant portée à la publication de manière posthume, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1853. On constate ainsi que le lien avec le récit court et, dans le cas présent, avec le genre de la nouvelle, n'a jamais été véritablement rompu, sauf si l'on considère la question sous un angle purement éditorial.

Stendhal, qui a longtemps recherché une matière italienne authentique, susceptible de pouvoir transmettre fidèlement les mœurs des Italiens de la Renaissance aux lecteurs du XIX^e siècle, se saisit avec plaisir de l'occasion qui lui est offerte de remettre en pleine lumière des textes anciens laissés à l'abandon. Il va ainsi faire copier et annoter un très grand nombre de manuscrits italiens, desquels il va tirer six nouvelles, au rang desquelles nous trouvons, chronologiquement, *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano*, *L'Abbesse de Castro*, *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*. La découverte des manuscrits italiens inaugure ainsi la seconde grande phase de l'écriture stendhalienne de nouvelles. Cette fois-ci, les nouvelles stendhaliennes ne s'inspirent plus directement du style et du travail de ses contemporains, mais cherchent davantage à être un calque fidèle des textes judiciaires dont elles sont issues. Cette volonté de demeurer parfaitement fidèle à ces chroniques de la Renaissance italienne va toutefois s'estomper avec le temps : si Stendhal est ainsi très respectueux du texte d'origine dans sa première nouvelle, *Vittoria Accoramboni*, il s'en détache en revanche considérablement dans *L'Abbesse de Castro*, qui est sa dernière nouvelle achevée¹.

Ainsi, les critiques s'accordent à dire que les nouvelles stendhaliennes connaissent deux grandes phases rédactionnelles : l'une entourant l'écriture du *Rouge et le Noir*, et l'autre entourant la rédaction de *La Chartreuse de Parme*. Les deux grands romans stendhaliens seraient ainsi de véritables pôles d'attraction, ce qui laisserait déjà entendre que l'écriture de récits courts ne s'oppose pas nécessairement (bien au contraire) à l'écriture de macro-récits comme les romans. Dans son article consacré au récit tragique, Michel

¹ Dans la notice de *L'Abbesse de Castro* de la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier affirme notamment – comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer – que dans ce texte « la part de l'invention est énorme », *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1195.

Crouzet insiste du reste sur l'idée selon laquelle les nouvelles appartiennent à deux périodes de composition parfaitement distinctes :

« On a donc le droit, me semble-t-il, de réunir sans les confondre les deux blocs de récits courts, ou de nouvelles que Stendhal a laissés : le premier, entoure le *Rouge*, et l'erreur à ne plus commettre, est de l'envisager surtout en fonction du roman qu'il escorte sans accorder à ces œuvres autonomie et originalité ; le deuxième, fruit du congé en France, correspond aux « chroniques », et se termine avec l'invention du « petit roman », genre victime le plus désastreusement de l'inachèvement stendhalien !¹

Si les raisons ayant incité Stendhal à se lancer dans l'écriture de nouvelles sont plutôt d'ordre économique et littéraire dans la première phase rédactionnelle, elles sont en revanche davantage d'ordre esthétique dans la seconde phase. Il ne faut certes pas totalement exclure la dimension économique motivant l'écriture de ce second groupe de nouvelles, qui sont elles aussi publiées dans la presse parisienne. Stendhal collabore en effet cette fois-ci, non plus avec la *Revue de Paris*, mais avec la *Revue des Deux Mondes*, avec laquelle il signe un contrat très lucratif². Toutefois, si la dimension financière demeure une des raisons principales justifiant l'écriture de ces nouvelles, elle n'est plus aussi centrale que lors de la première phase rédactionnelle : Stendhal se sert en effet d'abord et avant toute chose des manuscrits italiens qu'il a trouvés dans la bibliothèque des Caetani afin de développer l'image mythique d'une Italie « à demi vécue à demi rêvée³ » qu'il a toujours eue à l'esprit. Dès ses récits de voyage italiens, tels *Rome, Naples et Florence* et les *Promenades dans Rome*, Stendhal s'était en effet vanté de disposer de chroniques judiciaires de la Renaissance italienne, d'où il disait tirer les nombreuses anecdotes qu'il livrait au lecteur. Mais il s'agissait parfois d'une tentative de mystification. Le plaisir de disposer de manuscrits dont il avait tant de fois rêvé dépassait alors très certainement le désir de signer un contrat lui permettant d'améliorer substantiellement son train de vie. L'écriture de nouvelles, si elle a de prime abord des raisons purement « matérielles », présente également voire surtout en seconde instance des raisons esthétiques essentielles,

1 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 474.

2 Ainsi, Stendhal signe un premier contrat avec Buloz, le directeur de la revue, en avril 1837 : il s'engage à fournir six ou sept nouvelles pour une somme de trois mille francs. Puis, alors même qu'il n'a jamais tenu ses promesses, Buloz lui offre en 1842 un nouveau contrat : pour cinq mille francs, Stendhal devait s'engager à fournir d'ici un an deux volumes de nouvelles. Stendhal reprendra ainsi en toute urgence des nouvelles restées inachevées, mais mourra avant d'avoir pu honorer son contrat.

3 Nous empruntons cette expression à Julien Gracq, dans son essai *En lisant en écrivant*, *op. cit.* p. 53.

qu'il convient désormais d'étudier.

IV. Les raisons esthétiques et thématiques à l'origine de l'écriture des nouvelles

Ainsi, la description complète de l'amour, et notamment d'un amour passionné, est une des principales raisons ayant incité Stendhal à écrire de nouvelles. Michel Crouzet a en effet noté¹ que la différence générique était une donnée essentielle chez l'écrivain grenoblois. Selon Michel Crouzet, Stendhal prenait soin de séparer ses thématiques romanesques des thématiques de ses récits courts. Pour Stendhal, chaque genre littéraire appelait en effet naturellement un certain type de personnages et de sujets :

Autre genre, autres thèmes : si peu « formaliste » que soit Stendhal, la différence entre les genres lui semble naturelle et spontanée. Il n'imagine pas les mêmes personnages, et surtout les mêmes héroïnes, dans ses romans et ses nouvelles. Le genre définit une substance, une logique de l'invention.²

Il est de fait évident que Stendhal ne pouvait pas raconter le même type d'histoires dans ses nouvelles et dans ses romans, ni présenter non plus le même type de personnages. De cette division générique clairement marquée, naît la volonté chez Stendhal d'aborder des thèmes qu'il n'avait pas encore abordés dans ses romans. L'amour-passion fait partie de ces thèmes. Les romans et essais de Stendhal n'avaient en effet pas encore évoqué pleinement l'amour sous cette modalité :

L'érotisme noir réservé à la nouvelle (il est épisodique dans le roman stendhalien), montre l'amour dévorant, c'est-à-dire agissant comme une aliénation néfaste (il en est à l'inverse de faste), et comme une volonté de possession absolue d'autrui. Ici le moi n'abdique pas, et les amants ne se rencontrent jamais en dehors d'un climat de guerre ;

1 Notamment dans ses articles « Mérimée : le roman et la nouvelle : l'exemple de *Colomba*. Propositions » et « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.*

2 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 475.

l'amour, exercice de la force, veut des vainqueurs et des vaincus, il veut des captures, des redditions, des prisonniers. Alors que le thème de la prison heureuse symbolise la réciprocité amoureuse dans le roman, la défaite-victoire consentie de chacun, l'abandon mutuel et sans évasion possible des amants, la clôture définitive des bras de l'amant et de l'aimée, dans les nouvelles, la prison est malheureuse : elle est captivité unilatérale et fonctionne comme un piège de l'orgueil refermé sur une proie.¹

Nous verrons un peu plus loin dans cette étude que la claustration, véritable leitmotiv du récit bref stendhalien, présente effectivement une connotation négative. La volonté de donner une image relativement complète des autres peuples européens, en essayant de retranscrire le plus fidèlement possible leurs spécificités, invitait en outre Stendhal à se tourner vers la nouvelle. Il voyait en effet en celle-ci un moyen d'aborder plus fidèlement la réalité que le roman : pour lui, si le réel peut être appréhendé par l'écrit, il peut l'être encore plus précisément par le récit court. Mérimée partageait lui aussi cette conception, même si Stendhal avait toutefois tendance à nuancer cette pensée. L'écrivain grenoblois n'hésitera pas en effet à poursuivre l'écriture de romans, et à en faire même la priorité de son travail littéraire, tandis que Mérimée, en partisan convaincu de la nouvelle, consacra une part importante de ses efforts à l'écriture de récits brefs. La pensée selon laquelle la nouvelle, à l'instar de l'anecdote, serait plus apte à approcher avec justesse la réalité des peuples n'en demeure pas moins présente à l'esprit de Stendhal. Ainsi, afin d'évoquer les mœurs des Italiens de la Renaissance, l'écrivain grenoblois choisit d'avoir recours à la forme courte plutôt qu'au roman, comme nous l'indique Michel Crouzet :

Le genre, le thème, le style, se correspondent, s'entre-déterminent, au roman les mœurs modernes, à la nouvelle, celles d'avant, d'un passé, ou mieux d'un archaïsme qui peut être contemporain.²

La conversion de Stendhal au genre de la nouvelle n'est donc pas le fruit d'une contrainte : elle ne vise pas à dissimuler, par exemple, une impossibilité matérielle à écrire des romans. Hans Boll-Johansen, citant Henri-François Imbert, insiste du reste lourdement sur ce point dans son article consacré à la différence structurale entre la forme longue et la forme courte

1 *Ibid.* p. 480.

2 Michel Crouzet, « Mérimée : le roman et la nouvelle : l'exemple de *Colomba*. Propositions », *art. cit.* p. 140.

chez Stendhal :

Stendhal romancier dispose de procédés très souples qui lui permettent de composer une histoire longue ou brève selon son gré. M. Imbert, dans sa thèse, dit à propos de *Vanina Vanini* : « Stendhal, dans *Vanina Vanini* [...] prélude aux thèmes du *Rouge* et la *Chartreuse*, mais en fait, il ne nous offre qu'un *plan de roman*. Bardèche s'interroge sur la portée de ce terme. Je ne vois d'autre explication que celle-ci, fort simple : la nouvelle pouvait devenir un véritable roman ». (H.-F. IMBERT, *Les Métamorphoses de la liberté*, Paris, Corti, p. 456).¹

S'appuyant sur la thèse de Henri-François Imbert, Hans Boll-Johansen montre ainsi que le talent littéraire de Stendhal lui permettait de choisir par avance le type de récit qu'il souhaitait composer. Les études génétiques consacrées aux manuscrits italiens de la bibliothèque des Caetani ont par ailleurs démontré que Stendhal avait souvent été obligé de réduire une « matière première » particulièrement abondante. Si les nombreuses intrusions du narrateur dans les nouvelles italiennes, s'excusant des longueurs du manuscrit original, relèvent souvent d'une mystification du lecteur, il n'en reste pas moins que Stendhal a réellement dû parfois réduire de manière drastique les dimensions de ces récits.

De fait, s'il l'avait vraiment voulu, Stendhal aurait pu aisément composer de nombreux romans à partir de ses manuscrits italiens. *La Chartreuse de Parme*, inspirée d'une chronique italienne intitulée *Origine et Grandeur de la famille Farnèse*, est du reste l'exemple le plus frappant de cette possibilité. Un texte de notre corpus tel que *L'Abbesse de Castro* souligne lui aussi la possibilité d'écrire un récit relativement long à partir de l'un des nombreux manuscrits italiens de la bibliothèque des Caetani. L'exemple de *L'Abbesse de Castro* est d'autant plus frappant que Stendhal a cette fois-ci inventé les deux tiers du récit, ne s'inspirant finalement que très peu de la chronique italienne originelle. De fait, la volonté de Stendhal de se consacrer pendant un temps au récit court montre bien que l'écrivain grenoblois cherchait à aborder des thématiques, des personnages et des récits différents de ceux déjà présents dans ses romans.

Le cas de *La Chartreuse de Parme* permet par ailleurs d'évoquer une autre fonction

1 Hans Boll-Johansen, « Roman et nouvelle. La différence structurale entre la forme longue et la forme courte chez Stendhal », *Stendhal e Bologna*, Bologne, *Bolletino dell'Archiginnasio*, 66-68, 1971-1973, p. 570.

des nouvelles stendhaliennes : celle de « laboratoire littéraire¹ ». Il faut d'emblée reconnaître que l'expression de « laboratoire littéraire » présente une connotation potentiellement péjorative : en effet, considérer les nouvelles stendhaliennes comme de simples ébauches des grands romans stendhaliens reviendrait à procéder à une déconsidération totale de l'intérêt littéraire de ces textes. Or, à travers la réflexion que nous menons, nous cherchons au contraire à montrer toute l'importance que revêtent ces textes dans l'ensemble de la création stendhalienne. Loin de nous donc l'idée de présenter les nouvelles stendhaliennes comme des brouillons préparatoires aux grands romans stendhaliens que sont *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*. Nous adhérons en ce sens aux propos de Michel Crouzet qui, dans son article sur le récit tragique, insiste sur la qualité intrinsèque des nouvelles stendhaliennes :

Ses nouvelles, constituant une part autonome de son œuvre, ne sont pas des « chutes » de ses romans. C'est un grave contre-sens à ne pas commettre.²

Toutefois, il paraîtrait fallacieux et réducteur de laisser de côté une donnée qui a eu son importance au moment de la création de ces nouvelles, et qui est celle de l'expérimentation. Ainsi, en se lançant dans l'écriture régulière de récits courts à la fin des années 1820, Stendhal a eu la possibilité d'aborder des questions de poétique auxquelles il n'avait pas été confronté jusqu'alors. Il a pu développer à travers ces récits un certain nombre de procédés littéraires, et perfectionner sa propre faculté à composer des romans. Notons, parmi les avancées nées de l'écriture de nouvelles, une meilleure façon d'aborder les questions d'accélération du récit : l'écriture de textes ramassés, aux dimensions volontairement restreintes, a ainsi permis à Stendhal de se familiariser avec les procédés de l'ellipse et du sommaire. D'un point de vue plus thématique, la véritable plongée entreprise par Stendhal dans l'Italie de la Renaissance lui a permis de compléter puis de développer son abondante thématique italienne. Or, ce travail prendra une importance toute particulière lors de la rédaction de *La Chartreuse de Parme*, roman qui est considéré par bon nombre de critiques

1 Cette notion de « laboratoire littéraire » est récurrente dans les études consacrées à la nouvelle stendhalienne. Sabine Ceysson parle ainsi de « laboratoire stendhalien » (« Les mots de la fin dans les *Chroniques italiennes* », *H.B.*, n° 2, 1998, p. 135), tandis que Bruno Monfort préfère pour sa part parler de « récit-laboratoire » (« La nouvelle et son mode de publication », *art. cit.* p. 155). Quant à David Bryant, il affirme que « ces nouvelles ne seraient que des expériences sorties de son laboratoire littéraire. » (« Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 274).

2 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 465.

et d'écrivains comme le chef-d'œuvre absolu de l'art stendhalien. Ainsi, le fait d'avoir longuement travaillé sur ses nouvelles italiennes pendant toute la seconde partie des années 1830 aura permis à Stendhal de procéder à une diction rapide et spontanée de *La Chartreuse de Parme*. C'est du moins l'avis de critiques tels Jean-Jacques Hamm¹, qui estiment que si *La Chartreuse de Parme* est à ce point aboutie, c'est précisément parce que Stendhal s'est beaucoup exercé auparavant en écrivant un grand nombre de nouvelles italiennes. Philippe Berthier, dans sa notice de la nouvelle *Vittoria Accoramboni* établie pour l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, considère du reste que le long travail stylistique entrepris par Stendhal sur les manuscrits italiens est à l'origine du « style plus dénoué de *La Chartreuse de Parme* » :

Littérairement, la mise à disposition des lecteurs du XIX^e siècle de ces récits posait à Stendhal un problème crucial, celui du style. L'habillage rhétorique intempérant de certains est insupportable, ou décourageant, et il ne pouvait être question de le rendre littéralement. Mais en même temps si l'on voulait restituer le parfum du moment, il était dommage d'y renoncer tout à fait. Dans un jeu subtil de rapprochement et de mise à distance, Stendhal essaie à la fois de rendre lisible un « hypotexte » souvent diffus, embrouillé ou pédant, qu'il débroussaille et simplifie, et de conserver, par quelques touches significatives et bien placées, une tonalité linguistique porteuse de dépaysement. Dans ces "historiettes" par définition palimpsestes, chaque cas est abordé différemment en fonction de la spécificité de la première couche textuelle, recouverte par celle de Stendhal. Seule la confrontation minutieuse entre les deux états permet d'apprécier le travail de l'écrivain, ce qu'il retient, ce qu'il supprime, ce qu'il ajoute, du degré zéro de l'interventionnisme (la traduction mot à mot) à la complète émancipation.

On n'échappe pas à un paradoxe, voire à une contradiction : Stendhal n'a de cesse de souligner la complaisance verbeuse, l'enflure et l'obscurité qui sont les péchés mignons de la langue italienne, et il lui faut ici « écrire italien ». Il doit, pour être fidèle à un certain esprit et un certain climat, délibérément succomber à un style que lui-même, adepte du « serré », réproouve. Délicate balance, dont l'équilibre est à chaque fois remis en question, mais éminemment féconde. C'est à ces exercices qu'on devra peut-être, en partie, le style plus dénoué de *La Chartreuse de Parme*.²

1 Jean-Jacques Hamm, « Un laboratoire stendhalien : les *Chroniques italiennes* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril 1984, p. 245-254.

2 Philippe Berthier, notice de *Vittoria Accoramboni*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1408.

L'écriture de nouvelles a de fait eu une influence absolument considérable sur la réussite littéraire de chefs-d'œuvre tels *Le Rouge et le Noir* et surtout *La Chartreuse de Parme*. Un des domaines où cette influence a été la plus patente est notamment celui de la création des personnages et des paysages. Ainsi, les personnages des nouvelles, bien que très différents dans leur approche psychologique des personnages de romans, présentent des traits annonciateurs de certaines grandes figures de l'œuvre stendhalienne. En ce sens, Mina de Vanghel est considérée par beaucoup de critiques comme le modèle même de Mathilde de La Mole¹, tandis que les héroïnes italiennes, telles notamment Vanina Vanini, ont certainement été à l'origine de la création du mémorable personnage de la duchesse Sanseverina dans *La Chartreuse de Parme*.

Par ailleurs, en mettant en place un décor hautement symbolique, ces nouvelles ont préparé la composition de paysages romanesques permettant une meilleure compréhension de la vie intérieure des personnages principaux. Michel Crouzet, dans son article « Stendhal et le récit tragique », montre ainsi que la scène du lac, dans la nouvelle *Mina de Vanghel*, est certainement à l'origine de la thématique romantique du lac de Côme dans *La Chartreuse de Parme* :

La deuxième étape de l'itinéraire de Mina, où elle doit vaincre le doute, « le repentir, la crainte de la honte », et conjurer la baisse de son courage, et constituer sa volonté en destin (« Et ne faut-il pas que chaque être accomplisse sa destinée ! »), c'est la scène du lac, la plus riche orchestration du thème du lac chez Stendhal, le passage le plus harmonique de ses récits, le plus emblématique de toute sa poétique, où l'on retrouve les impressions de *Rolle*, et où sont annoncés les passages de *La Chartreuse* où le paysage du lac de Côme et l'âme de Gina, de Fabrice, sont saisis ensemble, dans une relation mutuelle de consonance et d'élévation poétique. Le mouvement est le même : Mina atteint la « mélancolie », le consentement à la souffrance, à la résignation, la réconciliation avec le sort, une sorte de l'unité de l'âme attendrie et raffermie à la fois, parvenue à elle-même en s'élevant au-dessus d'elle-même, en succombant à l'injonction douce et impérative du sublime de la nature.²

Si donc les nouvelles ont une incontestable valeur littéraire en elles-mêmes, et n'ont de fait

1 C'est l'avis notamment de Jacqueline Andrieu, dans son article intitulé « De *Mina de Vanghel* à *Lamiel*, ou Héroïsme, amour et vraisemblance », *Stendhal Club*, n° 76, 15 juillet 1977, p. 321-331. Mais aussi de Michel Crouzet, dans son article « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.*

2 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 493.

nul besoin de se voir comparées aux grands romans stendhaliens pour faire montre de leur intérêt, il n'en reste pas moins que c'est notamment à travers leur écriture que Stendhal s'est montré ensuite apte à composer des romans d'une très grande qualité. L'écriture de nouvelles en particulier, et de récits brefs de manière plus générale, présentait ainsi à ses yeux une valeur indéniable aussi bien sur le court terme que sur le long terme.

Les raisons ayant conduit Stendhal à se lancer dans l'écriture de récits courts ne sauraient toutefois être complètes sans l'évocation du plaisir d'écrire. Ainsi, nombre de critiques insiste régulièrement sur le plaisir que prenait Stendhal à écrire, plaisir souvent opposé à celui de lire : Stendhal admettait en effet que l'écriture lui procurait une joie incomparablement supérieure à celle de la lecture. Or, le plaisir de se livrer à l'exploration d'un nouveau champ littéraire l'a sans doute incité à se lancer, sans hésitation aucune, dans l'écriture de nouvelles, comme nous le montre David Bryant dans son article consacré à la « littérature facile » :

Cette incursion dans le domaine de la nouvelle peut, bien sûr, être tout simplement un autre exemple de ce besoin, de ce plaisir d'écrire dont Stendhal parle dans les *Souvenirs d'Égotisme* :

« Pour qui a goûté de la profonde occupation d'écrire, lire n'est qu'un plaisir secondaire. Tant de fois je croyais être à 2 heures, je regardais ma pendule : il était 6 heures et demie. Voilà ma seule excuse pour avoir noirci tant de papier¹. »²

Michel Crouzet souligne en outre que Stendhal a pu être sensible aux remarques de Victor Jacquemont, qui depuis longtemps l'incitait à donner libre cours à son talent de conteur :

Quand en 1825 Victor Jacquemont encourage Stendhal à se fixer plus nettement dans sa vocation de « conteur » (« vous excellez à conter »), il tire la leçon de tout ce qui a manifesté dans toutes les œuvres parues de Stendhal son talent de raconteur : anecdotes, récits « vécus », récits-chroniques, petites nouvelles.³

Le lien entre anecdotes et nouvelles, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer et sur lequel nous nous appesantirons bien davantage dans notre quatrième chapitre, dépend

1 Stendhal, *Œuvres intimes*, édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, tome II, p. 512.

2 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 273.

3 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 464.

également des aptitudes de conteur de Stendhal. On peut considérer que, si les nouvelles ont pu être pour lui une manière indirecte de préparer l'écriture de grands romans, les anecdotes auraient pu procéder de même sorte avec les nouvelles. Une véritable chaîne créative serait ainsi à l'œuvre, les anecdotes suscitant l'écriture de nouvelles, qui elles-mêmes susciteraient l'écriture de romans. Ce plaisir d'écrire est d'autant plus manifeste lorsque l'on prend en considération le second groupement de nouvelles écrites par Stendhal.

Ainsi, l'écrivain grenoblois pouvait se livrer au plaisir d'explorer une Italie de la Renaissance qui l'avait toujours fortement passionné. Stendhal, en travaillant sur ces chroniques italiennes abandonnées, répondait en effet par là à un plaisir depuis longtemps frustré : celui d'écrire des textes mettant en scène une italianité vouée à disparaître du fait de l'avancée de la civilisation. Comme le montre Michel Crouzet dans son article consacré au récit tragique, Stendhal cherchait depuis longtemps déjà des textes sur l'Italie de la Renaissance. Le fait qu'il les ait enfin trouvés, et qu'il puisse les retravailler lui-même pour en faire une pierre angulaire de sa réflexion sur l'italianité, ne pouvait que lui procurer une joie intense :

Ils étaient appelés de loin, les manuscrits des Caetani, Stendhal avait tant de fois annoncé déjà qu'il les avait utilisés ! Tant de fois, il avait invoqué de fausses sources qu'on doit comprendre sa joie d'en avoir enfin de vraies ! D'avoir enfin le droit de raconter de belles histoires comme de l'histoire vraie. D'avoir enfin trouvé des « nouvelles » qui en étaient de vraies, qui avaient été les nouvelles du jour. Trouver la fiction dans la réalité, comme pour le *Rouge*, ou même la *Chartreuse*, soit, mais trouver une réalité qui dépasse la fiction fictive !¹

Stendhal mit donc toute son énergie à réécrire ces chroniques judiciaires de la Renaissance italienne. La justification de se lancer dans une nouvelle phase d'écriture de nouvelles était donc née, d'autant que nous avons vu que Stendhal pensait que le seul moyen d'aborder les thèmes contenus dans ces chroniques était le récit court.

Il faut enfin noter que Stendhal, en se lançant dans l'écriture régulière de récits courts au début des années 1830, entendait élargir sa connaissance de la nouvelle. En effet, Stendhal était depuis longtemps un grand amateur de nouvelles, sa bibliothèque étant le

1 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 464.

témoignage de son goût très prononcé pour les histoires édifiantes de la Renaissance. On connaît notamment son goût pour les nouvelles de Bandello. De fait, il semble qu'en choisissant de se lancer dans l'écriture de nouvelles, Stendhal ait voulu affiner sa compréhension de ce genre littéraire ancien, et s'inscrire lui-même dans l'histoire du genre, en apportant sa propre pierre à ce vaste édifice.

Les raisons ayant incité Stendhal à se lancer dans l'écriture de nouvelles sont donc nombreuses et variées. Ces raisons diffèrent certes en fonction des époques. Si dans un premier temps Stendhal semble vouloir répondre à un défi littéraire lancé par Mérimée (la création de la nouvelle romantique), tout en réglant par la même occasion des problèmes financiers non négligeables, il semble qu'il ait voulu dans un second temps aborder des thèmes qui lui étaient chers, et qu'il n'avait jusqu'alors pas eu l'occasion de traiter dans ses œuvres. Les nouvelles stendhaliennes tirent donc chacune leurs spécificités de ces différences d'approche, et présentent des divergences qu'il convient désormais d'étudier en détail.

V. Les sources des nouvelles stendhaliennes

Les nouvelles stendhaliennes, malgré des points communs que nous aurons l'occasion d'évoquer, divergent toutefois les unes des autres : toutes présentent en effet des traits particuliers qui les rendent spécifiques. L'une des différences majeures entre les nouvelles stendhaliennes provient de leurs sources respectives. Stendhal, fidèle à un principe créateur récurrent chez lui, a conçu ses nouvelles à partir de sources écrites très hétérogènes. Comme l'a notamment montré Jean-Jacques Hamm, Stendhal éprouve une certaine difficulté à composer ses œuvres *ex nihilo* : il a ainsi toujours besoin d'une source d'inspiration, sur laquelle son imagination foisonnante puisse prendre appui. Il s'agit là d'un principe constant et général chez Stendhal, qui n'est en rien spécifique à l'écriture de nouvelles et autres récits courts :

Nous savons qu'il [Stendhal] invente peu ses intrigues et que son écriture prend appui sur

le texte d'autrui.¹

Or, à considérer les sources des nouvelles stendhaliennes avec attention, force est de constater que l'on observe de grandes différences entre ces œuvres. Il convient de prime abord de séparer les nouvelles composées à la fin des années 1820 des nouvelles composées dans la seconde partie des années 1830. La première période correspond à la collaboration de Stendhal avec la *Revue de Paris*, pour laquelle il écrit une série de trois nouvelles. On peut ajouter à cette catégorie les nouvelles posthumes *Mina de Vanghel* et *San Francesco a Ripa*, écrites elles aussi au début des années 1830. La seconde période correspond quant à elle au long séjour de Stendhal en France, pendant lequel il écrit des nouvelles italiennes inspirées des manuscrits qu'il a trouvés dans la bibliothèque des Caetani.

Le premier groupe de nouvelles présente une certaine unité de ton et de forme, qui semble être la résultante directe des influences que Stendhal a subies pendant leur composition. De fait, le rôle joué par l'œuvre mériméenne dans la composition de ce premier groupe de nouvelles est absolument incontestable. Stendhal s'est ainsi très fortement inspiré des nouvelles écrites par son complice et ami Mérimée à la même époque, et en a tiré des récits dans lesquels on reconnaît une même volonté de ménager un dénouement brusque et spectaculaire. David Bryant évoque ce fait dans son article consacré à la « tentation de la littérature facile » :

Il faut admettre que la rapidité, le haché, on dirait presque la qualité télégraphique des conclusions, correspondent admirablement aux exigences du genre et on peut se demander si Stendhal ne s'est pas inspiré de la conclusion célèbre de *Mateo Falcone* ou du *Vase étrusque* qui se termine ainsi, « La comtesse y languit encore trois ou quatre mois, puis elle mourut d'une maladie de poitrine causée par des chagrins domestiques, comme dit le docteur M..., qui lui donna des soins ». En considérant l'ensemble des nouvelles publiées dans la *Revue de Paris* en 1829 et 1830 il est évident que la conclusion rapide à effet est une caractéristique du genre.²

La « patte » de Mérimée est plus particulièrement perceptible dans la nouvelle intitulée *San Francesco a Ripa*, qui fut composée par Stendhal du 28 au 30 septembre 1831.

1 Jean-Jacques Hamm, « Un laboratoire stendhalien : les *Chroniques italiennes* », *art. cit.* p. 245.

2 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 272-273.

L'influence de Mérimée sur cette nouvelle a été pendant longtemps dissimulée par l'action de Romain Colomb qui, après la mort de Stendhal, avait effacé un signe pourtant pour le moins évocateur : Stendhal avait ainsi signé sa nouvelle du nom de Prosper Mérimée lui-même. La critique récente, et notamment Kajino Kichiro, a montré toute l'importance d'une telle signature. Dans son article du *Stendhal Club* consacré à *San Francesco a Ripa*, Kajino Kichiro se pose même la question de savoir si, sans l'intervention de Romain Colomb, la critique n'aurait tout simplement pas perçu ce texte comme étant une nouvelle mériméenne :

si R. Colomb avait reproduit le texte fidèlement, ou aveuglément, et sans aucun commentaire, *San Francesco* aurait pu être reçu comme une nouvelle-sœur de *Mateo Falcone*, ou du *Vase étrusque*, autrement dit, que cet artifice avait la force de construire une fiction. On aurait été alors obligé de se poser la question sérieusement : quelles sont les différences qui séparent l'œuvre de Stendhal de celle de Prosper Mérimée ? Il aurait fallu s'interroger sur les différences qualitatives du romanesque des deux écrivains.¹

Il s'agit certes là d'une conjecture, mais le simple fait de la formuler souligne bien le lien très fort qui existe entre cette nouvelle stendhalienne et la nouvelle mériméenne *Les Âmes du purgatoire*. Stendhal, à la fin de *San Francesco a Ripa*, faisait en outre référence à une des premières pièces de Mérimée : *Les Espagnols en Danemark*. En effet, en concluant sa nouvelle par une demande d'indulgence formulée à l'égard du lecteur (« excusez les fautes de l'auteur »), Stendhal faisait directement allusion à la fin même de cette pièce du *Théâtre de Clara Gazul* :

Le résident : Ainsi finit cette comédie : excusez les fautes de l'auteur.²

On retrouve ainsi chez Stendhal cette propension – très mériméenne – à parodier la fin du récit : les excuses du narrateur de *San Francesco a Ripa* ne sont, il est vrai, pas à considérer avec sérieux, et relèvent davantage d'une mystification du lecteur. Philippe Berthier, dans sa notice de *San Francesco a Ripa* établie pour la Bibliothèque de la

1 Kajino Kichiro, « *San Francesco a Ripa* : Stendhal et Mérimée », *Stendhal Club*, n° 148, 15 juillet 1995, p. 283-284.

2 Prosper Mérimée, *Les Espagnols en Danemark, Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, op. cit. p. 76.

Pléiade, insiste sur la dimension mériméenne de cette nouvelle stendhalienne et en souligne la portée :

Cette clause très brutale est bien « mériméenne », dans une nouvelle que Stendhal s'amuse à signer du nom de son ami, lequel lui rendra la politesse en renvoyant à Stendhal dans *Les Âmes du Purgatoire* (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1834), où don Juan assiste lui aussi à ses propres obsèques, et *Il Vicolo di Madama Lucrezia* (1846), où l'on tire aussi sur un Français dans le même quartier de Rome. Il y a indubitablement un côté *private joke* dans *San Francesco a Ripa*, qui aurait sans doute été gommé pour la publication, mais qu'il est précieux de conserver comme témoignage d'une complicité-rivalité, à un moment où Stendhal et Mérimée exploitaient l'un et l'autre, en même temps et dans les mêmes organes, le même filon de la nouvelle romantique.¹

La considération par Stendhal du travail mériméen est de fait absolument incontestable dans la première phase rédactionnelle de ses récits courts. On observe ainsi un va-et-vient constant entre les deux écrivains, chacun cherchant systématiquement à répondre au défi lancé par l'autre dans ses œuvres. Michel Crouzet, dans son article consacré au récit tragique, montre que cette première approche de la nouvelle chez Stendhal ne peut totalement se comprendre sans la prise en compte de sa rivalité avec Mérimée :

toute cette première expérience de la nouvelle associe continuellement Stendhal à *Clara*, comme si les deux amis étaient unis pour l'invention de la nouvelle romantique dans une sorte de match inamical et de rivalité complice. C'est bien leur *romantisme* à eux deux qui aboutit alors à cette gerbe parallèle de nouvelles, « récits tragiques » chez l'un et l'autre.²

San Francesco a Ripa est ainsi bien loin d'être un exemple isolé, Stendhal et Mérimée ayant échangé leurs points de vue respectifs sur l'art de la composition de la nouvelle pendant de nombreuses années. Si Stendhal écrit ses premières nouvelles en étant conscient que Mérimée est son premier lecteur, il n'en fait pas moins appel à un intertexte particulièrement riche et divers, qui lui permet, comme dans le cadre de ses anecdotes, d'explorer des univers singuliers.

1 Philippe Berthier, notice de *San Francesco a Ripa*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op.cit.* p. 1172-1173.

2 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 475.

La nouvelle intitulée *Le Coffre et le Revenant* s'inspire en ce sens d'une nouvelle orientale dont Stendhal faisait déjà mention dans son essai *De l'Amour*. Stendhal réadapte ainsi librement le canevas fourni par cette nouvelle orientale, et le transpose dans un contexte espagnol, où la dimension politique prend cette fois une importance capitale dans l'économie de l'œuvre, comme nous le montre Michel Crouzet :

Il met à la sauce espagnole et actuelle une aventure qui dans *De l'Amour* et sans doute à partir d'un don de Fauriel, était yéménite ; les amants andalous furent arabes ; un coffre permet à Oueddah de parvenir jusqu'à Om el Bonain, qui lui fut fiancée et qu'on a mariée à Oualid. Les amants sont dénoncés au jaloux qui se fait donner le coffre par sa femme, et sans l'ouvrir, le fait enterrer. L'héroïne meurt de douleur à l'endroit où il a été enseveli. L'Espagne stendhalienne est à ce point « romanesque » que tout récit d'amour et de mort peut devenir « espagnol ».¹

L'autre nouvelle espagnole de Stendhal (*Le Philtre*) est elle-même une libre adaptation d'une nouvelle écrite cette fois-ci par un auteur français : Scarron. Il y a là non pas une, mais deux strates de réécriture, puisque la nouvelle de Scarron (*L'Adultère innocent*), est elle-même la traduction plus ou moins fidèle d'une nouvelle de Maria de Zayas y Sotomayor, *Al fin se paga todo* (*À la fin tout se paye*, 1647). Stendhal, lorsqu'il évoquera cette nouvelle, n'hésitera du reste pas à parler de « plagiat », et admettra qu'il s'est contenté de remplacer « la sauce de 1660 par un peu de celle de 1830 ». Henri Beyle procède là encore à une réécriture très libre du texte de base : s'il suit effectivement le texte de Scarron dans la première partie de la nouvelle, il s'en détache considérablement au moment du dénouement. Ainsi, si *L'Adultère innocent* se terminait par ce que nous avons coutume d'appeler aujourd'hui une *happy end*, avec le mariage des deux protagonistes, la nouvelle de Stendhal s'achève quant à elle de manière beaucoup moins festive. En effet, Léonor, la jeune espagnole dont s'est épris le lieutenant français Liéven, décide d'aller passer le reste de son existence au couvent des Ursulines : elle aime toujours éperdument l'homme qui l'a trompée et s'est servi d'elle, et ne cherche donc pas à connaître le bonheur avec un autre amant. Il y a ainsi chez elle une forme de résignation irréductible devant la triste nature de son sort. Dans son article consacré au récit tragique, Michel Crouzet insiste sur le travail de réécriture effectué par Stendhal sur cette nouvelle de Scarron :

1 *Idem*.

De *L'Adultère innocent* au *Philtre*, le travail de Stendhal a éliminé le tragique sanglant et aventureux du modèle, et aussi son ironie (l'héroïne ne peut tromper son mari quand elle le veut, et le fait avec un homme dont elle ne veut pas), et le prosaïsme moqueur et burlesque (l'amant coincé dans la fenêtre s'enfuit en emportant les montants autour de lui), ou paradoxal (les entrevues d'amour ratées, l'amant qui n'aime plus), il a aussi adouci les détails « réalistes » (les draps blancs dans le lit, le feu de charbon pour recevoir la fugitive). Le récit s'est resserré sur l'aspect néfaste, aveugle, dégradant de la passion, et sur la fatalité intérieure de cette perversité. Quant à la sauce, elle est « française » et actuelle, c'est-à-dire politique et sociale : l'appareil inquiétant de la justice française, mais surtout les guerres et révolutions espagnoles, le commerce et la bourse, le cirque et les écuyers, avec eux l'accent est mis sur l'« inégalité » des protagonistes, le ressentiment social.¹

Certains critiques ont du reste proposé de voir dans le dénouement de cette nouvelle une fin tragique : si Léonor ne meurt certes pas, sa détresse est telle que le lecteur assiste en quelque sorte à la mort « psychique » de ce personnage. Le choix de la jeune espagnole de devenir religieuse corrobore du reste ce sentiment. Quant au lieutenant Liéven, le narrateur informe le lecteur qu'il ne sait absolument pas ce qu'il lui est advenu depuis la triste aventure de Bordeaux. Karl Alfred Blueher propose ainsi de considérer avec attention la subtilité de la dimension tragique présente dans les premières nouvelles de Stendhal, en faisant observer une nuance entre mort « psychique » et mort « physiologique » :

Dans *Le Coffre et le Revenant* et *Mina de Vanghel* c'est la mort qui frappe à la fin les héros et les héroïnes, tandis que dans *Vanina Vanini* et le *Philtre* l'échec final de leur amour plongera les femmes abandonnées par leurs amants dans une sorte d'anéantissement tragique de leur existence sentimentale, dans un désespoir profond qui équivaut à ce que l'on devrait appeler une mort « psychique ».²

De fait, si Stendhal prend appui, de manière relativement explicite, sur des sources littéraires relevant toutes du genre du récit court, il ne procède pas moins à une interprétation très libre de ces textes, faisant ainsi montre de sa singularité. Stendhal ne s'inspire donc pas uniquement des œuvres de ses contemporains, et va chercher son inspiration chez des auteurs appartenant à des époques différentes de la sienne, comme cela

1 *Ibid.* p. 502-503.

2 Karl Alfred Blueher, « L'Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », *art. cit.* p. 376.

est également le cas avec les anecdotes. Le fait que Stendhal ait choisi, dans la composition du *Philtre*, de s'inspirer d'une nouvelle écrite au XVII^e siècle ne semble pas fortuit, Scarron étant le symbole même d'une période où la nouvelle était florissante. Tout comme il s'inspire des meilleurs nouvellistes de son temps, Stendhal choisit donc de même façon de prendre appui sur les grands nouvellistes du passé, dont la maîtrise du récit court est unanimement reconnue. Boccace et Bandello, dont les récits brefs ont indéniablement inspiré l'écriture des anecdotes les plus longues (les « anecdotes-nouvelles »), sont là aussi sollicités par l'imaginaire stendhalien.

La première phase rédactionnelle des nouvelles stendhaliennes voit également la publication d'une nouvelle de matière italienne : *Vanina Vanini*. Dans la notice établie pour l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier nous montre que cette nouvelle n'a pour sa part pas de sources clairement identifiées, et se distingue ainsi surtout par son lien avec des anecdotes déjà présentes dans le récit de voyage *Rome, Naples et Florence* :

Aucune « source » à ce texte n'a été identifiée. Tout au plus a-t-on pu signaler quelques rapprochements avec des anecdotes évoquées par les deux versions de *Rome, Naples et Florence*, et en particulier, dans celle de 1826, l'histoire de la San Felice et de son amant lors de l'établissement de la République parthénopéenne en 1799 et de la répression qui suivit son échec. Stendhal était parfaitement renseigné sur les événements par son ami Domenico Fiore, qui y avait participé. B. G. Reizov a montré de manière plausible que c'est à partir de ce noyau napolitain que l'imagination stendhalienne a travaillé.¹

Le lien entre anecdotes et nouvelles, dont nous avons déjà parlé, semble donc avoir pleinement joué dans la composition de ce texte. Stendhal semble en outre avoir été particulièrement sensible à l'actualité italienne, qui évoquait avec récurrence les actions clandestines des carbonari :

le carbonarisme était complètement dans l'air du temps, en ces années 1820 où il faisait l'actualité. Les *Promenades dans Rome* en avaient souvent parlé, et Jean Prévost considère *Vanina Vanini* « comme une des anecdotes de ce vaste livre – de la même substance et du même ton ». Comment aurait-il pu en aller autrement ? L'Italie vivait dans une atmosphère de complots, de procès, de fermentation endémique, de conspirations éparses et

1 Philippe Berthier, notice de *Vanina Vanini*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 925.

inabouties.¹

Ainsi, les sources de *Vanina Vanini*, contrairement aux autres nouvelles de la première phase rédactionnelle, ne sont pas à proprement parler « littéraires² » : Stendhal prend surtout appui sur l'actualité italienne, et livre de ce fait un récit qui relève d'une réécriture particulière. Stendhal, en somme, s'inspire des anecdotes de ses récits de voyage pour composer une nouvelle. Preuve s'il en est, comme nous aurons l'occasion de l'évoquer, de la continuité qui existe entre les différents types de récits courts dans son œuvre. Le sous-titre de *Vanina Vanini (Particularités sur la dernière « vente » de carbonari effectuée dans les États du pape)* s'inspire toutefois très largement des sous-titres alors employés dans les nouvelles publiées dans la *Revue de Paris*. Il s'agit là d'une véritable « mode littéraire » des années 1830, à laquelle se soumet très volontiers Stendhal :

les sous-titres ne sont pas à négliger et encore une fois Stendhal suit le style de ses contemporains. *Vanina Vanini ou particularités sur la dernière « vente » des carbonari découverte dans les États du Pape*, tout en lui donnant un air de chronique historique et qui explique pourquoi elle a été longuement classée avec les *Chroniques italiennes*, situe la nouvelle de prime abord dans un contexte mystérieux, voire exotique, par les références énigmatiques à « vente » et « carbonari ». Ici, comme dans *Le Coffre et le Revenant, aventure espagnole*, Stendhal est soucieux d'informer le lecteur du lieu géographique où se déroule la nouvelle comme le fait pareillement Saintine dans la *Prophétie de Jean de Milan. Histoire mexicaine* (avril 1830). On peut signaler également en ce qui concerne *Le Philtre*, imité de l'italien de Silvia Valaperta l'influence possible du *Fusil enchanté, imité de l'illyrique* (octobre 1829) et des *Romances imitées de l'illyrique* de Mérimée (décembre 1829). En plus, tout en admettant à moitié ses emprunts (en fait à *L'Adultère secret* de Scarron), il invente une source attrayante qui laisse penser que ce Valaperta fictif fait partie de la constellation des grands nouvellistes italiens.³

Stendhal va ainsi chercher à faire croire à son lecteur que les récits qu'il lui livre ne sont

1 *Idem*.

2 Notons que *Ernestine ou la naissance de l'amour*, certes parue bien avant la collaboration de Stendhal avec la *Revue de Paris* (1825), n'a elle non plus pas de sources littéraires clairement définies. Le texte est souvent rattaché au traité théorique *De l'Amour*, étant lui-même une illustration du phénomène de la cristallisation. Stendhal songea d'ailleurs à inclure cette nouvelle à ce traité, avant finalement de se raviser.

3 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 270-271.

tout simplement pas de lui, et proviennent de sources étrangères. Si nous avons vu que Stendhal prenait effectivement régulièrement appui sur les textes d'autrui, il faut néanmoins signaler qu'il mystifie volontairement son lecteur en citant des sources pour le moins fantaisistes. Stendhal a recours à ce procédé pour les trois dernières nouvelles de sa première phase d'écriture, à savoir *Mina de Vanghel*, *Le Philtre* et *San Francesco a Ripa*. Si Stendhal se contente de faire une allusion à une source étrangère dans *Le Philtre*, et ce, au niveau du titre¹, il intègre directement la fausse référence au texte de *San Francesco a Ripa* :

Je traduis d'un chroniqueur italien le détail des amours d'une princesse romaine avec un Français.²

La première phrase de ce récit aura des conséquences directes sur l'interprétation de cette nouvelle, qui sera ainsi pendant des années considérée à tort comme une chronique italienne à part entière, alors qu'elle n'a aucun lien avec les manuscrits trouvés par Stendhal dans la bibliothèque des Caetani :

Stricto sensu, il est parfaitement abusif, comme on l'a fait parfois, d'inclure *San Francesco a Ripa* dans les *Chroniques italiennes*, puisque cette nouvelle composée à la fin de septembre 1831 est antérieure de dix-huit mois à la découverte des manuscrits dont Stendhal tirera les récits ordinairement réunis sous ce titre.³

Pour composer *San Francesco a Ripa*, Stendhal s'est en effet inspiré d'une nouvelle de Camus, *L'Amant sacrilège*, dans laquelle le héros, qui a une intrigue avec une religieuse, donne rendez-vous à sa maîtresse dans une église. Or, dans ce lieu saint, le héros entend des moines chanter l'office de son propre enterrement. Il s'enfuit alors de l'église, terrifié, puis est poursuivi par des spectres, des furies, et deux chiens noirs qui le traquent encore dans ses rêves. Il finit par mourir comme un enragé. Si Stendhal n'a certes pas totalement repris la dimension fantastique contenue dans cette nouvelle, il est en revanche indéniable que la scène de l'église de *L'Amant sacrilège* a très largement inspiré la scène finale de sa

1 Le titre du *Philtre* se présente comme suit : « *Le Philtre*, imité de l'italien de Silvia Malaperta. »

2 Stendhal, *San Francesco a Ripa*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 21.

3 Philippe Berthier, notice de *San Francesco a Ripa*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1169.

nouvelle *San Francesco a Ripa*.

Concernant *Mina de Vanghel*, Stendhal choisit de ménager un espace intermédiaire entre le titre et le récit à proprement parler, afin d'évoquer les sources de cette histoire¹ :

Le traducteur n'a connu ce conte que par les vives critiques des journaux allemands qui trouvent l'auteur immoral et lui reprochent un « système ». On a cherché à diminuer la saillie de ces défauts.²

Le procédé consistant à attribuer le récit à un auteur étranger est alors très répandu dans les revues littéraires de l'époque : Stendhal se soumet ainsi, par jeu ou par devoir, aux codes de la nouvelle romantique tels qu'ils existaient au début des années 1830. Si Stendhal revendique dans *Mina de Vanghel* le recours à une source danoise, il procède là encore à une mystification de son lecteur, cette nouvelle ne paraissant pas en effet relever de la réécriture d'un texte en particulier. Si de nombreux critiques ont mis en évidence le fait que Stendhal ait pu être inspiré par la pièce *She Stoops to Conquer* (1773) de l'écrivain britannique Goldsmith, rien n'indique qu'il se soit particulièrement focalisé sur ce texte dans l'écriture de *Mina de Vanghel*. L'intertextualité présente dans les nouvelles stendhaliennes est de fait particulièrement vaste, et *Mina de Vanghel* est l'exemple même de cette richesse, qui empêche parfois la critique d'isoler une source précise à ces récits courts. Si le premier groupe de nouvelles stendhaliennes présente donc des sources en majeure partie littéraires, et avec lesquelles Stendhal choisit de composer, il n'en va pas de même du second groupe de nouvelles stendhaliennes publiées au cours des années 1830.

Ainsi, les nouvelles italiennes de Stendhal ont systématiquement pour source des chroniques judiciaires provenant directement de la Renaissance italienne. Il s'agit bien souvent de textes cherchant à donner un compte rendu d'affaires judiciaires marquantes et pour le moins houleuses, et qui étaient demeurées dans l'oubli pendant de nombreuses années. Certes, il est des nouvelles comme *Les Cenci* dont la réputation, en Italie mais aussi en France, n'est plus à faire : nombreux sont ainsi les lecteurs et les lectrices italiens à connaître l'histoire tragique de Béatrix Cenci. Mais il s'agit là d'une exception, qui

1 Notons toutefois que Stendhal, comme il le fait également avec *Le Philtre*, adjoint au titre une indication sur la source de cette nouvelle : « *La vie et la mort de Mina de Vanghel*, conte imité du danois de M. Oehlenschläger ». La mystification du lecteur est ici d'autant plus forte que Adam Oehlenschläger a réellement existé : il s'agissait d'un poète contemporain de Stendhal, qui fut le chef de l'école romantique danoise, dans le genre lyrico-épique.

2 Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 295.

confirme ainsi le fait que les autres chroniques sont demeurées pendant longtemps dans l'ombre. Stendhal va dès lors s'inspirer de ces véritables chroniques judiciaires pour composer une seconde série de nouvelles, qui porteront cette fois-ci seulement sur l'Italie. Son attitude vis-à-vis de ces chroniques est toutefois bien imparfaite, et évolue considérablement avec le temps. Au début, Stendhal semble ainsi davantage disposé à se cantonner au rôle passif de traducteur : ces récits lui paraissent en effet receler un fond de vérité précieux, qu'il serait regrettable de gâter par une quelconque réappropriation personnelle. Dans une lettre à Sainte-Beuve, datée du 21 décembre 1834, Stendhal exprime sa volonté de demeurer « fidèle » aux manuscrits qu'il a à sa disposition :

J'ai donc huit volumes in-folio, mais la page écrite d'un seul côté, d'anecdotes parfaitement vraies, écrites par les contemporains en demi-jargon. Quand je serai de nouveau pauvre diable, vivant au quatrième étage, je traduirai cela *fidèlement*. La fidélité, suivant moi, en fait tout le mérite.¹

Le lien que nous avons pu établir dans notre premier chapitre entre anecdotes et nouvelles est une nouvelle fois réaffirmé. Stendhal met en effet sur un même plan les « chroniques » et les « anecdotes ». La continuité du récit court stendhalien justifie ainsi la création, dans la typologie de notre premier chapitre, de la catégorie de l'« anecdote-nouvelle ». On voit que, pour Stendhal, une anecdote possède le potentiel de devenir une nouvelle. Si l'on choisissait de suivre le raisonnement de sa lettre à Sainte-Beuve, la nouvelle serait notamment une élaboration plus littéraire de l'anecdote, genre plus brut mais aussi plus véritable (le syntagme « anecdotes parfaitement vraies » est une hyperbole qui confine presque au pléonasme).

De fait, ses premières nouvelles italiennes, telles *Vittoria Accoramboni* ou *La Duchesse de Palliano*, sont particulièrement proches des chroniques italiennes originelles, mais aussi, par extension, de certaines anecdotes contenues dans ses récits de voyage en Italie. La critique génétique a mis en lumière le fait que Stendhal avait volontairement procédé à très peu de modifications par rapport aux textes d'origine. La lecture de ces premières nouvelles permet du reste de souligner la très relative dimension littéraire de ces textes : l'action, notamment, n'est pas orchestrée en vue d'une fin clairement définie. Respectant le texte d'origine, Stendhal n'arrête pas le cours de son récit à la mort des

¹ Stendhal, Lettre à Sainte-Beuve du 21 décembre 1834, *Correspondance V*, p. 348.

personnages principaux : en réalité, l'action ne prend fin que lorsque le procès dont il est question dans l'intrigue a définitivement jugé et puni tous les acteurs du drame, même les plus secondaires. On observe ce même phénomène dans certaines « anecdotes-nouvelles », qui visent à l'exhaustivité au détriment du dynamisme « littéraire » du récit. Stendhal, qui avait lu beaucoup de nouvelles italiennes de la Renaissance, reprochait à Boccace de substituer un aménagement littéraire de l'intrigue à la réalité des faits. Il estimait ainsi que les œuvres de Bandello, pourtant moins brillantes, ou parce que moins brillantes, étaient nettement plus fidèles à la réalité des mœurs :

La réflexion sur la nouvelle conduit à ce paradoxe qui serait commun à Bandello par exemple et à Stendhal : l'on peut parler de *vérité*, et aller jusqu'à donner à ce mot le sens de vérité de l'histoire, de vérité positive du fait attesté et réellement survenu, dès lors que se manifeste un déficit de l'invention et de la mise en forme esthétique, bref de l'art. L'acte de *littérature*, au mauvais sens du mot, est moins perceptible chez l'adaptateur que chez l'"esthète", le fabricant de « beauté ». Stendhal se méfie de Boccace qui est un « littérateur de profession » et qui écrit trop bien, alors qu'il affirme sa confiance absolue dans la vérité *historique* de Bandello, où il voit un « miroir » des mœurs, et plus encore un narrateur historique, « les contes de Peccorone... Cintio, Bandello sont des relations d'événements qui ont réellement eu lieu au XI^e et XII^e siècles » ; vrai et historique, donc, auteur de « peintures naïves, énergiques et vraies », Bandello « n'invente rien, ses nouvelles sont fondées sur des faits vrais », il est au reste une sorte de romancier-chroniqueur continu, ses nouvelles constituent une « comédie humaine », un roman suivi des mœurs de son temps ; l'on comprend mieux alors la première réaction de Stendhal devant les manuscrits italiens où il trouvait un « Bandello » plus brut et plus naïf, un roman spontané et fragmenté dont l'ensemble devait être présenté au lecteur moderne. Et c'est là que se produit le glissement de sens inquiétant et révélateur : en disant vérité, l'on va sous-entendre exactitude des faits, et naïveté, authenticité, « bonhomie » dans leur présentation. Confronté au caractère assommant ou vulgaire des manuscrits, à ce qu'il perçoit peut-être de leur partialité, Stendhal n'en démord pas de leur « vérité » : c'est la vérité d'une « mentalité » en acte, d'une culture qui s'avoue sans gêne et sans idéalisation, qui offre ce qu'elle est en fait et non en droit ; la vérité se trouve dans le conditionnement des faits (fussent-ils faux ou inexacts), dans le conditionnement moral ou mental du narrateur ; le fait raconté est pris dans l'incontestable vérité des mœurs et des croyances.¹

1 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 506-507.

Stendhal fait ainsi en sorte de demeurer le plus proche possible du texte d'origine, et ne procède qu'à très peu de réaménagements littéraires de ces récits. On peut ici reprendre une hypothèse évoquée au chapitre précédent, et la développer. Nous avons en effet cherché à montrer que les anecdotes les plus longues de Stendhal avaient partie liée avec la nouvelle. Elles possédaient ainsi une indéniable singularité au sein de cette catégorie si riche de l'anecdote stendhalienne. Nous pouvons à présent affiner notre analyse, et considérer que les « anecdotes-nouvelles » présentant un aménagement littéraire minimal – repérable notamment par une somme importante de digressions – sont à rattacher aux premières nouvelles italiennes de Stendhal : les chroniques. L'attitude d'Henri Beyle vis-à-vis des manuscrits de la bibliothèque des Caetani va considérablement évoluer avec le temps, au point que l'écrivain grenoblois ira jusqu'à s'affranchir totalement des chroniques judiciaires originelles. Nous allons voir que les « anecdotes-nouvelles » présentant un aménagement littéraire plus complexe (nombre de personnages restreints, concentration de l'intrigue, dénouement bref et souvent spectaculaire) sont très nettement liées à cette seconde catégorie de nouvelles italiennes.

Ainsi, *L'Abbesse de Castro* est le symbole même de cette liberté prise par rapport au texte italien. Stendhal procède finalement comme il avait coutume de le faire au début des années 1830 : il se sert du texte original comme d'une base sur laquelle son imagination pourra prendre appui en toute liberté. De la sorte, c'est la fin tragique de l'abbesse de Castro qui invite Stendhal à conter les aventures d'Hélène de Campireali. Mais là où la chronique judiciaire se bornait à évoquer le péché de chair commis par l'abbesse avec un évêque, Stendhal choisit de raconter l'existence tragique d'une jeune fille innocente, finalement amenée à commettre ce péché par suite d'une vie malheureuse. De fait, Stendhal ne raconte pas seulement la fin de la vie de l'abbesse de Castro, mais l'ensemble de son existence. Le lecteur peut ainsi suivre le parcours d'Hélène de Campireali de sa naissance jusqu'à sa mort, même si le fait que ce récit soit une nouvelle implique la présence de nombreux passages elliptiques dans le parcours de cette héroïne. Stendhal réinvente ainsi complètement l'histoire de l'abbesse de Castro, intégrant des personnages parfaitement absents du récit originel, à commencer par Jules Branciforte, un jeune brigand d'Albano qui deviendra l'amant d'Hélène.

De fait, il semble que les sources non-littéraires sur lesquelles se soit appuyé Stendhal pour composer sa seconde série de nouvelles, aient amené à terme l'écrivain

grenoblois à réadapter lui-même les textes qui étaient à sa disposition ; comme si, en somme, Stendhal était conscient que la faible qualité littéraire de ses sources pouvait représenter un problème. L'attitude de Stendhal vis-à-vis de ces chroniques judiciaires de la Renaissance évolue donc sensiblement, passant d'un respect quasi religieux à l'égard du texte d'origine à une émancipation de plus en plus affirmée, pour finalement aboutir à une adaptation parfaitement libre de ces textes. Stendhal, dans l'écriture de ses récits courts, a ainsi recours avec une grande récurrence au procédé littéraire de la « sauce » qui consiste à opérer une réappropriation très personnelle de faits ou de récits historiquement datés.

De fait, nous constatons que les nouvelles stendhaliennes diffèrent déjà les unes des autres par la nature de leurs sources. Si certaines nouvelles sont d'inspiration purement littéraire, d'autres en revanche relèvent pour l'essentiel de la chronique judiciaire de la Renaissance italienne. En outre, les nouvelles stendhaliennes diffèrent en fonction de l'importance que Stendhal accorde à la source dont il s'est inspiré pour composer son récit. Ainsi, au sein même de ce que la tradition a coutume d'appeler les *Chroniques italiennes*, nous observons de grandes divergences entre les nouvelles parfaitement respectueuses du texte d'origine, et celles qui ne se servent de celui-ci que pour donner appui à l'imagination foisonnante de Stendhal. Notons toutefois que les nouvelles stendhaliennes présentent le point commun de relever d'une intertextualité très vaste et très riche, qui est plus ou moins explicite en fonction des textes. Si les nouvelles stendhaliennes diffèrent donc en premier lieu par leurs sources respectives, elles se distinguent également les unes des autres par la forme que Stendhal choisit de leur donner.

VI. Les formes des nouvelles stendhaliennes

Une observation attentive de l'ensemble des nouvelles stendhaliennes fait apparaître des différences formelles majeures entre elles : il semble ainsi relativement malaisé de parler d'unité formelle des nouvelles stendhaliennes. De fait, un certain nombre de nouvelles relève du genre de la chronique : il s'agit plus particulièrement des nouvelles ayant pour origine les manuscrits italiens que Stendhal a découverts en 1833 dans la bibliothèque des Caetani. Il convient toutefois de ne pas placer dans cette catégorie une

nouvelle comme *L'Abbesse de Castro* qui, nous l'avons déjà dit, s'éloigne très nettement de la chronique dont elle est tirée. En revanche, des nouvelles comme *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci* ou encore *La Duchesse de Palliano* relèvent, à n'en pas douter, du genre de la chronique. Quelle est au reste la spécificité de la chronique ? En quoi se distingue-t-elle de l'idée que nous nous faisons communément de la nouvelle ?

Yvon Houssais, dans son ouvrage consacré à l'histoire et à la fiction dans les *Chroniques italiennes*, prend soin de distinguer très nettement la chronique de la nouvelle. Il insiste ainsi sur le fait que la chronique se contente de relater objectivement les faits observés dans la réalité, sans procéder à un traitement « littéraire » de la temporalité :

Rapport de faits, elle [la chronique] est centrée sur la trame événementielle. Cette importance donnée au plan narratif implique que soient relégués au second plan des éléments de l'ordre du descriptif et du discursif. D'autre part, l'organisation d'ensemble sera la plus proche possible de l'ordre chronologique, d'où une temporalité linéaire. La chronique va donc s'éloigner considérablement du récit.¹

Par la notion de « récit », Yvon Houssais renvoie au travail essentiel de l'écrivain, qui réaménage avec soin les matériaux bruts que son observation (ou celle des autres) a pu lui fournir. Le chroniqueur, en cherchant volontairement à être au plus près de la réalité, choisit donc de relater les faits dans leur ordre chronologique, sans donner la primauté à un fait ou à un personnage sur les autres :

La chronique se situerait alors plutôt du côté de la description d'actions. Elle est en effet dénuée du processus de transformation des prédicats, élément que Jean-Michel Adam, reprenant les travaux de Bremond place au centre de la définition du récit :

« Pour qu'il y ait récit, il faut une transformation des prédicats au cours d'un procès. La notion de procès permet de préciser la composante temporelle en abandonnant l'idée de simple succession chronologique d'événements². »

Cette absence de procès transformationnel fait que la chronique ne comporte pas de mise en intrigue, de problématisation, facteurs qui permettent au récit d'instaurer une logique narrative spécifique et qui rendent possible l'évaluation de sa signification d'ensemble par le lecteur.³

1 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 98.

2 Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, p. 98.

3 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 99.

La chronique, en ce sens, présenterait une certaine proximité avec les anecdotes qui, nous l'avons vu, ont tendance à donner la primauté aux faits sur les personnages, notamment. Si l'on ne peut considérer la chronique comme un anti-récit, on peut en revanche estimer qu'il s'agit là d'un récit minimal, au sens où elle ne présente pas un travail d'élaboration des faits précis et soigné. Si l'on reprenait les travaux de Roman Jakobson sur la notion de littéarité – c'est-à-dire ce qui permet d'établir le caractère littéraire d'un texte –, on pourrait estimer que la fonction poétique du langage (signe essentiel de la présence de la littéarité dans un texte) est relativement limitée dans le genre de la chronique. Le fond importerait nécessairement plus que la forme dans ce type de récit.

À la différence de la chronique, la nouvelle procède à un travail littéraire sur la réalité qu'elle cherche à représenter : seront ainsi mis en évidence, dans la nouvelle, certains temps forts de l'intrigue, certains personnages particulièrement importants. Si donc tout est globalement mis sur un pied d'égalité dans la chronique, nous observons en revanche la mise en place d'une véritable hiérarchie dans la nouvelle. Cette hiérarchisation concerne tous les éléments du récit, à savoir aussi bien les personnages que les moments de l'intrigue. La différence entre la chronique et la nouvelle est particulièrement prégnante dans le traitement spécifique réservé dans les deux cas au dénouement de l'intrigue. Ainsi, si le nouvelliste élabore une fin clairement délimitée, dans laquelle se joue le destin des principaux personnages du récit, la chronique demeure fidèle à l'énoncé scrupuleux des différents faits advenus jusqu'à la fin de l'intrigue (qui est en général la fin d'un procès, avec les condamnations qui y sont prononcées, puis les exécutions qui y font directement suite). De fait, le choix délibéré de Stendhal de suivre le modèle de la chronique dans trois de ses nouvelles majeures¹ a des conséquences directes sur la poétique de celles-ci.

Ainsi, l'action ne se voit plus centrée sur un, mais sur une multitude de personnages. Le lecteur ne suit donc pas le récit de la vie d'un ou de plusieurs héros, mais davantage le récit d'un événement judiciaire ayant fortement marqué les consciences de l'Italie de la Renaissance. En outre, la temporalité de la chronique ne ménage pas de grands moments dramatiques comme ont coutume de le faire les nouvellistes de la première moitié du XIX^e siècle. Ainsi, tous les faits se valent aux yeux du chroniqueur : un assassinat vaut autant qu'un dialogue ou qu'une description. Il n'y a de fait pas de mise en relief de tel ou tel événement précis.

1 À savoir, chronologiquement, *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci* et *La Duchesse de Palliano*.

Les conséquences directes de cette application de la poétique propre à la chronique de la Renaissance sont une certaine déstabilisation du lecteur. En effet, comme l'a montré Yvon Houssais, le lecteur est obligé de fournir un très grand effort de concentration pour ne pas perdre de vue l'intérêt de l'histoire. Le lecteur se voit même obligé de réaliser un travail interprétatif très important, car les faits qui lui sont livrés par la chronique le sont de manière parfaitement brute. Le chroniqueur ne cherche pas en effet à procéder à une élaboration personnelle des faits objectifs : privilégiant un style que nous qualifierions aujourd'hui de journalistique, il souhaite simplement rapporter les faits d'un événement récent de la manière la plus complète et la plus objective qui soit. Or, une telle attitude, si elle présente un indéniable intérêt historique, perturbe cependant fortement la compréhension que le lecteur peut se faire du texte, mais aussi de manière plus générale sa réception. En effet, à moins que celui-ci ne soit un spécialiste de l'affaire dont il est question dans la chronique, il paraît peu vraisemblable qu'il comprenne et saisisse l'ensemble des enjeux relatés dans le récit qu'il s'apprête à lire. Yvon Houssais insiste ainsi sur le risque, inhérent à la chronique, de « rebuter » le lecteur :

La stratégie d'écriture qui consiste à calquer l'organisation narrative du texte sur celle de la chronique s'avère donc particulièrement dangereuse. Si elle satisfait à l'esthétique de la transparence proclamée par les préfaces, elle peut aussi rebuter le lecteur de la « Revue des Deux Mondes ».¹

Stendhal, s'il tient dans un premier temps à demeurer fidèle aux chroniques judiciaires dont il dispose, finira toutefois par préférer un traitement plus littéraire de ces matériaux bruts. Conscient des limites de la chronique, Stendhal revient ainsi spontanément au genre de la nouvelle, qui lui semble plus à même de répondre aux attentes de ses lecteurs :

On peut supposer en tout cas que cette insuffisance de la chronique perçue par Stendhal, va l'amener à faire évoluer la forme et à prendre davantage de distance avec les manuscrits de base, notamment pour mettre en œuvre une esthétique, qui est celle de la nouvelle.²

Nous pouvons de fait observer déjà une forte opposition formelle entre le genre de la

1 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 112.

2 *Ibid.* p. 113.

chronique et celui de la nouvelle chez Stendhal ; opposition que l'on retrouve d'ailleurs dans la catégorie si particulière des « anecdotes-nouvelles ». Certes, *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci* et *La Duchesse de Palliano* sont unanimement reconnues de nos jours comme des nouvelles stendhaliennes à part entière : Stendhal, s'il a suivi le texte d'origine avec un respect très scrupuleux, ne s'est toutefois pas contenté de faire simplement office de traducteur. En effet, si Henri Beyle a fait copier un nombre important de manuscrits italiens, il n'a amené qu'un nombre très réduit d'entre eux jusqu'à la publication. Cela nous montre bien que Stendhal n'a pas abordé ces chroniques sous le seul angle de la passivité. L'écrivain grenoblois a en effet retravaillé l'ensemble des chroniques qu'il a publiées, prenant très souvent soin de réduire leurs vastes dimensions. Yvon Houssais souligne ainsi le fait que Stendhal plaide explicitement dans ses nouvelles pour une esthétique « toute de rigueur, de clarté, de concision » :

En mettant en évidence les « défauts » des chroniques : longueurs, confusions, digressions, en rappelant sans cesse aux lecteurs la peine qu'il s'est donné pour lui épargner toutes ces insuffisances de la documentation initiale, Stendhal plaide du même coup pour la supériorité de ses propres récits, et pour l'esthétique qu'il entend mettre en œuvre dans ses propres textes, esthétique toute de rigueur, de clarté, de concision. Le lecteur est ainsi assuré de retrouver « la même chose, mais en mieux », c'est-à-dire la valeur historique des chroniques de la Renaissance sans leurs insuffisances littéraires.¹

L'attitude de Stendhal vis-à-vis des chroniques italiennes doit de fait être perçue de manière évolutive : s'il se défend farouchement, au début de son travail sur les manuscrits italiens, d'apporter tout changement aux matériaux bruts qu'il a trouvés, il privilégie à la fin l'intérêt littéraire sur la retranscription fidèle d'histoires judiciaires de la Renaissance italienne. Dans sa thèse consacrée aux *Chroniques italiennes*, Yvon Houssais dresse ainsi la typologie suivante, à laquelle nous souscrivons totalement :

Vittoria Accoramboni ne s'éloigne guère de la traduction, comme l'a clairement montré V. del Litto. *Les Cenci* révèle déjà une attitude différente, Stendhal traduit toujours, mais brode, en rajoute sur la caractérisation des personnages, pour en accentuer la force dramatique et l'impact auprès du lecteur. Cette mise en avant du personnage est également

1 *Ibid.* p. 31-32.

sensible dans *La Duchesse de Palliano* où Stendhal affirme en outre sa liberté d'écriture en jouant sur deux manuscrits qu'il combine. Enfin, *L'Abbesse de Castro* manifeste une prise de distance beaucoup plus nette à l'égard des textes de départ puisque seule la dernière partie est inspirée d'une chronique de la Renaissance, les deux tiers de la nouvelle émanant de l'imagination de Stendhal. De la même manière, *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica* proviennent de la *Chronique du couvent de Baiano* mais en sont très librement inspirées.¹

Un second groupe de nouvelles italiennes comprendrait ainsi *L'Abbesse de Castro*, et les deux nouvelles inachevées que sont *Suora Scolastica* et *Trop de Faveur tue*. Ces textes se trouvent en effet à mi-chemin entre le premier groupe que nous venons d'identifier (*Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano*) et un groupe de textes qui comprend les premières nouvelles écrites par Stendhal (*Ernestine ou la naissance de l'amour*, *Vanina Vanini*, *Le Philtre*, *Le Coffre et le Revenant*, *San Francesco a Ripa*, *Mina de Vanghel*), et dont elles sont, formellement parlant, assez proches. De fait, ces trois nouvelles, si elles ont pour origine les fameux manuscrits italiens de la bibliothèque des Caetani, s'en distinguent très largement d'un point de vue formel. Stendhal fait ainsi la part belle aux dialogues, mais aussi aux monologues intérieurs dans ces nouvelles, et ce, alors même qu'il se l'interdisait dans ses premières chroniques italiennes. En outre, ces récits se focalisent sur un nombre limité de personnages, évitant par là même de se perdre en de longues et ennuyeuses digressions. C'est notamment le cas dans *L'Abbesse de Castro*. Bien que cette nouvelle soit la plus longue de toutes celles composées par Stendhal, l'action se centre essentiellement autour de deux personnages : Hélène de Campireali et Jules Branciforte. Il existe certes dans ce texte des personnages secondaires, mais le narrateur ne leur accorde pas la même importance. La preuve en est que la nouvelle s'achève sur la mort d'Hélène, ce qui n'est pas le cas, par exemple, d'un texte comme *Vittoria Accoramboni* (la mort du personnage éponyme ne coïncide pas avec la fin du récit). Ces trois nouvelles conservent toutefois une certaine forme d'identité par rapport au premier groupe de chroniques écrites par Stendhal : elles présentent en effet elles aussi une préface. Or, la préface est un élément majeur d'un texte littéraire. En elle se mettent en place les grands enjeux qui vont régir le texte, et un véritable pacte de lecture est établi de manière plus ou moins explicite avec le lecteur, comme nous le montre Yvon Houssais :

1 *Ibid.* p. 12-13.

Les préfaces décrivent également par le menu ces fameuses chroniques italiennes, « document de base » de Stendhal, descriptions qui créent un horizon d'attente dans la mesure où elles relèvent d'une argumentation subtile : l'auteur ne ménage pas ses critiques face aux chroniques de la Renaissance, mais il ne cesse, en même temps, de rappeler leur incontestable valeur historique et philosophique.¹

Dans ses préfaces, Stendhal développe ainsi ce qu'il a coutume d'appeler la « sauce » d'une époque. Il ne s'agit ni plus ni moins que de la mise en place d'un contexte d'ensemble, qui permet au lecteur d'inscrire le récit dans une époque qui lui est propre. Il s'agit là pour Stendhal d'un enjeu majeur de sa poétique, en ce que la « sauce » lui permet de créer une illusion de réalité. Michel Crouzet, dans son article consacré au récit tragique, insiste du reste sur l'importance de la « sauce » dans les récits courts stendhaliens :

Et cyniquement dans son langage il distingue la trame du récit, de la « sauce », contexte précis et détaillé, dans lequel il peut situer n'importe quel argument narratif ; et c'est la « sauce » qui constitue la vérité.²

Si la « sauce » est également présente dans les autres nouvelles de Stendhal, force est de constater qu'elle prend un aspect et une importance particuliers dans les textes traditionnellement considérés comme relevant des *Chroniques italiennes*. Stendhal se livre également dans ses longues préfaces à des réflexions d'ordre théorique, qui lui permettent notamment de souligner les différences existant entre l'époque du récit et le XIX^e siècle. Ces préfaces occupent de fait une importance capitale dans l'esthétique stendhalienne des chroniques italiennes, à un point tel que certains critiques n'hésitent pas à affirmer qu'il s'agit même là du principal intérêt du récit. Ce constat est particulièrement pertinent dans le cas où Stendhal ne s'éloigne pas trop du texte d'origine : en effet, la préface constitue alors la partie la plus stendhalienne du récit. L'importance occupée par les préfaces dans ce que nous avons coutume d'appeler aujourd'hui les *Chroniques italiennes* établit de fait de manière très nette la frontière entre les nouvelles inspirées des chroniques italiennes et toutes celles n'entretenant aucun lien avec ces affaires judiciaires.

La troisième catégorie formelle de nouvelles stendhaliennes paraît plus hétéroclite. Elle comporte les nouvelles suivantes : *Ernestine ou la naissance de l'amour*, *Vanina*

1 *Ibid.* p. 22.

2 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 500.

Vanini, San Francesco a Ripa, Le Philtre, Le Coffre et le Revenant, Mina de Vanghel. Si la matière de ces récits est certes très hétérogène, nous constatons que ces nouvelles présentent en revanche une véritable unité d'un point de vue purement formel. En effet, ces nouvelles n'ont pas de préface et sont de dimensions relativement brèves. Elles ne comportent en outre aucun chapitre, et présentent un nombre très limité de protagonistes. Leur unité formelle n'est donc nullement artificielle, ce que corrobore du reste volontiers l'histoire de leur composition : toutes ces nouvelles précèdent en effet l'écriture du *Rouge et le Noir*. Dans son article consacré à la « littérature facile », David Bryant montre ainsi que l'unité formelle de ces nouvelles est indéniable :

Les trois nouvelles de Stendhal publiées dans la *Revue de Paris* sont comme l'a montré Béatrice Didier, assez différentes de ses autres œuvres courtes. Elles correspondent, à bien des égards, à ce qu'on a tendance aujourd'hui à appeler « la nouvelle classique ». Même *Vanina Vanini*, qui a une structure moins serrée que les autres, peut, à notre avis, être rattachée au *Coffre et le Revenant* et au *Philtre* où, note Béatrice Didier, « on assiste à un resserrement de l'intrigue, à une rapidité du *temps* qui n'appartiennent peut-être pas au registre purement stendhalien ». Il se peut bien que Stendhal ait été plus à l'aise avec une structure plus ample, mais, au besoin, comme le prouvent ces récits, il est tout à fait capable de s'astreindre à une formule disciplinée. Dans toutes ses nouvelles, il établit rapidement le lieu et la nature contemporaine des événements.¹

Si certains critiques, tels Béatrice Didier, ont proposé de distinguer *Vanina Vanini* et *Mina de Vanghel* des autres nouvelles du premier groupe, les considérant comme des micro-romans², force est de constater qu'il ne s'agit pas là d'une tendance générale. Il existe certes une multitude de typologies concernant les nouvelles stendhaliennes, qui ont toutes leurs atouts et leurs faiblesses. Si la distinction proposée par Béatrice Didier au sein même des nouvelles dites classiques présente de fait un intérêt indéniable, nous préférons pour notre part nous en tenir aux trois catégories formelles de nouvelles stendhaliennes que nous

1 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 271.

2 Ainsi, dans son article « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », Béatrice Didier tient les propos suivants : « *Mina de Vanghel, Vanina Vanini* [...] sont des micro-romans ; toute une évolution psychologique, une société entière s'y trouvent décrites. Serait-ce *Le Rouge* ou *La Chartreuse*, mais à l'état de virtualité ? La présence d'une volonté et d'une passion, en tout cas, crée la trame et l'unité du texte. On assiste à la formation et au développement des forces en présence ; mais on a le plus souvent le sentiment de lire un petit roman qu'une nouvelle, du moins si l'on attend à trouver dans une nouvelle un récit ramassé autour d'un événement, d'un épisode – ce qui n'est qu'une conception possible de la nouvelle, parmi bien d'autres. » *art. cit.* p. 215-216.

avons identifiées. Béatrice Didier reconnaît d'ailleurs elle-même le caractère arbitraire de sa typologie, admettant que la conception de la nouvelle à laquelle elle se réfère (« un récit ramassé autour d'un événement, d'un épisode ») n'en est qu'une « parmi bien d'autres ». L'étude de la poétique des premières nouvelles de Stendhal – que nous aborderons ultérieurement dans notre réflexion – montre que ces nouvelles ont davantage de points communs que de divergences réelles entre elles. Il est certes bon de garder en mémoire le subtil *distinguo* proposé par des critiques comme Béatrice Didier, mais il ne nous semble pas nécessaire de l'observer de manière absolue dans la typologie générale de la nouvelle stendhalienne que nous essayons d'établir.

De fait, nous pouvons distinguer trois grandes catégories formelles de nouvelles dans l'œuvre stendhalienne : celles qui s'apparentent aux chroniques de la Renaissance italienne ; celles qui s'en inspirent mais pour mieux s'en détacher ; et celles enfin qui n'entretiennent aucun lien avec les chroniques, et se rangent volontiers dans la catégorie de la « nouvelle classique¹ ». Notons que cette typologie n'est en soi pas artificielle, en ce qu'elle correspond à trois grandes phases d'écriture clairement délimitées dans la création stendhalienne. Cette typologie permet ainsi de mettre en lumière l'évolution de Stendhal nouvelliste, qui après la composition de nouvelles parfaitement en phase avec les codes de son temps, se tourne vers le genre de la chronique, pour finalement revenir au genre de la nouvelle par la transformation littéraire des matériaux bruts fournis par les chroniques judiciaires de la Renaissance italienne. Si donc notre réflexion nous a permis jusqu'à présent de dévoiler les différences formelles et originelles entre les nouvelles, il paraît désormais intéressant de s'appesantir quelque peu sur les différences thématiques que nous pouvons observer entre les textes de notre corpus.

¹ Nous empruntons l'expression à David Bryant, dans son article « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 271.

VII. Les thèmes des nouvelles stendhaliennes

Ainsi, les nouvelles stendhaliennes semblent se distinguer les unes des autres par les thématiques qu'elles abritent chacune en leur sein. Les divergences majeures que nous observons alors entre les nouvelles stendhaliennes concernent la matière propre à chacune. De fait, nous pouvons relever de prime abord quatre grands types de nouvelles : les nouvelles italiennes, qui sont de loin les plus nombreuses du corpus stendhalien¹; les nouvelles espagnoles, qui sont au nombre de deux (*Le Coffre et le Revenant* et *Le Philtre*) ; une nouvelle allemande (*Mina de Vanghel*) ; enfin, une nouvelle française (*Ernestine ou la naissance de l'amour*). Il convient de noter d'emblée que cette séparation thématique n'est pas aussi nette qu'elle peut apparaître *a priori* : en effet, un certain nombre de ces nouvelles est placé sous le sceau d'une double thématique ethnographique.

Ainsi, certaines nouvelles étrangères de Stendhal contiennent également une matière française en leur sein. Ces textes, au nombre de trois, sont les suivants : *San Francesco a Ripa*, *Mina de Vanghel* et *Le Philtre*. Ces récits courts ne sont pas seulement une illustration ou une réflexion portée sur un pays ou une culture, mais sont en réalité davantage une confrontation ethnographique entre deux peuples différents. De fait, ces trois récits se présentent comme des études comparées entre la France et l'Italie (*San Francesco a Ripa*), la France et l'Espagne (*Le Philtre*) et enfin la France et l'Allemagne (*Mina de Vanghel*). À chaque fois, ces textes décrivent l'amour d'un Français pour une étrangère : *San Francesco a Ripa* est le récit de l'amour déclinant du chevalier français Sénécé pour la princesse Campobasso ; *Le Philtre* décrit l'amour naissant du lieutenant Liéven pour une belle espagnole nommée Léonor ; *Mina de Vanghel* enfin dresse le portrait de l'amour entre une jeune allemande de Koenigsberg, Mina, et un homme marié, Alfred Larçay. La fréquence de ces histoires d'amour peu communes est loin d'être anodine : nous savons en effet que Stendhal s'intéressait fortement aux différences entre les peuples européens, notamment dans leur conception particulière de l'amour. Stendhal cherchait ainsi, par la confrontation entre deux êtres appartenant à des cultures différentes, à établir la spécificité propre à chaque peuple européen. L'absence de l'Angleterre de cette galerie

¹ Elles sont au nombre de huit, et comprennent, dans l'ordre chronologique d'écriture : *Vanina Vanini*, *San Francesco a Ripa*, *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano*, *L'Abbesse de Castro*, *Trop de faveur tue*, *Suora Scolastica*.

de tableaux amoureux n'est pas fortuite : ce pays retenait en effet beaucoup moins l'attention de Stendhal que l'Espagne, l'Allemagne et surtout l'Italie. En outre, Stendhal cherchait par cette confrontation entre la France et ses pays voisins à dresser une critique de l'attitude vaniteuse de ses compatriotes. Or, si la France était critiquable aux yeux de Stendhal, il estimait que l'Angleterre l'était tout autant, sinon davantage. En effet, les Anglais, tout comme les Américains, présentaient le défaut pour Stendhal de n'avoir pour seul dieu que l'argent. Ces deux peuples donnaient ainsi systématiquement la priorité à leurs intérêts financiers sur leurs sentiments amoureux. Ils procédaient de ce fait même à une déperdition de leur énergie personnelle, ce qui annulait corrélativement et de manière définitive la possibilité pour eux d'éprouver des sentiments vrais et sincères. Or, si Stendhal reproche aux Français la place qu'ils confèrent à la vanité dans leurs relations amoureuses, il juge néanmoins leur pureté énergétique moins atteinte que celle des Anglais ou des Américains. Stendhal conçoit certes le fait que certains Français fassent de l'amour un hideux calcul machiavélique, se servant des sentiments qu'ils inspirent pour améliorer leur situation personnelle, mais il ne s'agit pas là selon lui d'une tendance forte et globale : il existe ainsi en France un certain nombre d'exceptions, que ne connaissent ni les États-Unis ni l'Angleterre¹.

L'absence de l'Angleterre ne doit pas occulter la présence des trois autres grands peuples voisins de la France dans l'œuvre stendhalienne : l'Espagne, l'Allemagne et l'Italie. Stendhal choisit de décrire dans les trois textes qui confrontent la conception amoureuse d'un Français à celle d'une étrangère les problèmes qui résultent de leurs différences culturelles. Ainsi, ces trois récits s'achèvent de manière tragique : Sénecé est assassiné par les sbires de la Campobasso dans *San Francesco a Ripa* ; Mina de Vanghel, abandonnée par Alfred Larçay à qui elle a révélé avoir mis en scène un adultère de sa femme avec un autre homme, se donne la mort ; enfin, Léonor décide de finir ses jours dans un couvent, tandis que le narrateur affirme ne plus avoir de nouvelles du lieutenant Liéven dans *Le Philtre*. Stendhal montre ainsi de manière très concrète l'impossibilité de l'amour entre deux êtres dont la culture amoureuse est en bien des points de nature totalement différente. Le cas de Sénecé et de la Campobasso est en ce sens des plus emblématiques : en effet,

¹ Rappelons que, pour Stendhal, la passion amoureuse n'a pas totalement déserté la France. Il évoque régulièrement dans ses écrits le fait que, en France, la passion amoureuse se soit simplement réfugiée « au cinquième étage des immeubles » ; manière métaphorique de dire qu'elle est encore vive dans les classes populaires. Dans *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel et, dans une moindre mesure, Mathilde de La Mole, sont la preuve que l'énergie n'a pas totalement déserté la France du XIX^e siècle.

alors même que la jeune italienne est éperdument éprise de son amant français, celui-ci décide de la quitter pour sa cousine, la comtesse Orsini. Or, en agissant de telle sorte, Sénécé ne s'aperçoit à aucun moment qu'il fait souffrir de manière extrêmement violente son ancienne maîtresse. Il croit que les quelques mots tendres qu'il lui a adressés suffiront à mettre fin à leur relation de manière apaisée. Sénécé commet pourtant là une erreur qui aura des conséquences tragiques : il oublie en effet que la Campobasso, en tant qu'italienne, est d'un tempérament passionné. L'amour est pour elle la chose la plus importante de son existence, son « souverain bien¹ », en quelque sorte ; or, Sénécé est d'autant moins conscient de ce fait qu'en tant que français, il a tendance à aborder l'amour avec une certaine légèreté. La différence d'importance conférée à l'amour est ce qui oppose alors de manière irrémédiable la Campobasso à son ancien amant : elle lui fera du reste ressentir cette différence de manière particulièrement violente, en ordonnant son assassinat.

Stendhal consacre donc volontairement une partie de son œuvre à une comparaison ethnographique entre la France et les autres pays européens. Si sa volonté est principalement de souligner les différences entre les pays, et notamment dans le domaine de l'amour, il cherche en réalité à dresser une critique acerbe de ses compatriotes. À l'image de Charles de Montesquieu dans les *Lettres persanes*, Stendhal se sert ainsi du procédé du regard extérieur pour émettre une critique indirecte de la société française. L'œil avisé de Mina de Vanghel lui permet notamment de dépeindre la société parisienne sans concession, comme nous le montre Philippe Berthier dans la notice qu'il consacre à cette nouvelle dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade :

Une note du manuscrit confirme que Stendhal se réfère au modèle persan de Montesquieu, celui du décapage, par un regard venu d'ailleurs, d'un état des choses qu'on ne voit plus à force d'habitude : « mettez un étranger qui s'étonne, la description devient un sentiment ».²

Stendhal a recours à un procédé qui relève très largement du *topos* littéraire, afin de pouvoir illustrer dramatiquement les nombreux travers de ses compatriotes. La séparation thématique que nous nous proposons d'établir entre les différentes nouvelles stendhaliennes de notre corpus nous invite de la sorte à opérer un *distinguo* au sein même des quatre

1 Nous empruntons l'expression à Aristote, qui l'emploie régulièrement dans son *Éthique à Nicomaque*.

2 Philippe Berthier, notice de *Mina de Vanghel*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 939.

grands groupes que nous avons dégagés de prime abord. Ainsi, si nous trouvons toujours des groupes de nouvelles italiennes, allemandes, espagnoles et françaises, nous notons une parenté thématique entre les nouvelles *San Francesco a Ripa*, *Le Philtre* et *Mina de Vanghel*. Ces nouvelles relèvent d'une double thématique : si elles se focalisent avant toute chose sur un pays voisin de la France, elles sont également le lieu d'une étude ethnographique comparée. Le fait que deux de ces trois nouvelles aient une partie de leur cadre en France (*Le Philtre* se passe à Bordeaux, tandis que *Mina de Vanghel* se déroule pendant un temps à Paris), corrobore du reste le lien indéfectible qui existe entre la France et ses pays voisins dans ces nouvelles.

En dehors des nouvelles italiennes, qui ont toutes pour cadre l'Italie, nous notons la présence de deux nouvelles ayant pour cadre le seul pays d'origine des principaux protagonistes du récit : il s'agit d'*Ernestine ou la naissance de l'amour* et du *Coffre et le Revenant*. La première de ces deux nouvelles se déroule exclusivement en France¹ : nous suivons ainsi la naissance de l'amour dans le cœur de la jeune Ernestine, puis les conséquences de cet amour sur le destin de ce personnage. *Le Coffre et le Revenant* est en revanche une nouvelle qui a pour seul cadre l'Espagne², et qui propose le récit d'un amour impossible et par conséquent tragique entre deux jeunes espagnols.

À ce sous-groupe, qui ne possède pas en outre une unité de ton parfaite, s'oppose le groupe le plus important de nouvelles stendhaliennes, à savoir celui des nouvelles italiennes qui sont, comme nous l'avons dit précédemment, au nombre de huit. La récurrence tout à fait remarquable de la matière italienne dans les nouvelles stendhaliennes n'a en soi rien de fondamentalement surprenant : l'Italie se trouve en effet au cœur même de l'œuvre de Stendhal, raison pour laquelle ce dernier est d'ailleurs souvent présenté comme le plus italien des écrivains français. L'Italie est, il est vrai, liée de manière très intime à l'esthétique stendhalienne de l'énergie, qui est une notion absolument centrale dans la poétique de l'écrivain grenoblois. Stendhal confère en effet à l'énergie une valeur aussi bien thématique que stylistique : cette notion est ainsi au cœur même de son écriture³. L'Italie a en outre toujours passionné Stendhal, qui prit un plaisir non feint à l'évoquer dans

1 Plus précisément dans le Dauphiné, comme l'indiquent les premières lignes du texte : « Ce fut par un événement aussi simple que commencèrent les malheurs d'Ernestine de S... Le château qu'elle habitait seule, avec son vieux oncle, le comte de S..., bâti dans le Moyen Âge, près des bords du Drac, sur une des roches immenses qui resserrent le cours de ce torrent, dominait un des plus beaux sites du Dauphiné. », *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 27.

2 Plus précisément la ville de Grenade et ses environs.

3 Voir notamment à ce sujet l'article de Michel Crouzet intitulé « Stendhal et l'énergie : du Moi à la poétique », dans *Stendhal, La Politique – L'Éros – L'Esthétique*, *op. cit.*

ses écrits. Il convient également de rappeler que la majeure partie des anecdotes stendhaliennes – dont certaines présentent des dimensions proches de celles des nouvelles – sont de matière italienne. Si donc la remarquable fréquence de cette matière dans les nouvelles stendhaliennes n'a en soi rien d'étonnant, il est toutefois important de noter que ces nouvelles italiennes constituent un des pans les plus importants de la réflexion stendhalienne sur l'italianité. En effet, l'œuvre romanesque de Stendhal consacrée à la notion d'italianité est peu abondante : seule *La Chartreuse de Parme* se propose de dresser un vaste portrait de l'italianité. Si *La Chartreuse* est certes souvent considérée comme le chef-d'œuvre absolu de la création stendhalienne, force est de constater que celle-ci se trouve toutefois en relative position de faiblesse par rapport à la somme tout à fait importante de romans consacrés à la matière française. Ainsi, *Armance*, *Octave*, *Lucien Leuwen*, *La vie de Henry Brulard*, *Lamiel* et bien sûr *Le Rouge et le Noir*, sont tous des romans qui mettent en scène des personnages français, sans qu'il ne soit jamais fait une grande place à l'Italie dans ces récits.

Si en revanche l'Italie rivalise bien davantage avec la France concernant les récits de voyage (les deux versions de *Rome, Naples et Florence*, ainsi que les *Promenades dans Rome* sont des œuvres majeures dans le genre du récit de voyage), il faut toutefois relever que seules les nouvelles stendhaliennes donnent véritablement la primauté à la matière italienne sur la matière française dans l'œuvre de Stendhal. On constate de manière générale que l'Italie doit beaucoup aux différents récits brefs, qu'ils soient des anecdotes ou des nouvelles. On peut corrélativement émettre l'hypothèse qu'il s'agit là d'une preuve de leur intérêt. En effet, l'italianité représentant une thématique majeure de son œuvre, Stendhal ne l'aurait pas cantonnée aux seuls récits brefs si ces derniers lui avaient semblé être une forme de sous-littérature. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point ultérieurement. Ce constat ne semble en tout cas pas relever du pur hasard : en effet, comme nous l'avons déjà précédemment évoqué¹, Stendhal procédait à une répartition générique de ses œuvres. Or, à l'exemple de Mérimée, Stendhal estimait que la nouvelle était plus à même d'aborder certains sujets avec fidélité. Comme le montre Michel Crouzet dans son article consacré à *Colomba* de Mérimée, la nouvelle était notamment perçue à cette époque comme plus apte à décrire les mœurs d'un temps révolu. Les nouvellistes estimaient en effet que la nouvelle pouvait approcher avec plus de pertinence des mœurs

1 Voir notre partie consacrée aux raisons ayant incité Stendhal à se lancer dans l'écriture de nouvelles, p. 146.

étrangères à celles du XIX^e siècle :

Mais pourquoi la nouvelle et pas le roman : en quoi la fiction romanesque est-elle moins recevable que celle de la nouvelle ? Je réponds tout à trac : parce que la première implique l'humanité moderne, civilisée, et que la deuxième relève de l'humanité qu'il faudrait dire primitive, première, d'un fond de l'homme qui seul propose à l'écrivain une garantie d'authenticité. Et j'avancerais que de Mérimée à Barbey d'Aurevilly, à Gobineau, à Maupassant, c'est ce fond, ce surgissement de profondeurs antérieures, étrangères à « la civilisation » qui constitue la nouvelle, qu'elle nous présente des Corses, des gitanes, des paysans normands, des diaboliques ou des danseuses caucasiennes. Le genre est porteur de son thème, et même d'un contre-thème, il déconstruit l'édifice suspect de la civilisation.¹

Le choix de Stendhal de consacrer une grande partie de ses nouvelles à une description et à une réflexion sur l'italianité n'est de fait absolument pas fortuit. La nouvelle permettait en outre d'aborder les problèmes liés de manière inhérente à l'Italie de la Renaissance, qui était composée de plusieurs États de non-droit, dans lesquels seule l'énergie propre à chaque individu avait une véritable valeur en soi. La nouvelle était en effet traditionnellement et historiquement liée au genre du récit tragique, qui était du reste lui-même présent dans les chroniques judiciaires trouvées et copiées par Stendhal en 1833 :

Si l' « histoire tragique » est la catégorie générique qui rend le mieux compte de la nouvelle stendhalienne, quelle que soit son origine, c'est sans doute parce que les manuscrits italiens sont eux-mêmes, à leur manière, des « histoires tragiques », ou du moins appartiennent à une zone d'expression littéraire qui oscille entre la chronique, le journalisme, et la nouvelle.²

Nous étudierons ce genre particulier qu'est le récit tragique dans un chapitre ultérieur. Nous concluons désormais ce deuxième chapitre sur l'observation des rapports particuliers, au sein des nouvelles, entre Stendhal et son lecteur.

1 Michel Crouzet, « Mérimée, le roman et la nouvelle : l'exemple de Colomba. *Propositions* », *art. cit.* p. 140.

2 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 468.

VIII. Les rapports de Stendhal avec son lecteur

Dans ses nouvelles, et parfois dans certaines anecdotes, Stendhal réserve à son lecteur un traitement pour le moins particulier. Si un tel constat peut également être formulé à l'égard des romans stendhaliens, il prend toutefois une tout autre dimension dans les récits courts de l'écrivain grenoblois. Ainsi, Stendhal place le lecteur au cœur du texte de ses nouvelles : s'il s'agit d'une attitude normale dans le cas de n'importe quel texte destiné à la publication, force est de constater qu'il y a dans le cas des nouvelles stendhaliennes un travail tout particulier effectué sur la réception. Nous avons en effet remarqué, en évoquant la genèse de la nouvelle stendhalienne, que la considération du lecteur était primordiale pour Stendhal : en cédant aux sirènes de la « littérature facile », l'écrivain grenoblois choisissait déjà de conférer une grande importance à la réception de ses textes. Stendhal écrit en fonction d'un certain horizon d'attente du lecteur, et essaie de s'y conformer dans ses premiers textes.

Ainsi, les nouvelles écrites pour la *Revue de Paris* au tournant des années 1820-1830 cherchent toutes à correspondre aux désirs formulés par le lectorat de l'époque, qui voulait lire des nouvelles brèves, relatant un événement peu commun, et se finissant souvent de manière brusque et tragique. Il s'agit là ni plus ni moins que de la définition traditionnellement attribuée à la nouvelle mériméenne, sur le modèle de laquelle Stendhal s'appuie pour composer ses premiers récits courts. Comme l'ont toutefois montré David Bryant¹ et d'autres spécialistes de la nouvelle du XIX^e siècle, Stendhal, pour des raisons purement professionnelles, a été contraint de retourner en Italie au début des années 1830. Or, ce départ de Paris a eu pour conséquence directe de l'éloigner des grandes revues parisiennes, ce qui a marqué une rupture dans son travail sur la nouvelle romantique. Il convient de distinguer à nouveau les nouvelles composées par Stendhal au début des années 1830, de celles écrites à la suite de la découverte des manuscrits italiens : en effet, l'attitude de Stendhal envers son lecteur change radicalement entre ces deux groupes de nouvelles. Ainsi, si le premier groupement de textes courts voit Stendhal se montrer respectueux de son lecteur, en tant qu'il cherche à lui livrer des récits correspondant à son goût et à ses désirs, le second groupement de nouvelles montre au contraire un

1 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.*

détachement certain de Stendhal vis-à-vis de son lectorat.

De fait, nous notons la présence récurrente d'un ton relativement irrévérencieux dans les nouvelles traditionnellement classées dans le groupe des *Chroniques italiennes*. Stendhal, en multipliant les voix narratives dans ces textes, fait montre d'une ironie quelque peu acerbe à l'égard de son lecteur. Il faut signaler d'emblée que cette polyphonie est parfaitement absente du premier groupement de nouvelles stendhaliennes : il s'agit en effet là de récits dans lesquels un narrateur extérieur aux faits relate un événement marquant dont il a été le témoin à la troisième personne du singulier. La narration de ces textes est somme toute assez commune : elle correspond *grosso modo* à celle qu'emprunte Mérimée dans ses nouvelles les plus courtes. La relative simplicité de la structure narrative de ces premières nouvelles coïncide alors avec la volonté de Stendhal de répondre à l'horizon d'attente du lecteur son contemporain.

Stendhal privilégie une narration sobre, qui s'adapte parfaitement à la publication en revue, en ce qu'elle n'est pas susceptible de rebuter un public censé être relativement large. Ainsi, les nouvelles écrites par Stendhal pour la *Revue de Paris* ont une structure narrative sommaire : un narrateur se borne à raconter au passé un récit à la troisième personne du singulier. Outre le fait que ce narrateur est systématiquement extradiégétique, aucun lien n'est établi entre le temps du lecteur et le temps de l'action : le narrateur n'a ainsi que très rarement recours au passé composé, et privilégie l'imparfait et le passé simple. Le passé composé n'est certes pas complètement banni de ces premières nouvelles, mais il n'est pas employé avec la même récurrence que le passé simple notamment. La nouvelle *Le Philtre* fait toutefois figure d'exception dans ce premier groupement de textes courts : en effet, si un narrateur extradiégétique assure l'essentiel de la narration de ce récit, la jeune espagnole Léonor devient elle-même narratrice de sa propre histoire dans la seconde partie de la nouvelle. *Le Philtre* voit donc la mise en place d'un véritable récit-cadre, et fait ainsi montre de son originalité par rapport aux autres nouvelles écrites pour la *Revue de Paris*. Si *Le Philtre* se présente donc comme l'exception qui confirme la règle, force est de constater que le changement de perspective opéré par Stendhal dans la seconde phase rédactionnelle de ses récits courts a une incidence directe sur la complexité de la narration.

Ainsi, l'écrivain grenoblois se livre à une véritable critique du lectorat de son époque dans son second groupement de nouvelles. Pour ce faire, il choisit de se conformer en partie à la chronique judiciaire de la Renaissance italienne, en feignant de se borner à

remplir le seul rôle de traducteur du texte. *Vittoria Accoramboni*, chronologiquement le premier texte classé parmi les *Chroniques italiennes*, livre en ce sens un véritable mode d'emploi des conditions matérielles dans lesquelles le texte est parvenu jusqu'à l'auteur du XIX^e siècle :

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.

Je me trouvais à Mantoue il y a quelques années, je cherchais des ébauches et de petits tableaux en rapport avec ma petite fortune, mais je voulais les peintres antérieurs à l'an 1600 ; vers cette époque acheva de mourir l'originalité italienne, déjà mise en grand péril par la prise de Florence en 1530.

Au lieu de tableaux, un vieux patricien fort riche et fort avare me fit offrir à vendre, et très cher, de vieux manuscrits jaunis par le temps ; je demandai à les parcourir, il y consentit ; ajoutant qu'il se fiait à ma probité, pour ne pas me souvenir des anecdotes piquantes que j'aurais lues, si je n'achetais pas les manuscrits.

Sous cette condition, qui me plut, j'ai parcouru, au grand détriment de mes yeux, trois ou quatre cents volumes où furent entassés, il y a deux ou trois siècles, des récits d'aventures tragiques, des lettres de défi relatives à des duels, des traités de pacification entre des nobles voisins, des mémoires sur toutes sortes de sujets, etc., etc. Le vieux propriétaire me demandait un prix énorme de ces manuscrits. Après bien des pourparlers, j'achetai fort cher le droit de faire copier certaines historiettes qui me plaisaient et qui montrent les mœurs de l'Italie vers l'an 1550. J'en ai vingt-deux volumes in-folio, et c'est une de ces histoires fidèlement traduites que le lecteur va lire, si toutefois il est doué de patience.¹

Le procédé consistant à attribuer la paternité de l'histoire à un chroniqueur italien de la Renaissance permet à Stendhal de multiplier les voix narratives au sein de son récit : en effet, malgré ses déclarations liminaires, Stendhal intervient lui-même régulièrement dans des chroniques italiennes où seule devrait dominer la voix du chroniqueur italien. Jean-Jacques Hamm a ainsi montré que l'on pouvait dénombrer parfois jusqu'à huit instances narratives dans les nouvelles stendhaliennes :

Le texte des *Chroniques italiennes* procède sur le plan de la narration par un ensemble de mises en abyme. On relève ainsi huit scripteurs dans le texte :

1 Stendhal, *Vittoria Accoramboni*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 993-994.

1. L'auteur ou les auteurs de la chronique, chargés de rapporter les faits.
2. L'auteur du passé, personnage de la chronique.
3. Les manifestations verbales ou écrites des personnages derrière lesquelles l'auteur s'efface surtout aux moments des aveux criminels.
4. Celui qui apparaît sous la mention « ajouté d'une autre main » ; regard ultérieur chargé de la conclusion.
5. Le copiste qui reste invisible bien que mentionné.
6. Le scripteur du XIX^e siècle, responsable du discours d'accompagnement, personnage de Stendhal.
7. Le narrateur du récit stendhalien.
8. Invisible et pourtant présent, Henri Beyle.¹

Cette polyphonie, qui n'est certes pas présente dans tous les textes des *Chroniques italiennes*, est due en grande partie au flou instauré dans les préfaces. La préface est ainsi un élément central des nouvelles inspirées des manuscrits italiens trouvés par Stendhal dans la bibliothèque des Caetani. En effet, chaque nouvelle italienne² – quelle que soit du reste l'évolution de la conception stendhalienne de la nouvelle – est précédée d'une préface qui peut parfois comporter plusieurs pages. Même *L'Abbesse de Castro*, qui s'oppose souvent au genre de la chronique, comporte un premier chapitre qui s'apparente aux préfaces des nouvelles italiennes qui l'ont précédée. Ainsi, à la suite de *Bandello*, Stendhal prend soin de détacher la préface du reste du récit, en ayant pour ce faire recours à des marques typographiques tout à fait explicites. Yvon Houssais évoque ce procédé dans sa thèse :

Le sous-titre ou le blanc typographique sont là pour matérialiser la frontière entre deux mondes, celui de la préface où règne le narrateur principal, et le domaine du récit, que tout pousse à attribuer à un second narrateur, le chroniqueur.³

La préface a de fait une véritable autonomie dans les nouvelles italiennes de Stendhal : elle se présente comme un lieu essentiel de la poétique de ces textes, en ce qu'elle cristallise

1 Jean-Jacques Hamm, « Un laboratoire stendhalien : les *Chroniques italiennes* », *art. cit.* p. 246-247.

2 Nous nommons ici par commodité « nouvelle italienne » toute nouvelle composée par Stendhal à partir des manuscrits italiens trouvés en 1833 dans la bibliothèque des Caetani. Ce qui exclut bien évidemment de ce propos *Vanina Vanini* et *San Francesco a Ripa*.

3 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, *op. cit.* p. 42-43.

une partie majeure de leurs enjeux. Dans ces préfaces, Stendhal met en place un véritable pacte de lecture : non seulement il prend le temps de raconter à son lecteur les conditions dans lesquelles le récit est parvenu jusqu'à lui, mais il insiste également sur le décalage moral existant entre le monde des personnages et celui du lecteur. Stendhal va de la sorte au devant de toute critique éventuelle, en avertissant d'emblée son lecteur du caractère quelque peu déconcertant de ces récits de la Renaissance. Nous observons de fait la mise en place d'une première voix narrative, qui est celle du traducteur du XIX^e siècle. Cette voix domine sans partage l'ensemble de la préface : elle sert en effet à mettre le lecteur dans les meilleures dispositions possible vis-à-vis du récit qui va lui être rapporté. Cette première voix narrative – qui est une construction littéraire – est selon Yvon Houssais à rapprocher directement de la figure de l'auteur :

Le narrateur devient ainsi un être imaginaire, fictif, au même titre que les autres personnages des nouvelles.

Ce portrait imaginaire peut être interprété comme une projection fantasmatique de l'auteur. Plus profondément, il a peut-être aussi pour fonction de capter l'intérêt des lecteurs potentiels de la *Revue des Deux Mondes*, à la recherche d'exotisme et de pittoresque. Le narrateur-voyageur peut être le garant d'un dépaysement, puisqu'il est à la recherche de l'inédit, du beau. Cultivé sans être érudit, dilettante plutôt que spécialiste, il ne peut que produire un texte léger, certes instructif, mais débarrassé des pesanteurs de l'érudition historique et divertissant avant tout.

Enfin, le voyageur garde une extériorité, il n'est pas impliqué, pas engagé, et cherche avant tout à satisfaire sa curiosité. Le lecteur est donc assuré, avant même d'entamer la lecture, de ne pas trouver de démonstrations politiques ou idéologiques.¹

La fonction de ce premier narrateur va consister à faciliter l'entrée du lecteur dans le monde des chroniques italiennes : Stendhal procède alors par là à une forme de « maïeutique » de la lecture. Le préfacier va ainsi non seulement relater au lecteur les conditions dans lesquelles ces récits lui sont parvenus, mais il va aussi prendre volontairement parti en donnant un jugement souvent ambivalent sur ces mêmes chroniques judiciaires de la Renaissance italienne. De fait, si le préfacier va insister sur l'indéniable qualité historique des textes qu'il soumet au lecteur, il va corrélativement

1 *Ibid.* p. 30.

déplorer la longueur de ceux-ci, et critiquer par là le style du chroniqueur italien. Ainsi en est-il de la préface de *Vittoria Accoramboni* :

ô lecteur bienveillant ! Ne cherchez point ici un style piquant, rapide, brillant de fraîches allusions aux façons de sentir à la mode, ne vous attendez point surtout aux émotions entraînant d'un roman de George Sand ; ce grand écrivain eût fait un chef-d'œuvre avec la vie et les malheurs de *Vittoria Accoramboni*. Le récit sincère que je vous présente ne peut avoir que les avantages plus modestes de l'histoire.¹

En déplorant vivement les faiblesses et manquements du texte de base, le préfacier fait montre de ses compétences au lecteur : il se présente ainsi d'emblée comme un écrivain qualifié, capable d'apporter des changements conséquents au texte originel, sans pour autant lui faire perdre sa valeur historique. Cette première voix narrative représente de fait une sorte de lien entre le monde du lecteur et celui des personnages. Chargé d'assurer des commentaires érudits sur les mœurs des peuples italiens de la Renaissance, le narrateur-préfacier fait ainsi figure de « passeur » entre le monde de la chronique et celui du lecteur. Yvon Houssais juge le rôle de cette première instance absolument fondamental :

Ces interventions, d'autre part, rendent manifeste un double écart : entre le narrateur et le narrataire qui lui est infiniment supérieur du point de vue du savoir, mais aussi entre le monde des chroniques, qui appartient à un passé si reculé qu'il en devient difficilement compréhensible, et le présent du lecteur. Le narrateur fait ainsi figure d'intermédiaire entre le chroniqueur et le lecteur, de « passeur » d'un monde à l'autre. En tant que médiateur, lui revient le privilège de juger ce qui va intéresser ou ennuyer le lecteur contemporain, de ce qu'il faut retrancher ou supprimer.²

Le narrateur-préfacier va ainsi régulièrement intervenir au cours du récit, pour signaler au lecteur le travail d'éclaircissement qu'il a effectué *a posteriori* sur la chronique. En exhibant ainsi volontairement l'aspect « artisanal » de son travail, le préfacier va contribuer à renforcer l'authenticité de son récit : en effet, ses corrections corroborent l'existence véridique de la chronique dans l'esprit du lecteur. La présence du narrateur-préfacier dans la narration va également avoir pour effet de scinder les *Chroniques italiennes* en deux

1 Stendhal, *Vittoria Accoramboni*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 994.

2 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, *op. cit.* p. 57.

blocs narratifs distincts : ainsi, ces textes courts présentent une alternance entre le récit, assuré par le chroniqueur italien de la Renaissance, et le discours, assuré par le narrateur-préfacier, personnage du XIX^e siècle. La préface prépare en ce sens la suite du texte : en effet, si la narration est ensuite abandonnée, selon les dires du préfacier, au chroniqueur de la Renaissance, force est de constater que ce même préfacier n'est pas totalement absent du récit. De fait, il intervient fréquemment pour commenter tel fait ou tel trait de mœurs qui lui semblent caractéristiques d'une époque révolue. Ses interventions se font de manière relativement subreptice, et ne sont ainsi pas nécessairement repérables à la première lecture, comme nous le signale Yvon Houssais :

Le lecteur se trouve ainsi victime d'un jeu de dupes, puisque Stendhal nie la fiction en mettant en place un dispositif lui-même complètement fictif.

Le dispositif est d'autant plus efficace qu'il est peu visible. En effet, les mensonges de Stendhal furent mis en évidence par de longues et nombreuses recherches érudites. Or, les mystifications stendhaliennes ne sautent pas aux yeux du lecteur non averti.¹

Yvon Houssais prend toutefois soin de relever les différents éléments manifestant l'intervention du narrateur-préfacier dans le récit. Ainsi, les parenthèses et les notes de bas de page sont des témoignages explicites de la présence du narrateur-préfacier dans la narration. Ses interventions ne sont néanmoins pas toujours aussi visibles : Stendhal a ainsi de plus en plus tendance, au fil de l'écriture des *Chroniques italiennes*, à créer un certain flou autour de l'instance narrative. De fait, dans *L'Abbesse de Castro* – sans doute la nouvelle la plus aboutie de toutes les *Chroniques italiennes* – le narrateur-préfacier intervient très régulièrement dans le texte, sans que le lecteur puisse s'en apercevoir à la première lecture. Autant un lecteur averti pourrait relever les marques signalant la présence du préfacier dans les premières chroniques italiennes (*Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano*), autant ce même lecteur éprouverait de grandes difficultés à procéder de même sorte dans *L'Abbesse de Castro*. Stendhal ne prend en effet plus soin de signaler clairement à son lecteur la présence du préfacier dans la narration : celui-ci intervient ainsi sans crier gare, dès qu'il juge opportun d'apporter une information censée faciliter la compréhension du lecteur.

Stendhal procède en ce sens à une véritable mystification de son lecteur dans ses

1 *Ibid.* p. 39.

nouvelles italiennes : s'il s'engage au moment de la préface à respecter scrupuleusement le texte de la Renaissance, il ne peut s'empêcher de procéder à des ajouts tout au long du récit. Les commentaires formulés par le préfacier sont ainsi un exemple particulièrement frappant de ce non-respect du pacte de lecture. En agissant de telle sorte, Stendhal ne facilite paradoxalement pas la lecture de la chronique. Yvon Houssais insiste sur le fait qu'une telle pratique finit en dernière instance par se révéler fâcheuse, en ce qu'elle aboutit à un « effet de doute généralisé » :

Au service de la transparence, le dédoublement des voix narratives aboutit cependant à un effet de doute généralisé. Seul le lecteur érudit, capable de confronter le récit stendhalien et la chronique italienne, se voit en mesure de déterminer le vrai du faux, distinguer ce qui revient à l'historien de ce qui est de l'invention de Stendhal.¹

La « structure à deux étages », que Béatrice Didier érige en caractéristique majeure des chroniques italiennes de Stendhal², est de fait à l'origine d'une perturbation de la lecture. La mystification à laquelle se livre Stendhal autour des voix narratives n'est toutefois pas le seul « mensonge » littéraire présent dans ses nouvelles italiennes. Ainsi, le préfacier intervient régulièrement dans le cadre du récit afin de signaler les différentes coupes qu'il a été obligé d'effectuer afin de faciliter la lecture de ses contemporains. Or, si la critique génétique a effectivement mis en lumière le fait que Stendhal a souvent abrégé des chroniques judiciaires particulièrement longues, il n'en reste pas moins que l'écrivain grenoblois a très souvent allongé, voire créé, un fait mineur ou absent du texte d'origine.

L'exemple de *L'Abbesse de Castro* est en ce sens des plus frappants : en effet, nous savons désormais que cette nouvelle relève pour les deux tiers de l'imagination de Stendhal. L'écrivain grenoblois n'a ainsi conservé que la trame finale du récit, à savoir la condamnation à perpétuité d'une abbesse ayant commis un péché de chair avec un évêque. Or, cet épisode, qui n'intervient qu'à la fin du récit, ne peut à lui seul résumer l'existence complexe d'Hélène de Campireali. Sa vie tourne en effet davantage autour du thème de son amour impossible pour Jules Branciforte, et des conséquences tragiques que leur rupture aura sur leurs existences respectives. Or, Stendhal affirme dans cette nouvelle, comme il en a eu l'habitude pour ses autres récits courts italiens, qu'il a consacré un soin et un temps

1 *Ibid.* p. 48.

2 Béatrice Didier, « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », *art. cit.* p. 212.

considérables à résumer les éléments d'une chronique particulièrement longue. La fin du premier chapitre de cette nouvelle le voit ainsi tenir les propos suivants :

Je traduis cette histoire de deux manuscrits volumineux, l'un romain, et l'autre de Florence.¹

Or, Dominique Fernandez juge important de souligner en note, dans son édition des *Chroniques italiennes* :

Allégation fantaisiste. Le manuscrit italien d'où Stendhal a tiré *L'Abbesse de Castro* se réduit à 34 pages qui se trouvent dans le registre coté 171 et ne traitent que du scandale des amours de l'abbesse et de l'évêque.²

Si la critique génétique a effectivement mis en évidence le fait que le rapport du procès de l'abbesse présentait des détails particulièrement rebutants pour n'importe quel type de lecteur extérieur à cette affaire, il est en revanche impossible d'adresser ce genre de reproches au reste du récit, qui relève de la seule imagination de Stendhal. Ainsi, en s'appuyant initialement sur une plainte légitime, Stendhal mystifie son lecteur en déplaçant cette plainte sur le mauvais élément. Ce n'est en effet pas le procès d'Hélène qui est en cause ici (il fait office de résumé dans le récit stendhalien), mais davantage l'imagination foisonnante de Stendhal, qui d'une chronique judiciaire à la trame relativement commune, élabore un récit ample et complexe.

Il est indéniable que les rapports de Stendhal avec son lecteur sont compliqués : Stendhal le respecte en effet assez peu, en ce qu'il ne suit pratiquement jamais à la lettre le pacte qu'il a pourtant noué avec lui dans la préface. Stendhal multiplie ainsi à l'envi les voix narratives, alors même qu'il fait la promesse de se retrancher derrière la seule voix du chroniqueur de la Renaissance. Il procède de ce fait à une véritable polyphonie, qui est une incontestable nouveauté dans l'univers de la nouvelle romantique, comme nous le signale Yvon Houssais :

Ces deux voix qui tantôt se fondent l'une dans l'autre, tantôt marquent leurs différences,

1 Stendhal, *L'Abbesse de Castro*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 55.

2 Stendhal, *Chroniques italiennes*, édition établie par Dominique Fernandez, Paris, Gallimard, Folio, 1973, p. 367.

permettent finalement de rappeler qu'il n'existe pas d'interprétation univoque, mais une pluralité de points de vue. En témoigne la multiplicité des voix narratives.

Dans son analyse de la nouvelle classique, Florence Goyet considère que la forme brève ne permet pas la mise en œuvre d'une réelle polyphonie, dans la mesure où les contraintes formelles empêchent de faire entendre d'autres voix, notamment celles des personnages, qui seraient à égalité avec celle du narrateur. La lecture du texte stendhalien amène cependant à nuancer ce monologisme inhérent à la nouvelle, dans la mesure où l'auteur s'ingénie au contraire à multiplier les voix au sein du récit, qu'il s'agisse des narrateurs, des amoureux dans les lettres ou les billets, des témoins lors des procès.

La première conséquence en est la démultiplication des points de vue puisque chaque narrateur s'impose par une voix qui lui est propre mais aussi par un point de vue sur la réalité.¹

Stendhal propose de la sorte une structure narrative originale, dans laquelle les voix se font suite de manière subtile et subreptice. En effet, ce n'est qu'après une relecture attentive que le lecteur pourra se rendre compte de la richesse des voix que comporte le texte. Stendhal abandonne ainsi une partie de la narration aux personnages principaux de ses récits, mais aussi au « peuple », identifié comme le « chœur » des chroniques. Ce procédé permet à Stendhal de multiplier les points de vue, et d'offrir ainsi diverses conceptions de la réalité à son lecteur. L'originale élaboration narrative des nouvelles italiennes de Stendhal est de fait le témoignage d'une grande maîtrise de composition. René Godenne, dans son ouvrage intitulé *La nouvelle française*², insiste du reste sur le fait que chacun des grands auteurs du XIX^e siècle a apporté, à sa façon, sa propre pierre à l'édifice complexe de la nouvelle. Or, l'observation narratologique que nous venons d'effectuer permet d'affirmer que Stendhal a sans conteste enrichi la conception moderne de la nouvelle, en montrant que les dimensions restreintes du texte court ne s'opposaient pas fondamentalement à une polyphonie particulièrement riche et complexe. Si Stendhal procède à un dédoublement de l'instance narrative dans ses nouvelles italiennes, il agit de même sorte concernant les figures du narrataire.

Ainsi, Stendhal semble s'adresser à deux figures opposées du narrataire : l'une étant bienveillante, tandis que l'autre est au contraire malveillante. Le lecteur bienveillant correspond à ce

1 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 53.

2 René Godenne, *La nouvelle française*, op. cit. Point de vue également partagé par Thierry Ozwald dans son ouvrage *La nouvelle*, op. cit.

que l'on a désormais coutume de regrouper sous le terme de « *happy few* » dans le cadre des études stendhaliennes : il s'agit du lecteur rêvé par Stendhal, lecteur perspicace et sensible qui seul parviendrait à comprendre son œuvre. Stendhal s'est en effet toujours senti relativement incompris par les lecteurs de son époque, et ne pensait connaître le succès qu'auprès des lecteurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, voire auprès des lecteurs du XX^e siècle. Or, il estimait que seuls quelques rares initiés pouvaient dès son époque comprendre son œuvre telle que lui-même la percevait. La figure du lecteur bienveillant est toujours présente de manière plus ou moins explicite dans ses œuvres : Stendhal, au moyen de références préalablement choisies, essaie d'instituer avec lui un rapport d'intimité.

Ainsi, dans *La Duchesse de Palliano*, Stendhal fait référence à une coutume espagnole étant entrée depuis longtemps dans les mœurs italiennes. Or, alors même qu'il promet d'expliquer par la suite cette coutume en détails, Stendhal ne se préoccupera plus de celle-ci dans son récit. Une telle attitude est le signe d'une incontestable désinvolture vis-à-vis du lecteur : en effet, Stendhal, qui affirme pourtant vouloir tout entreprendre pour faciliter la lecture de ses contemporains, et implore fréquemment leur indulgence devant la faible qualité littéraire des chroniques, les laisse dans une expectative qu'il a lui-même suscitée. Or, si Stendhal agit de telle sorte, c'est notamment pour que le lecteur bienveillant soit mis en valeur : seul en effet un adepte de Stendhal est susceptible de comprendre, sans besoin d'explications supplémentaires, la coutume espagnole dont il est fait mention au début du texte. Il suffit ainsi d'avoir gardé en mémoire une note de bas de page présente au début de la nouvelle *Vittoria Accoramboni*, pour comprendre ce dont il est question au début de *La Duchesse de Palliano* :

La première femme du prince Orsini, dont il avait un fils nommé Virginio, était sœur de François I^{er}, grand-duc de Toscane, et du cardinal Ferdinand de Médicis. Il la fit périr du consentement de ses frères, parce qu'elle avait une intrigue. Telles étaient les lois de l'honneur apportées en Italie par les Espagnols. Les amours non légitimes d'une femme offensaient autant ses frères que son mari.¹

Il y a de fait une volonté clairement affichée de distinguer le lecteur bienveillant du lecteur malveillant. Stendhal demande ainsi au lecteur bienveillant de signaler sa présence dans le texte, en décryptant les nombreuses obscurités présentes dans ses nouvelles italiennes :

1 Stendhal, *Vittoria Accoramboni*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1002.

Stendhal brouille les pistes à plaisir. Plutôt que de l'interpréter comme un jeu gratuit, on peut y voir une preuve supplémentaire que le narrataire appelé par le texte se doit d'être intelligent et attentif. Par ces entorses au dispositif d'énonciation préalablement défini, l'auteur éveille le sens critique du lecteur, l'appelant à ne pas se laisser prendre au piège du texte, en dénonçant lui-même l'artifice.¹

On peut ainsi rapprocher ce procédé de celui mis en place dans la catégorie des micro-anecdotes, qui supposent elles aussi, du fait même de leur incomplétude, un lecteur « intelligent et attentif », mais aussi cultivé et bon connaisseur des écrits stendhaliens. Le lecteur malévole, quant à lui, subit les feux de la critique pendant l'ensemble des nouvelles italiennes de Stendhal. L'écrivain grenoblois reproche notamment à ce dernier les défauts généralement attribués aux Français : il le taxe ainsi de fat, d'hypocrite, et déplore son manque d'énergie et la relative sécheresse de ses sentiments. C'est le cas notamment dans la préface de la nouvelle *Les Cenci* :

Le don Juan de Mozart est déjà plus près de la nature, et moins français, il pense moins à l'*opinion des autres* ; il ne songe pas, avant tout, à *parestre*, comme dit le baron de Fœneste, de d'Aubigné. Nous n'avons que deux portraits du don Juan d'Italie, tel qu'il dut se montrer, en ce beau pays, au XVI^e siècle, au début de la civilisation renaissante.

De ces deux portraits, il en est un que je ne puis absolument faire connaître, le siècle est trop *collet monté*, il faut se rappeler ce grand mot que j'ai ouï répéter bien des fois à Lord Byron : *This age of cant*. Cette hypocrisie si ennuyeuse et qui ne trompe personne, a l'immense avantage de donner quelque chose à dire aux sots : ils se scandalisent de ce qu'on a osé dire telle chose, de ce qu'on a osé rire de telle autre, etc. Son désavantage est de raccourcir infiniment le domaine de l'histoire.²

En outre, le lecteur malévole n'étant pas nécessairement un être érudit, Stendhal décide de le renvoyer fréquemment à son statut de bourgeois certes aisé mais impropre à comprendre l'art et la culture de manière générale. Stendhal décide ainsi sciemment de clore la nouvelle *Les Cenci* par une note en latin, dont il ne donne pas la traduction :

Bien des années après l'an 1559, Farinacci, en envoyant ses plaidoyers à l'impression,

1 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 52-53.

2 Stendhal, *Les Cenci*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, op. cit. p. 1123.

ajouta une note à celui qu'il avait prononcé en faveur des Cenci : *Omnes fuerunt ultimo supplicio affecti excepto Bernardo qui ad triremes cum bonorum confiscatione condemnatus fuit, ac etiam ad interessendum aliorum morti prout interfuit*. La fin de cette note latine est touchante, mais je suppose que le lecteur est las d'une si longue histoire.¹

En choisissant de ne pas livrer au lecteur le contenu même d'un texte qui, étant situé à l'extrême fin de la nouvelle, est censé revêtir une importance cruciale, Stendhal fait volontairement preuve d'une grande désinvolture à l'égard de son lecteur. Il laisse ainsi à un lecteur relativement érudit le privilège de connaître le fin mot de l'histoire. Notons au passage qu'il s'agit là encore d'une mise en scène particulièrement bien élaborée de la part de Stendhal, puisque la note en elle-même n'a pas un intérêt fondamental². Mais le simple fait que Stendhal refuse à son lecteur une traduction dont il avait laissé entendre l'importance contribue précisément à conférer à cette note de Farinacci une dimension qu'elle n'aurait jamais eue dans un contexte différent. Le lecteur de la nouvelle *Les Cenci* se sent ainsi légitimement frustré à la fin du texte. Si le portrait du lecteur malévole est de fait particulièrement sévère, il est toutefois à nuancer.

En effet, Stendhal croit toujours possible une évolution de ce lecteur : il espère que la lecture de ses œuvres, notamment, lui permettra de porter un autre regard sur le monde, et d'adapter son comportement en conséquence. Ainsi, afin d'éviter de se mettre à dos son lecteur, Stendhal va veiller à ne jamais l'attaquer de manière frontale : il préfère en ce sens procéder à une critique indirecte du lecteur malévole, en l'incluant pour ce faire dans un ensemble qu'il condamne de manière particulièrement virulente. Si la critique est certes présente, elle n'en a pas moins un caractère général, qui permet au lecteur malévole de réviser alors sa position. De fait, c'est en ayant recours à l'ironie que Stendhal entend faire évoluer la position du lecteur malévole, en l'incitant à adhérer à son message. Pascale Van de Putte, dans son article consacré aux rapports entre auteur et lecteur dans les *Chroniques italiennes*, insiste lourdement sur ce point précis :

Si Stendhal a fourni les clés de son ironie, il s'adresse à des narrataires censés être avec lui

1 *Ibid.* p. 1152.

2 Dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier donne la traduction suivante de la note de Farinacci : « Tous furent soumis au supplice suprême, sauf Bernardo qui fut condamné aux galères avec confiscation de ses biens, ainsi qu'à assister à la mort des autres, et il y assista » *op. cit.* p. 1460. Nous voyons bien que cette note n'apporte strictement aucune information supplémentaire à l'histoire tragique de la famille Cenci : elle ne fait en réalité que résumer la fin du récit qui vient d'être conté.

ou obligés de devenir ses alliés, car la stratégie ironique, qui traduit, certes, une distanciation de la part de l'auteur envers le « lecteur malévole », oblige celui-ci à se saisir comme mauvais lecteur, et, comme personne ne veut l'être, à se ranger dans l'autre camp, évaluant à son tour sa position révisée par rapport à ces lecteurs qu'il suppose trop bornés pour avoir modifié leur attitude. C'est donc en accusant ses préjugés ou ses pusillanimités que le narrateur montre au narrataire malévole comment les dépasser, voire programme ce dépassement puisque le ton persifleur l'astreint à partager les opinions du narrateur ; l'ironiste n'est-il pas, par définition, un homme supérieur ? Réapparaît alors le désir triangulaire dont Stendhal est devenu le médiateur. L'image du destinataire hostile, obtus et opportuniste n'est donc pas définitivement fixée ; sa transfiguration, appelée par le texte, la fait basculer dans la complicité *dans la mesure où Stendhal estime ses destinataires, le bon comme le mauvais, capables de découvrir son ironie* et de partager avec lui les jugements qu'elle implique.¹

L'ironie permet ainsi à Stendhal de tout mettre en œuvre pour faire évoluer les préjugés et les réticences de son lecteur supposé malévole. Même lorsque Stendhal témoigne à son lecteur un respect pour le moins douteux, il partage tout de même une partie de son ironie avec lui. Pascale Van de Putte estime en effet que l'ironie stendhalienne est globalement à la portée de n'importe quel type de lecteur. Or, si Stendhal souhaitait vraiment conserver une relation essentiellement conflictuelle avec son lecteur malévole, il lui refuserait tout simplement la possibilité d'accéder à son ironie, afin précisément de l'empêcher d'apprécier pleinement son texte.

La double figure du lecteur dans les nouvelles italiennes semble donc avoir une véritable portée : en effet, Stendhal prend soin de développer une véritable image littéraire de son lecteur². Pascale Van de Putte établit en ce sens une distinction entre le narrataire, construction littéraire élaborée par Stendhal dans ses nouvelles italiennes, et le lecteur empirique, qui lit réellement les textes de Stendhal. Le premier est une projection hypothétique du lecteur de Stendhal, tandis que le second existe bel et bien. Ainsi, le narrataire, en tant que véritable construction littéraire, permet non seulement à Stendhal de ménager une évolution éventuelle de son lecteur, mais elle lui offre également la possibilité de souligner toute la distance existant entre le lecteur du XIX^e siècle et les personnages de

1 Pascale Van de Putte, « Les rapports auteur/lecteur dans les *Chroniques italiennes* », *Stendhal Club*, n° 131, 1988-1989, p. 40-41.

2 Pascale Van de Putte parle ainsi de « narrataire monté », *ibid.* p. 32.

ses nouvelles. Or, par ce biais, Stendhal peut faire apparaître de manière parfaitement explicite les immenses qualités de ses personnages italiens. Le « narrataire monté » développé par Stendhal sert ainsi de véritable révélateur : sans lui, Stendhal ne pourrait pas en effet « croquer » avec autant de justesse et de manière si concrète les mémorables personnages italiens de ses nouvelles. Nous avons ainsi la confirmation que Stendhal se sert d'une figure fictive du narrataire dans ses nouvelles italiennes, afin de poursuivre un certain nombre d'objectifs.

Ainsi, les rapports entre Stendhal et son lecteur sont au centre de la poétique des nouvelles stendhaliennes en particulier, et des récits courts stendhaliens de manière plus générale. Si ces rapports ont une incidence certaine sur la narration très sobre des premières nouvelles de Stendhal, en tant que celui-ci se conforme alors à l'horizon d'attente du lecteur de son époque, ils sont en revanche prépondérants dans les nouvelles italiennes de l'écrivain grenoblois. Ainsi, l'importance des commentaires effectués en préface permet de mettre en place un véritable pacte de lecture. Si ce pacte n'est qu'imparfaitement respecté par Stendhal dans la suite du texte, la préface n'en demeure pas moins essentielle dans la structure narrative de la nouvelle : elle annonce en effet les grandes thématiques du récit à venir, et insiste sur les conditions de composition du texte lu. Si Stendhal privilégie une polyphonie subreptice dans ses textes, et participe de fait à une mystification de son lecteur, il n'essaie pas moins d'obtenir l'adhésion de ce dernier à l'audacieuse poétique qu'il met en place.

L'étude du récit court stendhalien nous a amenés à aborder successivement le cas des anecdotes puis des nouvelles. Il s'agit là des deux pans principaux de cette partie spécifique de la création stendhalienne. Notre panorama du récit court ne saurait toutefois être complet sans la prise en compte des textes inachevés de Stendhal, cas problématique qui ne peut être tacitement évacué de notre réflexion.

CHAPITRE 3

Les récits inachevés : formes et fonctions

I. Une étourdissante diversité

Le panorama d'ensemble du récit court stendhalien ne saurait être complet sans la mention des textes inachevés, qui représentent un pan relativement important de la création stendhalienne. Comme les anecdotes et les nouvelles, cette troisième catégorie que nous avons choisi d'identifier est elle aussi extrêmement hétérogène. Elle regroupe en effet des textes dont la matière, les thèmes, la longueur ou encore le style sont très différents. Si nous avons mis en lumière, dans notre deuxième chapitre, les singularités des nouvelles stendhaliennes, nous avons admis que la majorité d'entre elles avait l'italianité comme dénominateur commun. Dans le cas des textes inachevés, il paraît de prime abord plus difficile d'établir une série de points communs susceptibles de réunir ces récits sous une même bannière. Paradoxalement, ce qui pourrait rapprocher ces textes les uns des autres (la brièveté) est aussi ce qui contribue à leur éloignement ; éloignement qui, par certains aspects, paraît irréductible.

Ainsi, on peut tout d'abord rappeler que l'ensemble de ces récits n'a jamais été publié du vivant de Stendhal. Il s'agit en effet de textes abandonnés avant d'avoir donné lieu à une véritable conclusion. L'inachèvement est ainsi le principal point de rassemblement de ces textes. Ce critère, une fois énoncé, n'est toutefois pas pleinement opérant. En effet, au sein de ce corpus, il est des récits que l'on peut considérer comme pratiquement achevés. Il convient d'expliquer brièvement cette potentielle contradiction. Si l'on se réfère aux plans et notes de Stendhal, on constate que tous ces textes, quels qu'ils soient, ont effectivement été abandonnés avant leur terme. Si Henri Beyle n'a pas toujours pris le soin d'expliquer chacun de ses projets d'écriture, nous disposons assez souvent d'éléments permettant de dire si le texte était ou non considéré par son auteur comme achevé. Il convient donc dans un second temps d'établir une distinction entre la volonté de Stendhal, et le résultat produit par son écriture. Or, il est indéniable que des textes qu'il jugeait inachevés présentent en réalité une progression qui peut donner l'impression d'un achèvement. Dans son article de *L'Année Stendhal* « Faux départ et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », Gilles Louÿs invite à considérer la question de l'inachèvement avec circonspection :

on ne peut longtemps tenir un discours disqualifiant à propos de ces textes dont l'incomplétude n'est pas incompatible avec une certaine forme d'aboutissement littéraire.¹

L'« aboutissement littéraire » évoqué par Gilles Louÿs est notamment perceptible dans le cas de *Lisimon*, un des rares textes brefs de Stendhal à ne pas être présenté comme inachevé dans la notice qui lui est consacrée dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade. Le récit s'achève certes sur un dialogue entre le narrateur et Lisimon, qui ne donne pas lieu ensuite à un bilan ou à une conclusion synthétique du narrateur. C'est en réalité la longue prise de parole du personnage éponyme (réponse à une question du narrateur : « Quand avez-vous été le plus près de faire le saut dans l'autre monde ?² ») qui clôt en effet ce texte bref. Or, rien ne permet d'affirmer avec assurance qu'il s'agisse là d'une fin tronquée. Dans les premières lignes du récit, le narrateur adresse son texte à « Monsieur le docteur E...* ». Il expose à ce moment-là les raisons d'être du récit qu'il lui fait parvenir :

À MONSIEUR LE DOCTEUR E...*,
À PARIS

Lyon, le 4 septembre 1838.

Je vous adresse, mon cher ami, un *remède au suicide*. Je le soumets avec une entière confiance au savant physiologiste dont les profondes études ont toujours pour objet l'amélioration de la condition humaine. J'ai composé ce petit traité pour obtenir un prix de vertu au jugement de l'Académie ; pensez-vous que j'aie quelque chance ?

Je ne crois pas commettre d'indiscrétion en racontant la manière douce et singulière dont j'ai passé la journée hier. Un des hommes les plus recommandables de Paris, avec lequel je suis lié depuis de longues années, m'avait chargé de chercher à voir un sien ami, dont il craignait que la raison ne fût un peu dérangée. Ce fou prétendu, que je nommerai Lisimon, a été un des hommes de Paris les plus à la mode ; tout à coup il éprouva, il y a quinze ou vingt ans, les malheurs à peu près les plus poignants qui puissent affliger un homme. Ce n'étaient pas précisément des malheurs d'argent, car il avait eu quarante mille livres de rente et il resta avec vingt ou vingt-cinq. Il s'éloigna de Paris, en priant son ami, qui est aussi le mien, de surveiller sa fortune.

1 Gilles Louÿs, « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *L'Année Stendhal*, n° 3, 1999, p. 125.

2 Stendhal, *Lisimon*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 46.

À peine arrivé à Lyon, j'ai écrit à Lisimon ; la réponse s'est fait longtemps attendre ; elle est enfin arrivée il y a trois jours, et hier matin j'ai pris une voiture qui m'a mené à cinq ou six lieues de Lyon.¹

On peut considérer que ces premières lignes établissent un véritable pacte de lecture, aussi bien avec le destinataire fictif (le « docteur E...* ») qu'avec le lecteur stendhalien. Tout d'abord, il convient de noter que ce texte est une lettre : par essence, le récit sera donc nécessairement condamné à présenter une certaine brièveté. L'histoire littéraire nous a en effet montré que, même dans le cas de romans épistolaires comme les *Lettres persanes* ou *Les Liaisons dangereuses*, les lettres les plus longues n'excédaient jamais quelques pages. C'est également le cas si l'on se réfère à la correspondance littéraire des principaux auteurs français, Stendhal ne se distinguant du reste pas de cet ensemble. Dès lors, le récit rapporté ici est appelé d'emblée à être court. Cela est confirmé par le narrateur lui-même, qui désigne son texte par le syntagme de « petit traité ». La première ligne de *Lisimon* corrobore ce constat : la lettre est en effet présentée comme un « remède au suicide ». L'emploi de l'italique met en valeur cette formulation, soulignant ainsi son importance. Si l'adjectif « petit » laissait entendre que le présent « traité » ne serait pas long, le terme de « remède » renvoie lui aussi à l'idée de brièveté. Un « remède » est une recette médicale qui vise à obtenir la guérison complète du patient. Or, comme n'importe quelle recette, la liste des ingrédients est en nombre limité. On voit donc que, par essence, le terme a partie liée avec le genre bref.

L'ultime question que le narrateur pose à Lisimon a du reste une valeur conclusive : « Quand avez-vous été le plus près de faire le saut dans l'autre monde ? » En évoquant le moment où la tentation du suicide fut à son apogée, Lisimon donne son « remède au suicide », en parlant de son mode de vie simple et sain. Le dernier mot du texte est du reste le terme de « bonheur », réponse on ne peut plus radicale au terme de « suicide », présent dans la première phrase du récit. Même si le texte pouvait tout à fait se voir prolongé, il est indéniable qu'il présente en l'état une forme d'achèvement. Ironiquement, l'un des derniers termes employés par Lisimon est le syntagme « anecdote » (« Mais quelle anecdote pour un journal ! »). Il semble bien s'agir de cela : *Lisimon* est une anecdote, mais une anecdote indépendante, comme le sont de manière nettement plus explicite les deux récits inachevés de Stendhal intitulés précisément *Anecdote* et *Anecdote italienne*.

1 *Ibid.* p. 37.

On peut effectuer un constat similaire avec un texte présentant des dimensions relativement proches de celles de *Lisimon* (dix pages dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade) : *Philibert Lescale*. Malgré la brièveté réelle de ce récit (il ne comprend que trois pages), le narrateur donne à entendre une conclusion dans le *nota bene* qui suit directement la fin du texte :

N. B. (Deux ans plus tard.) J'ai eu tort de forcer le pauvre Philibert à garder sa chanteuse, il vient d'avoir, à cause d'elle, un duel avec un prétendu prince russe qui lui a logé dans le front une balle dont il est mort.

Le prince russe, qui était endetté, et qui d'ailleurs n'était ni prince ni russe, a saisi avec empressement cette occasion de quitter la France et son quart de loge à l'Opéra.¹

On est ici face à un double dénouement, qui confère au récit une indéniable singularité. Le texte semble d'abord présenter une conclusion ouverte :

Bref, Philibert Lescale est un homme bien élevé et ce qu'on appelle un aimable homme.²

Cette ultime phrase – qui précède donc le *nota bene* – ne paraît pas totalement conclusive. Elle est certes une tentative de synthèse, comme le marque du reste l'emploi de l'adverbe temporel « bref ». Mais on constate que cette phrase sert surtout à établir le caractère du personnage : elle dit ce qu'il est fondamentalement, et non ce qu'il devient. Or, Philibert Lescale n'est pas une pure abstraction, son histoire d'amour avec « sa maîtresse de l'Opéra³ » en étant une preuve évidente. Dès lors, on comprend mieux le recours au *nota bene* : il permettra non seulement d'établir ce que ce personnage est devenu, mais apportera également un complément nécessaire au récit principal, le lecteur étant en droit de se demander ce qu'il est ensuite advenu. L'achèvement ne peut être remis en cause, mais il est indéniablement complexe. Il est en effet double, mais également elliptique. Pourquoi le narrateur n'a-t-il pas parlé des « deux ans » précédant la mort du personnage principal ? La brièveté peut ici poser question. On souscrira à la thèse de Philippe Berthier, qui dans sa notice de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, estime que « c'est une sorte de

1 Stendhal, *Philibert Lescale*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 833.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

"physiologie" que *Philibert Lescale*, le croquis d'un type spécifique à la capitale¹ ». Stendhal donne en effet à voir ici un portrait, tel qu'on en trouve dans *Les Caractères* de La Bruyère, notamment. Nous rappelions, au début de notre étude, l'influence des moralistes du Grand Siècle sur l'évolution du récit court en langue française. Nous avons également dit l'importance de l'héritage du genre bref des XVII^e et XVIII^e siècles dans l'écriture stendhalienne. Il semble bien que *Philibert Lescale* soit une réminiscence – volontaire ou non – de cet héritage.

Pour conclure sur la question des textes inachevés donnant pourtant le sentiment d'un achèvement, on peut citer le cas d'un texte fort différent de *Lisimon* et *Philibert Lescale* : *Féder – le mari d'argent*. Ce récit, nous le savons, est perçu par Stendhal comme inachevé. Son inachèvement est du reste un point qui ne divise aucunement la critique stendhalienne. Pour autant, le texte publié par Romain Colomb comporte le mot « FIN² ». Ce terme peut paraître de prime abord absolument contradictoire, car il est précédé de deux lignes de points de suspension (dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade), qui soulignent typographiquement l'inachèvement. Romain Colomb croit en outre bon d'ajouter, juste avant le mot « FIN », une précision d'ordre prosaïque sur le manuscrit :

(Il existait, en outre, deux pages de la main de Beyle, à peu près indéchiffrables.)³

Tout en annonçant la fin du récit, l'exécuteur testamentaire de Stendhal reconnaît l'incomplétude de celui-ci. On peut comprendre cette potentielle contradiction par le fait que *Féder* semble effectivement avoir atteint son point terminal dès l'instant où le personnage éponyme et celui de Valentine ont reconnu la réciprocité de leurs sentiments amoureux. Le mari de la jeune femme n'étant pas un obstacle crédible à l'impossibilité de cette passion adultérine du fait de sa bêtise et de sa naïveté, il semble bien que *Féder* puisse être considéré, non en acte, mais en puissance, comme un récit achevé. Les textes donnant le sentiment d'un achèvement ne sont certes pas majoritaires dans ce corpus précis, mais leur seule existence montre que le critère de l'inachèvement, plutôt que d'engendrer nécessairement une réunion, a plutôt tendance à mettre en valeur des différences importantes entre les textes. Dans son ouvrage intitulé *Le texte stendhalien : achèvement et*

1 Philippe Berthier, notice de *Philibert Lescale*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1395.

2 Stendhal, *Féder – le mari d'argent*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 828.

3 *Idem*.

inachèvement, Jean-Jacques Hamm reconnaît d'ailleurs la difficulté à établir des critères discriminant de manière satisfaisante les textes stendhaliens :

Il serait impossible d'établir une liste des œuvres de Stendhal classées du point de vue de l'achèvement et / ou de l'inachèvement. Peut-on dire d'un poème non publié, composé de strophes et de vers réguliers qu'il est inachevé ? Telle anecdote rédigée est-elle inachevée ? 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. La part du doute en pareille entreprise resterait trop élevée.¹

Jean-Jacques Hamm propose, après cette affirmation, une liste de textes stendhaliens que l'on peut considérer comme achevés ou inachevés. Il montre ainsi qu'il n'y a pas une impossibilité absolue à classer les œuvres de Stendhal selon la question centrale de l'achèvement et de l'inachèvement. Son propos présente toutefois le mérite de montrer que cette question est complexe, ce qui nous amènera à user de précaution dans l'étude des textes considérés désormais comme inachevés. Les exemples de *Lisimon*, *Philibert Lescale* et *Féder* ont en effet montré qu'il existait parfois des textes à la frontière entre achèvement et inachèvement.

La question de l'inachèvement pose aussi celle de la longueur du texte. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, notamment dans le chapitre consacré aux anecdotes, les dimensions d'un texte sont un critère essentiel de classement, bien qu'il ne soit bien sûr pas le seul à devoir être pris en considération. Or, force est de constater que l'ensemble des textes inachevés ne présente pas des dimensions semblables. Ainsi, on trouvera dans cette catégorie aussi bien des récits de deux pages que des récits d'une dizaine de pages, et même des récits de plusieurs dizaines de pages, qui s'apparentent à de longues nouvelles ou à de petits romans. Si l'on choisit de constituer un corpus assez large de vingt-quatre textes qui, vont, dans leur ordre chronologique d'écriture, d'*Anecdote* à *Suora Scolastica*, on constatera que l'ensemble de ces textes fait en moyenne dix-neuf pages dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade. Si l'on retire de cette liste de vingt-quatre textes *Féder* et *Lamiel* – qui, nous aurons l'occasion de le dire, représentent des cas particuliers – le chiffre moyen redescend à un peu moins de treize pages. À titre de

1 Jean-Jacques Hamm, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, op. cit. p. 13.

comparaison, les nouvelles achevées de Stendhal, au nombre de dix, font en moyenne une trentaine de pages. Cette moyenne chute à vingt-trois pages si l'on retire de ce corpus *L'Abbesse de Castro*, texte qui se trouve il est vrai à la frontière entre le petit roman et la longue nouvelle. Le fait qu'un texte comme *Anecdote* ne comprenne que deux pages (dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade) ne doit pas pour autant exclure ce récit de notre corpus. Le texte n'est effectivement en rien achevé, mais il s'agit pourtant bel et bien d'un récit, comme en témoignent les premières lignes du texte :

M. Dauphin était un brave officier de fortune qui devint veuf. Il resta avec une seule fille qu'il plaça auprès de Mme ***, abbesse dans la Normandie. Mlle Dauphin reçut une éducation comme il y en a peu. Son caractère, sa beauté et toutes ses qualités aimables lui concilièrent l'amour et l'estime de Mme l'abbesse de ***. Ne connaissant pas encore le monde, ignorant à quoi elle renonçait, Mlle Dauphin, élevée dans un couvent, conçut le projet de n'en jamais sortir. Elle avait seize ans. Elle se repentit du choix qu'elle avait fait à vingt ans. Mme l'ab[besse] de *** écrivit à M. Dauphin que sa fille ayant renoncé au projet de se faire religieuse, elle ne pouvait la garder auprès d'elle. M. Dauphin, fort embarrassé, demanda conseil à M. de Bufevent, colonel de son régiment, qui lui dit qu'il lui savait une ressource. Il écrivit à sa sœur Mme de Bufevent, abbesse auprès d'Auxerre, qui s'en chargea volontiers. Mlle Dauphin vint donc à Auxerre, mais ce n'était plus la douceur de l'abbesse de ***. Mme de Bufevent, religieuse par nécessité, voulait se venger sur les autres de l'ennui qu'elle ressentait. Fièrre et hautaine, elle regarda Mlle Dauphin comme un enfant dont elle devait faire son nègre. Elle la traita en petite fille. Quelque temps après Mme de Buf[event] fut nommée abbesse des Haies près Grenoble. Elle y conduisit Mlle Dauphin. Quelque temps après elle alla aviser chez M. Dubour son voisin.¹

Le premier paragraphe de ce texte très court relève indéniablement du récit. Une histoire nous est effectivement racontée. L'alternance entre le passé simple et l'imparfait permet de mêler actions et descriptions. Plusieurs personnages sont évoqués (M. Dauphin, Mlle Dauphin, l'abbesse de ***, M. de Bufevent, Mme de Bufevent, M. Dubour), et l'action se centre sur un personnage précis (Mlle Dauphin). Le nœud de l'intrigue paraît être la tension existant entre les aspirations nouvelles de Mlle Dauphin et sa situation actuelle. On apprend en effet que la jeune femme ne souhaite plus devenir religieuse, comme ce fut pourtant le cas pendant un temps. Or, si le problème semblait devoir être surmonté,

1 Stendhal, *Anecdote*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 3.

l'abbesse de *** ayant signalé au père de la jeune fille l'évolution de ses aspirations, celui-ci paraît au contraire se complexifier. Mlle Dauphin est en effet confiée à une autre abbesse, ce qui en soi ne répond déjà pas à ses attentes. Mais cette dernière est en outre une femme méchante, prête à faire souffrir autrui par pur sentiment de vengeance. On sera donc opposé ici à la position de Thierry Ozwald, qui considère que les textes stendhaliens trop brefs ne méritent pas de se voir attribuer le statut de récit. Dans son article « *Rome, Naples et Florence* ou l'exercice de la brièveté », paru dans la revue *H.B.* en 2016, il confère à la notion de récit des critères par trop discriminants. Au sujet des textes brefs, achevés ou inachevés, il déclare :

ce ne sont nullement des nouvelles, mais plutôt des canevas dramatiques réduits à leur plus simple et sèche expression. Stendhal déplore lui-même leur « excès de sécheresse » dans les marges des *Mémoires d'un touriste* (note du 8 août 1838) : « Tout est trop long. La sensation de cette vérité fait peut-être pécher quelquefois l'auteur de ce livre. Il sentait trop cette vérité quand il a écrit *La Duchesse de Palliano* ». Ce sont pour tout dire des livrets – certains magnifiques pour l'opéra ou l'opéra-comique –, succincts, condensés, plus proches de l'art dramatique pur que du récit de nouvelle à proprement parler. Aucun désir manifestement ici de camper le décor, de donner un ancrage réaliste, ni d'ébaucher une psychologie de personnage, encore moins d'inscrire le récit dans une durée narrative.¹

S'il est évident que de tels textes ne sont pas des « nouvelles », nous ne serons toutefois pas en total accord avec le positionnement de Thierry Ozwald. Un récit comme *Anecdote*, bien que ne présentant que deux pages, s'inscrit bien dans « une durée narrative ». On observe certes des procédés d'accélération du récit. On apprend ainsi, quelques lignes seulement après le début du texte, que Mlle Dauphin a désormais « vingt-cinq ans ». Stendhal privilégie, dans ce premier texte fictif, une écriture elliptique, procédé qu'il reprendra ensuite notamment dans la composition de ses nouvelles. On constate toutefois que l'accélération ne suppose pas nécessairement un achèvement bref. S'il n'a fallu que quelques lignes pour vieillir Mlle Dauphin de neuf ans, on pourrait imaginer que quelques lignes supplémentaires seraient amplement nécessaires à la conclusion du récit. Or, il n'en est rien. On pourrait certes penser de prime abord que le texte possède un dénouement, comme semble l'indiquer les dernières lignes qui nous sont parvenues :

¹ Thierry Ozwald, « *Rome, Naples et Florence* ou l'exercice de la brièveté », *H.B.*, n° 20, Paris, Eurédit, 2016, p. 134.

M. Dubour eut pitié de Mlle Dauphin ; elle avait vingt-cinq ans. De la pitié à l'amour, il n'y a pas un long chemin. Mlle Dauphin à tout l'esprit naturel joignait beaucoup de talents acquis. Malheureuse par Mme de Bufevent, elle accepta les offres de M. Dubour. Elle s'en retourna cependant encore aux Haies avec Mme de Bufev[ent]. M. Dubour lui écrivit. Elle lui répondit. M. Dubour invita encore sa cousine à venir chez lui. Elle y alla. Il y avait déjà quelque temps qu'elle y était lorsqu'on lui écrivit que Mlle Dauph[in] allait se marier avec M. Dubour. Elle ne put le croire. Le soir cependant elle donna la lettre à lire à M. Dubour en plaisantant. Celui-ci ne répondant rien, elle lui demanda ce qu'il en disait. Il dit qu'il n'y voyait rien d'étrange. Ce qui mit Mme de Bufev[ent] dans une fureur difficile à exprimer. Elle déclara qu'elle partait le lendemain et emmenait Mme Dauphin. Elle se mit au lit, car sa fureur l'agitait singulièrement. Elle fit beaucoup de reproches à M. Dubour et lui déclara que jamais Mlle Dauphin ne serait sa femme. Le lendemain elle se lève à 7 heures pour partir. M. Dubour s'était marié à 6. Il avait tout préparé depuis longtemps. Mme de Bufev[ent] s'en retour[na] furieuse. M. Dubour a un fils et vit heureux avec Mlle Dauphin.¹

On peut estimer que le récit possède ici un dénouement parfaitement classique, proche de celui que l'on peut rencontrer dans les contes, notamment. La fin du récit est heureuse : M. Dubour et Mlle Dauphin se marient, et ont un enfant. En ce sens, le texte semble bien mériter son titre d'*Anecdote*. Stendhal nous donne en effet à entendre un récit particulièrement bref, qui n'a d'événementiel que les difficultés auxquelles est confrontée Mlle Dauphin. Le dénouement montre que le mariage a répondu en grande partie à ses vœux : le début du texte précisait bien que la jeune femme avait « renoncé au projet de se faire religieuse ». Son mariage avec M. Dubour, et la naissance de leur fils, sont deux événements qui lui garantissent *a priori* de ne pas passer le reste de sa vie dans un couvent. Pour autant, le texte n'est pas clos. Stendhal procède en effet à un saut de ligne, et ajoute deux phrases, qui n'entrent pas cette fois-ci dans le cadre d'un *nota bene* :

M. Dubour avait la goutte. Il fit venir le curé et le not[ai]re et déclara que dès qu'il pourrait marcher il épouserait Mlle Dauphin, et il l'envoya dans un couvent jusqu'à ce moment.²

1 Stendhal, *Anecdote*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 4.

2 *Idem*.

Cet ajout est pour le moins surprenant. Alors que l'on pouvait penser le récit clos, le narrateur contredit le dénouement qui vient d'être énoncé. On ne peut ici parler de fin alternative, mais plutôt de correction. Ce procédé laisserait entendre que la première fin proposée n'est pas pleinement satisfaisante. Si l'obstacle principal (Mme Bufevent) avait été surmonté, un nouvel obstacle apparaît : la santé de M. Dubour, atteint de « la goutte ». Renvoyer Mlle Dauphin dans un couvent, dans l'attente d'un rétablissement, est une décision qui ne peut toutefois que poser question. Si réellement Stendhal prévoyait d'écrire un texte d'une extrême brièveté, il lui eût été possible de dire que le mariage avait été reporté, avant finalement de devenir effectif. Or, le renvoi de Mlle Dauphin au couvent laisse entendre que non seulement le mariage n'aura pas lieu tout de suite, mais que la jeune femme risque également d'être confrontée à une nouvelle série d'obstacles. Nous avons déjà évoqué le fait que, dans l'univers stendhalien, le couvent est un espace éminemment négatif. Il s'agit d'une prison qui brime les passions et les rend ainsi d'autant plus douloureuses. Plutôt que d'être une porte de sortie – et, ainsi, de préparer un proche dénouement – le couvent est une fermeture. Faire apparaître ce lieu dans les ultimes lignes d'*Anecdote* montre que Stendhal souhaite voir les aventures de Mlle Dauphin se poursuivre. Le récit abriterait alors en son sein deux dimensions, qui ne sont pas nécessairement exclusives l'une de l'autre. D'un côté, le texte serait effectivement l'équivalent de nombreuses anecdotes, à la différence près qu'il possède une autonomie supérieure à la très grande majorité d'entre elles, n'étant pas un récit enchâssé. D'un autre côté, le texte serait une nouvelle voire un roman potentiels, la vie de Mlle Dauphin n'étant pas celle d'une héroïne de conte de fée. Dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », Gilles Louÿs évoque à propos de ce potentiel phénomène de continuation des « possibles laissés béants ». Appuyant pendant un temps son étude sur le récit inachevé *Une position sociale*, il montre que l'on peut parler là de « roman possible laissé en attente » :

Roman abandonné, mais peut-être pas tout à fait renoncé, roman possible laissé en attente, autre texte « migrant » peut-être, *Une position sociale* mérite en tout cas plus d'intérêt que ne lui en ont accordé les stendhalien, à condition de l'envisager, non pas en tant que « texte », mais dans l'intertexte du corpus stendhalien.¹

1 Gilles Louÿs, « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *art. cit.* p. 129.

Les remarques de Gilles Louÿs semblent applicables à *Anecdote*, texte dont on vient de voir que Stendhal refusait en somme un achèvement trop précipité au nom d'un possible développement ultérieur. On constate donc que les critères énoncés par Thierry Ozwald, pour intéressants qu'ils soient, ne sont pas pleinement opérants. La phrase conclusive de son propos ne semble par exemple pas en phase avec *Anecdote*, pourtant le plus court de tous les récits stendhaliens :

Aucun désir manifestement ici de camper le décor, de donner un ancrage réaliste, ni d'ébaucher une psychologie de personnage, encore moins d'inscrire le récit dans une durée narrative.¹

Le « décor » et l' « ancrage réaliste » sont bien présents dans *Anecdote* : le récit n'est en effet absolument pas éthéré. Des lieux précis sont indiqués : on sait ainsi que Mlle Dauphin se trouve tout d'abord dans un couvent en « Normandie », puis à « Auxerre ». Suite à la nomination de Mme Bufevent dans un nouveau couvent, elle suit celle-ci à « Grenoble », aux « Haies » plus exactement. La « psychologie des personnages » n'est elle-même pas simplement ébauchée. Alors que le récit ne comporte que deux pages, le narrateur prend le temps de nous donner des éléments tout à fait essentiels sur deux personnages principaux : M. Dubour et Mme de Bufevent. Ces deux personnages sont présentés dans le récit comme de parfaits opposés. Mme de Bufevent est une femme mauvaise, l'ensemble des termes qui lui sont associés étant connotés négativement : « religieuse par nécessité » ; « voulait se venger sur les autres de l'ennui qu'elle ressentait » ; « Fièr et hautaine » ; « un enfant dont elle devait faire son nègre » ; « Malheureuse par Mme de Bufevent » ; « fureur difficile à exprimer » ; « sa fureur l'agitait singulièrement » ; « Mme de Bufev[ent] s'en retour[na] furieuse ». La somme des termes employés ne donne pas la sensation d'être ici face à un personnage simplement ébauché. Si Mme de Bufevent n'était qu'une utilité, le narrateur prendrait-il le soin de la caractériser à ce point ? On voit que ce personnage possède un passé (elle est devenue « religieuse par nécessité »), qui semble être en grande partie responsable de sa frustration et de sa méchanceté. Mais on constate rapidement que le personnage est complexe, la frustration n'étant pas l'unique cause de sa noirceur. Elle est ainsi présentée comme « fièr et hautaine », et paraît posséder une énergie peu commune, rendue manifeste par le polyptote « fureur » (x2) - « furieuse ». Le narrateur insiste sur

1 Thierry Ozwald, « Rome, Naples et Florence ou l'exercice de la brièveté », *art. cit.* p. 134.

cette énergie destructrice, en affirmant que cette fureur est « difficile à exprimer » et en montrant ensuite que cette fureur « l'agitait singulièrement ». Or, nous savons que l'adjectif « singulier » n'est pas anodin dans l'œuvre de Stendhal. Henri Beyle a recours à cet adjectif – ou, comme c'est le cas ici, à son adverbe – pour évoquer des personnages hors norme, qui méritent précisément les honneurs du récit. C'est notamment le cas de Julien Sorel ou de Mathilde de La Mole, personnages du *Rouge et le Noir* dont la singularité est régulièrement rappelée. Or, *Le Rouge et le Noir* est un roman, et non un simple canevas. Le personnage de Mme de Bufevent n'est pas sans rappeler également certaines héroïnes stendhaliennes des nouvelles italiennes : on pense par exemple à Vanina Vanini ou encore à la princesse Campobasso, deux femmes dont l'énergie est employée à faire le mal. Or, *Vanina Vanini* comme *San Francesco a Ripa* sont deux nouvelles, et non là encore de simples canevas. Opposer comme le fait Thierry Ozwald les nouvelles aux anecdotes et aux récits inachevés est une manière trop absolue d'aborder le complexe corpus stendhalien.

Dans *Anecdote* – dont le titre annonce déjà les liens pouvant exister entre ébauches, anecdotes, nouvelles mais aussi romans – le personnage de M. Dubour est lui aussi caractérisé avec soin. On apprend ainsi qu'il est le « cousin » de Mme de Bufevent, qu'il est « chevalier de Saint-Louis et doyen de son ordre », et qu'il « jouissait de vingt-cinq mille francs de rente ». Il y a, contrairement à ce qu'affirme Thierry Ozwald, un « ancrage réaliste ». Les termes associés à ce personnage sont, cette fois-ci, connotés positivement : « homme charmant » ; « gai » ; « agréable » ; « loyal » ; « Il avait désiré toute sa vie d'avoir une femme douce avec qui il l'espérait passer agréablement » ; « M. Dubour eut pitié de Mlle Dauphin » ; « M. Dubour a un fils et vit heureux avec Mlle Dauphin ». On comprend que ce personnage est un individu d'une grande bonté. Les détails sur sa vie personnelle (« cadet de famille » ; il a « la goutte ») détache ce récit du conte, et confère à l'ensemble du texte la capacité à devenir un roman ou une nouvelle.

Nous avons déjà évoqué le fait que ce texte pouvait posséder « une durée narrative », notamment parce que le dénouement se voit modifié. On peut dès lors estimer que Stendhal a peut-être jugé bon de donner une autre orientation à son récit. Il devait en effet être principalement question, dans *Anecdote*, de Mlle Dauphin. Or, celle-ci est moins présente dans la seconde partie du récit. Son mariage avec M. Dubour, plus qu'un choix personnel, semble être une solution trouvée par la jeune femme pour échapper aux

méchancetés de Mme de Bufevent. Il est d'ailleurs singulier de noter que le dénouement se focalise sur le bonheur de M. Dubour, et ne dit rien sur celui de Mlle Dauphin (« M. Dubour a un fils et vit heureux avec Mlle Dauphin »). L'importante différence d'âge entre les deux personnages (Mlle Dauphin a « vingt-cinq ans » ; M. Dubour a au moins « cinquante ans ») serait une des raisons pour lesquelles le bonheur de la jeune femme ne serait pas clairement évoqué. Peut-être l'inachèvement du récit souligne-t-il le fait que Stendhal ait souhaité donner une autre chance à Mlle Dauphin ? Si le retour au couvent représente un nouvel obstacle déplaisant, il est également riche en potentialités narratives. Les textes de couvent composés ultérieurement par Stendhal montrent d'ailleurs que cet espace ne s'oppose pas à la naissance de l'amour, bien qu'il en perturbe ensuite le plein épanouissement. Toujours est-il que nier à ces textes inachevés, comme aux anecdotes, leur capacité à être des récits, ne semble pas une approche recevable.

Les travaux d'Alain Montandon consacrés au genre bref ont d'ailleurs montré que la notion même de récit n'était pas remise en cause par la longueur des textes. Ce n'est pas parce que les textes inachevés stendhaliens ne sont pas, comme le dit Thierry Ozwald, des « nouvelles », qu'ils doivent tous être considérés comme de simples « canevas dramatiques ». Cela tendrait à dire, par extension, que même les anecdotes ne pourraient censément être considérées comme des récits. Or, nous avons vu dans le premier chapitre de notre étude que ces textes étaient tout à fait aptes à endosser ce statut. En outre, le rapprochement que Thierry Ozwald établit avec l'opéra paraît peu pertinent. Si l'on reprend l'exemple d'*Anecdote* – la bien-nommée – premier texte fictif de Stendhal mais aussi premier de ses récits inachevés, il est indéniable que l'on se trouve face à un texte dont le sujet n'est pas susceptible d'intéresser l'opéra du XIX^e siècle. Les récits inachevés sont, il est vrai, pour certains d'entre eux, des textes particulièrement brefs, mais leur inachèvement même est la preuve que leur brièveté les détache de la notion de canevas. Les premières lignes d'*Anecdote* montrent à quel point le récit est ici en puissance. Stendhal passe brièvement sur les premières années de la vie de Mlle Dauphin, afin de pouvoir aborder ce qui sera ensuite le cœur même de ce texte : la tension entre ses aspirations et la réalité de son quotidien. Parler de « canevas » pour désigner un tel type de texte ne paraît de fait pas particulièrement pertinent. On sera ainsi en total accord avec les choix faits lors de la très récente réédition des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade. Philippe Berthier, responsable de cette

édition, a en effet choisi d'inclure dans l'ensemble des trois tomes tous les récits fictifs de l'écrivain grenoblois, quelles que soient leurs dimensions ou leur rapport à l'inachèvement. Aucune conception élitiste ou discriminante n'est intervenue dans ce choix, preuve s'il en est de l'importance réelle que peuvent revêtir ces textes dans l'ensemble de la création stendhalienne. Dans son article de *L'Année Stendhal*, Gilles Louÿs conclut du reste son propos sur la conviction de l'intérêt que présentent ces différents textes inachevés :

Débuts qui ne mènent nulle part, scènes de roman sans roman, ou brouillons laissés en attente : ces écrits interrompus, ou empêchés, ou destinés à s'accomplir ailleurs, dans un autre texte, ont ceci de stimulant qu'ils renouvellent notre expérience de lecteur. Mais au-delà du *plaisir* qu'il y a à les lire, il y a ce dont ils témoignent : le travail de l'écriture confrontée à la plasticité de son projet, à la force d'inertie du langage, au travail contraire du temps.¹

Le terme de « plaisir », mis en valeur par le recours à l'italique, montre que ces textes ne sont pas de simples rebuts. La question des dimensions de ces récits, si elle présente son importance, ne doit donc pas être considérée comme un critère discriminant. Les différences de longueur nous permettent en réalité d'évoquer un autre aspect absolument essentiel de ces textes : la question de leur genre. Si ces textes sont, dans les faits, des récits courts, ils n'étaient pas nécessairement destinés à l'être tous. En effet, ils sont en réalité pour un certain nombre d'entre eux des romans inachevés. Cette observation doit d'emblée nous amener à préciser nos choix de corpus. Ne pourront être inclus à notre réflexion les textes inachevés présentant des dimensions trop importantes. Si l'on considère, à la suite de Philippe Berthier, que le plus long récit bref de Stendhal est la nouvelle *L'Abbesse de Castro*², on exclura de fait tous les textes ayant un nombre de pages relativement supérieur à ce texte. Ainsi, les romans inachevés de Stendhal ne seront que très ponctuellement l'objet de nos analyses, n'étant en aucune façon des récits courts.

1 Gilles Louÿs, « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *art. cit.* p. 137.

2 Nous ne partageons pas l'avis de Michel Crouzet, selon lequel *L'Abbesse de Castro* serait un petit roman. Dans sa conception comme dans sa composition, le texte relève nettement plus du genre de la nouvelle que de celui du roman. Il présente en outre des similitudes fortes avec de longues nouvelles mériméennes (*Carmen* et *Colomba*, notamment) et plus encore avec de nombreuses nouvelles stendhaliennes ayant pour cadre l'Italie (on pense notamment à *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*), ce qui lui valut d'ailleurs d'être toujours présent dans les différentes éditions des *Chroniques italiennes* (ce qui n'a, bien entendu, jamais été le cas de *La Chartreuse de Parme*, seul roman italien de Stendhal). En outre, pourquoi *Féder – le mari d'argent* serait-il considéré par certains comme une nouvelle, et non *L'Abbesse de Castro* ?

Lorsque nous serons amenés, dans cette étude, à évoquer *Lucien Leuwen* ou *Henry Brulard*, ce ne sera que pour parler très brièvement de telle ou telle anecdote contenue dans ces textes¹.

La question se pose en revanche davantage concernant un récit comme *Lamiel*. Dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, ce texte de matière française comporte, dans la dernière de ses trois versions (qui est aussi la plus longue), quatre-vingt-quatorze pages. Le chiffre est certes nettement plus élevé que la moyenne des nouvelles stendhaliennes (trente pages), mais il est à peine supérieur au nombre de pages de *L'Abbesse de Castro* (quatre-vingt-huit pages). Si l'on sait que Stendhal envisageait *Lamiel* comme un roman, son inachèvement rapproche toutefois indéniablement ce texte d'une longue nouvelle comme *L'Abbesse de Castro*. Pour autant, à la différence de ce dernier texte, *Lamiel* ne peut être considérée comme une nouvelle. Le récit présente en effet une poétique qui est celle du roman. Ce cas particulier mérite néanmoins d'être considéré avec attention, et ne sera donc pas à exclure d'un corpus consacré aux textes inachevés présentant une relative brièveté. On pourra en dire autant de *Féder*, bien que ce texte soit sans doute moins sujet à discussion. Par ses dimensions inférieures à *L'Abbesse de Castro* (quatre-vingt pages), et par son achèvement relatif, le texte semble davantage lié que *Lamiel* à la nouvelle stendhalienne. L'inachèvement de *Féder* ne semble en effet pas fortuit : peut-être Henri Beyle s'est-il aperçu que ce texte, par essence, ne pouvait être un texte long ? Nous aurons l'occasion de revenir sur ce cas précis, mais l'on peut pour l'instant se borner à constater que *Féder*, contrairement à *Lamiel*, fait partie de deux éditions tout à fait essentielles de textes de Stendhal qui ont pour principe commun de réunir des récits inachevés considérés comme de potentiels romans mais aussi comme de potentielles nouvelles. C'est notamment le cas du recueil intitulé *Le Rose et le Vert, Mina de Vanghel, et autres nouvelles*², de Victor Del Litto. Le sous-titre de cette édition, publiée chez Gallimard, est pour le moins évocateur : « Édition complète et revue des nouvelles et esquisses romanesques de Stendhal ». En plaçant au sein d'une même édition des textes semblant relever soit de la nouvelle, soit du roman (voire des deux genres à la fois), Victor Del Litto reconnaît implicitement les liens pouvant exister entre les textes inachevés et le domaine du récit court. Sans adopter une position aussi nette, Michel Crouzet, dans une

1 On trouvera du reste en annexe une liste des anecdotes contenues dans ces deux romans inachevés.

2 Stendhal, *Le Rose et le Vert, Mina de Vanghel, et autres nouvelles*, édition de Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Collection Folio classique, 1982.

édition intitulée *Stendhal : Romans abandonnés*¹, publiée chez 10/18, place *Féder* au cœur d'une édition qui exclut des textes considérés comme de réels romans inachevés. Le texte se trouve aux côtés d'ébauches, certes souvent romanesques, mais qui relèvent également pour certaines d'entre elles, par différents aspects, du récit court. Il n'est pas anodin de noter que la plus récente de ces deux éditions – celle de Victor Del Litto – rapproche *Féder* de textes considérés explicitement comme des nouvelles. Enfin, dans la récente notice qu'il a consacré à ce texte dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Xavier Bourdenet considère lui aussi *Féder* comme une nouvelle.

II. Histoire des récits stendhaliens inachevés

De manière générale, les textes inachevés diffèrent des nouvelles stendhaliennes, et pas seulement du fait de leur inachèvement ou de leur non-publication du vivant de Stendhal. En effet, ces récits ne possèdent pas la même poétique que les nouvelles. On peut volontiers les qualifier d' « accidents de parcours² ». Si Stendhal avait pu mener ces différents projets littéraires à leur terme, les textes achevés n'auraient pas nécessairement ressemblé à des nouvelles. On peut donc considérer ces textes comme de véritables hybrides³, ce qui nous semble dès lors justifier notre choix de leur consacrer un chapitre spécifique. Ils sont en effet le lieu d'une tension entre le potentiel et le factuel, la puissance et l'acte : destinés pour bon nombre d'entre eux à être des romans, leur inachèvement les amène désormais à relever du récit court stendhalien. Cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse là de nouvelles inachevées. Une telle classification serait erronée, en ce qu'elle considérerait les dimensions d'un texte comme le critère le plus opérant dans la différenciation entre romans et nouvelles. Comme le rappelle Thierry Ozwald, dans son article « *Rome, Naples et Florence* ou l'exercice de la brièveté », il existe une essence de la

1 Stendhal, *Stendhal : Romans abandonnés*, présentés et annotés par Michel Crouzet, Paris, Bibliothèque 10/18, 1968.

2 Michel Crouzet et Jean-Jacques Hamm avancent, pour leur part, le terme d' « échecs » ; terme qui paraît toutefois excessif en ce qu'il connote négativement un ensemble de textes au sein duquel on trouve pourtant des récits de qualité. Dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », Gilles Louÿs s'oppose pour sa part, aux pages 123, 124 et 125, à la conception pessimiste de Michel Crouzet, la jugeant peu en phase avec l'idée que Stendhal se faisait lui-même de ces textes.

3 Dans son article de *L'Année Stendhal*, Gilles Louÿs avance même le terme de « mutants », *art. cit.* p. 130.

nouvelle qui relève d'une tension et d'une sélection particulièrement importantes :

Nous avons essayé naguère, dans un petit ouvrage sur la nouvelle ainsi que dans une étude parue dans la revue *La Licorne*¹, de caractériser la dynamique interne de la nouvelle moderne romantique et postromantique, et présente, en partie, chez Mérimée : nous l'avions définie comme une sorte de mouvement uniformément accéléré, de tension extrême toujours plus intense et régie par le principe quasi-mathématique de l'hyperbole². La nouvelle, de ce point de vue, peut être considérée comme le lieu par excellence de l'écriture « tensive », soumise nécessairement à un acmé – ce qui donne tout loisir, d'ailleurs, de classer les nouvelles selon leurs degrés de tension, leur « tensivité³ ». Nous poussions plus avant l'analyse et attribuions cette dynamique, ce principe moteur singuliers à une *logique du retranchement* automatique, à l'effet d'une sorte d'autocensure, d'automutilation, de propension à l'amputation constante et régulière, au primat d'on ne sait quelle loi de contention (ou de rétention, ou de suppression) induite, comme si une inhibition fondamentale était à l'œuvre et empêchait toujours davantage l'écriture, à chaque nouvelle tentative pour créer, inventer, développer le récit, le ramenait chaque fois à sa plus simple et décevante expression, laissant se mettre en place, s'installer une espèce type de récit : frustration qui constitue finalement l'« aboutissement » du récit, et comme sa « substance » vaine et insaisissable, sa « psycho-structure » essentiellement déceptive. La nouvelle peut se définir alors comme une succession de possibles entrevus mais interdits et jamais réalisés.⁴

Un peu plus tôt dans cet article, Thierry Ozwald insistait avec force sur les confusions à ne pas faire concernant la notion de brièveté ; point que nous avons eu l'occasion d'évoquer plus tôt dans notre étude :

La brièveté a plutôt à voir avec le temps que l'espace ; « bref » n'est point synonyme de « court ». En d'autres termes, la brièveté d'un ouvrage ne concerne pas sa plus ou moins grande longueur, ses plus ou moins grandes proportions, la façon dont il est plus ou moins réduit, mais, plus exactement, sa *concision* intrinsèque ; la brièveté a à avoir avec la grâce, la musique, la spiritualité, un ordre tout intérieur des choses. Tout ce qui est spirituel est à

1 « La nouvelle mériméenne : entre atticisme et mutisme », dans *Brièveté et écriture*, Poitiers, Presses Universitaires de Poitiers, 1992.

2 Figure permettant la représentation graphique des fonctions exponentielles.

3 Quelles virulentes remontrances ne nous sommes-nous pas vu infliger à ce propos ! L'idée était jugée irrecevable.

4 Thierry Ozwald, « Rome, Naples et Florence ou l'exercice de la brièveté », *art. cit.* p. 130.

un degré ou un autre régi, inspiré par le principe de brièveté, et tout ce qui est bref relève de la spiritualité.¹

Le propos de Thierry Ozwald a le mérite de montrer que la longueur est un critère qui doit être abordé avec soin, voire méfiance. S'il va de soi qu'un texte long ne peut appartenir à la catégorie du genre bref, il semble également important de souligner que tous les textes courts n'ont pas le même rapport au genre bref. Il paraît de fait essentiel de distinguer, dès le début de ce chapitre, la poétique de la nouvelle de la poétique de ces textes inachevés. La difficulté réside ici réellement dans l'hybridité de ces récits. Sans être vraiment des romans, ces textes ne sauraient être étudiés qu'à partir des seuls outils narratologiques de la nouvelle. Dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », Gilles Louÿs fait part de la difficulté à appréhender avec pertinence la question de l'inachèvement :

Leurs éditeurs les présentent indifféremment comme des ébauches, des esquisses, des fragments, et le flou de ces catégories nous rappelle l'inadaptation des outils de la critique littéraire dès lors qu'ils s'affrontent à la création inachevée.²

On pourra considérer comme relevant de la catégorie de la nouvelle mais aussi de celle des textes inachevés les nouvelles *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre consacré aux nouvelles stendhaliennes. En effet, ces deux textes tardifs présentent un inachèvement que l'on peut en grande partie imputer à la mort de Stendhal. *Suora Scolastica*, notamment, est le dernier texte que Stendhal ait composé avant de mourir³. Dans le cas de ces deux nouvelles, nous possédons un nombre important d'éléments permettant d'avoir une idée assez précise de la fin du récit. Dans la notice qu'il a consacrée à *Trop de faveur tue*, Philippe Berthier évoque le fait que cette nouvelle, à la différence des autres nouvelles italiennes, avait d'ailleurs été pensée par Stendhal comme devant posséder un dénouement heureux :

1 *Ibid.* p. 129.

2 Gilles Louÿs, « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *art. cit.* p. 123.

3 Dans son ouvrage *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Jean-Jacques Hamm considère qu'il y a onze formes d'inachèvement d'un texte. La première qu'il identifie est ce qu'il nomme « l'inachèvement-accident, dont les agents sont la maladie, la mort. » Il cite notamment *Suora Scolastica* comme exemple de ce type d'inachèvement, *op. cit.* p. 18.

Il semble que, pour une fois, Stendhal avait envisagé un *lieto fine*. Les barreaux de la geôle mystique (qui l'est si peu) n'auront pas empêché deux êtres de se trouver et de partager un absolu tout humain.¹

Dans cette même notice de *Trop de faveur tue*, Philippe Berthier, rappelant que la « fixation thématique² » du couvent comme espace romanesque est une constante stendhalienne, émet l'hypothèse selon laquelle la répétition d'un même thème, après l'écriture de la très réussie nouvelle *L'Abbesse de Castro*, pourrait expliquer en partie l'inachèvement de ces deux potentielles nouvelles :

On se demande vraiment si, avec V. Del Litto, on peut prétendre que la composition de la *Chartreuse* l'avait « épuisé » : « son élan était brisé³ ». On est impressionné au contraire par l'inventivité plurielle de quelqu'un qui, après avoir achevé une œuvre majeure, ne se repose pas, mais s'engage aussitôt dans d'autres projets. Qu'il ne puisse les mener à bien – « Je me trouve frappé de stérilité, comme disent les dévots⁴ » – tient peut-être en partie à la fatigue d'une dépense imaginative exceptionnellement généreuse, mais aussi à la nature même de ces projets, qui recèle des potentialités de blocage interne ; en ce qui concerne les deux récits conventuels, il est clair qu'en s'écrivant à l'ombre portée de la toute fraîche *Abbesse*, ils risquaient de sembler piétiner le même sillon, remâcher une nourriture au goût dangereusement identique.⁵

Si l'on évoque désormais plus précisément l'histoire de ces différents récits, on constatera tout d'abord qu'ils ont été composés à des époques extrêmement diverses. La nouvelle édition de la Bibliothèque de la Pléiade des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal comprend trois tomes qui offrent enfin les différents récits fictifs stendhaliens dans leur ordre chronologique⁶. *D'Anecdote*, « balbutiement de jeunesse, daté du 12 octobre 1797⁷ », à *Suora Scolastica*, « dicté à un copiste et corrigé par Stendhal en mars 1842⁸ », presque

1 Philippe Berthier, notice de *Trop de faveur tue*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1351.

2 Expression empruntée à Mariella di Maio, qui l'emploie pour la première fois dans son ouvrage *Stendhal. Intérieurs*, Fasano et Paris, Schena et Didier Érudition, 1999, p. 194.

3 *Chroniques italiennes*, Genève, Cercle du Bibliophile, 1968, tome I, p. LXXIII.

4 *Œuvres intimes II*, p. 345.

5 Philippe Berthier, notice de *Trop de faveur tue*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1348.

6 Choix salutaire, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, en ce qu'il a notamment permis de rompre – espérons-le, définitivement – avec la très discutée tradition éditoriale des *Chroniques italiennes*.

7 Philippe Berthier, notice d'*Anecdote*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 841.

8 Philippe Berthier, note sur le texte de *Suora Scolastica*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.*

quarante-cinq années se sont écoulées. Or, on constate que les deux textes qui forment les bornes de la création stendhalienne sont tous deux des textes inachevés, bien qu'étant de nature très différente¹. On voit donc que la question de l'inachèvement ne peut en aucune façon être simplement rattachée à une période de la vie de Stendhal. Jean-Jacques Hamm considère, dès le début de son ouvrage *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, qu'il s'agit d'un principe d'étude absolument essentiel :

Le texte stendhalien sera pris dans une perspective non diachronique. L'inachèvement n'est pas un phénomène qui se rattacherait de préférence à telle période de la production littéraire. C'est une constante de ce type de texte.²

Il pourrait être tentant, en effet, de considérer l'ensemble de la création stendhalienne de manière téléologique. L'idée d'une progression constante est certes séduisante. Elle laisserait entendre que Stendhal, à mesure qu'il écrit, s'améliore en tant qu'auteur. Or, s'il est indéniable, comme beaucoup de critiques le pensent, que *La Chartreuse de Parme* représente le sommet de la Stendhitalie mais aussi de la Stendhalie, prouvant par là tous les progrès effectués par l'écrivain grenoblois au cours de sa carrière littéraire, il serait très simple, et disons-le franchement trop simple, de considérer que tous les textes de Stendhal sont des œuvres abouties. C'est notamment l'avis de Gilles Louÿs qui, dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », s'oppose sur ce point précis à la position de Michel Crouzet :

On s'étonne de voir fonctionner à rebours, dans la longue analyse que Crouzet consacre à ces « billets perdants », la lecture rétrospective, téléologiquement orientée, que la critique tenait jadis à propos de la genèse des grandes œuvres, dans le souci de montrer que tout, jusqu'aux moindres brouillons, conduit nécessairement à l'épanouissement du chef d'œuvre. [...] Cette téléologie de l'échec s'appuie sur un postulat jamais réellement explicité, et qui n'est rien d'autre qu'un jugement de valeur : ces essais ou ces ébauches sont du sous-Stendhal, et c'est pourquoi Stendhal, se rappelant *in extremis* qu'il est Stendhal, les a abandonnés. [...] Tout se passe comme si, dès lors qu'ils ont été abandonnés par Stendhal,

1 *Anecdote* n'est qu'une ébauche, comportant seulement deux pages dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade et relevant d'une matière française. *Suora Scolastica* est une nouvelle de vingt-six pages, comportant deux versions et un plan où la fin est évoquée. Contrairement à *Anecdote*, ce texte est en outre de matière italienne. Il reprend en grande partie la rêverie stendhalienne autour de l'idée de claustration, qui relève comme dans d'autres textes italiens du même canevas du couvent de Baiano.

2 Jean-Jacques Hamm, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, op. cit. p. 16.

ces récits rétrogradaient en dignité [...] Loin d'être perçue comme une première et provisoire appropriation d'un univers fictif à construire, comme un de ces "sentiers de la création" ouvrant à une œuvre possible, bref comme quelque chose de positif ou de potentiel, l'ébauche est constamment ramenée par Crouzet à quelque chose de négatif et de contradictoire.¹

La question de l'inachèvement, à laquelle Michel Crouzet, Jean-Jacques Hamm et Gilles Louÿs se sont chacun intéressés², semble liée de manière inextricable à la création stendhalienne. Il semble en effet malaisé de ne pas en tenir compte dès l'instant où l'on cherche à comprendre les processus de création à l'œuvre chez Henri Beyle³. Si l'inachèvement des textes stendhaliens ne relève pas d'une seule et même cause, le phénomène s'avère en revanche récurrent. Il est donc impossible de déterminer une période précise de composition des textes inachevés. Contrairement aux nouvelles stendhaliennes, qui comportent, comme nous avons eu l'occasion de le signaler, deux grandes périodes d'écriture, les textes inachevés ont été écrits par Stendhal tout au long de son existence. Ils sont proches en cela des anecdotes, qui elles-mêmes ne dépendent pas d'une période d'écriture précise, étant présentes dans la quasi-totalité des textes d'Henri Beyle.

La question de l'inachèvement est un élément important des réflexions menées sur la création stendhalienne, au même titre, par exemple, qu'une notion aussi centrale et aussi féconde que l'énergie. Avant que de l'aborder ultérieurement, on peut d'ores et déjà signaler que les deux notions ont partie liée. Dans son article « inachèvement » du *Dictionnaire de Stendhal*, Philippe Jousset ne manque pas d'évoquer ce point essentiel :

La réticence à achever est aussi à rattacher à la place centrale que joue la notion d'énergie. Stendhal découvre que le désir de totalité, la violence ne relève pas de cette puissance qu'il recherche ; elle se trouve, au contraire, dans l'économie de texte, lorsque « le sujet dépasse le disant » (*OI* II, 958), tient avant tout à sa justesse, sa concentration, son art de ne pas dire (Crouzet, 1874, 73).⁴

1 Gilles Louÿs, « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *art. cit.* p. 124-125.

2 Citons notamment l'ouvrage de Gilles Louÿs (issu de sa thèse) : *Des romans inachevés. Étude historique et structurale*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

3 C'est du reste la perspective qu'adopte Jean-Jacques Hamm dans son ouvrage *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*. Le critique souligne notamment dans son étude le fait que l'achèvement nécessite une réflexion sur l'inachèvement pour être appréhendé avec pertinence.

4 Philippe Jousset, article « inachèvement », *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.* p. 342.

Plus qu'une contrainte ou un « échec », l'inachèvement pourrait ainsi relever d'un choix, et satisfaire la volonté de Stendhal de ne pas procéder, dans ses textes, à une déperdition énergétique trop importante. On peut rappeler à ce propos la très intéressante étude que Jean-Jacques Hamm a menée à ce sujet, dans un ouvrage que nous avons cité précédemment¹. Le fait que Stendhal ait, tout au long de sa carrière littéraire, composé des textes inachevés nous renseigne sur la nature réelle de ces récits. Pour reprendre les termes employés par Jean-Jacques Hamm, on peut parler de « laboratoire stendhalien² ». En se référant au parcours littéraire de Henri Beyle, on constate que la trajectoire qui fut la sienne ne peut en aucune façon être jugée linéaire. Est-il besoin de rappeler que le jeune Henri a longtemps pensé qu'il connaîtrait le succès littéraire par le biais du théâtre ? L'écriture puis la réécriture constante de la pièce *Letellier*, véritable leitmotiv de la correspondance beyliste, prouve que Stendhal cherche en permanence à reprendre et à modifier un texte. On peut également citer, comme cas de figure similaire, les deux versions de *Rome, Naples et Florence*, mais aussi *Le Rose et le vert*, roman inachevé reprenant presque trait pour trait l'histoire de *Mina de Vanghel* et de *Tamira Wanghen*. Si Henri Beyle a, comparativement à un contemporain comme Honoré de Balzac, assez peu publié, le nombre total de ses écrits demeure toutefois relativement important³.

Notre présent corpus sera ainsi composé, dans leur ordre chronologique d'écriture, des vingt-quatre textes fictifs suivants : *Anecdote, Roman, Journal de Sir John Armitage, Souvenirs d'un gentilhomme italien, Le Juif, Le lac de Genève, Paul Sergar, Une position sociale, Maria Fortuna, Anecdote italienne, Vita di D. Ruggiero, Tamira Wanghen, Le Rose et le Vert, Histoire de Mme Tarin, Le conspirateur, A-imagination, Lisimon, Trop de faveur tue, Le chevalier de Saint-Ismier, Fédér – le mari d'argent –, Philibert Lescale, Lamiel, Don Pardo, Suora Scolastica*. Si l'ensemble de ces récits a pour principal point commun l'inachèvement, celui-ci ne saurait être considéré comme étant de même nature, comme le rappelle Yves Ansel dans sa notice de *Lamiel*, établie pour l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade :

1 Jean-Jacques Hamm, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, *op. cit.*

2 Expression que Jean-Jacques Hamm emploie notamment dans l'un de ses articles, intitulé « Un laboratoire stendhalien : les *Chroniques italiennes* », *art. cit.* p. 245-254. Gilles Louÿs évoque quant à lui « le laboratoire de la création stendhalienne » et file la métaphore en recourant au terme d'« éprouvette » dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *art. cit.* p. 130.

3 Au début de son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », Gilles Louÿs rappelle d'ailleurs que « l'œuvre de Stendhal [...] est faite, pour sa plus grande part, d'écrits inachevés », *art. cit.* p. 123.

Stendhal a laissé derrière lui une grande quantité de textes inachevés. Nombreuses sont les raisons qui expliquent cette importante masse de manuscrits restés en plan, et multiples sont les sortes d'inachèvement(s).¹

La question de l'inachèvement a été étudiée avec soin par Michel Crouzet dans son édition des *Romans abandonnés*. Dans la longue préface de cet ouvrage, Michel Crouzet rappelle les divergences existant entre ces différents textes ; divergences ayant posé, au fil du temps, de réels problèmes aux éditeurs de Stendhal :

Les éditeurs de Stendhal ont été le plus souvent embarrassés par ces ébauches hétéroclites, et ces variétés romanesques. L'édition de 1854 sous le titre *Romans et nouvelles* regroupe *Armance*, des nouvelles achevées mais non publiées par Stendhal comme *Mina de Vanghel* et *San Francesco a Ripa*, un texte comme *Philibert Lescale*, et les *Souvenirs d'un gentilhomme italien* dont l'attribution à Stendhal demeure douteuse. En 1855 sous le titre *Nouvelles inédites* paraît un autre choix : *Féder*, *le Chasseur Vert*, *le Juif*. L'édition du Divan de 1928 reprend le même groupement sensiblement arbitraire, et sous le titre *Romans et Nouvelles* unit des nouvelles authentiques, les romans ébauchés, auxquels sont joints *Le chevalier de Saint-Ismier* et *le Rose et le Vert* découverts au XX^e siècle. Mais H. Martineau réserve pour son premier volume des *Mélanges de littérature* (Divan, 1933) les esquisses mineures, mais aussi *Une position sociale*, *A-imagination*, et *Don Pardo*. Les éditions postérieures, et notamment celle de la Pléiade de 1952 persistent dans la même ignorance de ces trois récits. L'édition Abravanel (Éd. Rencontre, 1961) reconnaît l'arbitraire de son choix, mais reprend le classement et le texte d'Henri Martineau, se contentant d'admettre dans les *Romans et nouvelles*, *Une position sociale* si longtemps relégué dans les *Mélanges*.²

On remarquera, là encore, que si *Féder* est associé à ces éditions certes très discutables, ce n'est à aucun moment le cas de *Lamiel*, preuve que ce texte possède sans doute un statut moins ambigu, en ce qu'il est certainement considéré comme un roman inachevé. Ces différentes éditions ont en tous les cas le grand mérite de confirmer l'hybridité de ces textes inachevés. Le fait d'associer si souvent les genres littéraires pourtant différents du roman et de la nouvelle montre bien que ces récits sont à la frontière entre récit bref et récit plus développé. En tous les cas, la notion même de récit – supposée dans les seules mentions de

1 Yves Ansel, notice de *Lamiel*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1396.

2 Michel Crouzet, *Stendhal : Romans abandonnés*, *op. cit.* p. 53.

« nouvelle » et de « roman » – n'est à aucun moment niée ou remise en question.

La nouvelle édition de la Bibliothèque de la Pléiade des *Œuvres romanesques complètes* de Stendhal, en privilégiant un classement chronologique, répond de manière satisfaisante à ces difficultés éditoriales. Michel Crouzet, toujours dans sa préface des *Romans abandonnés*, insiste sur le fait que ces textes – qui excluent, dans son édition, les nouvelles inachevées et les brèves ébauches – appartiennent à des périodes de composition certes différentes, mais sont tous révélateurs de certaines modalités de la création stendhalienne :

Les uns sont élaborés dans ce creux si étrangement fécond de l'inspiration stendhalienne, entre 1830 et 1838, quand Stendhal entreprend et abandonne *Les Souvenirs d'Égotisme*, *la Vie d'Henry Brulard*, *Lucien Leuwen*, *Le Rose et le Vert* ; ne sont édités de cette période que les *Chroniques Italiennes* et les *Mémoires d'un Touriste* ; jusqu'à *La Chartreuse de Parme* (2), il n'a terminé aucun roman, les essais qui entourent *Lucien Leuwen* sont tous ratés, malgré l'espoir insistant qu'à nouveau l'inspiration du « Rouge » reviendra, et qu'il écrira encore comme jadis rue de Richelieu. Les lendemains de « la Chartreuse » sont non moins fertiles en projets ; seule *L'Abbesse de Castro* émerge de ces débris plus ou moins formés ; « un dégoût imperceptible, un caprice, on ne sait quel écueil invisible détourne encore une fois la joie d'écrire » (3). À la suite du grand roman paru se traînent encore non seulement *Lamuel*, mais *Féder*, *le Chevalier de Saint-Ismier*, *Suora Scolastica*, *Trop de faveur tue*, *Don Pardo* ; « chaque grande œuvre a ses séquelles », a dit Jean Prévost (4), oui, mais si souvent mort-nées. « Beaucoup de sujets, rien qui les féconde », dit encore le même critique. Le feu se consume en quelques pages, et quelque confiance qu'ait Stendhal en une nouvelle visite du dieu, il ne revient plus, l'auteur n'est plus « tiré en avant » (5) par la certitude de son œuvre. De là ces romans échoués qui nous proposent le problème de leur échec. Romans inachevés et inachevables, romans ratés, ébauches sans lendemain, exercices d'une plume soudain privée de sa maestria, tous sans doute gagnent à être rassemblés ; ils n'en obtiendront pas plus de valeur qu'ils n'en méritent, mais ils sont la démonstration de ce qui se passe, ou *ne se passe pas* quand Stendhal cherchant à être Stendhal n'y parvient qu'à moitié. Ces textes réunis ont ainsi une sorte de poids. Si l'Égotisme littéraire consiste à bien jouer le rôle de soi, et si l'« égotiste se dessine de plus en plus et se perfectionne d'œuvre en œuvre selon le progrès même de l'art de l'écrivain » (6), il faut croire que ces erreurs, ces impasses, sont de l'ordre de la personne et de l'ordre de l'art ; dans l'instauration de soi, il y a des moments d'errance inutile, de descente au-

dessous de soi : « ce moi a des degrés » (7).¹

On ne partagera certes pas le pessimisme de Michel Crouzet. En effet, s'il est indéniable que certains textes inachevés sont très inférieurs aux textes publiés, il en est tout de même un certain nombre qui mérite une réelle considération. On peut notamment penser à des récits comme *Féder*, *Lamiel*, *Le Juif* ou encore *Le Rose et le Vert*, la liste évoquée ici n'étant du reste pas exhaustive. Michel Crouzet reconnaît plus loin que ces textes sont par ailleurs de nature extrêmement diverse, ce qui ne permet pas de les mettre tous sur le même plan :

Tous ces échecs ne sont pas équivalents, et il faut distinguer parmi eux. S'isolent tout de suite les essais fondés sur une seule scène, une séquence, faudrait-il dire. Ils se réduisent à une rencontre, sans lendemain, évidemment, et l'on peut s'étonner que le romancier ait achevé cette seule scène initiale que rien ne prolonge. L'essai romanesque dont Stendhal semble avoir été si épris qu'il l'a tenté sans songer même à une suite, se borne à cette ouverture puissante et belle, mais destinée à rester sans attaches. Je pense au *Conspirateur* et au *Chevalier de Saint-Ismier* qui semblent des morceaux romanesques sans romans, des moments d'une rêverie de prédilection, pour ne pas dire d'une obsession ; Stendhal s'enchantait d'un certain type de scène, de *rappports* qu'il répète librement, pour son propre plaisir, comme un rêve éveillé. De là cette hâte à songer à un roman qui contiendrait ces séquences, mais qui y est entièrement contenu. Revenir encore et toujours sur un moment, l'entretenir sans fin, s'attarder délicieusement sur lui, semble son seul but. Cette scène, c'est la « première vue » des amants, constante de l'univers romanesque de Stendhal, mais ici préexistante à un roman possible, antérieure à toute histoire, elle vit dans la liberté de l'imaginaire. Le moment ravissant est bien pris dans une certaine cohérence réaliste, mais il est aussi disponible pour une autre série, pour un autre roman ; ces passages sont de l'ordre du fantasme, par leur solitude, leur bruissement voluptueux, l'évidence de l'érotisme qui y parle doucement.²

Il existerait ainsi des textes dont l'essence même les contraindrait à demeurer inachevés. Le choix du thème ne serait pas adapté à un développement plus conséquent que celui que Stendhal nous a laissé (ce que Michel Crouzet appelle « essais fondés sur une seule scène, une séquence »). Il convient désormais de considérer avec attention les causes possibles de

1 *Ibid.* p. 9-10.

2 *Ibid.* p. 15-16.

l'inachèvement.

III. L'inachèvement : des causes différentes

On peut effectivement admettre le fait que certains récits semblent ne pas pouvoir être davantage prolongés. Ils sont des scènes plus que des romans ou des nouvelles potentiels¹. Il convient dans ce cas de les distinguer de textes comme *Suora Scolastica* et *Trop de Faveur tue* – nouvelles inachevées – et de *Féder, Le Rose et le Vert* et *Lamiel* – romans inachevés². On peut considérer que cette première catégorie regrouperait les textes stendhaliens les plus brefs, ceux qui n'excèdent pas un nombre minimal de pages. On peut ainsi admettre dans cette catégorie les textes suivants qui, tout en demeurant des récits, nous sont essentiellement parvenus sous forme d'ébauches : *Anecdote* (deux pages), *Le Lac de Genève* (deux pages), *Paul Sergar* (deux pages), *Maria Fortuna* (trois pages), *Vita di D. Ruggiero* (quatre pages), *Tamira Wanghen* (quatre pages), *Histoire de Mme Tarin* (deux pages), *Le Conspirateur* (trois pages), *Philibert Lescale* (quatre pages). Bien que de matières différentes, ces neuf textes ont pour point commun le fait d'être de micro-récits. Si leur unité de fond n'est pas totale, certains textes présentant une certaine durée narrative rendue possible par le recours au procédé littéraire de l'ellipse (nous avons vu que c'était notamment le cas avec *Anecdote*), ils se réduisent pour la plupart d'entre eux à une scène marquante. Ils sont en cela proche des anecdotes, en ce qu'ils semblent posséder une fulgurance qui disparaît presque aussi rapidement qu'elle est survenue. Le texte *Le Conspirateur* est assez révélateur de cet état de fait. Le récit semble, en effet, consister en un simple et unique jeu de regards :

Comme elle avait le pied sur la dernière marche Mme de Précilly entendit un grand bruit de chevaux, marchant sur le pavé et tout près d'elle, elle avança imprudemment et sa tête ne

-
- 1 À la suite de Michel Crouzet, Gilles Louÿs parle de « scène de première vue » dans ce cas très précis, et ajoute qu'il s'agit souvent d'une « scène en soi complète, même si la séquence d'ouverture qui les contient a été laissée interrompue », dans « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *art. cit.* p. 133.
 - 2 Le cas de *Féder – le mari d'argent*, nous l'avons dit, pose question. Il paraît difficile de donner une classification absolument certaine de ce texte, bien qu'on le rapproche souvent du genre de la nouvelle. On peut estimer qu'il s'agit là d'un cas singulier dans la création stendhalienne.

se trouva pas à un pied de celle du cheval du gendarme. Le chevalier de Marcieux s'écria, Mme de Précilly eut peur, au même moment, elle vit un très grand jeune homme fort pâle qui descendait de calèche. Le gendarme s'était retourné pour crier au portier de fermer la porte de la cour.

« C'est un prisonnier », pensait-elle. Dans le moment, son regard attendri par cette découverte, donna en plein dans les yeux de Frédéric Sauven qui, courant la poste depuis trente-six heures, avec trois gendarmes, était affamé de trouver un regard compatissant.¹

Le champ lexical du regard demeure ensuite très présent dans les lignes qui suivent ce texte inachevé : « Frédéric la regarda ; elle crut lire dans ce regard » ; « Le gendarme [...] vit le mouvement » ; « Personne ne vit l'action de Mme de Précilly » ; « son regard de reconnaissance » ; « Mme de Précilly regarda ce jeune homme » ; « Si ce regard ne disait pas : "Je vous aime", il disait : "Comptez sur moi à la vie et à la mort" » ; « L'émotion [...] était toute concentrée maintenant sur ce jeune prisonnier qu'elle avait vu descendre de la calèche ». La prégnance de ce champ lexical est d'autant plus remarquable que tous les termes en rapport avec le regard sont employés au sein de la même page (p. 1160). Cette saturation du regard est corroborée par le fait que celui-ci semble littéralement parler (« Si ce regard ne disait pas : "Je vous aime", il disait : "Comptez sur moi à la vie et à la mort" »). On est incontestablement ici face à une scène de regards, une fulguration qui pourrait tout à fait n'avoir d'autre finalité qu'elle-même. Le paquet de lettres ramassé par Mme de Précilly semble toutefois indiquer que le récit va se poursuivre. L'inachèvement de ce texte est désormais acté, mais on peut tout de même admettre que l'auteur avait placé au sein de ces trois pages les germes d'une possible suite, comme nous avons vu que c'était le cas pour un texte comme *Anecdote*, notamment.

À cette catégorie de micro-récits, on peut associer – bien que la notion de fulgurance apparaisse ici moins clairement – des textes inachevés présentant un développement certes à peine plus conséquent, mais ne donnant pas en revanche le sentiment de se limiter à une seule scène majeure. Les textes suivants nous semblent pouvoir relever de cette catégorie : *Roman* (sept pages), *Journal de Sir John Armitage* (cinq pages), *Anecdote italienne* (cinq pages), *A-imagination* (huit pages), *Le chevalier de Saint-Ismier* (sept pages), *Don Pardo* (six pages). Ces textes, au nombre de six, ne présentent pas de différences majeures par rapport à la première catégorie que nous avons

1 Stendhal, *Le Conspirateur*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1159-1160.

pu identifier. Une distinction doit cependant être observée, notamment en ce que ces textes, par leurs dimensions (ils excèdent tous les quatre pages), ne possèdent plus le statut de simples ébauches. Cela est notamment perceptible dans leur capacité à proposer un ailleurs narratif ; c'est-à-dire, en somme, à donner la preuve qu'ils sont l'introduction à un texte censément plus long qu'eux. On peut prendre l'exemple révélateur du *Journal de Sir John Armitage*.

Alors que ce texte est le plus court de cette catégorie (il fait seulement cinq pages), il ne paraît pas être une simple ébauche. En effet, le personnage principal – qui est aussi le narrateur de son propre récit – choisit de noter scrupuleusement les étapes du voyage qu'il a entrepris en France, sur la terre de ses ancêtres, après avoir hérité d'une importante somme d'argent d'un cousin. Sur seulement cinq pages, on assiste à une progression temporelle régulière, procédé qui n'est pas sans rappeler les récits de voyage stendhaliens en France et en Italie. Si à la page dix-sept, on apprend que le personnage se trouve à « *Calais, le 21 septembre 1822.* », on sait à la page vingt qu'il est toujours à Calais, mais la date est désormais celle du « *30 septembre.* ». La progression temporelle, même minimale, s'oppose ainsi à l'idée de scène fulgurante. Le récit ne relève plus ici de l'esthétique de l'anecdote, mais davantage de celle du roman et de la nouvelle. Plus précisément, on constate que le texte avait vocation à relever du genre romanesque. En effet, alors qu'une des caractéristiques de la nouvelle est de veiller à atteindre son but le plus rapidement possible (ce que Thierry Ozwald désigne par le terme de « tensivité »), le récit de Sir John Armitage adopte un *tempo* relativement lent. Dans les premières lignes du texte, le personnage, au moyen d'une analepse, explique les différentes raisons l'ayant amené à se trouver, lui anglais, en France. Si son résumé demeure synthétique, n'occupant en effet que deux pages, il n'en reste pas moins que le recours à l'analepse est un procédé essentiellement romanesque. Il n'est en effet pas dans l'intérêt de la nouvelle de rappeler des faits passés, une telle manière de procéder ayant des risques de réduire la « tensivité » qui, pour Thierry Ozwald, est un des critères déterminants du genre bref. Nous avons vu, à la fin du chapitre consacré aux anecdotes, que ces textes étaient peu présents dans les nouvelles, signe du reste de leur proximité avec celles-ci. Or, alors même que le *Journal de Sir John Armitage* ne comporte que cinq pages, on trouve pourtant le récit d'une anecdote, signe que le texte devait être pensé comme un roman en puissance :

J'étais grand chasseur ; mais depuis longtemps c'était moins le goût de la chasse qui me portait à faire la guerre aux perdrix du voisinage, que le manque d'argent nécessaire pour me livrer à quelque passe-temps plus agréable. Souvent, voyant un joli oiseau à portée de mon fusil, je me suis dit : « Je vais changer cet être si joli et si propre en un quart de livre de chair morte » et, au lieu de tirer, je m'en suis approché doucement et ai tâché de l'observer de près, sans lui faire peur. Voilà un des traits de ma vie qui ont le plus diminué l'estime que mes voisins avaient pour moi.¹

Il est vrai que l'anecdote racontée ici est singulière, en ce qu'elle est itérative (comme l'indique la présence de l'adverbe temporel « souvent »). Pour autant, on peut considérer qu'il s'agit bien là d'une anecdote : le fait évoqué est secret, et révélateur d'une personnalité, comme l'indique du reste le terme métatextuel de « traits » qui, nous l'avons vu, est un des synonymes possibles d' « anecdote » sous la plume de Stendhal. Rappelons en effet que Stendhal a recours, dans ses récits de voyage en France et en Italie, à des anecdotes de type itératif. Dans ce cas, le fait, même répété, demeure surprenant, et présente l'intérêt d'être révélateur d'un certain rapport au monde d'un individu, d'un peuple ou d'une civilisation donnés. Si la nouvelle, par essence, est souvent impropre à accueillir une anecdote, on peut donc en déduire que le récit *Journal de Sir John Armitage* était plutôt appelé à devenir un roman. La question des dimensions n'est bien sûr pas à négliger, mais elle doit être traitée avec soin et circonspection.

Dans sa préface des *Romans abandonnés*, Michel Crouzet cherche à percer à jour les raisons plus générales de l'inachèvement stendhalien. Il avance alors l'idée selon laquelle celui-ci serait le fruit d'un désintérêt de Henri Beyle pour l'histoire imaginée. Contrairement à d'autres écrivains de son époque – on pense notamment à Balzac – Stendhal ne souffrirait pas du fait de devoir volontairement abandonner une ébauche de récit. Écrire sans flamme ni passion ne seraient pas pour lui une activité envisageable :

il faut bien admettre, à côté de la « joie d'écrire », une joie égale de ne plus écrire. L'invention gémissante n'est pas son fait ; si ne se produit pas « le grand appel d'imagination et d'énergie » qui « rassemble tout l'être » (9), Stendhal laisse à leur néant ces « billets perdants ». Pour aucun de ces récits, ou presque, Stendhal n'a vraiment résisté à la stérilité par une invention méthodique, par un effort quelconque ; contrairement à ses habitudes de jeunesse où il a tant laissé de cahiers d'essais dramatiques cent fois sur le

1 Stendhal, *Journal de Sir John Armitage*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 19.

métier mis et remis, Stendhal ici met toute son aisance et toute son élégance à laisser mourir sans regret, ou presque, sans souvenir parfois, les sujets essayés. L'idée qui le tente ne le retient pas, et très tôt se révèle comme un bras mort.¹

La raison avancée ici par Michel Crouzet est tout à fait intéressante. Elle permet de mieux comprendre l'essence de l'inachèvement de certains textes. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, que le plaisir d'écrire était une des causes à l'origine de l'écriture de nouvelles. Si ce plaisir finit par disparaître, le texte ébauché verra alors ses chances d'être achevé se réduire. S'il est des récits qui ne sont pas parvenus à leur terme, c'est donc parce que Stendhal a pu juger, au moment de l'écriture, que ceux-ci présentaient une ou plusieurs faiblesses dans leur contenu même. La question du fond ne semble pas être anodine. Dans son ouvrage *Pourquoi étudier la littérature ?*, Vincent Jouve tente de percer à jour les raisons offrant à une œuvre littéraire la possibilité de gagner les honneurs de la postérité. Or, il estime que le contenu d'un texte, en dernière instance, est le premier gage de sa qualité, plus même que sa forme :

Raisonnons simplement : si les œuvres traversent les siècles en dépit du caractère culturel de la forme, c'est qu'elles possèdent d'autres propriétés. Ces dernières ont une importance décisive puisque leur impact n'est pas conjoncturel. Lorsque la séduction de l'écriture (inévitavelmente) s'étiole, demeurent ces propriétés, qui s'imposent donc comme le vrai critère de la valeur d'une œuvre. Si ces propriétés ne tiennent pas à la forme, ne reste qu'une solution : elles relèvent du contenu. De fait, avec le temps, ce qui fait la valeur d'une œuvre n'est pas dû à son écriture, mais au sens qu'elle véhicule. On notera d'ailleurs que la notion d'« œuvre d'art » évoque spontanément celle d'« objet culturel », comme si les œuvres d'art *importantes*, celles *qui restent*, tiraient leur valeur de ce qu'elles expriment ou signifient plus que de l'émotion esthétique qu'elles suscitent encore parfois.²

Il est indéniable qu'un texte, qui est par essence toujours adressé à quelqu'un, ne doit pas négliger le plan sémantique. Il paraîtrait en effet bien improbable – à moins d'un contexte supposant une écriture contrainte ou à contraintes – de voir un auteur poursuivre l'écriture d'un texte dont le contenu lui semblerait présenter trop de faiblesses. On peut ainsi estimer que la cause même de l'inachèvement d'un texte précéderait son écriture. Le problème ne

1 Michel Crouzet, *Stendhal : Romans abandonnés*, *op. cit.* p. 11.

2 Vincent Jouve, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 55.

serait pas tant l'écriture du texte en lui-même, que le choix du sujet, *a priori*. Si l'écriture devenait alors le moment de l'abandon d'un projet littéraire, elle ne serait pourtant rien d'autre qu'un révélateur. C'est dès l'instant où l'auteur offre une portée concrète à son plan, qu'il constate l'impossibilité de donner réellement corps à ce qu'il avait imaginé.

Dans un tout autre domaine, une des raisons avancées par Michel Crouzet pour expliquer l'inachèvement stendhalien est d'ordre purement politique. Devenu, dans la dernière partie de sa vie, consul de France à Civitavecchia, il aurait été difficile à Stendhal de faire paraître des textes susceptibles de s'attirer les foudres de la censure officielle :

À bon droit l'on énoncera pour cette série d'erreurs de fort bonnes raisons qui demeurent néanmoins à la surface du problème romanesque. Sans doute l'exil au fond d'une province perdue de l'Europe engendre paresse et découragement, et Stendhal en congé à Paris ne cesse d'écrire avec plus de succès. Mais il n'y finit pas beaucoup plus ce qu'il entreprend. « La chaîne officielle » aussi a dissuadé le consul de Civita-Vecchia de publier (10), donc d'achever *Une Position sociale* presque diffamatoire pour ses chefs, d'avancer beaucoup *Don Pardo* dont l'effet eût été saisissant sur la cour du pape Grégoire XVI, comme elle a persuadé Henry Brulard de n'avoir que des Mémoires posthumes, et l'auteur de *Lucien Leuwen* d'attendre que le « King Philippe » fût tombé ou le consul sorti de charge. Mais aussi pourquoi cette prédilection pour des sujets impossibles ; et puis tous les sujets esquissés ne sont ni si brûlants ni si directs. Jean Prévost est bien fondé à reconnaître en *Lamiel* un défaut de « solidité », une dissolution du monde romanesque dans une sorte de *légèreté* ; cette remarque que *Lamiel* « n'est pas seulement inachevé dans son récit », mais « incomplet dans sa substance, et par des fautes de métier » (11) éclaire sans doute le cas général de nos esquisses.¹

On pourrait de fait établir une nouvelle sous-catégorie de récits inachevés, dans laquelle on ferait notamment apparaître *Une Position sociale* et *Don Pardo*, tous deux vraisemblablement victimes d'une forme d'auto-censure, précédant il est vrai une possible censure politique. On est toutefois en droit de penser, comme l'affirme dans un second temps Michel Crouzet, que des raisons extérieures à l'écriture même de ces textes ne sont pas la manière la plus satisfaisante de les appréhender². Le cas de *Lamiel*, récit dans lequel

1 Michel Crouzet, *Stendhal : Romans abandonnés*, *op. cit.* p. 11-12.

2 C'est également le postulat de Jean-Jacques Hamm dans son ouvrage, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement.*, *op. cit.* Mais aussi de Gilles Louÿs dans son étude *Des romans inachevés. Étude historique et structurale*, *op. cit.*

Jean Prévost voit un défaut de « solidité », laisse entendre que les raisons de l'abandon demeurent fondamentalement artistiques. Si tous ces textes inachevés ont, comme nous l'avons déjà dit, des différences entre eux que l'on peut juger importantes, ils relèvent toutefois tous d'un échec, quel qu'il soit, de la création stendhalienne. Cela ne signifie pas que ces textes soient en eux-mêmes des échecs. Mais, dans leur composition même, dans leur maturation, il s'est produit un ou plusieurs événements que Stendhal n'avait *a priori* pas envisagés ou pas voulu envisager. Pour le dire autrement, ces textes n'ont jamais eu la vie que leur auteur pensait pourtant leur donner. Se focalisant uniquement sur le genre romanesque, Michel Crouzet estime du reste que l'inachèvement aurait aussi voire surtout des causes plus proprement littéraires. Il propose une idée relativement audacieuse. D'après lui, l'inachèvement serait le signe que ces récits reposeraient sur des thèmes et des idées trop éloignées de Stendhal pour que l'écrivain grenoblois ait véritablement envie de les développer. Le contenu ne serait donc pas seulement jugé faible en seconde instance, mais peu conforme aux aspirations de l'écrivain :

Dans cet abandon presque contemporain de la conception, Stendhal à chaque fois sent le vide romanesque de son récit ; le roman ne s'achève pas parce qu'il ne commence pas. Le récit une fois esquissé dans son thème ne devient pas roman ; l'idée est de lui, et pas de lui : dans cette faille est la raison du ratage. Il élit comme sienne une idée, qu'il rejette bientôt comme privée d'une valeur plus subtile, plus intime, qui serait la valeur *romanesque*. Seul à coup sûr le romancier pourrait rendre compte de cette sympathie créatrice qui fait qu'entre tous les coups joués un seul est le bon.¹

Cette idée forte ne s'applique pas à l'ensemble des textes de notre corpus, la première de ces raisons étant que Michel Crouzet choisit lui-même d'avoir un corpus d'édition plus restreint que le nôtre. Le postulat de Michel Crouzet n'en est pas moins intéressant, et paraît en effet applicable à des textes dont le statut est ambigu. On peut citer notamment à titre d'exemples les récits *A-imagination*, *Le Juif*, *Don Pardo* et même *Lisimon*. Ces quatre récits frappent d'emblée par les différences qui sont les leurs par rapport à l'ensemble de la création stendhalienne. S'il existe d'indéniables divergences entre les romans, nouvelles, récits de voyage, biographies et textes théoriques de Stendhal, une unité peut toutefois être dégagée de ces textes. On retrouverait dans chacun d'eux un même caractère stendhalien,

1 Michel Crouzet, *Stendhal : romans abandonnés*, *op. cit.* p. 12.

idée notamment évoquée par Julien Gracq dans *En lisant en écrivant* :

si je pousse la porte d'un livre de Beyle, j'entre en Stendhalie, comme je rejoindrais une maison de vacances : le souci tombe des épaules, la nécessité se met en congé, le poids du monde s'allège ; tout est différent : la saveur de l'air, les lignes du paysage, l'appétit, la légèreté de vivre, le salut même, l'abord des gens. Chacun le sait (et peut-être le répète-t-on un peu complaisamment, car c'est tout de même beaucoup dire) tout grand romancier crée un « monde » – Stendhal, lui, fait à la fois plus et moins : il fonde à l'écart pour ses vrais lecteurs une seconde patrie habitable, un ermitage suspendu hors du temps, non vraiment situé, non vraiment daté, un refuge fait pour les dimanches de la vie, où l'air est plus sec, plus tonifiant, où la vie coule plus désinvolte et plus fraîche – un Éden des passions en liberté, irrigué par le bonheur de vivre, où rien en définitive ne peut se passer très mal, où l'amour renaît de ses cendres, où même le malheur vrai se transforme en regret souriant.¹

L'œuvre stendhalienne a partie liée, comme l'a remarquablement montré Philippe Berthier, avec le domaine de l'aérien. L'« Éden des passions en liberté » renvoie aux commentaires portés notamment sur *La Chartreuse de Parme*, régulièrement présentée comme le roman du bonheur. Or, la noirceur profonde et sans nuance d'un récit comme *A-imagination* semble avoir fort peu d'équivalents dans l'univers stendhalien. D'après Philippe Berthier, ce rejeton qui ne ressemble à aucun de ses frères serait par essence un texte que Stendhal ne pouvait achever :

Cette ébauche des 1^{er}, 2 et 3 août 1838 rebute. Mais elle mérite d'intéresser justement par ce qui fait d'elle une sorte de parfait repoussoir de l'univers beyliste. On pourrait dire qu'elle le confirme avec éclat *a contrario*. Le monde de Stendhal consacre les droits imprescriptibles de cette « reine des facultés » selon Baudelaire, que le A privatif du titre tue ici implacablement. Ainsi que le remarque Stendhal lui-même en marge, le projet est intensément paradoxal : mettre son imagination à peindre l'absence d'imagination. Quelle expérience tente-t-il, ou de quoi obscurément se punit-il, lorsqu'il conçoit cette histoire où le cœur, le désir, le rêve n'ont strictement rien à quoi se prendre, et se déroulant dans un monde que tout ce qui le fait vivre semble avoir déserté ?²

Si l'on s'en tient à l'interprétation de Philippe Berthier, l'inachèvement serait donc ici le

1 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.* p. 28-29.

2 Philippe Berthier, notice de *A-imagination*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1175.

fruit d'une méthode difficilement applicable. Vouloir composer un récit sans avoir recours à l'imagination, et en empruntant par anticipation une esthétique naturaliste, serait peu compatible avec la création stendhalienne. La noirceur sans nuances du récit serait l'autre grande cause de son inachèvement :

On ne sait si l'on doit regretter que Stendhal ait renoncé à développer cet apprentissage d'une canaille. Peut-être a-t-il eu le premier un haut-le-cœur devant son scénario où, même s'il s'agissait de dénoncer de sinistres traits d'époque que l'observateur moraliste se devait d'enregistrer, il a libéré des vapeurs méphitiques dont il a pu craindre d'être intoxiqué. La bassesse a sur lui un effet immédiat : elle l'asphyxie. Il a beau se promettre d'insister sur le « ridicule » de Robert, il court le risque d'être submergé par son « odieux », qui a toujours été pour lui la grande pierre d'achoppement dans sa recherche du comique. Il en restera donc là.¹

Dans la première partie de son étude *En lisant en écrivant*, Julien Gracq place Stendhal au rang des quatre plus grands romanciers français avec Balzac, Flaubert et Proust. Or, il insiste à plusieurs reprises sur les différences irréductibles existant entre les œuvres de ces grands écrivains. Stendhal ne saurait être Balzac ou Flaubert. La Stendhalie est une patrie certes vaste mais relativement homogène, dans laquelle la noirceur absolue ne peut avoir véritablement sa place, à moins d'être contrebalancée par la fameuse ironie stendhalienne et un sublime qui a été qualifié de « tendre » par Michel Crouzet notamment². Tout en reconnaissant, dans les premières lignes de son étude, une spécificité aux textes inachevés de Stendhal³, Julien Gracq finit sa démonstration par l'affirmation de l'homogénéité du corpus stendhalien, comparativement au corpus de nombreux autres auteurs, et notamment d'auteurs du XIX^e siècle :

1 *Ibid.* p. 1176.

2 Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal (Forme et société. Le Sublime)*, Paris, Flammarion, 1983, p. 134. Voir aussi l'expression « sublime et tendre » employé par Stendhal dans son *Journal*, dans *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, tome I, p. 259.

3 Julien Gracq, comme d'autres avant lui et après lui, juge sévèrement les textes stendhaliens inachevés : « La masse, matériellement si considérable, de ce qu'il faut bien appeler ici les laissés-pour-compte d'un écrivain de génie, n'évoque aucunement les hors-d'œuvre de Proust, matériaux abandonnés en vrac au pied de l'énorme édifice de *La Recherche* : ce sont tantôt les "petits papiers" maniaques d'un bel esprit de chef-lieu, tantôt les besognes alimentaires d'un plumitif bien doué, tantôt les ratés caractéristiques d'un écrivain qui n'arrive pas à placer sa voix, qui s'embourbe dans des sujets sans perspective. Il n'y a pas trace de génie – voilà ce qui me trouble – dans les dix ou quinze débuts de récits laissés en plan par Stendhal. », *En lisant en écrivant*, *op. cit.* p. 29-30.

L'effet d'intégration qui ne s'exerce à aucun degré sur les *Choses Vues* de Hugo ou les récits de voyage de Flaubert, lesquels restent hétérogènes à leur massif central, s'exerce à plein sur le moindre fragment de Stendhal, qui accourt de lui-même faire bloc, indissociablement, avec la masse pourtant singulièrement réduite de ses œuvres maîtresses. Jamais sans doute un noyau radio-actif aussi réduit n'aura transmué et activé par bombardement une enveloppe inerte aussi épaisse.¹

Une nouvelle sous-catégorie de textes inachevés peut ainsi être établie. Elle reposerait sur ce que l'on pourrait appeler la non-conformité à l'univers stendhalien traditionnel. Nous avons cité *A-Imagination*, *Le Juif* et *Don Pardo*. Mais on pourrait également y ajouter sans peine *Vita di D. Ruggiero*, texte italien que Stendhal a fait copier et qui semble ne pas relever de son génie personnel. À cette catégorie appartiendrait également *Lisimon*, bien qu'il s'agisse d'un texte possédant un statut particulier. En effet, dans cette véritable rêverie rousseauiste, la notion même de récit semble peu présente². La seule action de ce texte paraît être, au fond, le récit de la rencontre du narrateur avec le personnage de Lisimon. La longue prise de parole du personnage éponyme consiste ensuite principalement en un énoncé d'un code de conduite qui, pour une très large part, relève du courant philosophique du stoïcisme. Non seulement un éloge de cette pensée est peu fréquent dans l'ensemble des écrits stendhaliens, mais la quasi-absence de récit – qui justifie la brièveté du texte – contribue à faire de *Lisimon* un cas à part au sein de la catégorie pourtant si hétérogène des récits inachevés.

Poursuivre la typologie que nous avons commencé à élaborer consiste donc à considérer la longueur des textes inachevés comme un critère déterminant. Si nous avons vu que les micro-récits constituaient une première catégorie marquée du sceau de la fulgurance, nous avons également constaté qu'il existait une seconde catégorie de textes, certes à peine plus longs, mais qui présentaient l'intérêt d'être des récits en ordre de marche. On pourrait, à la suite de nos observations, ajouter une catégorie supplémentaire : celle des textes abandonnés après avoir pourtant donné lieu à un développement relativement conséquent. Cette troisième catégorie concernerait tous les autres textes inachevés de Stendhal ayant des dimensions proches ou supérieures à celles des nouvelles stendhaliennes achevées. On peut faire entrer dans cette catégorie les textes suivants :

1 *Ibid.* p. 30.

2 Dans la notice de *Lisimon* de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier parle à propos de ce texte d'« affabulation (minimale) », *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1190.

Souvenirs d'un gentilhomme italien (vingt-sept pages), *Le Juif* (seize pages), *Une position sociale* (trente-quatre pages), *Trop de faveur tue* (trente-deux pages), *Suora Scolastica* (vingt-six pages). Ces textes sont singuliers : abandonnés avant leur terme, et alors qu'ils présentaient pourtant un certain développement, ils ne peuvent avoir été jugés négativement par Stendhal à cause de leur contenu. Les raisons de l'abandon sont alors moins générales, et plus propres à chacun. Elles paraissent toutes, en revanche, plus prosaïques que littéraires. Elles seraient en effet soit liées à des questions politiques (*Souvenirs d'un gentilhomme italien* ; *Une position sociale*), soit à des questions plus personnelles, seulement en partie artistiques (*Le Juif* présente une noirceur assez peu stendhalienne ; *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica* sont une sorte de répétition de *L'Abbesse de Castro*, et ont en outre été interrompues par la mort de l'auteur). On peut donc estimer qu'à partir de cette troisième catégorie, la question de la qualité littéraire des textes se pose nettement moins.

Le phénomène se renforce concernant la dernière catégorie de textes abandonnés que nous pouvons identifier : celle des romans inachevés. Cette catégorie comprend les textes les plus longs de ce corpus particulier. Ceux-ci sont au nombre de trois : *Le Rose et le Vert* (soixante-treize pages), *Féder – le mari d'argent –* (quatre-vingt pages), *Lamiel* (quatre-vingt-quatorze pages). Il convient de noter d'emblée qu'il existe trois versions différentes de *Lamiel*, celles-ci s'intitulant respectivement *Amiel* (dix-sept pages), *L'Amiel* (quatre-vingt-huit pages), et donc *Lamiel* (quatre-vingt-quatorze pages). Comme dans le cas de *Don Pardo* et *Suora Scolastica*, dont nous possédons non pas une mais deux versions, *Lamiel* ne se réduit donc pas à un seul texte. La raison en est imputable au décès de Stendhal, ces trois récits inachevés étant les derniers textes sur lesquels il ait travaillé. On choisira ici, pour d'évidentes raisons de commodité, de ne traiter que de la dernière version de chacun de ces trois textes. En effet, le procédé de réécriture mis en place dans ces trois récits montre que Stendhal considérait la première version comme imparfaite, et qu'il lui paraissait de fait essentiel de l'abandonner au profit d'une nouvelle version, jugée plus satisfaisante. Cette réécriture n'est pas sans intérêt, soulignant en effet à quel point ces trois textes posaient difficulté à Stendhal. C'est notamment selon cet angle que l'on peut appréhender ce que dit Jean Prévost concernant le défaut de « solidité » de *Lamiel*. Il semble bien que Stendhal, s'il tenait visiblement à cette histoire (contrairement à certains autres textes inachevés), ne soit toutefois pas parvenu à surmonter en totalité des difficultés

auxquelles le récit l'avait confronté d'emblée. Comment peut-on l'interpréter ?

On peut considérer que *Lamiel*, à l'image de la sous-catégorie où figurent *A-Imagination*, *Le Juif*, *Don Pardo*, *Vita di D. Ruggiero* et *Lisimon*, n'était peut-être pas un texte dont le sujet était suffisamment stendhalien. Si la jeune héroïne n'est pas sans rappeler les femmes énergiques des nouvelles italiennes, sa profonde noirceur en fait une diabolique¹ avant l'heure. S'il n'avait pas été arrêté par la mort, Stendhal aurait-il procédé à de nouvelles modifications, pour rendre le texte plus conforme à ses autres récits ? Ou le texte de *Lamiel* est-il le signe d'une évolution de la création stendhalienne ? Nous ne pourrons jamais répondre de manière pleinement satisfaisante à ces interrogations. Toujours est-il qu'on peut associer à *Lamiel* *Le Rose et le Vert*. Lui aussi roman inachevé, ce récit est également au centre d'un jeu de réécriture complexe. *Le Rose et le Vert* possède en effet une trame quasi identique à celle de deux textes courts de Stendhal : *Tamira Wanghen*, et surtout *Mina de Vanghel*. Dans la notice qu'il a consacrée au *Rose et le Vert* dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier montre que la nouvelle *Mina de Vanghel* est le canevas sur lequel s'appuie Stendhal pour composer *Le Rose et le Vert* :

On voit bien comment *Le Rose et le Vert* se coule dans le lit déjà creusé par *Mina de Vanghel*. Le point de départ est strictement le même.²

Si la suite du texte se détache assez nettement de la nouvelle³, il est indéniable qu'il y a une correspondance forte entre les trois textes. Leurs importantes différences de dimensions (*Tamira Wanghen* fait quatre pages ; *Mina de Vanghel* en comporte trente-cinq ; *Le Rose et le Vert* s'étend sur près de soixante-treize pages) sont une nouvelle illustration des liens qui unissent – et non opposent – récit courts et récits longs dans l'œuvre stendhalienne⁴. On

1 Pour reprendre le terme central du recueil de nouvelles de Jules Barbey d'Aureville, *Les Diaboliques*.

2 Philippe Berthier, notice du *Rose et le Vert*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1421.

3 Toujours dans la notice du *Rose et le Vert*, Philippe Berthier affirme : « À partir de prémisses identiques, *Le Rose et le Vert* diverge donc de plus en plus de *Mina de Vanghel*. », *ibid.* p. 1424.

4 Nous avons évoqué, dans la dernière partie de notre premier chapitre, la « mouvance » des anecdotes stendhaliennes. Dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », Gilles Louÿs parle de « trois sous-ensembles » (p. 127) de textes inachevés : « le premier repose sur les analogies entre des textes écrits à la frontière du fictif et de l'autobiographique ; le second est constitué par ce que j'appellerai les textes "migrants" ; le troisième (en intersection avec le second) par la série "anecdotes criminelles" » (p. 127). On voit qu'un lien est ici clairement établi entre anecdotes et textes inachevés. On constate également que la catégorie des textes dit « migrants » évoque elle aussi une mouvance, qui serait cette fois-ci spécifique aux textes inachevés.

peut avancer ici que *Le Rose et le Vert* tire peut-être son inachèvement – à l'image de *Trop de faveur tue* et de *Suora Scolastica* par rapport à *L'Abbesse de Castro* – de l'existence même de *Mina de Vanghel*. Certes, le texte, pourtant achevé, n'a jamais été publié du vivant de Stendhal. Néanmoins, il est évident que Henri Beyle, au moment de se lancer dans l'écriture du *Rose et le Vert*, se rappelait l'existence de cette nouvelle, composée entre le mois de décembre 1829 et le mois de janvier 1830. De la même manière que l'écriture de *L'Abbesse de Castro* semble avoir constitué un obstacle à l'achèvement des deux dernières nouvelles de Stendhal – trop proches de cette longue nouvelle en bien des points – il semble que *Le Rose et le Vert* ait pu souffrir de l'existence d'un texte, certes nettement plus court (Stendhal avait prévu l'écriture d'un roman de près de neuf cents pages), mais au canevas relativement similaire. Cela permettrait peut-être de mieux comprendre la véritable « malédiction » attachée à ces textes de matière allemande, dont parle Philippe Berthier dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade :

C'est en effet un projet d'envergure que Stendhal avait en tête : il prévoyait un roman de neuf cents pages en deux volumes, quelque chose d'aussi important au moins que *Le Rouge et le Noir* ou *Lucien Leuwen*, à partir des données offertes par *Mina de Vanghel* endormie dans ses cartons depuis plus de sept ans. Il y travaille du 18 avril au 23 mai 1837 à Paris, et corrige à Nantes du 4 au 8 juin : mais les *Mémoires d'un touriste* (où se retrouveront certaines impressions marquantes du séjour nantais, secrètement mêlées à la correction du *Rose et le Vert*) vont l'accaparer, et il en demeure là¹. Une sorte de malédiction semble décidément peser sur la protagoniste allemande de Stendhal, pour l'empêcher de se présenter au public. Mina de Vanghel, Tamira Wanghen, Mina Wanghen, trois noms pour une seule femme qui ne parvient pas à naître.²

Dans cette ultime catégorie de textes inachevés, il semble donc bien que *Féder* soit un cas à part. Il est en effet le seul des trois récits à ne pas mêler inachèvement et réécriture. Cela signifie donc que son abandon n'est pas de même nature que les autres. On peut *a priori* considérer que *Féder* porte son inachèvement en lui-même. Une fois les deux protagonistes (Féder et Valentine) amoureux, y a-t-il encore lieu de raconter une histoire ? L'absence d'obstacles véritables (le mari de Valentine semble être une dupe parfaite) paraît ainsi

1 Si l'on excepte une brève résurgence sous forme de plan, près de cinq ans plus tard, le 21 mars 1842.

Point de lendemain : le 22, Stendhal tombait dans la rue frappé d'apoplexie...

2 Philippe Berthier, notice du *Rose et le Vert*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1421.

empêcher le récit de poursuivre sa progression. On peut donc classer ce texte dans la catégorie – certes minoritaire – de textes potentiellement achevés, ou donnant du moins l'impression d'un achèvement. Par ses dimensions (quatre-vingt pages), mais aussi par son organisation (chapitrage), son nombre limité de personnages, mais aussi son achèvement relatif, *Féder* semble relever de la même catégorie que *L'Abbesse de Castro*. Tous deux sont en effet à la frontière entre le petit roman et la longue nouvelle. Les éditions des deux textes soulignent du reste bien cette hybridité, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler. Ils sont des cas singuliers au sein de la création stendhalienne, mais aussi voire surtout des cas particulièrement précieux : ils témoignent en effet, par leur existence même, des liens et correspondances réunissant textes courts et textes longs.

Si l'on revient désormais de manière plus générale aux causes de l'inachèvement stendhalien, on pourra également évoquer les prémisses mêmes des textes. Il s'agit là de faire intervenir aussi bien la génétique que l'intertextualité. On sait la tendance de Henri Beyle à s'appuyer sur un canevas – qu'il retravaille certes – afin de composer un nombre important de ses textes fictifs. Or, comme le constate Michel Crouzet, il semble bien que les récits inachevés aient comme autre point commun d'être de pures créations stendhaliennes. L'absence totale de canevas s'avérerait en définitive un véritable frein à la finalisation d'un texte :

« Stendhal, a-t-on dit, a achevé les deux grandes œuvres dont la donnée et le plan lui venaient du dehors » (12), aussi bien n'aurait-il pas achevé les récits, où, loin de s'aider d'une trame toute faite, d'un plan « donné », d'un « conte tout fait » (13), il lui fallait inventer de front intrigue et personnages. Loin de pouvoir s'appuyer sur une anecdote, sur une architecture simple comprenant quelques points de passage obligé, pour développer ses personnages, Stendhal dans ses ébauches a dû renoncer à ses héros faute d'une action toute tracée. C'est ce qui est dit souvent, et justement, pour les ébauches. Quand Stendhal a inventé son sujet, il se perd dans l'absence d'événements, dans le rabâchage d'une histoire qui reste sur place, perdue au milieu des petits riens. Comment prolonger longtemps *Une position sociale*, qui n'est qu'une « conversation » (14) sur la religion, et d'assez mauvaise foi, ou *Féder*, qui se déroule dans le monde le plus désenchanté et le plus prosaïque, le plus intolérant à tout héroïsme, et où le romancier est bien en peine d'inventer des obstacles entre deux amants qu'il ne peut plus tenir à distance l'un de l'autre ; où nous conduirait de même l'examen des petites ruses sales qui compléteraient sans l'enrichir le portrait de Robert Macaire ou de Don Pardo ? Les grands problèmes de l'action deviennent : comment

déjouer l'indiscrétion du frère de Valentine, comment donner un frère quêteur à l'église ? Ils dissimulent, malgré la grande richesse de petits incidents qu'ils font naître, la vacuité de l'intrigue. Voilà Stendhal ramené à « sa manie d'analyse » (15), et guetté par le danger de la dissertation morale : les notes d'*Une position sociale* le montrent alerté contre le péril, mais n'y pouvant rien. S'agit-il des récits d'action, comme *Le Juif*, *Le chevalier de Saint-Ismier*, *le Conspirateur*, qui plongent le héros dans des aventures d'où il devrait bien sortir coûte que coûte, Stendhal quant à lui n'est pas plus habile à en trouver les moyens.¹

Dans cet extrait de sa préface aux *Romans abandonnés*, Michel Crouzet évoque la pratique stendhalienne consistant, dans le travail de composition d'un texte fictif, à « s'appuyer sur une anecdote ». Cette réflexion est essentielle : elle souligne en effet le jeu de correspondances existant entre anecdotes, nouvelles et romans. Si les anecdotes et les nouvelles, nous l'avons vu, sont deux genres différents possédant leurs propres spécificités, on constate qu'elles peuvent fonctionner de pair. L'anecdote pourrait être présentée comme la racine d'un certain nombre de textes stendhaliens. L'inachèvement montrerait ainsi, par contraste, le rôle essentiel des anecdotes. Sans elles, Stendhal ne parviendrait jamais totalement à venir à bout de l'écriture d'un récit. On ne pourra là encore que revenir au désaccord que l'on peut avoir vis-à-vis du point de vue de Thierry Ozwald : considérer les anecdotes et tous les récits les plus brefs comme des non-récits ne peut être acceptable, car ils sont précisément l'embryon même du récit qui va être développé. Il n'y a pas vraiment de naissance *ex nihilo* chez Stendhal, de la même manière que la nature donne rarement à voir ce que l'on nomme des « générations spontanées² ».

À l'image de *Lisimon* – qui représenterait le cas limite, le cas le plus extrême – les récits inachevés auraient pour caractéristiques communes de ne pas avoir suffisamment de matière à développer. Plus que des textes inachevés par des causes extérieures, ils porteraient en eux-mêmes, dans leur essence pourrait-on dire, la notion d'inachèvement. Ils seraient donc la propre cause de leur relatif échec³. Cela ne peut que justifier la présence de tels textes dans le cadre d'une étude exhaustive menée sur le récit court stendhalien. Nous n'avons en effet ici pas simplement affaire à des romans ou à des nouvelles inachevés. Il

1 Michel Crouzet, *Stendhal : Romans abandonnés*, *op. cit.* p. 12-13.

2 Notion aristotélicienne qui consiste à considérer certains êtres vivants comme n'ayant aucun ascendant.

3 Dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », Gilles Louÿs désigne une part importante des textes de notre corpus par le syntagme de « micro-romans ». Il en donne la définition suivante : « micro-romans : fragments de tout un univers romanesque que Stendhal a renoncé à édifier exhaustivement, parce qu'il s'y trouve déjà contenu et épuisé », *art. cit.* p. 133.

s'agit plus précisément de textes hybrides, ayant la potentialité d'un roman ou d'une nouvelle mais n'en ayant pas les moyens. On pourrait ainsi établir une différenciation entre ce qu'ils paraissaient être en puissance et ce qu'ils sont en acte. Réfléchissant de manière plus précise aux raisons littéraires de l'inachèvement, Michel Crouzet avance comme possible explication « l'incertitude des caractères » :

Mais est-ce bien l'absence d'action qui paralyse le développement des caractères ? L'écrivain beyliste se lance volontiers dans l'inconnu, il écrit « pour voir » ; « je ne sais où je vais », écrit-il en tête de *A-imagination* ; « la rédaction a une vertu en soi, le sujet finira bien par se dégager de lui-même... pour Stendhal la composition d'un roman est parfois proche de la maïeutique » (16), c'est au contraire la connaissance de la fin déjà objectivée en un plan, ou un autre récit, qui gêne le romancier, qui se félicite de savoir oublier le déjà fait. S'il peut être dit que « pour lui un roman n'est jamais un sujet, ce sont des personnages à qui il arrive quelque chose », il faut alors chercher le principe de l'inachèvement dans l'incertitude des caractères. Et de fait tout manque à la fois : tout autant qu'une suite dont on imagine mal les linéaments, ce sont les personnages qui fuient le romancier. G. Blin remarque à propos de Roizand et de Féder que Stendhal les laisse indéterminés, à mi-chemin de la timidité et de la tactique, perdus dans les arcanes de leur propre jeu, « héros trop libres, parce que l'auteur se sent trop libre à leur égard » (17). L'intrigue ne peut naître de caractères trop ouverts, qui se modifient en même temps que l'auteur en parcourt l'« étendue » et par là transforment la nouvelle elle-même. Comment agiraient-ils s'ils ignorent, comme Roizand, ce qu'ils veulent ? ou s'ils donnent l'impression d'une conversion mais incomplète comme Féder ? Peu importe donc que le romancier soit en possession de son intrigue, mais en quête de ses personnages, ou que ceux-ci se recherchent une action : ils ne trouvent pas en tout cas d'auteur.¹

Les personnages seraient, de fait, une autre cause de l'inachèvement. On peut considérer que ce critère, pour intéressant qu'il soit, est sans doute à nuancer. En effet, peut-on réellement considérer un personnage comme Lamiel comme « incertain » ? Cet argument paraît peu recevable. Les personnages de ces récits brefs semblent, il est vrai, moins aboutis que ceux des nouvelles. Cela tient peut-être au fait que les personnages principaux sont ici, pour l'essentiel, des personnages masculins. Or, à l'image des personnages masculins des nouvelles, ceux-ci paraissent parfois ne pas être des plus énergiques. Dans

1 Michel Crouzet, *Stendhal : Romans abandonnés*, op. cit. 13-14.

les nouvelles, l'absence d'énergie des hommes est très largement compensée par celle des héroïnes (on pense notamment à Mina de Vanghel par rapport à Alfred Larçay, mais aussi à Béatrix Cenci par rapport à son prétendant, le si mal nommé monsignor Guerra¹). Dans le cas des récits inachevés, les personnages féminins occupent souvent une place secondaire. On peut prendre l'exemple de Valentine dans *Féder – le mari d'argent*. Si la jeune femme a dans sa physionomie « un air de possibilité de passion² » qui incite le personnage éponyme à la prendre pleinement en considération, le récit s'achève avant que Valentine ait pu totalement révéler son feu intérieur. Peut-être le problème vient-il ici d'une mauvaise coordination ? Valentine n'est en effet pas sans rappeler le personnage de Clélia Conti. Si cette dernière, timide d'abord, finit par révéler tout le potentiel énergétique qui est le sien, sa lente évolution ne nuit pas au dynamisme italien du roman. En effet, le rôle du « volcan³ » est occupé pendant près des deux tiers du récit par la duchesse Sanseverina. L'énergie salvatrice apportée par l'arrivée des troupes napoléoniennes en Italie est immédiatement relayée par celle de Gina. Il n'y a donc pas de rupture forte dans le récit. Une fois que la Sanseverina décline, elle est immédiatement remplacée par Clélia. On peut reprendre la belle analyse de Philippe Berthier qui, dans son commentaire de *La Chartreuse de Parme* réalisé pour l'édition Foliothèque, compare les deux trajectoires opposées de Gina et de Clélia :

Au fond, il n'y a que Mosca qui, au long de la *Chartreuse*, ne change pas : tel il était, tel il est, tel il sera, et c'est peut-être cette immuabilité, signe incontestable de force, qui est aussi sa plus grande faiblesse en tant qu'instance romanesque, susceptible de cristalliser sur elle

-
- 1 Homme fort peu guerrier en effet ; lorsqu'il voit la situation de Béatrix compromise, et qu'il craint d'être lui-même arrêté, il privilégie une fuite d'Italie fort peu glorieuse, et disons-le franchement, lâche, à un soutien sincère et solidaire de la femme qu'il aime : « Avec une rapidité inconcevable, il gagna un marchand de charbon, prit ses habits, se fit raser la tête et la barbe, se teignit le visage, acheta deux ânes, et se mit à courir les rues de Rome, et à vendre du charbon en boitant. Il prit admirablement un certain air grossier et hébété, et allait criant partout son charbon avec la bouche pleine de pain et d'oignons, tandis que des centaines de sbires le cherchaient non seulement dans Rome, mais encore sur toutes les routes. Enfin, quand sa figure fut bien connue de la plupart des sbires, il osa sortir de Rome, chassant toujours devant lui ses deux ânes chargés de charbon. Il rencontra plusieurs troupes de sbires qui n'eurent garde de l'arrêter. Depuis, on n'a jamais reçu de lui qu'une seule lettre ; sa mère lui a envoyé de l'argent à Marseille, et on suppose qu'il fait la guerre en France, comme soldat. » Stendhal, *Les Cenci, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1142. On appréciera l'ironie stendhalienne, qui joue ici sur le nom de famille de monsignor Guerra (littéralement « monseigneur Guerre » en italien) : si celui-ci semble être devenu ce que son nom supposait qu'il soit (un « soldat »), il ne s'agit toutefois que d'un peut-être. Or, la modalisation (« on suppose que ») n'est à aucun moment employée dès lors qu'il s'agit d'évoquer sa lâcheté et son nouveau métier vil.
- 2 Stendhal, *Féder – le mari d'argent, Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 765.
- 3 Pour reprendre les propos de Philippe Berthier dans son commentaire Foliothèque de *La Chartreuse de Parme, op. cit.* p. 88.

des projections, des identifications, des attachements ou des complicités. Peut-être tout simplement parce que la fiction le prend en charge "tout fait" en quelque sorte, quand il est déjà trop âgé pour changer. Il n'en va pas de même pour Gina, ni pour Fabrice, ni pour Clélia, que nous suivons depuis ses douze ans jusqu'à sa mort, et dont nous parcourons l'extraordinaire développement. Gina s'assombrit, Fabrice s'approfondit, Clélia s'élargit : une enfant timide, une modeste violette de Parme, amie de la discrétion et de la méditation, toute entière absorbée dans une authentique vie intérieure, ombreuse, un peu lente, « soit par mépris de ce qui l'entourait, soit par regret de quelque chimère absente » (p. 268), visitée par l'amour, va peu à peu éclore et révéler aux autres et à elle-même des trésors insoupçonnés d'énergie spirituelle et de courage moral qui vont l'amener à devenir qui elle est en prenant tous les risques. Cette métamorphose ne trouve évidemment son sens qu'en contraste et contrepoint avec Gina, d'abord protectrice, ensuite étonnée, bientôt dépassée ; l'humble petite personne démunie l'emportera sur celle qui semble l'écraser de toutes ses supériorités. Émergeant de sa chrysalide, cette figure va s'imposer par les pouvoirs du calme et de l'introversion, face à une rivale trop extérieure que desserviront son brillant même et son fatigant activisme. D'abord tout en nuances, en demi-teintes, Clélia va s'affirmer et éclipser les fulgurations sansvériennes : victoire de la colombe sur la tigresse, de l'ontologie sur les prestiges scintillants des feux de la rampe.¹

Si l'on revient à notre réflexion sur *Féder*, il semble bien que la mort prématurée d'Amélie, l'épouse du personnage principal, entraîne justement une rupture du flux énergétique dans le récit. Le jeune peintre pourrait certes assumer le relais énergétique au sein du récit, mais le décès de sa femme, associé aux conseils raisonnables dispensés par sa maîtresse Rosalinde, font de lui un personnage trop français, et ainsi manquant cruellement d'énergie. Féder en prend pleinement conscience lorsqu'il fait la rencontre de Valentine qui, comme il l'affirme, le « rajeunit² ». La rupture dans le récit est toutefois consommée, huit années s'étant écoulées depuis le décès d'Amélie :

« Cette provinciale me rajeunit. » Ce mot avait déjà une grande signification pour notre peintre, et pourtant il n'avait pas encore vingt-six ans ; mais c'est à ce prix que l'on achète les succès étonnants dans les arts et la littérature. Ces comédies de toutes les espèces qu'il avait jouées avec distinction sous la direction de la savante Rosalinde avaient vieilli son caractère et même un peu fané ses traits. Jamais le pauvre homme ne se livrait au moindre

1 *Ibid.* p. 103-104.

2 Stendhal, *Féder – le mari d'argent*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 776.

geste, jamais il ne se levait de sa chaise au boulevard, pour prendre le bras d'un ami qui passait, sans se demander, par un calcul soudain, il est vrai, mais qui, enfin, était devenu habituel : « Cela est-il convenable ? » Pour la première fois, peut-être, depuis que Rosalinde avait repétri son caractère, il ne fit point cette question en montant deux à deux les marches de l'escalier de Tortoni pour courir après cette taille charmante qu'il n'avait fait qu'entrevoir. Valentine était allée se placer à une table reculée, dans le coin d'un salon. « Quelle nécessité de subir la voix des hommes ? » dit Féder en s'emparant d'une place de laquelle il voyait parfaitement la jeune provinciale, tandis que lui-même était presque tout à fait caché par les chapeaux de deux dames placées près de lui. Il était plongé dans une rêverie profonde ; il souriait mélancoliquement à ses pensées ; il se disait : « C'est ainsi que j'étais il y a huit ans, quand je poursuivais le pauvre *Petit Matelot*¹ », lorsqu'il fut réveillé par une voix puissante.²

Véritable Pygmalion féminin, Rosalinde, en ayant « repétri » le « caractère » de son amant, l'a vieilli. Plus que source d'une stimulation énergétique, la jeune femme est proche de la figure de la sorcière maléfique se nourrissant de l'énergie et de la jeunesse de celui qu'elle tient sous sa coupe pour conserver sa puissance. Pour conclure sur cette question des personnages, il semble bien que ceux-ci soient proches des types littéraires que mettent en scène les anecdotes stendhaliennes. Or, ces récits sont par essence brefs, la majeure partie d'entre eux ne tenant qu'en quelques lignes, voire parfois en quelques pages (exception faite des « anecdotes-nouvelles », cas particuliers et minoritaires au sein du corpus d'anecdotes stendhaliennes). Avoir des personnages semblables à ceux des anecdotes condamnerait en un sens ces potentiels romans ou nouvelles à n'avoir jamais les dimensions pourtant envisagées ou espérées.

La nécessité d'une fin connue et bien établie semble par ailleurs un autre critère absolument essentiel. Il s'agirait en effet là d'une donnée majeure, en ce qu'elle serait susceptible de regrouper sous une même bannière une part importante des textes inachevés. On sait que Stendhal a composé *La Chartreuse de Parme* en ayant en vue la mort de Sandrino, comme il l'a affirmé dans une lettre adressée à Balzac. Si les plans de certains textes inachevés montrent que la fin était parfois une information connue de l'auteur, on peut toutefois souscrire à l'idée de Michel Crouzet selon laquelle l'absence de fin claire

1 Le *Petit Matelot* désigne, par métonymie, son ancienne épouse Amélie, « actrice » dans cet opéra-comique en un acte.

2 Stendhal, *Féder – le mari d'argent*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 776.

s'oppose à l'achèvement du récit :

Stendhal ne saurait sans doute écrire sans un « terme » visible, sans un objectif, et cette absence constatée sur le plan dramatique ou psychologique, n'est pas un simple problème de technique romanesque. Sans l'appel de la fin, sans une téléologie de l'orientation, le roman reste un début, et s'émiette, se recroqueville, ou se perd parmi les *idées* arbitraires. Sans une certaine fin, sans un certain pouvoir de percer vers cette fin, d'articuler une nouvelle vérité, de conquérir une plus grande intériorité, le roman privé de son procès profond est privé de *sens*. Les ébauches sont sans action, sans terme temporel, et sans psychologie, sans terme spirituel, parce qu'elles ne s'ouvrent sur la conquête de nulle vérité. Qu'on interprète le roman stendhalien comme une « courbe » parfaite, accomplissant l'essence (18), le salut du héros à travers une existence érigée en destin, ou comme une structure imaginaire dont le terme est marqué et commande l'ensemble (19), on en revient toujours à dire que le roman ne peut être compris que comme une avancée, une déclinaison nouvelle de soi. Dans l'ébauche, le discours qui s'amorce est inapte à cette promotion du sens. Le roman est conquis, non seulement sur lui-même, mais sur le romancier qui assume la continuité de son discours intérieur. « Plus qu'une expression, l'œuvre est une *solution* qui ne laisse pas son auteur sans le modifier (20). » Le roman se fraye la voie parmi les désirs opposés de la vie intérieure ; dans l'ébauche le romancier semble en rester à une simple contemplation de soi, à un conservatisme psychique, où il subit au sein même du langage son impuissance à en dire davantage. C'est un discours extérieur au sujet, qui reste extérieur au roman. Quels sont donc ces désirs si destructeurs du langage romanesque ? Les ébauches romanesques, prises comme ébauches du romancier par lui-même, nous le diront, si nous les prenons comme miroir statique du moi, comme discours incomplet que le disant assume mal faute d'être assumé par lui-même. Le langage romanesque exécute une assumption au seuil de laquelle est restée l'ébauche car ne se termine bien que le discours qui a bien commencé : dont les termes ménagent l'apparition de la vérité, et ne l'interdisent pas. Il faut donc soupçonner un accord entre le mouvement de l'âme et le mouvement du roman. L'improvisateur beyliste a toujours désiré cette parfaite invention de soi, cette libre nécessité d'être soi qui se fait dans l'élan romanesque, quand l'écrivain en s'oubliant se découvre. Dans l'ébauche le narrateur pris au piège s'alourdit, se fige, et tristement se répète.¹

En observant l'ensemble des textes inachevés, on constate que nombreux sont ceux à ne

1 Michel Crouzet, *Stendhal : Romans abandonnés*, op. cit. p. 14-15.

pas avoir été pensés en vue d'une fin véritable. C'est notamment le cas d'*Anecdote, Roman, Journal de Sir John Armitage, Souvenirs d'un gentilhomme italien, Le Juif, Le lac de Genève*¹, *Paul Sergar, Une position sociale, Maria Fortuna, Anecdote italienne, Vita di D. Ruggiero, Tamira Wanghen, Histoire de Mme Tarin, Le conspirateur, A-imagination, Le chevalier de Saint-Ismier, Philibert Lescale, Don Pardo*. On voit qu'il s'agit là de la majorité des textes de ce corpus particulier. On peut par ailleurs noter que le terme d'« anecdote » est présent dans le titre de deux textes du corpus (*Anecdote ; Anecdote italienne*). Le fait semble d'autant moins anodin qu'il concerne notamment le premier texte fictif composé par Stendhal. On peut dès lors estimer qu'il existe un lien, parmi les textes ayant été composés sans avoir au préalable été pensés à partir de leur dénouement, entre les anecdotes et ces récits inachevés. Une anecdote est un épisode marquant, appartenant à une chaîne d'événements dont on choisit de la distinguer. Par essence, l'anecdote n'est donc pas un fait totalement isolé. Elle appartient à un contexte, dépend de causes et est susceptible de conséquences. Simplement, les conséquences d'une anecdote sont souvent limitées dans le temps, ou moindres par rapport au fait qui constitue l'anecdote elle-même. On peut ainsi rapprocher ces textes inachevés de l'anecdote. Eux aussi donnent à entendre des événements marquants, qui ne sont pas nécessairement suivis de faits ayant le même retentissement (raison pour laquelle nous évoquions, au début de ce troisième chapitre, la notion de « fulgurance »). Ce rapprochement permettrait de mieux comprendre l'inachèvement de ces récits. Stendhal aurait, en somme, tenté de transformer des anecdotes qui, en réalité, n'avaient pas le potentiel de devenir des nouvelles et plus encore des romans. Poursuivant sa réflexion sur les points communs entre tous ces récits inachevés, Michel Crouzet estime qu'il y a dans un grand nombre d'entre eux une même importance accordée au picaresque :

Un autre thème est immédiatement apparent et commun au moins à trois de nos ébauches : le thème picaresque, qui traverse *le Juif, A-imagination, et Don Pardo* ; ici se retrouve plus pur le picaresque que Stendhal a d'ordinaire dilué dans ses romans. Je ne parle pas de la « technique » picaresque du roman à laquelle Stendhal demeurerait plus ou moins fidèle (26), ni de son goût pour une narration familière qui sauve la bassesse des faits ou leur

1 À propos du *Lac de Genève*, Gilles Louÿs affirme dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal » : « *Le Lac de Genève* n'ira pas plus loin, peut-être tout simplement parce que le fragment a épuisé son référent ("Enfin j'aperçus ce lac immense du haut des collines de Changy") et parce que le scripteur franchit comme par mégarde la frontière entre roman et autobiographie », *art. cit.* p. 128.

laideur par l'enjouement du conteur, ou de la victime, non plus de sa recherche obstinée du comique dans le roman, recherche vaine, dans la mesure où il n'est pas picaresque, mais voudrait bien l'être. L'affinité la plus vraie qui le lie à l'univers du picaresque, c'est dans le choix des personnages, plus que dans les modes du récit, qu'il faut la saisir. La liberté et le cynisme du picaresque, à qui « l'ordre du monde ne pèse guère », qui s'engage « sur une route grande ouverte, sur un avenir où ses actes ne le suivront pas », si prompt à se délivrer du malheur « par une simple secousse des épaules » (27) sont une tentation stendhalienne maintes fois éprouvée ; à coup sûr le roman stendhalien implique « le principe de réalité », l'insertion du héros dans un monde sévèrement assumé ; mais quand il voudrait ne pas s'élever jusque-là, le picaresque triomphe, et nommément dans l'ébauche et le fragment.¹

Le picaresque serait ainsi plus particulièrement perceptible dans le choix des personnages ; personnages, il est vrai, qui là encore semblent détonner lorsqu'on les compare à ceux présents dans l'ensemble de la création stendhalienne. Michel Crouzet évoque plus loin les références ayant pu inspirer Stendhal sur ce point précis :

Pour cet envers de l'espagnolisme, pour cet univers des passions les plus laides, et avouées si crûment, les modèles lui sont légion (35) ; d'abord les modèles espagnols qu'il a connus, et plus proches, les auteurs qui en reprennent la manière, soit l'errance du héros, soit la truculence des données, soit la gaieté du ton. N'a-t-il pas lu dans sa jeunesse le *Beggar's opera* (36), aimé constamment et démarqué Scarron (37), dont le « comique bouffon » lui semble le contrepoint de l'« horreur tragique de Shakespeare » [...] Et Lesage, il le relit en particulier en 1838 et 1839, mais il est constamment présent en lui [...] Également *Tom Jones*, dont le « ton goguenard perpétuel » lui déplut d'abord, mais dont il voulut plus tard, et surtout entre 1830 et 1835, quand l'œuvre de Fielding lui servit constamment de référence, égaler « le ton gai et *jouant* comme un enfant », tant il était convaincu que « ce roman est aux autres ce qu'est *Illiade* aux poèmes épiques » (39). Le même alliage de l'aventure et de la bonne humeur, la même présence familière du romancier, il les goûte parfois dans Walter Scott ; en particulier il voudrait retrouver la jovialité sans façons de certains de ses héros, comme le capitaine Dalghetty, l'« Officier de fortune », mercenaire égaré dans les luttes de parti, au demeurant d'un pédantisme assez ridicule, mais parfait soldat, rusé, brave, toujours prêt à l'aventure ; aussi éloigné des orgueilleux jacobites, et des sauvages Highlanders, que de leurs ennemis, Dalghetty est aux yeux de Stendhal comme un parangon des personnages comiques que le roman peut

1 *Ibid.* p. 20.

admettre (40).¹

Si Stendhal s'appuie certes sur un intertexte assez large, il développe toutefois dans ses récits inachevés une conception très personnelle du picaresque :

Pourtant chez lui picaresque n'est pas synonyme de pittoresque. C'est une éthique ou une psychologie qui sont recherchées chez l'errant et l'insouciant, dont l'existence non réglée, et a-morale est analogue à celle du brigand ou du criminel. En lui se réalise cette parfaite limitation de la conscience à l'instant qui est pour Stendhal la définition du bonheur. Le picaresque n'apprend rien, il n'a pas de passé, il recommence toujours aussi nu une vie aussi dépourvue, il n'a pas d'avenir, puisqu'il avance sans progresser, et que le hasard décide à sa place ; en vérité pour le « héros des grandes routes et des petits métiers », le présent est tout ; or pour Stendhal, « conscience du bonheur et conscience du présent sont invariablement confondues » ; la vie sans projet, « l'avancée sans desseins qui s'abandonne et se fie aux surprises des rencontres » (41) est celle de l'homme assez fort, assez uni à soi-même pour suivre son étoile et se livrer au vent de l'événement. « C'est dans les choses où je suis faible, disait Stendhal, que je n'ai jamais assez fait de résolutions d'avance. » En ce sens Julien Sorel, qui apprend avec quelle peine et si tard, à « faire front gaiement à l'imprévisibilité du moment présent » est l'anti-picaresque. « Je commence à croire, note au contraire Stendhal, qu'il faut très peu s'embarrasser de l'avenir pour être heureux, ou seulement raisonnable. » Ainsi le juif croit en son étoile, et le hasard est pour lui une forme de son jaillissement personnel ; il n'aime que l'argent, et une femme, mais cette double passion, et, son espoir naïf, si différent de l'ambition concertée, sa souplesse à saisir le premier petit gain, et à faire du calcul une sorte d'aventure imprévue, le transforment en un être du présent, de l'insécurité, tout entier dans l'instant (42). Lui aussi recommence une série de vies, pour lui aussi la fortune est toujours immédiate à sa portée, et jamais plus loin. Que de fois Stendhal s'est vanté de « vivre au jour le jour », d'être fils du hasard, et de devoir « une statue à la Fortune » ; « j'abhorre, dit-il, la foule qui ne permet pas la volupté de vivre au hasard... (43).²

Le picaresque ne semble pas absent des textes achevés et publiés de Stendhal. Il est notamment présent dans la première partie de *La Chartreuse de Parme*, où l'on peut voir en Fabrice del Dongo, par certains aspects, un véritable héros picaresque. Cette veine

1 *Ibid.* p. 23.

2 *Ibid.* p. 23-24.

picaresque semble toutefois plus présente dans les récits inachevés de Stendhal, notamment en ce qu'elle établit là le règne d'une forme de noirceur dans certains textes. Cela tendrait à confirmer le fait qu'il existe également une différence thématique entre les romans et les récits inachevés. Cette différence est également valable concernant les nouvelles, ces dernières relevant, comme nous avons eu l'occasion de l'évoquer rapidement dans le cadre de notre deuxième chapitre, du récit tragique, et non du récit picaresque.

IV. Matière des récits inachevés

La matière des récits inachevés diffère en outre de celle de la majeure partie des récits courts stendhaliens. Nous avons montré que les nouvelles, et dans une moindre mesure les anecdotes, voyaient la domination de la matière italienne. L'hybridité des textes inachevés offre un tableau nettement plus contrasté. Comme nous avons pu le dire dans notre deuxième chapitre, *La Chartreuse de Parme* est le seul îlot d'italianité au sein de l'ensemble des romans stendhaliens. Or, il est indéniable qu'un nombre non négligeable de textes inachevés était perçu par Stendhal comme de potentiels romans. La matière française est, de fait, plus particulièrement présente dans ces textes devenus brefs par nécessité, que dans les textes volontairement brefs. Dans le corpus que nous avons identifié, les récits suivants ont une matière totalement ou en grande partie française : *Anecdote*, *Paul Sergar*, *Histoire de Mme Tarin*, *Le conspirateur*, *A-imagination*, *Lisimon*, *Le chevalier de Saint-Ismier*, *Féder*, *Philibert Lescale*, *Lamiel*. Les textes de matière italienne ne sont toutefois pas absents de la catégorie des récits inachevés, bien au contraire : *Roman*, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, *Le Juif*, *Une position sociale*, *Maria Fortuna*, *Anecdote italienne*, *Vita di D. Ruggiero*, *Trop de faveur tue*, *Don Pardo*, *Suora Scolastica*.

Un quasi équilibre existe ainsi entre matière française et matière italienne. Cet équilibre ne semble pas anodin : il confirme le fait que ces récits sont à la frontière entre le roman (où domine la matière française) et la nouvelle (où domine la matière italienne). Les récits *Journal de Sir John Armitage*, *Le lac de Genève*, *Tamira Wanghen*, *Le Rose et le Vert* appartiennent à une troisième catégorie, dans laquelle une matière étrangère mineure dans

l'œuvre de Stendhal (dans l'ordre, anglaise, suisse et allemande) est associée à une matière française. Comme dans les nouvelles, il y a dans ces récits une même prédilection stendhalienne à mêler deux ères et cultures de nature différente. On peut du reste associer à cette troisième catégorie les récits *Le Juif* et *Une position sociale* qui, comme la nouvelle achevée *San Francesco a Ripa*, mêlent dans un même texte France et Italie, au profit à chaque fois de la patrie de cœur de Henri Beyle. L'importance de la matière française dans les récits inachevés explique sans doute la noirceur de ceux-ci. Plutôt que de proposer une évasion totale à son lecteur, Stendhal préfère mener une réflexion sur la société française et ses spécificités.

Plus même que le picaresque, un des thèmes rassembleurs des récits inachevés stendhaliens semble être « l'incompatibilité de la puissance et de l'amour.¹ ». Cette « incompatibilité » aurait cette fois-ci tendance à rapprocher ces textes des nouvelles stendhaliennes, encore plus fortement à vrai dire que des romans stendhaliens. Comme nous aurons l'occasion de le souligner, les nouvelles de Stendhal illustrent l'impossibilité d'un amour heureux et durable. Les causes sont multiples (raisons sociales ; différences culturelles et anthropologiques...), mais l'héroïne représente souvent – et paradoxalement – le plus sûr et plus dangereux obstacle à son propre amour. Dans les récits inachevés, on assiste là aussi à un nombre important d'échecs amoureux. Ils ne sont certes pas tous de même sorte. Féder, par exemple, voit son histoire d'amour rompue brutalement par la mort en couches de sa femme Amélie. Dans *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*, le couvent s'avère être une prison qui, contrairement à *La Chartreuse de Parme*, tue les passions amoureuses plus qu'elle n'en permet un parfait épanouissement. Dans ces textes inachevés, l'échec amoureux est donc bel et bien une constante. On peut imaginer que, à l'appui des notes et plans de Stendhal, des récits comme *Trop de faveur tue* ou *Féder* auraient pu aboutir à un *lieto fine*. Mais l'inachèvement même de ces textes nous laisse dans une expectative qui ne sera jamais levée.

Michel Crouzet évoque par ailleurs une autre réalité de ces récits : la potentielle ressemblance entre les personnages principaux masculins et Stendhal. Ce point est également évoqué par Gilles Louÿs, qui considère dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal » que les textes inachevés se trouvant à la frontière entre « l'autobiographique » et « le romanesque » sont un des « trois sous-

1 *Ibid.* p. 31.

ensembles » de cette catégorie si particulière¹. Véritables miroirs de leur auteur, ces textes ne parviendraient pas à s'achever car ils seraient des doubles trop évidents de l'écrivain grenoblois d'après Michel Crouzet :

Si cette irrémédiable étrangeté du héros, conduit tout droit à la paralysie de l'écrivain, sa trop grande ressemblance avec Stendhal n'est pas beaucoup moins ruineuse. S'agissant d'*Une position sociale* et à un moindre degré de *Féder*, nous découvrons un principe identique d'inachèvement : le roman n'est qu'un miroir trop statique du romancier, un miroir qui ne se « promène » pas. Curieusement ces deux ébauches sont l'histoire d'une séduction qui bien ou mal commencée, n'en finit pas comme si Stendhal ne savait plus comment ni pourquoi aller jusqu'au bout. Le piétinement de l'intrigue cette fois traduit l'impossibilité de pousser sa pointe. Le romancier est pris au piège de soi-même : le héros à qui il délègue de le représenter, en tous les sens du mot, reçoit trop tôt le satisfecit de l'auteur, qui trop heureux de se contempler dans sa rare singularité ne songe ni à vaincre, ni à marcher vers le but. *Une position sociale* s'arrête quand Roizand est vaincu dans une première bataille si mal engagée qu'on lui reprocherait à bon droit une vocation pour le martyr amoureux. *Féder* progresse d'un trait, avec une sûreté qui fait de cette ébauche une excellente ouverture romanesque, jusqu'à la scène de la serre chaude, où Valentine accueille son amant avec autant de passion et de ravissement que Clélia dans son orangerie reçoit Fabrice ; « ici peut-être devrait s'arrêter cette nouvelle », dit Stendhal, qui sent que la séduction est close et que commencent l'amour et l'intimité ; mais il reprend désastreusement son récit pour le perdre au milieu d'un supplément d'intrigues et d'obstacles, où le bonheur si bizarrement ajourné ne peut que reculer et fuir, à jamais. À coup sûr Stendhal n'a jamais livré l'héroïne à son héros qu'avec réticence, et toujours pour une possession précaire, ou en tout cas indescriptible. Ici il y a davantage : l'analyse s'immobilise sur place, comme si le héros, et l'auteur, plus épris de leur image que de l'héroïne, préféreraient dessiner l'une plutôt que ravir l'autre. Roman de l'égotisme le plus direct et le moins discret, *Une position sociale* semble un fragment détaché des *Souvenirs d'Égotisme*, ou une des confessions transposées de *De l'amour*. *Féder* qui prend, et brillamment, forme de roman, tourne court pour des raisons du même ordre : cette fois l'héroïne se révèle intouchable. Mais le roman semble bien exiger le dépassement de cette satisfaction narcissique, ou de ce respect idolâtrique ; la partie restée cachée de l'histoire concerne le triomphe de l'amour, la direction non trouvée est celle qui va vers la conquête

1 Gilles Louÿs, « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *art. cit.*, p. 127.

de l'autre, et finalement de soi, mais à un niveau plus profond d'authenticité.¹

Le roman est par essence progression. Au Moyen-Âge, *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes – considéré par une majorité de médiévistes comme le premier roman de l'histoire de la littérature française² – se distingue des chansons de geste et autres récits épiques précisément par sa capacité à proposer une évolution des caractères. C'est par le biais de leur cheminement commun, en pleine nature et entourés de dangers divers, que les personnages d'Érec et Énide seront capables de transformer leur couple tout en se transformant eux-mêmes, comme le montre la dernière partie du récit :

Et Erec, qui sa fame an porte,
L'acole et beise et reconforte ;
Antre ses braz contre son cuer
L'estraint, et dit : « Ma douce suer,
Bien vos ai de tot essaiee.
Or ne soiez plus esmaiee,
C'or vos aim plus qu'ainz mes ne fis,
Et je resui certains et fis
Que vos m'amez parfitemant.
Or voel estre d'or en avant,
Aussi con j'estoie devant,
Tot a vostre comandemant.
Et se vos rien m'avez mesdit,
Je le vos pardoing tot et quit
Del forfe et de la parole. »
Adons la rebeise et acole.
Or n'est pas Enyde a maleise,
Quant ses sires l'acole et beise
Et de s'amor la raseüre.
Par nuit s'an vont grant aleüre,

1 *Ibid.* p. 35-36.

2 C'est notamment le cas de Danièle James-Raoul, qui évoque ce fait dans son commentaire d'*Érec et Énide*, réalisée dans le cadre de l'agrégation de lettres modernes (session 2010) : « L'intérêt immédiat d'*Érec et Énide* est d'être le premier ouvrage du premier romancier français ou, du moins, de l'un des tous premiers romanciers français, écrivain prolifique de talent : Chrétien de Troyes », *Chrétien de Troyes, Érec et Énide*, Paris, Atlande, 2009, p. 11.

Et ce lor fet grant soatume
Que la lune cler lor alume.¹

Depuis ce récit inaugural, le genre romanesque a établi comme une loi tacite l'évolution lente et progressive des personnages. Cette règle s'applique à Stendhal. Il n'est que de rappeler le cas de Fabrice del Dongo pour s'en convaincre. Dans la première partie du roman, le jeune homme semble persuadé qu'il est absolument incapable d'aimer :

Mais n'est-ce pas une chose bien plaisante, se disait-il quelquefois, que je ne sois pas susceptible de cette préoccupation exclusive et passionnée qu'ils appellent de l'amour ? Parmi les liaisons que le hasard m'a données à Novare ou à Naples, ai-je jamais rencontré de femme dont la présence, même dans les premiers jours, fût pour moi préférable à une promenade sur un joli cheval inconnu ? Ce qu'on appelle amour, ajoutait-il, serait-ce donc encore un mensonge ? J'aime sans doute, comme j'ai bon appétit à 6 heures ! Serait-ce cette propension quelque peu vulgaire dont ces menteurs auraient fait l'amour d'Othello, l'amour de Tancrède ? ou bien faut-il croire que je suis organisé autrement que les autres hommes ? Mon âme manquerait d'une passion, pourquoi cela ? ce serait une singulière destinée !²

Plus loin dans ce même chapitre, Fabrice réaffirme, dans une lettre adressée à sa tante Gina, son incapacité à aimer réellement ; incapacité qu'il a pourtant sincèrement cherché à corriger :

*J'étais amoureux de l'amour, disait-il à la duchesse ; j'ai fait tout au monde pour le connaître, mais il paraît que la nature m'a refusé un cœur pour aimer et être mélancolique ; je ne puis m'élever plus haut que le vulgaire plaisir, etc., etc.*³

Or, dans le roman, cette affirmation au caractère absolu ne devient pas vérité immuable. Au

-
- 1 « Érec qui emporte sa femme, l'embrasse, la couvre de baisers et la reconforte. Il la serre entre ses bras, contre son cœur, et lui dit : "Ma douce sœur, je vous ai bien éprouvée en tout. Ne vous inquiétez plus, je vous aime plus que jamais, et de nouveau, je suis sûr que vous m'aimez parfaitement. Dorénavant, je veux être entièrement à vos ordres, comme je l'étais auparavant. Et si vous avez mal parlé de moi, je vous le pardonne tout à fait, et je vous tiens quitte de votre faute et de vos propos." De nouveau, il lui donne des baisers et l'embrasse. Énide est loin d'être mécontente que son seigneur l'embrasse et la baise et l'assure de son amour. Ils s'en vont dans la nuit à vive allure. C'est un grand réconfort pour eux que la lune brille claire. », Chrétien de Troyes, *Érec et Énide, Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 120.
- 2 Stendhal, *La Chartreuse de Parme, Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 336.
- 3 *Ibid.* p. 350.

contraire, elle permet de mettre en valeur l'évolution qui est celle de Fabrice lors de son emprisonnement, emprisonnement dont la durée symbolique (neuf mois) n'a pas manqué d'être commentée par de nombreux critiques. Alors même que Fabrice se pensait incapable d'aimer d'un amour véritable, la correspondance qu'il entretient avec Clélia Conti, et l'intimité qui en découle, font naître en son cœur un sentiment amoureux particulièrement fort. Rappelons que non seulement Fabrice ne souhaite ensuite pas s'échapper de la Tour Farnèse – malgré la présence d'un danger mortel permanent – mais qu'il se constitue lui-même prisonnier du général Fabio Conti après son évasion, et ce, afin de revoir la femme qu'il aime.

Dans les récits inachevés, une telle évolution n'est pas perceptible. Le récit bref – et cela vaut en partie pour les nouvelles – oblige souvent l'auteur à faire de ses personnages des types littéraires. On peut sans doute y voir une influence des fabliaux qui, comme l'a montré René Godenne, sont pour une bonne part à l'origine du genre bref en Europe. On peut, pour s'en convaincre, songer également aux nouvelles de Boccace et plus encore à celles Bandello, auxquelles Stendhal se réfère dans ses propres écrits. Or, on observe chez les deux conteurs italiens une nette préférence pour des personnages typiques, bien différents des personnages romanesques. Dans les récits brefs, le peu d'espace laissé à la narration ne permet pas de montrer l'évolution complexe d'un ou de plusieurs personnages. Le seul cas de figure véritablement remarquable est celui d'Hélène de Campireali. Nous assistons en effet dans son cas précis à la déchéance d'une belle âme¹. Hélène, croyant son amant Jules Branciforte mort, cède peu à peu à des passions qu'elle juge elle-même coupables : elle devient abbesse de Castro par vanité, et se donne à l'évêque Cittadini pour satisfaire des besoins charnels. Si la jeune femme, par sa lettre de repentir final puis par son suicide, semble redevenir elle-même, nul doute que les événements vécus l'ont fait évoluer. Cela n'a, en soi, rien de fondamentalement étonnant : *L'Abbesse de Castro*, nous l'avons dit, est en effet la plus longue nouvelle de Stendhal.

Dans les autres nouvelles, les personnages évoluent assez peu. Le suicide de Mina de Vanghel, dans la nouvelle éponyme, montre précisément son incapacité à devenir quelqu'un d'autre. Le suicide est sa manière personnelle de demeurer elle-même jusqu'à la fin, en choisissant une solution tout aussi absolue qu'elle-même. Le manque d'évolution

¹ Le narrateur de la nouvelle le dit lui-même en des termes explicites dans le chapitre VI : « Elle revint donc tristement au couvent de Castro, et l'on pourrait terminer ici son histoire : ce serait bien pour elle, et peut-être aussi pour le lecteur. Nous allons, en effet, assister à la longue dégradation d'une âme noble et généreuse. », Stendhal, *L'Abbesse de Castro, Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 114.

des personnages stendhaliens des textes inachevés les rapprocherait donc de ceux des nouvelles, à ceci près que leur statisme semble ici dépendre, pour certains d'entre eux du moins, de leur grande proximité avec Stendhal lui-même. Comme nous l'avons dit plus haut dans ce chapitre, les personnages principaux de ces textes sont, à la différence de ceux des nouvelles, essentiellement des personnages masculins (à l'exception de *Lamiel* et des nouvelles inachevées *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*, textes dans lesquels les rôles principaux sont occupés par des femmes, bien que les hommes aient eux aussi leur importance dans l'intrigue). Cette divergence majeure avec les nouvelles – qui sont pourtant elles aussi des récits courts – peut sans doute s'expliquer par cette volonté de Stendhal, consciente ou non, de parler de lui dans ces textes. Le cas est plus particulièrement frappant dans *Une position sociale*, comme le souligne Michel Crouzet :

À coup sûr *Une position sociale* succède immédiatement aux *Souvenirs d'Égotisme* : non seulement parce que Stendhal a abandonné les *Souvenirs* en juillet 1832 et commencé son roman en septembre, mais aussi parce qu'après sa vie parisienne l'égotiste devait encore narrer ses débuts consulaires. C'est bien à cet égard une chronique de l'ambassade, qu'il songera un peu plus tard à reprendre pour la troisième partie de *Lucien Leuwen*, où il voulait peindre les mœurs du corps diplomatique (59).¹

Le fait de parler autant de soi dans le cadre d'un récit pose problème. En effet, alors que le roman est par essence découverte, et donne à voir l'évolution d'un être, cette manière de procéder confère au récit fictif un caractère assez statique :

Cette « autobiographie indirecte » (65), n'est qu'une contemplation de soi, et non une conquête de soi. Cette vérité immédiate du moi interdit au roman toute découverte, tout gain de nature spirituelle. « Stendhal a eu la volonté de se voir directement, sans trop de figuration romanesque, avec l'âge qu'il avait, dans le milieu où il vivait » ; c'est bien lui, « comme il est, et comme il veut être », donc sans surprises et sans révélations. Le roman ne s'achève pas, car il est sans cette dureté, cette résistance qui d'ordinaire contraint le héros à un apprentissage, à un *travail*. Parlant de soi, et avec une exactitude, une faveur paralysantes, le romancier ne peut inventer, ni dépasser la surface de soi ; dispensé de se vaincre, condamné à s'admirer, il quitte un langage qui ne le modifie pas, et qui meurt

1 Michel Crouzet, *Stendhal : Romans abandonnés*, op. cit. p. 36.

dans l'ennui (66).¹

Il n'y aurait pas, dans ces textes inachevés, un travail suffisamment littéraire sur ce matériau brut que serait la vie de Stendhal elle-même. La réappropriation de son existence, le fait de la romancer, n'aurait pas été directement possible dans ces textes. Peut-être cela vient-il, comme nous l'évoquions plus haut, du fait que nombreux parmi ces textes sont ceux ne possédant pas de canevas extérieur ? Composant à partir de sa propre expérience, Stendhal ne parviendrait jamais complètement à se détacher de lui-même. On en veut pour preuve que les récits très éloignés de sa propre vie, et possédant parfois un canevas extérieur (la fameuse histoire du couvent de Bañano, pour *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*), sont parmi les textes inachevés ceux qui sont les plus aboutis (on pense également à *Féder – le mari d'argent* mais aussi à *Lamiel*). Les extrêmes seraient causes de l'inachèvement. Soit Stendhal choisit de traiter des sujets et des thèmes qui ne lui ressemblent absolument pas. Soit au contraire il consacre ses récits à l'évocation trop précise de lui-même. Le trop grand éloignement comme la trop grande proximité seraient ainsi des facteurs essentiels de l'inachèvement stendhalien et, par là, des vecteurs indirects de brièveté. Dans la dernière partie de sa préface consacrée aux *Romans abandonnés*, Michel Crouzet rappelle ensuite certaines nécessités propres au genre romanesque :

le roman implique la résistance du réel, la relation avec les autres : il n'est guère compatible avec cette quiétude passive. L'aventure, et le voyage intérieur qu'elle implique, conduit à assumer le désir de l'autre, et à le dépasser ; comme l'a dit René Girard, « le dépassement (du désir métaphysique) est le fruit d'une lutte intérieure dont le roman lui-même porte toujours les traces » (70). Sinon l'impasse romanesque est totale ; le moi héroïque, au travers du langage romanesque, traverse sa propre image pour trouver sa réalité. Il se reconnaît fasciné par l'autre et brise ce miroir ; Gide, disait, « l'ami qu'il m'eût peut-être fallu, c'est quelqu'un qui m'eût appris à m'intéresser à autrui, et qui m'eût sorti de moi-même, un *romancier*. Mais en ce temps je n'avais de regards que pour l'âme, de goût que pour la poésie ». Le roman est peut-être une structure ou une écriture, ici il relève d'une dynamique du sujet, d'une conversion des nécessités originelles à des finalités originales.²

1 *Ibid.* p. 40.

2 *Ibid.* p. 45-46.

Comme le disait déjà Philippe Berthier au sujet d'*A-Imagination*, il semble bien que ces récits se distinguent de la création stendhalienne par leur noirceur, et leur capacité à parler de la laideur humaine. Il s'agirait là d'un point qui, en dehors de l'inachèvement, rapprocherait des textes pourtant divers :

Ce qu'offrent nos ébauches, c'est une littérature désenchantée, où le fait même de créer serait menacé par le parti pris de rapetissement, et de salissure qui se fait sentir. On a facilement affirmé que le roman stendhalien se défait lorsqu'il se profane, et se vautre dans le sordide (71), et que Stendhal échouait chaque fois que la médiocrité banale l'emportait dans son œuvre sur les mythes héroïques. « C'est la sensibilité et la hauteur qui lui avaient dicté ses romans précédents » (72), dit Bardèche à propos de *Lamiel*, où la volonté de faire rire le conduit à « un sacrilège permanent » du roman. Parfois l'on dira que la platitude louis-philipparde quand il doit l'évoquer détruit l'invention, à moins que sa peinture ne tourne au *réquisitoire* « contre une société où ne survit rien des passions allumées au XVIII^e siècle par l'ardeur du plaisir, et sous la République par le danger toujours présent et mille occasions d'héroïsme, comme sous l'Empire par tant d'ambitieuses convoitises » (73). Pas d'héroïsme romanesque sans héroïsme politique ou historique ! Il est trop aisé de constater en effet la chute du récit stendhalien dans ce qui est si peu stendhalien : la bassesse du réel a-t-elle étouffé le roman ? Nos ébauches seraient privées de fin parce que privées « d'âme » comme le disait Alain de l'univers de *Lamiel*, « univers dépeuplé, sans énergie, sans bonheur » (74). Le récit est prisonnier de son objet : de la laideur et de l'effronterie qu'il capte.¹

La catégorie des récits inachevés occupe donc un statut particulier dans l'ensemble de l'univers stendhalien. Si cette catégorie s'avère être extrêmement hétérogène, les textes qui en font partie présentent toutefois un certain nombre de points communs. Ces points communs peuvent être internes à cette catégorie, mais ils peuvent être également externes, en ce qu'ils établissent alors des liens certains avec les nouvelles achevées de l'écrivain grenoblois, mais aussi avec les anecdotes. Si ces trois catégories sont bien distinctes dans l'œuvre stendhalienne, et ne pourraient censément être étudiées sans évoquer d'abord leurs indéniables différences, nous pouvons désormais tenter de les réunir sous une même étude. La poétique du récit court stendhalien dans son ensemble semble relever d'une même importance accordée à l'énergie, notion si essentielle dans l'œuvre mais aussi dans la vie de

1 *Ibid.* p. 46-47.

Henri Beyle.

CHAPITRE 4

Des récits de l'énergie

I. Le schéma tragique

Si les récits courts stendhaliens présentent des différences formelles et thématiques indéniables, ils n'en possèdent pas moins une certaine unité d'ensemble. Si le premier réflexe consistant à distinguer anecdotes, nouvelles et récits inachevés paraît tout à fait légitime, une approche minutieuse de ces textes montre dans un second temps qu'ils relèvent d'une même esthétique, qui repose sur la notion centrale d'énergie. Dans le cadre de l'étude des seules nouvelles stendhaliennes, de nombreux critiques estiment que celles-ci trouvent leur unité dans leur appartenance commune au genre du récit tragique. C'est notamment le cas de Michel Crouzet, dans un article sur le récit tragique qui a depuis fait date :

À moins que ce qu'on nomme *chronique* soit peut-être *nouvelle*. La démarche la plus éclairante pour étudier ces textes me semble de réunir tout ce qui appartient au "genre bref", le genre narratif me paraît à cet égard plus important que l'origine (les fameux manuscrits italiens) : il y a une parenté entre les nouvelles et les « chroniques » *stricto sensu*. Parenté que l'on peut analyser par leur commune appartenance au « récit tragique », catégorie formelle située précisément sur le plan historique et bénéficiant d'une extraordinaire expansion, au point que je proposerais volontiers de la considérer comme l'origine de la nouvelle « romantique ».¹

En proposant de « réunir » l'ensemble du « genre bref » sous la même bannière du « récit tragique », Michel Crouzet insiste ainsi sur le fait que les textes courts stendhaliens conservent, malgré leurs indéniables différences, une réelle cohérence. Il évoque peu après la distinction qu'il estime demeurer entre le genre de la chronique et celui de la nouvelle :

Les nouvelles sont des histoires tragiques contemporaines, qui font écho aux *récits tragiques* situés dans l'histoire, que l'on nomme « chroniques ».²

De fait, la différence entre « chroniques » et « nouvelles » est selon Michel Crouzet

1 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 464.

2 *Ibid.* p. 465.

beaucoup plus infime qu'elle ne pourrait paraître de prime abord. Si les divergences entre les deux genres sont certes manifestes – notamment dès lors que l'on procède à une étude de la poétique de ces textes – force est de constater que ces récits ont, du fait de leur appartenance commune au récit tragique, un nombre de points communs absolument indéniables. La différence majeure entre les chroniques et les nouvelles stendhaliennes relèverait alors davantage de leur rapport à l'Histoire : si les chroniques sont des récits temporellement éloignés du lecteur du XIX^e siècle, les nouvelles en revanche se présentent comme des récits contemporains au lecteur de Stendhal. Seule, en somme, l'époque de réception du texte différencierait fondamentalement le genre de la chronique de celui de la nouvelle. Nous avons vu également que la nouvelle proposait un travail littéraire plus élaboré sur le texte, tandis que la chronique tendait à relater fidèlement un fait s'étant produit dans la réalité.

Les analyses très éclairantes de Michel Crouzet paraissent applicables à l'ensemble des récits courts stendhaliens. Dans le premier extrait que nous avons cité dans ce chapitre, Michel Crouzet parle lui-même de « genre bref », et semble considérer cette catégorie de manière très large. Il affirme notamment que « le genre narratif » (pour le dire autrement, l'appartenance d'un texte à la catégorie du récit) est « plus important que l'origine » des textes. S'il est vrai que les textes relevant du récit court ont des origines extrêmement diverses (anecdotes vécues ; anecdotes rapportées ; canevas littéraires ; jeux intertextuels...), ce critère ne suffirait donc pas à les séparer de manière irréductible. Nous avons vu également dans les chapitres précédents que la notion même d' « anecdote » paraissait être au centre du travail de création stendhalien. Les récits les plus brefs servent en effet d'appui à l'imagination stendhalienne, au point que l'anecdote est souvent à l'origine de textes plus longs, nouvelles comme romans.

La catégorie du récit tragique, originaire lui-même des textes courts écrits pendant la Renaissance, et notamment la Renaissance italienne, semble donc faire un retour remarqué au XIX^e siècle sous la plume de Stendhal. Si le constat vaut pour l'ensemble du courant romantique, qui s'inspire volontiers des histoires sanglantes et tragiques d'un François de Rosset notamment, il est à noter que cette thématique est particulièrement reprise et développée par Stendhal. Michel Crouzet donne la définition suivante du récit tragique :

Né de Bandello (que Stendhal lit avec la même attitude de lecteur que les manuscrits italiens), extrait de ses nouvelles par ses adaptateurs français Boiastuau et Belleforest, il est "nouvelle" dans tous les sens du mot tellement ambigu : à la fois information et genre littéraire, il se veut vrai (il est un vigoureux antidote aux charmes imaginaires et fades du roman sentimental et pastoral) et édifiant. Tragique, il l'est moins par le déploiement de la fatalité extérieure, que par l'immanquable catastrophe des folles entreprises de la passion humaine, par l'égarement autodestructeur et inexorablement puni des désirs, crimes, vengeances, sacrilèges, impiétés... : c'est en termes romantiques l'énergie, encore que le XIX^e siècle en exaltant les forces noires de l'homme ait hésité sur leur sens ou absence de sens : leur négativité irrationnelle peut-elle être liée, tournée en un sens positif ? Le désir est-il voué à l'extermination du désirant ? C'est « la part de l'inhumain dans l'homme » qui fonde le tragique de ces histoires « trop chargées de chair et de sang », selon la belle formule de l'évêque de Camus.¹

On le voit, la notion d' « énergie », si essentielle dans l'ensemble de l'œuvre stendhalienne, paraît rassembler ce que Michel Crouzet désigne par le syntagme de « récit tragique ». À considérer l'intégralité des textes de notre corpus avec attention, nous nous apercevons que bon nombre d'entre eux appartient au genre si particulier du récit tragique. Parmi les nouvelles, seule peut-être *Ernestine ou la naissance de l'amour* ne relève pas fondamentalement d'une dimension tragique, encore que les critiques soient divisés à ce sujet. Ainsi, tout comme *Le Philtre*, récit dans lequel aucun des personnages principaux de l'intrigue ne meurt à la fin de l'histoire, *Ernestine ou la naissance de l'amour* laisse entendre que l'échec de l'amour des protagonistes conduit en quelque sorte à la mort de ce qu'ils étaient. L'amour avait en effet pris une telle importance dans leur vie, devenant quasiment constitutif de leur essence personnelle, que l'échec brutal de cet amour ne peut aboutir qu'à une mort « psychique² » des personnages.

De fait, même lorsque le dénouement de ces récits n'est pas explicitement tragique, force est de constater que nous ne sortons pas pour autant de manière fondamentale du schéma de l'histoire tragique. Ce schéma se présente souvent comme suit : deux amants connaissent les pires difficultés à vivre leur amour au grand jour, devant lutter sans cesse contre des intérêts politiques ou familiaux contraires à cet amour ; les amants parviennent

1 *Ibid.* p. 469.

2 Nous empruntons l'adjectif à Karl Alfred Blueher, dans son article intitulé « L'Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », *art. cit.* p. 376 cf. supra la distinction que nous avons établie entre mort « physiologique » et mort « psychique ».

pendant un temps à surmonter les obstacles que le sort ne cesse de placer sur leur chemin, mais ils finissent toutefois par échouer ; or, cet échec est proportionnel à la force de leur passion, en tant qu'il conduit l'un des deux amants à la mort, voire les deux à la fois dans certains cas précis. Dans son article intitulé « L'Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », Karl Alfred Blueher évoque le schéma traditionnel de l'histoire tragique en ces termes :

Rappelons que ce modèle de l'*histoire tragique* implique les caractéristiques suivantes : système séquentiel très cohérent, nombre très limité de personnages, action dense et rapide débouchant, grâce à une mise en relief narrative, sur un dénouement tragique et violent, une sorte de « catastrophe » (comme dans les vraies tragédies, les histoires d'amour se terminent par la mort des amants ou par l'échec tragique de leurs rapports sentimentaux), présentation de l'aventure comme un événement exceptionnel dont on n'avait jamais encore eu connaissance, assertion, en outre, qu'il s'agit d'une histoire contemporaine non inventée dont le narrateur implicite revendique souvent lui-même l'authenticité.¹

De fait, ce schéma traditionnel de l'histoire tragique, que nous retrouverons certes parfois sous une forme quelque peu différente chez Stendhal, revient de manière récurrente dans les nouvelles de notre corpus, mais aussi dans un nombre important d'anecdotes. Les caractéristiques du « modèle de l'*histoire tragique* » énoncées par Karl Alfred Blueher ne sont pas sans rappeler celles de l'anecdote : « système séquentiel très cohérent » ; « nombre très limité de personnages » ; « action dense et rapide » ; « présentation de l'aventure comme un événement exceptionnel dont on n'avait jamais encore eu connaissance » ; « assertion, en outre, qu'il s'agit d'une histoire contemporaine non inventée dont le narrateur implicite revendique souvent lui-même l'authenticité ». Sortie de son contexte, l'affirmation de Karl Alfred Blueher pourrait d'ailleurs presque passer pour une définition de l'anecdote. Concernant les récits inachevés, leur cas est nécessairement particulier, ces textes n'ayant par essence pas de dénouements véritables. Il n'en reste pas moins que leur inachèvement les fige en une forme brève qui leur confère une énergie non pas tant thématique que stylistique.

La mort conclut en tous les cas chacune des nouvelles stendhaliennes, et ce, qu'elle soit de nature « physiologique » (ce qui est le plus souvent le cas) ou « psychique » (ce qui

1 *Ibid.* p. 375.

arrive tout de même moins souvent, mais cette dimension n'est toutefois pas à négliger ni à exclure). Ce schéma n'est pas présent avec la même récurrence dans les anecdotes. On constate que les « anecdotes-nouvelles » justifient le rapprochement que l'on a pu établir avec les nouvelles, dans le sens où elles ont aussi partie liée avec le genre du récit tragique. Les plus longues anecdotes stendhaliennes ont ainsi le plus souvent un caractère funeste. Les dimensions d'un texte ne sont toutefois pas toujours un critère satisfaisant d'appartenance au récit tragique. En effet, parmi les anecdotes les plus brèves, on en trouve certaines qui correspondent en grande partie à la définition donnée par Karl Alfred Blueher. Il faut toutefois reconnaître que le schéma du récit tragique n'est pas toujours applicable, dans l'absolu, à l'ensemble des anecdotes. Nous avons en effet identifié, dans le premier chapitre, des anecdotes de nature comique. Nulle trace de mort n'était perceptible dans ces récits brefs. Il arrive parfois à Stendhal, dans un certain nombre d'occurrences, de lier comique et tragique. La tragédie n'existe pas dans les faits, mais elle aurait pu, en fonction des circonstances, devenir effective. On peut citer, à titre d'exemple, une anecdote présente dans le récit de voyage *Mémoires d'un touriste* [1838] :

Lyon, le 19 mai 1837. – Il y a trois jours qu'un M. Smith, Anglais puritain, établi ici depuis dix ans, a jugé à propos de quitter la vie ; il a avalé un flacon contenant une once d'*acide prussique*. Deux heures après il était fort malade, mais ne mourait point, et, pour passer le temps, il se roulait sur son plancher. Son hôte, honnête cordonnier, travaillait dans sa boutique au-dessous de la chambre ; étonné de ce bruit singulier et craignant qu'on ne gâtât ses meubles, il monte, il frappe, pas de réponse, il entre alors par une porte condamnée, il est effrayé de la position de son Anglais, et envoie chercher M. Travers, chirurgien célèbre, ami du malade. Le chirurgien arrive, médicamente M. Smith et le met bien vite hors de danger, puis lui dit :

« Mais que diable avez-vous donc bu ?

- De l'*acide prussique*.

- Impossible, six gouttes vous auraient tué en un clin d'œil.

- On m'a bien dit que c'était de l'*acide prussique*.

- Et qui vous l'a vendu ?

- Un petit apothicaire du quai de Saône.

- Mais vous vous servez ordinairement chez votre voisin Girard, là, vis-à-vis votre porte, le premier pharmacien de Lyon.

- Il est vrai ; mais la dernière fois que j'ai acheté une médecine chez lui, j'ai dans l'idée qu'il

me l'a vendue trop cher. »¹

Cette anecdote comique présente une potentialité tragique. Il n'est pas rare, dans les récits de voyage de Stendhal en France et en Italie, que le poison soit évoqué dans le cas de suicides ou d'assassinats. La plupart du temps, le recours au poison entraîne ainsi la mort. Si la présente anecdote semble donc relever *a priori* d'une dimension funeste, sa conclusion est comique, et possède même par certains aspects une dimension burlesque (que l'on pense, notamment, au fait que l'« honnête cordonnier » monte chez l'Anglais, non pas parce qu'il s'inquiète pour la santé de ce dernier, mais bien parce qu'il « crai[nt] qu'on ne gât[e] ses meubles »). L'anecdote possède une chute, comme c'est le cas dans la très grande majorité des nouvelles tragiques. Mais ici la chute est comique, et même satirique : on apprend en effet que M. Smith, qui avait pourtant pris une décision radicale (« quitter la vie »), a volontairement changé d'apothicaire au moment fatidique car il ne voulait pas payer l'« *acide prussique* » trop cher. Cette anecdote est une illustration de la critique stendhalienne des Anglais, peuple chez lequel l'argent occupe le premier rang. On voit bien que la tragédie est ici possible par l'énergie dont fait montre M. Smith, qui a pris la décision forte de se supprimer lui-même. Mais cette énergie personnelle est gâtée par des considérations matérielles en décalage avec la gravité de la décision prise, ce qui entraîne une transformation du tragique en burlesque. L'échange entre le chirurgien et M. Smith n'est du reste pas sans rappeler un dialogue théâtral comique. Cet exemple, qui n'est donc pas totalement isolé au sein du corpus si hétérogène du récit court stendhalien, pose question. Est-on notamment contraint à reconnaître l'impossibilité d'un lien stable et satisfaisant entre l'ensemble des récits courts stendhaliens ? Ces textes sont-ils voués à être considérés séparément ? La réponse, nous semble-t-il, gagne à être nuancée.

Il faut dans un premier temps revenir à ce que dit Michel Crouzet du récit tragique. Après en avoir rappelé l'origine et en avoir identifié les principaux éléments, Michel Crouzet conclut son propos en cherchant à le résumer par l'emploi d'un seul syntagme : « c'est en termes romantiques l'énergie² ». Cette affirmation est absolument essentielle concernant notre réflexion sur le récit court stendhalien. En élargissant son propos, Michel Crouzet reconnaît en effet que l'énergie est le critère le plus déterminant du récit tragique. Nous pouvons ainsi regrouper l'ensemble des récits brefs sous une même bannière, qui est

1 Stendhal, *Mémoires d'un touriste [1838]*, *Voyages en France*, *op. cit.* p. 84.

2 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 469.

précisément celle de l'énergie, notion centrale dans l'œuvre de Stendhal, bien plus en réalité que dans les œuvres de ses contemporains, même si elle est également importante chez Mérimée et Balzac notamment. On peut, pour illustrer ce fait, prendre l'exemple d'une anecdote du récit de voyage *Rome, Naples et Florence* (1826) :

Voici une anecdote du carnaval de 1814, qui vient de m'être contée dans la loge de Mme Foscarini.

Une jeune femme était fort attachée à un officier français, qui était son ami depuis 1806. Les grandes révolutions *nelle amicizie* (dans les amitiés) ont lieu ici pendant le carnaval. C'est la malheureuse liberté des bals masqués qui les favorise. La bonne compagnie (tout ce qui est riche et tout ce qui est noble) n'en manque pas un, et ils sont charmants. Telle mascarade en costume, composée de dix personnages, a coûté quatre-vingt sequins à chaque masque, en 1810, bien entendu. Depuis les *Tedesk* (les Autrichiens), les plaisirs se sont envolés. Lorsqu'il y a bal masqué, vers les deux heures on soupe dans les loges, qui sont illuminées ; ce sont des nuits de folie. On arrive à sept heures pour le spectacle. À minuit, des hommes montés sur des échelles de soixante-dix pieds de haut et portées par un autre homme qui est au parterre, allument six bougies qui sont placées devant chaque loge ; à minuit et demi le bal commence.

Teodolinda R*** s'aperçoit, à l'avant-dernier bal masqué du carnaval de 1814, que le colonel Malclerc lui est infidèle. À peine rentré chez lui, vers les cinq heures du matin, cet officier reçoit une lettre en mauvais français, qui lui demande raison d'une insulte non spécifiée. On l'invite, au nom de l'honneur, à se rendre sur-le-champ, avec un ami et des pistolets, à la *cassine* des Pommes, qui est le bois de Boulogne du pays. Il va réveiller un ami, et, malgré la neige et le froid, à la petite pointe du jour, ces messieurs sont au lieu du rendez-vous. Ils y trouvent, pour acteur principal, un très petit homme enveloppé de fourrures ; le témoin de l'inconnu manifeste le désir de ne pas parler. À la bonne heure ! On charge les pistolets ; on mesure douze pas. Au moment de tirer, le petit homme est obligé de se rapprocher. Malclerc, très curieux, le regarde, et reconnaît Teodolinda R***, sa maîtresse. Il veut plaisanter ; elle l'accable des marques de mépris les mieux raisonnées. Comme il essaye de diminuer l'intervalle qui les sépare : « N'approchez pas, dit-elle, ou je fais feu sur vous », et son témoin a beaucoup de peine à la convaincre qu'elle n'en a pas le droit. « Est-ce ma faute, s'il ne veut pas faire feu ? dit-elle à ce témoin. Vous, monstre, vous m'avez fait le plus grand mal possible, dit-elle à Malclerc... Le combat n'est point inégal, comme vous le prétendez. Si vous l'exigez, nous prendrons un pistolet chargé et non l'autre, et nous tirerons à trois pas... Je ne veux pas rentrer vivante dans Milan, ou il faut que vous

soyez mort, et j'irai annoncer votre mort à la princesse N***. Vous diriez encore : Ces Italiens sont des assassins, si je vous faisais poignarder, comme il m'est facile, par mes *buli*. Battez-vous donc, homme lâche, et qui ne savez qu'offenser* ! » Tout cela m'était conté en présence de l'homme qui servit de témoin à Mme R***. « *J'ai toujours cru*, ajoute-t-il, que la Teodolinda *était résolue à mourir*. » Le fait est que, malgré sa jeunesse et la finesse charmante de ses traits, elle est restée trois ans inconsolable, chose étonnante dans un pays où la vanité n'entre pour rien dans la *constance* des résolutions. Elle s'occupait uniquement à apprendre le latin et l'anglais, qu'elle montrait à ses filles. Quand ce témoin n'a plus été dans la loge, on a dit qu'il passait, à l'époque du combat, pour un amant dédaigné par Teodolinda, et qu'il lui proposa d'ôter à Malclerc le prétexte de la différence des sexes, si elle voulait le prendre pour son chevalier, ce qu'elle refusa.

J'avouerai que je ne suis pas très sûr de tous ces détails ; je ne les saurai parfaitement que si je me trouve ici dans trois mois au retour de M. P***, qui est allé en Suisse conduire ses enfants à la pension Fellenberg. Mais le fond est vrai. J'aime la force, et de la force que j'aime, une fourmi peut en montrer autant qu'un éléphant.¹

Cette « anecdote du carnaval de 1814 » est révélatrice du rôle décisif joué par la notion d'« énergie » dans les récits courts stendhaliens. En effet, nous sommes là encore face à un texte potentiellement tragique. Le voyageur rapporte le récit d'un duel à mort, scène assez courante dans la littérature du XIX^e siècle². La mort est latente pendant l'ensemble de l'anecdote. Trompée par son amant français, Teodolinda R*** entend obtenir réparation, en se faisant justice elle-même. La mort semble d'ailleurs être le seul élément certain de l'anecdote, la jeune italienne affirmant en effet que le duel devra nécessairement se conclure par sa mort ou celle de son amant (« Je ne veux pas rentrer vivante dans Milan, ou il faut que vous soyez mort »). Il y a, dans l'esprit du personnage de Teodolinda R***, une véritable acceptation de la mort, que ce soit pour elle ou pour l'homme qu'elle aime. La mort semble d'autant plus plausible que Teodolinda R*** est prête à ne pas respecter les règles du duel (elle se sent capable de faire feu sur Malclerc lorsque celui-ci cherche à s'approcher d'elle pour la raisonner), et annonce qu'elle pourrait faire intervenir à tous moments ses *buli*, si elle souhaitait la prompte disparition de son amant français. Pour autant, le récit n'est tragique qu'en puissance : à la fin de l'anecdote, aucune mort n'est en

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence* (1826), *Voyages en Italie*, op. cit. p. 336-338.

2 Pensons notamment au célèbre duel de *La Peau de chagrin*, pendant lequel Raphaël de Valentin se sert du pouvoir de la peau d'onagre pour tuer son adversaire. Or, ce texte est quasi contemporain de *Rome, Naples et Florence* (1826), ayant en effet été publié en 1830.

effet à déplorer. L'énergie n'a donc pas nécessairement besoin d'un acte sanglant pour devenir manifeste. Il semble bien que l'on puisse l'observer davantage ici dans « la *constance* des résolutions ». Il n'est du reste pas anodin de constater que le terme de « *constance* » est écrit en italique, et ainsi mis en valeur. Ce fait est d'autant plus remarquable que le dernier terme à avoir été mis en italique dans cette anecdote est le verbe « *mourir* ». L'affirmation conclusive du narrateur est absolument essentielle : « J'aime la force, et de la force que j'aime, une fourmi peut en montrer autant qu'un éléphant ». Cette phrase souligne le fait que la « force » – entendons par là « l'énergie » – dépend assez largement de la volonté. On peut également interpréter cette phrase de manière plus métatextuelle. La « fourmi », être vivant de très petite taille, pourrait renvoyer au récit court, par opposition à « l'éléphant », animal massif qui renverrait davantage à des macrostructures comme le roman. Or, on peut estimer que non seulement l'énergie ne s'oppose pas à des dimensions brèves, mais qu'elle est également parfois plus manifeste dans l'absence d'ostentation. Dans « l'anecdote du carnaval de 1814 », c'est Teodolinda, une « jeune femme » déguisée ensuite en « un très petit homme enveloppé de fourrures », et non Malclerc, pourtant « officier français », qui est l'être faisant le plus montre d'énergie. De fait, l'énergie peut certes avoir souvent partie liée avec la force brute, explicite et évidente : en ce cas, il est incontestable que le récit tragique sera une de ses terres d'élection. Mais il serait inexact de dire que l'énergie n'a de place, dans l'œuvre stendhalienne, que dans le cadre du récit tragique. Ainsi, si le récit tragique est une des manifestations les plus récurrentes de l'énergie dans les récits courts, il n'est toutefois pas la seule. Il y a dans la notion d' « énergie » l'idée de force, de « *vis* ». Or, s'il est indéniable que la majorité des textes présente une *vis tragica*, il est tout aussi certain que beaucoup d'autres textes présentent eux-mêmes une *vis comica*. « L'anecdote du carnaval de 1814 » montre du reste exemplairement les liens ambigus unissant comique et tragique : Malclerc veut, dès l'instant où il a reconnu sa maîtresse, « plaisanter » avec elle, alors que celle-ci souhaite dans le même temps assouvir sa vengeance en le tuant elle-même. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces points ultérieurement.

Si l'on s'en tient tout d'abord au récit tragique – au sens où il est majoritaire dans le corpus des récits courts stendhaliens – on constate qu'il paraît lié de manière inextricable à la figure de la femme : comme le montre l'anecdote que nous venons de citer, c'est le personnage féminin qui est très souvent à l'origine des événements tragiques qui vont être

narrés. Ainsi, la plupart des nouvelles stendhaliennes, des anecdotes les plus longues mais aussi de certains récits inachevés (on pense notamment à *Lamiel*), mettent en scène des femmes fortes, héroïques en un sens, qui sont les personnages centraux de l'intrigue. Or, c'est bien souvent leur volonté de tout faire pour préserver leur amour, qui les amène à enclencher un processus qui aboutira à la mort.

Les nouvelles stendhaliennes, notamment, commencent souvent par la description du cadre d'ensemble dans lequel va se dérouler l'histoire : le narrateur dresse ainsi avec soin et précision le chronotope¹ de la nouvelle. Mais, très vite, le récit se focalise sur les personnages, et notamment sur le personnage féminin. L'héroïne stendhalienne est ainsi systématiquement décrite comme une très belle femme, qui présente des qualités pour le moins hyperboliques. Toutes les héroïnes stendhaliennes ont ainsi des qualités physiques et spirituelles très largement supérieures à la normale. Jacqueline Andrieu, dans son article consacré aux héroïnes stendhaliennes, remarque ainsi que toutes ont des attributs qui les apparentent « au type féminin de la geste héroïque » :

Ces jeunes filles indomptables ont, au départ, un certain nombre de traits communs. Au point de vue physique, nous constatons qu'elles sont toutes blondes, excepté Vanina, l'Italienne, et qu'elles sont toutes minces. Notons qu'elles correspondent, à cet égard, au type féminin de la geste héroïque tel que le décrit Philippe Sellier : « Souvent il s'agit d'une vierge insaisissable, d'une fille svelte, aiguë – tout le contraire de l'opulence, de la lourdeur ou des merveilleuses courbes qui enivrent le héros. »²

Les femmes des nouvelles stendhaliennes sont de fait admirées par la société à laquelle elles appartiennent, et reçoivent des éloges aussi nombreux que variés. Leur statut est à ce point important dans l'histoire de leur époque que le narrateur fait régulièrement remarquer au début du texte que le lecteur pourra toujours se rendre en Italie afin d'observer le portrait de l'héroïne réalisé par tel peintre célèbre. La référence au portrait n'est toutefois pas systématique, et n'intervient en outre que dans les nouvelles italiennes de Stendhal et certaines anecdotes. Néanmoins, force est de constater que la majeure partie des héroïnes stendhaliennes jouit d'un statut particulier dans la société à laquelle elles appartiennent ;

1 Nous reprenons la notion développée par Mikhaïl Bakhtine, dans son *Esthétique et théorie du roman* (1975).

2 Jacqueline Andrieu, « De *Mina de Vanghel* à *Lamiel*, ou Héroïsme, amour et vraisemblance », *art. cit.* p. 322.

statut qui est la double résultante de leurs qualités personnelles et de la situation de leur famille dans la société.

Toutes ne bénéficient pourtant pas d'une situation *a priori* favorable : ainsi, Béatrix Cenci est littéralement séquestrée par son propre père, François Cenci, qui la maltraite et se livre à des actes incestueux sur elle. Dans le cas de Béatrix, la situation initiale est déjà en soi détériorée. D'autres héroïnes, sans subir un sort aussi déplaisant que Béatrix, ne connaissent pas nécessairement la gloire et la fortune : ainsi, doña Inès, dans *Le Coffre et le Revenant*, est une jeune fille pauvre vivant auprès d'un père ancien militaire qui n'a pas une pension suffisante pour lui permettre de vivre décemment. Seules la présence et l'aide de don Fernando, l'amant d'Inès, offrent la possibilité à ces deux personnages de pouvoir subvenir à leurs besoins. Ernestine, quant à elle, ne manque de rien, mais ne vit pas nécessairement dans un cadre susceptible de mettre en valeur ses indéniables qualités. La jeune fille vit en effet recluse dans un château perdu en plein milieu d'une forêt, et n'a pour seule compagnie régulière que celle de son oncle. On peut également citer le cas des religieuses des différentes histoires de couvent (dans les « anecdotes-nouvelles » mais aussi dans les nouvelles inachevées comme *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*) qui, elles n'ont plus, n'ont pas une situation initiale des plus plaisantes. La majeure partie d'entre elles perçoit sa présence au couvent comme un véritable emprisonnement, à l'image de ce que Denis Diderot évoque dans son roman-mémoires *La Religieuse*. En résumé, on pourra dire que la situation initiale des héroïnes stendhaliennes, dans le cadre du récit tragique, est plutôt favorable dans les nouvelles, mais qu'elle ne l'est pas nécessairement dans les autres récits courts, qu'il s'agisse d'anecdotes ou de textes inachevés. Ces différents cas de figure ne remettent toutefois nullement en cause le fait que ces héroïnes présentent toutes des qualités qui en font des êtres exceptionnels, dignes d'éloges et d'attentions de toutes sortes. Les héroïnes stendhaliennes ont du reste pour caractéristique commune d'être conscientes de leur singularité : elles savent ainsi parfaitement, dès le début du récit, que leurs qualités exceptionnelles en font naturellement des êtres hors du commun.

Au début du récit, les héroïnes stendhaliennes des nouvelles sont soit mariées, soit encore célibataires. Certaines sont encore vierges, et n'ont jamais véritablement connu l'amour, même un amour purement platonique. Certaines, comme Ernestine ou Hélène de Campireali, ont en effet passé une partie de leur adolescence au couvent. Leurs parents ont procédé de telle sorte afin précisément de les préserver de la convoitise des hommes de

leur entourage. Ces jeunes filles présentent de fait une forme d'ingénuité, qui est plus particulièrement manifeste dès lors qu'elles sont confrontées à l'amour. Ainsi, Ernestine est la dupe pendant de nombreux mois des manœuvres de Philippe Astézan, qui a délibérément choisi de séduire la jeune fille afin d'occuper son temps. Hélène, quant à elle, est charmée tout en étant quelque peu troublée par les démarches de Jules Branciforte, qui lui témoigne son amour par des bouquets de fleurs et des petits billets poétiques. Dans les deux cas de figure, nous assistons à la naissance de l'amour de manière très romanesque, à la limite du cliché ; est en effet dépeint un amour de nature platonique, dans lequel l'amant cherche par des moyens courtois à s'attirer les faveurs de la femme qu'il aime. Jules Branciforte et Philippe Astézan procèdent ainsi d'une manière relativement identique, en essayant de toucher le cœur d'Hélène et d'Ernestine par des moyens romanesques depuis longtemps éprouvés. Leur sincérité face à cet amour naissant n'est toutefois pas similaire : Jules est en effet véritablement amoureux d'Hélène, tandis que Philippe n'a d'abord pour seul objectif que de s'amuser avec la naïve Ernestine.

Les autres héroïnes stendhaliennes des nouvelles connaissent des situations amoureuses différentes : nombre d'entre elles sont déjà mariées, mais sont tout de même séduites par des hommes qui finissent par devenir leur amant. C'est le cas notamment de la duchesse de Palliano, Violante Carafa, qui, séduite par son cousin, Marcel Capece, met à profit l'éloignement momentané de son mari pour commettre l'adultère. La situation de Vittoria Accoramboni est à rapprocher de celle de Violante, bien que les modalités en soient quelque peu différentes. Ainsi, Vittoria, mariée d'abord à Félix Peretti, neveu du cardinal Montalto (futur pape Sixte-Quint), devient dans la seconde partie du récit l'épouse du prince Paul Orsini. S'il n'y a pas d'adultère à proprement parler, Félix ayant été tué entre-temps, l'attitude de Vittoria est tout de même sujette à caution. La jeune femme épouse en effet le prince Orsini fort peu de temps après la mort de Félix, mort criminelle qui laisse planer le doute quant à la culpabilité du prince Orsini. Le texte ne permet certes à aucun moment de connaître le véritable assassin de Félix Peretti, mais le narrateur laisse toutefois entendre que le prince Orsini a eu quelques liens avec cette sinistre affaire. En effet, la rumeur populaire relaie l'idée selon laquelle le prince Orsini aurait fait la promesse à Vittoria de l'épouser, si jamais celle-ci se retrouvait veuve. Or, une telle promesse est pour le moins troublante, surtout lorsque l'on sait que Félix Peretti était un jeune homme en parfaite santé, et nullement menacé par un ennemi quelconque. En outre, l'attitude du

cardinal Montalto, une fois devenu pape, à l'encontre du prince Orsini, ne paraît pas présenter une quelconque ambiguïté. Sixte-Quint fait en effet preuve d'une grande fermeté à l'égard du prince, lui rappelant de manière implicite qu'il n'a pas oublié un certain crime commis par lui dans le passé :

Par le moyen de Ferdinand, cardinal de Médicis (frère de sa première femme), et de l'ambassadeur catholique, il [le prince Orsini] demanda et obtint du pape une audience dans sa chambre ; là il adressa à Sa Sainteté un discours étudié, et, sans faire mention des choses passées, il se réjouit avec elle à l'occasion de sa nouvelle dignité, et lui offrit comme un très fidèle vassal et serviteur tout son savoir et toutes ses forces.

Le pape* l'écouta avec un sérieux extraordinaire, et à la fin lui répondit que personne ne désirait plus que lui, que la vie et les actions de Paolo Giordano Orsini fussent à l'avenir dignes du rang Orsini et d'un vrai chevalier chrétien ; que, quant à ce qu'il avait été par le passé envers le Saint-Siège et envers la personne de lui, pape, personne ne pouvait le lui dire mieux que sa propre conscience ; que pourtant, lui prince pouvait être assuré d'une chose, à savoir, que tout ainsi qu'il lui pardonnait volontiers ce qu'il avait pu faire contre Félix Peretti et contre Félix, cardinal Montalto, jamais il ne lui pardonnerait ce qu'à l'avenir il pourrait faire contre le pape Sixte ; qu'en conséquence il l'engageait à aller sur-le-champ expulser de sa maison et de ses États tous les bandits (exilés) et les malfaiteurs auxquels, jusqu'au présent moment, il avait donné asile.¹

De fait, tous ces éléments laissent à penser – même s'il convient de respecter l'incertitude relayée par le texte – que le prince Orsini a bien commandité l'assassinat de Félix Peretti. Or, l'attitude de Vittoria fait songer à celle d'une femme adultère, en tant qu'elle semble avoir contribué à l'élaboration de ce meurtre. En effet, c'est le frère de Vittoria, Marcel Accoramboni, qui avait demandé à Félix Peretti de sortir avec lui à l'improviste en pleine nuit afin de l'aider à résoudre une affaire. Or, Félix, dont les marques de dévouement à l'égard de la famille de Vittoria n'étaient pas douteuses, avait spontanément accepté d'accompagner Marcel dans les rues de Rome, et s'était alors fait rapidement assassiné par des hommes qui, visiblement, attendaient sa venue.

En ce sens, Vittoria Accoramboni appartient, avec Violante Carafa, au groupe de femmes stendhaliennes qui, dans les nouvelles, renversent un mariage établi au nom d'un nouvel amour. L'opacité de ces héroïnes ne permet toutefois pas de répondre clairement à

1 Stendhal, *Vittoria Accoramboni*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1004.

la question de savoir si c'est un amour passionné qui les incite à agir de telle sorte : nous ne savons en effet rien des sentiments et des intentions de Vittoria, et Violante semble davantage tromper l'ennui en trompant son mari que suivre la voie d'une passion sincère et forte. L'attitude de Vittoria paraît ainsi paradoxalement plus passionnée que celle de Violante : en effet, le narrateur de *Vittoria Accoramboni* nous apprend que le peuple, pourtant conscient de la culpabilité certaine de Vittoria, n'a jamais véritablement compris quel intérêt celle-ci cherchait à obtenir par ce changement de situation. Félix Peretti était en effet un homme riche et puissant, qui avait de la passion pour Vittoria, et qui traitait l'ensemble de la famille de sa femme avec respect et générosité. Même Marcel Accoramboni, le frère de Vittoria, dont les mauvais actes étaient pourtant connus de tous, trouvait grâce aux yeux de Félix. Le choix de Vittoria d'aller vivre avec le prince Orsini ne semble donc pas être rationnel en soi, et c'est du reste ce qui place l'ensemble des observateurs de cette affaire dans une certaine circonspection. Ainsi, hormis la naissance d'une passion folle à l'égard du prince Orsini, personne n'est en mesure de comprendre ce qui a pu motiver Vittoria à quitter une situation idéale pour une autre qui, en l'apparence, l'était tout autant, mais qui présentait néanmoins une somme de dangers qui se révéleront en dernière instance fatals.

Le cas de Mina de Vanghel est également à rapprocher de ceux de Violante et de Vittoria. Mais il s'agit cette fois-ci d'un adultère inversé : en effet, ce n'est pas Mina qui trompe son mari (elle a toujours refusé toutes les demandes en mariage qui lui ont été formulées), mais Alfred Larçay qui décide de quitter sa femme pour Mina. Mina n'en est pas moins semblable à Violante Carafa et à Vittoria Accoramboni, en ce que c'est elle qui est à l'origine de la rupture du couple. Mina cherche en effet à séduire Alfred Larçay par tous les moyens présents à sa disposition : elle décide ainsi de le suivre lui et sa femme lors de leur séjour en Savoie, et, en ayant recours à un déguisement très ingénieux, elle parvient à se faire engager comme femme de chambre de Madame Larçay. Elle passe ensuite ses soirées avec Monsieur Larçay, qui finit alors par succomber peu à peu aux charmes de la belle allemande. Certes, leur relation est de nature purement platonique, et Alfred Larçay ne semble pas disposé à quitter sa femme, mais il n'en reste pas moins qu'Alfred et Mina s'avouent ouvertement leur amour. Mina, en agissant avec une grande subtilité, a de fait réussi dans un premier temps à s'assurer l'amour d'Alfred. Puis, subissant avec amertume la jalousie de Madame Larçay, elle décide de mettre en œuvre une machination laissant croire

à Alfred que sa femme le trompe avec un autre homme. Mina se sert ainsi du comte de Ruppert, un fat qui s'est épris d'elle, pour mener à bien son plan machiavélique. En échange d'une promesse de mariage, elle demande à ce dernier de s'employer à séduire Madame Larçay. Mina parvient ainsi à tromper Alfred, qui en rentrant un soir à l'improviste dans sa chambre, surprend sa femme aux côtés du comte de Ruppert. Or, alors même que sa femme lui est demeurée parfaitement fidèle, Alfred Larçay perçoit dans cet événement le signe évident d'un adultère, et décide dès lors de la quitter. Mina dévoile alors sa véritable identité et devient officiellement la maîtresse d'Alfred.

Il est à noter que cette première catégorie d'héroïnes stendhaliennes voit son immoralité punie de manière particulièrement tragique. Ainsi, Violante Carafa est tuée par son propre frère : à son époque, c'est en effet un conseil de famille réunissant son mari et son frère qui devait décider de son sort. Or, l'adultère ayant été révélé par la femme de chambre de Violante, sa famille estime que l'honneur impose d'exécuter la jeune femme. Celle-ci est alors étranglée par son propre frère : son acte adultérin la conduit donc à la mort, comme c'est également le cas de Diane Brancaccio, sa femme de chambre, et de Marcel Capece, son amant, qui sont eux aussi exécutés. Vittoria Accoramboni meurt quant à elle peu de temps après son mariage avec le prince Orsini : alors que celui-ci est mort à la suite d'une gangrène, Vittoria est assassinée un soir par un groupe de quarante hommes qui pénètre dans sa maison. Elle est sauvagement mise à mort par un homme de main de Louis Orsini, le frère du prince Paul Orsini, qui souhaite ainsi récupérer l'héritage laissé par son frère. La mort frappe en somme dans ce récit tous ceux qui l'ont provoquée : Vittoria et le prince Orsini meurent ainsi relativement peu de temps après l'assassinat de Félix Peretti, puis Louis Orsini, en conflit avec la ville de Venise, est lui-même mis à mort par les autorités vénitiennes. Sommé de s'expliquer sur le meurtre de Vittoria, Louis Orsini refuse en effet de se rendre devant la justice, et soutient un siège pendant de nombreux jours. Or, ce siège aura pour effet de provoquer la mort de nombreuses personnes. Ainsi, à partir du seul meurtre de Félix Peretti, ce sont plusieurs dizaines de personnes qui trouvent la mort à la fin de la nouvelle *Vittoria Accoramboni*. La mort est ici présentée comme une sorte de malédiction : quiconque la provoque en est ensuite irrémédiablement frappé. Ce n'est finalement que la justice qui met fin à ce cycle infernal, en limitant le nombre des condamnés à mort dans l'affaire du meurtre de Vittoria Accoramboni. Est alors particulièrement évocatrice l'extrême fin de la nouvelle, où le bourreau lui-même ressent le

dégoût de tant de sang versé :

Les fourches patibulaires sont encore dressées pour expédier les dix-neuf qui restent, le premier jour qui ne sera pas de fête. Mais comme le bourreau est extrêmement las, et que le peuple est comme en agonie pour avoir vu tant de morts, on diffère l'exécution pendant ces deux jours.¹

La situation de Mina de Vanghel diffère là encore quelque peu de celles de ces deux héroïnes italiennes. En effet, Mina est la seule responsable du destin tragique qui va finalement être le sien. Ainsi, c'est elle-même qui révèle à Alfred le stratagème qu'elle a mis en place pour le conquérir : elle ne supporte pas l'idée de lui cacher les raisons ayant rendu leur amour possible, et décide donc de tout lui avouer, pensant que l'amour de son amant sera supérieur à un éventuel reproche de sa part. Or, en agissant de telle sorte, Mina met fin à sa relation avec Alfred : celui-ci éprouve en effet un dégoût irrémédiable à son égard, et décide d'aller immédiatement retrouver sa femme. Mina accepte alors le sort qui lui est réservé et, plutôt que de chercher à connaître un nouvel amour, choisit de se donner elle-même la mort. Le texte s'achève alors sur ce constat du narrateur :

Ce fut une âme trop ardente pour se contenter du réel de la vie²

Viscéralement allemande, Mina ne peut en effet se satisfaire d'un compromis avec la vie : son existence n'avait de l'intérêt que pour la seule passion qu'elle nourrissait ; désormais abandonnée pour toujours par le seul homme qui lui ait inspiré des sentiments amoureux, Mina sait qu'elle ne parviendra plus à supporter la platitude d'un réel avec lequel elle a toujours dû composer. Elle préfère donc choisir la solution la plus extrême qui se présente à elle, à savoir la mort.

Il faut par ailleurs noter que la révélation à laquelle Mina choisit d'avoir recours est une règle récurrente dans les nouvelles stendhaliennes. En effet, dans de très nombreux cas, la mort de l'héroïne est précédée d'une révélation ou d'une dénonciation. Yvon Houssais évoque cette donnée dans son ouvrage consacré à l'histoire et à la fiction dans les *Chroniques italiennes* :

1 *Ibid.* p. 1016.

2 Stendhal, *Mina de Vanghel*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 329.

Parce que cet amour est impossible, sa divulgation entraîne nécessairement le drame. Nous retrouvons ainsi, au niveau de la structure dramatique, un élément déjà mentionné, l'aspect meurtrier du récit. Dès lors que la rumeur publique s'empare de cet amour condamnable, les amants se voient condamnés à une mort certaine.

La dénonciation est une véritable obsession des *Chroniques italiennes*. Hélène est dénoncée par le voisinage qui s'inquiète de ses fréquents séjours à la fenêtre. Marcel et Violante sont dénoncés par Diane qui croit ainsi se venger, Gennarino est dénoncé par deux sœurs du couvent qui se vengent ainsi du dédain du jeune homme. *Trop de faveur tue* orchestre jusqu'à saturation ce thème de la dénonciation de l'amour. Felize dénonce Fabienne pour se venger de ce qu'elle l'avait dénoncée à l'abbesse.

L'opinion publique, regard/voix anonyme devient ainsi une force dramatique redoutable. En effet, le scandale ou la peur du scandale sont souvent le moteur qui enclenche l'action dramatique et assure l'enchaînement des péripéties.¹

Ainsi, la dénonciation, qu'elle soit volontaire ou non, aboutit systématiquement dans les nouvelles stendhaliennes à la mort de l'héroïne, ce qui est également le cas dans un certain nombre d'anecdotes.

De fait, la situation des héroïnes stendhaliennes est foncièrement tragique : qu'elles soient exécutées, qu'elles soient victimes d'un assassinat, ou qu'elles se donnent elles-mêmes la mort, elles ne semblent pouvoir se départir d'un destin funeste. Ce schéma est présent également dans les autres nouvelles de Stendhal, où le lecteur est confronté cette fois-ci à des situations qui n'impliquent nullement une question d'adultère. L'attitude des héroïnes suffit à elle seule à créer un dénouement tragique. Ainsi, afin de préserver leur amour, les héroïnes stendhaliennes sont bien souvent contraintes d'entreprendre une série d'actions plus audacieuses les unes que les autres. Yvon Houssais montre en effet que la révélation de l'amour oblige les héroïnes à mener une lutte acharnée contre « l'ordre social » :

Dans la mesure où l'amour est impossible, dès lors qu'il est révélé deux forces s'affrontent : les amants, qui tentent de préserver ce qui les unit, l'ordre social, qui s'efforce d'interdire cette passion. Ce conflit structure une bonne partie des nouvelles où les péripéties du récit sont constituées de ces tentatives des amants pour affirmer leur liberté. L'action de *L'Abbesse de Castro*, *Suora Scolastica* ou *Trop de faveur tue* peut se résumer à

1 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 141.

l'affrontement entre ces deux forces contradictoires.

Cette tension antithétique des textes se matérialise dans la lutte ouverte entre clans qui s'affrontent sans merci.¹

Vanina Vanini est directement concernée par ce cas de figure, elle qui pour pouvoir continuer à vivre librement son amour pour Pietro Missirilli – un jeune carbonaro que sa famille a hébergé pendant de nombreuses semaines – est obligée de commettre des actes condamnables. Il s'agit là du seul moyen trouvé par la jeune femme pour pouvoir continuer à voir librement son amant : son père la destine en effet à un jeune homme appartenant à la noblesse romaine, et ne pourrait jamais envisager un quelconque mariage avec un garçon de la situation de Missirilli. Vanina est ainsi obligée de promettre à son père qu'elle va se marier avec le prince don Livio Savelli, afin de pouvoir gagner un peu de temps. Le père de Vanina voudrait en effet que sa fille reste à Rome, afin qu'elle puisse faire la rencontre de son futur mari dans les soirées mondaines auxquelles sont conviés les Vanini. Or, Vanina décide de se prononcer en faveur de don Livio Savelli, afin d'obtenir l'autorisation de quitter Rome pendant quelques jours, et ce, dans l'unique but de retrouver Missirilli. Or, le jeune homme est victime d'un véritable conflit intérieur : il ne sait pas en effet s'il doit donner la priorité à son amour pour Vanina, ou à ses « devoirs » envers la patrie italienne. En tant que carbonaro convaincu, Missirilli souhaite en effet libérer l'Italie de ses chaînes : il met ainsi tout en œuvre pour que ce souhait devienne réalité, et son zèle est même récompensé par l'attribution d'une haute responsabilité au sein de cette institution. Le dilemme de Missirilli est sincère, et le jeune homme ne sait pas véritablement quelle stratégie adopter : il choisit d'abord de ne pas prendre de décision définitive, et continue donc à voir Vanina tout en menant parallèlement ses actions clandestines. Vanina, s'apercevant que la patrie est sa plus grande rivale dans le cœur de son amant, décide alors de forcer le destin en dénonçant la troupe de carbonari dirigée par Missirilli aux autorités italiennes. Vanina agit de la sorte suite à une confession faite peu de temps auparavant par son amant, qui lui avait avoué vouloir tout abandonner en cas de nouvel échec des carbonari :

Il lui dit d'un air distrait des choses fort tendres ; mais ce fut avec un accent bien autrement profond qu'en parlant de ses entreprises politiques, il s'écria avec douleur : *Ah !*

1 *Ibid.* p. 144.

Si cette affaire-ci ne réussit pas, si le gouvernement la découvre encore, je quitte la partie.
Vanina resta immobile. Depuis une heure, elle sentait qu'elle voyait son amant pour la dernière fois. Le mot qu'il prononçait jeta une lumière fatale dans son esprit. Elle se dit : Les carbonari ont reçu de moi plusieurs milliers de sequins. On ne peut douter de mon dévouement à la conspiration.¹

La révélation de Missirilli a ainsi un effet direct sur le comportement de Vanina : dès lors qu'elle a l'assurance que son amant lui donnera toute sa préférence en cas de nouvel échec, elle décide d'employer toute son ingéniosité afin de provoquer elle-même cet événement. De la sorte, Vanina prend soin de séparer un soir Missirilli de sa troupe de carbonari, et évite ainsi de le voir se faire arrêter par les *carabinieri*. Vanina croit alors avoir fait triompher son amour, mais, comme dans le cas de Mina, ses actes se retournent paradoxalement contre elle. Missirilli, contrairement à ce qu'il avait d'abord affirmé, n'abandonne en effet nullement le combat patriotique, et va même se rendre aux autorités italiennes par solidarité avec ses hommes. Condamné à mort, il sera alors sauvé par Vanina qui, intrigant auprès de don Livio Savelli puis auprès de l'oncle de ce dernier, le cardinal Catanzara, réussira à commuer la peine de son amant en condamnation à perpétuité. Vanina parviendra même à obtenir une ultime entrevue avec Missirilli, pendant laquelle celui-ci, fortement diminué par la rudesse du traitement qui lui a été infligé en prison, paraîtra méconnaissable. Missirilli demandera alors à Vanina de l'oublier : conscient de la précarité de son sort, il affirmera vouloir consacrer le reste de sa vie à la seule libération de la patrie. Vanina, qui nourrissait encore l'espoir de le faire libérer, lui avouera alors par dépit être responsable de la dénonciation des carbonari. Cette annonce, purement gratuite, n'est compréhensible que si l'on évoque la question de la vengeance : Vanina, ayant alors abandonné toute idée d'une vie commune avec Missirilli, cherche à faire souffrir son amant autant que lui-même l'a fait involontairement souffrir. Tout comme Mina, Vanina agit donc par vengeance : il s'agit pour elle d'un moteur fort, à l'origine de ses actions les plus audacieuses. Les « folies » auxquelles se livrent plus particulièrement ces deux héroïnes stendhaliennes relèvent ainsi pour une part de l'aveuglement provoqué par la force de leur passion et de leur vengeance, les deux sentiments ayant partie liée. Ainsi, il suffit d'un événement particulier, pour qu'en un instant, ces deux êtres spontanés passent de l'amour à la haine. Ce phénomène est également très présent dans les anecdotes, « l'anecdote du

1 Stendhal, *Vanina Vanini*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 258.

carnaval de 1814 » en étant une illustration parmi d'autres. Michel Crouzet, dans son article consacré au récit tragique, évoque l'ambivalence des héroïnes stendhaliennes en des termes très clairs :

Il y a une fureur de l'héroïne tragique en qui la passion se retourne en vengeance, l'amour en férocité, qui est déchirée entre le désir, et la trahison, l'amour et le meurtre. Elle connaît cette antinomie, simultanée, successive, ce basculement d'un absolu amour à un absolu de haine, que seules dans le roman, à un degré bien moindre, ne connaissent que Mathilde et Gina. Est *tragique* cette possibilité de retournement, cette ambiguïté mortelle du désir ; Vanina aime et trahit, en même temps, comme elle va ensuite sauver celui qu'elle a trahi ; « si elle avait péché, c'était par excès d'amour ». À la pointe extrême de l'excès, sur la ligne de crête du désir, amour et destruction sont équivalents, ce sont les deux faces de la passion, les deux faces du même moment. Adorer/détruire s'échangent, en un éclair.¹

L'annonce de la dénonciation de Vanina rendra alors Missirilli fou de rage, à un point tel qu'il tentera d'assommer sa maîtresse avec ses chaînes. Le récit s'achèvera sur le mariage de Vanina avec le prince don Livio Savelli. Cette fin, qui pourrait apparaître de prime abord comme une *happy end*, est en réalité une fin tragique à part entière. En effet, Sabine Ceysson, dans son article consacré aux mots de la fin dans les *Chroniques italiennes*, nous montre que ce dénouement est à rapprocher de celui de *La Chartreuse de Parme*, dans lequel le comte Mosca apparaît plus puissant et plus riche que jamais. Or, dans les deux cas de figure, c'est une ironie amère qu'il convient de percevoir dans ces dénouements, trop parfaits pour ne pas être quelque peu persifleurs :

Vanina Vanini décline en effet de manière différente ce procédé de la fausse fin positive, puisque c'est la thématique du mariage qui s'y trouve pervertie, détournée de sa conventionnelle fonction de *happy end* :

« Vanina resta anéantie. Elle revint à Rome ; et le journal annonce qu'elle vient d'épouser le prince don Livio Savelli. » (p. 772)

Équivalent de la mort (consécutif à l'anéantissement de l'héroïne rejetée par son amant), le mariage ici sonne le glas des espérances, au lieu d'ouvrir la perspective sur un bonheur sans histoire, comme dans le conte ou la comédie. C'est une utilisation à contre-emploi de ce deuxième grand thème terminal (avec la mort) de la littérature. Stendhal prend l'exact

1 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 485.

contre-pied de l'opposition institutionnelle héritée du théâtre entre fin heureuse et fin malheureuse.¹

Vanina, qui n'a jamais éprouvé la moindre passion pour don Livio Savelli – pourtant considéré comme l'homme le plus brillant de Rome – semble ainsi répondre par son mariage à l'ultime souhait formulé par Pietro Missirilli, à savoir perdre celui qui a trahi sa troupe de carbonari :

Je vais me rendre prisonnier au légat ; je désespère de notre cause ; le ciel est contre nous. Qui nous a trahis ? Apparemment le misérable qui s'est jeté dans le puits. Puisque ma vie est inutile à la pauvre Italie, je ne veux pas que mes camarades, en voyant que, seul, je ne suis pas arrêté, puissent se figurer que je les ai vendus. Adieu ; si vous m'aimez, songez à me venger. Perdez, anéantissez l'infâme qui nous a trahis, fût-ce mon père.

Vanina tomba sur une chaise, à demi évanouie et plongée dans le malheur le plus atroce. Elle ne pouvait proférer aucune parole ; ses yeux étaient secs et brûlants.

Enfin elle se précipita à genoux : « Grand Dieu ! s'écria-t-elle, recevez mon vœu ; oui, je punirai l'infâme qui a trahi ; mais auparavant il faut rendre la liberté à Pietro. »²

Ainsi, comme dans le cas d'Ernestine ou de Léonor, la mort de Vanina n'est pas de nature « physiologique », mais « psychique ». Mort peut-être plus grave que celle à laquelle le récit tragique traditionnel nous a accoutumés, en tant qu'elle entraîne une déchéance totale, et pas seulement physique, de l'être qui en est frappé. Ainsi, l'amour passionné des héroïnes stendhaliennes est à l'origine même de l'histoire tragique. Les efforts constants et insensés effectués par les héroïnes afin de sauver leur amour contribuent paradoxalement à accélérer la fin de leur passion. L'amour amène ainsi une concentration maximale de l'énergie chez les héroïnes stendhaliennes.

En outre, c'est précisément l'attitude des héroïnes face aux obstacles qui leur sont opposés qui tire le récit du côté du tragique : les héroïnes, nous l'avons vu, sauf cas très particuliers, étaient en effet destinées à une vie brillante. C'est donc finalement leur choix délibéré de ne pas se contenter d'une vie qui corresponde assez peu à leurs aspirations personnelles qui les conduit à entreprendre des « folies », comme nous le montre Jacqueline Andrieu dans son article consacré aux héroïnes stendhaliennes :

1 Sabine Ceysson, « Les mots de la fin dans les Chroniques italiennes », art. cit. p. 140.

2 Stendhal, *Vanina Vanini*, Œuvres romanesques complètes, tome I, op. cit. p. 260.

toutes vont se créer une morale qui, née du sentiment de la singularité et de l'ennui qui était pour Stendhal le « grand mal de la vie¹ », leur permet d'échapper au milieu où elles ont l'impression de croupir. Elles s'ennuient, mais ne cessent d'espérer et leurs illusions vont les pousser à agir, et du même coup obtenir d'elles quelques actions insolites, ce qui confirme le mot de Mme de Créqui rapporté par Émile Henriot : « L'ennui est la source de tous les écarts...² ». Comme le note Victor H. Brombert, « l'ennui, chez Stendhal, est parfaitement guérissable, exige en fait un remède immédiat, et sert ainsi indirectement de principe d'enthousiasme. L'ennui, comme l'exécration, galvanise les personnages stendhaliens³. »⁴

Vanina et Mina sont sans doute les deux exemples les plus frappants de notre corpus, avec Lamie, d'héroïnes stendhaliennes souhaitant avoir une influence forte sur le cours de leur vie. Il y a ainsi chez ces héroïnes une conscience claire dans le choix de leurs actes, qui les définit en propre selon Michel Crouzet :

ce qui caractérise ces héroïnes tragiques, c'est non seulement cette incertitude entre l'amour et le crime, ce mouvement de bascule qui les entraîne en un instant d'un extrême à l'autre, cette coexistence des contraires dans leur âme, c'est aussi la conscience dans le choix, la décision claire du mal, la volonté lucide de l'entreprendre et de trouver comme le dit le titre de Barbey d'Aurevilly pour une nouvelle dont l'héroïne est stendhalienne, *le bonheur dans le crime*. Le carrefour est toujours le désir et la mort, mais avec la nette conscience du bien et du mal. En toute souveraineté, l'héroïne choisit, elle pense son crime, elle décide le mal.⁵

C'est ainsi, notamment, que l'on peut comprendre le projet avorté de Stendhal de présenter le dénouement de *Lamie*. La jeune femme, après l'exécution de son amant, le criminel Valbayre, devait mettre le feu au Palais de Justice, et mourir elle-même volontairement dans l'incendie qu'elle aurait déclenché. Certaines héroïnes stendhaliennes adoptent toutefois une attitude plus passive à l'égard de leur passion, s'appuyant ainsi très largement sur l'action de leur amant (Inès, Vittoria Accoramboni, Violante Carafa). Mais elles sont

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Cercle du Bibliophile, t. XIII, p. 292.

2 Émile Henriot, *Portraits de femmes. D'Héloïse à Katherine Mansfield*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 148.

3 Victor H. Brombert, *Stendhal Fiction and the Themes of Freedom*, New York, Random House, 1968, p. 78.

4 Jacqueline Andrieu, « De Mina de Vanghel à Lamie, ou Héroïsme, amour et vraisemblance », *art. cit.* p. 324.

5 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 488.

loin d'être majoritaires. Les héroïnes stendhaliennes agissent ainsi toutes globalement avec la même abnégation afin de rendre le monde conforme à leurs désirs. Leur volonté de ne pas se satisfaire de la situation qui leur est proposée caractérise de fait les héroïnes stendhaliennes. Toutes veulent faire coïncider de manière prégnante le réel à la représentation mentale de leur vie rêvée. Les héroïnes stendhaliennes sont ainsi des êtres exceptionnels qui ont soif d'idéal, comme nous le confirme Jacqueline Andrieu :

Il est naturel, en un sens, que pour de tels caractères l'amour soit surtout un amour de tête ; le rôle de l'imagination compte pour beaucoup car elles voient leur amant non tel qu'il est en réalité, mais tel qu'elles veulent – presque exigent – qu'il soit.¹

Les héroïnes stendhaliennes s'opposent ainsi aux obstacles politiques et familiaux qui se trouvent sur leur chemin. Elles refusent en réalité de se voir constamment renvoyées à leur statut de femme qui, à leur époque (qu'il s'agisse de la Renaissance ou du XIX^e siècle), leur donne plus de devoirs que de droits véritables. Un certain nombre de critiques a ainsi proposé de voir dans les récits courts stendhaliens une lutte des femmes pour conquérir leur liberté. Il s'agit là d'un canevas commun permettant de regrouper l'ensemble des histoires tragiques des nouvelles stendhaliennes : en effet, l'amour n'est pas toujours l'élément déclencheur de la révolte de l'héroïne.

Ainsi, Béatrix Cenci, dans *Les Cenci*, ou Félize degli Almiri, dans *Trop de faveur tue*, sont deux héroïnes qui ne luttent pas nécessairement contre la société en vue de défendre leur amour. Certes, il faut reconnaître que l'amour est toujours présent en arrière-fond dans ces deux histoires : la conquête de la liberté permettra à l'une et à l'autre de ces jeunes femmes de pouvoir ensuite vivre avec l'homme qu'elles aiment (monsieur Guerra dans le cas de Béatrix, le comte Buondelmonte dans le cas de Félize). Toutefois, l'amour n'est pas le thème majeur de ces deux histoires, loin s'en faut : il s'agit davantage ici de la quête d'une certaine émancipation, qui permettra aux deux héroïnes de connaître une liberté qui leur est depuis longtemps refusée. À travers le récit de ces luttes, qui s'achèvent certes par un échec tragique, Stendhal donne à la femme une place de premier ordre dans ses œuvres. En effet, l'échec tragique, s'il est dû en partie aux actions insensées de ces héroïnes (quoique ce ne soit pas toujours le cas...), ne doit pas pour autant occulter

¹ Jacqueline Andrieu, « De *Mina de Vanghel* à *Lamiel*, ou Héroïsme, amour et vraisemblance », *art. cit.* p. 326.

l'ingéniosité et la force de caractère dont ont su faire preuve ces jeunes femmes au moment de passer à l'acte. Si le dénouement tend souvent à punir leur audace, en leur réservant un destin tragique, il les célèbre par la même occasion en montrant toute l'étendue de leurs facultés. Stendhal, comme souvent dans son œuvre, invite donc son lecteur à procéder à un dédoublement perceptif : ainsi, si ses héroïnes peuvent être condamnables et condamnées d'un point de vue purement moral, elles n'en sont pas moins admirables et admirées dès lors que l'on considère d'un point de vue esthétique l'épanchement admirable de leur énergie personnelle.

Pour Richard Bolster, qui a consacré une longue étude aux héroïnes stendhaliennes et balzaciennes¹, les femmes des nouvelles stendhaliennes sont de fait annonciatrices par bien des aspects des héroïnes modernes du XX^e siècle. En effet, celles-ci se donnent autre chose que la peine de naître ; à la limite, les héroïnes dépassent même ce qu'elles sont en puissance, en choisissant d'avoir recours, de manière concrète, à toutes les qualités que leur reconnaît la société à laquelle elles appartiennent :

Si ce type de femme a pu paraître inhumain lors de la publication des œuvres de Stendhal, c'est parce que l'auteur allait à l'encontre de la conception de la condition féminine de l'époque et qu'il annonçait les héroïnes du XX^e siècle.²

Les héroïnes, en ayant notamment recours avec force récurrence au procédé du déguisement, parviennent ainsi à résoudre des affaires d'une complexité inouïe. Le fait intéresse Stendhal aussi bien dans une nouvelle comme *Vanina Vanini* que dans les anecdotes contenues dans ses récits de voyage (songeons, notamment, à « l'anecdote du carnaval de 1814 », que nous avons rapportée au début de ce chapitre). Il évoque ce stratagème dès la première version de *Rome, Naples et Florence*, alors qu'il se trouve à la Scala :

Je voyais ce ballet à côté d'une femme belle encore, qui, il y a quelques années, ayant son amant malade, et gardée de près par son cavalier servant, s'habillait en homme, sortait par la fenêtre, et entrait chez son amant, aussi par la fenêtre. Elle veillait toute la nuit, et rentrait chez elle à cinq heures du matin. On comprend qu'il y a dans ces physionomies-là

1 Richard Bolster, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Minard, 1970.

2 Jacqueline Andrieu, « De *Mina de Vanghel* à *Lamiel*, ou Héroïsme, amour et vraisemblance », *art. cit.* p. 331.

certains mouvements qu'on ne voit pas chez nos belles Parisiennes.¹

Le narrateur reconnaît ici l'italianité d'un tel comportement, « certains mouvements » n'appartenant aucunement à la réalité des « belles Parisiennes ». L'idée de travestissement énergique et héroïque de la jeune femme plaît tant à Stendhal, que non seulement il conserve cette anecdote dans la seconde version de *Rome, Naples et Florence*, mais qu'en outre il l'étoffe :

Je sors d'une loge où l'on m'a présenté à une femme grande et bien faite, qui m'a semblé avoir trente-deux ans. Elle est encore belle, et de ce genre de beauté que l'on ne trouve jamais au nord des Alpes. Ce qui l'entoure annonce l'opulence, et je trouve dans ses manières une mélancolie marquée. Au sortir de la loge, l'ami qui m'a présenté me dit : « Il faut que je vous conte une histoire. »

Rien de plus rare que de trouver ici, dans le tête-à-tête, un Italien d'humeur à conter. Ils ne se donnent cette peine qu'en présence de quelque femme de leurs amies, ou du moins quand ils sont bien établis dans une excellente *poltrona* (bergère). J'abrège le récit de mon nouvel ami, rempli de circonstances pittoresques, souvent exprimées par gestes.

« Il y a seize ans qu'un homme fort riche, Zilietti, banquier de Milan, arriva un soir à Brescia. Il va au théâtre ; il voit dans une loge une très jeune femme, d'une figure frappante. Zilietti avait quarante ans, il venait de gagner des millions ; vous l'auriez cru tout adonné à l'argent. Il était à Brescia pour une affaire importante qui exigeait un prompt retour à Milan. Il oublie son affaire. Il parvient à parler à cette jeune femme. Elle s'appelle Gina, comme vous savez ; elle était la femme d'un noble fort riche. Zilietti parvint à l'enlever. Depuis seize ans il l'adore, mais ne peut l'épouser, car le mari vit toujours.

« Il y a six mois, l'amant de Gina était malade, car, depuis deux ans, elle a un amant : Malaspina, ce poète si joli homme que vous avez vu chez la Bibin Catena. Zilietti, toujours amoureux comme le premier jour, est fort jaloux. Il passe exactement tout son temps dans ses bureaux ou avec Gina. Celle-ci, désespérée de savoir son amant en danger et sachant bien que tous ses domestiques sont payés au poids de l'or pour rendre compte de ses démarches, fait arrêter sa voiture à la porte du Dôme, et, par le passage souterrain de cette église du côté de l'archevêché, elle va acheter des cordes et des habits d'homme tout faits, chez un fripier. Ne sachant comment les emporter, elle passe ces habits d'homme sous ses vêtements, et regagne sa voiture sans accident. En arrivant chez elle, elle est indisposée et s'enferme dans sa chambre. À une heure après minuit, elle descend de son balcon dans la

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, op. cit.* p. 12.

rue avec ses cordes, qu'elle a arrangées grossièrement en échelle. Son appartement est un *piano nobile* (premier étage) fort élevé. À une heure et demie, elle arrive chez son amant, déguisée en homme. Transports de Malaspina ; il n'était triste de mourir que parce qu'il ne pouvait espérer de la voir encore une fois. « Mais ne reviens plus, ma chère Gina, lui dit-il, quand elle s'est résolue à partir, vers les trois heures du matin ; mon portier est payé par Zilietti ; je suis pauvre, tu n'as rien non plus ; tu as l'habitude de la grande opulence, je mourrais désespéré si je te faisais rompre avec Zilietti. »

« Gina s'arrache de ses bras ; le lendemain, à deux heures du matin, elle frappe à la fenêtre de son amant, qui est aussi au premier étage et donne sur un de ces grands balcons en pierre si communs en ce pays ; mais elle le trouve dans le délire et ne parlant que de Gina et de sa passion pour elle. Gina, sortie de chez elle par la fenêtre, et avec le secours d'une échelle de corde, était montée chez son amant aussi par une échelle de corde. Cette expédition a eu lieu treize nuits de suite, tant qu'a duré le danger de Malaspina. »

Rien au monde ne semblerait plus ridicule aux femmes de Paris ; et moi, qui ai l'audace de raconter une telle équipée, je m'expose à partager le ridicule. Je ne prétends pas approuver de telles mœurs ; mais je suis attendri, exalté ; demain, il me sera impossible de ne pas approcher Gina avec respect ; mon cœur battra comme si je n'avais que vingt ans. Or, voilà ce qui ne m'arrive plus à Paris.

Si je l'avais osé, j'aurais sauté au cou de l'ami qui venait de me conter cette anecdote. J'ai fait durer le récit plus d'une heure. Il m'est impossible de n'être pas tendrement attaché à cet ami.¹

Les dimensions des deux anecdotes racontées – pourtant censées être identiques – sont sans commune mesure. On peut y voir la marque du fort intérêt de Henri Beyle pour ce type d'histoire. L'insistance sur la différence entre la France et l'Italie souligne à quel point cette patrie est celle de l'énergie. Stendhal regrette en effet régulièrement dans ses écrits l'absence d'énergie de la France du XIX^e siècle. Son enthousiasme sincère après avoir entendu cette anecdote (« je suis attendri, exalté ») montre à quel point cet événement est pour lui digne d'intérêt. Le travestissement en homme est en outre une manière indirecte, métonymique pourrait-on dire, de souligner que les femmes sont au moins autant capables d'actions héroïques que les hommes :

Stendhal, lui, veut prouver que certaines femmes, qu'elles soient allemandes, italiennes ou

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op. cit.* p. 292-294.

françaises, brunes ou blondes, sont capables d'héroïsme et peuvent égaler leurs partenaires masculins en force morale, bravoure et volonté lorsqu'elles sont poussées par la passion.

L'héroïsme dont sont capables les jeunes filles prouve non seulement que Stendhal a donné aux femmes, dans son œuvre, l'empire qu'il jugeait qu'elles devaient avoir, mais aussi qu'il estimait qu'elles étaient capables des exploits les plus extraordinaires.¹

Exemplairement, dans l'anecdote mettant en scène Gina, l'amant est un homme malade et, par là, incapable d'accomplir non seulement de grandes actions, mais également des actions simples de la vie courante. La femme est bien ici le moteur de l'intrigue et de l'action : alors que Malaspina avait demandé à Gina de ne plus revenir, celle-ci n'écoute que son cœur et son courage et procède à la même opération dangereuse pendant « treize nuits de suite ». Le récit présente ici une potentialité tragique. Gina risque en effet de se tuer au moment de monter jusqu'au « *piano mobile* (premier étage) fort élevé », mais elle risque également de susciter les foudres de Zilietti, homme vraisemblablement peu enclin à la tolérance. Or, les récits italiens, qu'il s'agisse d'anecdotes, de nouvelles ou de romans (la notion de vengeance est au cœur de *La Chartreuse de Parme*), montrent bien que la tromperie ne donne pas toujours lieu à de simples réprimandes. Michel Crouzet a souvent évoqué, dans son ouvrage *Stendhal et l'italianité*, à quel point le coup de poignard était bien souvent la réponse préférentielle des Italiens à l'injure, ceux-ci étant en effet pure spontanéité. Si la tragédie n'existe donc pas en acte dans cette anecdote, elle est indéniablement présente en puissance pendant l'ensemble du récit. L'énergie semble donc bien constituer le critère déterminant des récits courts stendhaliens, et est par là leur principal dénominateur commun.

Si les récits courts stendhaliens comprennent également en leur sein des héros masculins (pensons, dans le cadre des nouvelles, au courageux et énergique brigand Jules Branciforte, mais aussi à Pietro Missirilli ou encore à don Fernando dans *Le Coffre et le Revenant* ; dans le cadre des anecdotes, les personnages célèbres sont le plus souvent des hommes, qu'ils soient des artistes ou des dirigeants politiques), force est de constater que ce sont les héroïnes qui dominent dans l'ensemble les textes de notre corpus. Il ne paraît du reste pas anodin qu'un grand nombre de titres des nouvelles comporte directement le nom ou la fonction de l'héroïne² : *Vittoria Accoramboni*, *La Duchesse de Palliano*, *L'Abbesse de*

1 Jacqueline Andrieu, « De *Mina de Vanghel* à *Lamiel*, ou Héroïsme, amour et vraisemblance », *art. cit.* p. 329.

2 Michel Crouzet, dans son article « Stendhal et le récit tragique », tient du reste les propos suivants :

Castro, Ernestine ou la naissance de l'amour, Mina de Vanghel, Suora Scolastica sont ainsi des témoignages tout à fait explicites de l'importance occupée par les héroïnes dans ces récits. Le phénomène est moins répandu dans les textes inachevés, mais il n'est pas pour autant absent : *Maria Fortuna, Tamira Wanghen, Histoire de Mme Tarin, Lamiel* sont des titres qui renvoient tous à un personnage féminin. Comme nous avons eu l'occasion de le dire dans notre troisième chapitre, ces textes hybrides sont à la frontière entre le roman et la nouvelle. Leur hybridité les détache ainsi en partie de lois s'appliquant de manière plus prononcée aux nouvelles et aux anecdotes stendhaliennes. Par le fait que de nombreux textes inachevés soient des ébauches de romans, on peut d'autant plus aisément considérer que la place moins centrale de la femme dans ces récits est par contraste la confirmation qu'elles sont essentielles au récit court stendhalien. En effet, les grandes tendances des textes inachevés semblent parfois s'appliquer davantage aux romans qu'aux autres récits brefs. La domination des noms de personnages masculins dans les récits inachevés (ils sont au nombre de onze : *Journal de Sir John Armitage, Souvenirs d'un gentilhomme italien, Le Juif, Paul Sergar, Vita di D. Ruggiero, Le conspirateur, Lisimon, Le chevalier de Saint-Ismier, Féder, Philibert Lescale, Don Pardo*) confirmerait le fait que le récit court est le domaine privilégié des personnages féminins énergiques. Les textes inachevés mettent de nouveau en lumière toute la distance pouvant exister, d'un point de vue purement poétique, entre bref et court. Si les récits courts semblent être le lieu parfait de l'expansion de l'énergie, il convient toutefois, pour que cette vérité demeure, que ces récits soient volontairement brefs, c'est-à-dire que l'ensemble de leurs éléments procède à une concentration et une condensation si possible maximales.

Si l'on en revient à la question des héroïnes, on peut noter que même lorsque le nom ou la fonction de l'héroïne n'apparaissent pas clairement, le titre fait référence à un épisode en lien avec le personnage féminin, et non masculin : *Le Philtre* et *Trop de faveur tue* sont ainsi des exemples tout à fait évocateurs de l'importance occupée par les héroïnes dans ces récits. En somme, l'unique titre des nouvelles faisant explicitement référence à un héros masculin est *Le Coffre et le Revenant*. Mais outre le fait que le terme de « revenant » renvoie principalement à la perception d'Inès, revoyant, après une sieste, son amant don Fernando dans sa chambre après deux ans d'absence (elle croit alors qu'il s'agit d'un revenant), il faut noter que cette nouvelle est sans doute l'un des seuls textes de notre

« L'héroïne domine le récit tragique : n'est-ce pas elle qui dans la majorité des cas, donne son nom au récit ? », *art. cit.* p. 476.

corpus dans lequel l'héroïne est dans un plus grand état de passivité que son amant¹. Cette nouvelle espagnole montre exemplairement l'importance jouée par la passion dans la notion même de récit tragique. Celle-ci représente en effet un puissant moteur de l'intrigue, en ce qu'elle amène les personnages à mobiliser avec force toute leur énergie personnelle.

Stendhal place donc la femme au centre de ses récits, en mettant en pleine lumière toutes les facultés qui sont les siennes. De nombreux critiques et écrivains, à commencer par Simone de Beauvoir, n'ont ainsi pas hésité à parler de « féminisme stendhalien² ». Si Stendhal n'était certes pas un féministe au sens fort du terme – le dire serait en outre un anachronisme – force est de constater que ses nouvelles et ses récits courts ont toutefois participé à une certaine promotion de la femme en littérature. Richard Bolster, dans son article consacré au féminisme romantique, est en tous les cas de cet avis :

Il est vrai que de grands critiques ont pu juger l'attitude de Stendhal imparfaitement favorable à la femme. Toujours est-il que leur avis n'est pas partagé par certaines personnes dont le féminisme n'est pas suspect : une Clara Malraux compte les héroïnes de Stendhal parmi le petit nombre de femmes libres présentes dans trois siècles de littérature française ; ce sont des êtres « *libres et vrais* », affirme aussi Simone de Beauvoir. Au-delà des cas individuels de rébellion féminine, l'œuvre romanesque de Stendhal exprime le principe que la femme a le droit d'agir selon sa propre loi, et d'exister autrement qu'en fonction d'autrui.³

Stendhal, à travers l'exemple de ses héroïnes, traite en outre une question qui lui est chère : celle du Moi énergétique, qui n'a d'autre préoccupation que la satisfaction de ses désirs spontanés et personnels⁴. La société n'a de la sorte aucune valeur aux yeux du Moi

1 Michel Crouzet insiste ainsi sur le fait qu'Inès est sans doute la seule héroïne à ne pas être directement responsable de l'échec tragique de son amour : « Inès du *Coffre et du revenant* : l'héroïne amoureuse et vertueuse est victime de la violence tyrannique qui sépare les amants ; le tragique est extérieur à leur couple et non intérieur », dans « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 478.

2 Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir consacre un chapitre entier à Stendhal (« Stendhal ou le romanesque du vrai ») dans lequel elle affirme notamment : « Il est remarquable que Stendhal soit à la fois si profondément romanesque et si décidément féministe ; d'ordinaire les féministes sont des esprits rationnels qui adoptent en toutes choses le point de vue de l'universel ; mais c'est non seulement au nom de la liberté en général, c'est au nom du bonheur individuel que Stendhal réclame l'émancipation des femmes [...] autant que les mystifications du sérieux, Stendhal refuse la fausse poésie des mythes. La réalité humaine lui suffit. La femme selon lui est simplement un être humain : les rêves ne sauraient rien forger de plus enivrant. », Paris, Gallimard, 1949, p. 388-389.

3 Richard Bolster, *Stendhal, Balzac, et le féminisme romantique*, *op. cit.* p. 103-104.

4 Richard Bolster déclare ainsi dans son ouvrage consacré au féminisme romantique que « l'œuvre de Stendhal fait l'apologie d'une espèce d'individualisme total », *ibid.* p. 103.

énergique, qui laisse de côté la morale et la raison pour n'écouter que la voix de la passion. Les héroïnes s'opposent ainsi nécessairement aux règles qui devraient censément les refréner, et ce, que ces règles soient édictées par leur société, leur famille ou la religion dominante. Jacqueline Andrieu insiste beaucoup sur ce point précis :

Chez toutes [les héroïnes stendhaliennes], l'amour est une lutte, et grâce à leur volonté extrême dans tous les cas, elle relèvent le défi et se haussent à l'idéal qu'elles s'étaient fixé. L'amour est pour elles une manière d'affirmer leur personnalité et de mettre en pratique leur morale personnelle. Dans leur vie, leur caractère commande les actions. Elles refusent d'être victimes, et ont conscience que les obstacles auxquels elles se heurtent contribuent à forger leur destin héroïque, qui consiste à faire, par amour, quelque chose de grand, sans se soucier des conventions sociales. Elles considèrent, comme Stendhal, que l'un des éléments du plaisir est le « *sentiment de la difficulté vaincue* ». Les héroïnes renversent les obstacles qu'elles rencontrent avec fierté mais non sans effort, car elles ont à dominer leur retenue féminine. Elles luttent constamment contre la pudeur avec un courage supérieur et en faisant fi de tout ce qui n'est pas leur passion.

C'est ainsi que l'on retrouve chez toutes le mépris de l'argent à une fin égoïste, le dédain des préoccupations vulgaires ; bref, de tout ce qui est prosaïque. Leur seul souci est de rester vraies envers elles-mêmes. Elles mettent en pratique, dans la vie, la pensée énoncée par Stendhal en 1818 à propos de la création littéraire : « Pour être grand dans quelque genre que ce soit, il faut être soi-même. »

Cet héroïsme n'a toujours qu'un but, de la part des héroïnes : défendre leur passion pour l'homme aimé. C'est ainsi qu'elles se forgent, grâce à leur volonté, une destinée à leur mesure. Leur ambition est toujours liée à l'amour, et ce sentiment, quelque visage qu'il prenne, dicte toutes leurs démarches.¹

C'est du reste parce qu'elles choisissent sciemment de s'opposer seules à ces forces sociales dominantes que les héroïnes connaissent un destin tragique. Malgré toutes leurs qualités, la bataille qu'elles mènent face aux sociétés humaines de leur temps est d'emblée vouée à l'échec. Leur lutte n'en est toutefois que plus belle, puisque l'on retrouve là le *topos* romantique du combat sublime et sans espoir, ou plutôt sublime parce que sans espoir.

L'échec des héroïnes n'est toutefois pas nécessairement extérieur à leur propre personne, comme nous l'avons déjà évoqué. En effet, s'il est évident que la société a une

¹ Jacqueline Andrieu, « De *Mina de Vanghel* à *Lamiel*, ou Héroïsme, amour et vraisemblance », *art. cit.* p. 326.

part majeure dans l'échec finalement tragique des héroïnes, cela ne doit pas occulter pour autant le fait que celles-ci sont d'abord et avant toutes choses responsables de leur propre échec. Or, c'est en cela que Stendhal renouvelle en profondeur le schéma traditionnel de l'histoire tragique. En effet, le récit tragique traditionnel montre, en ayant recours à un certain pathos, l'impossibilité pour deux jeunes gens de s'aimer au grand jour, et ce, par la seule faute de leurs familles respectives et des codes édictés par la société à laquelle ils appartiennent. Or, Stendhal dépasse cette situation traditionnelle, en créant une seconde série d'obstacles, qui sont cette fois internes aux héroïnes.

Ainsi, à considérer avec attention le schéma des nouvelles tragiques de notre corpus, nous nous apercevons que la plupart des héroïnes parviennent dans un premier temps à surmonter les obstacles extérieurs qui leur sont proposés. Vanina réussit de fait à vivre librement son amour avec Missirilli pendant plusieurs mois ; Hélène de Campireali a un soir la possibilité de s'échapper du couvent de la Visitation pour partir vivre avec Jules ; Ernestine est demandée en mariage par Philippe Astézan ; Mina amène Alfred Larçay à rompre son mariage avec sa femme. Les exemples ne manquent pas. Or, malgré le dépassement de ces premiers obstacles extérieurs, les héroïnes sont confrontées en dernière instance à l'échec tragique de leur amour. Un tel renversement de situation est dû, selon Jacqueline Andrieu, à un problème de communication entre les héroïnes et leurs amants :

Leur individualisme est poussé si loin qu'elles font fi du bonheur de leur amant ; celui-ci n'est qu'un moyen qui les aide à réaliser leur rêve personnel. Dans la plupart des cas, c'est cette méconnaissance de l'autre qui entraîne leur échec.¹

On peut rappeler l'anecdote de Gina qui, dans *Rome, Naples et Florence (1826)* choisit volontairement de ne pas entendre les recommandations de son amant Malaspina. Alors qu'il souhaitait lui éviter tout danger, elle continuera pendant plusieurs soirs de suite à lui rendre visite, travestie en homme. Ainsi, les héroïnes stendhaliennes ont un Moi tellement fort et impérieux, qu'il en devient à terme égocentrique et hégémonique. Les héroïnes stendhaliennes prennent de moins en moins en considération les désirs ou attentes de leurs amants, et n'agissent de fait plus qu'en fonction de leurs seuls désirs personnels. Il s'ensuit alors une incompréhension que les héroïnes, à cause de la nature particulière de leur Moi, ne peuvent cette fois-ci pas résoudre. Nous assistons ainsi dans les nouvelles

1 *Ibid.* p. 327.

stendhaliennes à une véritable « belligérance des sexes¹ » : il s'instaure en effet d'emblée une irréductible incommunicabilité entre les amants, qui les amène à devenir parfois des ennemis. De la sorte, Michel Crouzet constate, dans son article sur le récit tragique, que les phénomènes d'opposition se voient accentués dans les nouvelles stendhaliennes :

Il y a aussi, j'en parle brièvement, les structures d'opposition fortement accentuées dans les nouvelles ; toutes les formes d'affrontement y sont dominantes, ne serait-ce que le clair-obscur, la véhémence du contraste de l'ombre et la lumière régulièrement établi dans ces textes ; mais surtout ces âmes absolues, faites d'un bloc, demeurent sans communication et inintelligibles les unes aux autres ; il n'y a pas de vraies rencontres morales chez les personnages, et les éléments d'appartenance, classes sociales, nationalités, *cultures* différentes, au lieu d'être dépassés par la réciprocité de la passion comme dans le roman, sont ici des oppositions insurmontables et des ferments de désastre ; ce thème tragique qui découvre une fatalité inexpiable dans l'« exotisme » qui enferme les personnages dans des *mondes* séparés et incommunicables, thème si essentiel chez Mérimée, chez Gobineau, chez Balzac, et justement dans ses récits brefs, est partout présent dans les nouvelles de Stendhal, qui reposent sur l'affrontement amoureux du Français et de l'Espagnole, du Français et de l'Italienne, du Français et de l'Allemande, de l'Italienne de l'aristocratie et de l'Italien de la roture. Le contraste devient combat, l'amour ne rassemble que des êtres profondément séparés, des adversaires potentiels, qui vivent dans des territoires moraux aux limites infranchissables, non pas seulement différents, mais incompatibles, le « comparatisme » inhérent sans doute à la nouvelle romantique, aboutit à des tentatives d'assimilation, de domination, et de destruction des personnages entre eux.²

La notion d'« énergie » peut là encore être mobilisée. C'est précisément parce que nous sommes face à des textes dans lesquels l'énergie des personnages présente une concentration extrême, que la communication entre amants s'en trouve considérablement perturbée. Paradoxalement, Stendhal nous montre donc que c'est le Moi des héroïnes, pourtant à l'origine des obstacles surmontés, qui se révèle être en dernière instance le seul responsable de la tragédie finale. Ainsi, alors même qu'elle peut enfin retrouver Jules et oublier définitivement des années de malheurs, Hélène préfère se donner la mort. Elle agit de telle sorte en suivant un code personnel de l'honneur, qui l'incite à ne plus vouloir revoir

1 Nous empruntons l'expression à Daniel Sangsue, dans son article « De l'importance d'être Ernestine », *Persuasions d'amour. Nouvelles lectures de « De l'Amour » de Stendhal*, Genève, Droz, 1999, p. 180.

2 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 498-499.

vivante son amant : Hélène a en effet honte des péchés de chair qu'elle a commis pour oublier Jules. Si sa résolution est en soi admirable, elle ne prend toutefois nullement en compte les sentiments et désirs d'autrui, Jules et la signora de Campireali ayant pour seul objectif, à la fin de *L'Abbesse de Castro*, de libérer Hélène afin de pouvoir avoir à nouveau le plaisir de vivre avec elle¹. Vanina, quant à elle, rattrapée par son immense orgueil, prend un malin plaisir à révéler à Pietro Missirilli qu'elle est la seule responsable de la dénonciation de son groupe de carbonari. Or, cette décision subite a pour effet de mettre fin de manière absolument définitive à son amour : Missirilli ne pourra jamais pardonner à sa maîtresse l'infamie commise². Ernestine, Léonor, mais surtout Mina et la princesse de Campobasso (qui toutes deux se suicident) procèdent elles aussi à leur propre autodestruction à la fin du récit : après avoir détruit pour leur amour, elles choisissent de se détruire elles-mêmes. Nous pourrions alors reprendre le propos tenu par Philippe Berthier au sujet du suicide de la Campobasso³, et l'appliquer à l'ensemble des héroïnes des nouvelles stendhaliennes : il n'y a pas de vie après leur amour. Une fois actée la fin de leur relation amoureuse, les héroïnes transforment ainsi leur désir amoureux en désir de mort : la passion consume de fait l'héroïne dans son intégralité. Karl Alfred Blueher, dans son article consacré à l'amour tragique, insiste du reste sur le lien entre amour et mort dans les nouvelles stendhaliennes :

Ce qui surprend encore dans cette conception d'un amour-passion tragique de Stendhal, qui fait intervenir les mouvements inconscients du psychisme humain, c'est qu'elle annonce déjà certaines interprétations modernes de ce phénomène mental. Pour ne nommer que deux penseurs modernes qui se sont fortement intéressés à cette question, on peut rapprocher les idées de Stendhal sur l'amour, d'une part des vues de Valéry sur ce qu'il appelle « l'Éros énergumène », vues exposées dans ses *Cahiers* et dans *Mon Faust*, et d'autre part, de certaines conceptions fondamentales de la psychanalyse de Freud qui insiste

-
- 1 Ainsi, alors qu'il a compris qu'Hélène allait se suicider, Ugone, son serviteur, l'incite à ne pas tenter à ses jours afin de respecter la volonté de Jules : « Madame, avez-vous bien réfléchi ? Le seigneur Jules vous aime tant ! » À quoi Hélène répond par une phrase qui reflète bien son égocentrisme : « Moi aussi, je l'aime, prends la lettre et remets-la toi-même. », *L'Abbesse de Castro*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 136. Nous voyons bien ici qu'Hélène donne la priorité à son amour, et non à celui de Jules.
 - 2 Apprenant la nouvelle, Missirilli traite Vanina de « monstre », et lui jette « les limes et les diamants » qu'elle lui avait apportés (p. 269), *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.*
 - 3 Dans sa notice de *San Francesco a Ripa* établie pour l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier tient les propos suivants : « La Campobasso meurt, empoisonnée par elle-même bien entendu, mais faisant répandre le bruit qu'elle meurt de la main de sa rivale : double profit. Il n'y a pas de vie après Sénécé. », *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1172.

sur le caractère dualiste et ambivalent du psychisme inconscient dans lequel *Libido* et *Todestrieb*, *Éros* et *Thanatos* sont indissolublement liés.¹

En somme, c'est « la part de l'inhumain dans l'homme² » qui fonde le tragique de ces histoires, c'est-à-dire l'immense énergie incontrôlée des héroïnes stendhaliennes. Stendhal renouvelle ainsi le schéma traditionnel de l'amour tragique en en faisant une « catastrophe de l'héroïne » : ce ne sont de fait plus seulement les obstacles extérieurs qui sont ici responsables de la tragédie finale, mais davantage les obstacles intérieurs au couple même de l'héroïne. Tout le paradoxe étant ici contenu dans le fait que c'est le Moi de l'héroïne qui est à l'origine, et d'une victoire acquise sur les obstacles extérieurs, et de la tragédie finale. Il y a de fait quelque chose de plus tragique encore dans les nouvelles stendhaliennes, dans le sens où l'amour ne survit même pas au dénouement de ces récits. Certes, le schéma présentement décrit ne vaut pas pour l'ensemble des récits courts stendhaliens. Dans les nouvelles où Stendhal a choisi de rester particulièrement fidèle au texte d'origine (ce qui est surtout le cas des nouvelles inspirées des chroniques judiciaires de la Renaissance italienne), le schéma traditionnel de l'histoire tragique est peu modifié. Il est toutefois intéressant de prendre en compte cette spécificité stendhalienne, qui consiste à se fonder sur un canevas traditionnel dans un premier temps pour le dépasser dans un second temps. Si donc le schéma commun du récit tragique permet de saisir pour une bonne part l'unité des récits courts stendhaliens – du fait notamment de la place centrale qu'il confère à la notion d' « énergie » – il paraît important dans un deuxième grand moment de considérer le traitement esthétique du dénouement tragique de ces récits.

II. La situation finale

Dans le récit tragique, et dans la nouvelle de manière plus générale, la fin est souvent le lieu où se joue l'essentiel de l'intrigue. C'est en effet en vue de cette fin même que l'histoire tragique est composée : par définition, elle ne prend son sens que par le récit

1 Karl Alfred Blueher, « L'Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », *art. cit.* p. 385.

2 Nous empruntons l'expression à Michel Crouzet, dans son article « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 470.

de la mort des personnages principaux. Tous les personnages de l'intrigue ne sont certes pas nécessairement condamnés à mourir, mais il va de soi que le destin de certains d'entre eux est appelé à être funeste. Nous avons vu précédemment que les héroïnes, à force de vouloir défendre leur liberté ou leur amour nouvellement conquis, étaient paradoxalement à l'origine de la tragédie. Les personnages féminins sont du reste parfois les seuls à payer leurs erreurs : ainsi, la mort de l'amant coïncide assez rarement avec celle de l'héroïne. Si l'on excepte les cas très particuliers de morts « psychiques », qui ne nous intéressent pas en propre dans cette partie, nous notons que seules les nouvelles écrites sur le modèle des chroniques judiciaires de la Renaissance italienne voient la mort de l'héroïne accompagnée de celle de son amant : ainsi, *Vittoria Accoramboni* et *La Duchesse de Palliano* sont deux récits qui n'épargnent pas l'amant de l'héroïne. Il faut ajouter à ces deux récits italiens la nouvelle espagnole *Le Coffre et le Revenant*, dans laquelle les deux amants meurent également ensemble à la fin de l'histoire. Or, force est de constater que ces trois nouvelles présentent le point commun d'être des récits d'adultère. Le châtement ne concerne de fait plus seulement l'héroïne, mais aussi l'homme qui a eu l'audace d'aller à l'encontre des lois humaines et divines. Ce constat se voit du reste corroboré par le fait que les héros de ces nouvelles sont bien plus actifs que ceux des autres nouvelles stendhaliennes : ce sont eux, en effet, qui se lancent dans des actions hardies afin de pouvoir surmonter l'interdit du mariage. Il n'est que de citer leurs faits d'armes pour illustrer nos dires : le prince Orsini prend le risque de faire assassiner Félix Peretti, le mari de Vittoria, alors même que celui-ci est sous la protection du puissant cardinal Montalto ; Marcel Capece entreprend de séduire la belle Violante Carafa, qui au début n'éprouve aucun sentiment amoureux à son égard ; or, non seulement Marcel parvient à ses fins, mais il est obligé de mettre en place un stratagème extrêmement ingénieux pour pouvoir passer une partie de la nuit dans la chambre de sa maîtresse ; enfin, don Fernando se fait volontairement enfermer dans un coffre destiné au palais d'Inès afin de pouvoir la revoir ; action dangereuse en ce que le jeune homme est d'abord près d'étouffer, puis manque ensuite de peu d'être découvert par don Blas Bustos y Mosquera, le mari d'Inès, qui s'emploie sans succès à ouvrir le coffre. De fait, ces exemples nous présentent l'image de héros stendhaliens téméraires, qui cherchent par tous les moyens à assouvir leur passion pour une femme déjà mariée. Il est du reste à noter que ces hommes sont particulièrement actifs parce que leurs maîtresses le sont en somme assez peu. Ainsi, Vittoria Accoramboni est un personnage très effacé, qui

n'accomplit que très peu d'actes majeurs pendant sa vie ; Violante Carafa est déjà plus audacieuse, mais ce n'est pas elle qui est à l'origine de sa relation extra-conjugale avec Marcel Capece ; Inès, enfin, fait montre de courage, mais adopte continuellement une attitude passive pendant l'ensemble de la nouvelle : ainsi accepte-t-elle notamment d'épouser don Blas Bustos y Mosquera, un homme qu'elle n'aime pas, alors qu'elle avait notamment la possibilité, certes plus dangereuse, d'échapper à ce mariage arrangé en s'exilant en Angleterre.

La virilisation assumée de l'homme procède nécessairement à une dévirilisation de la femme : Stendhal suit presque systématiquement ce schéma dans ses nouvelles et ses autres récits courts, hormis des cas bien précis (les couples Vanina Vanini-Pietro Missirilli et Hélène de Campireali-Jules Branciforte renvoient l'image d'une force commune à l'homme et à la femme). L'exemple de Mina de Vanghel, qui dirige d'une main de maître le couple qu'elle forme tardivement avec Alfred Larçay, est emblématique d'une virilisation de l'héroïne, qui correspond corrélativement à une dévirilisation du héros, idée chère à Richard Bolster :

Dès sa première apparition dans l'œuvre stendhalienne, Mina de Vanghel montre un caractère si ferme que l'homme qu'elle aime en est réduit à jouer un rôle passif. La jeune fille calcule toutes les démarches nécessaires pour s'assurer de la personne d'Alfred : elle le réduira au désespoir afin de l'amener à changer de religion, à quitter sa femme, à s'expatrier avec sa nouvelle maîtresse. Le caractère volontaire de Mina est explicitement mis en contraste avec celui du héros. « *Il est faible et me charge du soin de notre bonheur* », pense l'héroïne. « *Je prends cette charge [...]* ». De même, le lecteur apprend qu'Alfred « *admirait le pouvoir qu'elle avait sur lui, il en était charmé* ».¹

Cette première distinction entre les nouvelles stendhaliennes présente un intérêt non négligeable : en effet, nous constatons que les êtres les plus audacieux sont punis dans les récits courts. Ainsi, les hommes des nouvelles stendhaliennes qui agissent relativement peu, ne se voient à aucun moment punis dans le cadre du récit.

La situation est quelque peu différente pour les hommes dont l'action immorale se trouve partagée avec celle de l'héroïne : ces héros, au rang desquels on peut citer notamment Jules Branciforte et Pietro Missirilli, se voient ainsi punis à la fin du récit, mais

1 Richard Bolster, *Stendhal, Balzac, et le féminisme romantique*, op. cit. p. 165-166.

d'une manière toutefois moins aiguë que la plupart des héroïnes stendhaliennes. Ainsi, Missirilli est condamné à passer le reste de ses jours en prison, et à subir par là un traitement des plus rudes. Il s'agit d'une condamnation particulièrement sévère en tant que la liberté est pour lui un élément central de sa vie : il est en effet carbonaro, et est par conséquent habitué à vivre dans une forme d'illégalité permanente. Le fait d'être enfermé sera non seulement douloureusement vécu par un homme épris de liberté, mais il ne pourra en outre plus défendre la cause de la patrie italienne, qui était devenue son unique raison d'être. Si l'on ne peut parler de mort dans son cas précis, nul doute que son châtement est très durement ressenti.

Le cas de Jules Branciforte est quelque peu différent : ce jeune brigand, à la différence de Missirilli, place en effet l'amour au centre même de sa vie. Chez Jules, aucune tension n'existe entre son amour et un éventuel engagement idéologique. Il est certes lié par serment au prince Fabrice Colonna, le chef des brigands de la forêt d'Albano, mais il subordonne toujours cet engagement à l'évolution de sa situation amoureuse avec Hélène de Campireali. De fait, Jules entreprend un grand nombre d'actions audacieuses et héroïques pour donner une chance à son amour *a priori* impossible pour la jeune Hélène. Il tente notamment de la faire évader du couvent de la Visitation, mais échoue en dernière instance par de petites erreurs qui ont de lourdes conséquences. La punition de Jules, pour avoir tenté par tous les moyens de vivre un amour impossible avec une fille de la noblesse italienne, sera grande : abusé par le prince Colonna, il croira qu'Hélène ne l'aime plus et ne souhaite plus le revoir. Il partira donc en désespoir de cause en Espagne, où sous le nom du colonel Lizzara, il accomplira avec brio de nombreuses missions pour le compte du prince Colonna. Jules est de fait privé de l'amour d'Hélène pendant de nombreuses années. Mais il doit en outre supporter en dernière instance la mort de sa maîtresse. Ainsi, alors qu'il vient d'apprendre l'emprisonnement d'Hélène, et qu'il s'apprête à la retrouver pour toujours grâce à l'ingéniosité de la signora Campireali, Jules reçoit une lettre d'Hélène qui lui annonce qu'elle préfère mettre fin à ses jours. La jeune femme lui avoue alors toutes ses fautes et réclame son pardon. L'histoire de Jules s'achève ainsi sous un double choc : non seulement il apprend la manipulation dont lui et Hélène ont été victimes pendant des années, et constate par là les dégâts que l'internement d'Hélène au couvent a occasionnés sur l'essence de la jeune femme ; mais il doit en outre supporter la mort de celle qu'il retrouvait enfin après tant d'années, et qui était sa seule raison d'être. Jules est ainsi puni à divers moments

du récit, et si l'on peut placer ce personnage dans la catégorie des « morts psychiques » que comprennent les nouvelles stendhaliennes, il n'est pas exclu, bien que ce ne soit là qu'une hypothèse, de l'inclure également dans la catégorie des morts « physiologiques ». En effet, Jules est le seul personnage masculin des nouvelles stendhaliennes – et l'un des rares des anecdotes stendhaliennes – à éprouver dans sa vie la tentation du suicide. Or, c'est précisément la volonté de revoir Hélène qui l'avait alors fait se raviser :

À ce moment, le jeune Branciforte eut une inspiration bien rare en ce siècle-là : son cheval marchait sur l'extrême bord du rivage, et quelquefois avait les pieds mouillés par l'onde ; il eut l'idée de le pousser dans la mer et de terminer ainsi le sort affreux auquel il était en proie. Que ferait-il désormais, après que le seul être au monde qui lui eût jamais fait sentir l'existence du bonheur venait de l'abandonner ? Puis tout à coup une idée l'arrêta. « Quelles sont les peines que j'endure, se dit-il, comparées à celles que je souffrirai dans un moment, une fois cette misérable vie terminée ? Hélène ne sera plus pour moi simplement indifférente comme elle l'est en réalité ; je la verrai dans les bras d'un rival, et ce rival sera quelque jeune seigneur romain, riche et considéré ; car, pour déchirer mon âme, les démons chercheront les images les plus cruelles, comme c'est leur devoir. Ainsi je ne pourrai trouver l'oubli d'Hélène, même dans ma mort ; bien plus, ma passion pour elle redoublera, parce que c'est le plus sûr moyen que pourra trouver la puissance éternelle pour me punir de l'affreux péché que j'aurai commis. »¹

Maintenant que la femme qu'il aime a définitivement disparu, le lecteur est en droit de se demander quelle attitude Jules décidera d'adopter. Le lieutenant Liéven, dans *Le Philtre*, se trouve dans un cas de figure similaire. En effet, devant le refus honnête de Léonor de l'épouser, le jeune français se sent tellement désespéré qu'il semble résolu à attenter lui-même à ses jours :

« 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.²

Le fait que le narrateur admette, dans les dernières lignes du texte, ne plus avoir de nouvelles de Liéven laisse planer un doute : le jeune lieutenant a-t-il entendu la prière de

1 Stendhal, *L'Abbesse de Castro*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 91-92.

2 Stendhal, *Le Philtre*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 346.

Léonor, ou a-t-il réellement mis sa menace à exécution ? Le texte ne permet à aucun moment de le savoir.

Ainsi, les nouvelles stendhaliennes sont foncièrement tragiques en ce qu'elles procèdent systématiquement à la mort des héroïnes, voire à celles d'autres personnages de l'intrigue. Ces morts, qui prennent la forme de châtiments, correspondent à la conception stendhalienne de l'autodafé. En effet, Stendhal, en apôtre de Bentham, considère que tous les crimes volontairement commis doivent être punis en conséquence. Il s'agit pour l'écrivain grenoblois d'une nécessité absolue, indispensable au bon fonctionnement de n'importe quelle société humaine. Michel Crouzet, évoquant les textes des manuscrits italiens, aborde cette question judiciaire dans son article consacré au récit tragique :

ils racontent des « histoires de loi », et brodent indéfiniment sur le schéma du crime et du châtiment ; toujours la « transgression », la violence démesurée, le désordre effréné, l'affirmation monstrueuse de soi, toujours l'intervention de la justice, la punition qui est elle-même réconciliation, expiation, retour à l'ordre. Benedetto encore avait fortement marqué à quel point les scènes d'exécution avaient dans ces histoires valeur d'*auto da fe*, de cérémonies bouleversantes et édifiantes, de catharsis tragique opérée dans la réalité et pour la foule des spectateurs ; organisée en vue de sa fin, l'histoire conduit à une passion, à l'acte de bien mourir où se termine sur la terre la tragédie sacrée jouée par les criminels. Ce schéma tragique, Stendhal l'avait perçu dès ses premières lectures, il avait reconnu que l'essentiel des récits, c'est l'exécution, si considérablement amplifiée dans *Vittoria Accoramboni* où l'héroïne elle-même semble absente. Et loin de « collectionner avec une souveraine volupté » les « détails atroces », d'adorer l'horreur, Stendhal à qui il arrive d'être gêné par ces supplices, les adoucit et les resserre. Je remarque à cet égard que la pensée humanitaire à laquelle Stendhal s'est affilié, celle de Bentham par exemple, présente de curieuses rencontres : le juriste utilitaire a écrit un vigoureux éloge de l'autodafé devenu acte de justice exemplaire ; « c'est une tragédie solennelle que le législateur présente au peuple assemblé » ; la mise à mort du criminel « où tout doit garder un caractère grave et lugubre » doit se plier à un véritable rituel (Bentham réclame que le bourreau soit masqué de noir) et à une dramaturgie de la terreur.¹

Si donc Stendhal admire ses héros pour leurs actes téméraires et audacieux – qui sont le témoignage d'une énergie esthétiquement belle – il ne les condamne pas moins d'un point

1 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 469.

de vue strictement moral. Nous l'avons vu, Stendhal parvient à faire concilier dans ses écrits la double conception esthétique et morale : il n'y a pas pour lui une contradiction majeure à condamner moralement un acte esthétiquement admirable. Le dénouement des récits courts stendhaliens, si important, est du reste un parfait témoignage de ce lien existant entre morale et esthétique.

Ainsi, le traitement des nombreuses scènes de sang que comportent les récits courts stendhaliens permet à Stendhal de développer toute une esthétique du sublime qui lui est chère. Didier Philippot, dans un bel article consacré à l'écriture du sang dans les *Chroniques italiennes*, montre notamment que Stendhal prend soin de ne pas tomber dans une tendance alors en vogue à son époque, à savoir celle du romantisme noir :

la cruauté n'est donc admise le plus souvent que tamisée ou voilée, mise à distance, rejetée dans une sorte de lointain psychologique qui, sans supprimer la violence et la fascination de la violence, supprime la dramatisation sanglante de la violence. Loin de Stendhal l'intention de faire du sang un *effet*, et de souscrire à la mode de la laideur qu'il voit à regret se répandre parmi ses contemporains, et qui privilégie une esthétique du *choc*, un réalisme ou un expressionnisme cruel. Il a en horreur cette littérature consacrée aux abominations du bague et « aux horreurs sanguinaires de la place de Grève ». Lui qui avoue dans une définition mi-badine mi-sérieuse de lui-même, « Mon seul défaut est de ne pas aimer *the blood* », et qui surtout déclare, à propos d'un opéra de M. Paër, *L'Agnese*, que « les beaux-arts ne doivent pas s'emparer de sujets horribles », ne va pas jusqu'au bout de cette beauté du laid qui est peut-être la grande idée de son siècle : c'est « le sublime des âmes vulgaires », un raté du sublime qui a le double tort d'être excessif et commun : tout le monde peut avoir peur.¹

Stendhal ne cherche pas en effet à provoquer le dégoût de ses lecteurs par les descriptions détaillées des châtements violents auxquels sont confrontés ses personnages. S'il n'occulte pas pour autant le sang des récits dont la mort est le thème principal, il fait toutefois en sorte d'atténuer la présence explicite du sang versé. Il s'agit pour lui d'une condition essentielle au maintien du « sublime » dans ses textes. Pour mener à bien cet objectif, Stendhal procède assez régulièrement à une déréalisation de la scène de sang :

Par un éloignement du regard, la scène de sang devient tableau et évoque une certaine

1 Didier Philippot, « L'Écriture du sang dans les *Chroniques italiennes* », *H.B.*, n° 2, 1998, p. 97.

beauté décalée qui la déréalise. La mort n'est rien, la mort est un bonheur, une douce euthanasie : « Et ensuite, mon Dieu, comme c'est vite fait ! Qu'on est heureux de partir ainsi ! »¹

Dans le cas de la mort de Violante Carafa, notamment, Stendhal recourt à un procédé qui se révèle assez efficace : ainsi, alors même que la mort de cette jeune femme est particulièrement horrible (elle est assassinée par son propre frère), Stendhal déréalise la scène en lui faisant perdre en partie son caractère grave et solennel. De fait, le calme dont fait montre Violante déréalise la gravité avec laquelle la mort est traditionnellement abordée. La jeune femme ne montre en effet aucun signe de peur et de fébrilité, et attend presque sereinement sa propre exécution :

Après la messe où elle reçut dévotement la sainte communion, et tandis que nous la confortions, le comte d'Aliffè, frère de madame la duchesse, entra dans la chambre avec une corde et une baguette de coudrier grosse comme le pouce et qui pouvait avoir une demi-aune de longueur. Il couvrit les yeux de la duchesse d'un mouchoir, et elle, d'un grand sang-froid, le faisait descendre davantage sur ses yeux, pour ne pas le voir. Le comte lui mit la corde au cou ; mais, comme elle n'allait pas bien, le comte la lui ôta et s'éloigna de quelques pas ; la duchesse, l'entendant marcher, s'ôta le mouchoir de dessus les yeux, et dit :

- Eh bien donc ! Que faisons-nous ?

Le comte répondit :

- La corde n'allait pas bien, je vais en prendre une autre pour ne pas vous faire souffrir.

Disant ces paroles, il sortit ; peu après il rentra dans la chambre avec une autre corde, il lui arrangea de nouveau le mouchoir sur les yeux, il lui remit la corde au cou, et faisant pénétrer la baguette dans le nœud, il la fit tourner et l'étrangla. La chose se passa, de la part de la duchesse, sur le ton d'une conversation ordinaire.²

Violante Carafa confère ainsi à son exécution la même importance que tous les autres moments de sa vie quotidienne, ce qui a pour effet immédiat de dédramatiser totalement une scène pourtant particulièrement tragique. Il faut en effet rappeler que Violante est enceinte de six mois, et que sa condamnation à mort a été décidée par son mari et son

1 *Ibid.* p. 94.

2 Stendhal, *La Duchesse de Palliano*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 31.

propre frère. La scène tragique devrait être en outre renforcée par le fait que le frère de Violante ne parvient pas, dans un premier temps, à l'étrangler comme cela était prévu : il est en effet obligé de s'y reprendre à deux fois avant de vraiment pouvoir mettre fin aux jours de sa sœur. La scène tragique traditionnelle se voit ainsi redoublée, ce qui devrait normalement avoir pour effet de placer le récit de *La Duchesse de Palliano* du côté du romantisme noir. Or, le calme et le courage de Violante, associés à la relative bonhomie de son frère, déréalisent cette scène tragique en en faisant un simple rendez-vous obligé entre un frère et sa sœur. Il est à noter que le cardinal Carafa, lui-même condamné à mort à la fin du récit par le pape Pie IV, s'inspirera de l'exemple donné par sa belle-sœur en faisant preuve d'un courage similaire ; courage qui là encore aura pour effet de déréaliser parfaitement la dimension sanglante de la scène :

Le barigel revint au château Saint-Ange, il annonça la mort au cardinal Carafa, ne lui donnant qu'une heure pour se préparer. Le cardinal montra une grandeur d'âme supérieure à celle de son frère, d'autant qu'il dit moins de paroles ; les paroles sont toujours une force que l'on cherche hors de soi. On ne lui entendit prononcer à voix basse que ces mots, à l'annonce de la terrible nouvelle :

- Moi mourir ! Ô pape Pie ! Ô roi Philippe !

Il se confessa ; il récita les sept psaumes de la pénitence, puis il s'assit sur une chaise et dit au bourreau :

- *Faites.*

Le bourreau l'étrangla avec le cordon de soie qui se rompit ; il fallut y revenir à deux fois. Le cardinal regarda le bourreau sans daigner prononcer un mot.¹

Cette scène, située à l'extrême fin de la nouvelle, se présente comme un écho direct de la mort de Violante : l'exécution est en effet là encore perturbée (le bourreau ne parvient pas à tuer le cardinal dans un premier temps), ce qui n'empêche pas le personnage de conserver tout son calme et tout son sang-froid. Ainsi, à la suite de Violante, le cardinal semble presque impatient que le bourreau effectue son travail, comme s'il s'agissait d'une affaire à régler au plus vite afin de pouvoir passer ensuite à autre chose. En ce sens, le « *faites* » du cardinal Carafa constitue un écho direct au « que faisons-nous ? » prononcé par Violante peu de temps avant sa mort. La répétition quasi identique de la scène tragique participe à

1 *Ibid.* p. 34.

déréaliser parfaitement la dimension sanglante du récit : cette répétition sous-entend en effet qu'il s'agit là d'un événement somme toute commun, qui n'est pas censé susciter une émotion particulière chez le lecteur.

Dans les anecdotes des différents récits de voyage en Italie, la profusion de crimes sanglants, plutôt que de susciter l'horreur et le dégoût, est déréalisée en tant qu'elle est une véritable norme. Le voyageur constate que les meurtres sont effectivement nombreux dans cette ère géographique, ce qui empêche de conférer à ceux-ci un statut trop important. Dans ces anecdotes tragiques, le narrateur évite en outre de décrire la scène sanglante. Il se borne à rapporter le fait, témoignage d'un état de guerre permanent et d'un être au monde énergique. Le procédé du non-dit est repris par Stendhal dans ses autres nouvelles tragiques. Le narrateur évoque les causes de la mort, mais ne s'appesantit pas sur le sang versé ni même sur la nature de la blessure. Ainsi, la mort du chevalier français Sénécé, dans *San Francesco a Ripa*, est extrêmement brève et brutale :

À peine dans la rue, Sénécé, qui avait un pistolet à chaque main, se met à courir avec une extrême rapidité. Bientôt il entendit derrière lui des gens qui le poursuivaient. En arrivant près de son hôtel, il vit la porte fermée et un homme devant. « Voici le moment de l'assaut », pensa le jeune Français ; il se préparait à tuer l'homme d'un coup de pistolet, lorsqu'il reconnut son valet de chambre.

« Ouvrez la porte », lui cria-t-il.

Elle était ouverte ; ils entrèrent rapidement et la refermèrent.

« Ah ! monsieur, je vous ai cherché partout ; voici de bien tristes nouvelles : le pauvre Jean, votre cocher, a été tué à coups de couteau. La princesse Campobasso est à toute extrémité, le pape lui a envoyé le grand pénitencier. Le valet ajouta en baissant la voix : on la dit empoisonnée par la comtesse Orsini. Enfin on m'a dit chez la princesse que vous aviez été assassiné.

- Comme tu vois », dit le chevalier en riant.

Comme il parlait, huit coups de tromblon partant à la fois d'une fenêtre donnant sur le jardin l'étendirent mort à côté de son valet de chambre. Ils étaient percés de plus de vingt balles chacun.

Excusez les fautes de l'auteur. Moralité : il faut comprendre les faits du pays où l'on vit.¹

Stendhal privilégie dans cette nouvelle une fin mériméenne, en terminant son récit de

1 Stendhal, *San Francesco a Ripa*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 34.

manière particulièrement brusque sur la mort surprenante du personnage principal. Il s'agit là de la pointe de la nouvelle romantique, procédé fréquent dans des nouvelles mériméennes telles *Mateo Falcone* notamment. Stendhal ne décrit pas les éventuelles souffrances de Sénécé, mais simplement les causes matérielles de sa mort : celui-ci est frappé de « huit coups de tromblon », alors même qu'il venait de rentrer dans son hôtel. Il y a ainsi une volonté très clairement affichée par Stendhal de ne pas s'attarder sur la mort en tant que telle : si elle constitue de manière très nette la pointe, l'apogée de ce récit, l'ensemble de ses modalités n'intéresse pas Stendhal. L'écrivain grenoblois n'a d'intérêt pour la mort qu'en tant qu'elle est la fin de la vie : il n'éprouve aucun plaisir particulier à se lancer dans de longues descriptions morbides et malsaines comme le fait un certain nombre de ses contemporains. Stendhal ne s'appesantit jamais sur l'agonie de ses personnages. Il établit une distinction entre la mort et la mise à mort, distinction que l'on retrouve également chez les historiens (qui distinguent « la mort » et « le mourir »). Par ailleurs, il n'oublie pas, dans le cas de Sénécé, de déréaliser à nouveau la mort, en rendant celle-ci pour le moins surprenante. La mort du jeune français intervient en effet au moment où le lecteur s'y attend le moins : si Sénécé est poursuivi par des êtres hostiles pendant toute la soirée dans les rues de Rome, l'arrivée dans sa demeure semble le sauver de toute menace mortelle. Or, c'est précisément au moment où il plaisante avec son valet qu'il est mortellement frappé de plusieurs coups de tromblon. Le lecteur ne peut qu'être particulièrement surpris par cette fin savamment ménagée par Stendhal : à aucun moment Sénécé ne semble en effet aussi éloigné de la mort qu'à l'instant où il pénètre enfin dans son hôtel. Le rire du chevalier français contraste ainsi très fortement avec la mort violente qui est ensuite la sienne (mais que Stendhal se garde bien de décrire en détails). Sénécé meurt en somme en riant, et en ne s'apercevant pas du destin funeste qui va être le sien. Le texte ménageait pourtant, de manière quasi proleptique, la mort du chevalier français. En effet, alors même qu'il était poursuivi par un groupe d'individus inquiétants dans les rues de Rome, Sénécé avait trouvé refuge dans une église. Or, il avait assisté dans ce lieu saint à une veillée funèbre qui n'était autre que la sienne propre. En s'approchant du tombeau pour voir quel défunt l'on était en train d'honorer, Sénécé avait lu avec stupéfaction son propre nom sur le cercueil :

Tout le parvis étroit de la petite église de San Francesco a Ripa était occupée par un

mausolée magnifique ; on chantait l'office des morts.

« Qu'est-ce qui est mort ? quelque prince ? dit Sénecé.

- Sans doute, répondit le prêtre, car rien n'est épargné ; mais tout ceci, c'est argent et cire perdus ; M. le doyen nous a dit que le défunt est mort dans l'impénitence finale. »

Sénecé s'approchait ; il vit des écussons d'une forme française ; sa curiosité redoubla ; il s'approcha tout à fait et reconnut ses armes ! Il y avait une inscription latine :

Nobilis homo Johannes Norbertus Senece eques decessit Romae.

« Haut et puissant seigneur Jean Norbert de Sénecé, chevalier, mort à Rome. »

« Je suis le premier homme, pensa Sénecé, qui ait eu l'honneur d'assister à ses propres obsèques... Je ne vois que l'empereur Charles Quint qui se soit donné ce plaisir... Mais il ne fait pas bon pour moi dans cette église. »¹

Il y a de fait une véritable mise en scène de la mort, orchestrée par la Campobasso avec l'aide de monsignor Feraterra. Sénecé quitte alors spontanément l'église, et se rue à toutes jambes en direction de sa maison. Les mystérieux individus qui l'avaient forcé à se rendre dans l'église le pourchassent jusqu'au seuil de sa demeure et, tandis que le lecteur pense que Sénecé va être abattu, celui-ci parvient miraculeusement à rentrer chez lui. Le rire du chevalier en présence de son valet fait alors retomber une tension qui n'avait eu de cesse de croître au fil des pages, avec en point d'orgue la découverte du tombeau portant le nom du jeune français. Stendhal déréalise parfaitement la mort en la faisant intervenir à un moment où la tension semble avoir disparu : plutôt que de faire mourir le personnage principal dans l'église ou sur le seuil de sa maison, Stendhal choisit de donner à voir sa mort au moment où ni Sénecé ni le lecteur ne s'y attendent. Stendhal déréalise ainsi parfaitement la mort cruelle et violente du chevalier français en la faisant intervenir, non pas au moment de l'acmé, mais précisément au moment où débute l'apodose. C'est alors par la surprise suscitée chez le lecteur que Stendhal parvient à créer avec force virtuosité une pointe particulièrement réussie, qui place *San Francesco a Ripa* du côté de ses nouvelles les plus abouties. Si donc le procédé employé par Stendhal pour déréaliser la mort est particulièrement remarquable dans *San Francesco a Ripa*, d'autres nouvelles stendhaliennes ont également recours à une fin rapide afin d'atténuer la mort violente des personnages. On peut notamment citer le dénouement du *Coffre et le Revenant*, pendant lequel le narrateur ne s'appesantit guère sur la mort des personnages :

1 *Ibid.* p. 33.

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.¹

Si Stendhal ne prend pas soin ici de déréaliser la mort, il ne consacre pas pour autant de longues descriptions à dépeindre les modalités de celle-ci. Il se contente ainsi d'expliquer par quels moyens et pour quelles raisons les personnages ont été tués, mais là encore la mort en elle-même ne l'intéresse pas : son attention est davantage focalisée sur la mort en tant que parfait opposé de la vie, que sur la mort en tant qu'éventuel objet esthétique. En somme, ce qui retient l'attention de Stendhal, c'est de montrer à quel moment et dans quelles circonstances ses personnages finissent par connaître en dernière instance une fin tragique.

Un cas de figure similaire peut être observé avec le dénouement de *L'Abbesse de Castro*, dans lequel l'attention du lecteur est davantage focalisée sur la lettre d'Hélène à destination de Jules, que sur la mort de la jeune femme à proprement parler. La mort d'Hélène est en effet déplacée dans l'écriture même de la lettre, ce qui contribue là encore à la déréaliser : la lettre est directement annonciatrice du destin funeste de la jeune femme. Le lecteur est de fait préparé à cette mort, et la redoute ainsi d'autant moins : en mourant, Hélène contribue en somme simplement à donner un caractère performatif aux propos qu'elle a tenus dans la lettre destinée à Jules. En outre, Stendhal choisit de procéder, comme dans le cas du chevalier Sénécé, à une mort extrêmement brève et brutale : Hélène s'enfonçant une dague dans le cœur, sa mort est particulièrement rapide. Il faut du reste noter que Stendhal ne décrit même pas l'acte suicidaire de la jeune femme : en effet, alors que Jules est en train de lire la lettre d'Hélène, celle-ci est sans doute déjà morte. Ainsi, c'est en revenant avec vélocité auprès d'elle qu'Ugone retrouve sa maîtresse avec une dague en plein cœur :

Après avoir écrit, Hélène s'approcha du vieux soldat, qu'elle trouva dormant ; elle lui déroba sa dague, sans qu'il s'en aperçut, puis elle l'éveilla.

- J'ai fini, lui dit-elle, je crains que nos ennemis ne s'emparent du souterrain. Va vite prendre ma lettre qui est sur la table, et remets-la toi-même à Jules, toi-même, entends-tu ? De plus, donne-lui mon mouchoir que voici ; dis-lui que je ne l'aime pas plus en ce moment

1 Stendhal, *Le Coffre et le Revenant*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 292.

que je ne l'ai toujours aimé, toujours, entends bien !

Ugone debout ne partait pas.

- Va donc !

- Madame, avez-vous bien réfléchi ? Le seigneur Jules vous aime tant !

- Moi aussi, je l'aime, prends la lettre et remets-la toi-même.

- Eh bien, que Dieu vous bénisse comme vous êtes bonne !

Ugone alla et revint fort vite ; il trouva Héléne morte, elle avait la dague dans le cœur.¹

La mort n'est donc même plus décrite dans cette nouvelle stendhalienne : elle est simplement constatée, ce qui correspond en somme parfaitement à la valeur que Stendhal souhaitait lui attribuer dans ses nouvelles tragiques.

Si donc la majeure partie des nouvelles stendhaliennes participe à une déréalisation de la mort, soit par la parole des personnages, soit par la surprise, soit encore par un éloignement volontaire des modalités exactes de la mort, deux nouvelles stendhaliennes placent toutefois le sang versé au centre du récit : il s'agit de *Vittoria Accoramboni* et des *Cenci*. Il ne semble pas vain de rappeler que ces deux nouvelles sont inspirées directement des chroniques judiciaires de la Renaissance italienne, que Stendhal a fait copier dans la bibliothèque des Caetani. Or, si Stendhal s'est fortement éloigné du texte original avec le temps, pour aboutir à un récit de composition extrêmement personnelle comme *L'Abbesse de Castro*, force est de constater que les deux nouvelles précédemment citées n'entrent pas dans ce système. *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci* font ainsi partie des premières nouvelles stendhaliennes inspirées des chroniques judiciaires de la Renaissance italienne : elles sont par conséquent relativement fidèles au texte original, Stendhal préférant à cette époque davantage se cantonner à un rôle de traducteur qu'à un rôle d'écrivain à proprement parler. Si la patte de Stendhal est néanmoins bel et bien présente, on ne peut que constater que l'écrivain grenoblois se conforme à un modèle extérieur à lui dans ces nouvelles.

Ainsi, la mort de l'héroïne est, dans *Vittoria Accoramboni*, particulièrement violente. Stendhal, qui s'est inspiré d'un texte de François de Rosset pour composer cette nouvelle, décrit en effet avec force détails les conditions de la mort de l'héroïne : celle-ci est ainsi poignardée en plein cœur, mais contrairement aux autres héroïnes stendhaliennes, sa mort n'est pas immédiate. L'assassin de Vittoria fait ainsi preuve d'une cruauté qui indignera tous les autres personnages du récit. En effet, en plantant avec une grande

1 Stendhal, *L'Abbesse de Castro, Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 136.

sauvagerie son poignard dans le corps de la jeune femme, il lui demande s'il lui touche bien le cœur :

Cette seconde affaire fut décidée le 23 décembre, qui était un dimanche.

La nuit suivante, quarante hommes entrèrent dans la maison de ladite dame Accoramboni. Ils étaient revêtus d'habits de toile taillés d'une manière extravagante et arrangés de façon qu'ils ne pouvaient pas être reconnus, sinon par la voix ; et, lorsqu'ils s'appelaient entre eux, ils faisaient usage de certains noms de jargon.

Ils cherchèrent d'abord la personne de la duchesse, et, l'ayant trouvée, l'un d'eux lui dit : « Maintenant il faut mourir ».

Et, sans lui accorder un moment, encore qu'elle demandât de se recommander à Dieu, il la perça d'un poignard étroit au-dessous du sein gauche, et agitant le poignard en tout sens, le cruel demanda plusieurs fois à la malheureuse de lui dire s'il lui touchait le cœur ; enfin elle rendit le dernier soupir.¹

De fait, non seulement Vittoria doit subir la douleur intense du coup de poignard, mais elle doit en outre composer avec la cruauté infâme de son meurtrier. Ce dernier ne lui laisse d'ailleurs pas même le temps de « se recommander à Dieu », signe de la plus totale inhumanité. Vittoria, contrairement à Violante dans *La Duchesse de Palliano*, n'a pas le temps de se préparer à mourir. À la différence de Sénécé, elle sait toutefois qu'elle va mourir : non seulement « quarante hommes » entrent dans sa maison – ce qui ne lui laisse aucun espoir de fuite – mais on lui annonce en outre sans transition le destin qui va être le sien (« Maintenant il faut mourir »). Notons enfin que le crime, impénitence suprême, a lieu la veille de Noël, moment où une trêve devrait être observée dans la violence quotidienne. Il y a donc ici un véritable renversement par rapport à toutes les situations que nous avons pu observer jusqu'à maintenant : en effet, la parole ne permet pas dans ce cas précis la déréalisation de la mort, puisqu'elle contribue au contraire à renforcer le caractère tragique et sordide de la scène. La mort de Vittoria n'est en outre pas la seule de cette nouvelle pourtant relativement courte. Ainsi, sa mort fait suite à celle de ses deux anciens maris, Félix Peretti et le prince Orsini. Comme nous l'avons montré précédemment, cette nouvelle semble présenter la mort comme une malédiction, qui entraîne une réaction en chaîne : ainsi, quiconque verse un jour le sang est appelé à son tour à voir son sang versé.

1 Stendhal, *Vittoria Accoramboni*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1008.

C'est selon ce même principe que l'assassin de Vittoria est lui-même jugé, condamné et exécuté sauvagement, selon la loi du talion :

Le lundi qui fut le pénultième jour de l'an susdit, on en pendit treize parmi lesquels plusieurs étaient très nobles ; deux autres, l'un dit le capitaine Splendiano et l'autre le comte Paganello, furent conduits par la place et légèrement tenaillés ; arrivés au lieu du supplice, ils furent assommés, eurent la tête cassée, et furent coupés en quartiers, étant encore presque vifs. Ces hommes étaient nobles, et, avant qu'ils se donnassent au mal, ils étaient fort riches. On dit que le comte Paganello fut celui qui tua la signora Vittoria Accoramboni avec la cruauté qui a été racontée. On objecte à cela que le prince Louis, dans sa lettre citée plus haut, atteste qu'il a fait la chose de sa main ; peut-être fut-ce par vaine gloire comme celle qu'il montra dans Rome en faisant assassiner Vitelli, ou bien pour mériter davantage la faveur du prince Virginio Orsini.

Le comte Paganello, avant de recevoir le coup mortel, fut percé à diverses reprises avec un couteau au-dessous du sein gauche, pour lui toucher le cœur comme il l'avait fait à cette pauvre dame. Il arriva de là que de la poitrine il versait comme un fleuve de sang. Il vécut ainsi plus d'une demi-heure, au grand étonnement de tous. C'était un homme de quarante-cinq ans qui annonçait beaucoup de force.¹

La mort du comte Paganello est sans doute la mort la plus violente de notre corpus. Non seulement elle est une répétition de l'assassinat de Vittoria, mais il faut compter « plus d'une demi-heure » avant de le voir rendre l'âme. On apprend que son exécution a été précédée de plusieurs supplices (lui et le capitaine Splendiano ont été « tenaillés », puis « assommés », ont eu « la tête cassée »). Son corps est maltraité jusqu'aux derniers instants, étant en effet coupé « en quartiers » de son vivant. Non seulement le sang n'est pas masqué, mais il est exposé selon des modalités hyperboliques (il est du reste question d'un « fleuve de sang »). Dans cette nouvelle, la mort semble en outre frapper tous ceux qui l'approchent, sans pour autant l'avoir provoquée : ainsi, les hommes du prince Orsini seront eux-mêmes exécutés pendant ou à la suite du siège entrepris par leur maître face à l'armée vénitienne. Le sang coule avec une telle profusion dans cette nouvelle que même le bourreau, comme nous l'avons déjà signalé, éprouve une certaine lassitude à ôter la vie. Le fait que Stendhal procède de telle sorte dans cette nouvelle ne doit cependant pas remettre en cause les remarques que nous avons précédemment formulées sur la distanciation

1 *Ibid.* p. 1015-1016.

esthétique du sang : en effet, les critiques s'accordent à dire que *Vittoria Accoramboni* est sans doute la nouvelle stendhalienne qui dépend le moins du génie de Stendhal. L'écrivain grenoblois s'est surtout efforcé de donner ici une traduction fidèle de la chronique judiciaire qu'il avait lue et annotée, et n'a pas fondamentalement cherché à y apporter sa touche personnelle. Pour le moment, il suffit de constater que si Stendhal donne une certaine portée à cette profusion de sang, en la plaçant sous une thématique du crime et du châtement, il ne cherche pas non plus à l'esthétiser outre mesure. Le matériau brut qu'il a à sa disposition lui semble à ce point précieux qu'il ne souhaite absolument pas le retravailler. En outre, la profusion de sang observée dans *Vittoria Accoramboni* et dans certains autres textes relevant eux aussi des *Chroniques italiennes* ne semble pas fondamentalement contredire les observations que nous avons pu émettre sur la distanciation esthétique du sang. Ainsi, Didier Philippot estime même qu'une profusion exagérée du fait sanglant finit elle aussi par aboutir en dernière instance à une déréalisation de l'acte sanglant, comme nous avons pu notamment le dire au sujet des anecdotes des récits de voyage en Italie :

Ce qui contribue également à atténuer la cruauté des *Chroniques*, c'est, si l'on peut dire, la relative *normalité* du crime de sang dans l'anormalité italienne, dans cet état de non-droit ou d'indivision qui définit pour Stendhal l'Italie du XVI^e siècle, où chacun est un criminel en puissance parce qu'il est un Moi, et un Moi fort, où le Moi est *dans son droit*, où le droit, c'est la puissance et le droit de la force. Il y a la distance de l'indifférence minutieuse ; il y a une autre distance : celle d'une *familiarité* étrange avec l'horreur. L'horreur minutieuse n'est plus vraiment horrible ; l'horreur familière, l'horreur tranquille cesse également de l'être. La distance l'atténue ; la trop grande proximité la supprime, sauf pour un regard extérieur et décalé qui ne voit pas le sang comme la norme. Ce qui étonne alors, c'est l'absence d'étonnement devant l'horreur, c'est l'horreur calme et intrépide, la relativité du crime qui en est un et qui n'en est plus un. Stendhal joue de cette étrangeté et de cette relativité morales avec l'ironie d'un Montaigne ou d'un Montesquieu. Selon la formule de M. Crouzet, « Stendhal aime cette humanité pour le contact ironique qu'elle présente », pour son pouvoir de provocation et d'inconvenance [...] on retrouve dans les *Chroniques* cette étrange normalité du sang qui le rend innocent ou inoffensif, presque cocasse.¹

1 Didier Philippot, « L'Écriture du sang dans les Chroniques italiennes », *art. cit.* p. 94.

L'attitude de Stendhal évoluera certes avec le temps, et même assez rapidement puisque la nouvelle intitulée *Les Cenci* propose déjà une autre approche. Ainsi, si la mort est encore décrite de manière explicite dans *Les Cenci*, Stendhal lui donne une portée qui était complètement absente de *Vittoria Accoramboni*. De fait, Stendhal atténue la mort des personnages par un travail esthétique extrêmement minutieux. Les actes et le personnage même de François Cenci, particulièrement choquants d'un bout à l'autre du récit, sont de fait atténués par la présence de sa fille, la douce et tendre Béatrix. Ainsi, alors même que ce récit est le seul de notre corpus à commencé d'emblée sous le sceau du malheur et de la perversion, Stendhal prend soin de trouver toujours un contrepoids à l'horreur. Tant que dure l'existence scandaleuse de François Cenci, Stendhal lui oppose la figure de Béatrix, dont le tempérament doux et généreux et la beauté céleste rachètent en quelque sorte les actes odieux auxquels se livre son père :

on retrouve dans les *Chroniques* ce mouvement de correction ou d'atténuation qui estompe l'horreur et la transforme sans la supprimer, sans supprimer les vertus de la force. Dans ce sens, *Les Cenci* pourrait bien représenter une poétique de l'horreur ou de la cruauté acceptables, par la recherche d'un équilibre entre le *terrible* et le *doux* [...] le terrible *reste* à côté du doux. Il ne faudrait pas croire que l'horreur ainsi vue à distance disparaisse. C'est une question de dosage ou d'équilibre. La grâce n'efface pas la force, seulement l'excès de force qui meurtrit et accable ; elles se complètent et s'opposent, elles jouent l'une par rapport à l'autre ou l'une contre l'autre. Le sublime exige ce voilement de l'horreur ; l'horreur montrée serait moins « horrible ».¹

Si l'assassinat de François Cenci, commandité par Béatrix elle-même, est particulièrement violent, il est toutefois compensé par la bravoure dont fait preuve la jeune fille. *Les Cenci* développe ainsi un autre type d'atténuation de la violence, qui est la considération esthétique du degré énergétique du criminel. Ce procédé est employé de manière récurrente dans les anecdotes stendhaliennes ayant part au tragique. Si Stendhal, par exemple, déplore les exactions commises par les brigands, il lie toutefois ces derniers au sublime car il considère ces individus comme possédant une énergie esthétiquement admirable. Si donc l'assassinat de François Cenci a un caractère indéniablement cruel (deux clous lui sont plantés dans le corps, l'un dans l'oreille, l'autre dans la gorge), il est toutefois compensé par

1 *Ibid.* p. 98-99.

le courage sublime dont fait montre la jeune héroïne. Didier Philippot insiste tout particulièrement sur ce point dans son article consacré à l'écriture du sang dans les *Chroniques italiennes* :

L'idée centrale, qui peut très bien s'appliquer aux scènes de sang, c'est la dissociation de l'effet et de la cause, de l'acte lui-même et de la qualité morale qu'il recouvre, le *déplacement* du sublime qui ne porte plus sur l'effet mais sur « l'effet de sympathie avec une liberté qui se déploie ». Si le fait sanglant est voilé ou masqué, c'est parce que l'horreur du sang versé empêche la sympathie, condition essentielle du plaisir esthétique ; et parce qu'elle n'est pas l'essentiel. Le sublime ainsi conçu n'invite pas à regarder le crime dans ses conséquences désastreuses ou horribles, mais dans son *origine*. L'essentiel, ce n'est pas le sang, c'est la *force*, le courage, la grandeur d'âme, la qualité héroïque ou énergétique.¹

Par ailleurs, la condamnation et l'exécution finale de Béatrix et de sa belle-mère, Lucrece Petroni, permettent à Stendhal de développer un procédé que l'on ne retrouve pas dans les autres nouvelles stendhaliennes, à savoir celui de l'apothéose dans la mort. Certes, les suicides de Mina de Vanghel et d'Hélène de Campireali sont également le lieu d'une apothéose de l'héroïne : en choisissant elles-mêmes de se donner la mort, les deux héroïnes deviennent en effet admirables aux yeux du lecteur. Le sacrifice de leur vie rattrape en quelque sorte leurs erreurs, et est surtout le témoignage d'une rare grandeur d'âme. Néanmoins, aucune mise en scène n'est orchestrée autour de leur mort, qui intervient dans les deux cas dans une parfaite solitude. Or, la mort de Béatrix, en tant qu'exécution publique, confère au destin funeste de l'héroïne une dimension particulière. Ainsi, par sa mort, non seulement Béatrix est rachetée de son crime, mais elle passe en outre à la postérité². L'ensemble de la foule prostrée pour assister à l'événement admire en effet le courage et la beauté de l'héroïne face à la mort. Béatrix, en conservant son calme malgré sa peur indéniable, fait ainsi figure d'icône, de victime sacrificielle offerte en quelque sorte en offrande à la cité. Il y a du reste une dimension christique dans la mise à mort de Béatrix, qui passe davantage pour une victime politique que pour une coupable impardonnable. Sa décision d'assassiner un père qui la maltraitait et abusait d'elle paraît en effet légitime à l'ensemble du peuple de Rome, qui perçoit cet assassinat selon la modalité de la loi du

1 *Ibid.* p. 103.

2 Postérité confirmée par les récits de voyage en Italie, dans lesquels Béatrix est le seul personnage des nouvelles stendhaliennes à être une figure récurrente.

talion. L'orchestration de l'exécution de Béatrix, qui relève davantage du rite que de la simple application d'une décision de justice, permet ainsi à Stendhal de déréaliser la dimension sanglante de la scène. Certes, le sang est bel et bien présent, et la mort de Lucrece Petroni évoque, dans ses modalités, la mort relativement laide de François Cenci, bien qu'il y ait, là encore, une tentative de déréalisation :

Le bourreau alla chercher la signora Lucrece Petroni ; ses mains étaient liées derrière le dos, elle n'avait plus de voile sur les épaules. Elle parut sur la place accompagnée par la bannière, la tête enveloppée dans le voile de taffetas noir ; là elle fit sa réconciliation avec Dieu et elle baisa les saintes plaies. On lui dit de laisser ses mules sur le pavé ; comme elle était fort grosse, elle eut quelque peine à monter. Quand elle fut sur l'échafaud et qu'on lui ôta le voile de taffetas noir, elle souffrit beaucoup d'être vue avec les épaules et la poitrine découverte ; elle se regarda, puis regarda la *mannaja*, et, en signe de résignation, leva lentement les épaules ; les larmes lui vinrent aux yeux, elle dit : « *Ô mon Dieu !... Et vous, mes frères, priez pour mon âme.* »

Ne sachant ce qu'elle avait à faire, elle demanda à Alexandre, premier bourreau, comment elle devait se comporter. Il lui dit de se placer à cheval sur la planche du cep. Mais ce mouvement lui parut offensant pour la pudeur, et elle mit beaucoup de temps à le faire. (Les détails qui suivent sont tolérables pour le public italien, qui tient à savoir toutes choses avec la dernière exactitude ; qu'il suffise au lecteur français de savoir que la pudeur de cette pauvre femme fit qu'elle se blessa à la poitrine ; le bourreau montra la tête au peuple et ensuite l'enveloppa dans le voile de taffetas noir.)¹

Plusieurs éléments participent ici d'une déréalisation du fait sanglant. On note tout d'abord une certaine insistance sur des éléments purement prosaïques, peu en phase à vrai dire avec une exécution à mort : il est notamment question du « taffetas noir » et des « mules ». Les difficultés de la *signora* Petroni à « monter » sur « l'échafaud » sont également à mettre au rang de ces éléments prosaïques. Surtout, la belle-mère de Béatrix semble ne pas craindre prioritairement la mort, mais davantage l'atteinte qui pourrait être faite à sa pudeur. Elle préfère ainsi avoir à supporter une blessure à la « poitrine », plutôt que de « se placer à cheval sur la planche du cep ». On note d'ailleurs que le bourreau est humanisé. Non seulement il cherche à accéder du mieux possible aux dernières volontés de Lucrece Petroni, mais il se voit attribuer un prénom (« Alexandre »), mention qui ne relève

1 Stendhal, *Les Cenci*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1149-1150.

d'aucune nécessité informationnelle dans le récit. Enfin, l'exécution en elle-même n'est pas montrée. Le narrateur procède à une ellipse. Lucrece Petroni est bien mise à mort, mais cette réalité n'est donnée à voir qu'*a posteriori*, lorsque le bourreau se saisit de la tête tranchée pour la montrer au peuple.

Lorsque vient ensuite la seconde exécution, l'attention de la foule et du narrateur est à ce point focalisée sur la beauté et la grandeur d'âme de Béatrix que la dimension sanglante de l'exécution semble quasiment oubliée. Le peuple est davantage préoccupé par la nature honteuse de la condamnation, que par les conditions sanglantes de l'exécution. À l'image de Violante Carafa, Béatrix affronte la mort avec courage et dignité. Alors que la mort est censément associée au néant, le narrateur emploie le terme de « mouvement » pour évoquer l'exécution de Béatrix :

Quand Béatrix vit la bannière revenir vers la chapelle pour la prendre, elle dit avec vivacité :

« Madame ma mère est-elle bien morte ? »

On lui répondit que oui ; elle se jeta à genoux devant le crucifix, et pria avec ferveur pour son âme. Ensuite elle parla haut et pendant longtemps au crucifix.

« Seigneur, tu es retourné pour moi, et moi je te suivrai de bonne volonté, ne désespérant pas de ta miséricorde pour mon énorme péché, etc. »

Elle récita ensuite plusieurs psaumes et oraisons toujours à la louange de Dieu. Quand enfin le bourreau parut devant elle avec une corde, elle dit :

« Lie ce corps qui doit être châtié, et délie cette âme qui doit arriver à l'immortalité et à une gloire éternelle. »

Alors elle se leva, fit la prière, laissa ses mules au bas de l'escalier, et, montée sur l'échafaud, elle passa lestement la jambe sur la planche, posa le cou sous la *mannaja* et s'arrangea parfaitement bien elle-même pour éviter d'être touchée par le bourreau. Par la rapidité de ses mouvements, elle évita qu'au moment où son voile de taffetas lui fut ôté le public aperçût ses épaules et sa poitrine. Le coup fut longtemps à être donné, parce qu'il survint un embarras. Pendant ce temps, elle invoquait à haute voix le nom de Jésus-Christ et de la très Sainte Vierge*. Le corps fit un grand mouvement au moment fatal.¹

L'atténuation de la mort semble atteindre ici son apogée. Alors que l'annonce de l'exécution de sa belle-mère devrait susciter son effroi – en tant qu'elle signifie sa mort prochaine –

1 *Ibid.* p. 1150.

Béatrix n'adopte aucunement une posture égocentrique. Au contraire, elle pense d'abord à prier pour l'âme de Lucrece Petroni. La prière parcourt ensuite l'ensemble du passage de son exécution. Outre le fait que la récurrence de la prière souligne la dévotion de la jeune fille – et renvoie par là à sa pureté – elle montre sa foi en une vie ultérieure. Béatrix ne cherche du reste nullement à se révolter contre son exécution : elle prend soin de se rattacher à la pensée chrétienne de la distinction entre l'âme et le corps. Sa sérénité et sa piété sont telles qu'elle parvient, pendant un temps certain (« longtemps »), à repousser son exécution. Son invocation des noms de « Jésus-Christ et de la très Sainte Vierge » paraît magique : elle constitue une véritable aura protectrice. Enfin, plutôt que de parler des détails de l'exécution, le narrateur emploie des termes associés à la vie pour évoquer sa mort : il est en effet question d'un « grand mouvement » au « moment fatal ». Même quand la mort est ritualisée comme dans le cas de Béatrix Cenci, elle permet donc à l'écrivain grenoblois de souligner le formidable potentiel énergétique du personnage. En somme, l'esthétique se trouve être au service de toute une thématique de l'énergie si chère à Stendhal, et que l'écrivain grenoblois prend ici grand soin de développer.

Si donc le traitement de la mort varie en fonction des nouvelles en particulier, et de l'ensemble des récits courts de manière plus générale, nous constatons que Stendhal cherche toujours à lui donner une certaine portée. L'écrivain grenoblois place ainsi l'écriture du sang au centre d'une réflexion menée sur la notion de crime et de châtiment, et essaie de ce fait de donner une réponse et un traitement esthétiques à cette question. Si Stendhal procède la plupart du temps à une déréalisation de la scène sanglante, selon des modalités originales et très diverses, il n'hésite pas, lorsque le récit l'exige, à mettre en scène une véritable apothéose des personnages dans la mort.

Ainsi, le récit tragique constitue la pierre angulaire des nouvelles stendhaliennes, et d'un certain nombre de récits courts stendhaliens : s'il permet non seulement de saisir ces récits courts dans une unité thématique commune, il se révèle riche d'enseignements. Le traitement réservé aux personnages ainsi que le travail effectué sur le dénouement des nouvelles sont de fait les témoignages les plus parfaits qui soient de l'habileté stendhalienne. Si l'étude du récit tragique a occupé notre réflexion pendant un temps, il paraît intéressant, désormais, de se focaliser plus précisément sur la poétique des récits courts stendhaliens.

III. Une écriture de l'ellipse

La poétique du récit court, qu'il soit ou non stendhalien, implique de prime abord de s'intéresser au traitement réservé au temps dans le récit. En effet, le genre bref se définit généralement par sa durée de lecture, ou du moins par les dimensions relativement restreintes du texte lu. Or, il convient d'observer si Stendhal respecte une règle communément admise à son époque, et de voir par la même occasion quel est l'apport personnel de Stendhal dans la création de la nouvelle romantique.

Le temps paraît ainsi la pierre angulaire de tout récit. On oppose du reste traditionnellement le roman et la nouvelle en fonction de leur traitement particulier de la temporalité, comme nous l'indique Bruno Monfort dans son article « La nouvelle et son mode de publication » en se focalisant sur la notion de « taille » :

En gros, on peut dire que les nouvelles sont comparées ou jugées comparables aux romans en tant que les unes et les autres sont des récits et qu'elles sont distinguées des romans en raison de leur taille, et, cela semblant aller de soi au point d'être laissé dans l'ombre, de leur mode de publication.¹

Si le roman, du fait de ses dimensions, s'appesantit beaucoup plus sur les causes des événements, la nouvelle, comme l'anecdote, cherche en revanche davantage à aller droit au but. Jules Janin, dans une citation demeurée célèbre, présente d'ailleurs la nouvelle comme « une course au clocher » :

Ici, si je faisais un roman et non pas une histoire, j'aurais un bien beau sujet de développement de mœurs. J'arrangerais à loisir mon récit, le conduisant en habile écuyer à travers toutes les difficultés du terrain, changeant souvent ma voie [...]. Mais il n'en est pas de la nouvelle comme du roman. La nouvelle, c'est une course au clocher. On va toujours au galop, on ne connaît pas d'obstacles ; on traverse le buisson d'épines, on franchit le fossé, on brise le mur, on se brise les os, on va tant que va son histoire.²

1 Bruno Monfort, « La nouvelle et son mode de publication », *art. cit.* p. 155.

2 Jules Janin, « Le Piédestal », *Revue de Paris*, 1832, p. 103.

Pour Janin, la nouvelle ne doit en effet avoir d'autre préoccupation que son dénouement : la fin du récit raconté est en somme la seule et unique raison d'être de la nouvelle. Stendhal, comme nous l'avons vu, respecte globalement cette règle : dans un grand nombre de ses nouvelles, la mort des personnages principaux coïncide ainsi directement avec la fin de l'histoire, ce qui est également le cas dans un certain nombre de ses anecdotes tragiques. Si Stendhal avait certes maintes fois exprimé sa préférence pour les fins amples et développées, il semble qu'il se soit volontiers soumis aux exigences du récit court. David Bryant, dans son article consacré à la littérature populaire, évoque ainsi l'intense réflexion de Stendhal concernant les dénouements de ses récits :

Dans son journal le 15 décembre 1829, au moment où il est en train de penser à la composition de ses nouvelles, Stendhal réfléchit sur la technique du dénouement et nous laisse voir sa prédilection esthétique pour le dénouement développé. Qu'il ne l'ait pas adopté pour les nouvelles de la *Revue* s'explique si on accepte qu'il avait en tête un lecteur, ou une lectrice, bien précis :

« Le brusque, l'abrupt, le pressé des dénouements de M. Scribe fait que le spectateur est plus content de l'auteur et le respecte davantage comme un homme qui ne sait pas s'exposer au ridicule, mais ledit spectateur *a moins de plaisir* que si le dénouement était développé, par ex. comme fait Scarron dans les nouvelles traduites de l'espagnol.¹ »²

Si les critiques ont depuis mis en lumière le fait que les commencements des nouvelles stendhaliennes pouvaient être relativement longs, force est de constater qu'il n'en va pas de même sorte pour les dénouements de ses récits courts. Ainsi, dès lors que les personnages principaux meurent, Stendhal ne s'appesantit guère sur le destin des personnages secondaires : l'attention du lecteur ayant été focalisée sur les personnages principaux, Stendhal ne juge ni utile ni nécessaire de rapporter la suite des événements. Cela est vrai pour les nouvelles, et plus encore pour les anecdotes. Les personnages secondaires n'ont à ses yeux qu'un intérêt très relatif : ils ne retiennent en effet son attention qu'en tant qu'ils font partie de la vie des personnages principaux de son récit. Ils sont ce que l'on appelle des « utilités ». Une fois actée la disparition de ses personnages principaux, Stendhal ne voit pas l'intérêt de poursuivre le récit de la vie de personnages bien moins marquants. De fait, les nouvelles et anecdotes stendhaliennes sont très clairement orientées vers leur

1 Stendhal, *Journal*, Paris, Cercle du Bibliophile, 1969, tome V, p. 50.

2 David Bryant, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *art. cit.* p. 273.

dénouement. Tout comme Stendhal admettra à Balzac avoir écrit *La Chartreuse de Parme* en ayant en vue la mort de Sandrino¹, il semble qu'il écrive ses récits brefs en ayant en vue la mort de ses personnages principaux :

École de brièveté, exercice de limitation, la pratique de la forme courte implique, et met en évidence, un art du dénouement. C'est en fonction de cette notion que Poe, un des premiers théoriciens de la nouvelle, la définira : on ne peut composer qu'ayant en vue le dénouement. « La composition est ainsi enfermée dans les limites du *preestablished design* ». Le récit est orienté vers, dirigé vers, le mot ou la scène de la fin. S'il est vrai, comme il l'a écrit dans sa lettre à Balzac, que Stendhal a « fait *La Chartreuse* ayant en vue la mort de Sandrino », on peut penser que cette aimantation de la fin sera encore plus décisive pour ses histoires tragiques.²

La mort des principaux protagonistes de ses récits courts coïncide ainsi régulièrement avec la fin de l'histoire. Les nouvelles suivantes sont concernées par ce cas de figure : *San Francesco a Ripa*, *Les Cenci*, *L'Abbesse de Castro*, *Mina de Vanghel* et *Le Coffre et le Revenant*. Nous n'évoquerons pas ici les nouvelles inachevées que sont *Suora Scolastica* et *Trop de faveur tue* : comme l'a très justement suggéré Philippe Berthier, les variantes proposées par Stendhal comme dénouement à ces histoires empêchent de tenir un propos parfaitement assuré sur le sujet. Nous nous contenterons simplement de noter que Stendhal avait là aussi imaginé un dénouement tragique, à la manière de ce qu'il évoque notamment dans son anecdote des *Promenades dans Rome* intitulée « Intérieur d'un couvent ». Or, ce constat inviterait vraisemblablement à placer ces deux nouvelles dans la catégorie que nous venons de citer, mais n'ayant pas pour intention de nous perdre en des spéculations de toutes sortes, nous laisserons cette réflexion en suspens.

L'essentiel est pour le moment de noter que Stendhal privilégie plutôt la fin tragique traditionnelle dans ses nouvelles et un nombre important de ses anecdotes : Sabine Ceysson, dans son article consacré aux mots de la fin dans les *Chroniques italiennes*, montre ainsi que Stendhal suit une des deux grandes possibilités de fin existant en littérature, à savoir le récit de la mort des personnages principaux (l'autre grand

1 « J'ai fait *La Chartreuse* ayant en vue la mort de Sandrino, fait qui m'avait vivement touché dans la nature », *Correspondance*, tome III, texte établi par Victor del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 396.

2 Sabine Ceysson, « Les mots de la fin dans les *Chroniques italiennes* », *art. cit.* p. 143.

dénouement littéraire étant le mariage des deux amants). De fait, hormis les récits où les personnages ne meurent pas à la fin de l'histoire (*Ernestine ou la naissance de l'amour*, *Vanina Vanini*, *Le Philtre*), l'ensemble des récits stendhaliens se conforme au modèle traditionnel de l'histoire tragique. Il faut en outre remarquer que les histoires dont la fin n'est pas explicitement tragique n'en suivent pas moins le modèle de la fin brusque et enlevée rendue célèbre par Mérimée.

Ainsi, *Ernestine ou la naissance de l'amour* est une fin semblable à celle de *San Francesco a Ripa* en tant que la destinée des personnages principaux surprend fortement le lecteur. En effet, alors que le lecteur s'attend à ce qu'Ernestine accepte la demande en mariage de Philippe Astézan – l'amour étant un sentiment partagé par ces deux êtres – celle-ci refuse de lui donner sa main sans que l'on sache véritablement pourquoi. Puis la narratrice procède à une ellipse, qui livre un certain nombre d'informations. On apprend ainsi qu'Ernestine s'est finalement mariée à un vieux général, tandis que Philippe Astézan, par dépit, a décidé de mener une vie quasi monastique :

Ernestine, plus heureuse, était aimée, elle aimait. L'amour régnait dans cette âme que nous avons vu passer successivement par les sept périodes diverses qui séparent l'indifférence de la passion, et au lieu desquelles le vulgaire n'aperçoit qu'un seul changement, duquel encore il ne peut expliquer la nature.

Quant à Philippe Astézan, pour le punir d'avoir abandonné une ancienne amie aux approches de ce qu'on peut appeler l'époque de la vieillesse pour les femmes, nous le laissons en proie à l'un des états les plus cruels dans lesquels puisse tomber l'âme humaine. Il fut aimé d'Ernestine, mais ne put obtenir sa main. On la maria l'année suivante à un vieux lieutenant général fort riche et chevalier de plusieurs ordres.¹

Une fin similaire a lieu dans *Le Philtre*, où il est là encore question d'un mariage manqué. Alors que dans la nouvelle de Scarron le lieutenant français épousait la jeune espagnole dont il était tombé amoureux, la nouvelle stendhalienne s'achève de manière brutale sur la séparation définitive des deux personnages :

« - J'ai bien peu d'argent, reprit Liéven, 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

1 Stendhal, *Ernestine ou la naissance de l'amour*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 50-51.

pourrez partir pour Paris. » Léonor lui sauta au cou. « Grand Dieu ! que ne puis-je vous aimer ! Quoi ! vous me pardonnerez mes horribles folies ?

- À tel point que je vous épouserais avec ravissement, et que je passerais ma vie avec vous, le plus fortuné des hommes.

- 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.

On ne l'a plus revu. Léonor a fait profession au couvent des Ursulines.¹

Dans *Le Philtre*, l'histoire d'amour entre les deux personnages n'aura en réalité jamais commencé, malgré les indéniables sentiments amoureux de Liéven à l'égard de Léonor. De fait, le récit s'achève là aussi sur une ellipse : le narrateur nous indique que Léonor a décidé de passer le restant de sa vie au couvent des Ursulines, tandis qu'il admet corrélativement n'avoir plus eu de nouvelles du lieutenant Liéven depuis l'histoire qui vient d'être contée. *Vanina Vanini* s'achève sur un mariage, qui n'a toutefois rien d'une conclusion joyeuse : Vanina accepte en effet de se marier avec don Livio Savelli pour se punir elle-même des erreurs qu'elle a commises pour satisfaire son amour pour Pietro Missirilli. Là aussi, nous observons un schéma identique aux deux autres nouvelles précitées. Le texte observe une ellipse, puis le narrateur raconte ce qu'il est finalement advenu au personnage principal de ce récit :

elle lui raconta toutes ses démarches depuis le moment où Missirilli avait quitté le château de San Nicolò, pour aller se rendre au légat. Quand ce récit fut terminé : « Tout cela n'est rien, dit Vanina ; j'ai fait plus, par amour pour toi. » Alors elle lui dit sa trahison. « Ah ! monstre », s'écria Pietro furieux, en se jetant sur elle ; et il cherchait à l'assommer avec ses chaînes. Il y serait parvenu sans le geôlier qui accourut aux premiers cris. Il saisit Missirilli. « Tiens, monstre, je ne veux rien te devoir », dit Missirilli à Vanina, en lui jetant, autant que ses chaînes le lui permettaient, les limes et les diamants ; et il s'éloigna rapidement. Vanina resta anéantie. Elle revint à Rome ; et le journal annonce qu'elle vient d'épouser le prince don Livio Savelli.²

1 Stendhal, *Le Philtre*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 346.

2 Stendhal, *Vanina Vanini*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 268-269.

Ainsi, soit la nouvelle stendhalienne s'achève sur la mort des personnages principaux, soit elle conte en très peu de mots la suite de leur existence¹. Il s'agit dans les deux cas de figure d'une fin relativement peu ouverte : en effet, soit les personnages sont morts, soit la suite de leur existence va se révéler assez linéaire. Seul le cas de Jules Branciforte, dont nous avons déjà parlé, pourrait susciter un droit de suite de la part du lecteur, qui peut en effet légitimement se demander si Jules a continué à servir le prince Colonna dans de nouvelles aventures, ou s'il a tout simplement choisi de mettre fin à ses jours. Le dénouement de cette nouvelle paraît ouvert, mais il s'agit bien entendu d'un cas à part dans l'ensemble de notre corpus de nouvelles stendhaliennes.

Si donc nous notons la présence de deux catégories relativement similaires de nouvelles stendhaliennes, tout du moins dans leur façon propre de traiter le dénouement du récit, deux nouvelles paraissent s'opposer à la fin rapide et resserrée que nous venons d'observer : il s'agit des nouvelles *Vittoria Accoramboni* et *La Duchesse de Palliano*. Nous avons déjà signalé que ces deux nouvelles se détachaient régulièrement des autres textes de notre corpus par leur parenté très forte avec les chroniques judiciaires de la Renaissance italienne. En effet, les critiques ont depuis longtemps mis en lumière l'absence patente de l'art stendhalien dans ces nouvelles. Stendhal, qui venait tout juste de trouver les manuscrits italiens desquels il tira un grand nombre de ses nouvelles italiennes, n'a pas souhaité de prime abord apporter un changement fondamental à ces textes. Il estimait que ces récits présentaient une vérité sur les mœurs italiennes de la Renaissance, et que tout travail littéraire sur ce matériau brut lui ferait perdre son intérêt historique et ethnographique. Or, si son attitude sur le sujet a considérablement évolué par la suite, force est de constater que ses premières « chroniques-nouvelles » sont plus proches du genre de la chronique que de celui de la nouvelle. Un certain nombre de critiques ayant travaillé sur la structure des nouvelles stendhaliennes a ainsi mis en lumière le fait que *Vittoria Accoramboni* et *La Duchesse de Palliano* paraissaient peu stendhaliennes. C'est notamment le cas de Hans Boll-Johansen, qui estime que les nouvelles trop proches des chroniques ne relèvent pas à proprement parler d'un art stendhalien :

les nouvelles qui suivent le plus fidèlement les modèles italiens sont celles qui sont les plus éloignées des structures stendhaliennes proprement dites, tandis que les nouvelles les

¹ Sabine Ceysson, dans son article « Les mots de la fin dans les *Chroniques italiennes* », qualifie ce second type de dénouement d'« épilogue-résumé », *art. cit.* p. 141.

plus imprégnées par la création originale de Stendhal suivent les schèmes stendhaliens habituels.¹

En effet, ce n'est pas Stendhal, mais les chroniqueurs de la Renaissance qui établissent la structure de ces textes. Stendhal se contente en somme de traduire, de commenter, de réduire certains éléments de l'intrigue, mais il ne touche pas fondamentalement à la structure d'ensemble de ces chroniques. De fait, Stendhal se borne à suivre un modèle imposé par une personne extérieure ; modèle qui ne correspond en rien à celui de la nouvelle romantique, tel que lui et son complice Mérimée commencent à l'établir au début des années 1830.

La différence structurelle de ces deux nouvelles est plus particulièrement manifeste si l'on considère avec attention leur dénouement respectif. Ainsi, *Vittoria Accoramboni* s'achève, non pas sur la mort de l'héroïne, mais à la fin d'un procès condamnant les responsables de sa mort ainsi que les responsables du siège soutenu face à l'armée vénitienne. À la fin du récit, le nom de Vittoria Accoramboni n'est même plus prononcé : si la chronique a pour point d'origine la vie de Vittoria, elle s'achève sur un événement presque extérieur à l'existence de la jeune femme. La mort de Vittoria intervient ainsi aux deux tiers du récit, ce qui s'oppose complètement aux codes de la nouvelle, et notamment aux codes de la nouvelle romantique. En outre, le titre de cette nouvelle paraît totalement galvaudé : *Vittoria Accoramboni* n'est en effet nullement le personnage principal d'une nouvelle qui est de fait improprement éponyme. Ainsi, alors que le texte se focalise d'abord sur le personnage de Vittoria, le cardinal Montalto, futur pape Sixte-Quint, devient très vite le centre de toutes les attentions du narrateur. Nous suivons son ascension jusqu'à la papauté, laissant complètement de côté le personnage de Vittoria. Le texte revient certes par la suite sur le couple qu'elle forme avec le prince Orsini, mais Vittoria n'est plus évoquée qu'à travers la figure de son mari. Elle disparaît ensuite complètement de l'intrigue à la mort de ce dernier, et la fin du texte est alors accaparée par Louis Orsini, le beau-frère de Vittoria. Le lecteur éprouve ainsi une impression constante de va-et-vient à la lecture de ce texte. Certains critiques ont alors proposé d'attribuer le rôle principal de ce récit à Sixte-Quint : il est vrai que sa figure imposante domine littéralement une partie du récit, mais une partie seulement. Sixte-Quint, une fois ordonné pape, apparaît encore dans une

1 Hans Boll-Johansen, « Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal », *art. cit.* p. 427.

entrevue avec le prince Orsini, puis disparaît définitivement de l'intrigue. Comment dès lors attribuer le rôle de personnage principal à un individu qui est absent de toute la seconde partie du récit ? Cela paraît impossible, et nous invite de fait à dresser le constat suivant : *Vittoria Accoramboni* est un texte qui échappe en partie à une analyse littéraire traditionnelle de la structure du récit. En voulant demeurer fidèle à la chronique italienne dont ce récit est inspiré, Stendhal livre un texte court qui ne peut pas être fondamentalement considéré comme une nouvelle. Tous les événements du récit, qu'ils soient importants ou non, sont mis sur le même plan, et aucune ligne directrice ne se dégage clairement à la lecture du texte. La fin parfaitement décousue de *Vittoria Accoramboni* souligne de fait à quel point ce récit ne relève pas à proprement parler de la poétique de la nouvelle romantique : il n'est en effet pas composé en vue d'une fin clairement définie, et se présente ainsi essentiellement comme le compte-rendu objectif d'une affaire judiciaire qui s'est étendue dans le temps et dans l'espace à un très grand nombre de personnes. On trouve des cas similaires parmi les plus longues anecdotes stendhaliennes, et notamment parmi celles que nous avons précisément associées au genre de la chronique. Dans les *Promenades dans Rome*, un récit anecdotique occupe une quinzaine de pages. On apprend, en préambule, qu'il s'agit de relater l'histoire du dernier conclave ; tâche qui pose visiblement problème au narrateur :

16 octobre 1828. – On trouvera peut-être que les pages suivantes s'éloignent un peu de la réserve que je me suis imposée. L'article qu'on va lire est emprunté à un journal grave, intitulé la *Revue britannique*, qui l'a traduit librement d'un journal anglais. Tout le monde nous dit à Rome que les faits sont exacts et racontés avec beaucoup d'indulgence pour certaines personnes.

À SIR WILLIAM D *** À LONDRES

Rome, le 25 décembre 1824.

« Vous voulez, mon cher William, que je vous fasse l'histoire du dernier conclave. Les histoires anecdotiques de Gregorio Leti et la réunion d'un conclave nouveau ont excité votre curiosité à cet égard, et vous désirez connaître les intrigues qui ont précédé l'élévation de Léon XII à la chaire de saint Pierre. La tâche que vous m'imposez est très difficile à remplir. La police de Rome est bien organisée ; ses agents sont puissamment secondés par

les confesseurs. Chacun, dans les *conversazioni*, fait allusion à certains faits qui ne sont ici ignorés que des dupes : mais personne ne voudrait prendre sur lui d'initier un étranger à ces mystères. Ce n'est donc pas sans efforts que je suis parvenu à rassembler les matériaux du récit que je vais vous faire.¹

Le récit anecdotique qui suivra sera, comme *Vittoria Accoramboni*, décousu, et n'aura pas de véritable centre névralgique. La présentation même de cette anecdote n'est pas sans rappeler celle des chroniques. Le narrateur des *Promenades dans Rome* n'assume pas, là encore, la paternité de ce récit, préférant le présenter comme un « article » d'un « journal grave », ayant lui-même « traduit librement » « un journal anglais ». Comme dans la chronique, le narrateur insiste ici sur la véracité du récit, qui constituerait l'intérêt principal de celui-ci : « les faits sont exacts ». Le genre de la chronique semble toutefois s'opposer au dynamisme et à la cohérence même d'un récit. En effet, la volonté assumée d'être véritable oblige à « rassembler » des « matériaux » divers, ce qui fait dire au chroniqueur que sa « tâche » est « très difficile à remplir » et qu'elle n'a d'ailleurs pas été effectuée « sans efforts ». Un constat similaire peut être formulé à l'égard de la nouvelle *La Duchesse de Palliano*, bien qu'il faille sans doute davantage le nuancer.

Ainsi, ce récit, qui est censé se centrer sur le personnage féminin de Violante Carafa, multiplie les personnages et les intrigues. Tout comme *Vittoria Accoramboni*, ce récit n'est pas composé en vue d'une fin clairement définie : il relève ainsi davantage de la chronique que de la nouvelle. Le personnage de Violante Carafa est certes beaucoup plus consistant que celui de Vittoria Accoramboni : son histoire d'amour adultérin avec Marcel Capece retient assez longuement l'attention du lecteur, tout comme du reste sa condamnation et son exécution familiales. Mais le récit développe aussi des histoires parallèles, telles celles de Diane Brancaccio, la femme de chambre de Violante. Cette histoire possède toutefois un lien plus ou moins direct avec l'histoire de Violante : en effet, c'est Diane Brancaccio qui finira par dénoncer au duc de Palliano la relation adultérine qu'entretient sa femme avec Marcel Capece. La relation logique est de fait plus clairement établie que dans *Vittoria Accoramboni*. Toutefois, même si ce récit est davantage une nouvelle que *Vittoria Accoramboni*, il ne l'est pas totalement en ce que la mort de Violante ne coïncide pas directement avec la fin de l'histoire. Ainsi, ce récit est surtout l'occasion pour le chroniqueur de la Renaissance d'évoquer l'évolution politique de la péninsule

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 999-1000.

italienne, et notamment l'évolution des relations entre l'Italie et l'Espagne. Comme dans l'anecdote du conclave, la dimension politique l'emporte assez largement sur l'histoire personnelle des personnages. La famille de Violante se trouve directement concernée par l'évolution politique de l'Italie. Se servant du prétexte de l'assassinat de Violante, le pape Pie IV, ennemi des Carafa et favorable au gouvernement espagnol, condamne à mort les responsables de l'exécution de la jeune femme¹. Certes, là encore, un lien logique est institué entre les faits rapportés et le personnage éponyme, mais une fin unifiée ne se dégage pas pour autant. Si donc *La Duchesse de Palliano* est annonciatrice d'une première évolution de Stendhal vers le genre de la nouvelle, force est de constater que ce récit court se trouve toujours à la limite de la chronique et de la nouvelle.

Ces deux textes constituent toutefois des exceptions notoires dans notre corpus de nouvelles : même *Les Cenci*, récit pourtant proche de la chronique judiciaire dont il est inspiré, comporte une fin clairement délimitée. Le texte oscille certes entre le personnage de François Cenci et celui de sa fille, mais le narrateur prend soin de réserver à chacun de ces deux personnages un dénouement personnel. En outre, certains critiques ont fait très justement remarquer que si Béatrix est sans conteste le personnage principal de cette nouvelle, étant présente du début à la fin du récit, le titre même invite à considérer les Cenci dans leur globalité. Il s'agit ainsi davantage du récit d'une famille romaine, que du récit d'une seule et même héroïne. Si donc Stendhal centre tout de même son récit sur l'exécution de Béatrix, qui est le véritable acmé du texte, il prend soin d'évoquer le destin des autres membres de la famille Cenci. Le narrateur achève de fait son récit sur le sort réservé à Bernard Cenci, le frère de Béatrix, seul survivant de cette tragédie familiale :

Hier, qui fut mardi 14 septembre 1599, les pénitents de San Marcello, à l'occasion de la fête de Sainte-Croix, usèrent de leur privilège pour délivrer de la prison le signor Bernard Cenci, qui s'est obligé à payer dans un an quatre cent mille francs à la très sainte Trinité du pont Sixte.²

Si donc deux récits courts stendhaliens échappent au schéma structurel de la nouvelle romantique, on peut se demander quels sont justement les traits distinctifs de ce genre ; traits qui s'appliquent également, pour une très large part, aux anecdotes et ainsi au récit

1 C'est-à-dire son frère, le comte d'Aliffe, mais aussi son mari et son beau-frère, le cardinal Carafa.

2 Stendhal, *Les Cenci*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1152.

bref stendhalien dans son ensemble.

La notion d'ellipse semble être déterminante dans toute approche définitionnelle de la nouvelle stendhalienne. Ainsi, à la suite de Montaigne, Stendhal semble privilégier une écriture « à sauts et à gambades¹ » : c'est notamment ce que pensent certains stendhaliens, tels Didier Philippot. Nous adhérons pour notre part totalement à cette pensée : les nouvelles stendhaliennes, si elles présentent une unité logique forte, totalement dirigée vers un dénouement bien souvent tragique, n'en ont pas moins recours à des résumés et des ellipses visant à procéder à une accélération d'ensemble du récit.

Ainsi, certains faits ou certaines attitudes, même après une relecture attentive, demeurent irréductiblement dans l'ombre. Le comportement d'Inès dans *Le Coffre et le Revenant* pose par exemple question : pourquoi choisit-elle en effet d'épouser don Blas ? Certes, la question financière n'est pas à négliger, Inès et son père vivant depuis longtemps dans une réelle dépendance vis-à-vis de don Fernando, qui est condamné dès le début du texte à une lourde peine de prison. Pourtant, pourquoi avoir choisi d'adopter cette stratégie déplaisante alors que d'autres alternatives, elles-mêmes évoquées par le narrateur (un exil en Angleterre), s'offraient à la jeune femme ? Il paraît difficile de répondre à une telle question. Le narrateur se contente en effet d'évoquer les possibilités s'offrant à Inès puis, après une ellipse, nous relate brièvement le mariage de la jeune femme avec don Blas :

Bientôt Inès sécha ses larmes et demanda la permission d'aller consulter le curé, qui était dans l'église, à son confessionnal. Malgré l'insensibilité de son âge et de son état, le curé pleura. Le résultat de la consultation fut qu'il fallait se résoudre à épouser don Blas, ou dans la nuit prendre la fuite. Doña Inès et son père devaient essayer de gagner Gibraltar et s'embarquer pour l'Angleterre.

« Et de quoi y vivrons-nous ? dit Inès.

-Vous pourriez vendre votre maison et le jardin.

- Qui l'achètera ? dit la jeune fille fondant en larmes.

- J'ai des économies, dit le curé, qui peuvent monter à 3000 réaux ; je vous les donne, ma fille, et de grand cœur, si vous ne croyez pas pouvoir faire votre salut en épousant don Blas Bustos. »

Quinze jours après tous les sbires de Grenade, en grande tenue, entouraient l'église si sombre de Saint-Dominique. À peine si en plein midi on y voit à se conduire. Mais ce jour-

1 D'après l'expression employée par Montaigne dans le livre III des *Essais*.

là personne autre que les invités n'osait y entrer.¹

L'opacité des personnages des récits brefs, souvent signalée par les spécialistes du genre², favorise de fait la mise en place d'une écriture de l'ellipse. Stendhal n'est, il est vrai, nullement contraint de justifier l'ensemble des attitudes de ses personnages. C'est ainsi que certains enjeux, pourtant majeurs, demeurent irrévocablement dans l'ombre : pourquoi Ernestine n'accepte-t-elle pas le mariage proposé par Philippe Astézan, alors même qu'elle rêvait de l'épouser ? Pourquoi choisit-elle peu après de se marier avec un vieux militaire qu'elle ne connaît guère ? Là encore, le narrateur a recours à des ellipses qui ont pour conséquence de présenter les faits sous un état brut : nous connaissons les grands moments de la vie d'Ernestine, mais nous sommes incapables d'expliquer pourquoi certains faits sont tels. Stendhal, en supprimant le monologue intérieur de ses récits courts, ne nous permet pas de pénétrer les intentions profondes de ses protagonistes.

Le phénomène est assez répandu dans les nouvelles stendhaliennes : même une longue nouvelle comme *L'Abbesse de Castro*, que certains stendhaliens n'hésitent du reste pas à classer dans la catégorie du « petit roman³ », contient ce genre d'ellipses. Ainsi, comment expliquer clairement le fait qu'Hélène se refuse à revoir Jules après que celui-ci a tué accidentellement son frère ? Certes, on peut supposer qu'Hélène a pu être abusée dans cette affaire, mais elle révélera ultérieurement à Jules qu'il n'en a rien été. Or, cette volonté de faire montre d'une froideur extrême à l'égard de son amant est tout sauf anodine : en effet, Jules est près de suicider par désespoir à la suite de son entrevue malheureuse avec Hélène. Pourtant, alors même que la tension est alors à son comble dans le texte, le lecteur ne saura jamais clairement pourquoi l'héroïne a agi de telle sorte.

Yvon Houssais, dans son ouvrage consacré à l'histoire et à la fiction dans les *Chroniques italiennes*, insiste ainsi sur le fait que les personnages des nouvelles stendhaliennes ont des comportements parfois assez peu logiques. Il montre que ces personnages correspondent pleinement, voire dépassent, l'opacité traditionnellement attribuée aux personnages des nouvelles. Cette opacité a effectivement une origine générique. N'ayant pas autant de place que dans un roman pour développer la psychologie de ses personnages, le nouvelliste devra volontairement faire l'impasse sur leurs

1 Stendhal, *Le Coffre et le Revenant*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 277.

2 Thierry Ozwald évoque longuement ce point dans son ouvrage *La nouvelle* lors du chapitre consacré aux personnages.

3 C'est notamment le cas de Michel Crouzet, dans son article « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.*

motivations, cette impasse étant du reste encore plus grande dans les récits anecdotiques :

Cette relative pauvreté du personnage serait, si l'on en croit Thierry Ozwald, inhérente à la nouvelle. Alors que le héros romanesque atteint à une richesse psychologique, une profondeur que lui confèrent la durée longue, le temps souvent continu du roman, le personnage de la nouvelle se voit astreint à un temps bref, fragmentaire, d'où une sorte d'incomplétude inhérente au genre :

« C'est la raison pour laquelle la plupart d'entre eux en vérité... font l'effet au lecteur de créatures un peu élémentaires, impalpables, désincarnées, à tout le moins frustrées et frustrantes, et qu'on ne saurait caractériser avec certitude ni cerner psychologiquement¹. »²

La nouvelle et l'anecdote se distinguent ainsi du roman par l'importance proportionnellement accordée aux actions : s'il y a bien entendu des actions dans un roman, elles ne constituent toutefois pas nécessairement la structure dominante du texte. Les actions doivent en effet se partager la place avec les descriptions, les dialogues, et éventuellement les commentaires du narrateur. Si la nouvelle et l'anecdote connaissent elles aussi un partage entre ces différents éléments narratifs, elles donnent toutefois la priorité aux actions, qui leur permettent de se diriger plus rapidement vers le dénouement, qui est en quelque sorte leur sacerdoce. Les actions dominant ainsi sans partage l'univers de la nouvelle et de l'anecdote, laissant peu de place aux autres procédés narratifs. Stendhal respectant très scrupuleusement cette règle parfaitement présente dans les codes de la nouvelle romantique, il s'ensuit nécessairement une carence sémantique : le lecteur a en effet face à lui un grand nombre d'actions, qui ne sont accompagnées que de très peu d'explications³. C'est du reste en ce sens que *L'Abbesse de Castro* peut être considérée comme une nouvelle : si ses dimensions l'apparentent certes à un roman, sa vocation à privilégier les procédés d'accélération du récit au détriment de l'analyse psychologique la rapproche des autres nouvelles de Stendhal. Les forces psychologiques sont ainsi statiques dans les nouvelles et anecdotes stendhaliennes, ce qui favorise et légitime très largement la

1 Thierry Ozwald, *La nouvelle*, *op. cit.* p. 83.

2 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, *op. cit.* p. 118-119.

3 Dans son article « Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal », Hans Boll-Johansen déclare ainsi que « dans la hiérarchie de la nouvelle l'action extérieure prime l'étude psychologique », avant d'ajouter un peu plus loin que « l'action se substitue aux forces psychologiques » dans les nouvelles stendhaliennes (*art. cit.* p. 428-429).

mise en place d'un temps externe, c'est-à-dire opposé à la perception subjective du temps par les personnages principaux.

De fait, les nouvelles et anecdotes stendhaliennes se caractériseraient par une tendance commune : le primat donné à l'ellipse sur une clarté logique. Toutes les nouvelles et anecdotes stendhaliennes privilégient ainsi les procédés littéraires d'accélération du récit, tels le résumé notamment. Si une unité des récits courts stendhaliens pouvait s'établir notamment du côté du récit tragique, force est de constater qu'il existe également une unité structurelle de ces récits courts, qui est à rechercher du côté d'une écriture rapide et resserrée. La structure des nouvelles et anecdotes stendhaliennes correspond de fait à la conception stendhalienne de l'écriture : en dressant un lien intime entre énergie et écriture, Stendhal préconisait en effet un style resserré et par là efficace. Stendhal dénonçait ainsi toute forme de bavardages, qu'il jugeait à la fois superflue et dangereuse. C'est du reste au nom de ce principe qu'il donnait sa préférence à Bandello par rapport à Boccace :

Bandello, que Henri II fit évêque d'Agen (1550), est un excellent romancier qui, je ne sais pourquoi, ne jouit pas de la réputation dont il est digne ; il a laissé neuf volumes de nouvelles charmantes, peut-être un peu trop gaies, où l'on voit, *comme dans un miroir*, les mœurs du XV^e siècle, Bandello se trouvait à Rome en 1504*. Il n'invente rien, ses nouvelles sont fondées sur des faits vrais. On y voit ce qu'était Rome du temps de Raphaël et de Michel-Ange. Il y avait bien plus de magnificence, d'esprit et de gaieté à la cour des papes qu'à celle d'aucun roi de l'Europe. La moins barbare était celle de François I^{er}, et l'on y trouvait encore bien des traces de grossièreté. Le sabre tue l'esprit.

Tous les genres de mérite, même celui qui est fondé sur l'art de penser et de découvrir la vérité dans les matières difficiles, étaient alors bienvenus à Rome. Là se rencontraient tous les plaisirs. Une politesse qui passait pour parfaite ne nuisait point à l'originalité des esprits. Je conseille au voyageur de lire quelques nouvelles de Bandello, choisies parmi celles dont la scène est à Rome ; cela le guérira des préjugés qu'il a pu prendre dans Roscoe, Sismondi, Botta, et autres historiens modernes*.

Pour moi, j'ai cherché à indiquer le plus de faits possible. J'aime mieux que le lecteur trouve une phrase peu élégante, et qu'il ait, sur un monument, une petite idée de plus. Souvent, au lieu d'une expression plus générale, et par là moins dangereuse pour l'auteur, je me suis servi du *mot propre*. Rien ne choque davantage le bel usage du XIX^e siècle. Mais je tiens au mot propre, parce qu'il laisse un souvenir distinct.¹

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 620-621.

Dans cet extrait des *Promenades dans Rome*, Stendhal considère préférable l'emploi d'« une phrase peu élégante » à « une expression plus générale ». Selon lui, primauté doit être donnée à l' « idée », ce qui nécessite le recours au « mot propre » (syntagme employé à deux reprises, dont une fois en italique). En célébrant la transparence des textes de Bandello (on y voit « *comme dans un miroir* », seul autre syntagme à figurer ici en italique), Henri Beyle insiste sur le bien-fondé d'une écriture de la vérité. Or, ce style resserré et concentré, qu'il aura parfois tendance à reprocher à Mérimée, prend d'autant plus d'importance dans l'écriture des nouvelles qu'il permet de saisir au mieux la réalité de ces peuples du passé. Ainsi, Stendhal établit très clairement un lien entre stylistique et thématique, estimant que l'un détermine l'autre et inversement. C'est de fait à travers une écriture elliptique, et ne donnant pas la priorité à la logique, que Stendhal pourra approcher au mieux les mœurs énergiques de certains peuples donnés. Si donc l'écriture de l'ellipse paraît majeure dans l'approche de la poétique des récits courts stendhaliens, il paraît important de considérer également le traitement de l'espace que Stendhal réserve à ses textes courts.

IV. Un espace symbolique

Dans ses nouvelles et ses anecdotes, Stendhal procède à un traitement tout particulier de l'espace : les nombreuses études consacrées à ce sujet en sont du reste un témoignage tout à fait révélateur. Philippe Berthier notamment, dans un article fondateur¹, insiste sur la valeur symbolique de l'espace dans *L'Abbesse de Castro*. Pour Philippe Berthier, les lieux de l'intrigue entretiennent ainsi un lien intime avec les thèmes développés dans le récit :

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 plus grandes chances ; de faire fonctionner en quelque sorte une *topo-énergétique*, c'est-à-dire de situer et de faire vibrer (en instituant entre eux des relations, des

¹ Philippe Berthier, « Topo-énergétique de *L'Abbesse de Castro* », *Espaces stendhaliens*, Paris, PUF, 1997, p. 283-299.

échanges, des contacts et des court-circuits) certains lieux éminemment propices à la concentration du potentiel dont il souhaite ménager l'explosion. 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.¹

De fait, s'opposent dans le récit l'espace de la forêt de la Faggiola et l'espace du couvent de la Visitation. Si le premier nommé se présente comme l'endroit idéal à tout épanchement libre de l'énergie, le second en revanche s'oppose à la mise en liberté de l'énergie. Le couvent est du reste un lieu majeur des nouvelles stendhaliennes : il est un espace récurrent, plus particulièrement dans les anecdotes et nouvelles ayant pour cadre l'Italie. Espace atemporel, le couvent est ainsi le lieu par excellence où sont réprimées la liberté et les passions. Les religieuses, souvent placées de force au couvent par leurs familles, voient leurs désirs niés par le cadre même du couvent. Plus qu'un lieu de recueillement, le couvent s'apparente en effet à une prison dans les nouvelles stendhaliennes. Si les textes nous présentent certaines figures de religieuses convaincues², les héroïnes sur lesquelles s'appesantissent les récits sont pour la plupart des religieuses rebelles, qui vivent leur internement au couvent comme une véritable punition. Félize degli Almiri, dans *Trop de faveur tue*, est ainsi emblématique de cette révolte interne qui habite les religieuses. Celle-ci ne manque pas en effet de mettre en lumière les raisons basement financières à l'origine de sa venue au couvent : fille cadette d'une noble famille toscane, elle a été contrainte par ses parents de venir vivre au couvent, car ils ne souhaitaient pas dépenser une somme trop importante pour payer sa dot. Le discours engagé de la jeune religieuse est ainsi un des moments forts des textes de notre corpus :

Il peut y avoir des couvents remplis de filles réellement pieuses, qui aiment la retraite et qui aient songé à accomplir réellement les vœux de pauvreté, d'obéissance, etc., etc., qu'on

1 *Ibid.* p. 134-135.

2 C'est notamment le cas de la sœur Virgilia, dans la nouvelle inachevée *Trop de faveur tue*. Bien qu'amoureuse du grand-duc Ferdinand de Médicis, elle accepte sans révolte aucune de tenir fermement à l'écart des tentations du monde – aussi bien pour elle que pour les autres sœurs – l'abbaye de Sainte-Riparata dont elle a la charge.

leur fait faire à dix-sept ans ; quant à nous, nos familles nous ont placées ici, pour laisser toutes les richesses de la maison à nos frères. Nous n'avions d'autre vocation que l'impossibilité de nous enfuir et de vivre ailleurs qu'au couvent, puisque nos pères ne voulaient plus nous recevoir dans leurs palais. D'ailleurs, quand nous avons fait ces vœux si évidemment nuls aux yeux de la raison, nous avons toutes été pensionnaires une ou plusieurs années dans le couvent, chacune de nous pensait devoir jouir du même degré de liberté que nous voyions prendre aux religieuses de notre temps.¹

Les riches familles italiennes préfèrent de fait marier en priorité leurs enfants aînés, surtout quand ceux-ci sont des garçons. À travers le cas emblématique de Félize, est ainsi dénoncé un système qui contraint les jeunes filles à devenir religieuses, non pas par vocation, mais en vue de respecter une politique budgétaire à laquelle se conforment traditionnellement les familles italiennes. De fait, le couvent, lieu récurrent dans le récit court stendhalien, est connoté négativement de manière quasi systématique. Stendhal prend soin de présenter ce lieu comme une prison, une place-forte, de laquelle il paraît impossible de s'échapper. Le couvent de Castro est en ce sens un des plus emblématiques, comme nous le montre Philippe Berthier :

Telle une citadelle en état de siège – ou la ville fortifiée dont il est question dans les *Psalmes* –, l'abbaye de Castro organise son espace intérieur selon tout un système compliqué de chicanes successives, de passages et d'obstacles destinés à le compartimenter au maximum, afin de pouvoir retarder l'avancée d'un assaillant éventuel, la fractionner, l'isoler et donc la maîtriser selon les principes les plus sûrs de la défense féodale. Chaque fois que l'envahisseur réussit à passer un point crucial, cette victoire partielle ne lui donne accès qu'à la difficulté suivante ; le parcours est jalonné d'entraves soigneusement calculées pour gagner du temps et reculer toujours le cœur imprenable du Sens [...] Il s'agit donc d'un labyrinthe piranésien, onirique, où la sauvagerie du désir lancé à l'attaque s'exténue à venir à bout l'un après l'autre d'une série de blocages destinés à le retarder et à l'user. Comme dans les mauvais rêves, chaque cloison traversée ne débouche que sur une autre cloison, d'où une impression cauchemardesque d'impuissance et d'inefficacité, de sur-place épuisant, halluciné. Une architecture perverse s'acharne à tronçonner la cavalcade passionnelle, à lui couper les jambes et à la morceler en l'empêtrant à l'infini dans de petites conquêtes parcellaires, qui lui refusent les vastes perspectives où son élan pourrait tout

1 Stendhal, *Trop de faveur tue*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 705-706.

balayer.¹

À ce lieu clos et coercitif s'oppose, nous l'avons dit, l'espace plus libre de la forêt. Il y a ainsi, autour de la thématique du couvent, une opposition entre un espace intérieur et un espace extérieur. Cela est particulièrement vrai dans *L'Abbesse de Castro*, où la forêt de la Faggiola constitue le repaire des brigands du prince Fabrice Colonna. Dans une forêt sombre, établie sur un ancien volcan, les brigands peuvent ainsi se livrer sans crainte au libre épanchement de leur extraordinaire énergie personnelle :

C'est elle [la forêt] qui recueille, concentre et déchaîne l'énergie anémique ; c'est le foyer sans clôture, et pourtant clos, des exclus du social : comme une enclave familière de folie, de transgression et de culpabilité. On y vit, comme dans une vaste maison qui n'aurait pas de murs ; s'y retrouvent, dans un dédale bizarrement domestique, tous ceux qui n'ont plus de *chez eux* et installent au grand air leurs pénates. La forêt protège, mais elle impose aussi à ceux qui l'ont rejointe un certain mode de vie et une éthique (de la rupture, du mépris de la règle). C'est un milieu à la fois tutélaire – on y échappe au châtement de la communauté – et implacable, qui ne sauve qu'en condamnant à la surenchère, qu'en confirmant dans la faute. Comme celle du moine, la vocation du brigand est totalitaire : à la forêt comme au couvent, en somme ; qui y entre une fois n'en sort plus.²

La présence de monuments antiques au sein de cette forêt contribue par ailleurs à renvoyer les brigands aux valeurs de la Rome antique ; valeurs fondées sur la vertu, le courage et l'abnégation :

L'Antiquité sert ici de réservoir à mythes : mythes historico-littéraires organisés principalement autour de la notion de puissance, d'énergie dont les reliques, après tant de siècles, jonchent toujours le sol et émeuvent l'esprit.³

Il y a de fait un lien très clairement établi entre les personnages et les lieux de l'action : les uns semblent déterminer les autres, et vice-versa. Philippe Berthier souligne par exemple le fait que la maison de Jules Branciforte se trouve à mi-chemin entre le village d'Albano et la forêt de la Faggiola. Il s'agit, selon Philippe Berthier, d'un moyen choisi par Stendhal pour

1 Philippe Berthier, « Topo-énergétique de *L'Abbesse de Castro* », *art. cit.* p. 137.

2 *Ibid.* p. 141.

3 *Ibid.* p. 142.

montrer à quel point le jeune brigand est au centre de deux univers : s'il aspire certes à vivre dans la société, son passé et ses dispositions naturelles le tirent inexorablement vers un destin de hors-la-loi. De fait, l'emplacement même de la maison de Jules traduit le conflit intérieur qui habite le personnage pendant la première partie du récit.

Un tel procédé, qui consiste à donner une valeur hautement symbolique aux lieux de l'intrigue, n'est pas rare dans l'écriture de récits courts. Dans les anecdotes présentes dans les différents récits de voyage en Italie, certains lieux sont associés de manière quasi inextricable à certains types de personnages ou de comportements. Ainsi, le quartier du Transtévère, à Rome, est systématiquement associé à la violence et à l'énergie. Il suffit de citer les quelques anecdotes évoquant ce quartier dans les *Promenades dans Rome* pour s'en apercevoir :

On voit dans cette tête un grand caractère, c'est-à-dire beaucoup de franchise, le dédain de toute ruse, et même cette férocité que l'on rencontre dans le quartier de Trastevere¹ ; Nous remarquons que la haute société de Rome croit à ces miracles ou, du moins, a peur d'offenser la Madone, en se permettant d'en plaisanter. La bourgeoisie s'en moque ouvertement. Le bas peuple de Trastevere ou du quartier des Monti, y croit fermement, et ferait un mauvais parti à qui manifesterait un doute² ; L'autre assassinat a eu lieu près Saint-Pierre, parmi des Transtévérins ; c'est aussi un mauvais quartier, dit-on ; superbe à mes yeux : il y a de l'énergie, c'est-à-dire la qualité qui manque le plus au XIX^e siècle³ ; Grâce à lui, j'ai enfin trouvé, après de longues recherches, un barbier bavard et jeune ; je le voulais absolument Transtévérin, et je le paye fort cher. Le travail est une chose tellement contre nature pour un vrai Romain, qu'il lui faut de puissants motifs pour se déranger tous les jours. Les Transtévériens prétendent descendre des anciens Romains ; rien de moins prouvé ; mais ce grand nom leur donne du cœur : noblesse oblige. Mon barbier est fort gros, quoique fort jeune, ce qui se voit souvent à Rome ; il est bouillant d'énergie⁴ ; Si les Transtévérins et autres sans-culottes de Rome eussent compris toute l'étendue de leur bonheur, ils auraient commencé par égorger les sept à huit cents citoyens qui avaient accepté un emploi quelconque des Français. Ce peuple, alléché par le sang comme le tigre, eût massacré probablement tous les riches marchands, et ensuite il se serait enivré et endormi au coin des rues.⁵ ; Le parti fanatique espérait que cette populace

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 639.

2 *Ibid.* p. 655.

3 *Ibid.* p. 755

4 *Ibid.* p. 756.

5 *Ibid.* p. 861.

redoutable, qui avait autrefois tranché les jours du général Duphot, et surtout les *Transteverins* qui habitent la partie de la ville située au sud-ouest du Tibre, assassinaient les deux ou trois cents hommes choisis auxquels Napoléon avait confié les magistratures de Rome.¹

On constate que l'évocation du quartier du Transtévère n'est possible que par l'évocation corrélatrice de ses habitants. L'énergie et la férocité des Transtévérins, rappelée dans chacune des cinq anecdotes citées, sont autant le fait du quartier que de sa population. Plutôt que d'entrer dans une longue description des mœurs, le narrateur s'appuie sur un terme spatial aux connotations précises pour parler d'un certain être au monde propre à une population donnée. Le phénomène est récurrent dans les anecdotes stendhaliennes. On peut également citer le cas des brigands, déjà évoqué avec le personnage de Jules Branciforte. Dans ses récits de voyage en Italie, Stendhal associe ces personnages à la fois dangereux et sublimes à l'espace de la forêt. Au moment de consacrer un chapitre entier aux anecdotes sur le « brigandage », dans la dernière partie des *Promenades dans Rome*, le narrateur souligne l'importance de l'espace dans lequel vivent et se meuvent les brigands :

La ligne d'opérations des brigands s'étendait ordinairement de Ravenne à Naples, et passait par les hautes montagnes d'Aquila et d'Aquino, à l'orient de Rome. Alors comme aujourd'hui, elles étaient couvertes de forêts impénétrables et fréquentées par de nombreux troupeaux de chèvres qui font la base de la subsistance des brigands. (Voir un tableau de M. Schnetz, *Le « Pecoraio » égorgé pour n'avoir pas voulu donner un chevreau aux brigands*. Mœurs de 1820.) Depuis 1826, les brigands ont disparu par les soins de M. le cardinal Benvenuti. Mais, avant cette époque, un paysan des environs de Rome avait-il éprouvé, de la part d'un grand seigneur ou d'un prêtre puissant quelque injustice trop irritante pour ses sentiments, il prenait la *macchia* (littéralement *il prenait la forêt*), il se faisait brigand.²

On voit dans cet extrait visant à introduire ensuite une série d'anecdotes consacrées aux brigands à quel point lieux et comportements sont harmonieusement intriqués. L'espace occupe un rôle essentiel. Outre la présence de termes géographiques précis (« Ravenne », « Naples », « Aquila », « Aquino », « orient de Rome »), est sollicitée une dimension explicitement visuelle, avec la mention du tableau de M. Schnetz. La dernière phrase citée

1 *Ibid.* p. 1000.

2 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 1036-1037.

paraît être la plus révélatrice de l'usage de l'espace dans le récit court stendhalien. En effet, il semble y avoir ici une coïncidence parfaite entre espace et être au monde : prendre la « macchia » équivaut littéralement à devenir « brigand ». Le lieu opère comme un véritable transformateur, faisant du simple paysan mécontent un brigand à part entière.

Ainsi, nombreux sont les spécialistes de la nouvelle à faire de la caractérisation outrancière du paysage un des éléments caractéristiques du genre. Baudelaire lui-même à son époque estimait que tous les éléments de la nouvelle avaient chacun une valeur de la plus haute importance. Pour l'auteur des *Fleurs du mal*, la concision même de la nouvelle impliquait que chaque mot, chaque élément soit soigneusement pesé par le nouvelliste¹. Yvon Houssais ne dit du reste pas autre chose dans sa thèse consacrée aux *Chroniques italiennes* :

les contraintes formelles du texte court interdisent ce traitement exponentiel du descriptif souvent pratiqué par le roman historique, qui amplifie les segments descriptifs, multiplie les aperçus, les panoramas. La nouvelle devra faire vrai, donner cette impression de couleur locale, sous peine de ne pas être perçue comme historique, mais ne disposera pour le faire que d'un espace restreint, d'où, là encore, une nécessaire réduction des moyens. Le récit court renonce ainsi à une représentation d'ampleur, mais, du même coup, charge d'une grande importance le moindre détail. Dans le cadre de la nouvelle historique, le problème qui se pose est de camper rapidement un espace-temps qui n'est plus celui du lecteur, et doit cependant être identifié rapidement. La description doit être suffisamment efficace pour produire très vite un effet d'exotisme, de dépaysement, qui donnera l'illusion d'être transporté dans une autre époque. Les nouvellistes vont donc plutôt choisir des détails symboliques, susceptibles de faire sens immédiatement dans l'esprit du lecteur et connotant à eux seuls une époque.²

Depuis la définition fondamentale de la nouvelle donnée par Baudelaire, nombre de spécialistes du genre ont admis que le genre bref, par ses dimensions extrêmement restreintes, invitait les auteurs à considérer chaque élément de leur récit avec un soin tout particulier. De fait, contrairement au roman, la nouvelle et l'anecdote insistent sur le travail interprétatif du lecteur : le temps de lecture étant en effet beaucoup moins long, le lecteur

1 Baudelaire figure parmi les premiers à avoir parlé de potentiels liens entre nouvelles et poèmes en prose. Dans une lettre à Arsène Houssaye, il établit du reste une analogie entre les poésies et les nouvelles de cet auteur.

2 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 181-182.

prêtera beaucoup plus attention aux éléments contenus dans le texte. C'est en cela que le rapprochement avec le poème en prose – établi dès notre premier chapitre – apparaît opérant. Comme dans le cadre du genre poétique, la nouvelle et l'anecdote supposeront de considérer chaque terme employé avec intérêt et attention. Nous citons dans la partie précédente le propos de Stendhal sur la nécessité d'avoir recours au « mot propre ». Un tel souci de précision, s'il est présent dans le roman, n'est toutefois pas aussi important que dans la poésie, la nouvelle ou l'anecdote. Dans ces récits de l'énergie que nous étudions, la fonction poétique du langage serait ainsi une caractéristique essentielle. C'est précisément parce que le propos est énergique et, de fait, économe, que la fonction poétique du langage sera à ce point importante. On peut mobiliser là les très éclairantes analyses de Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale* :

La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. Cette fonction ne peut être étudiée avec profit si on perd de vue les problèmes généraux du langage, et, d'un autre côté, une analyse minutieuse du langage exige que l'on prenne sérieusement en considération la fonction poétique. Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. Aussi, traitant de la fonction poétique, la linguistique ne peut se limiter au domaine de la poésie. [...]

Selon quel critère linguistique reconnaît-on empiriquement la fonction poétique ? En particulier, quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute œuvre poétique ? Pour répondre à cette question, il nous faut rappeler les deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal : la *sélection* et la *combinaison*¹. Soit « enfant » le thème d'un message : le locuteur fait un choix parmi une série de noms existants plus ou moins semblables, tels que enfant, gosse, mioche, gamin,

¹ Jakobson renvoie ici à un autre chapitre des *Essais de linguistique générale*. On peut y lire notamment : « Le destinataire perçoit que l'énoncé donné (message) est une combinaison de parties constituantes (phrases, mots, phonèmes, etc.) sélectionnées dans le répertoire de toutes les parties constituantes possibles (code). Les constituants d'un contexte ont un statut de contiguïté, tandis que dans un groupe de substitution les signes sont liés entre eux par différents degrés de similarité, qui oscillent de l'équivalence des synonymes au noyau commun des antonymes » (p. 48).

tous plus ou moins équivalents d'un certain point de vue ; ensuite, pour commenter ce thème, il fait choix d'un des verbes sémantiquement apparentés – dort, sommeille, repose, somnole. Les deux mots choisis se combinent dans la chaîne parlée. La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison.* L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence.¹

En se référant aux propos tenus ici par Roman Jakobson, on peut effectivement considérer que la fonction poétique du langage – qui n'est donc pas propre à la seule poésie – est une des caractéristiques majeures des récits courts stendhaliens. Il ne s'agit pas tant de bien écrire, que de proposer des textes dont l'énergie, aussi bien thématique que stylistique, charge chaque terme d'une dimension symbolique potentiellement forte. Lors de la lecture d'un roman, en revanche – nécessairement supérieure à une heure – le lecteur saisira l'ensemble des enjeux contenus dans le texte, mais ne s'appesantira pas nécessairement sur des éléments plus subtils et pourtant parfois tout aussi importants (si ce n'est plus) que les éléments les plus visibles et les plus récurrents. Bruno Monfort insiste sur ce point très précis dans son article « La nouvelle et son mode de publication » :

Ce n'est pas en tant que récit et relevant par là de ce que nous appelons l' « effet d'unité » que la nouvelle diffère du roman (qui n'en relève pas moins qu'elle), mais, en tant qu'elle est matériellement brève, elle ne fait plus obstacle à l'unité d'effet. L'effet d'unité est une caractéristique particulière produite par le fonctionnement narratif du texte ; l'unité d'effet est un principe esthétique général que vient contrecarrer l'engluement du signifiant dans des manifestations physiques dont la longueur n'est pas la moindre. Non pas moins de pages = plus d'unité d'effet, mais plus de pages = une perception amoindrie de l'unité d'effet. L'unité d'effet, parce qu'elle n'est pas d'ordre narratif, est perdue de vue dans les formes longues ou très développées du récit dont la perception est à peu près inévitablement fragmentaire, car ces formes se veulent *mimésis* d'une vie aliénée dans la perte de l'unité première restituée seulement dans la mort.²

1 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », 1960, dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Points », 1963, p. 218-220.

2 Bruno Monfort, « La nouvelle et son mode de publication », *art. cit.* p. 167-168.

Le récit court se caractériserait ainsi par sa capacité à préserver « l'unité d'effet ». On voit là que le critère des dimensions du texte, s'il ne doit pas être le seul à être pris en considération, demeure essentiel. C'est notamment ce critère qui confère aux textes inachevés une « unité d'effet » qu'ils ne posséderaient pas si Stendhal avait pris le temps de les développer davantage. Dans *Les avatars romantiques du genre, transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Luc Bonenfant établit des liens entre le poème en prose – popularisé par Baudelaire avec le recueil le *Spleen de Paris* – et le genre bref. D'après lui, le poème en prose, la nouvelle et l'anecdote auraient en commun un même travail de précision sur le langage. Comme dans le cadre du genre poétique, le récit court, du fait de ses dimensions, accorderait une importance centrale aux mots. Le signifié de chacun d'entre eux revêtirait un sens plus grand que dans le roman, notamment :

dans sa dense organisation interne, le texte nouvellistique signifie au-delà des mots inscrits sur la page. Tout comme le poème en prose, la nouvelle constituerait donc un type de texte qui dépasse son strict cadre textuel et typographique pour offrir au lecteur des significations qu'il ne soupçonnait pas d'abord. En s'inscrivant au cœur même des préoccupations qui ont aussi secoué l'écriture poétique des deux derniers siècles, l'exigence première de l'écriture de la nouvelle la rend proche du genre du poème en prose.¹

Stendhal se présente de fait comme un excellent nouvelliste, en ce qu'il prend soin de caractériser au maximum l'ensemble des éléments de ses récits courts. On comprend la différence qui peut exister entre, d'un côté, les nouvelles et les anecdotes, et de l'autre, les textes inachevés de Stendhal. Pensés pour la plupart d'entre eux comme de potentiels romans, ces textes ne présentent pas un soin aussi important accordé aux mots et à l'espace. Si leur brièveté forcée les amène à appartenir au récit court stendhalien (notamment en ce que leurs dimensions leur permettent de préserver une réelle « unité d'effet »), ils n'entrent toutefois qu'imparfaitement dans cette catégorie. On peut ainsi estimer qu'il y a plus de points communs entre les nouvelles et les anecdotes, qu'entre les nouvelles et les textes inachevés. La différence se maintient toutefois entre les nouvelles et les anecdotes les plus brèves, ces dernières n'ayant pas toujours la possibilité d'établir un cadre particulièrement évocateur. Ce n'est toutefois pas une raison d'opposition forte entre anecdotes et nouvelles.

¹ Luc Bonenfant, *Les avatars romantiques du genre, transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, op. cit. p. 72-73.

Si les nouvelles vont pouvoir caractériser plus aisément le cadre dans lequel se meuvent les personnages, les anecdotes n'en seront pas pour autant empêchées. Elles auront simplement tendance à se focaliser sur un nombre plus restreint d'éléments signifiants. Tout n'est, de fait, pas seulement une question de dimensions – les nouvelles et les textes inachevés présentant un nombre de pages relativement proches – mais surtout voire essentiellement de poétique. *L'Abbesse de Castro*, en tant que nouvelle la plus longue écrite par l'écrivain grenoblois, est certes un exemple particulièrement frappant : l'auteur a en effet davantage le temps de placer des descriptions significatives dans un récit aux dimensions plus conséquentes. Aux frontières du petit roman et de la longue nouvelle, *L'Abbesse de Castro* jouit donc à la fois des avantages de l'un et l'autre genre : elle permet à l'auteur de se livrer à un certain nombre de descriptions – ce qui est souvent impossible dans une nouvelle – tout en respectant un temps de lecture relativement court, ce qui offre au lecteur la possibilité d'accomplir son travail interprétatif avec la plus grande attention possible. *L'Abbesse de Castro* n'est toutefois pas la seule nouvelle stendhalienne à donner une valeur hautement symbolique à l'univers dans lequel se meuvent les personnages.

Le Coffre et le Revenant et *Le Philtre*, les seules nouvelles de Stendhal dont la matière est essentiellement espagnole, établissent un lien inextricable entre la notion de claustration et la question de la passion, thèmes centraux chez Stendhal. La prison – réelle mais aussi psychique – est en effet présente dans de nombreux textes de l'écrivain grenoblois, et est régulièrement associée à l'amour. C'est notamment le cas dans *Le Rouge et le Noir*¹, texte publié lui aussi en 1830, et plus encore dans *La Chartreuse de Parme*, qui fait de la prison amoureuse un de ses enjeux les plus forts. Dans *Le Coffre et le Revenant* et *Le Philtre*, le rapport des amants à la claustration est absolument essentiel, en ce qu'il est le révélateur de la nature de leur passion.

Sur le point de se marier avec la belle Inès, don Fernando est arrêté arbitrairement par le directeur de la police de Grenade, don Blas Bustos y Mosquera. Lors de cet épisode, Fernando ne perd pas seulement sa liberté, mais aussi l'exclusivité de son amour pour Inès : don Blas tombe en effet amoureux de la jeune femme, et décide peu après de la demander en mariage. Si Inès n'est absolument pas encline à épouser l'homme responsable de

1 Le personnage de Julien Sorel se trouve en effet régulièrement enfermé dans des pièces de la maison des Rênal, et ce, afin de pouvoir donner libre cours à sa relation adultérine avec Madame de Rênal. La claustration volontaire est un stratagème qui permet aux deux amants de se voir à maintes reprises, sans avoir à trop éveiller les soupçons du mari. La passion de Julien pour Madame de Rênal le conduira ensuite réellement en prison, à la fin du récit, après sa tentative avortée d'assassiner son ancienne amante.

l'arrestation de Fernando, elle finit toutefois par accepter son offre. Le directeur de police propose en effet un marché au père d'Inès : si sa fille acceptait de l'épouser, il participerait officieusement à la libération de Fernando. Inès supporte donc ce mariage forcé pour libérer l'homme qu'elle aime. Sa passion amoureuse l'amène ainsi à accepter une forme d'emprisonnement dans le mariage. La générosité sacrificielle d'Inès atteint même un degré hyperbolique, lorsqu'elle accepte de renvoyer sa suivante et amie Sancha, afin d'apaiser la jalousie de don Blas, qui ne supporte pas la complicité existant entre les deux femmes. Inès choisit alors de monnayer son amitié – sa dernière source de joie – contre la libération des détenus de la prison de *Torre-Vieja* :

Don Bustos entra chez sa femme. « La prison de *Torre-Vieja*, lui dit-elle, combien contient-elle de prisonniers en ce moment ?

- Trente-deux dans les cachots et deux cent soixante, je crois, dans les étages supérieurs.
- Donnez-leur la liberté, dit Inès, et je me sépare de la seule amie que j'aie au monde ».¹

Souvent assimilée à la figure de la Vierge dans le récit, Inès décide donc volontairement de subir une claustration de plus en plus oppressante, et ce, afin de pouvoir venir en aide à son prochain. Son enfermement progressif est le seul instrument en sa possession lui permettant de défendre sa passion pour Fernando. L'aide salutaire qu'elle apporte aux prisonniers de *Torre-Vieja* est en effet un renvoi indirect à l'homme qu'elle aime : ne l'a-t-elle pas vu pour la dernière fois alors qu'il était encore prisonnier ? Après un exil forcé de deux ans à Majorque, Fernando revient à Grenade. Il souhaite d'emblée revoir Inès, même s'il la sait désormais mariée à don Blas. Après avoir retrouvé Sancha, qui travaille désormais pour des contrebandiers, il profite de la présence d'un coffre devant aller au palais de don Blas pour réaliser son souhait :

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 à Grenade ! Je veux la voir.²

1 Stendhal, *Le Coffre et le Revenant*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 278.

2 *Ibid.* p. 282.

Fernando choisit donc volontairement d'être enfermé, pendant une longue période et dans un espace qui n'est pas prévu pour recevoir un homme, afin de se donner une chance de revoir Inès. Il accepte l'enfermement comme une épreuve. Cet acte présente, de fait, une dimension héroïque. Fernando annonce déjà le personnage de Fabrice del Dongo qui, dans *La Chartreuse de Parme*, souhaitera rester prisonnier dans la Tour Farnèse, au péril même de sa vie, afin de pouvoir voir chaque jour Clélia Conti, la femme qu'il aime¹. En choisissant cette claustration, Fernando se présente comme un personnage passionné. Il ne réfléchit absolument pas aux conséquences de cette décision, et n'est que pure spontanéité². Son énergie s'oppose à la raison, son seul souhait étant de répondre favorablement à son désir. Arrivé dans le palais de don Blas, Fernando verra sa claustration volontaire récompensée par Inès. Alors que la piété de la jeune femme l'incitait d'abord à juger immorale la simple présence de Fernando dans sa chambre, elle finira toutefois par céder à ses avances³. Le changement d'attitude d'Inès – *a priori* peu compréhensible – peut être interprété comme une manière de mettre en valeur l'acte héroïque de Fernando. La claustration du jeune homme peut être en effet perçue comme un moyen de vivre les souffrances qu'elle-même endure au quotidien. Inès est en effet une femme cloîtrée, qui jouit d'une liberté extrêmement limitée. Le palais où elle vit s'apparente à une prison : il s'agit d'un édifice noir, défendu par de nombreux sbires. La claustration volontaire du héros était du reste le seul moyen qui lui était offert de prendre d'assaut cette véritable citadelle :

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. Ses yeux ne pouvaient se détacher des murs noircis de ce palais, qui s'élevait comme un géant au milieu des maisons de la ville.⁴

1 Lors de sa correspondance avec la duchesse Sanseverina, Fabrice affirmera notamment : « *Je ne veux pas me sauver ; je veux mourir ici !* », *La Chartreuse de Parme, Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 454.

2 Il « se précipite » en effet littéralement sur le coffre et, par son acte, suscite la stupeur de Sancha (« Êtes-vous fou ? »).

3 « Elle courut à une sonnette, mais don Fernando y fut avant elle et la serra dans ses bras. Don Fernando était tremblant ; Inès s'en aperçut fort bien, et perdit toute la force qu'elle prenait dans sa colère. Don Fernando ne se laissa plus dominer par les pensées d'amour et de volupté, et fut tout à son devoir. Il était plus tremblant qu'Inès, car il sentait qu'il venait d'agir envers elle comme un ennemi ; mais il ne trouva ni colère ni emportement. », *Le Coffre et le Revenant, op. cit.* p. 284. Comme souvent chez Stendhal, les relations charnelles sont gazées. Une première version de ce passage était nettement plus explicite : « Fernando fut tout à son devoir et après une lutte de quelques minutes, Inès fut à lui. »

4 *Ibid.* p. 279.

Ce palais aux dimensions hyperboliques est également présenté comme une sorte d'enfer terrestre. Outre sa couleur noire, il est décrit comme un espace où règne une chaleur étouffante :

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.¹ ; La chaleur était accablante, l'obscurité profonde.²

Le trajet de Fernando en direction du palais est ainsi une véritable catabase : il descend en effet d'une colline pour rejoindre Inès, passant du soleil à l'ombre du coffre puis du palais. Fernando n'est certes pas Orphée, Inès n'est pas Eurydice, mais il y a indéniablement une dimension héroïque et mythique dans son acte. La claustration se met ainsi au service de la passion. Son acceptation volontaire est signe d'un amour fort et sincère. L'enfermement de Fernando aboutira du reste à une forme de souffrance morale et physique, faisant intervenir le sens étymologique du mot passion³, puisqu'en quittant le palais de don Blas, il tombera dans un cimetière et se blessera :

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. Étourdi de sa chute, don Fernando ne reprit connaissance qu'au bout de quelques instants ; il voyait les étoiles briller au-dessus de sa tête : la serrure du coffre avait cédé dans la chute, et il se trouva renversé sur la terre nouvellement remuée d'une tombe. Il songea au danger que pouvait courir Inès, cette pensée lui rendit toute sa force.

Son sang coulait, il était fort meurtri ; il parvint cependant à se lever, et bientôt après à marcher, il eut quelque peine à escalader le mur du cimetière, et ensuite à gagner le logement de Sancha. En le voyant couvert de sang, Sancha crut qu'il avait été découvert par don Blas.⁴

Le fait que Fernando chute sur une tombe « nouvellement remuée » puis qu'il soit « couvert de sang » est annonciateur de sa destinée funeste. Le coffre dans lequel il se

1 *Ibid.* p. 282.

2 *Ibid.* p. 283.

3 Du verbe déponent latin *patior*, qui signifie notamment « souffrir ».

4 Stendhal, *Le Coffre et le Revenant*, *op. cit.* p. 287-288.

trouve est déjà son cercueil. La claustration, comme l'indique le titre de la nouvelle (*Le Coffre et le Revenant*) a de fait partie liée avec l'amour mais aussi voire surtout avec la mort. Elle est un autre moyen de nommer le lien inextricable existant entre Éros et Thanatos. Le destin d'Inès s'inscrit dans une lignée similaire à celle de Fernando. En effet, la jeune femme choisit, à la fin de la nouvelle, de se réfugier dans un couvent afin de ne pas être victime de la vengeance de don Blas. Cette nouvelle claustration, qui s'oppose à la claustration matrimoniale qui était la sienne depuis deux ans, a plusieurs valeurs. Si elle a bien sûr une fonction protectrice, don Blas ne pouvant *a priori* pas entrer dans un couvent, elle est aussi le signe qu'Inès se prépare déjà à la mort. Le couvent n'est jamais un refuge idéal chez Stendhal : tous les personnages féminins qui sont amenés à s'y rendre se détachent en effet peu à peu de la vie¹. Le couvent est un purgatoire. En devenant religieuse, Inès montre qu'elle ne peut désormais plus vivre de la même façon qu'autrefois, sa séparation avec Fernando paraissant définitive. L'entrée volontaire au couvent sanctifie son amour pour le jeune homme : Inès manifeste ainsi son passage dans un autre monde, dans lequel elle ne pourra plus connaître les plaisirs charnels et terrestres. Son amour de Dieu lui permet de se livrer à une forme d'amour platonique pour don Fernando, la jeune femme ayant eu tendance à confondre les deux amours pendant son mariage, comme elle l'affirmait elle-même à son amant :

Tu veux donc la mort de mon âme immortelle ? lui dit Inès ; mais au moins crois une chose, c'est que je t'adore, et que je n'ai jamais aimé que toi. Il ne s'est pas écoulé une minute de l'abominable vie que je mène depuis mon mariage, pendant laquelle je n'aie songé à toi. C'était un péché exécrable : j'ai tout fait pour t'oublier, mais en vain. N'aie pas peur de mon impiété, mon Fernando : le croiras-tu ? Ce saint crucifix que tu vois là, à côté de mon lit, bien souvent ne me présente plus l'image de ce Sauveur qui doit nous juger ; il ne me rappelle que les serments que je t'ai faits en étendant la main vers lui dans ma petite chambre d'Alcolote.²

Inès finira par mourir, « percée de plusieurs coups de poignard³ ». Sa mort, qui précède de peu celle de Fernando, est là aussi le signe que leur passion ne peut se vivre que dans une

1 C'est notamment le cas de Hélène de Campireali, dans *L'Abbesse de Castro*, revenant au couvent après la mort supposée de son amant, Jules Branciforte.

2 Stendhal, *Le Coffre et le Revenant*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 284.

3 *Ibid.* p. 292.

forme de claustration. Une claustration ultime : la mort.

Dans *Le Philtre*, Léonor, une jeune espagnole de dix-neuf ans, est elle aussi mariée à un homme plus âgé qu'elle, don Gutier Ferrandez. Exilée à Bordeaux avec son mari pour des raisons politiques, elle tombe très vite sous le charme d'un écuyer voltigeur du nom de Mayral. À la différence de Liéven et de don Gutier Ferrandez – les deux autres hommes amoureux d'elle – Mayral ne semble pas être habité d'un amour passionné pour la jeune femme. Si don Gutier Ferrandez et Liéven se comportent en amants courtois, Mayral n'adopte cette posture qu'au début. Il écrit notamment des lettres à Léonor pour lui signifier la passion qu'il a pour elle. Mais sa passion décroît en réalité assez rapidement. Mayral semble avoir très mal vécu les deux entrevues avortées avec Léonor. Il devait en effet voir la jeune femme une première fois chez elle, en pleine nuit, à un moment où son mari était absent. Or, don Gutier Ferrandez ayant finalement été de retour plus tôt que prévu, Léonor n'a pas pu recevoir Mayral. Le jeune homme a alors pensé que Léonor lui avait volontairement donné un rendez-vous factice, afin de se jouer de lui. La jeune espagnole parvient toutefois à lui faire entendre raison, mais leur deuxième entrevue se solde elle aussi par un échec. Le retour imprévu du mari, comique de répétition de nature burlesque, oblige Mayral à rester enfermé pendant plus d'une journée, d'abord dans le cabinet de toilette d'Inès, puis dans le grenier. L'attitude de Mayral pendant cet épisode est révélatrice de ses réels sentiments pour Léonor. Il supporte en effet très mal son enfermement. Non seulement cet enfermement n'est pas souhaité, mais il est ressenti comme un affront. Mayral est furieux d'avoir été obligé d'attendre si longtemps, sans avoir obtenu ce pour quoi il était venu, à savoir les faveurs de Léonor. Contrairement à Fernando, ce n'est donc pas la passion amoureuse qui motive ses actes. Il faut en effet rappeler que Mayral se trouve enfermé dans le cabinet de toilette de Léonor, c'est-à-dire dans l'espace qui est le plus intime à la jeune femme. Il pourrait donc éprouver un certain plaisir – presque sexuel – à se trouver dans ce lieu-corps, d'autant qu'il n'est pas totalement seul puisque Léonor lui parle à travers la porte :

Mayral passa dans mon cabinet de toilette ; mais don Gutier n'était revenu chez lui que pour prendre des papiers essentiels. Par malheur, il avait aussi un sac de portugaises. La paresse le prit de descendre à sa caisse, il entra dans mon cabinet, mit son or dans une de mes armoires qu'il ferma à clef, et, pour surcroît de précaution, comme il est fort méfiant, il prit aussi la clef du cabinet. Jugez de mon chagrin : Mayral était furieux, je ne pus que lui

parler un peu à travers la porte.¹

Contrairement à Fabrice del Dongo qui, dans *La Chartreuse de Parme*, jouit du seul plaisir de pouvoir communiquer par lettres avec Clélia Conti, Mayral n'éprouve aucune joie à se trouver seul avec Léonor. Il ne souhaite pas lui parler, mais simplement la posséder. Cet épisode de claustration est particulièrement révélateur des intentions du jeune voltigeur, comme l'indique d'ailleurs son départ. En effet, après que Léonor a trouvé un moyen de le faire s'échapper, il brise de rage un miroir avec son poignard :

Enfin, sans avoir pu parler une seule minute avec Mayral, je fus trop heureuse de pouvoir donner des commissions à tous les portefaix, et trouver le moment de le faire sauver par le jardin. En passant, il brisa avec le manche de son poignard la grande glace du salon. Il était furieux.²

Cette attitude, mélange de violence et d'ingratitude, souligne bien que, littéralement, cet épisode de claustration a permis à Mayral de « briser la glace ». L'expression se trouve régulièrement employée par Stendhal, notamment dans *Le Rouge et le Noir*, avec le sens que nous lui connaissons aujourd'hui. On sait désormais qui est vraiment Mayral, ou du moins quelles sont ses réelles intentions à l'égard de Léonor. Il semble justement qu'il n'ait d'autre ambition que d'assouvir son orgueil. Le terme est du reste employé par Léonor à la fin de son récit :

Mon mari est toujours amoureux de moi ; plusieurs fois dans cette journée, il me donna quelques baisers et me prit dans ses bras. Mayral, malade d'orgueil plus que d'amour, se figura que je ne l'avais caché que pour le rendre témoin de ces transports.

Il ne répondait plus à mes lettres, il ne daignait pas même me regarder au spectacle.³

Mayral, qui croit que Léonor a voulu se jouer de lui, se place systématiquement dans un rapport de dominant-dominé. N'ayant pas d'argent, et étant d'une condition très modeste, il semble vouloir prendre sa revanche sur des nantis qu'il admire et hait tout à la fois, en possédant la femme de l'un d'eux. Mayral voudrait ainsi prouver que, malgré ses richesses,

1 Stendhal, *Le Philtre*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 342.

2 *Ibid.* p. 343.

3 *Idem.*

don Gutier Ferrandez ne lui serait pas supérieur. Léonor ne serait donc ici qu'un terrain de conquête, dans une sorte de guerre des classes avant l'heure. Le fait que Mayral décide de vendre littéralement la jeune femme à des individus de basse condition à la fin du récit, est le signe qu'il place ses rapports avec elle non pas sous l'angle de la passion, mais de l'orgueil. Il rejoue ainsi à son avantage la scène de leur premier rendez-vous nocturne avorté, comme il l'affirme à l'un de ses complices :

Elle a voulu, dans les temps, se moquer de moi : je me moquerai d'elle.¹

Parmi les trois personnages masculins du *Philtre*, seul Mayral n'est donc pas amoureux de Léonor. Il n'est pas un être passionné, dans le sens où sa passion est feinte et ne sert que son orgueil et son ambition de revanche. Or, dès lors que la passion est le fruit d'une réflexion, et qu'elle est monnayée, elle cesse d'être vraiment une passion. La souffrance de Léonor – et des autres personnages – vient du fait qu'elle aime le seul homme qui ne l'aime pas. Le destin de la jeune espagnole sera semblable à celui d'Inès. Alors que le lieutenant Liéven la demande en mariage, rendant possible une *happy end* qui existe dans la version de Scarron dont Stendhal s'est inspiré², Léonor refuse de l'épouser, mettant en avant le fait qu'elle aime encore Mayral :

- Mais si je rencontre Mayral, je me sens assez folle et criminelle pour vous abandonner, vous mon bienfaiteur, et tomber à ses pieds.³

Le texte se termine sur une ellipse et ne donne aucune explication satisfaisante concernant la décision de Léonor de partir vivre elle aussi dans un couvent :

Léonor a fait profession au couvent des Ursulines.⁴

Devenir religieuse est sans doute un choix par défaut : la jeune espagnole, considérant qu'elle a définitivement perdu l'amour de Mayral, se détache des contingences humaines.

1 *Ibid.* p. 345.

2 Dans *L'Adultère innocent* de Paul Scarron, nouvelle du XVII^e siècle elle-même traduite d'une nouvelle espagnole de Maria de Zayas y Sotomayor, *Al fin se paga todo* (*À la fin tout se paye*, 1647), le dénouement est effectivement heureux : le jeune homme et l'héroïne se marient.

3 Stendhal, *Le Philtre*, *op. cit.* p. 346.

4 *Idem.*

Elle meurt tout à la fois à l'amour et à la vie. Sa passion aboutit donc à une nouvelle claustration, étape là aussi transitoire vers la mort.

Dans ces deux nouvelles espagnoles, la passion ne peut donc se comprendre qu'en lien avec la notion de claustration. Le rapport de Fernando et Mayral à l'enfermement est signe de la nature réelle de leur passion pour leurs deux amantes. Si d'un côté, la claustration volontaire de Fernando, en étant une tentative de revivre les souffrances de la femme aimée, est un acte amoureux héroïque, elle est dans l'autre nouvelle vécue comme une obligation intolérable, et souligne l'orgueil du personnage. Le dénouement de ces nouvelles confirmera la différence du rapport à la passion : si Fernando va au bout de son sacrifice personnel, en étant finalement exécuté par amour, Mayral disparaîtra à jamais de la vie de Léonor, emmenant avec lui une nouvelle maîtresse. Dans son ouvrage *La nouvelle*, Thierry Ozwald considère la dimension spatiale des récits courts comme fondamentalement propice au développement du tragique :

on observe dans une infinité de cas un resserrement de l'espace, d'autant plus sensible que le récit s'achemine vers sa fin. Une logique irréprouvable rétrécit les horizons, abolit les perspectives, réduit les angles de telle sorte que le champ d'investigation du narrateur ou le théâtre du drame paraissent à la longue, et, tout compte fait, extrêmement restreints. [...]

Certaines nouvelles optent d'emblée pour un décor confiné et un espace restreint, sans qu'il soit nécessaire alors d'opérer ce rétrécissement spatial, ou tout au moins dans des proportions moins saisissantes. L'action revêt *ipso facto* un caractère tragique, des limites lui sont d'entrée de jeu clairement assignées, le huis-clos est décrété d'office et exécutoire sur le champ. [...]

Le thème de la claustration est récurrent dans la nouvelle : il suffirait pour s'en rendre compte de recenser toutes les prisons ou les retraites à vocation carcérale qui, tôt ou tard, finissent par enclaver un ou plusieurs personnages. [...]

C'est donc bien d'un espace tragique qu'il est question. Il n'est pas rare qu'en fin de parcours tel ou tel personnage soit l'objet d'une véritable néantisation, qu'il disparaisse corps et âme.¹

L'usage tragique de l'espace est effectivement très présent dans les anecdotes et nouvelles stendhaliennes. Il peut avoir plusieurs modalités. Dans *San Francesco a Ripa*, Stendhal se sert du dégoût ressenti par le chevalier français Sénéce à parcourir les souterrains du palais

1 Thierry Ozwald, *La nouvelle*, *op. cit.* p. 133-135.

Campobasso comme d'une véritable prolepse :

en ce moment il avait un chagrin : en traversant les caves et les souterrains qui, d'une maison voisine du palais Campobasso, le conduisaient dans cette salle basse, la broderie toute fraîche d'un habit charmant et arrivé de Paris la veille s'était chargée de plusieurs toiles d'araignée. La présence de ces toiles d'araignée le mettait mal à son aise, et d'ailleurs il avait cet insecte en horreur.¹

En effet, l'« horreur » du chevalier français à l'égard des araignées et de leurs toiles semble annoncer le destin funeste qui sera le sien : poursuivi par la haine de la Campobasso, Sénéce finira par tomber dans la toile mortelle que son ancienne maîtresse aura soigneusement tissée sur son chemin. Philippe Berthier, dans la notice qu'il consacre à *San Francesco a Ripa* pour la Bibliothèque de la Pléiade, le montre en des termes tout à fait évocateurs :

(A)mante très (trop) religieuse, la Campobasso, face à l'aimable papillon dont pour son malheur elle a besoin pour animer son ciel, s'élève à une stature quasi mythique, celle de la Sphinx qui dit à celui qu'elle a élu comme partenaire et comme victime : aime-moi ou je te dévore. Face à un homme qui, prenant tout à la légère et enchanté de lui-même, accumule les contresens et le paiera de sa vie, elle est « Méduse ou Arachné venues de la nuit ». Empruntés au roman « gothique » et image des chausse-trapes de l'inconscient, les caves et souterrains (qu'on retrouvera dans *L'Abbesse de Castro*), par lesquels doit passer et se salir l'impeccable gravure de mode parisienne, si « moderne », symbolisent les gouffres existentiels et les béances archaïques où l'amour véritable, jouant son va-tout, risque à chaque pas de s'engloutir.²

La mise en place du décor tragique participe ainsi elle aussi d'un processus d'accélération du récit, en ce que sa dimension proléptique permet à l'auteur d'établir en peu de mots une transition entre la description établie et les événements à venir. Dans le rapprochement qu'il établit entre poème en prose et nouvelle, Luc Bonenfant montre que trois critères absolument déterminants leur sont communs :

1 Stendhal, *San Francesco a Ripa*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 25.

2 Philippe Berthier, notice de *San Francesco a Ripa*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 1172.

D'un côté, unité, brièveté et densité servent à circonscrire la genericité de la nouvelle alors que, de l'autre, unité, brièveté, intensité et gratuité servent à établir celle du poème en prose. On voit la proximité des deux genericités, ce qui explique, par ailleurs, la confusion, tout juste constatée, des commentaires respectifs sur ces genres.¹

Les autres nouvelles de notre corpus, dont les dimensions sont bien plus modestes que celles de *L'Abbesse de Castro*, se voient elles aussi fortement caractérisées par Stendhal, mais d'une tout autre façon. Ainsi, ce ne sont plus à proprement parler les éléments matériels du décor ou du paysage représenté (en tous les cas pas seulement) qui caractérisent l'univers dans lequel se meuvent les personnages, mais davantage les mots soigneusement choisis par Stendhal dans la composition du texte. De la sorte, les italianismes, dans le cadre des nouvelles mais aussi des anecdotes italiennes de Stendhal, prennent une importance particulièrement grande. Yvon Houssais montre ainsi que les nombreux italianismes présents dans les nouvelles de Stendhal n'ont pas une véritable valeur linguistique. En effet, bien souvent, soit le contexte permet de comprendre la signification du terme, soit le terme est transparent en lui-même, soit enfin Stendhal donne la traduction du terme entre parenthèses. De fait, le recours à des idiomes italiens pose question : pourquoi Stendhal prend-il un tel soin, voire un certain plaisir, à les utiliser, alors même qu'il réduit leur emploi à une forme d'inanité irréductible ? Si Yvon Houssais a montré que Stendhal cherchait parfois à donner une certaine solennité à un discours historique, en le retranscrivant dans sa version originale, il reste perplexe quant aux autres usages auxquels ne manque pas de se livrer l'écrivain grenoblois. Yvon Houssais propose alors une explication. Par ce procédé, Stendhal chercherait à conférer à son récit une forme d'authenticité, en lui donnant ce que nous avons coutume d'appeler une « couleur locale » :

Ces termes en italiques, suivis d'une définition ou traduction du narrateur entre parenthèses, se trouvent plutôt au début des textes. Le mot étranger ou inconnu, mis en italiques, renforce l'exotisme du récit, indique au lecteur qu'il va être plongé dans un autre espace temps. Le procédé permet de créer de petites poches d'étrangeté dans le texte, fonctionnant comme autant de signaux du caractère historique.²

1 Luc Bonenfant, *Les avatars romantiques du genre, transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, op. cit. p. 82.

2 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 77.

De fait, si l'on souscrit à la thèse d'Yvon Houssais, Stendhal chercherait à caractériser un lieu ou une atmosphère par le seul recours aux italianismes. En effet, la présence d'idiomes étrangers dans un texte français contribue déjà à créer un décalage spatial. Le fait en outre que Stendhal, dans certaines nouvelles très proches des chroniques judiciaires originelles (*Vittoria Accoramboni*, *La Duchesse de Palliano*, *Les Cenci*), ait volontairement cherché à conserver le style du chroniqueur de l'époque, participe à établir une distance temporelle entre le temps de la diégèse et le temps de la lecture. Plus même qu'une description détaillée de l'Italie de la Renaissance, Stendhal, au moyen d'un style et d'idiomes proprement italiens, réussit ainsi à caractériser un espace inconnu du lecteur français. Les noms de lieux, tous en italien, donnent, à n'en pas douter, le sentiment au lecteur d'être plongé dans un univers totalement étranger au sien propre. Un tel procédé offre à Stendhal la possibilité de respecter plusieurs codes de la nouvelle, à commencer par celui de la concision. En effet, Stendhal ne se sent plus obligé de relater dans de longues descriptions l'atmosphère dans laquelle évoluent ses personnages. En outre, il reste fidèle à sa volonté d'approcher au plus près les mœurs anciennes d'un peuple étranger. Ainsi, alors même qu'il dispose de fort peu d'éléments historiques lui permettant de décrire la société italienne de la Renaissance, Stendhal ne se voit pas dans l'obligation de mentir pour « faire vrai ». Il lui suffit simplement de renforcer la valeur sémantique de certains termes, afin de laisser au lecteur le soin de se former une image personnelle de l'Italie. Il faut noter que ce procédé ne concerne pas uniquement l'Italie, même si Stendhal le développe plus particulièrement dans les textes inspirés des chroniques judiciaires de la Renaissance. Ainsi, l'Espagne totalitaire de Ferdinand VII est elle aussi très peu décrite, mais le soin mis par Stendhal à la caractériser avec très peu de termes, et de ce fait avec très peu d'éléments, permet tout de même au lecteur de se représenter mentalement ce pays à l'époque décrite.

Il convient également de noter que les personnages participent eux-mêmes à la mise en place du décor d'ensemble de la nouvelle. Ainsi, les personnages stendhaliens, et plus particulièrement les personnages des nouvelles stendhaliennes, sont tous plus ou moins représentatifs du peuple auquel ils appartiennent. Avant même que d'être des individus singuliers, ils sont tous italiens, allemands, espagnols ou français. De fait, leur être au monde, leur façon inconsciente de réagir et de se comporter en société contribuent, plus qu'une longue description, à caractériser le pays dans lequel se passent leurs aventures. Il s'agit là, selon Luc Bonenfant, d'une caractéristique majeure de la nouvelle en général, et

du récit bref en particulier. Évoquant ce qu'il choisit d'appeler « l'ellipse du type » (p. 123), il estime que ce travail sur les personnages est un critère discriminant entre genre bref et genre romanesque :

On a souvent remarqué que le genre de la nouvelle reste bref grâce à l'utilisation particulière qu'il fait du parangon. Par « l'emploi d'un matériau préformé, préfabriqué : du "prêt-à-comprendre" comme on parle de "prêt-à-porter" (Goyet, 1993 : 61), la nouvelle s'offre le moyen de raconter sur le mode de l'ellipse. En donnant au lecteur des personnages qu'il peut facilement reconnaître, le genre permet de mettre l'accent sur tout autre chose que l'examen et le développement des caractères, caractéristiques du roman s'il en est une. »¹

Stendhal n'a de fait nullement besoin d'une description détaillée des éléments prenant place dans l'intrigue : seule compte en définitive l'image mentale que le lecteur se forgera des pays représentés. Dans cette perspective, l'imagination du lecteur occupe ainsi une place absolument essentielle. Il convient en outre de ne pas oublier que la notion de rêve est capitale dans la perception stendhalienne du monde. Nombre de critiques, qu'ils aient travaillé sur l'Italie, l'Espagne ou l'Allemagne stendhaliennes, ont ainsi mis en lumière le décalage existant entre la représentation que Stendhal se faisait de ces pays, et la réalité historique de ceux-ci². Pierre Laforgue, dans son article consacré au Romantisme, à l'imagination et à la réalité dans la nouvelle *Mina de Vanghel*, montre ainsi que Stendhal préférerait très largement avoir recours au « romanesque » plutôt qu'au « pittoresque » :

Le romantisme de Stendhal ne sacrifie absolument pas au pittoresque, il lui substitue bien plutôt le romanesque. Ce romanesque est passablement invraisemblable et extravagant – et Stendhal le premier en a conscience, ainsi qu'en témoignent les traces d'ironie et de parodie qui se repèrent çà et là dans le texte –, il est une réaction autant idéologique que poétique à la réalité. Il permet de transcender le réel, ou plutôt d'inventer à sa place un autre monde. Monde de la passion, monde de l'excès, qui ignore toute limitation.³

1 Luc Bonenfant, *Les avatars romantiques du genre, transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, op. cit. p. 123.

2 Sur l'Italie, voir l'ouvrage majeur de Michel Crouzet, *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, nouvelle édition augmentée d'un avant-propos, Slatkine Reprints, 2006 ; sur l'Espagne, voir l'article d'Andrée Mansau (« La création espagnoliste des nouvelles », dans *La création romanesque chez Stendhal*, Actes du XVI^e Congrès International Stendhalien, Paris, 26-29 avril 1983) ainsi que celui de Rita Zaffarami Berleghini (« Stendhal et l'Espagne », *Stendhal Club*, n°145, 15 octobre 1994, p. 9-18) ; sur l'Allemagne, voir article de Francis Claudon, « Stendhal et le romanesque romantique allemand », dans *La création romanesque chez Stendhal*, op. cit.

3 Pierre Laforgue, « *Mina de Vanghel*, ou Romantisme, imagination et réalité », 1830, *Romantisme et*

Les critiques ont ainsi souvent parlé de l'Italie de Stendhal comme d'une Italie rêvée (« Stendhitalie », selon Philippe Berthier¹), un pays qui n'a en fait pour seule existence matérielle que les textes écrits par Stendhal. De la sorte, l'enjeu pour Stendhal ne consiste pas, avec ses nouvelles et ses anecdotes, à se confronter au roman historique de son époque. Au contraire, Stendhal éprouvait un certain mépris pour les romanciers historiques, et se servait de leurs écrits davantage comme un contre-exemple que comme un exemple à proprement parler. L'incipit enchanteur de *La Chartreuse de Parme*, dans lequel les Français libérateurs semblent posséder toutes les vertus – ils vont même jusqu'à « bercer le petit enfant de la maîtresse du logis² » – est un exemple bien connu de réécriture romanesque de l'Histoire. En ce sens, Stendhal ne cherche pas à faire concurrence à l'historien, mais souhaite simplement transmettre au lecteur l'image personnelle qu'il s'est forgé de tel pays et de telle culture. Stendhal procède de même sorte dans le traitement qu'il réserve aux personnages de ses récits courts : s'il ne se lance jamais dans de longues descriptions, c'est parce qu'il préfère davantage les caractériser par leur « faire » que par leur « être ». Ses récits lui donnent en quelque sorte raison : en effet, ce n'est pas le paraître des personnages qui détermine fondamentalement leur destin, mais davantage les actions qu'ils entreprennent pour répondre aux désirs formulés par leur Moi. À propos des Italiens, Stendhal tient ainsi les propos suivants dans la préface de *La Duchesse de Palliano* :

Cette façon passionnée de sentir qui régnait en Italie vers 1559 voulait des actions et non des paroles.³

Il est de fait remarquable que Stendhal préfère bien souvent se référer au portrait pictural de ses héroïnes (quand toutefois il existe), plutôt que d'assurer lui-même leur description. Non seulement une telle attitude participe à renforcer le caractère authentique des histoires contées, mais elle permet également de souligner que là n'est pas l'enjeu majeur du récit qui va être narré. Les héroïnes renversent en effet bien souvent leur situation initiale : Stendhal commence même son récit au moment de ce renversement. Ainsi, fidèle aux règles de la nouvelle de la première moitié du XIX^e siècle, Stendhal oriente d'emblée son récit vers son dénouement. Ses héroïnes sont par conséquent très peu représentées car

histoire, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2001, p. 239.

1 Philippe Berthier, « *La Chartreuse de Parme* » de Stendhal, *op.cit.* p. 122.

2 Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 145.

3 Stendhal, *La Duchesse de Palliano*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 15-16.

l'image qu'elles renvoient à leur société s'apprête à changer : la nouvelle est même le lieu de la révélation de ce changement.

Stendhal procède donc dans ses récits courts à une description extrêmement épurée, mais qui n'en est pas moins forte et originale. Ainsi, les personnages et les lieux sont très peu décrits, mais Stendhal confère aux rares éléments descriptifs une importance symbolique particulièrement grande. En outre, Stendhal choisit de décrire les lieux de l'intrigue à travers ses personnages qui, eux-mêmes, sont essentiellement des êtres d'action. Il s'ensuit que les personnages des récits courts stendhaliens ont souvent été taxés d'être des individus étranges, dont le comportement serait difficilement analysable. Il est vrai que les motivations de certains personnages, tels Vittoria Accoramboni, Ernestine ou Violante Carafa (pour ne citer que les exemples les plus frappants), sont parfois difficiles à élucider. Stendhal pousse ainsi dans ses extrêmes retranchements un procédé qu'il a également coutume d'utiliser dans ses œuvres romanesques, à savoir le peu de soin consacré à la description de ses personnages. Au contraire d'un Balzac, qui prend un plaisir non feint à décrire l'ensemble des traits physiques et moraux de ses personnages, Stendhal choisit ainsi volontairement de ne pas tout dévoiler à son lecteur. L'attitude de ses personnages peut être analysable et compréhensible parfois, et demeurer parfaitement opaque à d'autres moments : Stendhal ne semble pas suivre une règle précise en la matière. Pour lui, l'obscurité des êtres fait aussi partie de leur essence, les constitue en propre, et c'est là une donnée qui mérite autant de respect et d'intérêt que la description fidèle de leurs habits et habitats.

Ainsi, la description des récits courts stendhaliens inaugure un principe original, qui tout en permettant de respecter l'esthétique propre au genre de la nouvelle, ne trahit pas la volonté de Stendhal de transmettre à son lecteur un récit dépaysant tant sur le plan spatio-temporel que sur le plan moral. La poétique des récits courts stendhaliens se révèle ainsi particulièrement riche et complexe, et témoigne du talent indéniable de Stendhal pour l'écriture de textes relevant du genre bref. Nous pouvons du reste voir, désormais, quelle est la portée de l'ensemble des récits courts stendhaliens dans le cadre plus général de la création stendhalienne.

CHAPITRE 5

Les récits courts dans la création stendhalienne

I. Une nouvelle conception de l'Histoire

Ainsi, l'étude détaillée des récits courts stendhaliens permet de mettre en lumière l'intérêt esthétique et thématique de ces textes. Les récits courts stendhaliens méritent en effet plus de considération que celle qui leur a été traditionnellement attribuée par la critique. Ils présentaient déjà aux yeux de Stendhal un intérêt indéniable. Henri Beyle a, il est vrai, très tôt perçu ses récits courts comme un moyen particulièrement efficace d'apporter un complément à son œuvre romanesque. Si l'écrivain grenoblois est d'abord et avant toute chose considéré comme un romancier, c'est précisément parce qu'il a concentré la majorité de ses efforts, une fois une certaine maturité artistique atteinte, à l'écriture d'œuvres longues. Toutefois, si l'on est en droit de penser que Stendhal prenait sans doute davantage de plaisir à écrire des romans que des nouvelles, il ne considérait pas avec dédain l'ensemble de ses œuvres courtes. Dans son esprit, en effet, ses nouvelles et anecdotes lui permettaient de compléter les lacunes de ses œuvres longues.

Ainsi, Stendhal estimait, comme nous l'avons déjà évoqué au début de notre réflexion, que la nouvelle et l'anecdote parvenaient mieux à saisir les mœurs anciennes de peuples étrangers à la France. Il se plaçait de ce point de vue sur la même ligne directrice que Mérimée, qui lui-même reconnaissait à la nouvelle une plus grande faculté à saisir au plus près la réalité des peuples dits « primitifs ». Dans son article consacré à *Colomba* de Mérimée, Michel Crouzet insiste ainsi sur l'opposition entre roman et nouvelle, en montrant que cette opposition relève pour une très large part du rapport entretenu avec l'imagination et la réalité :

Roman et nouvelle s'opposent donc dans leurs relations avec l'imagination, ou avec son contraire et sa limite, la réalité, et, disons-le, avec la *littérature* : l'imagination à l'état de liberté, c'est le romanesque, l'invention de la passion (on l'invente, elle l'invente), et roman et nouvelle cette fois s'opposent comme genres et comme thèmes : il y a deux humanités, celle qui s'idéalise et se projette dans le mensonge, qui *fait* de la littérature et qui la vit par-dessus le marché, les civilisés, et celle qui poétise la vie et vit poétiquement, dans une pleine spontanéité, dans une pleine fidélité à elle-même et à sa réalité, dans une naïve adhésion à la coutume et à la croyance, les primitifs : pour eux le romanesque ne l'est pas, il est leur vérité directe ; l'Espagne est encore « un pays sauvage et poétique », fait pour

« les faiseurs de romans ».

La civilisation est par rapport à ce romanesque spontané, de la *littérature* : elle en fait de la littérature, elle est par essence bavardage, discours, mensonge, artifice, *invention* ; vie mentale, vie construite : elle est faite d'opinions, d'images, d'idées, elle subit le trouble de l'analyse, de la division intérieure. Le primitif est dans une sorte de réalisme, dans tous les sens du mot, il bénéficie d'une évidence, d'une lisibilité des choses et de ses vérités, qui sont directement des actions, des poèmes, des récits, des rites.¹

Ainsi, le roman présente le défaut, selon Stendhal, de se trouver trop éloigné des mœurs des peuples disparus. Stendhal estime, à l'instar de Mérimée, que seul le récit court peut alors proposer une étude fidèle des mœurs de ces peuples, en tant que ses dimensions sont nécessairement réduites : la nouvelle et l'anecdote ne courent en effet pas le risque – fréquent dans la composition romanesque – de vouloir combler les lacunes de la diégèse par des éléments peu vraisemblables. Par essence, nouvelles et anecdotes sont moins « romanesques » que le roman. La nouvelle stendhalienne a de fait une importance capitale dans l'ensemble de l'œuvre stendhalienne, en ce qu'elle permet notamment à Stendhal de proposer une conception résolument novatrice de l'Histoire. En opposant de manière si systématique le genre du roman à celui de la nouvelle, Stendhal s'aperçoit en effet très rapidement que cette dernière forme lui permet d'approcher avec le plus de justesse et de fidélité possible des pans entiers de l'histoire des peuples européens. Lui qui aime habituellement se livrer à des réflexions de nature ethnographique dans ses récits de voyage, peut enfin donner une portée dramatique à ces réflexions. La nouvelle et l'anecdote stendhaliennes sont dès lors postulées comme un moyen de lutter contre l'influence, selon Stendhal néfaste, d'un roman historique qui en outre commence à perdre de sa superbe.

De fait, Stendhal pense que la réalité historique est contenue, non pas dans le récit de la vie des grands hommes de l'Histoire, mais bien davantage dans le récit de la vie de personnes dont les mœurs et la façon de penser sont révélatrices d'une époque et d'un endroit clairement délimités. On comprend dès lors l'importance de la notion d'« anecdote » dans l'ensemble de la création stendhalienne, et plus particulièrement dans la composition des nouvelles. Yvon Houssais, dans son ouvrage consacré à l'Histoire et à la fiction dans les *Chroniques italiennes*, souligne ainsi le caractère essentiel de la prise de

¹ Michel Crouzet, « Mérimée, le roman et la nouvelle : l'exemple de *Colomba*. Propositions », *art. cit.* p. 145.

position de Stendhal dans l'évolution de l'historiographie au XIX^e siècle :

Stendhal, en reprochant à l'Histoire officielle de ne s'intéresser qu'aux grands de ce monde, s'inscrit ainsi dans un mouvement majeur de l'historiographie du dix-neuvième siècle, qui se renouvelle précisément au moment où elle découvre l'importance de la masse, du peuple, des catégories marginales ou minoritaires.¹

Nous avons vu que les anecdotes stendhaliennes permettaient d'aborder, comme telle est censée être leur fonction principale, des traits peu connus de personnages célèbres. Mais nous avons pu constater qu'elles étaient plus encore consacrées à des personnes dont l'Histoire n'a pas retenu le nom, mais qui par leurs actes ont été révélatrices d'un certain être au monde à un moment et à un point donnés de l'histoire humaine.

Certes, il faut reconnaître d'emblée que Stendhal ne respecte qu'imparfaitement les bonnes intentions qu'il exprime dans ses préfaces ou dans sa correspondance. En effet, l'étude approfondie de ses nouvelles nous permet de nous rendre compte que les personnages principaux de ses récits sont très souvent des êtres appartenant à la noblesse de leur pays. Une observation relativement similaire peut également être émise concernant un certain nombre d'anecdotes. Pourtant, malgré ce constat, la « révolution historique » voulue par Stendhal demeure présente : ainsi, Henri Beyle n'hésite pas à mettre au devant de la scène des personnages marginaux (brigands, carbonari...), qui offrent de fait un véritable contre-poids aux personnages appartenant directement à la noblesse. Cela est encore plus manifeste dans ses anecdotes, où l'intérêt de l'événement l'emporte sur l'identité des acteurs ou des témoins d'un fait. En outre, tous les personnages de ses récits courts, quelle que soit du reste leur classe sociale, sont avant tout représentatifs d'un certain être au monde propre à ces peuples disparus : ce sont ainsi des archétypes à part entière. Tous sont en effet les représentants d'une énergie forte et spontanée, qui n'existe alors plus guère au XIX^e siècle que de manière marginale. On a cité, dans le chapitre précédent, les propos tenus par le voyageur dans les *Promenades dans Rome* concernant les Transtévérins. Rappelons que, pour Stendhal, ces habitants de Rome représentent l'un des ultimes refuges de l'énergie au XIX^e siècle. Si donc Stendhal ne va certes pas complètement au bout de sa volonté de mettre le peuple au centre de ses nouvelles, nul doute toutefois que tous les efforts qu'il a effectués en ce sens ont très largement contribué

1 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 223.

à faire évoluer radicalement la conception de l'Histoire pendant l'ensemble du XIX^e siècle.

Stendhal développe en effet, à partir de ses nouvelles et de ses anecdotes, une conception de l'Histoire résolument novatrice : abandonnant la technique d'un Walter Scott, qui consiste à relater le maximum d'événements de manière si possible objective, Stendhal s'appuie sur l'être au monde de quelques individus pour élaborer, de manière non didactique, des vérités générales sur telle période et tel peuple de l'Histoire. L'écrivain grenoblois part en somme du particulier pour atteindre l'universel. Michel Crouzet nous le montre bien, dans son article consacré au récit tragique, en évoquant la conception stendhalienne de l'Histoire :

Symptôme d'un état moral collectif, et récit d'une destinée unique et extraordinaire, l'histoire que Stendhal a toujours affectionnée, histoire d'amour et de sang, isole des protagonistes héroïques, mais les déduit et les extrait d'un fond général des mœurs, d'une masse de documents poudreux, d'archives judiciaires en particulier, les prouve par l'histoire et transforme le fait unique, l'anecdote singulière, en preuve de l'histoire.¹

Ainsi, Stendhal ne cherche pas à transmettre un exposé théorique à son lecteur : il souhaite simplement, par le récit d'histoires retenues ou non par la postérité, dépeindre un certain être au monde. Or, pour Stendhal, c'est précisément parce que les personnages de ses nouvelles et anecdotes n'ont pas conscience de construire une histoire de l'Espagne, de la France ou de l'Italie qu'ils prennent tout leur intérêt historique. En effet, quoi de plus révélateurs que des comportements gratuits et spontanés, qui ne sont pas mis en mouvement sous prétexte de répondre à telle ou telle attente historique ? Stendhal n'hésite du reste pas à critiquer l'Histoire officielle dans ses nouvelles, la jugeant volontiers mensongère. Sa critique prend une forme particulièrement virulente dans le premier chapitre de *L'Abbesse de Castro* :

Beaucoup d'historiens, loués encore aujourd'hui par la littérature routinière des académies, ont cherché à dissimuler cet état de choses, qui, vers 1550, forma de si grands caractères. De leur temps, leurs prudents mensonges furent récompensés par tous les honneurs dont pouvaient disposer les Médicis de Florence, les d'Este de Ferrare, les vice-rois de Naples,

¹ Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 467-468. Yvon Houssais, dans sa thèse, tient des propos similaires à ceux de Michel Crouzet : « L'histoire particulière, singulière de la nouvelle illustre, concrétise le récit historique général. », *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, *op. cit.* p. 211.

etc. Un pauvre historien, nommé Gionnone, a voulu soulever un coin du voile ; mais, comme il n'a osé dire qu'une très petite partie de la vérité, et encore en employant des formes dubitatives et obscures, il est resté fort ennuyeux, ce qui ne l'a pas empêché de mourir en prison à quatre-vingt-deux ans, le 7 mars 1758.

La première chose à faire, lorsque l'on veut connaître l'histoire d'Italie, c'est donc de ne point lire les auteurs généralement approuvés ; nulle part on n'a mieux connu le prix du mensonge, nulle part, il ne fut mieux payé*.¹

Les personnages stendhaliens des récits courts, par leur manière passionnée de se comporter, de répondre naturellement aux désirs formulés par leur Moi, sont de fait les seuls êtres véritablement à même de transmettre aux lecteurs du XIX^e siècle et des siècles suivants des informations précieuses sur un temps et une société révolus.

Dès lors, nous comprenons mieux pourquoi Stendhal consacre très peu d'espace à la description du physique et du caractère de ses personnages dans ses récits brefs, tout comme il dédie un nombre extrêmement limité de pages à décrire l'univers dans lequel ces mêmes personnages se meuvent. En effet, Stendhal émet un constat très objectif sur les limites de la littérature : selon lui, si la littérature présente de nombreuses et indéniables qualités, elle ne peut toutefois pas expliquer ce qu'elle ne connaît pas ou mal. Ainsi, plutôt que de chercher une explication à des comportements et des actions qui n'ont pas été accomplis d'après des intentions et des valeurs similaires à celles du lecteur, Stendhal préfère se contenter de relater ces mêmes comportements et actions : ils ont une valeur en eux-mêmes, qui dans l'absolu ne nécessite pas une interprétation. Comment en effet réussir à percer les intentions complexes d'un être humain, dès lors que nous ne disposons que d'informations parcellaires sur sa vie et sur son monde ? Stendhal, dans la préface de *La Duchesse de Palliano*, met ainsi en place un véritable code de conduite, qu'il tient absolument à respecter :

La vanité littéraire me dit que peut-être il ne m'eût pas été impossible d'augmenter l'intérêt de plusieurs situations en développant davantage, c'est-à-dire en devinant et racontant au lecteur, avec détails, ce que sentaient les personnages. Mais moi, jeune Français, né au nord de Paris, suis-je bien sûr de deviner ce qu'éprouvaient ces âmes italiennes de l'an 1559 ? Je puis tout au plus espérer de deviner ce qui peut paraître élégant

1 Stendhal, *L'Abbesse de Castro, Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 51-52.

et piquant aux lecteurs français de 1838.¹

Stendhal s'oppose de fait nettement, par l'écriture même de ses nouvelles et de ses nombreuses anecdotes, à la conception quelque peu prétentieuse que se font les romanciers historiques des capacités de leurs œuvres à saisir objectivement une réalité révolue. Stendhal estime en effet que la littérature, plutôt que de chercher à combler ce qu'elle ne sait pas par des conjectures bien improbables, gagnerait davantage à ne relater que ce qui est vraiment certain, à savoir les faits en eux-mêmes. Libre ensuite au lecteur de rêver sur les intentions à l'origine de ces faits, et d'élaborer ainsi de son côté sa propre interprétation. Philippe Berthier, dans la notice de la nouvelle *Vittoria Accoramboni* établie pour l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, n'hésite pas ainsi à présenter les nouvelles stendhaliennes comme une véritable « œuvre de combat » :

D'une certaine façon, le travail stendhalien sur les anciens manuscrits est une œuvre de combat. Il s'agit de lutter contre l'imposture officielle, une certaine vulgate historique qui donne du passé italien une version expurgée, rendue comestible pour un public épris avant tout de bon ton, de bien-pensance, et terrifié par tout ce qui relève de l'éjaculation énergétique brute. Stendhal entend se camper en redresseur d'histoire, comme on est redresseur de torts, et se flatte de redonner vie, et urgence, à un type humain désormais archaïque et inintégré par la modernité.²

Stendhal met ainsi en place dans ses nouvelles une stratégie d'écriture qui s'inscrit en rupture avec le pittoresque gratuit, et cherche la vraisemblance historique dans la fidélité, réelle ou feinte, aux textes. L'art de la réécriture que développe Stendhal dans ses récits courts est précisément la condition de cette stratégie d'écriture particulière : en effet, c'est à travers la réappropriation de chroniques et nouvelles déjà écrites que l'écrivain grenoblois estime qu'une réalité peut être trouvée. Stendhal croyait en effet à la vérité contenue dans les textes déjà écrits, et estimait qu'ils constituaient alors une base solide sur laquelle il était possible d'appuyer tout type de propos. Pour l'écrivain grenoblois, la réécriture, en mêlant une actualité récente à une vérité ancienne, était de fait la condition *sine qua non* à tout travail littéraire cherchant à être historique. Michel Crouzet évoque le concept fondamental

1 Stendhal, *La Duchesse de Palliano*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 15.

2 Philippe Berthier, notice de *Vittoria Accoramboni*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1407.

de réécriture dans son article « Stendhal et le récit tragique », en faisant notamment référence à la notion stendhalienne de « sauce » :

Aussi la *vérité* de Bandello est-elle dans les « petites circonstances vraies » de son histoire, ces « petites choses » racontées n'étant pas seulement l'univers des *coutumes* perdues à jamais pour ceux qui ne les ont pas vécues, mais ce que les personnages perçoivent comme important (« les petites choses extrêmement importantes pour les acteurs »), c'est-à-dire ce qui manifeste en profondeur les choix de valeurs et de croyances. De l'objet, la vérité passe au sujet du récit. Pour qu'il y ait vérité, il faut et il suffit que l'histoire soit située dans une escorte de *détails* vrais historiquement et naïvement offerts sans prétention d'*écrivain*.

Mais ceci légitime la réécriture et permet d'admettre que le contexte en matière de *vérité* ait le pas sur le « texte » ; ceci légitime la « nouvelle » de Stendhal et en même temps isole les « chroniques italiennes », *nouvelles* où l'histoire et la sauce sont inséparables et que l'on ne peut pas déraciner de leur temps [...] est « vrai » ce que l'on ne peut pas inventer, soit la « sauce » (vie quotidienne, psychologie, mentalité) d'une époque ; mais la seule *sauce* vraiment bonne est la nôtre, la moderne ; avec elle, la vérité se trouve dans la cohérence de l'imagination qui fixe l'histoire particulière, fut-elle reprise pour la énième fois, dans une généralité certaine ; le contexte authentifie le texte, l'homogénéité du « décor » constitue le milieu indubitable dans lequel éclate l'étrangeté, l'impossibilité même de la « nouvelle », dont l'inconnu requiert cette escorte d'un connu. L'effort d'harmonie et de cohérence de la réécriture adaptatrice fait surgir de l'ordre méthodique le désordre d'un événement unique, l'imagination du lecteur admet comme vraie l'histoire qui est seulement vérifiée par cette inscription dans une vérité plausible parce que cohérente et unifiée ; c'est peut-être ce qu'avait voulu dire Bandello quand il avait déconseillé de mettre en doute « ce qui peut être », et indiqué que selon l'exemple des philosophes, « une fois qu'une proposition est possible il faut l'adopter ». La réécriture crée du possible, du possible logique, donc du vrai.¹

La « sauce » permet ainsi à Stendhal d'obtenir l'adhésion de son lecteur à l'histoire qui va être contée. Stendhal mêle de fait le fictif à l'historique, et inversement. Il se réapproprie ainsi un texte ancien, et en propose une interprétation personnelle, qui dépend très largement du message qu'il souhaite transmettre à son lecteur. Stendhal souscrit en ce sens totalement à l'idée selon laquelle la nouvelle doit rester fondamentalement « nouvelle »,

1 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 507-508.

c'est-à-dire se renouveler indéfiniment, afin de pouvoir s'adapter à l'évolution des sociétés humaines, et demeurer par là suggestive au lecteur du XIX^e siècle. Stendhal pose donc ses nouvelles et ses récits courts comme des nouveaux moyens d'investir l'Histoire. Il ne s'agit plus de chercher à interpréter celle-ci, ou encore de combler ses lacunes par des hypothèses ou des inventions dont la pertinence serait pour le moins douteuse ; mais il s'agit de se borner à relater fidèlement les faits tels qu'ils se sont censément déroulés. Certes, Stendhal lui-même a eu recours à l'imagination pour modifier notamment les chroniques judiciaires qu'il avait à sa disposition, mais le problème est tout autre.

En effet, par ce biais, Stendhal a simplement voulu donner un caractère plus littéraire et par là plus lisible à ses récits : il ne s'agissait nullement pour lui de se lancer dans de longues descriptions bien improbables de villes ou de maisons qu'il n'avait nécessairement jamais pu apercevoir au moment des faits relatés. Stendhal se contente en somme de relater ce qu'il connaît : ainsi, dès qu'il a l'opportunité d'évoquer un lieu ou un tableau permettant de se représenter le cadre dans lequel ont vécu ses personnages, il ne manque pas de le faire. Il s'agit en outre là encore d'un gage d'authenticité, en tant qu'il montre à son lecteur que les faits racontés se sont bien produits dans la réalité, et ne sont pas seulement et uniquement les fruits de son imagination. Stendhal procède notamment de telle sorte dans les premières pages de sa nouvelle *Les Cenci* :

Le second portrait précieux de la galerie Barberini, est du Guide ; c'est le portrait de Béatrix Cenci, dont on voit tant de mauvaises gravures. Ce grand peintre a placé sur le cou de Béatrix un bout de draperie insignifiant : il l'a coiffée d'un turban ; il eût craint de pousser la vérité jusqu'à l'*horrible*, s'il eût reproduit exactement l'habit qu'elle s'était fait faire pour paraître à l'exécution, et les cheveux en désordre d'une pauvre fille de seize ans qui vient de s'abandonner au désespoir. La tête est douce et belle, le regard très doux et les yeux fort grands : ils ont l'air étonné d'une personne qui vient d'être surprise au moment où elle pleurait à chaudes larmes. Les cheveux sont blonds et très beaux. Cette tête n'a rien de la fierté romaine et de cette conscience de ses propres forces, que l'on surprend souvent dans le regard assuré d'une *fille du Tibre*, « *di una figlia del Tevere* », disent-elles d'elles-mêmes avec fierté. Malheureusement les demi-teintes ont poussé au *rouge de brique* pendant ce long intervalle de deux cent trente-huit ans, qui nous sépare de la catastrophe dont on va lire le récit.¹

1 Stendhal, *Les Cenci*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1129.

Alors que les récits courts stendhaliens voient les descriptions réduites à portion congrue, le narrateur des *Cenci* consacre un paragraphe entier à parler en détails du portrait de Béatrix situé dans la galerie Barberini. Le narrateur ne se contente du reste pas de parler seulement du contenu du tableau : il évoque également ce que le tableau est matériellement devenu. On apprend ainsi qu'il a été, comme d'autres œuvres artistiques, en partie victime des effets du temps, « les demi-teintes » ayant « poussé au *rouge de brique* ». Insister à ce point sur la description d'un tableau – objet inscrit dans la réalité du lecteur, comme le montre la datation précise de « deux cent trente-huit ans » qui nous est donnée – souligne la volonté de l'auteur de se conformer, lorsqu'il le peut, à la vérité. La description du réel prévaut sur la création purement fantaisiste et imaginaire.

Ainsi, à travers l'écriture de ses textes courts, Stendhal propose à ses lecteurs une nouvelle conception de l'Histoire. Cette conception s'appuie sur des histoires passées ou non à la postérité, mais qui ont le mérite de représenter des personnages dont les sentiments et les comportements sont vrais et spontanés, et peuvent de fait être considérés comme révélateurs de l'époque et du peuple auxquels ils appartenaient. Stendhal se pose ainsi en visionnaire du courant romantique : il perçoit en effet déjà la disgrâce qui sera celle du roman historique, et propose une nouvelle méthode d'investigation du passé, qui assume sans honte ses lacunes. Stendhal montre ainsi que l'Histoire est davantage respectée, non pas lorsqu'on cherche à la restituer dans sa totalité, mais bien lorsque l'on se conforme aux seuls faits connus. Seuls les faits ont en somme une importance à ses yeux : leur réalité n'est en effet pas douteuse, et ils permettent en outre, par leur caractère récurrent et explicite, de définir de manière non dogmatique un certain être au monde. Si donc les récits courts stendhaliens ont notamment pour portée un véritable manifeste en faveur d'une nouvelle conception de l'Histoire, ils sont également dignes d'intérêt en ce qu'ils permettent à Stendhal de dresser une critique de la civilisation.

II. Une critique de la civilisation

Ainsi, l'écriture de récits courts permet à Stendhal de développer une thématique qui lui est chère : la critique de la civilisation. Pour l'écrivain grenoblois, il s'agit de montrer, par le portrait de peuples lointains, les nombreux défauts que ne manque pas de présenter la société à laquelle il appartient. De fait, les nouvelles et anecdotes de Stendhal ont une portée idéologique indéniable : que cela soit explicite ou non, ses textes courts établissent une critique rangée des méfaits de la civilisation. Pour Stendhal, l'homme, en cherchant par tous les moyens à s'éloigner le plus possible de son état naturel, a procédé par là même à une déperdition de son énergie personnelle. Il s'ensuit que les hommes du XIX^e siècle sont devenus des êtres a-naturels, davantage intéressés par l'argent que par la passion en elle-même. Yvon Houssais évoque du reste sans ambages cette pensée stendhalienne fondamentale dans sa thèse consacrée aux *Chroniques italiennes* :

Dès lors que la civilisation, en nous éloignant de l'état de nature, brime et détruit les élans naturels, le devenir ne saurait se concevoir comme progrès, amélioration de l'humanité, mais au contraire comme processus de dégradation.¹

Stendhal observe ce phénomène de dégradation plus particulièrement chez ses compatriotes, qui depuis longtemps se sont éloignés des passions vives et spontanées qui étaient celles des hommes de la Renaissance. C'est parce qu'il cherche à souligner cette déperdition énergétique que Stendhal, dans bon nombre de ses préfaces, évoque la mort de la passion italienne. C'est notamment le cas dans la préface de *La Duchesse de Palliano* :

Ce qu'on appelle la *passion italienne*, c'est-à-dire, la passion qui cherche à se satisfaire, et non pas à donner au voisin une idée magnifique de notre individu, commence à la renaissance de la société, au douzième siècle, et s'éteint au moins dans la bonne compagnie vers l'an 1734.²

La passion italienne est en effet pour lui un phénomène historiquement daté : celle-ci

1 Yvon Houssais, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, op. cit. p. 235.

2 Stendhal, *La Duchesse de Palliano*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, op. cit. p. 14.

existait encore pendant la Renaissance, mais elle a depuis lors disparue. Certes, Stendhal, à l'image de ce qu'il affirme dans les anecdotes de ses récits de voyage (les deux versions de *Rome, Naples et Florence* et surtout les *Promenades dans Rome*), montre que ce constat doit être nuancé : il est en effet toujours possible de rencontrer des tempéraments passionnés au XIX^e siècle. Les crimes passionnels relatés dans ses anecdotes en sont du reste une preuve tout à fait explicite. La folie, thème étudié par Shoshana Felman¹, est aussi la preuve de la persistance de la passion au XIX^e siècle. L'anecdote finale de la seconde version de *Rome, Naples et Florence* en est une illustration :

Voici l'histoire de la princesse Santa Valle, qui, du reste, est imprimée partout, et que le lecteur est engagé à passer, s'il la connaît. Une belle comtesse, née en Allemagne, une de ces femmes cosmopolites fort protégées par la diplomatie du XIX^e siècle, vivait à Naples avec le plus grand luxe, et recevait toute la société. On voyait sur les genoux de la jeune comtesse une jolie petite fille de huit à dix ans ; la comtesse passait sa vie à l'embrasser dans des transports de tendresse, ou à lui donner des coups de pied et à la mordre. La petite fille, au désespoir, obtint de sa protectrice, par le moyen d'un jeune p..., ami de la maison, d'être mise au couvent de Sorrento, la patrie du Tasse, et le plus beau lieu de la terre. Ses charmes se développèrent avec son esprit. À peine âgée de seize ans, on la citait comme la jeune fille la plus distinguée de Naples. Un homme vain, le prince Santa Valle, avait alors les plus beaux chevaux, les voitures les plus nouvellement importées de Londres : il pensa que la plus belle femme de Naples compléterait son luxe. La pauvre Emma, qui redoutait un peu les folies de la comtesse sa protectrice, qui lui disait l'avoir adoptée en la trouvant orpheline dans une auberge, la pauvre Emma se trouva trop heureuse d'épouser l'être d'Italie qui savait le mieux combien de lignes la manchette de la chemise doit dépasser l'habit. Elle devint princesse. La négociation fut conduite avec beaucoup d'adresse par la comtesse cosmopolite. Quand le prince fut tout à fait engagé, elle lui avoua qu'Emma était sa fille, et qu'elle avait pour père le jeune prêtre romain qu'on voyait chez elle. Ainsi se trouva expliquée la ravissante beauté de cette enfant, fruit de l'union contractée entre une fort jolie femme du Nord et l'un des plus beaux hommes du Midi. Peu de mois après le mariage d'Emma, les événements politiques forcèrent le prince de Santa Valle à quitter Naples. La jeune princesse fut indifférente au sort d'un tel mari, vint à Rome, où elle fut reçue magnifiquement par le fameux prince Antoine Borghèse, homme de mérite. La jeune princesse Santa Valle habitait depuis longtemps le palais Borghèse, lorsque le bruit de la mort de son mari se répandit à Rome. La jeune veuve se hâta de prendre le deuil : et il y eut

1 Dans son ouvrage *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, collection « Pierres vives », 1978.

au monde deux cœurs heureux de plus. Emma aimait avec passion un jeune noble romain, mais jusque-là ne l'avait vu qu'en présence d'une vieille duègne de la maison Borghèse, qu'elle avait prise à son service aussitôt qu'elle se fut laissée aller à la faiblesse de recevoir son amant chez elle. À peine eut-elle pris le deuil, que le futur mariage du jeune Romain ne fut plus un secret dans la société. Après plusieurs mois, les plus heureux de la vie de la pauvre Emma, elle allait enfin épouser son amant, et le voir hors de la présence de la duègne, quand arriva la nouvelle qu'elle n'était pas veuve. Bientôt le prince Santa Valle parut à Rome. Peu de jours après on trouva la jeune femme morte sous un berceau de fleurs dans le beau jardin Farnèse, qui domine le Forum. Le mari, fort bon homme, et point jaloux, ne fut nullement soupçonné. On supposa que la jeune princesse avait cédé à une idée inspirée par son sang allemand. « Son amant est devenu presque fou, ajouta la personne qui me parlait ; et vous avez pu en juger : c'est ce pauvre homme que vous venez de voir. Quand il est seul, on l'entend faire la conversation avec son Emma ; il croit qu'elle lui répond, et il lui parle toujours des préparatifs de leur prochain mariage ».¹

L'anecdote tragique de la princesse Santa Valle est exemplaire de la persistance de la passion au XIX^e siècle, dans des conditions qui pourtant semblent en tous points opposées à son développement. En effet, la jeune Emma a passé l'ensemble de sa brève existence dans le « luxe », terme employé à plusieurs reprises dans cette anecdote. La jeune femme appartient à la noblesse, et ce statut privilégié se voit renforcé par son mariage. Alors que l'on pourrait penser que son éducation et sa situation devraient, par essence, la détacher de la passion, on apprend qu'il n'en est rien. Non seulement Emma a un amant qu'elle aime d'un amour véritable, mais sa mort prématurée est la conséquence directe de l'amour. Emma semble du reste reproduire inconsciemment l'histoire de sa propre mère, qui elle-même a entretenu une relation amoureuse que la société n'aurait pas manqué de juger immorale. Si l'amant d'Emma ne met pas fin à ses jours, son destin n'en est pas moins tragique. En effet, le jeune homme est, d'après le narrateur, « devenu presque fou ». Cette affirmation est corroborée par le comportement qui est le sien. Seul, il agit comme si Emma était toujours vivante, et estime que leurs futures noces sont en préparation. Si la passion est en voie de disparition au XIX^e siècle, on voit par cette anecdote tragique qu'elle demeure toutefois présente, même dans des classes sociales où elle est, plus qu'ailleurs, particulièrement menacée. On peut également citer – dans le cadre cette fois-ci de la nouvelle – l'exemple de Vanina Vanini, personnage qui ne vit pas à la Renaissance, mais

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, *Voyages en Italie*, op. cit. p. 591-592.

dans la première moitié du XIX^e siècle, et qui fait preuve d'une énergie tout à fait exceptionnelle.

Dans les *Promenades dans Rome*, Stendhal relate également l'histoire de l'ébéniste Lafargue, homme énergique dont il s'inspirera pour la création du personnage de Julien Sorel. Or, loin d'être italien ou espagnol, Lafargue est français et vit au XIX^e siècle. Stendhal tend de fait à montrer par là que la passion ne meurt jamais complètement, même si une société semble l'avoir bannie de ses mœurs. Après avoir rapporté sur plusieurs pages l'anecdote de Lafargue, Stendhal commente ce fait divers en lui donnant une portée qui dépasse très largement le seul cadre de ce récit tragique :

L'homme dont les passions offrent ce caractère d'énergie et de délicatesse n'avait pas trois francs à prêter à sa maîtresse.

Dans ce pays d'affectations et de prétentions, il ne faut croire qu'à ce qui est juridiquement prouvé. Les gazettes des tribunaux nous racontent chaque année l'histoire de cinq ou six Othello.

Heureusement ces crimes ne se rencontrent pas dans les classes élevées.

C'est comme le suicide ordinaire. La France présente peut-être autant de suicides que l'Angleterre ; mais jamais vous n'avez vu un ministre puissant comme lord Castlereagh, un avocat célèbre comme sir Samuel Romilly, se donner la mort.

À Paris, la vie est fatiguée, il n'y a plus de naturel ni de laisser-aller. À chaque instant il faut regarder le modèle à imiter qui, tel que l'épée de Damoclès, apparaît menaçant sur votre tête. À la fin de l'hiver, l'huile manque à la lampe.

Paris est-il sur la route de la civilisation véritable ? Vienne, Londres, Milan, Rome, en perfectionnant leurs façons de vivre, arriveront-elles à la même délicatesse, à la même élégance, à la même absence d'énergie ?

Tandis que les hautes classes de la société parisienne semblent perdre la faculté de sentir avec force et constance, les passions déploient une énergie effrayante dans la petite bourgeoisie, parmi ces jeunes gens qui, comme M. Lafargue, ont reçu une bonne éducation, mais que l'absence de fortune oblige au travail et met en lutte avec les vrais besoins.¹

Le cas de Lafargue souligne exemplairement le rôle néfaste joué par l'argent et la civilisation sur la déperdition d'énergie. Le potentiel énergétique ne dépendrait pas nécessairement de la classe sociale, et donc de la naissance : Mathilde de La Mole, dans *Le*

1 Stendhal, *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, op. cit. p. 1079.

Rouge et le Noir, ou Emma Santa Valle, dans l'anecdote précédemment citée, l'illustrent du reste parfaitement. L'énergie dépendrait en réalité bien davantage du rapport que chaque individu entretiendrait avec le monde extérieur. L'idée de « lutte », évoquée à la fin de l'anecdote de l'ébéniste Lafargue, paraît essentielle. C'est par une confrontation régulière avec une difficulté extérieure qu'un individu prend l'habitude de faire appel à son énergie personnelle. Non seulement cela l'amène à la solliciter fréquemment, mais cela l'entretient et même la renforce. Les nouvelles et les anecdotes permettent ainsi à Stendhal de souligner toute la distance qui peut exister entre ses personnages et ses lecteurs : si les uns sont passionnés et énergiques, les autres au contraire sont hypocrites et vaniteux. Il y a une opposition très nette dans leur être au monde, qui a également des raisons foncièrement politiques.

Ainsi, les récits courts de Stendhal lui offrent la possibilité de dépeindre concrètement un certain nombre de réflexions politiques. Pour l'écrivain grenoblois, l'énergie est liée de manière inextricable à la situation politique d'un État. De fait, Stendhal estime que plus un État est totalitaire, plus ses membres sont énergiques : il remarque en effet que les hommes et femmes de ces États doivent avoir recours de manière forte et constante à toute l'énergie qui est la leur, afin tout simplement de pouvoir préserver leur propre vie. Ces États, particulièrement présents dans l'Italie de la Renaissance, favorisent en effet une certaine forme d'a-légalité qui contribue à mettre en place un « état de guerre¹ » permanent. Il n'est alors plus question d'art de vivre mais de survie pour les individus de ces États : les despotes se contentent en effet de dominer le peuple par la force, et ne cherchent nullement à instaurer des lois qui garantiraient la sécurité de l'ensemble de leurs concitoyens. Nous avons pu constater que le récit court stendhalien établissait le règne de l'italianité, en opposition au roman stendhalien qui privilégiait bien davantage la matière française, *La Chartreuse de Parme* étant l'exception venant confirmer cette règle. Cette opposition de matière entre récits courts et récits longs ne relève pas du pur hasard. Bien au contraire : pour raconter des histoires où l'énergie n'est pas une exception, mais une norme, une constante, il est nécessaire à Stendhal de ménager un cadre favorable à ce libre épanchement du Moi. Or, en Europe, que ce soit à la Renaissance ou au XIX^e siècle, l'Italie lui apparaît comme le dernier refuge certain d'une énergie pure, forte et naturelle.

1 Nous reprenons l'expression employée par Hobbes dans *Le Léviathan*.

Les despotes des États italiens participent en outre au danger permanent qui règne sur ces territoires : ceux-ci n'hésitent pas, en effet, à exécuter de manière arbitraire des hommes et des femmes bien souvent innocents. Le climat d'insécurité de ces États rend donc l'ensemble de la communauté énergique, puisque seuls les êtres forts seront assurés de pouvoir survivre et d'avoir ainsi une descendance. Cet état de guerre permanent, que Stendhal a lui-même qualifié d' « incivilisation¹ », est en somme proche de l'état naturel, dans lequel seule la loi du plus fort avait véritablement lieu d'être. Les hommes de ces États voient donc leur potentiel énergétique demeuré proche du potentiel originel des êtres humains : s'ils sont certes toujours des êtres culturels, les habitants de ces régimes redeviennent en revanche des êtres naturels à part entière. Ce genre de situation est parfaitement perceptible dans notre corpus de nouvelles et d'anecdotes : c'est notamment le cas avec la nouvelle *Le Coffre et le Revenant*, dont le cadre est l'Espagne totalitaire du roi Ferdinand VII. La nouvelle nous présente ainsi le personnage de don Blas Bustos y Mosquera, le directeur de la police de Grenade qui, sans raison aucune, se permet d'emprisonner des individus parfaitement innocents. C'est du reste de cette manière qu'est arrêté don Fernando, l'amant d'Inès : don Blas le fait en effet jeter en prison sans que cela ne puisse être aucunement justifié. Il part simplement du principe que ce jeune homme, qu'il ne connaît guère, est le chef secret d'une guérilla qui s'apprête à frapper le pouvoir en place :

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 : « Quel emploi aviez-vous sous les cortès ? dit-il enfin.

- J'étais au collège de Séville en 1823, j'avais alors quinze ans, car je n'en ai que dix-neuf aujourd'hui.

- Comment vivez-vous ?

Le jeune homme parut irrité de la grossièreté de la question ; il se résigna et dit : "Mon père, brigadier des armées de don Carlos Cuarto (que Dieu bénisse la mémoire de ce bon roi !), m'a laissé un petit domaine près de ce village ; il me rapporte 12 000 réaux (3 000 francs), je le cultive de mes propres mains avec trois domestiques.

1 Dans son ouvrage *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, Michel Crouzet évoque la notion d' « incivilisation » en ces termes : « Stendhal use aussi d'une formule intéressante qui définit ni une sauvagerie ni une "civilisation", mais un état plus subtil : "*l'incivilisation*", *op. cit.* note 18 p. 63.

- Qui vous sont fort dévoués sans doute. Excellent noyau de guérilla, dit don Blas avec un sourire amer. En prison et au secret ! » ajouta-t-il en s'en allant, et laissant le prisonnier au milieu de ses gens.¹

Le lecteur ne peut censément être dupe de l'accusation formulée par don Blas : le « sourire amer » avec lequel ce terrible directeur de la police accompagne sa très grave accusation ne laisse effectivement pas d'être douteux. Comment considérer, en effet, que « trois domestiques » employés pour des tâches agricoles, puissent représenter un « excellent noyau de guérilla » ? Nous avons essentiellement l'impression ici que don Blas prend un plaisir non feint à punir l'impertinence – toute relative – avec laquelle le jeune don Fernando a choisi de lui répondre. Surtout, don Blas semble vouloir punir don Fernando pour les qualités qui sont les siennes, et qui lui font précisément défaut, à savoir la beauté, la jeunesse et la bonté. Dans la nouvelle, don Blas apparaît en effet comme le parfait opposé du jeune homme. Alors que don Fernando est une figure angélique, don Blas apparaît en effet tout au long du récit comme un double du diable. Le portrait qu'en dresse le narrateur, dès le premier paragraphe du texte, est pour le moins évocateur :

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. À son approche, les paysans rentraient précipitamment dans leurs maisons et fermaient leurs portes. Les femmes regardaient avec terreur par un petit coin de leurs fenêtres ce terrible directeur de la police de Grenade. Le ciel a puni sa cruauté en mettant sur sa figure l'empreinte de son âme. C'est un homme de six pieds de haut, noir, et d'une effrayante maigreur ; il n'est que directeur de la police, mais l'évêque de Grenade lui-même et le gouverneur tremblent devant lui.²

Cette première présentation du personnage rappelle par un certain nombre d'aspects la figure du diable. Don Blas se caractérise d'abord par un aspect physique qui n'engage ni à l'amour ni à la sympathie : il est « noir », couleur souvent associée dans l'imaginaire collectif occidental au mystère, à l'autorité, mais aussi au mal et à la mort. Don Blas est « noir » parce que sa cruauté l'amène à répandre la mort. Comme le diable, il ne cherche pas à aider les hommes, mais à les faire sombrer. Le narrateur insiste notamment sur le fait

1 Stendhal, *Le Coffre et le Revenant*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 274.

2 *Ibid.* p. 273.

que don Blas a une véritable inclination pour le meurtre. S'il fut dans sa jeunesse « l'un des plus fameux chefs de guérillas¹ » dans la guerre des Espagnols contre Napoléon, c'est essentiellement par son obsession de supprimer les soldats du camp adverse :

Quand sa troupe n'avait pas tué au moins un Français dans la journée, il ne couchait pas dans un lit : c'était un vœu.²

Le « vœu » de don Blas n'a ici rien de pieux. Son serment est paradoxal, puisqu'il vise non pas à suivre un code de conduite moral, mais à répandre au contraire la mort le plus possible. Il s'oppose ainsi à l'un des interdits les plus fondamentaux du christianisme. On apprend également que don Blas ne se borne pas à tuer ou faire tuer ses ennemis. Il éprouve ainsi un réel plaisir à torturer ses futures victimes par ses paroles :

Autrefois les sarcasmes qu'il adressait à ses prisonniers de guerre avant de les faire pendre lui avaient acquis une sorte de réputation d'esprit : on répétait ses plaisanteries dans toutes les armées espagnoles.³

Don Blas se comporte donc comme celui que l'on appelle parfois le « Malin ». Non seulement il aime à faire souffrir les hommes, mais il se distingue dans cette activité par son « esprit ». Le fait que ses « plaisanteries » soient répétées dans « toutes les armées espagnoles » souligne l'importance de son influence : il est reconnu à juste titre comme un être supérieur dans sa capacité à faire le mal.

Un autre trait physique caractéristique du personnage est sa « maigreur », qui est jugée « effrayante » dès sa première apparition⁴. Elle n'est pas ici signe de beauté – comme c'est le cas avec d'autres personnages stendhaliens – mais de laideur. À aucun moment sa maigreur n'est en effet esthétisée pour en faire un personnage relevant du sublime⁵. Sa maigreur n'est de toute façon ni le fruit de sa pauvreté ni d'une hypothétique ascèse, don Blas étant un homme particulièrement riche. Elle est surtout la marque d'un personnage rongé par des sentiments intérieurs négatifs, tels l'envie, la haine et la jalousie⁶. La violence

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 *Ibid.* p. 273-274.

4 Voir *supra*.

5 Au contraire, par exemple, du brigand Ferrante Palla, dont l'hyberbolique maigreur dans *La Chartreuse de Parme* ne l'empêchera pas d'être considéré par la duchesse Sanseverina comme un « homme sublime ».

6 Il parviendra ainsi, après son mariage avec Inès, et alors que sa situation personnelle ne connaît aucun

de ses sentiments est telle que le personnage, malgré son opulence, donne l'impression de ne pas disposer d'une santé réellement satisfaisante¹. On peut supposer que cette maigreur, par l'effroi qu'elle suscite, sert le personnage dans ses tâches de directeur de police. Son autorité serait ainsi pleinement naturelle, en ce qu'elle dépendrait de son essence même. Sa grande taille, qui pourrait être considérée d'abord comme un attribut positif, ne contribue en réalité qu'à renforcer la terreur qui l'entoure. Elle a en effet tendance à accentuer l'impression générale négative laissée par le personnage. Avec ses « six pieds de haut », don Blas montre à tous ceux qu'il rencontre que sa puissance maléfique est grande. Sa taille a une dimension hyperbolique. Personne, en effet, ne semble pouvoir rivaliser avec lui, comme le montre le narrateur au moment de décrire son mariage :

À une chapelle latérale éclairée par des centaines de cierges, et dont la lumière traversait les ombres de l'église comme une voie de feu, on voyait de loin un homme à genoux sur les marches de l'autel ; il était plus grand de toute la tête que ce qui l'entourait.²

L'évaluation de la taille de don Blas rend celui-ci encore plus impressionnant, dans le sens où il apparaît comme « plus grand de toute la tête que ce qui l'entourait », alors même qu'il est « à genoux ». Don Blas n'est donc pas simplement un être qui suscite l'effroi : il possède surtout une importante capacité de nuisance, illustrée tout au long de cette nouvelle par le malheur qu'il répand autour de lui. La présence de « douze cavaliers » à ses côtés au début du récit est un renvoi explicite au Christ et à ses apôtres. Don Blas serait ainsi le messie des forces du mal. La mention de « cavaliers » peut également faire référence aux Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, dont la chevauchée est censée inaugurer le commencement de la fin du monde³. La terreur des paysans d'Alcolote, qui choisissent tous de se terrer chez eux lorsque le terrible directeur de police entre dans leur village, rapproche cet événement des grands fléaux bibliques, contre lesquels il est vain de lutter.

heurt, à être jaloux de Sancha, la suivante et amie de sa femme.

- 1 Son « effrayante maigreur » est encore soulignée le jour de son mariage (« ses bras maigres croisés sur sa poitrine », *Le Coffre et le Revenant, op. cit.* p. 277). La maigreur étant censée être apparente surtout au niveau du ventre et du visage, l'insistance sur les « bras » renforce l'impression négative laissée par le personnage. Don Blas est semblable à un spectre : son squelette perce sous sa peau.
- 2 *Idem.* Notons au passage que le syntagme « voie de feu » est un rappel de l'Enfer, espace obscur qui n'est censé être éclairé que par des flammes. L'église de Saint-Dominique est du reste présentée comme un lieu particulièrement sombre : « À peine si en plein midi on y voit à se conduire. », *idem.* Don Blas se marie donc dans un lieu qui correspond à sa véritable nature.
- 3 Voir *Le Nouveau Testament*, chapitre VI du livre de l'Apocalypse. Il faut noter qu'au moment d'entrer dans l'église d'Alcolote, où il fera la rencontre de Fernando, don Blas n'est d'ailleurs plus accompagné que par « quatre de ses gendarmes », *Le Coffre et le Revenant, op.cit.* p. 274.

Le premier portrait de don Blas établi par le narrateur rappelle également la figure du diable par la mention du « ciel » et de « l'évêque ». L'apparence effrayante de don Blas est en effet présentée comme un châtement divin. Afin de montrer aux hommes qui est réellement don Blas, le Ciel aurait choisi d'établir une correspondance parfaite entre son physique et son âme. Puisque cette dernière est noire, alors l'apparence de don Blas sera de cette même couleur. La référence physiognomonique paraît ici totalement justifiée. Au sein d'une phrase dont la cadence majeure accentue la terreur suscitée par don Blas, l'évêque est décrit quant à lui comme impuissant face au directeur de police :

il n'est que directeur de la police, mais l'évêque de Grenade lui-même et le gouverneur tremblent devant lui.¹

La tournure restrictive en « ne que » montre que l'influence de don Blas sur la ville de Grenade et ses alentours ne dépend pas de sa seule fonction. Celle-ci ne suffirait pas en effet à l'établir en rival crédible de l'évêque et du gouverneur, ce dernier étant cessé être son supérieur. Or, la présence du verbe « trembler » indique que le rapport de force ne dépend aucunement des institutions humaines. Le pouvoir maléfique de don Blas relève pour une part d'une dimension surnaturelle, puisque ceux qui détiennent un pouvoir institutionnel et religieux le craignent très fortement. On comprend que l'opposition entre don Blas et l'évêque est vive. En effet, après avoir découvert le coffre de contrebande dans la chambre d'Inès, don Blas craint que l'évêque, présenté par lui-même comme son « ennemi », ne profite de cette situation compromettante pour lui nuire :

Ma chère Inès, notre promenade sera retardée ; je ne serais pas heureux, même auprès de toi, avec l'idée de ce coffre, qui peut-être est rempli de papiers criminels. Qui me dit que pendant mon absence l'évêque mon ennemi ne fera pas une descente chez moi, à l'aide de quelque ordre surpris au roi ?²

Le terme de « descente » pose ici question, dans le sens où il paraît peu approprié pour décrire l'action d'un évêque. Si le terme renvoie à une action policière ou douanière – et souligne par là un antagonisme fort entre les deux hommes – il peut également être

1 *Ibid.* p. 273.

2 *Ibid.* p. 285-286.

considéré plus prosaïquement comme un terme marquant un mouvement vers le bas. La « descente » de l'évêque renverrait ainsi à la hiérarchie des différents mondes : l'évêque descendrait en Enfer sur l' « ordre » du « roi », personnage tirant directement son pouvoir du roi des cieux, afin de punir le diable.

En arrêtant don Fernando, don Blas se contente en somme de satisfaire le désir spontané formulé par son Moi blessé et jaloux. L'arrestation de don Fernando est de fait parfaitement arbitraire, en ce qu'elle ne repose sur aucun fait précis. La toute-puissance du pouvoir exécutif est rendue ici d'autant plus manifeste que la condamnation de don Fernando a une application immédiate : le jeune homme ne peut en effet même pas défendre sa cause devant la justice. Tout comme Stendhal reproduira ce procédé avec une grande virtuosité dans *La Chartreuse de Parme*¹, il paraît de fait évident que le langage politique et judiciaire n'a aucune valeur en soi dans *Le Coffre et le Revenant* : une condamnation est formellement énoncée, mais elle ne revêt aucune vérité sémantique. Nous sommes de fait sans aucun doute possible en présence d'un langage politique et judiciaire absolument vain, qui n'a ainsi d'autres valeurs que celle d'être prononcée. Son inanité n'est pourtant pas confirmée dans les conséquences de sa prononciation pour le condamné : en effet, ce discours conduit bel et bien don Fernando en prison. Là se trouve donc l'injustice inhérente à ces États totalitaires : si la décision judiciaire prise par don Blas ne devrait susciter rien d'autre que le scepticisme et la critique dans une démocratie, elle a une valeur immédiatement performative dans l'Espagne totalitaire de Ferdinand VII. La force de ces États totalitaires est donc de donner une dimension concrète à ce qui en réalité n'est rien d'autre qu'un montage arbitraire. Les critiques ayant travaillé sur les relations de Stendhal à l'Espagne ont du reste depuis longtemps mis en lumière le fait que *Le Coffre et le Revenant* était une critique délibérée de l'Espagne totalitaire du roi Ferdinand VII² : Stendhal voulait ainsi montrer très concrètement à ses lecteurs français tout l'arbitraire et l'injustice qui frappaient quotidiennement les Espagnols.

La justice et la politique, de manière générale, subissent un mauvais traitement chez Stendhal³. Ainsi, les décisions de justice sont souvent critiquées à plusieurs niveaux dans les nouvelles stendhaliennes : la condamnation à mort de Béatrix Cenci, par exemple,

1 Procédé incarné dans le roman par le personnage de Rassi, « ministre de la Justice » de Ranuce-Ernest IV...

2 Voir notamment à ce sujet l'article d'Andrée Mansau, « La création espagnoliste des nouvelles », *art. cit.*

3 Voir notamment sur ce point l'article de Michel Crouzet, « Outrage à magistrat », dans *Le Roman stendhalien : La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme, 1996.

suscite l'indignation du peuple, mais aussi celle du chroniqueur, voire, en dernière instance, celle du pape, qui décide finalement d'absoudre la jeune fille, comme nous l'indique une note de bas de page :

Un auteur contemporain raconte que Clément VIII était fort inquiet pour le salut de l'âme de Béatrix ; comme il savait qu'elle se trouvait injustement condamnée, il craignait un mouvement d'impatience. Au moment où elle eut placé la tête sur la *mannaja*, le fort Saint-Ange, d'où la *mannaja* se voyait très bien, tira un coup de canon. Le pape, qui était en prière à Monte-Cavallo, attendant ce signal, donna aussitôt à la jeune fille l'absolution papale *majeure, in articulo mortis*. De là le retard dans ce cruel moment dont parle le chroniqueur.¹

La justice est critiquée précisément pour les liens qu'elle entretient avec la politique, et qui sont patents dans tous les textes. Ainsi, les valeurs ne sont pas les mêmes en fonction du pape régnant. Dans *La Duchesse de Palliano*, si l'exécution de Violante Carafa est légale aux yeux du pape Paul IV (qui n'est autre que l'oncle du mari de Violante), elle est ensuite perçue comme une exécution à mort par son successeur, Pie IV. Or, il ne s'agit pas à proprement parler d'une réaction judiciaire du pape : celui-ci ne connaissait pas Violante, et n'avait de fait aucun intérêt personnel à rendre justice à son honneur. La décision du pape relève en réalité d'intérêts politiques : ennemi intime des Carafa, qui appartiennent depuis toujours à un parti qui lui est opposé, il voit en effet avec satisfaction la possibilité d'éliminer définitivement les membres les plus influents de cette famille. Le pape se sert donc de l'exécution de Violante comme d'un prétexte : il accuse ses frères de meurtre, ce qui dans les faits lui permet de les mettre à mort de façon parfaitement légale. Or, même si le pape s'abstrait ainsi de toute condamnation ultérieure, le chroniqueur n'en reste pas moins persuadé que cette manœuvre relève davantage d'une décision politique que judiciaire :

Le 26 décembre 1559, le pauvre cardinal Carlo Caraffa fut obligé de concourir à l'élection d'un cardinal porté par l'Espagne et qui par conséquent ne pourrait se refuser à aucune des rigueurs que Philippe II demanderait contre lui cardinal Caraffa. Le nouvel élu prit le nom de Pie IV.

1 Stendhal, *Les Cenci, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1150.

Si le cardinal n'avait pas été exilé au moment de la mort de son oncle, il eût été maître de l'élection, ou du moins aurait été en mesure d'empêcher la nomination d'un ennemi.

Peu après, on arrêta le cardinal ainsi que le duc ; l'ordre de Philippe II était évidemment de les faire périr.¹

La quasi simultanéité entre l'élection de Pie IV et l'arrestation du cardinal et du duc Caraffa n'a bien évidemment rien d'anodin. Le narrateur évoque du reste peu après le fait que ces deux personnages n'auraient normalement pas dû rencontrer de problèmes avec la justice, en appuyant son propos sur un cas précis (une anecdote) :

Du reste, lui et son frère furent condamnés pour des crimes qui n'en auraient pas été pour tout autre, par exemple, avoir donné la mort à l'amant d'une femme infidèle et à cette femme elle-même. Quelques années plus tard le prince Orsini épousa la sœur du grand-duc de Toscane, il la crut infidèle et la fit empoisonner en Toscane même, du consentement du grand-duc son frère, et jamais la chose ne lui a été imputée à crime. Plusieurs princesses de la maison de Médicis sont mortes ainsi.²

En citant l'exemple particulier du prince Orsini, et le cas plus général de « la maison de Médicis », le narrateur souligne tout l'arbitraire de l'arrestation des deux membres de la famille Caraffa. Le fait que des décisions de justice – sur des sujets pourtant ô combien importants – soient susceptibles de fluctuation, montre que les lois censées régir les États italiens ne peuvent en aucune façon être considérées comme réellement crédibles. L'exécution de Béatrix, pour revenir un temps sur l'histoire des Cenci, relève elle aussi de manière prégnante d'une situation politique. Ainsi, alors même que l'opinion est très largement favorable au fait d'innocenter la jeune fille et l'ensemble de sa famille – l'assassinat du cruel et pervers François Cenci paraissant tout à fait légitime – le pape décide d'agir en sens contraire. Pourtant, lui-même admettait qu'il n'y avait pas grand mal à avoir assassiné un homme aussi infâme et aussi peu croyant que François Cenci. Mais un type d'assassinat similaire à celui commis par les Cenci, cette fois pour de basses raisons pécuniaires, l'invite à faire de cette affaire un exemple. Craignant en effet que ces deux affaires d'assassinats familiaux donnent de mauvaises idées à d'autres familles romaines, il choisit volontairement la voie de la cruauté afin de frapper durablement les esprits :

1 Stendhal, *La Duchesse de Palliano*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 32.

2 *Ibid.* p. 33.

Rome tout entière était dans l'anxiété, lorsque le pape reçut la nouvelle de la mort violente de la marquise Constance Santa Croce. Son fils Paul Santa Croce venait de tuer à coups de poignard cette dame âgée de soixante ans parce qu'elle ne voulait pas s'engager à le laisser héritier de tous ses biens. Le rapport ajoutait que Santa Croce avait pris la fuite, et que l'on ne pouvait conserver l'espoir de l'arrêter. Le pape se rappela le fratricide des Massimi, commis peu de temps auparavant. Désolé de la fréquence de ces assassinats commis sur de proches parents, Sa Sainteté ne crut pas qu'il fût permis de pardonner. En recevant ce fatal rapport sur Santa Croce, le pape se trouvait au palais de Monte-Cavallo, où il était le 6 septembre, pour être plus voisin, la matinée suivante, de l'église de Sainte-Marie-des-Anges, où il devait consacrer comme évêque un cardinal allemand.

Le vendredi à 22 heures (4 heures du soir), il fit appeler Ferrante Taverna, gouverneur de Rome, et lui dit ces propres paroles :

« Nous vous remettons l'affaire des Cenci, afin que justice soit faite par vos soins et sans nul délai. »

Le gouverneur revint à son palais fort touché de l'ordre qu'il venait de recevoir ; il expédia aussitôt la sentence de mort, et rassembla une congrégation pour délibérer sur le mode d'exécution.¹

Certains critiques, tels Michel Crouzet, affirment que le dénouement des *Cenci* doit être perçu comme une « catharsis tragique² ». Il s'agit en effet bien de cela : fidèle à la tradition du théâtre tragique, le pape organise une véritable mise en scène de la mort de la jeune Béatrix, afin de donner une leçon concrète et particulièrement frappante à l'ensemble du peuple romain. Il s'agit ici d'édifier. La justice n'a de fait plus aucun lien avec cette affaire : si Béatrix aurait dû être innocentée pour avoir agi en cas de légitime défense, elle est finalement condamnée pour apaiser un climat politique devenu tendu à cause de la multiplication des meurtres effectués dans le cadre familial.

De fait, Stendhal se sert de ses récits courts pour dépeindre, sans ambiguïté aucune, le caractère arbitraire de la justice dans un État totalitaire. Il montre ainsi que la justice est subordonnée au pouvoir en place, et rend par conséquent ses jugements, non en fonction des faits commis en eux-mêmes, mais davantage en fonction de la situation politique du moment. Si Stendhal décrit ainsi tous les désavantages que présentent les États totalitaires, ce qui lui permet, en tant que fervent défenseur de la démocratie, de montrer tous les

1 Stendhal, *Les Cenci, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1145-1146.

2 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 469.

avantages de cette dernière, il ne peut toutefois s'empêcher de nuancer sa critique. Ainsi, Stendhal montre dans ses récits que c'est précisément le cadre étouffant et arbitraire de ces États despotiques qui est à l'origine des grandes âmes que ces histoires contiennent. Dans les *Promenades dans Rome*, il cite puis traduit l'écrivain Alfieri afin d'exposer ce point de vue :

« Que dirai-je enfin ? L'Italie moderne, arrivée au comble de la nullité et de l'abaissement, me démontre encore (grand Dieu ! Dois-je le dire ?) par les crimes exécrables et pourtant sublimes que chaque jour voit commettre, qu'elle abonde, même aujourd'hui, et plus qu'aucun autre pays de l'Europe, en âmes ardentes supérieures à toute crainte, et à qui rien ne manque, pour s'immortaliser, qu'un champ de bataille et le moyen d'agir. »

Remarquez la longueur de cette phrase ; c'est le défaut de la prose italienne, que Boccace forma sur le modèle de la prose de Cicéron. Alfieri dit ailleurs : « *La pianta uomo nasce più robusta qui che altrove.* » (La plante homme naît plus vigoureuse en Italie que partout ailleurs.) Rien n'est plus véritable. Donnez pendant vingt ans un Napoléon aux Romains, et vous verrez.¹

Si donc Stendhal déplore politiquement l'absence de démocratie, il l'apprécie esthétiquement en tant qu'elle lui permet de dépeindre des êtres singuliers, dont l'énergie exceptionnelle est digne d'admiration. À travers l'écriture de ses nouvelles et anecdotes, Stendhal peut ainsi donner un libre épanchement à la description concrète de son mythe italien. En décrivant l'Italie comme une terre où la violence, l'art et l'énergie sont liés de manière inextricable, Stendhal reprend et développe de la sorte un véritable mythe romantique, qui inspirera de nombreux auteurs du XIX^e siècle. Philippe Berthier, dans sa notice de la nouvelle *Vittoria Accoramboni*, insiste en ce sens sur l'influence indéniable que l'Italie stendhalienne a eue sur un écrivain tel Gustave Flaubert :

Nul doute, en tout cas, que les récits italiens de Stendhal n'aient joué un rôle déterminant dans la concrétion d'un mythe romantique qu'ils n'inventent pas, mais confirment avec éclat et surtout *sur pièces*, avec leur affirmation réitérée de fidélité à des documents authentiques. Dix ans plus tard, dans *Par les champs et par les grèves*, le jeune Flaubert semble s'en exalter lorsqu'il rêve « [...] à ce prodigieux XVI^e siècle, époque de convictions féroces et de frénétiques amours. Comme l'instrument humain y a vibré de toutes ses

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op. cit.* p. 426.

cordes ! Comme l'homme y a été large, rempli, fertile ! [...] où trouver ailleurs plus de développement dans les passions, plus de violences dans les courages, plus d'âpreté dans les volontés, une expansion plus complète enfin de la liberté se débattant et tournant sous toutes les fatalités natives ? Aussi avec quel relief l'épisode se détache de l'histoire, et comme il y rentre cependant d'une merveilleuse façon pour en faire briller la couleur et en approfondir les horizons ! Des figures passent devant vous, vivantes en trois lignes ; on ne les rencontre qu'une fois ; mais longtemps on les rêve et on s'efforce à les compléter pour les mieux saisir¹. »²

La phrase finale de Flaubert souligne bien l'effet que le récit court stendhalien peut engendrer chez le lecteur. Si les « figures » ne font que « passe[r] » « en trois lignes », « longtemps on les rêve et on s'efforce à les compléter pour les mieux saisir ». Le récit court stendhalien, par l'incomplétude qui est la sienne, rend le lecteur particulièrement actif, et même créatif.

La présence de régimes despotiques paraît donc absolument nécessaire à Stendhal : elle lui permet en effet à la fois de dresser une critique politique des régimes non démocratiques, tout en signalant par la même occasion les bienfaits esthétiques que ne manquent pas de provoquer indirectement ces régimes sur le potentiel énergétique des individus qui y vivent. Ainsi, même si les brigands présents dans *L'Abbesse de Castro* luttent farouchement pour changer la situation politique de l'Italie, il ne faudrait toutefois pas leur souhaiter de mener à bien leur projet. En effet, leur énergie exceptionnelle est liée de manière parfaitement inextricable à la présence du régime despotique contre lequel ils luttent constamment : c'est en effet par cette lutte continue que leur énergie peut être maintenue à un très haut degré d'intensité. Dès lors que les brigands atteindront leur but, ils cesseront donc d'être ce qu'ils sont essentiellement, à savoir des individus courageux et énergiques. Ils n'auront en effet plus besoin de faire appel avec la même fréquence et la même intensité à leur énergie exceptionnelle, et perdront ainsi progressivement leur faculté à demeurer énergiques. Or, l'énergie faisant partie intégrante de leur essence personnelle, de telles conséquences politiques auraient des répercussions désastreuses sur la suite de leur existence. Dans le premier chapitre de la nouvelle *L'Abbesse de Castro*, et alors qu'il évoque l'histoire des brigands italiens, le narrateur souligne la paradoxale nécessité de la

1 Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves*, Paris, Pocket, 2002, p. 216-217.

2 Philippe Berthier, notice de *Vittoria Accoramboni*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1407-1408.

tyrannie dans le maintien de l' « esprit », du « courage » et du « génie » :

Considérez que chacun de ces tyrans connaissait personnellement chacun des républicains dont il savait être exécuté (le grand-duc de Toscane Côme, par exemple, connaissait Strozzi), que plusieurs de ces tyrans périrent par l'assassinat, et vous comprendrez les haines profondes, les méfiances éternelles qui donnèrent tant d'esprit et de courage aux Italiens du XVI^e siècle et tant de génie à leurs artistes.¹

Un propos similaire pourrait être tenu concernant Pietro Missirilli et sa troupe de carbonari : ainsi, si ceux-ci souhaitent ardemment défendre la souveraineté italienne, la raison voudrait qu'ils n'atteignent jamais leur but. En effet, leur héroïsme découle précisément des difficultés qu'ils rencontrent au quotidien : une fois ces difficultés disparues, ils se fondraient alors dans la masse, et perdraient de fait irrémédiablement tout ce qui constitue leur spécificité. Nous aurons la confirmation de ce fait ultérieurement dans l'œuvre stendhalienne avec la mémorable figure du brigand Ferrante Palla qui, après l'échec de sa révolution parmesane, décidera de se rendre aux États-Unis. Or, au contact de la plus grande démocratie du monde, le brigand perdra sans doute ce qui constitue en propre son essence, et qui ne pouvait être maintenu que dans un combat constant en Italie. Le fait que de nombreux critiques considèrent l'exil de Palla comme une condamnation de Stendhal à son égard corrobore du reste notre propos.

Ainsi, les récits courts stendhaliens n'ont pas seulement une portée historique : ils permettent également à Henri Beyle de donner une portée concrète à ses pensées politiques, judiciaires et esthétiques. Stendhal, en partant d'une critique de la civilisation, montre que le potentiel énergétique est lié à la situation politique d'un pays. De fait, plus un pays s'éloigne de la démocratie, et plus ses membres sont énergiques. Stendhal invite donc à considérer la situation politique d'un État en fonction de deux aspects : d'un côté, il critique le despotisme pour ce qu'il a de néfaste d'un point de vue judiciaire ; de l'autre, il estime nécessaire au maintien de l'énergie la présence de ce genre d'États totalitaires. Il y a donc chez Stendhal une double perception politico-esthétique : ce que Stendhal déplore politiquement ou moralement, il l'admire esthétiquement. Ses récits courts lui permettent donc d'illustrer concrètement des pensées qu'il a eu le temps de forger durant ses nombreux séjours en Italie. Mais ses récits courts se présentent également comme l'occasion pour lui

1 Stendhal, *L'Abbesse de Castro, Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 49.

d'étudier un domaine qui l'a toujours vivement intéressé, celui du « cœur humain ».

III. Une étude du « cœur humain »

Ainsi, le récit court offre à Stendhal la possibilité de répondre à certaines de ses attentes d'un point de vue esthétique et thématique. Or, l'un des thèmes les plus récurrents parmi les textes de notre corpus n'est autre que le thème de l'amour. À considérer ces textes avec attention, nous nous apercevons en effet que nombreux sont ceux à avoir partie liée avec ce sentiment. Si l'on se focalise d'abord sur les nouvelles, on constatera que l'histoire de Béatrix Cenci est peut-être la seule à ne pas faire de l'amour le thème central du récit : il y a certes une histoire d'amour entre Béatrix et monsignor Guerra, mais elle est loin d'occuper le devant de la scène. Le narrateur des *Cenci* préfère en effet s'intéresser davantage au parricide commis par Béatrix et aux conséquences tragiques de cet acte sur le destin de la jeune fille et des autres membres de sa famille, que sur la potentielle relation amoureuse avec le prélat. Hormis cette exception – qui n'en est donc pas tout à fait une – nous notons que les textes de notre corpus mettent régulièrement en scène une histoire d'amour. Il y a de fait chez Stendhal la volonté avouée de dépeindre l'amour, et notamment l'amour-passion et ses nombreuses modalités.

Cette dimension est explicitement présente dès la rédaction de la première nouvelle achevée de Stendhal, *Ernestine ou la naissance de l'amour*. Le titre est ici sans ambiguïté aucune, et le très court avertissement de cette nouvelle annonce sans ambages le véritable intérêt de ce récit :

Une femme de beaucoup d'esprit et de quelque expérience prétendait un jour que l'amour ne naît pas aussi subitement qu'on le dit.

« Il me semble, disait-elle, que je découvre sept époques tout à fait distinctes dans la naissance de l'amour » ; et, pour prouver son dire, elle conta l'anecdote suivante.¹

L'avertissement de cette nouvelle indique donc d'emblée au lecteur la raison d'être de ce

¹ Stendhal, *Ernestine ou la naissance de l'amour*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 26.

récit : prouver de manière empirique le fait que l'amour connaisse plusieurs phases avant de naître véritablement dans le cœur des êtres humains. L'histoire de la création de cette nouvelle – on notera que le narrateur la nomme d'ailleurs « anecdote » – corrobore du reste le sentiment que peut avoir le lecteur de lire un texte proche d'une thèse ou d'un essai sur l'amour : en effet, *Ernestine ou la naissance de l'amour* est un récit fictif qui devait être initialement inséré dans le cadre de l'essai stendhalien *De l'Amour*¹. Stendhal cherchait donc, à travers l'histoire d'amour entre la jeune Ernestine et Philippe Astézan, à démontrer de manière scientifique les modalités régissant la naissance de l'amour dans le cœur des hommes et des femmes. Les nombreuses études consacrées à *Ernestine*² ont du reste insisté sur le caractère thétique de cette nouvelle. Il s'agit en effet ni plus ni moins que d'une « nouvelle de démonstration », comme nous le montre Daniel Sangsue, citant Maurice Bardèche :

L'auteur de *Stendhal romancier*³ considère *Ernestine* comme une « nouvelle de démonstration », à travers laquelle « une sorte de mécanisme [nous est] présenté sous vitrine pour montrer le déroulement des sept phases de la cristallisation [...] Il y a quelque chose de l'ordre d'une démarche mathématique (où l'on sent bien l'influence des idéologues) dans cette volonté d'étayer une vérité par une anecdote-expérience. Et cette "vérité" psychologique elle-même est formulée avec une précision rigoureuse [...] la même donnée de départ reçoit un développement théorique dans *De l'Amour* et un développement narratif dans *Ernestine*. Ce parallélisme montre bien l'articulation de l'énoncé théorique et de son correspondant narratif. »⁴

Si la matière d'*Ernestine* est certes française, cette nouvelle a toutefois valeur d'exemple : Stendhal considérait en effet que l'amour naissait partout de la même façon⁵. Il y a donc là, dès la première nouvelle de Stendhal, une volonté affichée de s'intéresser à l'amour. La

- 1 Voir à ce sujet l'article de P.-L. Rey consacré à *Ernestine* dans le *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.* p. 253.
- 2 Voir notamment l'article de Daniel Sangsue, « De l'importance d'être *Ernestine* », *art. cit.*, ainsi que les articles d'Alice Tibi, « *Ernestine-Sarrasine*. Un amour de soi », *L'Année Stendhal* n° 4 (2000), novembre 2000, p. 145-156, et de Christoph Weiland, « *Ernestine* prototype de la narration stendhalienne », *Stendhal Club*, 15 avril 1984, p. 263-279.
- 3 Maurice Bardèche.
- 4 Daniel Sangsue, « De l'importance d'être *Ernestine* », *art. cit.* p. 174-175.
- 5 Karl Alfred Blueher, dans son article « L'Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », tient ainsi les propos suivants : « Stendhal a toujours été persuadé que l'amour-passion est un phénomène qui pour l'essentiel se manifeste partout sous une forme identique. "Tous les amours qu'on peut voir ici-bas", écrit-il dans son essai *De l'Amour*, inspiré par les principes philosophiques de l'école des Idéologues, "naissent, vivent et meurent, ou s'élèvent à l'immortalité, suivant les mêmes lois" (t. I, p. 17). », *art. cit.* p. 384.

notion d' « anecdote-expérience » évoquée par Daniel Sangsue paraît essentielle. Stendhal choisirait d'avoir recours au récit pour illustrer certaines de ses observations. L'histoire même du genre de la nouvelle nous montre que le récit court paraît particulièrement apte à une étude du sentiment amoureux : en effet, issue de l'*exemplum* latin, la nouvelle a toujours été perçue par les critiques comme une forme favorable à tout énoncé théorique. Antonia Fonyi, dans son article consacré à la subjectivité et à la structure de la nouvelle, montre ainsi que la nouvelle cherche à exposer une thèse générale à partir d'un fait particulier :

Issue de l'*exemplum*, du conte moral et du fabliau, la nouvelle gardera pendant longtemps une fonction d'argument : c'est un cas particulier qui sert à confirmer ou à réfuter une thèse.¹

Si *Ernestine* est de fait le pendant narratif naturel au traité stendhalien *De l'Amour*, elle propose également davantage qu'une simple description des modalités de la naissance de l'amour. Ainsi, toute la seconde partie de cette nouvelle insiste sur la déception d'Ernestine, et le congé qu'elle choisit finalement d'imposer à Philippe Astézan en se mariant à « un vieux lieutenant général fort riche et chevalier de plusieurs ordres.² ». Ce récit présente de fait une dimension plus complexe que le titre ne le laisse d'abord augurer : Stendhal prend en effet plaisir à dépeindre ici la déception et le dédain amoureux, mais aussi les barrières de la communication amoureuse. Si Philippe Astézan séduit d'abord Ernestine par jeu, ne se rendant pas compte que la jeune fille tombe alors éperdument amoureuse de lui, il finit lui-même par devenir la victime de son propre piège en succombant à son tour aux charmes d'Ernestine. Or, alors même que l'amour est enfin un sentiment présent dans le cœur des deux protagonistes, Ernestine, froissée par l'attitude de Philippe Astézan, dont elle a perçu le jeu, décide de se marier spontanément avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle, et dont elle ne connaît absolument rien. C'est en somme l'incompréhension entre les deux amants qui finit par avoir raison de leur amour. Il est de fait indéniable qu'*Ernestine ou la naissance de l'amour* en dit plus sur ce sentiment que le titre ne veut bien l'indiquer. Daniel Sangsue, dans son article consacré à *Ernestine*, partage du reste très volontiers cet avis :

1 Antonia Fonyi, « Nouvelle, subjectivité, structure », *Revue de Littérature comparée*, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 367.

2 Stendhal, *Ernestine ou la naissance de l'amour*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 51.

Jean Rousset qualifiait *Ernestine* d' « apologue ». Nous voyons qu'il s'agit bien de cela, mais que chemin faisant l'objet de l'apologue s'est déplacé : conçue au départ pour illustrer les sept phases de la naissance de l'amour, la fable se clôt sur une leçon de morale à l'intention des séducteurs. Stendhal adopte la voix et le point de vue d'une narratrice qui prend la défense de deux autres femmes pour stigmatiser la vanité et l'infidélité masculines.¹

Le vif intérêt de Stendhal pour l'amour devient ensuite une constante dans ses nouvelles et ses anecdotes, en tant que toutes confèrent une large place à la description de ce sentiment. Stendhal s'intéresse cette fois moins à la naissance de l'amour en elle-même, qu'aux conséquences tragiques d'un amour-passion à l'italienne. Les nouvelles stendhaliennes écrites à la suite d'*Ernestine* traitent ainsi le thème de l'amour de manière plus spécifique, en plaçant ce sentiment dans un contexte politique, social et ethnographique propre à chaque nation. L'Italie est bien évidemment la patrie qui retient le plus l'attention de Stendhal, en tant que la majorité des nouvelles et anecdotes de notre corpus se passe dans ce pays.

La prédominance de la matière italienne dans l'œuvre de Stendhal ne doit néanmoins pas occulter le fait que Stendhal traite également dans ses nouvelles des modalités de la naissance de l'amour dans les cœurs espagnols, allemands et même français. Ainsi, des nouvelles comme *Le Philtre*, *Le Coffre et le Revenant* ou encore *Mina de Vanghel* mettent en scène des personnages français, allemands et espagnols, qui ont leur propre conception de l'amour et de la passion : si les Espagnols, à l'image des Italiens, sont des êtres passionnés et impulsifs, les Allemands lient davantage l'amour à tout un univers du rêve et de l'imagination, comme le montrent exemplairement les personnages féminins de *Mina de Vanghel*, *Tamira Wanghen* et du *Rose et le Vert*.

Le récit court est donc clairement perçu par Stendhal comme le lieu idéal pour une réflexion sur l'amour. Il ne paraît du reste pas superflu de rappeler que *De l'Amour* est souvent présenté comme un véritable recueil d'anecdotes. Amour et récit court entretiendraient ainsi une relation privilégiée dans l'œuvre de Henri Beyle. Ses récits courts lui permettent en effet d'aborder l'amour selon ses différentes modalités : nous suivons ainsi la naissance de ce sentiment dans le cœur des protagonistes, jusqu'à la rupture amoureuse qui intervient inévitablement à la fin de l'histoire. L'intérêt et la portée véritable

1 Daniel Sangsue, « De l'importance d'être *Ernestine* », *art. cit.* p. 181.

des nouvelles et anecdotes stendhaliennes sur ce sujet complexe est qu'elles l'abordent de manière très diverse : si la majeure partie d'entre elles suivent le schéma du récit tragique, des différences très nettes apparaissent néanmoins entre ces récits courts.

Ainsi, une nouvelle comme *San Francesco a Ripa* détonne dans l'ensemble de l'œuvre stendhalienne. En effet, Stendhal n'observe pas la naissance de l'amour dans cette nouvelle, mais essentiellement voire uniquement les conséquences tragiques d'un amour déçu. Stendhal porte ainsi son attention sur la mort de l'amour dans le cœur de l'un des deux amants : le chevalier français Sénécé, qui avait pour maîtresse la princesse Campobasso, décide un jour de la quitter pour sa cousine, la comtesse Orsini. Or, si Stendhal s'appesantit assez peu sur les raisons de cette décision, c'est parce que Sénécé, en tant que français, n'a lui-même sans doute pas totalement conscience des raisons qui l'ont poussé à prendre une telle décision. Sénécé est en effet présenté dans le texte comme un être léger, qui ne s'est de fait jamais véritablement senti concerné par le phénomène de l'amour-passion. Stendhal, partant du constat que le chevalier français accorde finalement assez peu d'importance à l'amour, décide alors de focaliser toute son attention sur les réactions de l'amante déçue, la Campobasso. Ainsi, dès l'instant où cette jeune femme apprend que la comtesse Orsini lui a succédé dans le cœur du chevalier français, elle se plaît à imaginer toutes les qualités qui sont celles de sa rivale, et qui semblent de fait la rendre incomparablement supérieure à elle :

elle regardait sa rivale, elle l'admirait. Chacun des agréments de sa cousine était un coup de poignard pour son cœur. Après les premiers compliments, l'Orsini la voyant silencieuse et préoccupée, reprit une conversation brillante et *disinvolta*.

« Comme sa gaieté convient mieux au chevalier que ma folle et ennuyeuse passion ! » se disait la Campobasso.

Dans un inexplicable transport d'admiration et de haine, elle se jeta au cou de la comtesse. Elle ne voyait que les charmes de sa cousine ; de près comme de loin, ils lui semblaient également adorables. Elle comparait ses cheveux aux siens, ses yeux, sa peau. À la suite de cet étrange examen, elle se prenait elle-même en horreur et en dégoût. Tout lui semblait adorable, supérieur chez sa rivale.¹

Il y a ainsi chez la Campobasso une volonté assumée de comprendre les raisons de son

1 Stendhal, *San Francesco a Ripa*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 30.

abandon. Or, cette recherche, qui s'appuie sur une jalousie indéniable, aboutit paradoxalement à une description fort élogieuse de la comtesse Orsini. La Campobasso trouve alors à sa cousine toutes les qualités possibles et imaginables. La description en perd même de son objectivité, pour devenir hyperboliquement élogieuse. La folie qui est alors celle de la Campobasso est mise en lumière par le narrateur, qui avait souligné dès l'entame du récit le fait que la jeune femme, rivale déclarée de la comtesse Orsini, était supérieure à sa cousine en beauté (ce que confirmera du reste Sénecé dans la suite du texte¹). Le narrateur constate ainsi que la Campobasso, en agissant de telle sorte, cherche en réalité à se faire volontairement souffrir afin de pouvoir mieux vivre la douleur qui est la sienne. De fait, la rupture amoureuse présentée dès l'entame de la nouvelle, si elle est ensuite à l'origine même du drame qui va suivre, permet notamment à Stendhal d'étudier le cas de l'abandon amoureux. La preuve en est que le titre de la nouvelle, *San Francesco a Ripa*, ne fait pas tant référence à Sénecé qu'au personnage de la Campobasso. En effet, l'église de San Francesco a Ripa évoque la funèbre mise en scène décidée par la jeune femme. Le titre signale ainsi la puissance et l'ingéniosité dans le mal de la Campobasso. Cette nouvelle n'illustre donc pas réellement un échec tragique, comme nous en rencontrons fréquemment dans les autres nouvelles stendhaliennes, mais bien davantage un abandon, une rupture, perçus très durement par l'ancienne maîtresse du chevalier français. Ainsi, loin de se borner à reprendre sous une forme narrative les propos théoriques qu'il a précédemment tenus, ses nouvelles permettent à Stendhal d'aborder des thématiques jusque là absentes de ses essais.

On peut également citer le cas particulier de *Féder – le mari d'argent*. Dans ce texte inachevé, Stendhal explore le cas peu fréquent dans son œuvre du veuvage. Nous avons eu l'occasion de constater que Féder, ayant assisté à la mort de sa femme en couches, a vu peu à peu son énergie et son enthousiasme décroître. Alors que les premières pages du récit le présentaient comme un être libre et passionné, prêt à sacrifier sa situation financière et familiale au profit de son seul amour, la suite du récit le voit devenir un personnage nettement plus froid et calculateur. La rencontre avec Mme Boisseaux est pour lui une véritable fontaine de jouvence. Non seulement Féder semble retrouver une seconde

1 « L'Orsini est bien moins jolie : elle m'aime, si elle m'aime, tout juste un peu plus que le castrat Butafoco que je lui ai fait renvoyer hier ; mais elle a de l'usage, elle sait vivre, on peut arriver chez elle en carrosse. Et je me suis bien assuré qu'elle ne fera jamais de scène ; elle ne m'aime pas assez pour cela. », *ibid.* p. 37. On voit que la préférence de Sénecé pour l'Orsini tient essentiellement à des critères prosaïques (il peut venir chez elle en « carrosse », et est assuré de jouir dans sa relation avec elle d'une certaine liberté).

jeunesse, mais il semble tout simplement retrouver *sa* jeunesse. Cette rencontre le fait redevenir lui-même. Le texte est inachevé, et les raisons de l'inachèvement, nous l'avons vu, peuvent être multiples. On peut ici émettre l'hypothèse selon laquelle Stendhal s'est confronté dans ce texte à un cas particulier qui a peut-être figé ce récit dans une forme de brièveté. Une fois Fédér et Valentine s'étant avoués mutuellement leur amour, on peut en effet se demander comment le récit aurait pu conserver sa progression.

Ainsi, le récit court serait apte à traiter des cas amoureux particuliers, qui ne nécessiteraient pas nécessairement un développement ample. Nous avons constaté que Stendhal estime que l'universel ne pouvait être abordé que par le biais du particulier. L'écrivain grenoblois aurait ainsi tendance à se servir de ses récits brefs pour dévoiler de nouveaux pans de l'amour. Si pour Henri Beyle l'amour peut être globalement le même partout, il n'oublie cependant pas que la conception de l'amour se situe au carrefour même de la culture d'un peuple et d'une individualité propre. C'est du moins ce qu'il affirme dans la préface de *La Duchesse de Palliano* :

Un esprit philosophique peut trouver curieux les détails d'une passion sentie à Rome ou à Naples, mais j'avouerai que rien ne me semble plus absurde que ces romans qui donnent des noms italiens à leurs personnages. Ne sommes-nous pas convenus que les passions varient toutes les fois qu'on s'avance de cent lieues vers le Nord ? L'amour est-il le même à Marseille et à Paris ? Tout au plus peut-on dire que les pays soumis depuis longtemps au même genre de gouvernement offrent dans les habitudes sociales une sorte de ressemblance extérieure.¹

Le syntagme final de « ressemblance extérieure » montre bien que le seul critère culturel n'est pas suffisant dans une tentative d'embrasser « le cœur humain », véritable mission confiée au jeune Henri par son grand-père maternel, le docteur Gagnon. Il semble que ce ne soit donc qu'en observant plusieurs cas particuliers que l'écrivain puisse approcher les vérités complexes de ce sentiment humain si spécial. La diversité du récit court stendhalien proviendrait peut-être de cette volonté de ne pas s'en tenir à une seule vision du sentiment amoureux. La multiplication des anecdotes notamment qui, pour une grande partie d'entre elles, ont l'amour pour principal sujet, tendrait à prouver que ce sentiment universel présente toujours des modalités différentes. Il n'y a pas un amour italien, mais plusieurs :

1 Stendhal, *La Duchesse de Palliano*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 14-15.

pourquoi, en ce cas, le narrateur des récits de voyages en Italie rapporterait-il régulièrement des anecdotes abordant ce thème, si l'on pouvait le saisir de manière simple ? Héritier du XVIII^e siècle, Stendhal adopterait donc, dans sa pratique même du récit court, une perspective sensualiste. On peut, à titre d'exemple, citer une anecdote présente dans *Rome, Naples et Florence (1826)*. Cette anecdote est, dans sa spécificité même, l'illustration d'une passion dont les modalités n'ont absolument rien de commun, même dans cette a-normalité permanente qu'est l'Italie :

16 janvier 1817. – C'est avec le plus grand sérieux que l'on traite la galanterie en ce pays, à peu près comme on parle à Paris d'affaires de Bourse. Par exemple, Mme Gherardi, la plus jolie femme peut-être qu'ait jamais produite Brescia, le pays des beaux yeux, me disait ce soir : « Il y a quatre amours différents :

« 1^o l'amour physique, celui des bêtes, des sauvages, et des Européens abrutis ;

« 2^o l'amour-passion, celui d'Héloïse pour Abailard, de Julie d'Étange pour Saint-Preux ;

« 3^o l'amour-goût, qui pendant le XVIII^e siècle a amusé les Français, et que Marivaux, Crébillon, Duclos, Mme d'Épinay, ont esquissé avec tant de grâce ;

« 4^o l'amour de vanité, celui qui faisait dire à votre duchesse de Chaulnes, au moment d'épouser M. de Giac : *Une duchesse n'a jamais que trente ans pour un bourgeois.* »

L'acte de folie par lequel on voit toutes les perfections dans l'objet qu'on aime, s'appelle la cristallisation, dans la société de Mme Gherardi.

Cette femme charmante était ce soir d'humeur discutante. Mais l'amour est rare en France, la vanité l'y étouffe, ainsi que toutes les autres passions un peu marquées : j'ennuierais en en parlant. On a raconté vingt anecdotes pour prouver des théories diverses ; j'abrège la suivante, que je ne rapporte que parce que l'héroïne était parente et amie de Mme Gherardi. Les femmes sont des êtres bien plus puissants en Italie que partout ailleurs ; mais aussi on les punit avec plus de sévérité, et sans crainte du qu'en-dira-t-on. On n'oserait jamais imprimer ce qu'on ose faire : de là l'absence des romans.

M. le comte Valamara, blondin à figure très douce, jaloux par vanité du cardinal Z***, et ne sachant comment empêcher sa femme d'aller à ses soirées, répandit le bruit qu'il partait pour Paris, et la conduisit en effet à un château malsain situé sur le Pô, près de Pontelagoscuro. Là il vécut avec elle assez bien en apparence, mais sans jamais dire un seul mot à elle non plus qu'à deux vieux domestiques à figures sinistres, qu'il avait emmenés avec lui. Cette jeune femme, nerveuse, d'une sensibilité romanesque, bien loin de songer au cardinal Z***, avait une passion pour le notaire Gardinghi, qui l'aimait, mais jamais n'avait reçu d'elle le moindre encouragement ; elle le traitait même beaucoup plus mal qu'aucun

autre. Gardinghi en était venu à la regarder, mais à n'oser jamais lui adresser la parole. Quelques mois après sa disparition, des bruits sinistres se répandirent à Bologne. Gardinghi se mit à la chercher ; il découvrit enfin le château près de Pontelagoscuro ; mais malheureusement n'osa pas y pénétrer, de peur de fâcher une femme qui ne lui avait jamais dit qu'elle l'aimait que des yeux. Enfin, après quinze ou vingt jours que Gardinghi passa déguisé dans un misérable cabaret d'un village voisin, où quelquefois allait boire un des valets à figure sinistre, il entendit cet homme dire : « *Il signor conte* fait ce qu'il lui plaît avec la pauvre *contessina*, è un *signore* (tout lui est permis, il est noble) ; mais nous, nous finirons par les galères. » Gardinghi, effrayé, n'hésita plus ; le lendemain matin il entra de vive force et le pistolet à la main chez le comte Valamara ; il prétendit, pour la forme, être envoyé par le vice-légat. Il pénétra jusqu'au lit de la *contessina*, qui déjà était hors d'état de parler ; il fit appeler deux paysannes, et ne quitta plus la femme qu'il aimait, et qui vécut encore trois jours ; elle n'avait pas vingt-quatre ans. Le comte était comme fou et semblait demander grâce à Gardinghi, qu'il laissait maître du château. On prétend pourtant qu'il essaya de le tuer et lui tira un coup de fusil : c'est ce que le notaire a toujours nié. Le comte est, dit-on, en Amérique ; le notaire n'a plus paru dans aucune société, et a fait, depuis, cette fortune immense par laquelle son nom vous est connu. Il a toujours à son service les deux vieux serviteurs du comte, et ils disent qu'il leur parle quelquefois de la pauvre *contessina*. On s'accorde à penser qu'elle fut assassinée par le seul effet des mauvais procédés, sans poison ni poignard.¹

Cette anecdote montre exemplairement les apports du récit court dans le panorama stendhalien du sentiment amoureux. Au début du récit de la journée du « 16 janvier 1817 », Mme Gherardi laisse entendre qu'il n'existerait, en tout et pour tout, que « quatre amours différents ». Après les avoir énoncés au moyen d'exemples le plus souvent littéraires, le voyageur fait mention de « vingt anecdotes » racontées pour « prouver des théories diverses ». Est ainsi supposée ici l'idée selon laquelle la théorie ne peut totalement se départir d'une illustration concrète. En outre, on voit aisément que les « vingt anecdotes », nombre cinq fois supérieur aux « quatre amours différents », laissent supposer que l'amour, bien que théorisé, ne se limite pas à une généralisation d'ensemble. La récurrence tout à fait remarquable des anecdotes présentes dans *De l'amour* en est, pour tout stendhalien, une preuve. Or, dans cette journée du « 16 janvier 1817 », le narrateur choisit de rapporter une anecdote précise. S'il semble dire dans un premier temps que cette anecdote n'a d'intérêt

1 Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, op. cit.* p. 461-463.

que « parce que l'héroïne était parente et amie de Mme Gherardi », il affirme un peu plus loin que, en Italie, l'« on n'oserait jamais imprimer ce que l'on ose faire : de là l'absence de romans. » Le voyageur laisse ainsi entendre que l'anecdote qui va être rapportée est singulière. Il semble bien que cela soit le cas ici. Alors que le narrateur promet d'abrégé son récit, celui-ci est rapporté sur près de deux pages, fait qui n'est pas nécessairement courant concernant les anecdotes stendhaliennes. L'histoire du comte Valamara et de sa femme n'a pas d'équivalent dans l'ensemble des histoires d'amour des œuvres de Henri Beyle. En effet, la très douloureuse claustration imposée à sa femme par le comte Valamara, par simple jalousie, sort absolument de l'ordinaire. Non seulement le comte Valamara se fourvoie dans sa jalousie (la *contessina* n'est pas amoureuse du « cardinal Z*** »), mais sa femme n'a alors commis aucune faute, sa « passion » pour le notaire Gardinghi ne l'ayant jamais amené à commettre un adultère. L'absence d'explications entre le mari et la femme ne laisse pas de surprendre. Le comte Valamara semble avoir pris sa décision sur un coup de tête, sans réflexion aucune. Il semble comme possédé par une folie passionnelle, l'adjectif « fou » étant du reste employé à la fin de l'anecdote. Il n'est pas anodin de voir le comte « demander grâce à Gardinghi » après l'intervention de ce dernier : comme s'il reprenait enfin ses esprits, le comte regrette les mauvais traitements infligés à sa femme. Cette histoire d'une passion amoureuse malsaine du mari pour sa femme n'est en rien anodine, même dans cette a-normalité permanente qu'est l'Italie. Outre le fait que la passion est souvent absente, dans les autres anecdotes, entre époux (ce qui n'est pas le cas ici du mari), l'état final de la *contessina* ne laisse pas d'interroger. Son incapacité à « parler », une fois secourue par Gardinghi, montre qu'elle a dû subir une passion indicible, ineffable. La dernière phrase de l'anecdote est, enfin, absolument essentielle. En niant le recours au « poison » ou « poignard » dans le décès de la *contessina*, le narrateur montre qu'il ne s'agit pas là d'un crime passionnel ordinaire. Les deux procédés cités sont en effet courants en Italie. Le « poignard » relève d'un crime spontané, tandis que le « poison » relève d'un crime prémédité. Cette anecdote montre ainsi que, même s'il est tout à fait possible d'émettre des théories sur le sentiment amoureux (on notera du reste que le terme de « cristallisation » est employé avant le récit de l'anecdote, clin d'œil certain à *De l'Amour*), le récit bref permet d'embrasser la somme infinie des possibles amoureux, quels qu'ils soient.

Les récits courts stendhaliens se présentent ainsi comme le lieu d'une réflexion non

dogmatique sur l'amour ; réflexion qui cherche, de manière plaisante et ludique, à approcher des vérités universelles par le biais d'histoires présentant des personnages particuliers. Stendhal montre ainsi les différences amoureuses entre les peuples européens, et réfléchit par la même occasion sur la notion d'amour-passion. La question de l'amour est en effet complexe, en tant qu'elle diffère en fonction des temps et des lieux. Ainsi le destin tragique de Sénécé est-il lié à son incompréhension avec la Campobasso : alors même que celui-ci croyait possible le fait de pouvoir demeurer ami avec son ancienne maîtresse, celle-ci perçoit comme un affront personnel le fait d'être abandonnée publiquement par son amant français. C'est de cette incompréhension initiale que naît la vengeance finale de la Campobasso, qui punit son amant du terrible mal qu'il lui a infligé, et dont il n'a paradoxalement jamais eu conscience :

Ici il y eut un nouveau silence, qui sembla fort ennuyeux au chevalier. La princesse se leva enfin en répétant d'un ton plus sombre : *Il faut en finir.*

Sénécé, à qui la réconciliation avait fait perdre l'idée d'une explication sérieuse, lui adressa deux ou trois mots plaisants sur une aventure dont on parlait beaucoup à Rome...

« Laissez-moi, chevalier, lui dit la princesse l'interrompant ; je ne me sens pas bien... »

« Cette femme s'ennuie, se dit Sénécé en se hâtant d'obéir et rien de contagieux comme l'ennui. » La princesse l'avait suivi des yeux jusqu'au bout de la salle... « Et j'allais décider à l'étourdie du sort de ma vie ! dit-elle avec un sourire amer. Heureusement, ses plaisanteries déplacées m'ont réveillée. Quelle sottise chez cet homme ! Comment puis-je aimer un être qui me comprend si peu ? Il veut m'amuser par un mot plaisant, quand il s'agit de ma vie et de la sienne !...

« Ah ! Je reconnais bien là cette disposition sinistre et sombre qui fait mon malheur ! » Et elle se leva de son fauteuil avec fureur.¹

Afin de montrer l'incompréhension totale du personnage de Sénécé, Stendhal a recours ici à deux monologues intérieurs. Le procédé confère une supériorité certaine au personnage de la Campobasso. En effet, la jeune femme réagit aux actions de son ancien amant, et se fait juge sévère de ses « plaisanteries ». En employant le verbe « réveiller », la Campobasso laisse entendre qu'elle était, dans sa relation amoureuse avec le chevalier français, comme sous l'effet d'un charme. Si la Campobasso devient ainsi parfaitement lucide des raisons de l'échec de sa relation amoureuse, ce n'est pas le cas de Sénécé, qui

¹ Stendhal, *San Francesco a Ripa, Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 27-28.

passé ici pour un bien mauvais exégète des réactions de son ancienne amante (il attribue son comportement à « l'ennui »). Pour ne pas avoir su accéder à une forme de lucidité que cet échec amoureux pouvait lui fournir, Senece sera, en dernière instance, puni de mort.

L'amour peut ainsi se révéler destructeur : le cas de Vanina Vanini est du reste particulièrement révélateur de cette possibilité tragique. De fait, c'est par amour que Vanina trahit la troupe de carbonari dirigée par Missirilli. La jeune femme agit de la sorte pour retenir définitivement son amant auprès d'elle, et ne plus se trouver ainsi en concurrence avec la patrie, qui est sa seule rivale dans le cœur du jeune carbonaro. Nous avons là un cas d'amour égoïste, qui sera pour l'essentiel étudié par Stendhal seulement dans ses récits courts. Ainsi, Mina de Vanghel se comporte de la même façon que Vanina : elle agit certes par amour, mais pour son amour, sans se préoccuper véritablement du bonheur d'Alfred Larçay. Elle vit avec lui dans le mensonge pendant de nombreux mois, préférant lui masquer la vérité afin d'avoir l'assurance de préserver son bonheur. Ce n'est que lorsque Mina, par culpabilité, choisira de lui avouer la vérité qu'Alfred décidera de la quitter pour aller retrouver sa femme : en effet, l'attitude de Mina lui apparaîtra alors comme un cas d'égoïsme amoureux.

Un autre type d'amour, tout aussi égoïste, peut être observé dans *L'Abbesse de Castro*. Dans cette nouvelle, la mère d'Hélène, la signora Campireali, agit la majeure partie du temps pour l'amour de sa fille. Elle fait ainsi preuve d'une grande ingéniosité pour répondre au mieux aux désirs d'Hélène, notamment lorsque celle-ci lui fait part de son projet insensé de devenir abbesse de Castro. La signora Campireali a alors recours à la simonie et à des manœuvres politiciennes particulièrement habiles pour satisfaire l'ambition de sa fille, suite à la réception d'une lettre de cette dernière lui demandant d'intercéder en sa faveur :

Cette lettre combla de joie la signora de Campireali. Lorsqu'elle la reçut, elle se repentait vivement d'avoir fait annoncer à sa fille la mort de Branciforte ; elle ne savait comment se terminerait cette profonde mélancolie où elle était tombée ; elle prévoyait quelque coup de tête, elle allait jusqu'à craindre que sa fille ne voulût aller visiter au Mexique le lieu où l'on avait prétendu que Branciforte avait été massacré, auquel cas il était très possible qu'elle apprît à Madrid le vrai nom du colonel Lizzara.¹

1 Stendhal, *L'Abbesse de Castro, Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 119.

Si, comme dans le cas de Mina ou de Vanina, l'amour sincère et courageux de la mère pour sa fille apparaît admirable en surface, il se révèle être en dernière instance particulièrement destructeur et égoïste. En effet, la signora Campireali s'emploie à faire échouer l'amour de sa fille pour Jules Branciforte. Elle soudoie ainsi le prince Colonna pour qu'il fasse croire à Hélène que Jules est mort, et s'applique elle-même inversement à faire croire à Jules que sa fille ne souhaite plus jamais le revoir. Or, cette attitude empêche non seulement la réunion de ces deux êtres, mais elle entraîne indirectement la longue et pénible déchéance d'Hélène, qui aboutira en dernière instance à la mort de la jeune femme. Il s'agit là encore d'un amour égoïste : la signora Campireali souhaite simplement s'assurer l'amour indéfectible de sa fille. Elle est prête pour cela à rendre cette dernière malheureuse, pourvu qu'elle puisse toujours compter sur son amour et assouvir dans le même temps sa vengeance, Jules Branciforte étant responsable de la mort de son fils et de son mari. Les genres de la nouvelle et de l'anecdote permettent ainsi à Stendhal d'aborder le côté obscur de l'amour, en montrant ce que ce sentiment peut avoir de plus laid et de plus destructeur. Michel Crouzet insiste particulièrement sur ce point dans son article consacré au récit tragique :

Les anciennes poétiques disaient que dans la tragédie, l'héroïne est passionnée, et dans le roman, tendre. Avec la dynamique sombrement possessive de la passion, qui veut son objet, qui ne compose avec aucune valeur, qui est sans limites et sans scrupules, qui va jusqu'au bout, jusqu'au désespoir et à la mort, l'héroïne du récit noir va s'affirmer dans sa destruction, c'est-à-dire aussi bien dans le crime et le suicide, que dans la destruction du couple. Au roman revient la rencontre des cœurs, la maturation de la passion réciproque, le don d'amour, l'union en un mot ; au récit sombre, le flamboiement brutal de la passion, sa déviation vers le mal et l'aliénation, la violation des lois, de toutes les lois, de celles de l'amour comme de celles de la vie. La nouvelle de Stendhal consacre une image néfaste de l'héroïne ; sur le versant tragique de son œuvre narrative, la femme est dégradée, criminelle, punie ; mais il ne s'agit pas d'une moralisation du récit : la faute commise est une faute contre l'amour, ou plus profondément, la faute, c'est l'amour, qui succombe à un mouvement descendant et dangereux.¹

Ainsi, dans sa correspondance, Mérimée reprochait notamment à Stendhal d'avoir dévoilé dans ses écrits les laideurs cachées de l'amour, confirmant par là la pertinence et la

1 Michel Crouzet, « Stendhal et le récit tragique », *art. cit.* p. 476-478.

profondeur de l'étude du « cœur humain » effectuée par l'écrivain grenoblois dans ses récits courts. On constate que les textes inachevés ont pleinement leur place dans le récit court stendhalien, même si les liens qu'ils entretiennent avec les autres textes sont moins évidents que ceux qui existent entre les anecdotes et les nouvelles. En effet, nous avons eu l'occasion de montrer, dans notre troisième chapitre, que certains textes inachevés de Stendhal l'avaient sans doute été du fait de leur noirceur. Or, la noirceur est elle aussi présente dans les nouvelles et les anecdotes, ce qui les distingue assez nettement de la majeure partie des romans stendhaliens. On pourra dès lors estimer que la différence principale entre les textes inachevés et les autres récits courts stendhaliens est, sur ce point, essentiellement une question d'ordre et de mesure. Les textes inachevés – *A-imagination* en est un exemple frappant – sont certainement ceux qui présentent le plus haut degré de noirceur dans l'univers stendhalien, notamment concernant la question de l'amour. Si l'on s'en tient à Lamiel, la manière dont la jeune femme traite la question de ses relations amoureuses en fait, comme nous l'avons proposé antérieurement, une diabolique avant l'heure. Son rapport à la passion n'a rien de commun, ce qui en fait un double féminin de Fabrice del Dongo, à ceci près qu'il existe chez elle une noirceur que l'on ne trouve pas chez le jeune italien :

Elle n'avait aucune disposition à faire l'amour ; ce qu'elle aimait par-dessus tout, c'était une conversation intéressante. Une histoire de guerre, où les héros bravaient de grands dangers et accomplissaient des choses difficiles, la faisait rêver pendant trois jours, tandis qu'elle ne donnait qu'une attention très passagère à un conte d'amour. Ce qui déconsidérerait l'amour à ses yeux, c'est qu'elle voyait les femmes les plus sottes du village s'y livrer à l'envi.¹

La force des récits courts de Stendhal est précisément de dépeindre l'amour dans ses différentes modalités, aussi bien lorsqu'il est vécu avec passion que lorsqu'il paraît absent du cœur d'une jeune personne. Les récits courts poursuivraient ainsi, de manière implicite, la tâche initiée par Stendhal avec son traité *De l'Amour*.

De fait, les nouvelles, anecdotes et textes inachevés stendhaliens permettent à Henri Beyle de poursuivre son exploration du « cœur humain », en présentant différents types de situations amoureuses. Tout comme pour les questions politiques, les récits courts

1 Stendhal, *Lamiel*, *Œuvres romanesques complètes*, tome III, *op. cit.* p. 1032.

stendhaliens offrent ainsi à Stendhal un champ d'investigation nouveau et très vaste, dans lequel il puisse à la fois confirmer ses dires et aborder des sujets jusque là inédits dans son œuvre. Si les nouvelles et anecdotes stendhaliennes ont certes très largement contribué à la réussite des chefs-d'œuvre romanesques stendhaliens que sont *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*, elles ont toutefois indéniablement une valeur en elles-mêmes. Leur portée historique, politique et théorique est ainsi très grande, tout comme l'est leur valeur littéraire. Les thèmes abordés dans les nouvelles et anecdotes stendhaliennes, ainsi qu'une poétique très complexe de la réécriture, sont ainsi les meilleurs témoignages possible de la réussite totale de ces récits courts. Si Stendhal respecte en partie les codes ayant cours à son époque, il les modifie toutefois à sa manière, et les enrichit de sa perception et de son expérience personnelles. De fait, si Stendhal est sans conteste l'un des plus grands romanciers français, il est également, à n'en pas douter, un nouvelliste et un conteur de grand talent.

IV. Une féconde intertextualité

Il convient enfin d'évoquer, en dernière instance, les rapports intertextuels ayant cours entre les différents écrits de Stendhal. Comme nous avons eu l'occasion de le montrer dans notre étude, Stendhal, tout en ayant conscience des différences génériques pouvant exister entre ses textes, n'a jamais cherché à segmenter son œuvre en plusieurs catégories. Loin de lui l'idée d'établir des typologies qui montreraient, concrètement, l'incommunicabilité existant entre certains textes du fait de leurs indéniables différences. Si l'on considère les écrits de Stendhal dans leur globalité, on s'aperçoit que les récits courts représentent un pan important de son œuvre. Leur brièveté leur permet non seulement d'être présents partout – même dans les romans – mais également d'être particulièrement nombreux. Si l'on se borne, par exemple, à comparer les romans et les nouvelles achevés, on constatera sans peine que ces dernières sont plus nombreuses que les romans ; ce qui va bien évidemment de soi, la composition d'une nouvelle sollicitant moins longuement un auteur que la composition d'un roman. Contrairement à une pensée qui a pu longtemps dominer les études stendhaliennes, et à laquelle un critique de l'envergure de Julien Gracq

a lui-même adhéré¹, l'œuvre de Stendhal ne se limite pas qualitativement à ses deux principaux romans. Certes, *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme* sont des monuments de la littérature française et mondiale, et relativiser leur importance serait une erreur intellectuelle. Néanmoins, il convient de considérer la situation de la création stendhalienne avec nuance, et de ne privilégier aucune approche trop absolue. Si les récits courts stendhaliens n'occuperont jamais la première place dans l'œuvre de Henri Beyle, ils ne peuvent toutefois pas être considérés comme de simples rebuts ou échecs. Notre étude a cherché à montrer au contraire tout l'intérêt qu'ils pouvaient revêtir, aussi bien pour le lecteur que pour Stendhal lui-même. Leur place dans l'ensemble de la création stendhalienne doit ainsi être observée avec soin.

On constate tout d'abord que les récits courts sont à l'origine d'un nombre considérable de récits stendhaliens. Sans le recours au récit court, on peut même se demander si certains textes auraient réellement existé. On peut tout d'abord rappeler que *Le Rouge et le Noir*, comme *La Chartreuse de Parme*, ont tous deux pour canevas des anecdotes. Pour composer *Le Rouge et le Noir*, Stendhal s'est inspiré du fait divers mettant en scène l'ébéniste français Lafargue. Or, comme nous avons eu l'occasion de le dire précédemment, l'ensemble de ce fait divers est évoqué dans les *Promenades dans Rome*, sur près d'une dizaine de pages (p. 1069-1079), ce qui en fait une des plus longues anecdotes des récits de voyage (on peut incontestablement la classer dans la catégorie des « anecdotes-nouvelles »). Preuve des liens existant entre récits courts et récits longs au moment de leur composition mais aussi au moment de leur éventuel abandon, l'anecdote Berthet – autre source d'inspiration majeure du *Rouge et le Noir* – se trouve être à l'origine du *Conspirateur*, récit inachevé dont nous avons parlé dans notre troisième chapitre. Gilles Louÿs, dans son article « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », évoque ces liens essentiels au moment d'aborder le cas si particulier des « textes migrants » :

Certains de ces récits sont des éléments « migrants » dans l'œuvre de Stendhal, indices de l'intérêt persistant qu'il leur accorde. C'est le cas du *Conspirateur*, anecdote criminelle inspirée de l'affaire Berthet, et dont on sait la fécondité dans l'œuvre de Stendhal : il est pour le moins fascinant de voir Stendhal occupé à ré-élaborer littérairement ce fait brut,

1 Voir notamment l'épigraphe précédant notre introduction (p. 11), tiré du texte théorique *En lisant en écrivant*.

alors qu'il en avait déjà fait l'élément de départ du *Rouge*...¹

Dans le cas de la composition de *La Chartreuse de Parme*, Stendhal s'est là encore inspiré d'un texte bref, découvert cette fois-ci dans la bibliothèque des Caetani, et intitulé *Origine et grandeur de la famille Farnèse*. Même si Stendhal se détache ensuite de ses sources, faisant montre d'une grande créativité, nul doute que celles-ci ont revêtu une réelle importance à ses yeux.

Le rôle essentiel joué par les textes les plus brefs paraît, de fait, rendre artificielle la tentative consistant à séparer systématiquement récits courts et récits longs chez Stendhal. Le cas des textes inachevés, véritables hybrides au sein de la création stendhalienne, est tout à fait emblématique de ce constat. Ces textes illustrent en effet à quel point les liens entre récits courts et récits longs sont centraux chez Stendhal. Non seulement ils sont une sorte de fusion entre anecdote, nouvelle et roman, mais ils témoignent également à quel point le genre bref est nécessaire dans le travail stendhalien de composition. En effet, nous avons eu l'occasion de montrer que l'absence de canevas est souvent un frein à la création stendhalienne. Le récit court serait ainsi la base même de la création stendhalienne. Gilles Louÿs insiste notamment sur le fait que, plus qu'abandonné ou dédaigné, un texte bref peut être mis « en attente » (p. 131) par Stendhal, en vue de servir à la composition ultérieure d'un autre texte :

dans le laboratoire de la création stendhalienne [...] une idée qui a « précipité » ailleurs, peut fort bien « réagir » à l'intérieur d'une autre éprouvette. [...] On aurait alors un phénomène de « recyclage », interne au corpus stendhalien, par lequel un fragment sans destination prendrait sens en étant intégré dans un ensemble plus vaste qui le dépasse. Phénomène très courant dans la production littéraire, qu'on rencontre abondamment chez Balzac, par exemple.²

En ayant recours à une métaphore scientifique, Gilles Louÿs laisse entendre que le temps peut œuvrer en faveur de la transformation d'un récit : c'est notamment ainsi qu'il convient de comprendre le verbe « réagir ». Plus loin dans son article, il emploie l'exemple du récit inachevé *Maria Fortuna* pour illustrer son propos :

1 Gilles Louÿs, « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *art. cit.* p. 129.

2 *Ibid.* p. 130.

matériau brut, peut-être document de travail pour un projet futur, *Maria Fortuna* est un récit « en attente » dans le corpus stendhalien : histoire flottante, transcrite à la hâte pour la lester dans la mémoire de l'écrivain, c'est un matériau en réserve de projet : rien qu'un « peut-être » que Stendhal a abandonné, non pas au sens où l'on renonce à quelque chose, mais comme on laisse une pierre au bord du chemin.¹

Si certains récits ne donnent lieu à aucune « réaction », force est de constater qu'il existe toutefois de réelles correspondances entre textes courts et textes longs chez Stendhal. On constate ainsi que le bref est très souvent un préalable nécessaire à la création stendhalienne. Dans son ouvrage *La nouvelle*, Thierry Ozwald consacre une partie de son étude aux rapports entre roman et nouvelle. Il insiste notamment sur le fait que roman et nouvelle ont nécessairement partie liée, et relèvent de mêmes processus créatifs :

Il est donc clair que la nouvelle, en tant que forme intermédiaire, ne saurait se concevoir non plus, indépendamment de ce qui constitue son « horizon littéraire » idéal et sa visée suprême : le roman. La nouvelle est, à l'évidence, du roman en devenir. De ce point de vue, les assertions du théoricien Eikenbaum selon qui « le roman et la nouvelle ne [seraient] pas des formes homogènes, mais des formes profondément étrangères l'une à l'autre » (*cf.* l'article inclus dans *Théorie de la prose*) laissent rêveur et incitent, en la matière, à relativiser la portée des travaux critiques issus du formalisme, puis du structuralisme. [...] La nouvelle est donc à la fois un préalable au roman et l'exposé des prémices du roman, à telle enseigne qu'on est parfois tenté de la considérer comme un « micro-roman » ou plutôt un « infra-roman ».²

Dans son ouvrage, Thierry Ozwald ne nie absolument pas l'indépendance et l'intérêt de la nouvelle en soi. Dans le propos qu'il tient concernant les rapports créatifs entre nouvelles et romans, il prend du reste soin, au moyen d'une épanorthose (« ou plutôt »), de préciser que la nouvelle serait non pas un « micro-roman », mais un « infra-roman ». Une des vocations de la nouvelle – mais elle n'est pas la seule – serait pour certains écrivains de préparer l'écriture future de textes d'envergure : Thierry Ozwald affirme du reste que le roman est, pour la nouvelle, « son horizon littéraire idéal et sa visée suprême ». Si les nouvellistes ne sont pas tous concernés par ce phénomène, il en est certains dont le travail de composition

1 *Ibid.* p. 131.

2 Thierry Ozwald, *La nouvelle*, *op. cit.* p. 23.

romanesque met en lumière ce procédé. Or, alors que son étude se veut très générale, Thierry Ozwald s'appuie plus particulièrement sur l'exemple de Stendhal pour illustrer ses dires, ce qui, dans le cadre de notre étude, ne peut être considéré comme anodin :

Il n'est pas rare qu'elle serve à tel ou tel auteur d'ouvrage préparatoire et que celui-ci s'adonne dans le cadre de la nouvelle, comme dans un laboratoire, à toutes sortes d'expérimentations relatives aux techniques romanesques. La plupart des romanciers – il serait fastidieux de les énumérer ici – s'escriment à la nouvelle avant de se lancer dans l'écriture du roman. Mentionnons simplement le cas de Stendhal qui a puisé dans *Mina de Vanghel* (voir les scénarios de manipulation amoureuse), dans *Vanina Vanini* (Vanina a déjà tous les traits de Mathilde dont elle est le « contre-type » , elle incarne cet « amour de tête » que le romancier oppose à l'amour plus spirituel de Mme de Rênal), un peu de la matière du *Rouge et le Noir*, ou qui conçoit la *Chartreuse de Parme* à partir d'une nouvelle destinée à la publication en 1842 d'autres « chroniques italiennes » et transcription de la bibliothèque de Mantoue (*L'Origine de la grandeur de la famille Farnèse*).

Les marges de *Lucien Leuwen* nous montrent l'écrivain au travail et nous fournissent de précieuses indications sur la théorie des « pilotis » : Stendhal en effet éprouve constamment le besoin de fixer des repères préliminaires qui servent à « trouver des actions probantes » en vue d' « affirmer chaque caractère ». Autrement dit, il lui faut mettre au point des séquences-clés dont seule la nouvelle, qui fait alors office de « pilotis », permet de préciser la conception et de présager la fonction ultérieure. « Stendhal, écrit fort à propos M. Bardèche, parle de son roman comme un architecte parle d'un dôme, d'une voûte, et de même que pour l'architecte ces assemblages qui plaisent à l'œil ont exigé de longs calculs, de même qu'il a fallu des ais et des charpentes pour fixer leur galbe et l'imposer à la pierre, ainsi l'œuvre du romancier qui n'est rien d'autre pour le lecteur qu'une forme harmonieuse et agréable, a exigé elle aussi des épures que le romancier est seul à connaître [...] » (*Stendhal romancier*). Et Bardèche de donner un exemple de roman parfait (*La Chartreuse* en l'occurrence), le sentiment de perfection éprouvé par le lecteur provenant de ce qu'il n'en discerne plus l'infrastructure, c'est-à-dire l'assemblage des textes préliminaires. Le goût de Stendhal pour les faits divers – nouvelles potentielles et pilotis virtuels de quelque roman à venir – n'a donc rien de saugrenu.¹

Les récits courts sont ainsi au cœur de la question si essentielle de l'inachèvement stendhalien. Ils sont également au cœur de la question tout aussi essentielle de la réécriture.

1 *Ibid.* p. 24.

En effet, non seulement on constate que certains récits courts sont réécrits en vue d'être étoffés – phénomène particulièrement manifeste dans le cas des deux versions de *Rome, Naples et Florence* – mais on s'aperçoit également que le phénomène peut prendre une dimension encore plus considérable. Ainsi, une nouvelle comme *Vanina Vanini*, qui possède donc une autonomie nettement plus importante qu'une simple anecdote, a souvent été considérée comme une manière de préparer l'écriture du *Rouge et le Noir*. Philippe Berthier évoque les liens qui unissent les deux textes dans la notice de *Vanina Vanini* écrite pour l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade :

Maurice Bardèche a parlé d'une « énigme » de *Vanina Vanini*, dans ses rapports avec *Le Rouge et le Noir*. C'est trop peu de dire que *Vanina Vanini* ressemble au *Rouge*, qu'elle est une œuvre de la même famille, de la même coulée. À la lecture, on ne peut se défendre de l'impression que la nouvelle *devrait* être postérieure au roman, que l'imagination de Stendhal, impressionnée par les personnages et par les gestes qu'il a inventés, ne peut plus se détacher d'eux, ne peut s'empêcher de les reproduire, de les prolonger, de leur donner des répliques ou des reflets^{1, 2}.

En évoquant les notions de « répliques » et de « reflets », Philippe Berthier montre bien le lien inextricable qui existe entre récits brefs et récits longs dans l'œuvre de Stendhal. On pourrait parler, pour reprendre un terme baudelairien, de « correspondances », au sens où ce processus s'effectuerait de manière naturelle et presque, pourrait-on dire, de manière subreptice. En proposant de voir *Vanina Vanini* comme une continuité du *Rouge et le Noir*, plus que comme un simple support à la création de celui-ci, Philippe Berthier s'oppose à l'idée d'une hiérarchisation qui, pendant longtemps, s'est systématiquement opérée en défaveur du récit court. Si Philippe Berthier ne nie absolument pas l'idée selon laquelle la nouvelle a pu être à l'origine du roman³, il montre qu'il s'agit davantage de rapports harmonieux que de rapports de subordination. Il y aurait ainsi, non pas différents récits stendhaliens, mais une seule et même création stendhalienne, qui se présenterait toutefois selon des modalités différentes. Si l'on choisit de conserver l'exemple révélateur de *Vanina Vanini*, on observera assez clairement ce phénomène de correspondances existant entre

1 Voir *Stendhal romancier*, Paris, La Table ronde, 1947, p. 177.

2 Philippe Berthier, notice de *Vanina Vanini*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 926.

3 Il affirme ainsi, toujours à la page 926 de sa notice, que « loin d'être une sorte de "monnaie" du *Rouge*, la nouvelle en aurait été d'une certaine façon la matrice. » *op. cit.*

microcosme et macrocosme ; phénomène qui, comme nous l'avons dit, est parfois difficilement perceptible, en ce qu'il concerne un élément précis d'un texte. Toujours dans sa notice de la Bibliothèque de la Pléiade, Philippe Berthier rapproche la rencontre de Vanina avec Monseigneur Catanzara de deux autres rencontres présentes dans le reste de l'œuvre stendhalienne :

Cette visite, qui évoque déjà celle que rendra Mathilde de La Mole à l'abbé de Frilair à Besançon pour sauver Julien (*Le Rouge et le Noir*, II, XXXVIII, p. 766-769), a peut-être été inspirée par une anecdote vénitienne signalée par Stendhal dans *Rome, Naples et Florence* (1826) – la visite de la jolie Mme Benzoni au patriarche pour sauver un malheureux injustement condamné (*Voyages en Italie*, p. 328). Voir aussi B.G. Reizov, « Sur les sources de *Vanina Vanini* », p. 228-231.¹

Il existe donc des liens subreptices entre anecdotes, nouvelles et romans. Les récits courts précèdent, chronologiquement, l'écriture de récits longs dans la carrière littéraire de Stendhal. On ne peut donc nier l'idée selon laquelle les anecdotes aient préparé la composition des nouvelles puis des romans. On constate toutefois que la reprise de certains thèmes et motifs est le signe d'un réel attachement de Henri Beyle vis-à-vis de ses textes les plus courts. En effet, s'il considérait avec dédain l'ensemble de ces récits, on serait en droit d'imaginer qu'il aurait cherché, par l'écriture de ses œuvres romanesques, à s'en détacher le plus possible. On pourrait ainsi parler d'amélioration ou d'approfondissement, en évoquant la composition des romans, mais on ne pourrait aucunement parler de reniement. La preuve en est que Stendhal, même au moment où il devient romancier, ne cesse d'écrire des textes courts. Il s'agit d'une véritable constante. Nous le disions au début de notre étude : le premier et le dernier texte qu'il a composés sont tous deux des récits courts (*Anecdote* et *Suora Scolastica*). Une perspective purement téléologique n'est de fait pas pleinement opérante dès lors que l'on cherche à aborder la question de la création stendhalienne. Elle ne saurait l'être que si Stendhal avait définitivement délaissé l'écriture de textes courts, ce qui ne s'est en réalité jamais produit.

On peut dès lors émettre l'hypothèse suivante : pour l'écrivain grenoblois, le récit court serait la manière d'aborder le réel qu'il affectionnerait le plus. Dans l'ensemble de ses écrits, quels qu'ils soient, le court domine le long. On considère souvent que Stendhal se

1 Philippe Berthier, notice de *Vanina Vanini*, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *op. cit.* p. 933.

distingue notamment d'un contemporain comme Balzac par la somme tout à fait étonnante de ses récits inachevés, tandis que son compatriote, dans le même temps, produisait une somme non moins étonnante de romans achevés. Si les causes de l'inachèvement, nous l'avons vu, sont multiples, ce fait dans sa généralité n'est pas sans poser question. Ne serait-ce pas le signe que, plus que les récits courts, ce serait les romans qui seraient, non pas des échecs, mais des sorties de route ? Face au prolixe Balzac, Stendhal présente à la postérité un nombre d'œuvres romanesques relativement faible. On peut en dire autant si on le compare à d'autres romanciers français de ce siècle, qu'il s'agisse de Flaubert ou plus encore de Zola. Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant*, y voit là un défaut majeur. D'après l'auteur du *Rivage des Syrtes*, Stendhal, en ayant composé si peu d'œuvres romanesques, s'est en un sens mis en danger par rapport à la postérité. Parlerait-on toujours de Stendhal au XXI^e siècle si ni *Le Rouge et le Noir* ni *La Chartreuse de Parme* ne nous étaient parvenus ? La question se pose effectivement, mais il paraît difficile de lui apporter une réponse totalement satisfaisante. On peut estimer que le statut de Stendhal aurait sans doute été moins important qu'il ne l'est désormais, mais on peut dans le même temps considérer que l'écrivain grenoblois aurait tout de même obtenu les faveurs de la postérité. Peut-être l'absence de ces deux récits majeurs aurait-elle, en un sens, permis de mettre davantage en valeur l'extraordinaire diversité de son œuvre ?

Toujours est-il que l'inachèvement semble concerner davantage, en réalité, les romans que le genre bref. En effet, les textes inachevés étaient, pour la majorité d'entre eux, destinés à devenir des romans. En outre, les romans stendhaliens sont pour un nombre non négligeable d'entre eux des récits inachevés (*Lucien Leuwen*, *Vie de Henry Brulard*...). Les anecdotes, étant par essence placées en plein cœur d'un récit, sont toutes achevées. Quant aux nouvelles, elles le sont toutes également, exception faite de *Trop de faveur* et de *Suora Scolastica*. Or, leur inachèvement est en grande partie imputable à la mort brutale de Stendhal, et non à une volonté forte d'abandonner définitivement ces textes pour se lancer dans l'écriture d'autres projets littéraires.

On voit donc que le récit court stendhalien n'est pas à négliger, précisément parce que Stendhal lui-même ne le négligeait pas, contrairement à ce qui a pu être parfois affirmé. Tout en conservant donc un intérêt propre en soi, le récit court serait essentiel en ce qu'il se trouverait au centre même de l'ensemble de la création stendhalienne. Omniprésent, il peut être considéré comme une nécessité créative.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, de nombreux enseignements tout à fait essentiels semblent pouvoir être formulés. La notion même de récit court stendhalien, englobant un corpus de textes particulièrement vaste, interroge en effet le processus même de la création stendhalienne. Si la notion de genre bref paraît relativement réductrice, celle de récit court embrasse en revanche une somme de textes très divers. En effet, cette notion invite à établir un corpus à partir des dimensions plus que de la poétique, ce qui est à la fois un avantage et un inconvénient. Le corpus, volontairement large, permet de mener une réflexion très générale sur cette question complexe, mais cela peut en partie s'opposer à la recherche d'une unité.

On constate dans un premier temps que le récit court stendhalien est en effet un domaine extrêmement hétérogène. Il regroupe aussi bien les nouvelles achevées que les nouvelles inachevées. La question de l'achèvement n'est ainsi pas un critère absolument discriminant. On peut également faire apparaître dans cette catégorie l'ensemble des anecdotes stendhaliennes, qui représentent un pan massif de l'œuvre de Henri Beyle. Or, il existe au sein même des anecdotes plusieurs catégories.

Certaines anecdotes, du fait de leurs dimensions, sont proches des nouvelles, et méritent à ce titre d'être qualifiées d' « anecdotes-nouvelles ». Si elles ne possèdent certes pas la même autonomie que les nouvelles – étant pour la majorité d'entre elles des récits enchâssés – elles présentent néanmoins un certain nombre de caractéristiques communes avec celles-ci. Dans les « anecdotes-nouvelles », le récit est en effet développé sur plusieurs pages, ce qui permet au narrateur de ne pas faire des personnages principaux de simples utilités. Par ailleurs, l'intrigue est susceptible de se dérouler sur un temps relativement long, ce qui ne réduit pas ces récits à la seule dimension événementielle.

On trouve également – et il s'agit là de la catégorie la plus dense – des anecdotes brèves, ne s'étendant que sur quelques lignes ou quelques pages. Ces récits ne peuvent être confondus avec le genre de la nouvelle, mais ils demeurent tout de même des récits dans le sens où ils rapportent un fait ayant un début, un milieu et une fin. Cette catégorie a toutefois nettement plus part avec la notion d'événement. Le narrateur rapporte un fait s'étant produit de manière ponctuelle, et ayant frappé les esprits par son caractère peu commun.

On trouve enfin au sein des anecdotes la catégorie des micro-récits, qui sont plus des allusions ou des renvois intertextuels que des textes présentant un développement

appréciable. Ces textes ne sont toutefois pas à exclure de la catégorie du récit court stendhalien. Leur processus d'assimilation est simplement différent des autres anecdotes, dans le sens où ils exigent un lecteur particulièrement actif et compétent, capable de faire montre de mémoire, d'érudition mais aussi d'imagination. Les micro-anecdotes sont en somme un cas extrême au sein de la création stendhalienne, et mettent en valeur des phénomènes d'intertextualité complexes. En effet, il ne s'agit pas seulement pour Stendhal de faire allusion à un texte extérieur, qu'il soit issu de la littérature, de la philosophie, de l'Histoire ou même de la presse. Il s'agit le plus souvent de proposer un renvoi intertextuel interne : telle anecdote évoquera ainsi telle anecdote présente antérieurement dans l'œuvre de Stendhal.

Les origines des anecdotes sont extrêmement hétérogènes. Qu'elles soient internes ou externes aux écrits de Henri Beyle, les anecdotes ont soit une origine manuscrite, soit une originale orale. Stendhal rapporte en effet assez régulièrement des anecdotes dont il a été lui-même le témoin ou l'auditeur. Un véritable échange d'anecdotes se met ainsi en place entre Stendhal et différents individus qu'il rencontre au cours de ses voyages en France et en Italie.

L'hétérogénéité est enfin également manifeste dans la matière et la tonalité des anecdotes. Si les anecdotes italiennes sont majoritaires dans l'œuvre stendhalienne, elles ne se limitent pas à cette seule sphère géographique, les anecdotes anglaises mais surtout françaises étant en nombre relativement important. Récits énergiques, du fait de leur concentration très forte, les anecdotes présentent soit une *vis tragica* – cas le plus fréquent – soit une *vis comica*, les deux dimensions n'étant en outre pas nécessairement exclusives l'une de l'autre.

Si donc nous avons pu identifier trois grandes catégories d'anecdotes, nous avons pu constater que celles-ci étaient au cœur de phénomènes de mouvance particulièrement complexes. Ainsi, les anecdotes ne présentent pas une répartition uniforme au sein de l'œuvre stendhalienne. Nombreuses sont celles qui figurent dans les différents récits de voyage de Stendhal, que ceux-ci aient été effectués en France ou en Italie. La forte densité des anecdotes dans ces textes laisse entendre que ces récits courts ont partie liée avec le voyage et le mouvement. Il s'agit non seulement de récits que l'on peut plus facilement entendre lors d'un déplacement – car le narrateur, en même temps qu'il découvre une contrée, découvre son ou ses histoires – mais il s'agit en outre de récits qui évoluent. Ainsi,

l'anecdote en particulier, et le récit court de manière plus générale, se trouvent au cœur des procédés de réécriture absolument essentiels dans la création stendhalienne. Stendhal ne se borne pas nécessairement à rapporter une anecdote. Lorsque celle-ci lui plaît, il peut ainsi la reprendre dans un autre texte. C'est la raison pour laquelle les anecdotes ne limitent pas leur présence aux seuls récits de voyage. On en trouve en effet aussi bien dans les romans, les nouvelles, que dans les biographies ou les récits théoriques.

Les anecdotes n'y sont pas alors employées selon des objectifs similaires. On constate qu'elles peuvent en effet, en fonction du contexte de leur usage, servir d'*exemplum*, mais aussi offrir une distraction au lecteur. La reprise d'une anecdote peut être relativement simple, Stendhal se contentant de transposer un texte déjà écrit dans l'une de ses autres œuvres. Mais, le plus souvent, la reprise relève d'un travail précis de réécriture. Ce travail consiste, la plupart du temps, à étoffer l'anecdote. Ce travail peut avoir des conséquences minimales, une anecdote voyant alors ses dimensions augmenter de manière assez marginale. Mais il peut également avoir des conséquences considérables, au point de transformer le genre de l'anecdote en un autre genre littéraire. L'évolution la plus évidente semble être le passage de l'anecdote à la nouvelle, mais cela concerne aussi le roman. On a en effet eu l'occasion de rappeler que *Le Rouge et le Noir* comme *La Chartreuse de Parme* avaient tous deux une anecdote comme source principale de composition. Si Stendhal retravaille souvent assez considérablement le canevas initial de ses nouvelles ou romans – ce qui fait parfois perdre de vue l'origine même de ces textes – il n'en reste pas moins que l'anecdote, en tant que canevas minimal, semble bien être un maillon essentiel de la création stendhalienne. Composés dès les premiers écrits de Stendhal, les récits courts ont été présents tout au long de la carrière littéraire de l'écrivain grenoblois.

La composition des nouvelles semble, en revanche, nettement plus normée. On observe tout d'abord deux grandes périodes de composition des nouvelles, qui répondent toutes deux à des préoccupations aussi bien financières que purement littéraires. Stendhal, à un degré certes moins important que son ami Mérimée, a contribué à la naissance, au début des années 1830, de la nouvelle romantique. On constate toutefois que sa participation à cette naissance n'a pas été immédiate ni linéaire.

On observe en effet une tension dans ce corpus de textes, entre les récits qui relèvent de la chronique et les récits qui relèvent réellement de la nouvelle. Si Stendhal s'est pendant un temps refusé à mener un travail trop littéraire sur les canevas « vrais » qu'il

lui semblait posséder – ayant eu le plaisir et la surprise de découvrir de vieux manuscrits italiens dans la bibliothèque de la famille Caetani – il finit toutefois par abandonner ce point de vue à mesure qu'il compose des nouvelles.

La tradition éditoriale des *Chroniques italiennes* a, comme nous avons eu l'occasion de le dire, contribué à faire du tort aux nouvelles stendhaliennes. Non seulement celles-ci se sont vu attribuer une unité factice, mais les nouvelles qui ne présentaient pas de matière italienne ont en outre été peu à peu délaissées. Or, parmi ces textes, il en est certains qui sont de vraies réussites littéraires ; on pense notamment aux deux nouvelles espagnoles de Stendhal (*Le Coffre et le Revenant* et *Le Philtre*) mais aussi à *Mina de Vanghel*. Si la matière des nouvelles stendhaliennes peut parfois différer grandement – même si les deux tiers de celles-ci ont pour cadre l'Italie – toutes ont en commun de relever, à des degrés divers, du genre du récit tragique.

De manière plus générale, l'énergie paraît être le dénominateur commun à l'ensemble du récit court. Il est vrai que ce critère paraît moins opérant pour embrasser le corpus complexe et particulièrement hétérogène des récits inachevés. Souvent considérés comme des échecs, ces textes occupent pourtant une place essentielle dans la réflexion que l'on peut mener sur les modalités de la création stendhalienne. En effet, on peut considérer les textes inachevés comme des hybrides entre genre bref et genre long. Appelés pour la plupart à devenir des romans, leur inachèvement les a figés bien malgré eux et bien malgré leur auteur en récits courts. Leur étude nous montre que le bref et le long peuvent être concrètement réunis chez Stendhal. Elle nous éclaire surtout sur les caractéristiques propres au genre bref et propres au genre long.

On s'aperçoit ainsi que les différences entre nouvelles et anecdotes d'un côté, et romans de l'autre, sont de plusieurs natures. Elles relèvent à la fois d'une esthétique, d'une poétique et d'une thématique différentes. La séparation parfois artificielle entre le fond et la forme paraît ici pertinente. Stendhal n'écrit pas tout à fait de la même façon lorsqu'il sait qu'il va composer un roman ou une nouvelle. Si les raisons de l'inachèvement sont multiples, on constate que ces textes particuliers possèdent une énergie sombre. Si les récits courts présentent indéniablement une noirceur plus grande que les romans, dans lesquels un sublime tendre vient atténuer la négativité portée par certains personnages, les textes inachevés donnent à voir les cas les plus extrêmes de cette noirceur. *Lamiel*, mais aussi *A-imagination*, sont des exemples particulièrement frappants de cette illustration peu

courante des tréfonds de l'humanité. Si l'énergie a part avec le récit court – aussi bien d'un point de vue stylistique que thématique – on constate qu'une énergie débordante, incontrôlable, s'avère destructrice pour le récit lui-même, qui brûle ses propres ailes avant d'avoir atteint son point d'arrivée. Il paraît ainsi pertinent de placer les textes inachevés au sein des récits courts, mais il convient de les considérer comme des cas singuliers, les liens entre anecdotes et nouvelles étant plus nombreux et plus naturels.

Si le récit tragique ne s'applique pas totalement à l'ensemble des textes du corpus – certaines anecdotes, notamment, ayant une dimension résolument comique – la notion plus générale d'énergie, si chère à Stendhal, paraît donc être le meilleur dénominateur commun à tous ces textes. L'énergie est ici de plusieurs ordres. Elle est d'abord présente dans les actions mêmes des personnages typiques de ces récits brefs. Ceux-ci, à commencer par les héroïnes, agissent le plus souvent spontanément, sans faire un grand appel à leur raison, leur objectif étant de répondre favorablement aux désirs formulés par leur Moi. Les récits courts donnent ainsi à voir, encore plus que les romans, la domination incontestable de femmes fortes et spontanées, prêtes à tout pour satisfaire leurs désirs.

L'énergie est également présente dans le style même employé par Stendhal. Le résumé, l'ellipse, le travail quasi poétique dans la sélection des mots permettant une condensation absolue, font partie des caractéristiques communes aux récits courts. Anecdotes et nouvelles ont, de fait, partie liée avec le genre du poème en prose. Il ne paraît pas anodin de noter que le XIX^e siècle, avec les recueils de *Gaspard de la Nuit* et du *Spleen de Paris*, voit en effet l'émergence d'un nouveau type de poésie, qui délaisse la versification au profit d'un travail très élaboré sur l'image, les sonorités, la cyclicité mais aussi la narration. Ce rapprochement entre récits courts stendhaliens et poèmes en prose s'applique certes moins aux textes inachevés, certains d'entre eux, comme *Féder* ou *Lamiel*, ayant été interrompus alors que l'action se déroulait selon un tempo plutôt lent. La notion d'énergie n'est toutefois pas totalement absente de ces deux textes.

Dans *Féder*, l'amour du personnage principal pour Valentine entraîne chez lui un regain d'énergie. Cette rencontre engendre une accélération du récit, peut-être si forte du reste qu'elle expliquerait l'impossibilité pour Stendhal de poursuivre son texte. Dans *Lamiel*, l'énergie de la jeune héroïne, qui en fait, nous l'avons dit, une diabolique avant l'heure, est absolument indéniable. On peut ainsi postuler que c'est parce qu'ils avaient en eux une trop forte énergie, que ces récits n'ont pu devenir des romans à part entière.

L'inachèvement serait la conséquence de l'hybridité, autrement dit l'impossibilité de faire cohabiter harmonieusement, sur un grand nombre de pages, des poétiques et esthétiques aussi opposées que celles de la nouvelle et du roman.

En dernière instance, nous nous sommes interrogés sur la portée de l'ensemble des récits courts stendhaliens. Plus que factuelle, cette question paraît essentielle. Si ces textes ont longtemps été dénigrés, bien qu'on observe fort heureusement un mouvement contraire depuis quelques années, ils présentent pourtant un réel intérêt, que l'on peut juger double. Ils sont ainsi des textes qui ont toujours accompagné Stendhal, et qu'il estimait lui-même comme un complément nécessaire à sa création romanesque. C'est en effet par le biais du récit court que Stendhal est parvenu le mieux à exprimer ses conceptions aussi bien politiques qu'esthétiques sur la notion d'énergie. Le récit court lui est également apparu, à l'instar de Mérimée, comme le meilleur rempart contre les travers de l'Histoire officielle. C'est en réalité par l'anecdote, plus que par le roman, qu'un auteur est susceptible de comprendre les complexités de mœurs et peuples disparus.

C'est toujours par l'anecdote que Stendhal a pu mettre en application le véritable testament laissé par son grand-père maternel, le docteur Henri Gagnon, qui n'avait eu de cesse pendant son enfance de l'enjoindre à améliorer sa connaissance du « cœur humain ». Le récit court représente peut-être cette réflexion sur la part d'obscur en l'homme que le roman, précisément parce qu'il est romanesque, n'a jamais pu totalement mener à son terme. Si la célèbre ironie stendhalienne, à l'origine de ce que l'on a pu appeler le « sublime tendre », a opéré parfois à la manière d'un véritable euphémisme – *La Chartreuse de Parme*, malgré les horreurs et les malheurs qu'elle met en scène, n'est-elle pas considérée comme le roman du bonheur ? – sa présence réduite voire son absence des récits courts stendhaliens a offert la possibilité d'aborder la part sombre de l'homme. Cela permettrait là encore de mieux comprendre l'achèvement de certains textes – et donc leur figement en récits courts –, la noirceur de ceux-ci détonnant par rapport à ce qui est dit et montré de l'humanité dans les romans.

D'un point de vue plus purement littéraire et intertextuel, le récit court stendhalien est au cœur du phénomène de la création stendhalienne. Présents aussi bien en puissance qu'en acte dans un certain nombre de textes, les récits courts seraient un maillon essentiel de la Stendhalie mais aussi de la Stendhitalie, et non des rebuts indignes, comme cela a été souvent dit. On peut imaginer que, sans eux, certains textes – et peut-être même les plus

importants – n'auraient pas vu le jour. Pour évoquer leur place dans l'ensemble de la création stendhalienne, il nous a semblé pertinent de mobiliser le concept baudelairien de « correspondances ». Plutôt que de voir une hiérarchie ou une séparation entre récits longs et récits courts, il nous paraît plus pertinent de penser leurs rapports comme appartenant à un même flux créatif.

Stendhal, conscient des différences entre ses écrits, n'a pourtant jamais cherché à les séparer au moyen d'une typologie ferme, d'une rigueur scientifique absolue. Bien au contraire, la capacité du récit court à se trouver en tous lieux, souligne à quel point ces textes, malgré leurs brèves dimensions, présentent un intérêt considérable pour Henri Beyle. Quelle que soit leur nature, ils entrent dans un processus de création continu, qui existe aussi bien en amont qu'en aval de la composition d'un texte. Les récits courts stendhaliens ont de fait un intérêt en eux-mêmes, mais aussi un intérêt qui les dépasse, et qui explique sans doute pourquoi ceux-ci ont été capables, subrepticement, de devenir autres que ce qu'ils étaient initialement.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus principal

1.1. Éditions de référence

STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, 2005.

STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet, 2007.

STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, 2014.

STENDHAL, *Voyages en France*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1992.

STENDHAL, *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1973.

STENDHAL, *Œuvres intimes*, tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition et préface de Victor Del Litto, 1981.

STENDHAL, *Œuvres intimes*, tome 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition et préface de Victor Del Litto, 1982.

STENDHAL, *Correspondance (1800-1821)*, tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Victor Del Litto et Henri Martineau, 1963.

STENDHAL, *Correspondance (1821-1834)*, tome 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Victor Del Litto et Henri Martineau, 1967.

STENDHAL, *Correspondance (1835-1842)*, tome 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Victor Del Litto et Henri Martineau, 1969.

STENDHAL, *Mémoires sur Napoléon*, Paris, Le Divan, établissement du texte et préface par Henri Martineau, 1930.

STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, Folio essais, édition établie par Victor Del Litto, 1996.

STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Gallimard, Folio classique, préface et chronologie de Pierre Brunel, 1987.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Kimé, introduction de Bernard Leulliot, 2005.

STENDHAL, *Pensées : Filosofia nova*, Paris, Le Divan, préface par Henri Martineau, 1931.

STENDHAL, *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*, Paris, Le Divan, révision du texte et préface par Henri Martineau, 1928.

STENDHAL, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, Paris, Le Divan, préface d'Henri Martineau, 1931.

STENDHAL, *Histoire d'Espagne depuis la révolte du 28 avril 1699 jusqu'au testament du 2 octobre 1700*, Paris, Kimé, édition établie, annotée et présentée par Cécile Meynard, 2007.

STENDHAL, *D'un nouveau complot contre les industriels*, Paris, Flammarion, Collections Nouvelle bibliothèque romantique, 1972.

STENDHAL, *Napoléon : Vie de Napoléon, Mémoires sur Napoléon*, Paris, Stock, édition établie et présentée par Catherine Mariette, 1998.

STENDHAL, *Théâtre I, II, III*, Paris, Le Divan, édition d'Henri Martineau, 1931.

STENDHAL, *Courrier anglais I, II, III*, Paris, Le Divan, établissement du texte et préface par Henri Martineau, 1935-1936.

STENDHAL, *Mélanges d'art*, Paris, Le Divan, préface d'Henri Martineau, 1931.

STENDHAL, *Mélanges intimes et marginalia*, Paris, Le Divan, préface d'Henri Martineau, 1931.

1.2. Éditions complémentaires

STENDHAL, *Romans abandonnés*, Paris, Bibliothèque 10/18, textes présentés et annotés par Michel Crouzet, 1968.

STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Paris, Gallimard, Folio classique, préface et notes par Dominique Fernandez, 1973.

STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Genève, Cercle du Bibliophile, édition de Victor Del Litto, 1968.

STENDHAL, *Voyages en Italie* (illustrés par les Peintres du Romantisme), Paris, Diane de Selliers, préface de Philippe Berthier, notes de Pierre Brunel, 2010.

STENDHAL, *De l'Amour*, Paris, GF Flammarion, chronologie et préface par Michel Crouzet, 1965.

STENDHAL, *Le Rose et le Vert, Mina de Vanghel, et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, Folio classique, édition de Victor Del Litto, 1982.

STENDHAL, *Lamiel*, Paris, GF Flammarion, édition critique présentée, établie et annotée par Jean-Jacques Hamm, 1993.

II. Œuvres littéraires françaises

BALZAC Honoré (de), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie sous la direction de Pierre-Georges Castex, 1976-1981.

BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Jacques Petit, 1966.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2008.

BERTRAND Aloysius, *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Le Livre de poche, édition établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz, 2002.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, avec la collaboration d'Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti et Philippe Walter, 1994.

GAUTIER Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, 2002.

MAUPASSANT Guy (de), *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Louis Forestier, 2008.

MÉRIMÉE Prosper, *Théâtre de Clara Gazul – Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Jean Mallion et Pierre Salomon, 1979.

MONTAIGNE Michel Eyquem (de), *Les Essais*, suivi de *Vingt neuf sonnets d'Estienne de La Boétie*, de *Notes de lecture* et de *Sentences peintes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin et Michel Magnien, édition des « Notes de lecture » et des « Sentences peintes » établie par Alain Legros, 2007.

III. Littératures étrangères

ALBERTI Leon Battista et alii, *Conteurs italiens de la Renaissance* (collectif), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie sous la direction d'Anne Motte-Gillet, 1993.

GOGOL Nicolas, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Gustave Aucouturier, José Johannet, Sylvie Luneau, Henri Mongault, 1966.

IV. Ouvrages critiques portant sur l'œuvre de Stendhal

4.1. Général

a) ouvrages

ALAIN, *Stendhal*, Paris, P.U.F., 1948.

ANDRÉ Robert, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*, Paris, Champion, collection « Romantisme et modernité », 1997.

ANJUBAULT-SIMONS Madeleine, *Sémiotisme de Stendhal*, Genève, Droz, 1980.

ANSEL Yves, *Stendhal, le temps et l'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, collection « Cribles », 2000.

ANSEL Yves, *Pour un autre Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

ATTUEL Josiane, *Le Style de Stendhal. Efficacité et romanesque*, Bologne et Paris, Patron et Nizet, 1980.

BARBÉRIS Pierre, *Sur Stendhal*, Paris, Messidor / Éditions Sociales, 1982.

BARDÈCHE Maurice, *Stendhal romancier*, Paris, La Table ronde, 1947.

BERTHIER Philippe, *Espaces stendhaliens*, Paris, P.U.F., collection « Écrivains », 1997.

BERTHIER Philippe, *Stendhal, Vivre, Écrire, Aimer*, Paris, Éditions de Fallois, 2010.

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954.

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 2001.

BROMBERT Victor H., *Stendhal et la voie oblique. L'auteur devant son monde romanesque*, New Haven (Connecticut) et Paris, Yale University Press et P.U.F., 1954.

BROMBERT Victor H., *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti, 1975.

CROUZET Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1983.

CROUZET Michel, *Stendhal, La Politique-L'Éros-L'Esthétique*, Paris, Eurédit, 2003.

CROUZET Michel, *La Poétique de Stendhal (Forme et société. Le Sublime)*, Paris, Flammarion, 1983.

CROUZET Michel, *Raison et déraison chez Stendhal, de l'idéologie à l'esthétique*, Francfort-New York-Berne, Peter Lang, 1984.

CROUZET Michel, *Nature et société chez Stendhal. La révolte romantique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.

CROUZET Michel, *Le Naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme II*, Paris, Flammarion, collection « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1986.

CROUZET Michel, *Le Héros fourbe chez Stendhal, ou Hypocrisie, politique, séduction, amour dans le beylisme*, Paris, SEDES, 1987.

CROUZET Michel, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris, Flammarion, collection « Biographies historiques », 1999.

CROUZET Michel, *Le Roman stendhalien. La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme, collection « Modernités 1650-1850 », 1996.

DEL LITTO Victor, *La Vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Genève, Slatkine Reprints, 1997.

DI MAIO, Mariella, *Stendhal. Intérieurs*, Fasano et Paris, Schena et Didier Érudition, 1999.

FELMAN Shoshana, *La « Folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, José Corti, 1971.

GERLACH-NIELSEN Merete, *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*, Copenhague, Munksgaard, 1965.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris José Corti, 1980.

GUÉRIN Michel, *La Politique de Stendhal. « Les Brigands et le Bottier »*, Paris, P.U.F., collection « La politique éclatée », 1982.

IMBERT Henri-François, *Les Métamorphoses de la liberté, ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*, Genève, Slatkine Reprints, 1989.

JONES Grahame, *L'Ironie dans les romans de Stendhal*, Lausanne, Éditions du Grand Chêne, 1966.

KLIEBENSTEIN Georges, *Figures du destin stendhalien*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

LANDRY François, *L'Imaginaire chez Stendhal. Formation et expression*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

LEVOWITZ-TREU Micheline, *L'Amour et la Mort chez Stendhal. Métamorphoses d'un apprentissage affectif*, Aran (Suisse), Librairie du Grand Chêne, 1978.

MARILL ALBÉRÈS Francine, *Le Naturel chez Stendhal*, Paris, Nizet, 1956.

MARTINEAU Henri, *L'Œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*, Paris, Albin Michel, 1951.

MICHEL François, *Études stendhaliennes*, Paris, Mercure de France, 1972.

NERLICH Michael, *Stendhal*, Hambourg, Rowohlt, 1993.

PASCAL Gabrielle, *Rires, sourires et larmes chez Stendhal. Une initiation poétique*, Genève, Droz, 1993.

PRÉVOST Jean, *La Création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1996.

RICHARD Jean-Pierre, *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert, Fromentin, les Goncourt*, Paris, Éditions du Seuil, 1951.

ROY Claude, *Stendhal par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1951.

SANGSUE Daniel, *Stendhal et l'empire du récit*, Paris, SEDES, collection « Questions de littérature », 2003.

SPANDRI Francesco, *L' « Art de "komiker" : comédie, théâtralité et jeu chez Stendhal*, Paris, Champion, 2003.

STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1999.

WEBER Jean-Paul, *Stendhal. Les structures thématiques de l'œuvre et du destin*, Paris, SEDES, 1969.

b) dictionnaire

ANSEL Yves, BERTHIER Philippe, NERLICH Michael, *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Honoré Champion, 2003.

4.2. L'héroïsme féminin

BEAUVOIR Simone (de), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1949.

BOLSTER Richard, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Minard, 1970.

CONSTANS Ellen, *Les problèmes de la condition féminine dans l'œuvre de Stendhal*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1978.

SCOTT Maria C., *Stendhal, la liberté et les héroïnes mal aimées*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

THOMPSON C. W., *Lamiel fille du feu. Essai sur Stendhal et l'énergie*, Paris, L'Harmattan, collection « Critiques littéraires », 1997.

4.3. *Chroniques italiennes* et italianité

BERTHIER Philippe, *La Chartreuse de Parme de Stendhal*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1995.

CLÉMENT Martine, *L'écriture d'une chronique : Les Chroniques italiennes de Stendhal*, Paris, Service de reproduction des thèses, 1985.

CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, nouvelle édition augmentée d'un avant-propos, Genève, Slatkine Reprints, 2006.

CROUZET Michel, *Le Roman stendhalien : La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme, 1996.

DÉDÉYAN Charles, *Stendhal et les Chroniques italiennes*, Paris, Didier, 1956.

HOUSSAIS Yvon, *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes » de Stendhal*, Moncalieri (Piémont), CIRVI (Centre universitaire de recherche sur le voyage), 2000.

PEYTARD Jean, *Voix et traces narratives chez Stendhal. Analyse sémiotique de « Vanina Vanini »*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1980.

4.4. Romantisme et genre romanesque

BOLL JOHANSEN Hans, *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*, Aran (Suisse) et Copenhague, Librairie Grand Chêne et Akademisk Forlag, 1979.

CROUZET Michel, *La poétique de Stendhal. Forme et société. Le Sublime. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983.

CROUZET Michel, *Nature et Société chez Stendhal. La révolte romantique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.

LAFORGUE Pierre, *Stendhal alla Monaca – Le romantisme, le romanesque, le roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

TROUT Paulette, *La Vocation romanesque de Stendhal*, Paris, Éditions universitaires, 1970.

4.5. Les textes inachevés

ANSEL Yves, *Stendhal littéral. Lamiel*, Grenoble, E.L.L.U.G., collection « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2009.

BERTHIER Philippe, *Lamiel ou la Boîte de Pandore*, Paris, P.U.F., 1994.

DOYON André et DUPARC Yves, *La Fin de « Lamiel »*, Étrépilly, Christian de Bartillat, collection « Flammes », 1995.

HAMM Jean-Jacques, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrooke Québec, Naaman, 1986.

JOUVE Vincent, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

LOUÏS Gilles, *Des romans inachevés. Étude historique et structurale*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

V. Ouvrages théoriques sur la nouvelle et le Romantisme

5.1. Le genre bref

BONENFANT Luc, *Les avatars romantiques du genre, transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris, Nota Bene, Collection Littérature(s), 2002.

MONTANDON Alain, *L'anecdote*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1990.

MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, Collections Contours littéraires, Paris, 1993.

5.2. Esthétique de la réception

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 2014.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture*, Paris, Mardaga, 1985.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

5.3. La nouvelle

ALLUIN Bernard, SUARD François, *La nouvelle : définitions, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991.

CHKLOVSKI Victor Borissovitch, « La construction de la nouvelle et du roman », *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966.

ÉTIEMBLE René, *Problématique de la nouvelle, Essais de littérature (vraiment générale)*, Paris, Gallimard, 1974.

GODENNE René, *La nouvelle française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

GODENNE René, *Études sur la nouvelle française*, Genève-Paris, Slatkine, 1985.

GOYET Florence, *La nouvelle, 1870-1925*, PUF, 1993.

GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.

OZWALD Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

5.4. Nouvelle et esthétique romantiques

COURTIN, DEGUY, ESCOUBAS, LACOUÉ-LABARTHE, LYOTARD, MARIN, NANCY, ROGOZINSKY, *Du Sublime*, Paris Belin, 1988.

DELON Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, collection Littératures modernes, 1988.

KAJINO Kichiro, *La création chez Stendhal et chez Mérimée. Du romantisme à la première création romantique*, Tokyo, Jiritsi-Shobo, 1981.

MARCANDIER-COLARD Christine, *Crimes de sang et scènes capitales*, Paris, PUF, 1998.

TRAHARD Pierre, *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*, Paris, Nizet, 1952.

5.5. Le roman

ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan Université, 1999.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.

CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théoriques du roman*, Paris, Armand Colin, 2005.

JAMES-RAOUL Danièle, *Chrétien de Troyes, Érec et Énide*, Paris, Atlande, 2009.

JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2015.

KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1995.

MALRAUX André, *L'Homme précaire et la Littérature*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2014.

PAVEL Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2014.

RAIMOND Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 2015.

REY Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, Collection Contours littéraires, 1992.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977.

VI. Articles et recueils collectifs consacrés à l'œuvre stendhalienne

6.1. L'italianité

BERTHIER Philippe, « Topo-énergétique de *L'Abbesse de Castro* », *Espaces stendhaliens*, Paris, PUF, 1997, p. 283-299.

COLESANTI Massimo, « Stendhal et l'Énergie romaine », *Stendhal Club*, Paris, n° 110, 15 janvier 1986.

PHILIPPOT Didier, « L'Écriture du sang dans les *Chroniques italiennes* », *H.B.*, Paris, n° 2, 1998, p. 91-115.

RANNAUD Gérald, « L'Italie stendhalienne ou la société sans état », *Stendhal, Roma, l'Italia* (Actes du congrès international de Rome, 7-10 septembre 1983), Rome, Edizioni di Storia e letteratura, 1985, p. 239-253.

RÉMOND René, « Exilés et proscrits chez Stendhal », *Stendhal, l'écrivain, la société et le pouvoir*, Colloque du Bicentenaire (Grenoble, 24-27 janvier 1983), textes recueillis et publiés par Philippe Berthier, Presses Universitaires de Grenoble, 1984, p. 345-355.

6.2. L'espagnolisme

MANSAU Andrée, « Notes sur Stendhal et l'Espagne », *Stendhal Club*, Paris, n° 142, 15 janvier 1994, p. 168-175.

ZAFFARAMI BERLENGHINI Rita, « Stendhal et l'Espagne », *Stendhal Club*, Paris, n° 145, 15 octobre 1994, p. 9-18.

6.3. Stendhal et l'Allemagne

BERTHIER Philippe, « L'Orange d'Islande : Stendhal et le mythe du Nord », *Espaces stendhaliens*, Paris, P.U.F., collection « Écrivains », 1997, p. 131-166.

CLAUDON Francis, « Stendhal et le romanesque romantique allemand », dans *La création romanesque chez Stendhal*, Genève, Droz, 1985, p. 285-295.

LAFORGUE Pierre, « *Mina de Vanghel*, ou Romantisme, imagination et réalité », 1830, *Romantisme et histoire*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2001, pp. 233-242.

6.4. L'héroïsme féminin

ANDRIEU Jacqueline, « De *Mina de Vanghel* à *Lamiel*, ou Héroïsme, amour et vraisemblance », *Stendhal Club*, Paris, n° 76, 15 juillet 1977, p. 321-331.

BOLSTER Richard, « Les Héroïnes rebelles de Stendhal », *Stendhal Club*, Paris, n° 40, 15 juillet 1968, p. 367-381.

CHARVIER-BERMAN Évelyne, « *L'Abbesse de Castro*, étude sémiologique et thématique du personnage d'Hélène de Campireali », *Stendhal Club*, Paris, p. 377-384.

MAY Gita, « Le Féminisme de Stendhal et *Lamiel* », *Stendhal Club*, Paris, n° 78, 15 janvier 1978, p. 191-204.

PIZORUSSO Arnaldo, « *M. de Vanghel* ou les antipodes de la raison », *Travaux de linguistique et de littérature*, Université de Strasbourg et de Klincksieck, PUF, 1972.

SANGSUE Daniel, « De l'importance d'être Ernestine », *Persuasions d'amour. Nouvelles lectures de « De l'Amour » de Stendhal*, Genève, Droz, 1999, p. 173-183.

TIBI Alice, « *Ernestine-Sarrasine*. Un amour de soi », *L'Année Stendhal*, Paris, n° 4, novembre 2000, p. 145-156.

WEIAND Christoph, « *Ernestine*, prototype de la narration stendhalienne », *Stendhal Club*, Paris, n° 103, 15 avril 1984, p. 263-279.

6.5. Récit tragique et énergie

BLUEHER Karl Alfred, « L'Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », *Stendhal Club*, Paris, n° 96, 15 juillet 1982.

CROUZET Michel, « Stendhal et le récit tragique », *Stendhal, La Politique-L'Eros-L'Esthétique*, Paris, Eurédit, 2003.

CROUZET Michel, « Stendhal et l'énergie : du Moi à la Poétique », *Romantisme, L'énergie*, Paris, SEDES, 1984, n° 46, p. 61-78.

DI MAIO Mariella, « Espaces cruels. Les Couvents italiens de Stendhal », *Frontières du romanesque : Stendhal, Balzac*, Paris, Classiques Garnier, collection « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 53-67.

DIDIER Béatrice, « Pouvoirs et énergie dans *L'Abbesse de Castro* », dans *Stendhal : l'écrivain, la société et le pouvoir*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1984, p. 245-263.

HOUSSAIS Yvon, « Le Masque et la Prison », *L'Année Stendhal*, Paris, n° 3, 1999, p. 71-87.

THOMPSON C. W., « *Vanina Vanini* ou la répétition tragique », *L'Année Stendhal*, Paris, n° 4, novembre 2000, p. 29-36.

6.6. Les nouvelles stendhaliennes

BOLL JOHANSEN Hans, « Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal », *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 421-432.

BOURDENET Xavier, « Le Brigand héroïque : virilité, loi, pouvoir chez Stendhal », *Masculinité en révolution. De Rousseau à Balzac*, Daniel Maira et Jean-Michel Roulin, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2013, p. 311-330.

BRYANT David, « Stendhal et la tentation de la littérature facile. Être lu en 1830 », *Stendhal Club*, Paris, n° 107, 15 avril 1985, p. 264-275.

CASAMASSIMA Franco, « Historiettes romaines », *Stendhal e Bologna*, Bologna, Liano Petroni, *Bolletino dell'Archiginnasio*, 66-68, 1971-1973, p. 547-555.

CEYSSON Sabine, « Les mots de la fin dans les *Chroniques italiennes* », *H.B.*, Paris, n° 2, 1998, p. 135-145.

DIDIER Béatrice, « Stendhal chroniqueur », *Littérature*, Paris, n° 5, février 1972, p. 11-25.

DI MAIO Mariella, « Bajano », *H.B.*, Paris, n° 2, 1998, pp. 117-133.

DI MAIO Mariella, « Intérieur d'un récit : sur *L'Abbesse de Castro* », *Modernités. De Delacroix à Valéry*, Paris, Nizet, 1991, p. 32-43.

DI MAIO Mariella, « La Chronique italienne », *Stendhal hors du roman*, Dijon, Le Texte et l'Édition, 2001, p. 149-160.

GIARD Anne, « Un vrai crime d'honneur. Le système des personnages dans *Les Cenci* de Stendhal », *Annales de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Yaoundé*, n° 9, 1979, p. 119-133.

HAMM Jean-Jacques, « Un laboratoire stendhalien : les *Chroniques italiennes* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, mars-avril 1984, p. 245-254.

IMBERT Henri-François, « Les *Chroniques italiennes* : une expérience d'écriture beyliste », dans *Stendhal, Roma, l'Italia*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, p. 487-500.

IHRING Peter, « Stendhal chroniqueur et l'"effet de réel" : *La Duchesse de Palliano*, *L'Année stendhalienne*, Paris, n° 5, 2006, p. 189-208.

JEUNE Simon, « Autour de L'Abbesse de Castro », *Travaux de linguistique et de littérature*, publiés par le Centre de philologie et de littérature romanes de l'université de Strasbourg, volume X, n° 2, 1972, p. 99-111.

JOURDA Pierre, « L'Art du récit dans les *Chroniques italiennes* », *Journées stendhaliennes internationales de Grenoble (26-28 mai 1955)*, Paris, Le Divan, 1956, p. 157-165.

KAJINO Kichiro, « *San Francesco a Ripa* : Stendhal et Mérimée », *Stendhal Club*, Paris, n° 148, 15 juillet 1995, p. 281-288.

PEYTARD Jean, « Réécriture, et personnage du "traducteur" dans les *Chroniques italiennes* », dans *La Réécriture du texte littéraire*, Paris, Thomas Aron, Les Belles Lettres, 1987, p. 67-98.

PHILIPPOT Didier, « L'Écriture du sang dans les *Chroniques italiennes* », *H.B.*, Paris, n° 2, 1998, p. 91-115.

REIZOV Boris Georgievitch, « Sur les sources de *Vanina Vanini* », *Stendhal Club*, Paris, n° 43, 15 avril 1969, p. 227-243.

ROSA M. George, « Stendhal collaborateur de Mérimée », *Stendhal Club*, Paris, n° 148, 15 juillet 1995, p. 289-293.

ROYER Louis, « Stendhal imitateur de Scarron », *Paris Mercure de France*, 255, 1934, p. 251-268

SANGSUE Daniel, « Stendhal nouvelliste », *Stendhal hors du roman* (Actes du colloque des 26 et 27 mars 1998), Dijon, Le Texte et l'Édition, 2001, p. 321-331.

SCAIOLA Anna Maria, « "Ce qu'il y a de plus terrible et de plus doux" : Béatrice Cenci », *Stendhal, Roma, l'Italia* (Actes du congrès international de Rome, 7-10 novembre 1983), Massimo Colesanti, Anna Jeronimidis, Letizia Norci Cagiano, Anna Maria Scaiola, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, p. 463-474.

VAN DE PUTTE Pascale, « Les rapports auteur/lecteur dans les *Chroniques italiennes* », *Stendhal Club*, Paris, n° 131, 1988-1989, p. 28-46.

6.7. Les récits inachevés

BIRNBERG Jacques, « Énergie et infamie ou la Revitalisation des stéréotypes. Le thème du *Juif* », *Stendhal Club*, Paris, n° 111, 15 avril 1986, p. 185-187.

BOURDENET Xavier, « "Cela est-il convenable ?" Type, stéréotype, socialité dans *Féder ou le Mari d'argent* », dans *Le Dernier Stendhal (1837-1842)*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2000, p. 129-143.

DUBOIS Jacques, « *Lamiel* sans fin », *Stendhal. Une sociologie romanesque*, Éditions La Découverte, collection « Textes à l'appui », 2007, p. 218-237.

ESQUIER Suzel, « *Féder* : un "conte léger" », *Stendhal Club*, Paris, n° 130, janvier 1991, p. 145-158.

HEMMINGS F. W. J., « À propos de la nouvelle édition de *Lamiel*. Les deux *Lamiel*. Nouveaux aperçus sur les procédés de composition de Stendhal romancier », *Stendhal Club*, Paris, n° 60, 15 juillet 1973, p. 287-316.

LABIA Jean-Jacques, « Un conte d'hiver : *Lamiel* », dans *Stendhal-Balzac. Réalisme et cinéma*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1978, p. 213-218.

LINKÈS Serge, « Les Poétiques de Beyle et de Stendhal : rupture ou continuité ? », dans *Henri Beyle, un écrivain méconnu (1797-1814)*, Paris, Kimé, collection « Détours littéraires », 2007, p. 301-324.

LOUÏYS Gilles, « Faux départs et micro-romans : lire les récits inachevés de Stendhal », *L'Année Stendhal*, Paris, n° 3, 1999, p. 123-137.

MARIETTE-CLOT Catherine, « Comment éditer un inachevé ? Les manuscrits de Stendhal sur Napoléon », *L'œuvre inachevée*, Pau, PUP, n° 12, 1999, p. 54-62.

PHILIPPOT Didier, « *Lamiel* ou le Paradoxe romanesque », dans *Le Dernier Stendhal (1837-1842)*, Saint-Pierre-du-Mont, 2000, p. 167-206.

PIZZORUSSO Arnaldo, « Un romanzo incompiuto di Stendhal », dans *Prospettive seconde. Studi francesi*, Pise, Pacini, collection « Saggi critici », 1977, p. 157-180.

PIZZORUSSO Arnaldo, « Composizione e decomposizione narrativa. *Le Rose et le Vert* », *Prospettive seconde. Studi francesi*, Pise, Pacini, collection « Saggi critici », 1977, p. 139-156.

RANNAUD Gérald, « *Tamira Wanghen* et les limites du récit », *H.B.*, Paris, n° 2, 1998, p. 37-51.

THÉODORIDÈS Jean, « À propos de *Philibert Lescale* », *Stendhal Club*, Paris, n° 30, 15 janvier 1966, p. 182-185.

6.8. Les récits de voyage

ARROUS Michel, « Le Narrateur dans les *Mémoires d'un touriste* », *Le Journal de voyage de Stendhal*, Genève, Slatkine, 1986, p. 27-34.

BERTHIER Philippe, « Mémoires d'un lecteur », *Relire les « Mémoires d'un touriste »*, Université Stendhal, Grenoble, *Recherches et travaux*, n° 6, Grenoble, 1988, p. 153-164.

CONSTANS Ellen, « De l'anecdote à la nouvelle. L'histoire de Mme de Nintrey dans les *Mémoires d'un touriste* », *Stendhal Club*, Paris, n° 46, 15 janvier 1970, p. 155-163.

DEL LITTO Victor, « Les Crimes de l'amour et les *Mémoires d'un touriste* », *Stendhal Club*, Paris, n° 25, 15 octobre 1966, p. 1-13.

LAUDET Patrick, « Le Statut du texte dans les *Mémoires d'un touriste* », *Relire les « Mémoires d'un touriste »*, *Recherches et travaux*, n° 6, Université Stendhal, Grenoble, 1988, p. 69-83.

MARIETTE-CLOT Catherine, « Le sentiment du voyage chez Stendhal », *Le Voyage sentimental, Recherches et Travaux*, n° 40, Grenoble, Publications de l'Université Stendhal, octobre 1991, p. 143-152.

VANOOSTHUYSE François, « Des bizarreries du chronotope dans les *Promenades dans Rome* », dans Xavier Bourdenet et François Vanoosthuyse (dir.), *Enquêtes sur les Promenades dans Rome. « Façons de voir »*, Paris, Ellug, 2011, pp. 17-43.

VII. Articles et recueils collectifs consacrés à la nouvelle et au Romantisme

7.1. La nouvelle

BERTHIER Philippe, Présentation des *Nouvelles balzaciennes*, Paris, GF Flammarion, 2005.

FONYI Antonia, « Nouvelle, subjectivité, structure », *Revue de Littérature comparée*, Paris, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 355-375.

GODENNE René, « La nouvelle française des origines à nos jours », *Le Français d'aujourd'hui*, Paris, n° 87, 1989, p. 7-12.

GROJNOWSKI Daniel, « L'art du bref », *Le Français d'aujourd'hui*, Paris, n° 87, 1989.

HELL Victor, « L'art de la brièveté, Genèse et formes du récit court », *Revue de Littérature comparée*, Paris, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 389-401.

IMBERT Henri-François, « Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte », *Revue de Littérature comparée*, Paris, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 344-349.

MONFORT Bruno, « La nouvelle et son mode de publication », *Poétique*, Paris, n° 90, avril 1992, p. 153-171.

PHILIPPOT Didier, « La suavité du mal et de la nuit : *Les Diaboliques*, ou les histoires tragiques de notre temps », *Barbey d'Aurevilly et la modernité – Colloque du Bicentenaire (1808-2008)*, textes réunis par Philippe Berthier, 2010.

7.2. Nouvelle et esthétique romantiques

BOLL-JOHANSEN Hans, « Roman et nouvelle. La différence structurale entre la forme longue et la forme courte chez Stendhal », dans *Stendhal e Bologna*, Bologne, Liano Petroni, Bolletino dell'Archiginnasio, 66-68, 1971-1973, p. 565-570.

BOWMAN Franck Paul, « La nouvelle en 1832 : La société, la mort et les mots », *Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises*, Paris, mai 1975, n° 27, p. 192-207.

CROUZET Michel, « Mérimée, le roman et la nouvelle : l'exemple de *Colomba*. Propositions », *Cahiers Tourguéniev*, Paris, 2003, p. 139-171.

DEL LITTO Victor, « Stendhal, romantisme, romantiques », dans *Stendhal et le romantisme* (Actes du seizième congrès international stendhalien, Mayence, 1982, textes recueillis par V. DEL LITTO et Kurt RINGGER avec la collaboration de Metchild Albert et Christof Weiland), Aran, Editions du Grand Chêne, 1984, p. 25-28.

DEL LITTO Victor et RINGGER Kurt, *Stendhal et le romantisme*, Actes du XVème congrès international stendhalien (Mayence, 9-11 septembre 1982), Aran (Suisse), Librairie du Grand Chêne, 1984.

DIDIER Béatrice et NEEFS Jacques, *Écritures du romantisme I. Stendhal*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1988.

DIDIER Béatrice, « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », *CAIEF*, Paris, n° 27, 1975, p. 209-221.

SAROCCHI Jean, « Sublime », *H.B.*, Paris, n° 3, 1999.

Dossier « Stendhal et le récit bref », *H.B. Revue internationale d'études stendhaliennes*, Paris, n° 20, Eurédit, 2016.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A

Abravanel (Ernest) : 221.

Adam (Jean-Michel) : 168.

Alain : 255.

Alfieri (Vittorio) : 86, 377, 378.

Ansel (Yves) : 13, 16, 26, 41, 53, 221.

Andrieu (Jacqueline) : 151, 268, 280, 281, 282, 285, 288, 289.

Aquien (Michèle) : 22.

Arbelet (Paul) : 53.

Aristote : 178, 238.

Arrous (Michel) : 53, 58, 74, 91, 96, 97.

B

Bakhtine (Mikhaïl) : 268.

Balzac (Honoré de) : 17, 25, 26, 32, 53, 68, 124, 131, 134, 137, 140, 232, 243, 265, 282, 290, 316, 397, 401.

Bandello (Matteo) : 14, 17, 91, 154, 160, 165, 185, 252, 261, 327, 328, 361.

Barbey d'Aurevilly (Jules) : 135, 181, 235, 280.

Bardèche (Maurice) : 255, 382, 399, 400.

Baudelaire (Charles) : 45, 48, 49, 59, 131, 232, 334, 337.

Beauvoir (Simone de) : 287.

Belleforest (François de) : 261.

Bentham (Jeremy) 297, 298.

Berthelot (Anne) : 251.

Berthier (Philippe) : 13, 14, 16, 17, 26, 32, 41, 53, 60, 82, 108, 109, 111, 125, 131, 133, 140, 144, 150, 156, 157, 160, 161, 162, 178, 194, 202, 203, 212, 217, 218, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 240, 241, 255, 291, 316, 328, 329, 330, 331, 347, 351, 360, 378, 399, 400.

Bertrand (Aloysius) : 19, 20, 37, 45, 49, 337, 347, 348, 349, 350.

Blin (Georges) : 239.

Bloy (Léon) : 135.

Blueher (Karl Alfred) : 141, 159, 261, 262, 263, 291, 292, 382.

Boccace (Giovanni) : 17, 91, 160, 165, 252, 327, 378.

Boiastuau (Pierre) : 261.

Boileau (Nicolas) : 58.

Boll-Johansen (Hans) : 126, 127, 147, 148, 319, 320, 326.

Bolster (Richard) : 282, 287, 288, 294.

Bonenfant (Luc) : 19, 20, 37, 337, 347, 348, 349, 350.

Boutet (Dominique) : 22.

Bourdenet (Xavier) : 13, 16, 26, 41, 214.

Brandes (Georges) : 53.

Brombert (Victor H.) : 280,

Bryant (David) : 13, 129, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 149, 152, 155, 161, 174, 175, 182, 315.

Bury (Emmanuel) : 22.

Byron (George Gordon) : 53, 85, 193.

C

Camus (Jean-Pierre) : 14, 17, 162, 261.

Casanova (Giacomo) : 91.

Cazotte (Jacques) : 120.

Cervantès (Miguel de) : 17.

Ceysson (Sabine) : 149, 278, 279, 316, 319.

Chrétien de Troyes : 250, 251.

Cicéron : 378.

Claudon (Francis) : 350.

Corneille (Pierre) : 79, 82.

Crébillon (Claude-Prosper Jolyot de) : 120, 388.

Crouzet (Michel) : 13, 14, 17, 26, 70, 117, 125, 128, 134, 136, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 157, 158, 159, 165, 173, 179, 180, 181, 212, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 254, 259, 260, 261, 264, 265, 278, 280, 285, 286, 287, 290, 292, 297, 298, 308, 325, 350, 355, 356, 358, 360, 361, 368, 374, 377, 393.

D

Del Litto (Victor) : 21, 32, 36, 79, 152, 171, 213, 217.

Dembowski (Peter F.) : 251.

Dénier (Renée) : 74.

Desessart (Alfred) : 129.

Dessons (Gérard) : 19, 20.

Di Maio (Mariella) : 140, 217.

Diderot (Denis) : 82, 120, 269.

Didier (Béatrice) : 174, 175, 189.

E

Eco (Umberto) : 75.

Eichenbaum (Boris) 398.

F

Fauriel (Claude) : 91, 111, 158.

Felberg (Lily) : 138.

Felman (Shoshana) : 364.

Fernandez (Dominique) : 190.

Fielding (Henry) : 246.

Flaubert (Gustave) : 232, 233, 378, 379, 401.

Fonyi (Antonia) : 382.

Frantz (Pierre) : 22.

Freud (Sigmund) : 292.

G

Gautier (Théophile) : 135.

Gide (André) : 255.

Girard (René) : 254.

Gobineau (Joseph Arthur de) : 135, 181, 290.

Godenne (René) : 119, 120, 121, 122, 123, 125, 128, 133, 134, 135, 191, 252.

Goethe (Johann Wolfgang von) : 132.

Goldsmith (Oliver) : 74, 163.

Goyet (Florence) : 191, 350.

Gozlan (Léon) : 140, 143.

Gracq (Julien) : 11, 145, 231, 232, 233, 395, 401.

H

Hamm (Jean-Jacques) : 26, 150, 154, 155, 184, 185, 204, 214, 216, 218, 219, 220, 230.

Helvétius (Claude-Adrien) : 91.

Hobbes (Thomas) : 368.

Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus) : 140.

Hofmannsthal (Hugo von) : 13.

Houssais (Yvon) : 117, 139, 140, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 275, 276, 325, 326, 334, 348, 356, 357, 358, 364.

Houssaye (Arsène) : 49, 334.

Hugo (Victor) : 25, 134, 233.

I

Imbert (Henri-François) : 147, 148.

Iser (Wolfgang) : 75, 76.

J

Jakobson (Roman) : 169, 335, 336.

James-Raoul (Daniel) : 250.

Janin (Jules) : 129, 139, 140, 143, 314, 315.

Jarrety (Michel) : 22.

Jauss (Hans Robert) : 75.

Jousset (Philippe) : 219, 220.

Jouve (Vincent) : 228, 229.

K

Kajino (Kichiro) : 17, 136, 156.

Kliebenstein (Georges) : 134.

L

La Bruyère (Jean de) : 203.

La Fayette (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de) : 125,

Laforgue (Pierre) : 350.

Lavoisier (Antoine) : 113.

Lefèvre (Sylvie) : 251.

Lessing (Gotthold Ephraim) : 90.

Lévy (Michel) : 134.

Linkès (Serge) : 26.

Louÿs (Gilles) : 26, 199, 200, 208, 209, 214, 216, 218, 219, 220, 224, 230, 236, 239, 249, 396, 397.

M

Mallion (Jean) : 130.

Malraux (Clara) : 287.

Mansau (Andrée) : 350, 374.

Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de) : 120, 388.

Marmontel (Jean-François) : 88.

Martineau (Henri) : 78, 221.

Maupassant (Guy de) : 58, 123, 181.

Ménager (Daniel) : 22.

Mérimée (Prosper) : 13, 16, 17, 37, 55, 68, 122, 129, 130, 134, 136, 139, 140, 143, 146, 147, 155, 156, 157, 161, 180, 181, 182, 183, 265, 290, 302, 317, 320, 328, 355, 356, 393.

Monfort (Bruno) : 131, 132, 149, 314, 336.

Montaigne (Michel Eyquem de) : 24, 78, 79, 100, 308, 324.

Montandon (Alain) : 34, 53, 54, 78, 92, 211.

Montesquieu (Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de) : 178, 308.

Montherlant (Henry de) : 132.

Musset (Alfred de) : 135.

N

Nerlich (Michael) : 53.

Nodier (Charles) : 135.

O

Oehlenschläger (Adam) : 163.

Ozward (Thierry) : 59, 68, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 130, 133, 191, 206, 209, 211, 215, 216, 226, 238, 325, 326, 346, 397, 398, 399.

P

Philippe (Gilles) : 22, 25, 33, 261.

Philippot (Didier) : 298, 299, 308, 309, 310, 324.

Pichois (Claude) : 48, 49, 71.

Poe (Edgar Allan) : 19, 123, 131, 316.

Poirion (Daniel) : 251.

Prévost (Jean) : 131, 132, 160, 222, 229, 230, 235.

Proust (Marcel) : 232, 233.

R

Racine (Jean) : 15, 25.

Reizov (Boris Georgievitch) : 160, 400.

Retz (Jean-François Paul de Gondi, cardinal de) : 91.

Rey (Pierre-Louis) : 134, 381.

Rosa (M. George) : 17, 136.

Rosset (François de) : 14, 17, 260, 305.

S

Sade (Donatien Alphonse François de) : 120.

Saint-Exupéry (Antoine de) : 123.

Saint-Simon (Claude-Henri de Rouvroy de) : 91, 98.

Sainte-Beuve (Charles-Augustin) : 164.

Saintine : 140, 161.

Salomon (Pierre) : 130.

Sand (George) : 187.

Sangsue (Daniel) : 290, 381, 382, 383.

Scarron (Paul) : 158, 160, 161, 245, 315, 317, 345.

Schlegel (Friedrich) : 90.

Scott (Walter) : 246, 358.

Sellier (Philippe) : 268.

Shakespeare (William) : 15, 25.

Sismondi (Jean de) : 91, 327.

Staël (Germaine) : 97.

Sue (Eugène) : 143.

T

Tallemant des Réaux (Gédéon) : 91.

Tchékhov (Anton) : 123.

Tibi (Alice) : 381.

U

Uitti (Karl D.) : 251.

V

Vadé (Yves) : 22.

Valéry (Paul) : 292.

Van de Putte (Pascale) : 194, 195.

Véron (Louis-Désiré) : 137, 138, 139.

Vigny (Alfred de) : 135.

Villiers de l'Isle-Adam (Auguste de) : 135.

Voltaire : 85, 87, 123.

W

Walter (Philippe) : 251.

Warthon (Edith) : 132.

Welles (Orson) : 118.

Weiland (Christophe) : 381.

Z

Zaffarini Berlinghieri (Rita) : 350.

Zayas y Sotomayor (Maria de) : 158, 345.

Zola (Émile) : 401.

ANNEXES

**CORPUS DES ANECDOTES
STENDHALIENNES**

Dans cette première annexe, nous proposons une liste des récits enchâssés que l'on peut estimer relever du récit court stendhalien. Cette liste a été établie à partir de l'ensemble des textes composés par Stendhal. Sont ainsi mobilisées aussi bien ses œuvres fictives que sa correspondance, sans oublier ses ouvrages plus théoriques. On trouvera au sein de ce relevé aussi bien des anecdotes de facture classique, que des « anecdotes-nouvelles » ou des « micro-anecdotes ». Certaines occurrences étant à la frontière entre les trois catégories que nous avons pu identifier, nous avons jugé plus pertinent de ne pas établir une typologie restrictive dans la présentation de cette liste.

Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1973

« Aventure singulière [...] *Journal des Débats*. » p. 5.

« - Un duc de Hongrie [...] exécutent le jugement. » p. 7.

« Je voyais ce ballet [...] nos belles Parisiennes. » p. 12.

« J'admire de plus en plus [...] tableau d'histoire. » p. 16-17.

« J'ai trouvé dans un de ces taudis [...] *maremme di Siena*. » p. 26-27.

Anecdote Terracine, 9 janvier 1817, p. 28-29.

Anecdote, 23 janvier 1817, p. 34-35.

Anecdote, 9 février 1817, p. 37-38.

« À présent, il faut [...] étudier ce peuple. » p. 39-40.

Anecdote, 15 février 1817, p. 43.

« Un ridicule particulier [...] anecdote à Milan. » p. 44.

« Je retrouve la jolie [...] mari à Terracine. » p. 49.

« Il a tué sa maîtresse [...] le ciel, et s'évanouit. » p. 53.

« Le Piémont et la Corse [...] ce valet de chambre. » p. 58.

Anecdote, 15 mars 1817, p. 59-60.

« Les dix-neuf vingtièmes [...] gagner de gros paris. » p. 62.

« Quand le comte Neri [...] des paisibles habitants. » p. 89-90.

Anecdote, 22 mai 1817, p. 98.

« La classe la plus estimable [...] tous les matins. » p. 115.

« Que je voudrais pouvoir [...] ces paroles : *Au revoir*. » p. 116-117.

« Ce soir, au café [...] sauver sa femme. » p. 121.

« Je ne puis absolument pas [...] vicieux que ce qui nuit. » p. 122.

« Je rencontre à Venise [...] la nation anglaise. » p. 129.

« Il y a à Venise [...] nécessaire à son bonheur. » p. 131.

« Ainsi, le général prince [...] Beccaria et Verri éclairaient l'Europe. » p. 141.

« Je n'ai pas le temps [...] je rapporte d'Italie. » p. 156-157.

« Je me trouvais [...] eût été Marcellus. » p. 157-158.

« N'ont-ils pas fait dire [...] *Et peu connu... *****. » p. 172.

L'Italie en 1818, Voyages en Italie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1973

« Un libraire homme d'esprit [...] cent exemplaires en Sicile. » p. 191.

« Depuis 1814 on donne [...] sortie triomphante et vierge. » p. 203.

« À cette belle proposition [...] la dupe d'une *Altesse*. » p. 206.

« Qu'y a-t-il de nouveau ? [...] l'idée de quitter Milan. » p. 210.

« Faire l'amour n'est pas [...] loge de son amie. » p. 210.

** p. 211.

« Trois ou quatre hommes [...] route de Venise*. » p. 212.

« Nous n'avons passé qu'une nuit [...] *chiel at tocca*. » p. 217.

Anecdote du Parc de Monza, p. 217.

« Je suis convaincu [...] l'opprobre de la civilisation. » p. 227.

« Je remarque cet attendrissement [...] n°10, p. 337*. » p. 229-230.

« ... encore qui, il y a [...] il fut en danger. » p. 230.

« Il n'y a point de honte [...] disparaît tous les jours. » p. 232.

« Le poison est un moyen [...] prendre des précautions. » p. 233.

« Dernièrement, une jolie [...] faire oublier l'infidèle. » p. 240.

« Un de mes amis [...] qu'on juge des femmes d'esprit. » p. 241-242.

Anecdote « Pour Rome », p. 249-250.

Anecdote « Venini », p. 250.

Anecdote « Avarice », p. 251.

« Naples. Cas of Mr. Blackgri [...] ne répond point à leur amour. » p. 254.

« L'auteur, le célèbre [...] de telles âmes au monde. » p. 257-258.

« Le *Thésée* demandé [...] le dégoût de tous les arts. » p. 273-274.

« Le cardinal Gallo [...] Papa-Gallo (Perroquet). » p. 274.

** p. 280.

« La nuit d'une Italienne [...] et jalousie de celui-ci. » p. 281.

Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1973

Anecdote Munich, 15 septembre 1816, p. 287.

« Un duc de Hongrie [...] exécutent le juge. » p. 287.

« Je sors d'une loge [...] à cet ami. » p. 292-294.

*p. 294.

« Cette place si essentielle [...] attaques de nerf aux femmes. » p. 295-296.

« Il y a deux jours [...] bavard que Cicéron. » p. 298-299.

« On m'a conté ce soir [...] chez la riche bourgeoise. » p. 301-302.

« Ce soir, il y a eu [...] pendant un moment. » p. 305-306.

- « Pour ne citer aussi [...] dire de Rome de moi ? » p. 315.
- « Ces sentiments sont probablement [...] à voir la neige ? » p. 323.
- « Ce soir chez l'aimable [...] un grand moyen de succès. » p. 323-324.
- « Je vois un buste [...] ce crime en 1569. » p. 324.
- « J'ai vu une dame [...] sacrement serait valable. » p. 324.
- « Je vois tous les jours [...] n'ennuyait pas. » p. 326.
- « Je n'ai garde de manquer [...] l'en prie bien sérieusement. » p. 328-329.
- « Je n'ose raconter les anecdotes d'amour [...] gravement au confessionnal. » p. 329-331.
- Anecdote, 14 novembre 1816, p. 332.
- Anecdote, 19 novembre 1816, p. 336-338.
- « Le vestibule de la Scala [...] vieilles femmes nobles. » p. 340.
- « Un capitaine de vaisseau [...] d'un rire inextinguible. » p. 341.
- « M. Marliani me raconte [...] retint à Milan. » p. 343-344.
- « On m'a cité un maître [...] dans les villages. » p. 345-346.
- « Don Pedro Lormea [...] avec les millionnaires. » p. 352.
- « C'est M. Locatelli, jeune artiste [...] les acteurs pendant cinq minutes. » p. 356-357.
- « Ce n'est en général [...] qui nous suffoquait*. » p. 360-361.
- Anecdote, 12 décembre 1816, p. 370-372.
- « J'ai consulté M. Isimbardi [...] qu'on ne mentait pas. » p. 372.
- « Un jeune homme qui se vante [...] j'étudiais le conteur. » p. 383.
- « Voir, dans les papiers publics [...] vile barbarie sera exagérée. » p. 384.
- « Ce même prince [...] Creuzé de Lesser. » p. 386.
- *p. 387.
- « Tous les dix ans [...] par admiration pour son courage. » p. 388.

- « J'ai eu de curieux détails [...] tout est sanctifié. » p. 389.
- « Cette fresque sublime [...] cette toile immense. » p. 391.
- « Tout est plein ici de la gloire [...] *La Peste de Jaffa* de M. Gros. » p. 392.
- « Voici l'anecdote Lepri [...] et on le regrette. » p. 395-396.
- Anecdote, 31 décembre 1816, p. 399-406.
- « M. Filangieri et cent autres officiers [...] les empêcher de fuir*. » p. 406.
- « Vous savez que, vers 1763 [...] le fussent autant que moi ! » p. 406-407.
- « À Bologne, je n'oserais pas dire [...] répliqua Ronchetti. » p. 407.
- « La femme chez qui [...] j'ai vu en Italie. » p. 408-409.
- « Je parlais de Louis XIV [...] en tapisseries des Gobelins. » p. 409-410.
- « Je sors de l'atelier [...] passion du cœur humain, l'amour. » p. 410
- « Marivaux était l'ennemi [...] *qu'elle était belle !* » p. 411.
- « Les courtisans italiens [...] ce prince y étant ? » p. 411.
- *p. 415.
- *p. 417.
- **p. 417-418.
- « Je m'accoste volontiers du capitaine [...] tué un sbire*. » p. 421-422.
- « On a raconté toute la soirée [...] *De l'amour*, t. I, p. 129). » p. 424-425.
- « Il y a quinze jours [...] reconnu un aigle. » p. 426-427.
- « Quoique *je n'aie pas mission* [...] nous a pris dix minutes. » p. 427-428.
- « L'Italien le moins galant [...] rejoint une heure après. » p. 430.
- « Hier, élégie sur Napoléon [...] *ed ha rovinato lui.* » p. 432.
- « La supériorité d'un cardinal [...] qu'il s'agissait de M. Jobez du Jura. » p. 432-433.
- « Si j'avais un secrétaire [...] Malheur de cet homme. » p. 435.

- « Il n'y a peut-être pas une femme [...] un sonnet en *bolognese*. » p. 436.
- « J'ai vu ce soir un prince [...] le leur a refusé. » p. 439.
- « Je paye cette anecdote [...] l'accomplissement des prodiges. » p. 439-440.
- *p. 445.
- « Les premiers jours après mon arrivée [...] une méthode plus sûre. » p. 449-450.
- « L'acte de folie par lequel [...] sans poison ni poignard. » p. 462-463.
- « Don Tommaso entremêle tout cela [...] ont paru depuis quarante ans. » p. 466.
- « Le général Murat, étant vagemestre [...] comme disent les théologiens. » p. 466.
- « Au moment où la conversation [...] la tête la première). » p. 467.
- « Puisque je vous ai parlé [...] toutes les langues vivantes. » p. 467-470.
- « Le 24 juin 1445 [...] pas un tyran. » p. 468-469.
- « Nous voyons ce que [...] sous le nom d'Urbain V*. » p. 471-472.
- « Sous un gouvernement raisonnable [...] regagner son vaisseau. » p. 472.
- « Le fameux général Jean Auguto [...] pour moi la famine. » p. 472.
- « Si j'avais les moindres connaissances [...] l'état de ce pâtre. » p. 477.
- « Voici un conte que je viens d'entendre [...] d'arriver à l'auberge. » p. 477-478.
- « Là, à cette fenêtre [...] ses habits pontificaux. » p. 483.
- « J'admire de plus en plus [...] tableau d'histoire. » p. 485.
- « Il y a quinze jours [...] sans bornes et de l'égoïsme. » p. 490.
- « C'est là que j'ai rencontré [...] depuis un siècle ou deux. » p. 491-492.
- « Un pauvre domestique [...] Le lecteur va répondre. » p. 493-494.
- « La maréchale [...] ou de lord Byron ? » p. 495.
- « Ce soir, à six heures [...] me voyais au XV^e siècle. » p. 498-499.
- « – Mon compagnon dort à mes côtés [...] pendant qu'on massacrait Prina. » p. 505-506.

Anecdote, 7 février 1817, p. 509-510.

« J'oubliais la terreur [...] mille lieues, etc., etc., etc. » p. 514-515.

Anecdote, 28 février 1817, p. 518-519.

« Un ridicule particulier à l'Italie [...] Cela a du sel en italien. » p. 527-528.

« Il me conte qu'en 1806 [...] Marchesi et Pacchiarotti. » p. 532.

« Je retrouve la jolie comtesse [...] son amant à Terracine. » p. 533.

Anecdote Paestum, p. 542-550.

« Quand les princes lorrains [...] on dit *Santa Hroce*. » p. 552.

Anecdote Crotone, 20 mai 1817, p. 552-553.

« Je viens de voir [...] pas d'accident grave. » p. 553.

Anecdote près de Melito, 28 mai 1817, p. 554-555.

« Une jolie petite fille [...] ainsi gagner le ciel. » p. 555.

« Une femme disait [...] à faire des choses pénibles. » p. 555.

« (L'archevêque, fils d'un ministre [...] ce qu'on en fait.) » p. 557.

« Don Francesco me raconte [...] dans les cas imprévus. » p. 558.

« J'ajoute de mémoire [...] eût été Marcellus. » p. 558-559.

Anecdote, 25 juin 1817, p. 562-563.

Anecdote, 2 juillet 1817, p. 563-565.

« Mme Melfi vient [...] qu'on lui impose. » p. 565.

« Je disais un jour [...] impertinente sans droits. » p. 566.

« J'ai vu un jeune homme [...] vous me semblez ridicule. » p. 566.

« Je fus un jour [...] comme un catafalque. » p. 567.

« La farce d'hier soir [...] parler les marionnettes. » p. 570-571.

« J'ai vu en Angleterre [...] réservées pour les *gentlemen*. » p. 574.

- « La plupart des bustes [...] relégué au Capitole. » p. 580.
- « On me disait hier [...] les arts et la gaieté. » p. 581-582.
- « On demandait à une Romaine [...] en pareille occasion ! » p. 584-585.
- « M. le marquis Ga*** [...] chacune de son côté. » p. 585.
- « Le personnage à la mode [...] le couvrent d'applaudissements. » p. 587-590.
- « Ce soir, au milieu [...] prochain mariage. » p. 591-592.

Promenades dans Rome, Voyages en Italie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1973

***p. 602.

- « Lors de la dédicace [...] durèrent cent jours. » p. 612.
- « Lorsqu'il travaillait [...] pour une église. » p. 614.
- « On dit que Titus [...] Neralco, et Marangonius.) » p. 615.
- « Depuis les imaginations [...] acheter l'amour ? » p. 619.
- « J'ai distingué [...] un âge avancé. » p. 623.
- « J'oubliais que ce soir [...] d'un poème moderne. » p. 625-626.
- « C'est que, dans les pays [...] voleurs bien armés. » p. 628.
- « Il n'y a plus de brigands [...] compagnes de voyage. » p. 630.
- « Voilà une journée [...] m'a fait plaisir. » p. 632-633.
- « Là sont les fresques [...] Marignan est de 1515. » p. 635-639.
- « Hier soir, il y avait [...] *non lo conosco**. » p. 639-640.
- « M. Gioia nous disait [...] plus loin, vers Pesaro. » p. 640-641.
- Anecdote, 15 septembre 1827, p. 644-645.
- « Un vieillard s'appelait [...] dans un drame. » p. 650.
- « Le Guide est touchant [...] deux beaux yeux. » p. 651.

« Un poète qui voulait [...] canto XVIII, stanza 151. » p. 651-652.

« J'allais à l'église [...] par ce péché. » p. 652.

« La plupart des grands peintres [...] *un grand peut-être*. » p. 653.

« Et enfin, en 1828 [...] beaucoup moins brillante. » p. 653-654.

« Léon XII aussi [...] Anecdote de Munich. » p. 655.

« En 1824, j'ai assisté [...] le péché devient impossible. » p. 655.

*p. 655.

« Un de ces jours [...] plus t'en aller. » p. 655-656.

« En revanche, rien n'est [...] rien pour toi. » p. 656.

« Un boucher fut [...] elle est oubliée. » p. 656.

Anecdote, 26 octobre 1827, p. 657-661.

Anecdote, 2 novembre 1827, p. 661-663.

Anecdote, 6 novembre 1827, p. 664-667.

Anecdote Grottaferrata, 20 novembre 1827, p. 673-676.

« L'homme qui nous apprend [...] dans toute son intégrité. » p. 678-679.

Article II, p. 679-682.

« Le jour de l'Ascension [...] Romain des hautes classes. » p. 688-690.

« Cette hauteur fait frémir [...] sur la place*. » p. 691.

*p. 691.

« En revanche, presque tout [...] dévot de bonne foi. » p. 693.

« Canova était fort pauvre [...] soixante-trois ans. » p. 694.

« L'auteur de ce tableau est [...] della Valle à Rome. » p. 695.

« Lorsque Louis XI [...] de cette journée. » p. 697.

« Et ce Japonais [...] son enfant François-Xavier ? » p. 698.

« Nous leur devons [...] faute de dessin. » p. 711.

« Notre ami nous raconte [...] croyaient fermement. » p. 712.

« On allait voir [...] tentative d'assassinat. » p. 713.

*p. 712-714.

« *San Giacomo Scossacavalli* [...] qui eut les reliques. » p. 715.

« Nous venons de visiter [...] s'appelle *alla francese*. » p. 716.

« C'est ici, nous a-t-il dit [...] Léon XIII n'est plus pape. » p. 719.

« Vers la fin du règne de Louis XIV [...] le plâtre pût prendre. » p. 720-721.

« Vis-à-vis est le palais [...] qu'il y coucherait. » p. 721.

« Nos compagnes de voyage [...] avaler un crapaud. » p. 723-724.

« Un jour, le diable [...] encore à la porte. » p. 725.

« Vers l'an 1099 [...] n'a plus reparu. » p. 727.

« Lorsque Tarquin l'Ancien [...] (tête de Tolus). » p. 737-738.

Anecdote, 15 janvier 1828, p. 745-746.

« Ce matin, notre travail [...] par la foudre. » p. 746.

« On nous raconte [...] à la duchesse. » p. 753.

« Cette nuit, il y a eu [...] dans le cas d'employer. » p. 754-756.

« Le plus éloquent [...] marque d'intérêt. » p. 757-758.

« Lorsque l'armée du connétable [...] pour la sixième fois. » p. 770-771.

« Genève, ville fort instruite [...] en eût bien ri. » p. 772.

« La découverte des manuscrits [...] ou de Tacite. » p. 772-773.

« *Monsignor N**** [...] château Saint-Ange. » p. 777-778.

« Nous venons de voir [...] Il y a réussi. » p. 788.

« Ce qui exaspéra [...] défendre elle-même. » p. 789.

« Je me promenais ce soir [...] différence du rang. » p. 789.

« Paul nous raconte [...] il n'était plus. » p. 799.

« Obsédés par toutes ces idées [...] événements contemporains. » p. 801-803.

« Nous sommes parvenus [...] croire à l'enfer. » p. 805.

*p. 809.

« J'avoue que voilà [...] liv. II, v. 335. » p. 812-813.

Anecdote 29 avril 1828, p. 813-814.

« Mme Lampugnani a obtenu [...] paire de bottes. » p. 815.

« Il y a un mois [...] dans sa bibliothèque. » p. 817.

« Le Bramante parla [...] ému sa grande âme. » p. 817-818.

« Attila, roi des Huns [...] chacun de ses ouvrages. » p. 822.

« Vers le milieu du IX^e siècle [...] croix du pape. » p. 830.

« Certaines religieuses [...] rien au trésor. » p. 833.

Anecdote 29 mai 1828, p. 833-842.

« Le Forum dédié [...] dit Sévère. » p. 844.

« Il y a quelques jours [...] bâtissaient le Colisée. » p. 846.

« Le geôlier nous a fait [...] les armes à la main. » p. 854.

« Le plaisir de sentir [...] unique au monde. » p. 855-860.

« C'est cette hideuse canaille [...] a commencé. » p. 861.

« Nous parlons de l'empoisonnement [...] comme notre vieillard ! » p. 862-863.

« Hier, un Anglais [...] de place. (Historique). » p. 864-865.

« Un *monsignor* romain [...] souvent pensé. » p. 869-870.

« M. le chevalier Camuccini [...] beaucoup de talent. » p. 875.

« Ceux qui ont le moins de succès [...] auprès des dames. » p. 875.

« Une nouvelle loi promulguée [...] l'occasion de ses tableaux. » p. 876.

« Un soir, chez Mme Tambroni [...] son troisième étage. » p. 879.

« À la première vue [...] par hasard fort gaiement. » p. 880.

« J'aurais fait une fortune [...] de bavardage. » p. 883.

« Un sculpteur, qui était [...] suis pas convaincu. » p. 884.

« Chez M. Tambroni [...] besoin de parler. » p. 887.

« Canova était trop bon [...] de la même espèce. » p. 887-889.

« Scène du petit abbé [...] M. de Réaumur. » p. 890.

« Ce matin, je revoyais [...] de Louis XVIII. » p. 891.

*p. 895.

« - Qui croirait qu'il [...] régna de 853 à 855. » p. 895-898.

« Aujourd'hui, l'invasion [...] moquez de rien ! » p. 900.

« M. C*** nous parlait [...] habits noirs. » p. 902.

« On parle encore [...] le comment est curieux. » p. 903.

« Voulez-vous savoir [...] mille francs de places. » p. 905.

« En 1745, l'empereur François Ier [...] *ob reverentiam purpurae*. » p. 905-907.

« Paul, qui était présent [...] on demande à le voir. » p. 907.

« Les savants qui font imprimer [...] commandement de ses armées. » p. 910.

« Ce matin, nous étions à Tivoli [...] contemporain du Dante. » p. 911-913.

« Hier soir, M. von St*** [...] *vehendis ratibus*. » p. 914.

« Le seul Jean-Jacques Rousseau [...] jacobins de Rome. » p. 917.

« Dans beaucoup de villes d'Italie [...] vers le nord. » p. 918.

« Cet être mystérieux [...] au Capitole. » p. 919-920.

*p. 919.

« Nous sommes montés [...] devant cette figure céleste. » p. 927.

« C'est dans le couvent [...] Anecdote comique. » p. 927.

Anecdote, 3 juillet 1828, p. 930-933.

« Quelque chose de mystérieux [...] sans l'avoir jamais su. » p. 935.

« Quelques anciens auteurs [...] deux mille ans. » p. 935-936.

*p. 937.

« Quand on apprit [...] furent en minorité. » p. 939.

« Cette église doit son origine [...] mère du Sauveur. » p. 946.

« Mon abbé ultra [...] il s'en vante. » p. 949-951.

« De 1820 à 1825 [...] n'aimaient point*. » p. 953.

« Voici une anecdote [...] en avril 1829. » p. 953-955.

« Avez-vous lu [...] le proverbe romain. » p. 955.

« Malgré notre nouvelle [...] n'eurent pas d'élèves. » p. 956.

« On peut s'arrêter [...] a trois neufs. » p. 959.

« Ce soir, au milieu [...] à bien chanter. » p. 965-966.

« Nous avons obtenu [...] dans une pièce voisine. » p. 966-967.

Anecdote, 3 octobre 1828, p. 971-977.

Chiesa domine quo vadis, p. 982.

San Giacomo Scossacavalli, p. 983.

San Marcello, p. 985.

Santa Maria in Trivio, p. 987-988.

San Nicola in carcere, p. 988-989.

« On voyait dans les rues [...] pendant plusieurs mois. » p. 995-996.

Anecdote, 16 octobre 1818, p. 999-1014.

« Innocent VIII, après n'avoir [...] ennuyées aux voyageurs. » p. 1015-1033.

« Des papes, après le concile de Trente. » p. 1033-1036.

« Du brigandage » p. 1036-1048.

« Il y a un personnage [...] véritable cosmopolite). » p. 1048.

« M. l'abbé Del Greco [...] dans un grand feu. » p. 1051.

« Montaigne, le spirituel [...] une paire de pincettes. » p. 1051-1052.

« Même dans les transports [...] à cette occasion. » p. 1053.

« Histoire de Rome de 891 à 1073 », p. 1055-1066.

Histoire de Lafargue, p. 1069-1079.

Anecdote, 26 novembre 1828, p. 1080-1081.

Anecdote, 27 novembre 1828, p. 1082-1083.

« M. le prince Santapero [...] Affaire Malaspina. » p. 1090.

« M. Benedetti [...] pour lui-même. » p. 1091.

« Alphonse d'Aragon [...] rien compris. » p. 1091.

« M. Ghirlanda nous raconte [...] encore plus extraordinaire. » p. 1094-1096.

« En 1824, un Anglais [...] bien jolies ce soir. » p. 1097.

Anecdote, 10 décembre 1828, p. 1099.

Anecdote, 11 décembre 1828, p. 1099-1100.

Anecdote, 15 décembre 1828, p. 1100-1101.

« le président de Brosses [...] quand on lira ceci. » p. 1104-1105.

« Dans un grand bal [...] réputation d'une femme. » p. 1106-1107.

« 1. Alaric, roi des Goths [...] à un système. » p. 1109-1110.

« Anastase le bibliothécaire [...] cet édifice en église. » p. 1112-1113.

« C'est ici qu'eut lieu [...] vint le caresser. » p. 1116.

« Il m'a présenté [...] ces deux hommes s'abhorrent. » p. 1121-1122.

« Un riche Français [...] aussi décolletées. » p. 1122-1123.

Anecdote, 23 janvier 1829, p. 1125-1126.

Anecdote, 25 janvier 1829, p. 1126-1127.

Anecdote, 1er février 1829, p. 1127-1129.

« Vie et ouvrages de Michel-Ange », p. 1129-1137.

Anecdote, 31 mars 1829, p. 1154-1157.

« Les étrangers qui n'ont pas [...] Épigrammes bien plaisantes. » p. 1160.

Mémoires d'un touriste [1838], Voyages en France, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1992

« Je me rappelle qu'au Moyen-Age [...] Quel dommage ! » p. 5.

« Il y a deux anecdotes [...] à dix livres. » p. 8.

« J'ai trouvé dans une des petites villes [...] la moitié du succès. » p. 18-19.

« Dans les familles les plus unies [...] auquel il succédait. » p. 20-21.

« Voici un dialogue [...] y compris la caisse. » p. 22.

Anecdote Nivernais, 20 avril 1837, p. 22-26.

« Il y avait beaucoup de monde [...] sous toutes ses formes. » p. 30-34.

« Ranville me donne [...] médecins de province. » p. 35-36.

« Voici un événement [...] cinquante mille. » p. 48-49.

« En courant la poste [...] elle eut M. Molé. » p. 62.

« Le général Bisson [...] clos des murs. » p. 64.

« On peut voir le voyage à Beaune [...] épigramme contre Dijon. » p. 66.

« Il y a quelques années [...] fondre les médailles. » p. 66-67.

« Vis-à-vis est la *Mort* [...] tendre Racine. » p. 70.

« Besançon me dit M. D*** [...] M. Tourangin. » p. 70.

« En passant devant Mâcon [...] rivière au monde. » p. 73.

« J'ai passé deux heures [...] une telle âme ! » p. 74.

« C'est en suivant [...] manque de pain. » p. 75.

« Une fois, dans ma jeunesse [...] les humilier. » p. 79.

« Sous Henri IV [...] et il continua. » p. 81.

Anecdote, Lyon, 19 mai 1837, p. 84.

« L'église de Saint-Irénée [...] espièglerie céleste ? » p. 85.

« Caligula institua [...] plongés dans le Rhône. » p. 87.

« Parmi les dévots [...] conversion du voleur. » p. 88-89.

« J'ai trouvé mes amis [...] sur son banquier. » p. 89-92.

« J'ai honte de ma timidité [...] plaisanterie du Midi. » p. 93-94.

« Mme Per*** a étonné [...] famille de 1850. » p. 100-101.

« Au milieu de la cour [...] qui rongait un os. » p. 103.

« J'ai beaucoup examiné [...] prévôt des marchands. » p. 105.

Anecdote, Lyon, 31 mai 1837, p. 106-109.

« Par bonheur [...] j'avais inspirées. » p. 110.

« J'ai vu, spectacle touchant [...] ce plat-là. » p. 112.

« Ah ! c'est la maison [...] venions de passer. » p. 114-115.

« Ces mots écrits [...] cardinal Consalvi. » p. 117.

« Après la prise de Lyon [...] on dirait un autre peuple. » p. 123.

« Quand le sénat [...] une guerre. » p. 125-126.

« Anecdote plaisante [...] madame votre mère ? » p. 127.

« Le shah de Perse [...] contre les Français. » p. 140.

- « En l'an VI de la République [...] *trompés pendant sa vie*. » p. 141.
- « Un beau jour [...] on l'aime encore. » p. 142.
- « On parlait beaucoup hier [...] quoique fort absurde. » p. 144-145.
- « Ce pont du Saint-Esprit [...] marchand de fer. » p. 155.
- « Ce matin je me promenais [...] n'est point niais. » p. 160.
- « Strabon appelle ce vent [...] dans le Rhône. » p. 163.
- « Voici un personnage ridicule [...] en son honneur. » p. 164-166.
- « Mme d'Arsac [...] Moi connaître. » p. 169.
- « Quelques centaines de francs [...] de les dessiner. » p. 169.
- * p. 174.
- « Tout ce que tu auras [...] le meilleur cavalier. » p. 176.
- « Plût à Dieu [...] prospérité de Paris. » p. 180.
- Episodes de la vie d'Athanase Auger, p. 183-188.
- « J'aperçois tout à coup [...] d'un souvenir étranger. » p. 202-203.
- « Ce n'est qu'aujourd'hui [...] comprendre mon récit. » p. 209-215.
- « Voici un dialogue [...] ce qui me semble *grossier*. » p. 216.
- « J'avais bien recommandé [...] ne repassera jamais. » p. 219-221.
- « Ce préfet, homme d'esprit [...] les rendent inévitables. » p. 225-226.
- « Quand l'épisode du pont [...] changer la marque*. » p. 226-229.
- « Assis sur un banc voisin [...] ramena à Paris. » p. 234-235.
- « Je serais un grand fou [...] dès le X^e siècle. » p. 238.
- « Mais j'ai découvert [...] les cinq pour cent. » p. 242.
- « Pour essayer de voir [...] s'est éclaircie aussitôt. » p. 244-245.
- « Un monsieur fort âgé [...] Mme la duchesse de Berry. » p. 245-246.

- « Hier vers les quatre heures [...] sembler vulgaire ou insipide. » p. 246-248.
- « Avant-hier, on m'a fait dîner [...] ne veut plus se relever. » p. 250-252.
- « Comme je donnais mon avis [...] vernis à fond. » p. 254-256.
- « n°15. *Elisabeth* [...] Elle sut régner. » p. 256.
- « C'est en sortant de cette salle [...] comprendre de travers**. » p. 260-265.
- « L'alliance de tant [...] céder à personne. » p. 266.
- « La soirée a fini [...] pour M. Villeraye. » p. 268-275.
- « Je vois, pages 65 à 90 [...] moments de folie. » p. 283-284.
- « J'ai trouvé un matelot [...] quand je l'ai payé. » p. 285.
- « N'est-ce pas dans ce même [...] qu'il adorait. » p. 287.
- « Les habitants de ce pays [...] regard de travers. » p. 288-289.
- « J'ai entendu dire [...] leur subsistance. » p. 295.
- « Il y a beaucoup de sorciers [...] avec leur imagination. » p. 301-305.
- « J'ai fait hommage [...] s'ils parlent politique. » p. 309-310.
- « Il faut que l'on ait [...] profonde barbarie. » p. 314-315.
- « Le vieux curé [...] s'écria le curé. » p. 315.
- « Je pourrais imprimer [...] amoindrir à leurs yeux. » p. 315-316.
- « Le fils d'un gentilhomme [...] petites gens. » p. 316.
- « Pour finir la soirée [...] au temps de Voltaire. » p. 340-341.
- « Je demande la permission [...] en Allemagne. » p. 341.
- « En arrivant à Rouen [...] plus remuer. » p. 343-344.
- « J'ai compté neuf [...] science de mémoire ? » p. 345.
- « À Beaucaire [...] trois pas de moi. » p. 347.
- « Il n'y avait de silence [...] de Waterloo ! » p. 349.

- « Raimbaud fit tracer [...] qu'il avait amenés. » p. 353.
- « Mais le plus grand charme [...] dans ce genre de combat. » p. 354-357.
- « Dans ma première jeunesse [...] siècles reculées. » p. 360.
- « Une des portes [...] têtes de taureaux. » p. 361.
- « En 991 cet édifice [...] partie antérieure. » p. 362.
- « Je loge rue Montorge [...] le plus d'honneur. » p. 374.
- « On a raconté devant moi [...] *fut parfaitement sage*. » p. 379.
- « La paysanne me raconte [...] veille de se marier. » p. 381.
- « Le ciel m'a donné le talent [...] leurs phrases. » p. 382-383.
- « Tout Allevard est encore [...] fauteuil terrible. » p. 383.
- « On m'a montré [...] Philippe le Bel (1349). » p. 390.
- « Avant la conquête [...] place Saint-André). » p. 391.
- « Un libéral instruit [...] deux ministres protestants. » p. 391.
- Anecdote, Grenoble, le 27 août 1837, p. 395-401.
- « Voici un détail [...] sur le trône. » p. 402.
- « Dans un procès [...] à la Chambre ? » p. 403.
- Anecdote, Fourvoirie, le 1er septembre 1837, p. 403-418.

Voyage en France, Voyages en France, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1992

- « On sait que l'histoire [...] plus des [femmes]. » p. 421.
- « À peine arrivé [...] finissent par boire. » p. 421-422.
- « Lorsque l'armée d'Italie [...] grand appétit. » p. 422.
- « J'exhorte le lecteur [...] n'en ont point. » p. 422-423.
- « On m'a beaucoup parlé [...] état de pâmoison. » p. 432-433.

- « Je ne sais si je dois [...] point trop ennuyer. » p. 433-435.
- « Tandis que je considérais [...] dans les dîners. » p. 437-438.
- « Je pense bien que beaucoup [...] dans leur jeunesse. » p. 440-442.
- « A Sienne, jolie ville [...] fidèle du temps ? » p. 443.
- « Un homme parfaitement [...] fort estimable. » p. 448.
- « Un Genevois, deux ou trois fois [...] en courant la poste. » p. 449-450.
- « Un médecin célèbre [...] six cent mille francs. » p. 451.
- « J'avais apporté [...] ce qui est plat. » p. 454-455.
- « Un Anglais de mes amis [...] à cette exigence. » p. 466.
- « Vous voyez un Genevois [...] dix pour cent à gagner. » p. 467.
- « Une maison *du haut* [...] ô lecteur bienveillant ! » p. 468.
- « J'ai revu Ferney [...] un homme de 1837. » p. 468-469.
- « À Ferney, on m'a répété [...] marques d'un volume. » p. 470
- « L'architecte de la charmante église [...] n'était pas tombée. » p. 477.
- « La route d'Aix [...] trois mille louis. » p. 488.
- « Les jeunes femmes du peuple [...] contre les insolents. » p. 490.
- « Je remets le cheval [...] je m'éloigne. » p. 491.
- « J'ai visité avec respect [...] ont bien dîné. » p. 493.
- ** p. 494.
- « On m'a montré [...] Lord N***). » p. 494-495.
- « Pendant les moments solitaires [...] son souverain légitime. » p. 499-502.
- « Je vais inscrire [...] lors de la Révolution. » p. 503.
- « Les portefaix de Marseille [...] il fallut obéir**. » p. 503.
- « Autrefois on ne jetait pas [...] m'expliquer son origine. » p. 504.

- « Là, on m'a raconté [...] dansaient dans les salons. » p. 506.
- « À l'extrémité de ce quartier [...] l'église de la *Major*. » p. 507.
- « En 1836, le choléra [...] Civitavecchia et Naples**. » p. 511.
- « Je suis allé au lazaret [...] *pauvre diable*. » p. 512-513.
- « Arrivé au lazaret [...] pour le préfet. » p. 513.
- « Il m'est arrivé d'entrer [...] à huit heures. » p. 514.
- « Je dînais hier [...] maladie quelconque. » p. 515.
- * p. 517.
- « car, à Marseille comme à Paris [...] cuillers d'argent. » p. 517.
- « Comme je demandais [...] jamais de portiers. » p. 517-518.
- « D'abord, il faut me déprier [...] au spectacle. » p. 520.
- « Il m'a aperçu [...] onze heures et demie. » p. 520.
- « Mon correspondant m'a donc [...] de Mascarille. » p. 522.
- « La franchise dont se vantent [...] ce c... d'Amphitryon ? » p. 524.
- « Je déjeunais ce matin [...] dans le coeur du frère. » p. 524.
- « Je crois que l'action [...] n'en a ouvert un seul. » p. 525.
- « Ces mœurs sont à peu près [...] naissance du Sauveur. » p. 527-528.
- « Corvisart, le médecin [...] vitres colorées. » p. 529-530.
- « Du temps de M. Guys [...] marbres à Athènes. » p. 530.
- « Puget est admirable [...] aujourd'hui à Berlin. » p. 532.
- « En revenant [...] profondément touché. » p. 532-533.
- « Au retour, nous avons [...] papiers d'épingles. » p. 533.
- « Je suis monté à [...] l'expédition française. » p. 534.
- « Mon ami, prends donc [...] l'air tambour-major. » p. 538-539.

- « Les fortifications de la ville [...] moins aimé de la dame. » p. 539.
- « Au théâtre, nous avons eu [...] l'en requiert. » p. 541.
- « Les paysans d'Aubagne [...] devant son tombeau. » p. 543.
- « M. Fabre, de son vivant [...] Alfieri de jalousie. » p. 549-550.
- « Comme rien n'est plus rare [...] parler de religion. » p. 551.
- « Mais, monsieur, lui ai-je dit [...] qu'il faudrait oublier. » p. 552-553.
- « En parcourant ces petites [...] est le bourreau) ! » p. 560.
- « Rien n'est atroce [...] pouvait parler. » p. 560.
- « M. Fauriel nous disait [...] avait des figures. » p. 561.
- « L'on me fait un conte [...] l'ont-ils fait ? » p. 562-563.
- « Les Catalans sont libéraux [...] privilèges des comtes. » p. 565.
- « On m'assure, ce qui est bien [...] *douter des moines*. » p. 567.
- « Étranges voleries [...] par M. Duchamp. » p. 567.
- « La bataille de Vitoria [...] aucun de ces faits. » p. 567.
- « Un Français voyageait [...] ont été destitués*. » p. 570-571.
- « Le bon, l'excellent [...] méchancetés subalternes. » p. 578.
- « Ce matin à dix heures [...] qui les a sauvés. » p. 602-603.
- « Malgré cet état [...] on y arrive à cinq. » p. 612-613.
- « Un riche propriétaire [...] plaisirs des champs ! » p. 613.
- « L'autel fort compliqué [...] décadence commence*. » p. 617.
- « Toulouse a un autre [...] dire un bol. » p. 619.
- « Laideur et nudité [...] bon parti ! » p. 626.
- « Il y avait un prêtre [...] pour le dénombrement. » p. 633.
- « J'assiste au combat [...] séjour ordinaire. » p. 633.

- « Mais le jambage [...] sur son genou. » p. 638.
- « Je vais à l'église [...] et partit. » p. 640-641.
- « Par bonté pour ma curiosité [...] ordre de tout payer. » p. 641-642.
- « Mme G*** nous a dit [...] *noblesse oblige**. » p. 642.
- « Ces messieurs, presque [...] et de grec. » p. 643-644.
- Histoire de Bordeaux**, p. 645-654.
- « Gaieté d'un sergent [...] encore dans ce café. » p. 659-660.
- « Comme je m'en plaignais [...] à Algésiras). » p. 661-662.
- « Je ne sais quel [...] une cérémonie. » p. 664.
- « Réplique du g<énér>al [faire destituer ! » p. 664.
- « La bêtise méfiante [...] fausse monnaie. » p. 670.
- « Gaieté d'une jeune [...] dans sa poche », me dit-il. » p. 673.
- « À deux heures du matin [...] à Saint-Lô. » p. 673-674.
- « Il faisait froid [...] *cirer les bottes*. » p. 674.
- « La conversation de la table [...] cafetière de Fontarabie. » p. 678-679.
- « Je pensais bien ne pas voir [...] qu'à Bordeaux. » p. 684-685.
- « J'écouterai donc sur ce tableau [...] que j'ai jamais vue. » p. 699.
- « N° 251. La Mort [...] avec cette beauté. » p. 700-701.
- « Bon portrait de Clément IX [...] toujours souffrant. » p. 701.
- « Il y avait beaucoup d'odeur [...] c'est que le *vol*. » p. 708.
- « Ne cherchez rien en France [...] honnête en affaires. » p. 709-710.
- « Le travail de Marseille [...] son petit cabriolet. » p. 710.
- « Il y a loin de là [...] lui dit-il. » p. 710.
- « Sous les rapports* de la civilisation [...] choses sont tout. » p. 711-712.

« Un de mes amis [...] pâle des oliviers. » p. 713.

« Un tronc d'arbre [...] le feu divin ? » p. 714.

« Pour faire cet ange [...] pour toute fausseté. » p. 714.

« Une fois la cour de Naples [...] monde p... contre**. » p. 716.

« J'ai vu avec étonnement [...] ridiculement obscur. » p. 719.

« Un échevin disait [...] l'argent » (historique) » p. 724.

« Une des Marseillaises [...] sur les pois chiches. » p. 725.

« J'avais besoin d'argent [...] il paye le cinq ! » p. 725.

« J'ai réussi hier [...] comme de l'encre. » p. 725.

« Un négociant à qui Alger [...] m'empêchait de dormir. » p. 726.

* p. 728.

** p. 729.

Anecdote, Marseille, 15 mai 1838, p. 729.

« M. Paulin Guérin [...] légère maladie. » p. 732.

« Grand Dieu ! quelles anecdotes [...] cette certitude-là. » p. 735-736.

« Aujourd'hui, poursuivi [...] fin de la campagne. » p. 736.

« J'ai été amusé [...] vivement : « Merde ». » p. 736-737.

« A la table d'hôte [...] tant de sottises). » p. 737-739.

« Je suis étonné de la beauté [...] galèrent pas. » p. 740-741.

« Ce venin caché [...] sur le bord de la mer. » p. 744.

« Il y a une danse [...] du Premier Consul. » p. 747.

De l'Amour, chronologie et préface par Michel Crouzet, Paris, GF Flammarion, 1965

« L'immense majorité [...] corps diplomatique. » p. 32.

« Aux mines de sel [...] le rameau primitif. » p. 34-35.

« Pour preuve de la cristallisation [...] est rendue impossible. » p. 51.

« Un vieil architecte [...] que j'y fasse. » p. 58-59.

Chapitre XVII, p. 64-65.

Chapitre XVIII, p. 66-67.

« Mon ami, le brave [...] trouvées belles*. » p. 68-69.

« A Vienne, en 1788 [...] à *la Vignano*. » p. 69.

* p. 69.

« Dans ma première jeunesse [...] d'une jolie fille. » p. 70.

« Je citerai le commencement [...] etc., etc., etc. » p. 72-73.

« Quoi de plus sot [...] pauvre jeune femme amoureuse. » p. 73.

« Voyez l'Allemagne [...] plus de divorces. » p. 74.

« Il faudrait changer ce mot [...] pas à la cour. » p. 76-77.

« L'amour-physique a aussi [...] lui était odieux. » p. 78.

« Tout ceci paraît une extravagance [...] parût pas au dehors. » p. 82.

« C'est dans le genre [...] gardée par un jaloux. » p. 83.

« La vie pour Salviati [...] se mit à pleurer. » p. 83.

« Si l'on veut me permettre [...] fusiller très jeune. » p. 84-85.

« J'en concluais qu'il faut [...] qui leur échappe. » p. 85.

« Appiani, qui ne croit [...] aux âmes fortes. » p. 85.

« Une femme de Madagascar [...] que du bonheur. » p. 86.

« On a observé que [...] à la pudeur. » p. 86.

« La femme la plus jolie [...] aux dernières violences ? » p. 88.

« Une femme me disait [...] l'orgueil des maris. » p. 89.

« Vive satisfaction de Constance [...] pleine de fraîcheur. » p. 90.

** p. 95.

« Ceci me rappelle [...] tyrannie des hommes. » p. 93.

« J'ai vu une querelle [...] sont ces organes. » p. 95.

« Cependant, même dans les républiques [...] solitude de l'âme. » p. 96-99.

« Le véritable orgueil [...] Et il parla. » p. 100.

* p. 102.

« Ce matin (3 août) [...] et en réalité. » p. 103-104.

Chapitre XXXI, p. 106-112.

« Mais comment peindre [...] heureux de sa vie. » p. 113.

* p. 114.

« Il perd ainsi les actions [...] jette dans la méfiance. » p. 114-115.

« Auprès de ce qu'on aime [...] à bien marcher. » p. 117.

« Un grand défaut du caractère [...] doit avoir du courage. » p. 119.

« J'ai passé hier trois heures [...] me serais moqué. » p. 125.

« Je lis dans le voyage [...] tout se voit*. » p. 125-126.

* p. 126.

* p. 128.

« Je ne sais quels sont les effets [...] disait Mme de Coulanges. » p. 128.

« On connaît en France [...] ce que je vous dis. » p. 129.

« L'amour par pique passe [...] spectacle au monde ? » p. 133-134.

« On se souvient encore [...] disparaît pour toujours. » p. 135.

« J'ai vu un homme [...] maîtresse et sa fille. » p. 135.

« La *pique* triomphe [...] d'attaquer l'amour-passion. » p. 135-136.

« Si dans le siècle et à la cour [...] duchesse de Gramont. » p. 136.

« Il ne faut qu'avoir ouvert [...] par la postérité. » p. 136-137.

« Nos braves chirurgiens [...] sans jeter des cris. » p. 137.

« Ce que lord Mortimer [...] des gens heureux. » p. 140.

« Saint-Simon, l'unique historien [...] souverain à l'ennui. » p. 140-141.

« Une femme célèbre [...] l'aiment que cruel. » p. 141-142.

« C'est au milieu des brillants [...] on l'a rencontrée. » p. 144.

« Je ne blâme point [...] sacrifice de ma vengeance. » p. 146.

« Il n'y a que l'imagination [...] duchesse de Montpensier. » p. 147.

* p. 150.

« Un Français qui connaissait bien [...] les grands hommes. » p. 152.

« L'appréhension extrême [...] *Je le savais*. » p. 153.

« moi, homme, je suis obligé [...] serions bien étonnés. » p. 154.

* p. 155.

*** p. 156-157.

« En France, vers 1770 [...] proprement dites. » p. 159.

* p. 159.

« Un artiste romain [...] profit des passions. » p. 160.

« Ce n'est qu'à Rome* [...] fille très alerte. » p. 161.

« J'ai vu dire [...] cela me gênerait. » p. 165.

« Le peuple y pourrait [...] mon soleil**. » p. 168.

« Je ne dirai rien [...] nous promener**. » p. 169.

« Le terrible défaut [...] à leurs maîtresses. » p. 170.

« Deux amis se trouvent [...] oublier l'humanité. » p. 173.

« La plus belle personne [...] j'aime M. M... » p. 174.

« Pendant que nous étions [...] peut-être que davantage. » p. 174-175.

« Il y a quelques années [...] légions de Varus. » p. 175-176.

« Si l'on ne voyait pas [...] *vie paisible*** ». » p. 177.

« Ce soir j'ai trouvé [...] on est un *porco*. » p. 178.

« Qu'y a-t-il de nouveau [...] quitter Florence. » p. 178.

« Cet orgueil qui nous porte [...] Louis XIV sur Versailles. » p. 180.

« À Florence on dit [...] musicien de l'Europe. » p. 180-181.

« Il y a deux mois [...] autrefois par le mari. » p. 182.

« Un jeune homme de ce pays [...] de son amie. » p. 182.

« M. de Volney racontait [...] reste pour jouir. » p. 184-185.

Chapitre LI, p. 186-190.

Chapitre LII, p. 191-196.

« Je vois une preuve [...] les deux époux. » p. 200.

Fragments, p. 200-204.

« On a vu porter [...] de cet homme ? » p. 205.

« Des pédants nous répètent [...] arbres naissent taillés. » p. 207.

« Mon colonel M. S*** [...] d'acquérir des idées. » p. 210.

* p. 214.

* p. 222.

** p. 223.

« Moi, j'honore du nom [...] générosité dans l'âme. » p. 225.

« Jusqu'ici nous n'avons traité [...] agir les lois. » p. 227-228.

« Quand elle est en bonne compagnie [...] garde à sa porte. » p. 230.

« Je connais peu de familles [...] loin d'approuver. » p. 203-231.

** p. 232.

* p. 238.

13, p. 246.

14, p. 246.

21, p. 248.

34, p. 250.

39, p. 252.

* p. 252.

48, p. 254.

54, p. 255.

60, p. 257.

64, p. 258.

65, p. 258.

70, p. 259.

72, p. 260.

87, p. 263.

« Tibulle, Ovide et Propertius furent [...] témoignage de nos mœurs. » p. 266-271.

97, p. 273.

98, p. 273.

111, p. 277.

113, p. 277-278.

114, p. 278-279.

119, p. 280.

« L'amour donne les sensations [...] quelque gloire. » p. 281.

« *La Belle Pénitente* [...] seuls qu'on estime. » p. 284-286.

« Si l'on veut consulter [...] attachée à l'autre. » p. 287-288.

« Le plaisir qui n'est que la cessation [...] malheurs de la vie. » p. 290-291.

144, p. 293.

« Il n'y avait, en 1796 [...] *tirez les premiers*. » p. 294.

152, p. 295-296.

156, p. 297.

161, p. 298.

163, p. 299.

164, p. 299-300.

166, p. 300-302.

« M. Rapture, homme [...] maîtresses charmantes. » p. 329.

« J'ai connu un beau [...] sans l'avoir jamais eue. » p. 330-331.

Fragment 170, p. 332.

Le rameau de Salzbourg, p. 333-342.

Exemple de l'amour en France dans la classe riche, p. 367-379.

Histoire de la peinture en Italie, Paris, Gallimard, Folio essais, édition établie par Victor Del Litto, 1996

« Vous savez que, vers l'an 400 [...] foule de républiques. » p. 37-39.

** p. 40.

« Une seule chose ne se trouve [...] aussi atroces* ? » p. 45.

« Prenons au hasard [...] régna jusqu'en 1608. » p. 46-54.

* p. 54-57.

« Quand les Altieri [...] mourant peu après. » p. 65-66.

« La décadence a été [...] le superlatif**. » p. 66.

** p. 68.

« La vanité, la religion [...] de leur patron. » p. 68-69.

« Les Italiens faisaient [...] de cet usage. » p. 69-70.

« Au quinzième siècle [...] et des Titien. » p. 70.

* p. 72.

« Les Romains, trop occupés [...] ténébreuse ignorance. » p. 81-82.

« Vers l'an 828 [...] Grecs de Constantinople. » p. 83.

* p. 83-84.

« Il y a quelques fresques [...] antérieur à Giunta. » p. 90.

« Les moines avaient chargé [...] dans la draperie. » p. 91-92.

« En 1805, on imprimait [...] notables dommages. » p. 92.

« Le grand événement [...] *Borgo allegri*** ». » p. 94.

« Tout ce qu'on sait [...] il l'abandonnait pour jamais. » p. 96.

« Il naquit à la campagne [...] véritable artiste. » p. 97.

« Giotto voyagea toute sa vie [...] changer de souverain. » p. 101.

* p. 106.

« On peignait alors [...] avant celui du peintre. » p. 106.

« Les femmes des Druses [...] coûter bien cher** ! » p. 107.

*** p. 108-109.

« Au mois d'avril 1815 [...] croit fort exagérée.) » p. 114-115.

« Un jour, dans une société [...] de l'imitation ? » p. 118.

« On montre encore [...] mourut peu après**. » p. 118.

« Un grand seigneur [...] le jugement dernier. » p. 119.

« Alphonse, le brillant [...] l'ami de Léonard. » p. 124.

« Une preuve de la supériorité [...] grandeur des masses. » p. 128.

« Il fut appelé [...] mourut qu'en 1472. » p. 129.

« Un général célèbre [...] de Saint-Georges. » p. 133.

« L'autre religieux [...] fit l'épithaphe. » p. 138-140.

Chapitre XXV, p. 142-143.

« Il faut avouer [...] plus heureux auspices. » p. 147.

« Dominique Corrado [...] Léonard de Vinci. » p. 147.

« Arrivé au milieu [...] mettre le linge. » p. 149.

« enfin ce Ghiberti [...] articles de la capitulation. » p. 153.

« En même temps qu'elle goûte [...] de ses ouvrages. » p. 155.

* p. 156-157.

Chapitre XXXIII, p. 160.

« Le jeune Sacchini [...] nous ait laissé. » p. 163.

* p. 164.

Chapitre XXVIII, p. 171-173.

Chapitre XXXIX, p. 173-174.

Chapitre XLII, p. 176-178.

« Ces trente volumes [...] dix-sept ans plus tard. » p. 179-180.

« Son maître avait été [...] couvent des Grâces. » p. 181.

« Il s'agissait [...] cessé d'exister. » p. 181-184.

Chapitre XLVII, p. 186-187.

« J.B. Giraldu [...] en présence de la nature. » p. 188-190.

Chapitre L, p. 192-194.

Chapitre LI, p. 194-196.

Chapitre LII, p. 196-197.

« Ce fut peut-être [...] révolutions de Florence**. » p. 208.

« On raconte que Léonard [...] menait à l'attendrissement ! » p. 209-210.

« Les arts allaient [...] des Raphaël. » p. 211-212.

« Mais un ouvrage [...] à grand prix. » p. 212-213.

« En 1515, François Ier [...] bouquets de lis*. » p. 223.

« Lorsque Melzi [...] roi pleurer. » p. 225.

« Chez le Titien [...] des grands hommes. » p. 227-228.

« En 1793, les officiers [...] serait pas venu. » p. 229-230.

« La duchesse de la Ferté [...] agent à Rome. » p. 233-234.

Chapitre LXVIII, p. 237-238.

Chapitre LXIX, p. 238.

« On rapporte que Périclès [...] qu'il voulait rendre. » p. 250-251.

« Nos poètes alexandrins [...] à force de lire Euripide. » p. 260-261.

« Il peut être arrivé [...] il eût été Alcibiade. » p. 262.

« On parlait beaucoup à Bordeaux [...] sont fort intelligibles. » p. 281-282.

« C'est un emblème [...] avec des muscles faibles. » p. 285-287.

« L'on raconte à Dublin [...] angoisse insupportable. » p. 288.

« Grimm, en parlant de l'abbé [...] tirant des perdrix. » p. 288-289.

« L'horreur du militaire [...] appartenant à sa garde. » p. 290.

* p. 292.

« On sait que Voltaire [...] forces sensibles. » p. 294.

** p. 302.

« Si je retrouvais [...] se serait-il dit. » p. 304.

« Les Corcyréens [...] de Levesque. » p. 312.

** p. 326.

« On me disputera peut-être [...] l'armée contre Antiochus. » p. 330.

* p. 342.

« Les soldats de Murat [...] sortes de réponses ! » p. 347.

« J'arrive dans une des villes [...] d'argent sur soi. » p. 348-349.

* p. 349.

« Je désire observer le fait [...] *farsi buzzarar*. » p. 350.

Chapitre CXXXIV, p. 355-357.

Chapitre CXXXV, p. 357-359.

Chapitre CXXXVI, p. 359-363.

* p. 361.

Chapitre CXXXVII, p. 363-364.

Chapitre CXXXVIII, p. 364-366.

Chapitre CXXXIX, p. 366-368.

Chapitre CXLI, p. 370-372.

« La jeune femme [...] pour s'attendrir. » p. 375.

« Et ce Japonais [...] jours de son époux. » p. 376.

« Un jour Michel-Ange [...] ceinture de la Vierge. » p. 380-381.

« Soderini, étant venu [...] s'écrie le gonfalonier. » p. 382.

« Soderini, qui goûtait [...] qu'a saisi Michel-Ange. » p. 383.

« Pour ne pas avoir [...] vu par-derrière. » p. 385.

Chapitre CXLVIII, p. 386-387.

Chapitre CXLIX, p. 387-389.

Chapitre CL, p. 389-390.

Chapitre CLI, p. 390-393.

Chapitre CLII, p. 393-395.

« Il faut faire une réflexion [...] dupe de ses prophètes. » p. 407.

« L'impatient Jules II [...] chéri de ses courtisans. » p. 407-409.

« Je crois que le spectateur [...] de tous les coeurs. » p. 409.

Chapitre CLIX, p. 410-413.

Chapitre CLX, p. 413-418.

« Michel-Ange ne restait [...] huit mois à Rome. » p. 422.

Chapitre CLXIII, p. 423-425.

Chapitre CLXVII, p. 429.

« En s'approchant du tableau [...] lancer un dard. » p. 432-436.

« Un écrivain fort estimé [...] législateur inspiré. » p. 441.

« On rapporte une particularité [...] au-dessous de la critique. » p. 443.

« Messer Biagio, maître [...] en enfer Minos et Caron**. » p. 445.

« Michel-Ange lisait [...] a péri à la mer. » p. 448.

« Pendant que Michel-Ange [...] et le guérit. » p. 448.

« On trouve dans un livre [...] dans ses fresques. » p. 450.

« Le tableau de Michel-Ange [...] en croix par Buonarroti. » p. 452.

« Fra Sébastien de l'école [...] Saint-François, à Viterbe. » p. 452.

« Après les fresques [...] de *Santa Croce*. » p. 454.

Chapitre CLXXVII, p. 454-456.

« Vers l'an 324 [...] admirable introduction. » p. 456-457.

« Cette boule a de diamètre [...] dans cette classe. » p. 459.

« On me conta [...] frayeur sur la place. » p. 459.

Chapitre CLXXIX, p. 460-465.

Chapitre CLXXX, p. 465-468.

« Jean de Bologne [...] apprends à ébaucher. » p. 468.

« *L'esprit* du temps [...] et Benvenuto Cellini. » p. 470-473.

Chapitre CLXXXIII, p. 473-474.

« Saint-Bernard fit [...] qu'ils n'entendaient pas. » p. 482.

Vie de Rossini, Paris, Gallimard, Folio classique, préface et chronologie de Pierre Brunel, 1987

« Il y a une vingtaine d'années [...] la barbarie tudesque. » p. 37-38.

« Je me trouvais il y a [...] à celui du Tasse. » p. 38-39.

« Le vieux et aimable [...] avec cette fureur. » p. 40.

« Cotugno, le premier médecin [...] changement de ton. » p. 41-42.

« Lorsque j'étais en garnison [...] au plus haut degré. » p. 46.

« Le bon Mayer [...] pas un bémol. » p. 47.

« En 1807, quelques Italiens [...] assez bien exécutés. » p. 50-51.

« Un amateur de musique [...] toute la faction allemande. » p. 52-53.

Ces deux dernières occurrences peuvent être remplacées par le chapitre IV, p. 49-53.

Note 2, p. 59.

« Le père de Rossini [...] la perfection de l'opéra buffa. » p. 63-66 (co) OU chapitre I, p. 61-66.

« Les premières mesures [...] sa place au piano. » p. 69.

« On sent bien que [...] le prince Lucien Bonaparte. » p. 80-81.

« Il faut avouer que [...] avec une telle représentation. » p. 84.

« À Vicence, je vis [...] de papier d'or. » p. 85.

« Madame B***, à Venise [...] on l'aime à Venise. » p. 85.

« À Venise, à la fin [...] Sublime ! divin ! » p. 89.

« Je me trouvai une fois [...] jurer de son excellence. » p. 92.

« J'ai vu hier (juin 1823) [...] hasarder leur popularité. » p. 92.

Chapitre IV, p. 95-101.

Chapitre V, p. 103-105.

« Après cette petite description [...] M. Berton de l'Institut. » p. 112-114.

« Si cette petite salle [...] donner ce spectacle. » p. 115.

« Une petite ville, dans cet état [...] quinze cents louis. » p. 115.

« Marchesi (fameux soprano [...] faire des roulades. » p. 115-116.

« Rossini paraît au piano [...] propos auquel on revient. » p. 116-117.

« Pour terminer ma comparaison [...] revues de Potsdam. » p. 120.

« Rossini, au contraire [...] souvent sont des essais. » p. 126.

« Nous verrons plus tard [...] signe de faiblesse. » p. 129-130.

« Je n'ai vu non plus [...] Domani omai, Siveno. » p. 132-136.

« Le rôle de don Geronio [...] extraire le duc éploré. » p. 137-138.

« Les roulements de la voix [...] mérite des paroles. » p. 139.

Chapitre XI, p. 143-145.

« Rossini, qui ne reste jamais [...] dieux immortels. » p. 154-155.

« Rossini trouva l'impresario [...] sur une chute éclatante. » p. 163.

« Croirait-on qu'un homme [...] et sans taches. » p. 173.

« L'arrestation du comte [...] arrêta le Français. » p. 176.

« Aussitôt qu'il y avait [...] légèreté du siècle. » p. 182.

« Ce fut à une représentation [...] dans leur lit. » p. 206-209.

« Paccini est, comme Rabelais [...] *nullement répréhensibles*. » p. 219.

Note 5, p. 223.

Note 8, p. 224.

« Ce vrai *drame* [...] messe de la pie. » p. 229.

« Le succès fut tellement [...] *viva Rossini !* » p. 230.

« L'introduction du tambour [...] le public d'applaudir. » p. 231-232.

« Les spectateurs du parterre [...] ensuite avec succès. » p. 234.

« Lorsque Rossini fit [...] d'une manière inimitable. » p. 235-236.

« J'ai entendu Rossini [...] un lieu commun. » p. 239-240.

« A la quatrième ou cinquième [...] en moins d'une heure. » p. 249-250.

« La première fois [...] SAVANT, lui. » p. 251.

« Tout change en Europe [...] duc de Wellington. » p. 255.

« Nous étions aux concerts [...] il y a soixante ans. » p. 256.

« En 1765, Louis XV [...] son chef de police. » p. 257.

« J'entrai un soir [...] je n'y vais pas. » p. 258-259.

« Tout ce qui précède [...] *Otello* et *Tancredi*. » p. 259-260.

Chapitre XXV, p. 261-264.

« La saison suivante [...] pensant à cette prière. » p. 269-270.

« Canova racontait [...] la chose admirée. » p. 275.

Note 3, p. 277.

Note 5, p. 277.

Chapitre XXIX, p. 283-286.

Note 3, p. 286.

Note 1, p. 288.

Note 3, p. 291.

Note 3, p. 296.

Note 4, p. 296.

« Rien n'étant si futile [...] pages brûlantes. » p. 297-298.

Note 1, p. 304.

« On cite en Italie [...] avec beaucoup d'acquis). » p. 306-307.

« Lorsque je vois applaudir [...] également absurde. » p. 314.

« Tous les *dilettanti* [...] beauté de la nature. » » p. 316-317.

« Je pourrais faire [...] une saison à Brescia. » p. 317-318.

Note 4, p. 319.

« On peut dire qu'à Naples [...] gasconisme du personnage. » p. 321-322.

« L'extrême volupté [...] de le louer. » p. 325.

« Nous eûmes à Naples [...] sa grotesque énergie. » p. 327.

« L'année qui précéda [...] opéra de Rossini ? » p. 331-332.

« Rossini adore Cimarosa [...] philosophique de se taire ? » p. 339-340.

« Rossini peut parler [...] simplicité des mélodies. » p. 341-342.

Chapitre XLII, p. 343-347.

« Pour chaque scène [...] secret dans la tombe. » p. 369-370.

Note 5, p. 371.

Chapitre XLV, p. 373-379 → à regarder dans le détail (tout n'est pas à prendre).

« M. de G***, le premier [...] plus sot qu'un autre. » p. 382.

Note 4, p. 390.

Note 7, p. 390.

« Je trouvai à Dresde [...] je ne placerai pas ici. » p. 392.

« Mozart a laissé [...] commander cet ouvrage. » p. 392.

Racine et Shakespeare, Paris, Kimé, introduction de Bernard Leulliot, 2005

« L'ACADÉMICIEN. Parce qu'il [...] pas quarante ans. » p. 22-29.

« L'année dernière (août 1822) [...] dans son intérêt. » p. 25-26.

« Un imprimeur de Paris [...] Bodoni me fait rire. » p. 32.

« Le 4 décembre 1822 [...] bonne comédie française. » p. 35.

« Ce qu'il y a d'antiromantique [...] pot le dimanche. » p. 39-40.

« *Les Précepteurs* [...] respect à son père. » p. 40.

Préface, p. 47-54.

« Molière, que tout le monde [...] *monsieur Josse*. » p. 47.

Note 1, p. 56.

Note 1, p. 60-61.

« Au premier acte [...] représentation de ses comédies. » p. 62-63.

« Un homme vient de lire [...] les idées d'élégance. » p. 65-66.

« Un des amis de ma famille [...] ce père et ce fils ? » p. 67.

« Comment persuader à un homme [...] Transfiguration est admirable. » p. 67.

« Perlet, le seul Perlet [...] lui sont fermés. » p. 68.

« Depuis que M. de Chateaubriand [...] je ne puis raconter. » p. 76.

« M. Casimir Delavigne [...] de M. Lémontey. » p. 77.

« C'est dans cette supposition [...] applaudi en 1845. » p. 77.

Note 3, p. 79.

« La première violation [...] un homme au parterre. » p. 82.

« Un homme à argent [...] dans la conversation. » p. 83.

Note 1, p. 86.

- « Le bon M. de Montyon [...] mourir en paix. » p. 89.
- « L'homme d'esprit [...] dans l'Amérique du Nord. » p. 90-91.
- « Détrôner la gloire [...] que le lendemain. » p. 91-92.
- « S'il était sage [...] sépare de la justice. » p. 92.
- « Un bibliothécaire de mes amis [...] immense succès. » p. 93.

Journal [1801-1807], Œuvres intimes, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor del Litto, 1981

- « Le g[énéral] Fransceschi [...] à qui mieux mieux. » p. 6.
- « Mmes Petiet et Dumorey [...] donnait devant elle. » p. 9.
- « Nous étions à table [...] aujourd'hui 29 p[rairi]al. » p. 13.
- « Une jeune princesse [...] par les détails. » p. 16.
- « Percheron m'a conté [...] cadeaux considérables. » p. 19.
- « Il semble que l'air [...] faire déloger Quesnel. » p. 19-20.
- « Le cap[itai]ne Debelle [...] n'est pas encore terminée. » p. 30.
- « Il m'a dit qu'il était [...] en donnant 6 fr[ancs]. » p. 33.
- « Alphonse a rencontré [...] bonne foi en Angleterre. » p. 33-34.
- « On parle de la ridiculité [...] et à M. Philis. » p. 54.
- « Une femme disait d'un homme [...] coucher avec elle. » p. 60.
- « Le g[énéral] Valence [...] et il les avait. » p. 62.
- « Un savant italien [...] très bien et l'équipa. » p. 63.
- « J'ai vu du côté [...] aucune autre horreur. » p. 71.
- « J'ai vu faire [...] amie très jolie. » » p. 74.
- « J'avais à côté de moi [...] vu l'auteur : Picard. » p. 87-88.
- « Dans les journaux [...] pays des poètes. » p. 96.

- « D'après le Journal de Paris [...] arrivé en Hollande. » p. 96.
- « L'a[bbé] Hélié [...] Et voilà tout. » p. 97.
- « Superbe journée [...] m'a un peu gêné. » p. 97-98.
- « L'a[bbé] H[élié] [...] une grande faute. » p. 100.
- « Histoire de la publication [...] de la croix. » p. 103.
- « Ce matin chez La Rive [...] d'un trépied. » p. 119.
- « Pacé nous dit [...] pis de vache. » p. 135-136.
- « J'avais derrière moi [...] s[ous]-l[ieutenant] Montaunet. » p. 140.
- « Nous allons dîner [...] l'Espagne adore. » p. 140-141.
- « Nous parlons, P[enet] [...] toute vraisemblance. » p. 146.
- « Je trouve le gros [...] mieux rester ici. » p. 154.
- « Milan faillit de périr [...] connaît ce trait. » p. 171.
- « Beau trait de pitié [...] l'an XI, je crois. » p. 171-172.
- « Je vais, à 8 heures et demie [...] permettait quelque chose. » p. 174.
- « Ber[nadille] a dit devant tout le monde [...] j'en ferai autant. » p. 175.
- « Vers les 11 heures [...] coucher chez Crozet. » p. 177-178.
- « Lorsqu'en sortant [...] était pâle. » p. 180.
- « Lorsque Milan voulut [...] *a future Tacite*. » p. 184-185.
- « Ce soir, je suis piqué [...] un autre jour. » p. 206.
- « M. Maisonneuve me dit [...] de plus que moi. » p. 215.
- « Elle s'appelle Mélanie [...] racontant cette histoire. » p. 225.
- « J'ai rencontré (P.) [...] qu'ils y ont été. » p. 236.
- « M. Le Blanc nous a dit [...] se faire remplacer ? » p. 248.
- « Mariguer est égoïste [...] Pacé rue de Lille. » p. 259.

- « On racontait la singulière [...] ne le réveillons pas. » p. 280.
- « M. Le B[lanc] nous a dit [...] Voilà un bon fait. » p. 282.
- « L'histoire des cinq voyelles [...] la province, par exemple. » p. 287.
- « Arrive un poète [...] Nous ne vîmes pas Lemazurier. » p. 293-295.
- « Basset alla trinquer [...] serait bien moins.) » p. 296.
- « D[ugazon] est trop farceur [...] plaisanterie du meilleur goût. » p. 310-311.
- « Je l'ai menée promener [...] *elle est séduite*. » p. 323.
- « Songer que ce talent naturel [...] Beaucoup hasarder. » p. 327.
- « Je n'ai le temps [...] indépendant du préfet. » p. 338.
- « Je commence à avoir [...] de celle de dessous. » p. 345.
- « Si j'avais le courage [...] manque de goût. Etc., etc. » p. 346-348.
- « Je fus effrayé [...] profond scélérat. » p. 349.
- « Mme C[ossonnier] est [...] *more for that*. » p. 360.
- « La sentinelle m'arrête [...] qui me délivre. » p. 361.
- « Il me conte le vol [...] nous appartient ? » » p. 365.
- « Consultation de Sorbonne [...] lui appartiennent. » p. 372.
- « Ce matin, 9 janvier [...] bonne pour la tragédie. » p. 373.
- « Je m'aperçus bientôt [...] la main à baiser. » p. 374-376.
- « Il vient d'y avoir [...] mais nulle preuve. » p. 378-379.
- « J'ai vu hier [...] me distraisirent. » p. 379.
- « (2 février.) Hier, 1er [...] qu'il se défend. » p. 386-388.
- « En lisant le *Publiciste* [...] dit à mon oncle. » p. 390.
- « Trait de lord Littleton [...] ça avec elle*. » » p. 412.
- « J'écris ceci dans ma nouvelle [...] ai-je appuyé. » p. 143-414.

- « Mir[abeau] fait voler [...] les d'Orléans perdus. » p. 414-415.
- « Avant cela, Samadet [...] bien loin de Wildermeth. » p. 420-422.
- « Déjeuner avec Voisin [...] ne soit de Tivollier. » p. 424.
- « Nous précipitons deux pierres [...] Je vais le chercher. » p. 431.
- « J'y vais à 8 et demie [...] faiblesse de caractère. » p. 468-469.
- « Mais aussi Strombeck [...] e non l'ebbe. » p. 481-482.
- « Il y a quelques années [...] agir les lois. » p. 482.
- « M. de Siestorpf [...] assez à un sanglier. » p. 487.
- « Le général Rivaud [...] et deux font quatre. » p. 493-494.
- « Voici ce que j'appelle [...] mourut en 1784. » p. 504.
- « Les souverains ont, en fait [...] Molière et Racine. » p. 509.
- « Malgré le peu de largeur [...] dans quelque fossé. » p. 519.
- « A Burgheim, nous avons vu [...] m'a beaucoup amusé. » p. 522.
- « Nous allons avec lui [...] crotte et de poussière. » p. 525.
- « Fromentin a trente-deux [...] corps de garde. » p. 527.
- « En sortant, dis-je [...] avec la poignée. » p. 533.
- « Le hasard nous jette [...] le duc de *[un blanc]*. » p. 542.
- « Dialogue entre M. A. [...] convient pas du tout. » p. 557-558.
- « L'ami Ouéhihé, parlant [...] de se réduire à un. » p. 559-560.
- « Je ne veux pas dire [...] la susceptibilité vient-elle après. » p. 571-572.
- « Un bavard sans esprit [...] qui court le monde. » p. 592.
- « Excellent trait [...] de son procureur. » p. 617.
- « Félix voulait lire [...] pas une dans Homère. » p. 628.
- « Le matin, travaillé [...] l'ours noir. » p. 640.

- « Un ridicule à étouffer [...] j'aurais éclaté. » p. 643.
- « En rentrant à 2 heures [...] qui ont [*un blanc*]. » p. 647-648.
- « A l'audience qui a suivi [...] d'une manière sévère. » p. 653.
- « Nous avons été tourmentés [...] il les a réconciliées. » p. 660.
- « J'étais couché avec Angéline [...] disent les autres journaux. » p. 664.
- « Ce matin en allant [...] du même genre. » p. 665.
- « Le premier page [...] la grande nouvelle. » p. 666.
- « [...] Que de fois ai-je pensé [...] me laissent tranquille*. » p. 698-700.
- « En revenant, M. Lec*** [...] a été dit supérieurement. » p. 720.
- « Nous avons passé à côté [...] avec un batelet. » p. 727.
- « Je n'ai pas fait beaucoup [...] me faire voir cette idée. » p. 728-729.
- « Nous arrivons à S[ain]t-Laurent [...] celles des provinces. » p. 730-731.
- « Après avoir écrit [...] sans nous en douter*. » p. 732.
- « M. Scotti, à la Treille [...] quatre ans de prison. » p. 734.
- « Pour être aimable [...] l'effet du grand remède. » p. 746-747.
- « Mme P[ietr]agrua, qui a pris [...] elle peut m'aimer. » p. 759.
- « J'ai trouvé dans ces deux sociétés [...] cela de la France ? » p. 767-768.
- « J'arrive à 11 heures [...] escalade de la porte. » p. 772.
- « Une *Madeleine* du Guido [...] sont des *villanelle*. » p. 774.
- « Il y a cinq frères [...] le vrai là-dessus. » p. 775.
- « On a voulu me faire admirer [...] d'avoir des arts. » p. 775-776.
- « Il y a une Madone [...] de Pianoro à Loaino. » p. 777-778.
- « Hier 18, je suis allé [...] voulait les voir chassés. » p. 798.
- « L'affaire Morin [...] l'attention de Mocenigo. » p. 817.

- « J'ai laissé mon journal [...] c'est le 16 ou le 17. » p. 828-833.
- « Je travaille au comique [...] ne fait rire que par ses bévues. » p. 838-839.
- « Hier, il n'était bruit [...] quelque chose à la police. » p. 858.
- ** p. 862.
- « J'ai à côté de moi [...] avant de s'endormir. » p. 869.
- « Je trouve à cette bataille [...] émerveillés du susdit. » p. 870-871.
- « Je ne sais quel membre [...] était le patient. » p. 877.
- « La concentration extrême [...] avait passé la nuit. » p. 889.
- * p. 905-906.
- « Un officier qui vient [...] paraît être sa patrie. » p. 910-911.
- « Elle me conte que Mme Crivelli [...] allée à la campagne. » p. 916.
- « Déf[initi]on du mot [...] celui de *grand*. » p. 922.
- « Réunion à Cinisello [...] il a sauvé le pays. » p. 931.
- « Il y a quelques faits [...] de Cellini, etc. » p. 933.
- « Mirabeau. Le nez coupé [...] Hume, V, p. 220. » p. 934.
- « Je commence ce journal [...] ils vont à Abano. » p. 934-935.
- « La jouissance de sous-lieutenant [...] un fumier d'abattoir. » p. 956.
- « Auréole des saints [...] 18 octobre 1816. » p. 965.
- « Le g[éné]ral [Bubn]a [...] peaux dures ! » p. 965-966.
- « *Monsignor Guerrieri** [...] les faisaient travailler. » p. 969.
- « Perrino est né à Besançon [...] a coûté 20 000 fr[ancs]. » p. 990-997.
- « Bernard, élève que j'ai vu [...] ses autres camarades*. » p. 997-1000.
- « I[nchinevole] est né [...] « enfant de commande ». » p. 1000-1002.
- « Ouéhihé, né à [*un blanc*] [...] l'impossibilité de la chose. » p. 1002-1008.

« Romain, né à Quimper-Corentin [...] par de moyens neufs. » p. 1009-1016.

« Jacques, homme de trente-sept ans [...] un quart d'heure. » p. 1016-1020.

« Pauline Musso est née [...] fierté envers nous. » p. 1020-1024.

« G[oodman], élevé au collège [...] est la bonhomie. » p. 1024-1025.

« Agé de vingt-deux ans [...] Cela en riant. » p. 1025-1026.

« Mme C[ossonnier] n'a pas [...] est la bonhomie. » p. 1026-1028.

« Armédon a trente-huit ans [...] ce cercle étroit... » p. 1028-1029.

« À Pétersbourg, il y a [...] 50 000 âmes. » p. 1046-1047.

Armance, Œuvres romanesques complètes, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, 2005

« Napoléon chantonnait [...] et de l'esprit. » p. 86.

* p. 97.

« Il n'y avait pas un an [...] déplais à moi-même ! » p. 104-107.

« En ce moment son intérêt [...] une joie d'artiste. » p. 123.

« Sans doute; mais l'oubli [...] dans la chambre*. » p. 158.

« Mais l'on ne hait pas [...] *Mme la colonelle*. » p. 158.

« L'autre jour je racontais [...] n'a pas même raison. » p. 159.

« Croiriez-vous qu'hier [...] dans sa poche. » p. 160.

« Je ne vous parlerai plus du plaisir [...] du parti battu. » p. 160.

Le Rouge et le Noir, Œuvres romanesques complètes, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, 2005

« Une fois, au milieu [...] église de Verrières. » p. 371.

« Le cœur de Mme de Rênal [...] donner cent francs. » p. 384-385.

- « L'un d'eux, Falcoz [...] d'épier sa femme. » p. 460-461.
- « Dans un autre conte [...] celle du galant. » p. 463.
- « Cette dame, apparemment [...] dernière insolence. » p. 477.
- « Le signor Géronimo [...] et sa vie est gaie. » p. 486-488.
- « M. de Rênal voyant [...] Parole admirable ! » p. 492.
- « Quelle immense difficulté [...] toute sa jeunesse. » p. 512.
- « Le lecteur, qui sourit [...] de Louis XVI. » p. 512.
- « Il arriva à Julien [...] l'état de mon père. » p. 514.
- « Ma présomption s'est si souvent [...] quelque autre cuistre. » p. 517.
- « Vinrent ensuite les anecdotes [...] frappent l'imagination. » p. 518.
- « Quand tous les piliers [...] conteraï ça à Monseigneur. » p. 522.
- « Quoi ! c'est toi, mon pauvre [...] Quelle faute !... » p. 555-557.
- « Un jour, à la fin [...] et moi je l'ennoblis. » p. 598.
- « À propos d'une fleur [...] confident passif. » p. 620-623.
- « La maréchale de Fervaques est donc fort adonnée [...] ne furent plus beaux. » p. 707-708.
- « Le salon était de la plus haute [...] *Siècle moral* ! pensa-t-il. » p. 718.
- « Un voyageur anglais [...] pistolet armé. » p. 734.
- « *Castres 1676* [...] *Voyage en France*. » p. 770.
- « En sortant de l'évêché [...] âme jalouse et fière. » p. 770.
- « Le comte Altamira me racontait [...] pour ce qui est brillant. » p. 784.

Lucien Leuwen, Œuvres romanesques complètes, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, 2005

- « Le comte N. avait vu [...] moins de quarante lieues. » p. 101-102.

- « Pardonnez-moi si [...] nid dans un pays. » p. 103.
- « Le sublime de mon genre [...] jeter par la fenêtre. » p. 134.
- « Pendant que Lucien [...] des ouvriers quoi ! » p. 141-142.
- « Un jour que la marquise [...] et de Mme de Puylaurens. » p. 181.
- « À force de s'occuper [...] sembla de bon goût. » p. 198-200.
- « Bientôt après survint [...] des sentiments tendres. » p. 297-298.
- « C'était la question [...] comte de Vassignies entra. » p. 298-299.
- « Un domestique rendait [...] courut à l'Opéra. » p. 369-370.
- Chapitre XLIII, p. 418-426 et chapitre XLIV, p. 426-438.
- « M. Leuwen père, qui [...] quand il était heureux. » p. 447-450.
- « Il trouva Mme Grandet [...] possible au monde. » p. 480-482.
- « C'est, ce me semble [...] à supporter. » p. 504.
- « Eh bien, cela est bien pis [...] ont bien fait. » p. 505.
- « Si je ne me trompe [...] rue des Colonnes. » p. 526.
- « Mais du moins il sera [...] homme complet. » p. 537.
- « Depuis le commencement [...] dans tout Paris. » p. 613-617.
- « Peu de jours après [...] trois mille francs. » p. 625.
- « Vous marchez maintenant [...] cardinal de Richelieu. » p. 663.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, édition critique de Michel Crouzet, Orléans, Paradigme, 1996

- « Tuer le diable [...] ces choses piquantes. » p. 184-185.
- « Vous inspirez des passions [...] hors de ses gonds. » p. 189-191.
- « Un chanoine, votre collègue [...] depuis quinze jours. » p. 215-216.
- « On voyait à Parme [...] forêt de cheveux rouges. » p. 234-235.

« - Le prince m'a tenu [...] plus ou moins bien bâtis ! » p. 292.

« Cette seconde tour [...] belles années de sa vie. » p. 298.

« Je suis donc médecin [...] les mains blanches. » p. 348-349.

« - Mais, grand Dieu ! [...] *nommer général en chef*. » p. 387-388.

« Tu as fort bien fait [...] l'or à pleines mains. » p. 390-393.

« Le Jardinier et [...] entrer sur vos terres. » p. 404-405.

« Fabrice connaissait la profonde [...] ne dura que quelques jours. » p. 430-432.

« Dès le lendemain [...] à Parme depuis vingt ans. » p. 456.

**Lamiel, Paris, GF Flammarion, édition critique présentée,
établie et annotée par Jean-Jacques Hamm, 1993**

« Le chevalier de Sainte-Foy [...] réveiller le docteur. » p. 45.

« - En ce cas, il aura [...] donner dix louis. » p. 65.

« Lamiel était fort éveillée [...] rencontre un caillou. » p. 73.

« Lamiel grandit ainsi [...] son oncle ou sa tante. » p. 75-76.

« La duchesse mena [...] amoureux de Lamiel. » p. 103-104.

« Oui, mais Sansfin [...] avec sa camarade. » p. 114-115.

« Le lendemain, lorsqu'elle [...] simple paysanne. » p. 137.

« Mais bientôt, à force [...] souvenir de Lamiel. » p. 151-152.

« Elle devint l'objet [...] salle à manger. » p. 163.

« Sa vie est un tissu [...] s'avança sur l'escalier. » p. 180.

« Sais-je seulement [...] trône de France. » p. 184.

« La marquise de Sassenage [...] honneur au Cercle ? » p. 191-192.

« Elle apprit que Sansfin [...] avec sa tournure. » p. 209.

Journal (1818-1842), Œuvres intimes, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1982

- « Le voiturin nous conte [...] sous le pied. » p. 12-13.
- « V[ismara], au café [...] voyage curieux. » p. 19-20.
- « À 8 heures au café [...] air fatigué après. » p. 20.
- « Le g[éné]ral devrait lui [...] sur le 20 avril. » p. 21-22.
- « Se laissant protéger [...] France du Québec. » p. 64.
- « Un jeune fat [...] voyage en Angleterre. » p. 67.
- « Je sers d'interprète [...] diablement ridicule. » p. 68-69.
- « Nous entrons à Dijon [...] après y rentré. » p. 69.
- « Je cherchais à me corriger [...] le hasard l'a attelé. » p. 70.
- « Je quitte mon ami [...] à votre remarque. » p. 71.
- « La société en 1828 [...] femmes riches. » p. 96.
- « En novembre 1829 [...] Borromée à la Scala. » p. 107.
- « Libéral honteusement [...] détailler cela ? » p. 110.
- « Un homme habile [...] *and Sh[akespeare]*. » p. 112.
- « Gaspard [...] le Français vulgaire. » p. 123-124.
- « Singulier propos d'amour [...] petite chose. » p. 125-126.
- Voyage de l'Antella, p. 182-183.
- « Jeune fille tuée [...] dans le Diario*. » p. 191-192.
- « Conté le 10 mai [...] et de saleté. » p. 195-196.
- « Pont S[ain]t-Ange [...] 4 juin 1834. » p. 199.
- « *Things or thoughts* [...] par la corruption. » p. 289.
- « Dans le courant de la conversation [...] envers 1/3 [Thiers]. » p. 302-303.

« On a eu réellement [...] tir au pistolet. » p. 305-306.
« 1837, en novembre [...] 21 décembre [18] 37.). » p. 306.
« M. Marc, premier médecin [...] Vit viens. » p. 307.
« Le p[remi]er garçon [...] 9 florins et demi. » p. 321.
« Beau soleil [...] *Rouge et Noir*. » p. 345.
« *Le Barbier* [...] applaudit les chanteurs. » p. 357.

Souvenirs d'égotisme, Œuvres intimes, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor del Litto, 1982

Chapitre II, p. 435-443.
Chapitre III, p. 444-447.
Chapitre IV, p. 447-452.
Chapitre V, p. 452-471.
Chapitre VI, p. 471-489.
Chapitre VII, p. 489-499.
Chapitre VIII, p. 499-505.
Chapitre IX, p. 505-514.
Chapitre X, p. 515-517.
Chapitre XI, p. 517-519.
Chapitre XII, p. 519-521.

Vie de Henry Brulard, Œuvres intimes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Henri Martineau, 1955

* p. 6-7.

« Mon premier souvenir [...] solitude complète. » p. 21-22.

- « On m'avait ramené [...] Mlle Elisabeth Gagnon. » p. 22.
- « Maintenant que j'ai fait [...] réfléchir profondément. » p. 30-32.
- « J'épargnerai au lecteur [...] lui ferait mal. » p. 35.
- « Un soir, malgré [...] se blessa à l'oeil droit. » p. 37.
- « J'étais fort entreprenant [...] force de la fatalité. » p. 44.
- « Au Conseil d'Etat [...] longs de sa chemise. » p. 46.
- « Un jour, à souper [...] est en Amérique. » p. 47-48.
- « Je crois que M. l'abbé [...] étage fort bas. » p. 48-50.
- « Le fort de M. Mounier [...] fort scandalisée. » p. 54-55.
- « Je ne sais si [...] le fin mot. » p. 59.
- « Mon horreur pour [...] ses remerciements. » p. 68.
- « Un jour, mon grand-père [...] l'être le plus sombre. » p. 75.
- « Ce sont deux représentants [...] haute indignation. » p. 98-99.
- « Les domestiques, savoir [...] tentative Gardon. » p. 102-104.
- « On avait formé [...] redoubla-t-elle. » p. 104-108.
- * p. 110.
- « A une seconde partie [...] d'émigration à Turin. » p. 118-119.
- « Ce meilleur ami [...] infâme ! infâme ! » p. 127-130.
- « Ma grande affaire [...] chercher des fruits. » p. 135.
- « Un soir, à la nuit [...] de Saint-André. » p. 138-140.
- « Ma confiance littéraire [...] presque pas. » p. 154.
- « Nous étions tellement enfants [...] trouvais cela horrible. » p. 162-163.
- « M. Adolphe de Mareste [...] fusse *the author*. » p. 166.
- « Un jour de foire [...] reproche fort juste. » p. 178-179.

- « Un pauvre qui m'adresse [...] je me plaignais naguère. » p. 179-180.
- « Ce défaut, mon horreur [...] du Mont-Blanc). » p. 181.
- « Dans le courant de l'année [...] fut mon ami. » p. 203-204.
- « L'Empereur commença alors [...] successeur d'Archimède ! » p. 206.
- « J'eus un jour [...] mélancolique de Cabanis. » p. 212.
- « Je pris un maître [...] donne plus leçon. » p. 216-217.
- « Le chef-d'œuvre de l'éducation [...] lui avait enseigné. » p. 221-222.
- « Nous allions lever [...] d'être un sot. » p. 223.
- « Je ne dis pas que [...] tâcher de s'embarrasser. » p. 239.
- « La nécessité me rendant [...] Président au Parlement. » p. 240.
- « Vers 1803 quand [...] Grenoble, n'est-ce rien ? » p. 241.
- « Quand un mot me vient [...] ne me pardonnera jamais. » p. 247.
- « Dernièrement Mme d'Anvers [...] reproche d'immoralité. » p. 247.
- « La société prolongée [...] novembre 35). » p. 248.
- « Quand une idée se saisit [...] et amis). » p. 252.
- « Mon grand-père n'aimait [...] M. Jérôme vers 1826. » p. 254-255.
- « Je n'ai appris l'anglais [...] *Reviews* en Allemagne. » p. 256.
- « En B était sa belle [...] la maxime contraire. » p. 258.
- « Un jour qu'il y avait [...] campagne à Domène*. » p. 266-272.
- « Encore un récit et puis [...] de *bouilli* (boeuf). » p. 284-292.
- « Un jour de grandes nouvelles [...] pour les faire couper. » p. 305-306.
- « Les examens du cour [...] eu lieu la veille. » p. 306-310.
- « L'erreur et le malheur [...] une de ses lettres. » p. 320.
- « Je n'avais vu le monde [...] je connaissais du monde. » p. 335-336.

- « Plus je me promenais [...] c'est un imbécile. » p. 340.
- « Il faut que la maladie [...] Cour royale de Paris. » p. 342.
- « Comme il revenait [...] quartier infecté. » p. 344.
- « Ma chambre était [...] position peu équivoque. » p. 346.
- « Là M. Daru m'établit [...] prix à Grenoble ! » p. 349.
- « A Lausanne, je crois [...] terme de comparaison. » p. 374.
- « On s'arrêta sur [...] autant que l'autre. » p. 382-383.
- « Hé bien ! M. le comte [...] dans son corps. » p. 384.

Stendhal, *Histoire d'Espagne depuis la révolte du 28 avril 1699 jusqu'au testament du 2 octobre 1700*, Paris, Kimé, édition établie, annotée et présentée par Cécile Meynard, 2007

- « Une petite circonstance [...] l'entretien de tout Madrid. » p. 66.
- « Le 28 avril il arriva [...] s'écoula insensiblement. » p. 82-84.

Stendhal, *Correspondance I (1800-1821)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, préface par V. Del Litto, édition établie et annotée par Henri Martineau et V. Del Litto, 1962

- « Prie le grand-papa [...] resteras confondue. » p. 18.
- « Lorsque j'étais rassasié [...] en enfer. » p. 20.
- « Tu es allée [...] apercevons les Apennins. » p. 24-25.
- « Depuis votre départ [...] l'énergie de la fadeur. » p. 31-33.
- « Qu'aurais-je pu [...] ma plus vive ardeur. » p. 41-43.
- « En Angleterre, il y a [...] se serait laissé tenter. » p. 46.
- « On a de la passion [...] toute son attention. » p. 47.
- « Je viens encore t'écrire [...] parler métaphysique littéraire. » p. 50-51.
- « Je t'ai dit qu'on avait [...] *the Paradise lost*. » p. 51-52.

- « Vous parlez de ma B. [...] un si beau poste. » p. 64-65.
- « Vous ne douterez plus [...] découvrir quelque défaut. » p. 74-75.
- « J'ai donné à déjeuner [...] quatre mois par an. » p. 91-92.
- « Je suis content comme un dieu [...] pointe qu'un sentiment. » p. 98.
- « Un jeune homme de ma connaissance [...] où ils s'aimaient. » p. 107.
- « L[ouis] XIV était dissimulé [...] Et voilà le grand Louis XIV. » p. 131.
- « Réponds-moi donc [...] perdu de vue. » p. 133-134.
- « Ce dont il faut [...] C'est la nature. » p. 136.
- « À propos de *Cinna* [...] la passion parle. » p. 137.
- « Songe que dans le monde [...] s'il était besoin. » p. 148-149.
- « On fit, il y a quelque temps [...] je cours les champs ici. » p. 151-152.
- « Lorsqu'on est dans sa famille [...] agréable de Grenoble. » p. 164-165.
- « Connais-tu cette excellente [...] - Je gèle. » p. 182-183.
- « Le destin qui nous fait [...] mais ils le pensent. » p. 187-189.
- « Je pensais hier tout [...] bouche d'un tel père. » p. 198-199.
- « Je compte sur toi [...] par de bons contes. » p. 201.
- « Hier soir, à Saint-Marcellin [...] bruit de ses exploits. » p. 206.
- « Regarde comme l'hom[me] [...] me sèche entièrement. » p. 228.
- « ... en est un bel exemple [...] bonheur à moi-même. » p. 286.
- « Pour te désennuyer un peu [...] que le Capitoulat. » » p. 306-307.
- « Hier, nous avons visité [...] moment de sa mort. » p. 332.
- « Les Allemands ont peut-être une poésie [...] cinq ou six traductions. » p. 349-350.
- « Je n'ai pas eu un moment [...] habitants de la lune. » p. 369-371.
- « J'ai repassé dans ma mémoire [...] *o conoscenza* ! Et ce matin. » p. 441-443.

- « ... petite maison [...] comme le petit Curius. » p. 486-487.
- « Je me croyais quitte [...] une âme toute nue. » p. 512-514.
- « Avant-hier 27 nous partîmes [...] M. Gagnon, Mlle Zénaïde, etc. » p. 522-527.
- « J'ai cependant fait une imprudence [...] l'attention des malins. » p. 539.
- « J'ai reçu hier soir [...] Cela me charmerait. » p. 544-547.
- « Pour ne pas te donner la peine [...] s'écrivait alors Lévi. » p. 575.
- « Hier jour de Saint-Martial [...] M. Moun[ier] ne s'y trouvait pas. » p. 579-580.
- « Cela nous parut un si beau spectacle [...] quatre-vingt-six lieues de Moscou. » p. 654-656.
- « J'ai laissé mon journal [...] la vie est courte. » p. 660-665.
- « En cinq jours, nous avons [...] cherchant quelque inconnu. » p. 677.
- « Au lieu de cela, je viens [...] que M. Clément de Riz. » p. 680-681.
- « J'avais quitté Moscou [...] est plein d'aigreur. » p. 683.
- « Ma chère cousine [...] c'est ce qu'il faut. » p. 684-685.
- « Il faut ici écrire [...] Mille choses à toute la famille. » p. 685-686.
- « Me voici de retour [...] souvenez-vous parfois de Gelé. » p. 686-687.
- « À Molodetchno, je crois [...] de forces et la mort. » p. 688-689.
- « M. De Beyle, auditeur [...] n'a rien vu d'important. » p. 698-699.
- « J'ai cru avoir l'honneur [...] je suis un animal flambé. » p. 700-701.
- « Je me sens tout autre [...] Mme Humbert du Bouchage ! » p. 752.
- « Monsieur le Duc [...] très bien à ce pays. » p. 753-754.
- « Monsieur le Comte [...] qui les ont dictées. » p. 756-757.
- « Dans la commune de Thoiry [...] l'invasion de l'ennemi. » p. 763-764.
- « On m'a mis actuellement [...] laisserait sa tête. » p. 812-813.
- « Je n'ajoute pas une virgule [...] bons à quelque chose. » p. 847-848.

- « Monseigneur, par la lettre [...] payable à Paris. » p. 863-865.
- « *Le tre Melarancie* sont trois princesses [...] Vignano de troisième qualité. » p. 878-879.
- « Je trouve toujours ce pays [...] Mais vous savez ça. » p. 879-880.
- « À Venise, fiasco infâme [...] terminer la partition. » p. 888.
- « On a été sur le point [...] Je ne l'ai pas vue. » p. 888-889.
- « Vous rappelez-vous de l'effort [...] absolu de talent ? » p. 893.
- « Ah ! mon ami, quelle voix [...] absolument inconnu ici. » p. 897.
- « M. Gaillard, consul à Milan [...] renvoyer M. de Pina. » p. 900-901.
- « Jamais roi constitutionnel [...] gloire du mot : Je veux. » p. 906.
- « Voilà, je crois, mon cher [...] reste *in statu quo*. » p. 907-908.
- « Devinez qui est [...] *Lope de Vega*. » p. 911-912.
- « À Brunswick, j'ai été nommé [...] de santé de suite. » p. 929-930.
- « Vous ai-je dit que S[tendhal] [...] découvert trois faussetés. » p. 949.
- « Je viens de lire une lettre [...] la superbe Paris. » p. 952-953.
- « Monseigneur, après avoir fait [...] un appointement de 1500 fr. » p. 958-959.
- « Madame, depuis que je vous ai [...] le premier des biens (a). » p. 969-973.
- « Vous savez déjà l'aventure [...] fait leurs plaisirs. » p. 983-984.
- « Le préfet est méprisé [...] deux artisans dans ce cas. » p. 990.
- « C'était une fille entretenue [...] *id est* beaucoup. » p. 993.
- « Actuellement la scène de mon drame [...] *this poor woman*. » p. 996.
- « Si vous riez de mes renseignements [...] vingt-neuf ou trente ans. » p. 1001.
- « Ne dites le secret [...] dès qu'on me regarde marcher. » p. 1007.
- « 3° un prêtre qui [...] annule celui de Setala. » p. 1022.
- « Tout ce que je puis vous mander [...] elle est bête au possible. » p. 1027-1028.

« Considérez Rossini comme [...] avez vue à Louvois. » p. 1029.

« Rossini ne fait plus que se répéter [...] un porc dégoûtant. » p. 1051.

Stendhal, *Correspondance II (1821-1834)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Victor Del Litto et Henri Martineau, 1967

« Je serais heureux, madame [...] j'ai l'honneur d'être, etc. » p. 42-46.

« M. de Chateaubriand était éperdûment [...] c'était son chef-d'oeuvre. » p. 68-69.

« Savez-vous que le plus grand [...] ce qui vient de se passer ? » p. 114-115.

« Le 27 nov[embre] on a tranché [...] trois ans de galères. » p. 129.

« Mon cher père, pour vous donner [...] M. Forbin archevêque d'Auch. » p. 135-138.

« J'ai vu Ferrare [...] parler de ce cachot ? » p. 139.

« Je ne comprends rien [...] est dans le bras. » p. 139.

« La vérité est que j'ai passé [...] après le 1er juillet 1834. » p. 145.

« Vous vous étonnez [...] libertin que Tilly. » p. 149.

« Le registre de la police [...] a fait entendre raison. » p. 161.

« Voici une anecdote [...] rien à la Madone. » p. 174-175.

« La Fontaine disait [...] rouerie, d'un *puff*. » p. 180.

« LA CHEMINEE DE MARBRE [...] J'ai le dénouement. » p. 182-183.

« M. Beyle a 14 ans [...] ordres de M. le comte Molé. » p. 188.

« Tout le monde s'est bien [...] 5 sequins trouvés chez lui. » p. 195.

« Ce matin, je suis tout ému [...] cela à Clara Gazul. » p. 209.

« Ne vous plaignez pas [...] de l'encre, de la plume ? » p. 224.

« Marie-Anne d'Autriche [...] qu'on se révoltera. » p. 224.

« Avant-hier soir [...] de la Torrigiani. » p. 226-227.

« Il y a deux mois [...] sa cour, un privilège. » p. 230.

- « Je crève d'ennui [...] ou jambes cassées. » p. 239.
- « Que d'histoires dans le genre [...] adaptée à mes héros. » p. 259-261.
- « De cette trahison [...] ordres de son souverain. » p. 269-270.
- Lettre au comte Sébastiani, p. 267-277.
- « Il y avait à Venise [...] Je suis cet homme. » p. 281.
- « Mme Az[ur] ne croit [...] du plus grand bonheur. » p. 281-282.
- « Malgré l'imprudence [...] Arlequin ministre ? » p. 292-293.
- « Ce pays-ci n'est pas [...] couteau des dénoncés. » p. 302-303.
- « Je suis à peu près [...] se hâta de prendre congé. » p. 304.
- « Bologne a organisé [...] haïs par les libéraux. » p. 326.
- « *Tartarie chinoise* [...] dans sa troupe en majorité ? (a). » p. 327-333.
- « J'ai à me plaindre [...] pouvait devenir désagréable. » p. 368.
- « Le pape a dit [...] dans les environs de Terracine. » p. 376-377.
- « J'ai passé six heures [...] le gênaient horriblement. » p. 383-384.
- « Un paysan faisait un trou [...] chez M. Dijon. » p. 386.
- « Le 21, à Forli [...] de Forli à Milan. » p. 395.
- « Quant à moi, mes connaissances [...] résumé de mon m[anu]s[crit]. » p. 442-443.
- « *Avis de chien enragé* [...] les *réfugiés* italiens. » p. 468.
- « Je vais avoir l'honneur [...] rien pu décider. » p. 563-564.
- « Le nommé Course [...] les galères de Civita-Vecchia. » p. 576-577.
- « L'affaire du malheureux [...] sous les yeux de Votre Excellence. » p. 582-584.
- « Cela est vrai surtout [...] l'avancement convenable. » p. 605.
- « Cet été, dans la rue [...] qui peut-être ne vaut rien. » p. 719.
- « Le roi de Bavière [...] et de toutes façons. » p. 720.

« Monsieur le Comte, le 12 décembre [...] doivent être à Sienne (a). » p. 754-757.

« L'accident a eu lieu [...] le bâtiment se relève. » p. 758-759.

« Vous avez su bien avant moi [...] quatre-vingt-mille francs. » p. 761.

« Un jeune voleur, protégé [...] vingt ans de galère. » p. 763.

Stendhal, *Correspondance III (1835-1842)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Victor Del Litto et Henri Martineau, 1969

« *Affaires politiques* [...] en faveur du payant. » p. 40-43.

« On emploie des moyens indirects [...] cardinal Bernetti et Rome. » p. 47-48.

« Je finirai par une anecdote [...] sublimes de Sa Sainteté. » p. 50-53.

« Un employé a été envoyé [...] domestique d'un cardinal. » p. 54.

« Je ne sais si [...] éminemment corruptrice. » p. 119-123.

« J'ai une collection en 12 vol. [...] six ans de galères. » p. 129-130.

« M. le cardinal Gamberini [...] *Rinascero In eterno*. » p. 134.

« Je viens de passer l'été [...] d'une autre fenêtre. » p. 135-136.

« Je vous conterai, si jamais [...] Fieschi, comme l'Italien. » p. 194-195.

« Monsieur le Président du Conseil [...] vie de l'autre. » p. 209-211.

« Monsieur le Président du Conseil [...] se trouve la vérité. » p. 212-213.

« Mme Murat est ici [...] digne de Plutarque. » p. 222.

« Les Anglais ne vivent que d'idées [...] sept mille francs de rente. » p. 254.

« Je disais à Mme Emilie [...] de les mépriser. » p. 255-256.

« Madame veuve Derosne [...] connaissez le quatrain. » p. 265.

« Il n'y avait en fait [...] pu leur résister. » p. 281.

« Voici une autre spéculation [...] des douanes romaines. » p. 282.

« Un de ces saints [...] à l'Ecole polytechnique. » p. 284.

- « Pour nous dédommager [...] et de plus nouveau. » p. 284-285.
- « On dit que l'excellent Saint-Père [...] athée, chose fausse. » p. 311-312.
- « Ce qui fait beaucoup de tort [...] ornait le balcon. » p. 320-321.
- « Rien de nouveau [...] doute, mais nul. » p. 339-340.
- « M. de Genoude [...] les sifflets anonymes. » p. 340-341.
- « En 1839, un prêtre [...] vieillard de 76 ans. » p. 375.
- « Ainsi, pendant toute [...] celui de Barcelone. » p. 379.
- « Dans la semaine grasse [...] ont été admirables. » p. 422-423.
- « J'ai oublié beaucoup [...] danseurs de sortir. » p. 423.
- « Puisque les petites choses [...] Mlle Mie-de-pain (Molica). » p. 426-429.
- « Monsieur le Ministre [...] très obéissant serviteur. » p. 445-448.
- « Monsieur l'Amiral [...] avec respect, etc. » p. 449-450.
- « Voici, mon cher [...] voilà ma perte. » p. 461-462.
- « Monsieur l'Amiral [...] suis avec respect... » p. 463.
- « La Marie-Antoinette [...] naturelle à ce peuple. » p. 470-471.
- « Une femme séduisante [...] conduira à Florence. » p. 472-473.

Vies de Haydn, Mozart et Métastase, Paris, Le Divan, révision du texte et préface par Henri Martineau, 1928

- « Un cousin du charron [...] chez le maître d'école. » p. 26-27.
- « Le hasard conduisit [...] que nous aimons. » p. 27-29.
- « On représentait sur un [...] sur les spectateurs. » p. 31-32.
- « Les ravages du temps [...] elle est inconnue. » p. 41.
- « Ses premières productions [...] fit défendre la pièce. » p. 42-43.
- « Friedberg, compositeur [...] simplement le Maure. » p. 50-51.
- « Comme Léonard de Vinci [...] ses pieds de mouche. » p. 82-84.

- « En général Haydn [...] il eut ce dessein. » p. 88-89.
- « Mon ami, en 1741 [...] matérielles de son art. » p. 93-94.
- « J'ai souvent vu demander [...] est à quatre voix. » p. 107-108.
- « Du temps de Charles VI [...] la fortune de Porpora. » p. 116.
- « De tous les morceaux [...] ressauter l'auditoire endormi. » p. 116-117.
- « Je parle si souvent [...] par la musique. » p. 125-127.
- « Quant à la musique [...] avec les Furies. » p. 128-129.
- « Cette situation est [...] de son profond désespoir. » p. 136-137.
- « Gluck, pour échauffer [...] loin des pensées terrestres. » p. 143-145.
- « Cette existence monotone [...] à la musique de Haydn¹. » p. 145-151.
- « Il voyait beaucoup à Londres [...] Reynolds la saisit rapidement. » p. 153-154.
- « Vers le milieu du seizième siècle [...] messe du pape Marcel. » p. 159.
- « En 1799 j'étais à Vienne [...] la base de toute musique. » p. 163-167.
- « Dans la musique, au contraire [...] le plus délicieux de sa vie. » p. 204-205.
- « Je disputais avec un Vénitien [...] distinguer un chant quelconque. » p. 227-231.
- « Les visites de ses amis [...] compagnons de ses travaux. » p. 238-240.
- « De retour dans la capitale [...] pas de postérité. » p. 240-245.
- « Lorsqu'il eut quatre ans [...] jouait sur le violon. » p. 261-262.
- « L'anecdote suivante [...] impossible de les jouer. » p. 263-264.
- « L'empereur François Ier [...] exercé à cette manière. » p. 264-265.
- « Dès l'âge le plus tendre [...] celui que Wolfgang tenait. » p. 265-269.
- « Un jour, chez le roi [...] qu'il dédia à la reine. » p. 272.
- « Nous avons sur son séjour [...] torrents de larmes. » p. 275.
- « Mozart et son fils [...] de Mozart complet. » p. 275-276.

- « Voici maintenant ce qui montre [...] le tendre Boccherini. » p. 278-280.
- « De Rome, les Mozart [...] à quatre voix. » p. 281.
- « Mozart composa la musique [...] ses compositions suivantes. » p. 286.
- « Lors du voyage de Mozart [...] faire continuer l'opéra. » p. 292-293.
- « Un amateur d'une ville [...] Majesté Impériale ! » » p. 295-297.
- « Quand il était saisi [...] supérieur à Raphaël ? » » p. 298-301.
- « Mozart jugeait ses propres [...] j'aurais pu faire. » p. 302-304.
- « Un jour un directeur de spectacle [...] traits de préoccupation. » p. 306-313.
- « Un événement assez singulier [...] des âmes sensibles. » p. 318-321.
- « Parcourons quelques situations [...] comble du bonheur. » p. 340.
- « Métastase, né à Rome [...] ont charmé le monde. » p. 377-379.

Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres, Paris, Le Divan, préface d'Henri Martineau, 1931

- « Peu de temps avant sa mort [...] droite du spectateur). » p. 3-6.
- « On a trouvé dans les archives [...] saint Joseph s'appuie. » p. 68.
- « Vous savez que le 20 avril [...] la trouvent laide. » p. 79-80.
- « Voici un mot [...] cette capricieuse beauté. » p. 97.
- « Le quatrième tableau [...] tomber ses fers. » p. 104-105.
- « Les Courtisans amis [...] Victoire Colonne. » p. 150-151.
- « Un Seigneur étranger [...] mal en ordre. » p. 251-252.

Pensées : Filosofia nova, Paris, Le Divan, préface par Henri Martineau, 1931

- « Duché avait fait [...] d'un seul mortel. » p. 17.
- « Note sur Molière [...] de ses méditations. » p. 37.
- « Grand trait [...] mœurs du Régent. » p. 90.

- « Il y a dans *le Mari* [...] la même ville. » p. 118.
- « Mme Chalvet ma tante [...] plutôt la nature. » p. 187-190.
- « Voici une anecdote [...] dans ce moment. » p. 299-300.
- « Les Chiriguanes soutiennent [...] traité de chargé ? » p. 300-301.
- « Puymorin, frère [...] discutera à fond. » p. 308 .
- « Trait de caractère [...] dévot et véridique). » p. 309.

Courrier anglais I, II, III, Paris, Le Divan, établissement du texte et préface par Henri Martineau, 1935-1936

- « À propos de *mémoires* [...] comme du vieux papier. » p. 17-18.
- « Les *Mémoires du général* [...] excellente mystification. » p. 19-20.
- « Des acteurs anglais sont venus [...] jeunesse de Paris. » p. 21-23.
- « Les acteurs anglais [...] de l'an 1822. » p. 29-31.
- « M. de Jouy [...] gestes de Napoléon. » p. 34-35.
- « L'auteur de *Marguerite Aymon* [...] traduits en anglais. » p. 45.
- « Voici un ouvrage [...] Fauvel de M. Picard. » p. 67-68.
- « Monsieur, La revue d'aujourd'hui [...] entortillé de l'auteur. » p. 100-101.
- « Un libraire a acquis [...] sous peu de jours. » p. 104-105.
- « Collé fut le héros [...] analyse plus étendue. » p. 145.
- « Le titre du roman [...] force dans son talent. » p. 155.
- « La jeune et la belle [...] lit jamais les oeuvres. » p. 179-180.
- « M. Xavier de Maistre, sous le titre [...] d'abus au *temps présent*. » p. 199-202.
- « Mon objet, aujourd'hui [...] parler de politique. » p. 220-224.
- « Mes Mémoires de M. Fauche-Borel [...] l'inégalité des conditions. » p. 241-244.
- « Une jeune fille [...] lu avec curiosité. » p. 252-262.
- « Rossini qui était alors [...] succès comme chanteur. » p. 273.

- « Comme à Milan également [...] Et il s'échappa. » p. 276-279.
- « Quand il avait acquis [...] défigurés et caricaturés. » p. 281-282.
- « Il écrit généralement [...] goût pouvaient admirer. » p. 285-286.
- « Rossini fut enfin [...] le point d'être sifflés. » p. 286-288.
- « Rossini composa pour San Carlo [...] avec le drame. » p. 289-290.
- « La facilité de Rossini [...] avant de sortir. » p. 295.
- « Le volume suivant [...] pas été déplacé. » p. 307-308.
- « Nous arrivons à la *Francesca* [...] horreurs de sa situation. » p. 308-315.
- « J'ai tout lieu de croire [...] pas été amoureux. » p. 333.
- « Écrivant dans la langue [...] à la publier. » p. 344.
- « Nous aimerions bien donner [...] menait à l'attendrissement. » p. 371-375.

Mélanges d'art, Salon de 1824, Paris, Le Divan, préface d'Henri Martineau, 1931

- « On m'a raconté [...] un grand peintre. » p. 64.
- « Sixte-Quint, l'un des plus grands [...] main à la devineuse. » p. 82.
- « Tout geste passionné [...] permet rien de plus. » p. 162-163.
- « La dernière exposition [...] faire leur métier. » p. 164-165.
- « Je ne dis pas que nos sculpteurs [...] devint ce qu'on sait. » p. 170-171.
- « Les voyageurs qui d'avance [...] charlatans trop connus. » p. 203-207.
- « Vers 1802, des Anglais [...] Civita-Vecchia et Cervetri. » p. 209.
- « Don Alessandro Torlonia [...] quatre-vingt-quatre napoléons d'or. » p. 216-217.
- « Nous prédisons à M. Meyerbeer [...] nous y viendrons avec le temps. » p. 313-315.
- « L'intrigue est si compliquée [...] a paru sublime. » p. 350-351.
- « On redonnera sans doute [...] a fort bien chanté. » p. 384-385.

***Mélanges intimes et marginalia*, Paris, Le Divan, préface d'Henri Martineau, 1931**

- « Un M. Beaumont [...] Et ils disaient. » p. 31.
- « Libéral honteusement [...] détailler cela ? » p. 99-100.
- « Conté, le 10 mai 34 [...] naturel et de malpropreté. » p. 125.
- « Reçu le R. et le N. [...] le saccadé, le dur. » p. 137.
- « 1546. Ariberti [...] à ce qu'il paraît. » p. 188.
- « 1595. Un M. Picknon [...] temps de s'amuser. » p. 189-190.
- « Vers 1598 [...] il fait l'hypocrite. » p. 190.
- « 1588. Un pauvre diable [...] à un tel aveu. » p. 192-193.
- « 1599. Un Massini [...] une autre année. » p. 193.
- « 1601. Second récit [...] l'anneau de diamant. » p. 195.
- « 1561. Exécution [...] duchesse de Palliano. » p. 197-198.
- « D. Gregorio, assassiné [...] de l'époque. » p. 199-201.
- « *Trait vrai* [...] chez Mme Weldode. » p. 251.
- « Pilotis. - Quand [...] le mot de Napoléon ? » p. 283.
- « Le Sourd-Muet [...] pas à la première. » p. 324-325.
- « Le cardinal légat [...] avait dans sa poche. » p. 326.
- « Durant la soirée [...] et fort impertinent. » p. 383.

***Théâtre*, Paris, Le Divan, édition de Henri Martineau, 1931**

- « Le plan du sujet [...] nos sentiments. Fin. » p. 3-6.
- « Acte I scène première [...] FIN DE LA PIÈCE. » p. 33-39.
- [Reggio, le 16 ventôse [...] les deux contrats. » p. 43-47.
- « M. d'Armanche est un homme [...] n'habitera pas Paris. » p. 197-200.

- « Plan d'Hamlet* [...] il poignarda Ophélie. » p. 211-215.
- « Hamlet 1* [...] spectre épouvantable, etc. » p. 217-235.
- « Delmare * s'est aperçu [...] s'oppose à son mariage. » p. 239-240.
- « Mme Valbelle antagoniste de Delmare [...] charmé de les unir. » p. 245-246.
- « Acte I scène 1 [...] vie de l'homme de bien. » p. 259-280.
- « Anecdote * [...] l'attendaient au salon. » p. 304-307.
- « *Plan du 27 germinal* [...] Charles est arrêté. » p. 395-397.
- « LES DEUX H[OMMES] *1 [...] 38 s[cènes] dont 7 monologues. » p. 406-409.
- « J'ai supposé qu'un très jeune [...] « M'aimerait-il encore ? etc. » » p. 410.
- « THE TWO MEN * [...] met cette condition. » p. 432-435.

Vie de Napoléon, Paris, Stock, édition établie et présentée par Catherine Mariette, 1998

- « Napoléon fut admis [...] alors que quatorze ans. » p. 16.
- « La Révolution commençait [...] par-dessus le parapet. » p. 17.
- « Peu après, il montrait [...] coeur d'un conquérant. » p. 19-20.
- * p. 25.
- « Quoique Napoléon ait dit [...] doutait pas d'aller loin. » p. 27.
- « *La balle qui me tuera* [...] boulets ou à la mer. » p. 29.
- « Il punit leurs perfidies [...] manière de gouverner. » p. 32.
- « J'ai souvent réfléchi [...] jusqu'à la fin. » p. 36.
- « On assure qu'à son retour [...] L'Empire des Gaules. » p. 51.
- « La modération du Premier Consul [...] de ne pas rire*. » p. 52.
- « À Sainte-Hélène, le chirurgien [...] générale qu'on le croit*. » p. 57-58.
- « Le chirurgien Warden [...] légitimes contre l'assassinat ? » p. 59-61.
- « La justification telle quelle [...] qu'à un grand courage. » p. 62.

« À Tilsitt, Napoléon [...] qu'on le détestait. » p. 72-73.

« Cependant, après huit jours [...] je ne l'aurais pas fait. » p. 81.

« M. de Saint-Simon, grand [...] qu'on appelait des rebelles. » p. 93-94.

« Un étudiant d'Iéna [...] chercherai à recommencer. » p. 98.

« Une petite commune [...] cinq cent fois par jour. » p. 103.

« Quand Napoléon apprit [...] une des meilleures têtes. » p. 109.

« Quand l'empereur était content [...] prince de Neuchâtel. » p. 110.

« Ce qu'il y avait de charmant [...] obligé de la croire. » p. 113.

« De la suppression [...] rien de plus faux. » p. 115-116.

***** p. 119.

***** p. 119.

« Un général de mes amis [...] tous de grands personnages ! » p. 119-120.

« Napoléon, pauvre et tout appliqué [...] sans se déranger, la renvoyait. » p. 121.

« Il fut dupe [...] difficile à créer. » p. 122-123.

« La jolie duchesse [...] la fait pleurer. » p. 124.

« Le comte Laplace [...] ni au valet. » p. 124-125.

« Un jour dans un conseil [...] chef de bataillon. » p. 127.

« À l'armée, après une victoire [...] tout éloignait l'intrigue. » p. 127-128.

« J'ai vu vingt-deux [...] maître du monde**. » p. 130.

« En Russie, personne [...] aussi civilisés que nous**. » p. 132.

« Un trait marquant [...] Mais trahirait-il ? » » p. 141.

« À Paris, le matin [...] parce qu'ils se voyaient conquis. » p. 142.

« Du reste, il était fou [...] qu'employa la destinée. » p. 146.

« Le projet de l'empereur [...] responsabilités sur lui**. » p. 147.

- « Toute la journée [...] la statue colossale. » p. 50-151.
- « Le gouvernement provisoire [...] au 21 juin 1792. » p. 161.
- « En 1814, l'homme gangrené [...] l'article du libraire. » p. 161-162.
- « 6. Le 16 décembre [...] la vanité nationale. » p. 168-169.
- « A Savenay [...] dans les journaux. » p. 174.
- « Le baron Jermanowski [...] qui était aussi arrêtée... » p. 177-187.
- « Sa manière d'être [...] que les fatigues. » p. 190-191.

Mémoires sur Napoléon, Paris, Le Divan, établissement du texte et préface par Henri Martineau, 1930

- « Dans la rue [...] prévenir une surprise. » p. 258.
- « Dès 1755, Pascal Paoli [...] à celui de Buonaparte. » p. 260-262.
- « Supposons-le né [...] celui-ci au désespoir. » p. 263-264.
- « Trois fois, depuis [...] parler de son fils*. » p. 264-265.
- « Dès la première enfance [...] raisonnables et calculatrices. » p. 266.
- « C'était un homme d'église [...] pleins de raison. » p. 268.
- « Napoléon fut amené [...] son premier mathématicien. » p. 269.
- « Le caractère de Napoléon [...] trois cent soixante-cinq-jours. » p. 271.
- « M. Domairon, notre professeur [...] c'est-à-dire sur Kalouga. » p. 272.
- « A l'école, un seul [...] n'allaient qu'aux bêtes. » p. 272-273.
- « Ce fut pendant son séjour [...] soins de M. de Talleyrand. » p. 275.
- « Par malheur [...] les plus heureuses. » p. 275-276.
- « À Auxonne, un vieux [...] aide-de-camp de l'Empereur. » p. 280-281.
- « Le général en chef Doppet [...] le feu à ce magasin. » p. 297.
- « Une frégate anglaise [...] aucune avarie majeure. » p. 306.
- « Les représentants établirent [...] à cet effet, les fusilla. » p. 307.

- « On vient de voir [...] depuis duc d'Abrantès. » p. 309-315.
- « Ce fut en Italie [...] continuât à le tutoyer. » p. 322.
- « Napoléon se défendait [...] la gloire de l'Empire. » p. 323.
- « J'étais bien jeune [...] fort cette action. » p. 324.
- « Le lendemain de notre second [...] qui lui fut enlevée. » p. 329.
- « Il se souciait peu [...] ministère public, etc., etc. » p. 330-331.
- « En l'an III (1794) [...] avec la plus haute distinction. » p. 332-334.
- « Ce fut pendant le commandement [...] pas à se marier. » p. 350-351.
- « L'apparition de Napoléon [...] qui m'avait été imposée. » p. 358.
- « Ce fut un spectacle [...] résultat de la campagne. » p. 366.
- « Laharpe retourna dans son camp [...] les troupes désolées. » p. 384.
- « Napoléon, dans sa ronde [...] viole tous les usages. » p. 386.
- « M. Robert, un des plus beaux [...] de la première jeunesse. » p. 388-389.
- « Et pour finir par l'être le plus séduisant [...] se fit remettre en liberté. » p. 395-396.
- « Bonaparte avait rencontré [...] petite ville de Bretagne. » p. 547-552.
- « Peu de jours avant la chute [...] par ses soldats, comme voleur. » p. 602-603.
- « Le 16 octobre, les conférences [...] cinq heures du soir. » p. 610-611.
- « Les conférences d'abord languirent [...] rire intérieurement beaucoup. » p. 615-616.
- « Napoléon donnait souvent à dîner [...] à la fin des repas. » p. 684.

D'un nouveau complot contre les industriels, Paris, Flammarion, Collections Nouvelle bibliothèque romantique, 1972

** p. 13.

**CORPUS DES CITATIONS
STENDHALIENNES PORTANT SUR
LES RÉCITS COURTS**

On trouvera réunis ici divers passages dans lesquels Stendhal évoque son écriture, et plus particulièrement ses conceptions stylistiques liées au genre bref. Il ne s'agit pas toujours de propos théoriques à proprement parler, mais ils présentent le mérite de donner un certain nombre d'informations précieuses sur la stylistique mais aussi la thématique du récit court stendhalien.

Rome, Naples et Florence en 1817, Voyages en Italie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1973

« Cette esquisse [...] manquent de mesure. » p. 3.

« On verra [...] la politique. » p. 3.

« Est-ce un homme [...] de génie ? » p. 7.

« Soliva, comme le Corrège [...] symphonies de Haydn. » p. 8.

« Il n'y a rien [...] appelle loges. » p. 11.

« Quand il discute [...] bavard que Cicéron. » p. 11.

« Je ne vous parle pas [...] l'immense océan. » p. 12.

« Je compte [...] louange. » p. 25.

« A présent [...] étudier ce peuple. » p. 39-40.

« Il faut que l'imagination [...] se taisent. » p. 40.

« Anecdotes [...] mépris. » p. 50-51.

Anecdote, 22 mars 1817, p. 68.

« La littérature [...] Landlord. » p. 77.

« Comme un roman [...] philosophique. » p. 84.

« Les anecdotes [...] publier. » p. 92.

« Je me rappelle [...] caractères. » p. 121.

« Le patriotisme [...] Bergame. » p. 137.

« Ce qu'il y a [...] en Italie. » p. 170.

« Ajouter [...] Montebello. » p. 170.

« N'ont-ils pas fait [...] connu. » p. 172.

L'Italie en 1818, Voyages en Italie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1973

« Le premier regard [...] empruntée. » p. 213.

« Un autre [...] Rennes. » p. 214.

« Et, me dira-t-on [...] j'ai vu ainsi. » p. 214-215.

« Les anecdotes [...] grand soin. » p. 217.

« Ici les moyens [...] fort couru. » p. 242.

** p. 244.

« L'auteur confondu [...] invention. » p. 245-246.

« L'auteur, le célèbre [...] âmes au monde. » p. 257-258.

Rome, Naples et Florence (1826), Voyages en Italie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1973

« Au sortir [...] à cet ami. » p. 292-294.

« Grâce à cet ancien [...] les intérêts. » p. 312.

« Tout ce que [...] Rome de moi. » p. 314-315.

« Contemporain du Guide [...] fort curieux. » p. 325.

« Comme M. de Brême [...] nouvelles d'Italie. » p. 326.

« Je n'ai garde [...] bien sérieusement. » p. 328-329.

« 13 novembre 1816 [...] promenades publiques. » p. 329-331.

*p. 333.

« Je lis avec plaisir [...] des critiques. » p. 334.

« L'histoire de Milan [...] lui succéder. » p. 334-335.

Anecdote, 19 novembre 1816, p. 336-338.

**p. 342.

« M. Marliani me raconte [...] retint à Milan. » p. 343-344.

« On m'a fait [...] Lugano. » p. 346.

« Par les temps [...] le public. » p. 360.

« J'ai consulté [...] mentait pas. » p. 372.

*p. 380.

« Un jeune homme qui vante [...] j'étudiais le conteur. » p. 383.

*p. 384.

« Ce même prince [...] Creuzé de Lesser. » p. 386.

« J'ai deux ou trois histoires [...] courage. » p. 387-388.

« Anecdote de la tragédie d'Annibal. » p. 389.

« Mme Lambertini [...] de tous les prêtres. » p. 395.

« Je sors de l'atelier [...] l'amour. » p. 410.

« Je n'ai pas manqué [...] frappé. » p. 416.

« J'ai raconté [...] clarté. » p. 416.

« Après les anecdotes [...] dans le salon. » p. 416-418.

*p. 417.

« Il est impossible [...] *d'ailleurs* inutile. » p. 423.

*p. 424.

« Si jamais [...] le lecteur. » p. 424.

« Par le conseil [...] devient intéressant. » p. 424.

« On a raconté [...] p. 129). » p. 424-425.

« Je reviens [...] plus piquantes. » p. 425.

« Le voyageur [...] p. 325). » p. 425-426.

*p. 426.

« Il y a quinze jours [...] reconnu un aigle. » p. 426-427.

« Quoique *je n'aie* [...] dix minutes. » p. 427-428.

*p. 430.

« J'ai eu la gloire [...] M. Jobez du Jura. » p. 432-433.

« Une Italienne [...] ridicule. » p. 434.

« Je me trouve [...] une nuance de sentiment. » p. 434-435.

« Si j'avais [...] de cet homme. » p. 435.

« Excepté en matière [...] *perfection* des siennes. » p. 436.

« Les coquinerie [...] du XVIII^e siècle. » p. 437.

« Ils ne veulent [...] aventures plaisantes. » p. 446.

« Si je me suis [...] depuis deux jours. » p. 446.

« Je n'ai parlé [...] environs de Bologne. » p. 451.

« Pour un lecteur [...] passion violente. » p. 461.

« Cette femme charmante [...] ni poignard. » p. 462-463.

« Don Tommaso [...] depuis quarante ans. » p. 466.

« Au moment où [...] tête la première. » p. 467.

« Jamais aucune histoire [...] Moyen Age. » p. 470.

« Les jours de pluie [...] je raconte le mien. » p. 475.

« Bologne étant fort [...] trop caractéristiques. » p. 476.

« Je n'ose raconter [...] Ferdinand III. » p. 487.

« La division en castes [...] amie d'Alfieri. » p. 490.

« Lisant le Dante [...] de l'Italie. » p. 491.

« On connaît ce vers [...] profiter de la meilleure. » p. 498.

« Ce soir, à six heures [...] me voyais au XV^e siècle. » p. 498-499.

« Je n'entreprends pas [...] comme un plaisir d'ange. » p. 499-500.

« Près de Bolsena [...] massacrait Prina. » p. 505-506.

Anecdote, 7 février 1817, p. 509-510.

« Anecdote [...] méthodistes. » p. 517-518.

Anecdote, 28 février 1817, p. 518-519.

« Ce ballet a découvert [...] Cervantès.) » p. 521.

« L'anecdote [...] étudier ce pays. » p. 521-522.

« Au château de B*** [...] donnés par la parole. » p. 522.

« Mais il y a longtemps [...] pas *français*. » p. 525.

« Je m'arrête [...] d'espion. » p. 526.

« Je retrouve [...] Terracine. » p. 533.

Anecdote Salerne, 1er avril 1817, p. 534-535.

« Le *Journal* [...] que j'en tire. » p. 541.

« A Florence [...] moquer des rois. » p. 551-552.

« Santapiro [...] infâme d'imprimer. » p. 552.

« Près de Gerace [...] singuliers récits. » p. 554.

« Ces gens-ci [...] de Tite-Live. » p. 555-556.

« J'ajoute de mémoire [...] eût été Marcellus. » p. 558-559.

Anecdote, 25 juin 1817, p. 562-563.

« Mme Melfi, qui a laissé [...] manquer d'esprit. » p. 568-569.

« Je compte dans mon journal [...] *pas hypocrite*. » p. 580-581.

- « (L'état de la liberté [...] générale Pfi.....). » p. 582.
- « Anecdote du jeune [...] villa Aldobrandini. » p. 582.
- « Je serais trop immoral [...] notoriété publique. » p. 585.
- « Le Romain me semble supérieur [...] qui précède. » p. 586.
- « Ce soir, au milieu [...] prochain mariage. » p. 591-592.

Promenades dans Rome, Voyages en Italie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1973

- « Sans doute, il y aura [...] de statues. » p. 598.
- « Toutes les anecdotes [...] croit telles. » p. 598.
- ***p. 602.
- « Depuis les imaginations [...] acheter l'amour ? » p. 619.
- « Bandello, que Henri II [...] un souvenir distinct. » p. 620-621.
- *p. 620.
- *p. 621.
- « Ce matin, lassés [...] prince Barberini.). » p. 622.
- « Histoire du conclave [...] Severoli. » p. 624.
- « Je n'oublierai de ma vie [...] à droite. » p. 624.
- « Au reste, rien de moins [...] comme chez Cracas. » p. 624-625.
- « Nous avons commencé [...] Dominiquin. » p. 634.
- Anecdote, 26 octobre 1827, p. 657-661.
- Anecdote, 2 novembre 1827, p. 661-663.
- Anecdote, 6 novembre 1827, p. 664-667.
- « Un voyageur note [...] de passion. » p. 667.
- « Cinq ou six petits [...] de gravité. » p. 668.

Anecdote Grottaferrata, 20 novembre 1827, p. 673-676.

*p. 675.

*p. 679.

« Je me fais violence [...] Saint-Pierre. » p. 692.

« Je demande pardon [...] trois volumes. » p. 700.

« Je sacrifie [...] en les écrivant. » p. 708.

« Au Collegio Romano [...] sommes français. » p. 718-719.

« Chaque hiver [...] du *change*. » p. 722.

« Remarquez-vous [...] leur air inquiet. » p. 722-723.

« (Comme l'ont fait [...] ses contemporains. » p. 723.

« Mon ami m'a raconté [...] depuis cardinal. » p. 735.

« L'histoire des flibustiers [...] à cette époque*. » p. 736-737.

« Il y avait dans ces thermes [...] l'élection des papes. » p. 753.

« Cette nuit, il y a eu [...] dans le cas d'employer. » p. 754-756.

« Quel que soit le rang [...] *del Vaticano*). » p. 765.

« J'ai voyagé une fois [...] pour aller le voir. » p. 785-786.

« Nos postillons [...] je ne puis redire. » p. 797.

« Enfin, nous avons reçu [...] il y a deux ans. » p. 799.

« Obsédés par toutes ces idées [...] événements contemporains. » p. 801-803.

« le portrait de Mme Lepri [...] l'anecdote si connue. » p. 809.

« Mme Lampugnani a obtenu [...] paire de bottes. » p. 815.

« Le Bramante parla [...] ému sa grande âme. » p. 818-819.

Anecdote 29 mai 1828, p. 833-842 = essentiel.

« On frémit quand on songe [...] le plus futile. » p. 853.

*p. 857.

« C'est cette hideuse canaille [...] a commencé. » p. 861.

« Si l'on tue [...] Pau, 1829. » p. 862.

« Nous parlons de l'empoisonnement [...] comme notre vieillard ! » p. 862-863.

« Les actions de peu d'importance [...] les actions importantes. » p. 868.

*p. 868.

« J'ai dit qu'il ne fallait pas [...] mille preuves. » p. 896.

« Mais qu'importe [...] anecdote ? » p. 898.

« M. l'abbé C*** [...] les tribunaux. » p. 901.

« On parle encore [...] le comment est curieux. » p. 903.

« Histoire des trois [...] notre voisine. » p. 904.

« Ce matin, nous étions à Tivoli [...] contemporain du Dante. » p. 911-913.

« Dans beaucoup de villes d'Italie [...] vers le nord. » p. 918.

« Cet être mystérieux [...] au Capitole. » p. 919-920.

*p. 919.

« De graves théologiens [...] anecdote comique. » p. 927.

« Le lecteur peut chercher [...] singulière circonstance. » p. 939.

« Mon abbé ultra [...] il s'en vante. » p. 949-951.

« L'histoire des persécutions [...] Voici une anecdote. » p. 953.

« Après être allé [...] une liberté étonnante. » p. 956.

« Nous avons obtenu [...] dans une pièce voisine. » p. 966-967.

« L'histoire de Giannone [...] les Napolitains. » p. 967.

Anecdote, 3 octobre 1828, p. 971-977.

Santa Maria in Trivio, p. 987-988.

« Je ne suis pas curieux [...] des gens braves. » p. 997.
Anecdote, 16 octobre 1818, p. 999-1014.

« Comme on ne trouve [...] du XVI^e siècle. » p. 1015.
« Innocent VIII, après n'avoir [...] ennuyeuses aux voyageurs. » p. 1015-1033.
« Du brigandage » p. 1036-1048.
« Montaigne, le spirituel [...] une paire de pincettes. » p. 1051-1052.
« Histoire de Rome de 891 à 1073 », p. 1055-1066.
« On nous raconte [...] avec Rome ? » p. 1069.
Histoire de Lafargue, p. 1069-1079.
« C'est probablement l'effet [...] rédigeais ses effets. » p. 1082.
Anecdote, 27 novembre 1828, p. 1082-1083.
« Nous nous étonnons [...] le sont bien. » p. 1092.
« (On m'annonce [...] mois de 1829.) » p. 1093.
« J'ai fui le récit [...] avec des Italiens. » p. 1093.
« M. Ghirlanda nous raconte [...] encore plus extraordinaire. » p. 1094-1096.
« Savarelli nous conte [...] que la volupté. » p. 1098.
Anecdote, 15 décembre 1828, p. 1100-1101.
« J'ai un genre [...] physionomie générale. » p. 1106.
« Les salons de Paris [...] avec agrément. » p. 1107.
Anecdote, 23 janvier 1829, p. 1125-1126.
Anecdote, 25 janvier 1829, p. 1126-1127.
Anecdote, 1er février 1829, p. 1127-1129.
« Les Italiens n'ont pas ces soins [...] inextinguible des dieux. » p. 1149.
*p. 1154.

Mémoires d'un touriste [1838], Voyages en France, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1992

« C'est n'est point par *égotisme* [...] de haute futaie ! » p. 3-4.

« Je me rappelle qu'au Moyen-Age [...] Quel dommage ! » p. 5.

« Il y a deux anecdotes [...] à dix livres. » p. 8.

« Dans les familles les plus unies [...] auquel il succédait. » p. 20-21.

Anecdote Nivernais, 20 avril 1837, p. 22-26.

« Il y avait beaucoup de monde [...] sous toutes ses formes. » p. 30-34.

« Ranville me donne [...] médecins de province. » p. 35-36.

« Ils trouvent froid [...] comble de l'esprit. » p. 37.

« En courant la poste [...] elle eut M. Molé. » p. 62.

« Le général Bisson [...] clos des murs. » p. 64.

« Besançon me dit M. D*** [...] M. Tourangin. » p. 70.

« Un négociant d'une belle [...] etc., etc. » p. 74.

« Songez que ce que [...] bien un pays. » p. 93.

« Vous passeriez vingt ans [...] à travers le journal. » p. 93.

« Si j'avais quelque anecdote [...] plusieurs siècles encore. » p. 94.

Anecdote, Lyon, 31 mai 1837, p. 106-109.

« On raconte des menées [...] ne rien spécifier. » p. 121.

« Anecdote déchirante de ce matin. » p. 121.

« C'est par une raison [...] publié jusqu'ici. » p. 122.

« Anecdote plaisante [...] madame votre mère ? » p. 127.

« J'ai payé tout cela [...] l'habileté est reconnue. » p. 128.

« Un Corse, homme de sens [...] savant Sismondi. » p. 168-169.

- « Mme d'Arsac [...] Moi connaître. » p. 169.
- « Telle a été ma soirée [...] trop plats. » p. 182.
- « Ce que c'est que des yeux [...] à un ébéniste. » p. 198.
- « Trois prêtres en soutane [...] pu m'échoir. » p. 203.
- « Ce n'est qu'aujourd'hui [...] comprendre mon récit. » p. 209-215.
- « J'ai vingt histoires [...] bourgeois de Paris. » p. 215-216.
- « Voici un dialogue [...] ce qui me semble *grossier*. » p. 216.
- « Malgré la triste [...] ce que je vois. » p. 217.
- « Je racontais dans un bourg [...] connaissent de Paris. » p. 217.
- « Le gouvernement pourrait [...] timbrée à la poste. » p. 217-218.
- « J'avais bien recommandé [...] ne repassera jamais. » p. 219-221.
- « Ce préfet, homme d'esprit [...] les rendent inévitables. » p. 225-226.
- « Quand l'épisode du pont [...] changer la marque*. » p. 226-229.
- « Je serais un grand fou [...] dès le X^e siècle. » p. 238.
- « Un monsieur fort âgé [...] Mme la duchesse de Berry. » p. 245-246.
- « Voici le résultat [...] par le spectacle. » p. 248.
- « Avant-hier, on m'a fait dîner [...] ne veut plus se relever. » p. 250-252.
- « C'est en sortant de cette salle [...] comprendre de travers**. » p. 260-265.
- « Un grand nombre [...] *quia vate sacro*. » p. 265.
- « La soirée a fini [...] pour M. Villeraye. » p. 268-275.
- « Il y a beaucoup de sorciers [...] avec leur imagination. » p. 301-305.
- « J'ai fait hommage [...] s'ils parlent politique. » p. 309-310.
- « Je pourrais imprimer [...] amoindrir à leurs yeux. » p. 315-316.
- « Mais le plus grand charme [...] dans ce genre de combat. » p. 354-357.

« Un homme de sens [...] me dit. » p. 364.
« On raconte devant moi [...] est-il vrai ? » p. 377.
« Le ciel m'a donné le talent [...] leurs phrases. » p. 382-383.
« Ces gens ont une excellente [...] prendre le change. » p. 384.
« Le plus riche [...] si menteuse. » p. 386.

« Avant la conquête [...] place Saint-André. » p. 391.

« Ce soir, au retour [...] pour le pouvoir. » p. 393.

Anecdote, Grenoble, le 27 août 1837, p. 395-401.

« Beaucoup des hommes [...] trait caractéristique oublié. » p. 402.

« Mais j'aime de passion [...] bonne compagnie. » p. 403.

Anecdote, Fourvoirie, le 1er septembre 1837, p. 403-418.

***Voyage en France, Voyages en France, Paris, Gallimard,
Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto,
1992***

« J'exhorte le lecteur [...] n'en ont point. » p. 422-423.

« Je n'ose répéter ses anecdotes. » p. 425.

« Si je ne m'étais pas [...] approche de l'Italie. » p. 427.

« Un moine, à qui [...] arrivée en 17... » p. 432.

« Je ne sais si je dois [...] point trop ennuyer. » p. 433-435.

« Tandis que je considérais [...] dans les dîners. » p. 437-438.

« Je pense bien que beaucoup [...] dans leur jeunesse. » p. 440-442.

« En vérité, je suis trop fatigué [...] pour mémoire. » p. 442.

« J'ai un fragment [...] chose triste. » p. 443.

« Je trouve à l'orchestre [...] insérerai point ici. » p. 457.

« Le *pédantisme* [...] cent fois expliquée*. » p. 459.

* p. 459.

« Le savant français [...] M. Letronne. » p. 462.

« On parlait hier soir [...] saint Paul comme moi. » p. 463.

« Je demande des faits [...] à mon tour ! » p. 485.

* p. 499.

« Je vais inscrire [...] lors de la Révolution. » p. 503.

« Le grand nombre de puits [...] impossible de raconter. » p. 507.

« La ville des plaisirs [...] le thé de Mme de***. » p. 515.

« Instruit des petits faits [...] faubourg Saint-Germain. » p. 518.

« La seconde Marseille [...] histoire de cette rue. » p. 519.

* p. 522.

« Mon plaisir étant d'étudier [...] m'assomme en ce pays-là. » p. 522-523.

« Un bonheur bien aimable [...] passes des livres ? » p. 540.

« Je ne nomme point [...] livre non dévot. » p. 546-547.

« Voici la conversation de ce soir [...] serais qu'ennuyeux. » p. 557.

« Ce soir, je viens d'être [...] aimable Languedocien. » p. 561.

« Autrefois je rencontrais [...] en qui j'aie foi. » p. 561.

« J'estime encore beaucoup [...] anciens poètes. » p. 562.

« L'on me fait un conte [...] l'ont-ils fait ? » p. 562-563.

« Etranges voleries [...] par M. Duchamp. » p. 567.

« La bataille de Vitoria [...] aucun de ces faits. » p. 567.

* p. 577.

« il se mariait, mais [...] inutiles à entendre. » p. 631.

« Je vais à l'église [...] et partit. » p. 640-641.

« Ces messieurs, presque [...] et de grec. » p. 643-644.

« Toutes les histoires écrites [...] foncièrement menteuses. » p. 645.

Histoire de Bordeaux**, p. 645-654.

« À Peyrehorade [...] pour trente sous. » p. 673.

« Officiers de cavalerie [...] cours à l'église. » p. 681.

« Hélas ! je vais passer [...] tant d'ennemis. » p. 700.

« Une maison de Libourne [...] de Petersbourg*... » p. 726.

« À droite du Puget [...] ceci plus tard. » p. 731.

« Grand Dieu ! quelles anecdotes [...] cette certitude-là. » p. 735-736.

« Plus loin, un troisième [...] borgne). » p. 740.

« Il ne serait pas bien [...] à moi au cabaret. » p. 747-748.

De l'Amour, Paris, GF Flammarion, chronologie et préface par Michel Crouzet, 1965

préface, p. 30.

* p. 32.

* p. 39-40.

Chapitre IV, p. 41 (cf *Ernestine ou la naissance de l'amour*).

« Pour preuve de la cristallisation [...] est rendue impossible. » p. 51.

* p. 72.

« Il faut absolument [...] à mon style*. » p. 90.

« Un homme sensible [...] les plus belles espérances. » p. 113-114.

*** p. 114.

* p. 124.

** p. 124.

* p. 126.

« On connaît en France [...] ce que je vous dis. » p. 129.

« Immédiatement après l'amour-passion [...] (Mémoires de Duclos). » p. 138.

« Voir les anecdotes [...] Saint-Lambert*. » p. 139.

« Or, comme en physiologie [...] une direction baroque. » p. 150-151.

* p. 151.

« L'appréhension extrême [...] *Je le savais*. » p. 153.

« moi, homme, je suis obligé [...] serions bien étonnés. » p. 154.

« L'Andalousie est l'un des plus [...] élégant et svelte. » p. 171.

Chapitre LI, p. 186-190.

Chapitre LII, p. 191-196.

« Quand elle est en bonne compagnie [...] garde à sa porte. » p. 230.

« Je connais peu de familles [...] loin d'approuver. » p. 203-231.

« Le malheur de l'inconstance [...] Paris est pavé. » p. 242.

52, p. 254-255.

138, p. 289.

144, p. 293.

165, p. 300.

166, p. 300-302.

« Je connais un ou deux [...] ne pas m'écouter. » p. 315.

« Mais, plus curieux [...] d'être raconté. » p. 316.

« Imaginez une figure [...] pas un roman. » p. 318.

« Un soir, qu'on raisonnait [...] choses difficiles à dire. » p. 322-323.

« En ce temps-là [...] l'avoir pour chef. » p. 324.

Le rameau de Salzbourg, p. 333-342.

Exemple de l'amour en France dans la classe riche, p. 367-379.

***Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, Folio essais,
édition établie par Victor Del Litto, 1996**

« Ces vertus, dont vous êtes [...] d'insulter au malheur. » p. 44.

« Ouvrons les confessions [...] morceaux charmants. » p. 46.

« Prenons au hasard [...] régna jusqu'en 1608. » p. 46-54.

« Il faudrait parler [...] et de l'autel. » p. 54.

« La décadence a été [...] le superlatif** ». » p. 66.

* p. 109.

* p. 118.

* p. 156-157.

Chapitre XXVIII, p. 171-173.

« Ces trente volumes [...] dix-sept ans plus tard. » p. 179-180.

« J.B. Giraldi [...] en présence de la nature. » p. 188-190.

Chapitre L, p. 192-194.

« Le talent vrai [...] de ce que j'aime ? » p. 229.

« En 1793, les officiers [...] serait pas venu. » p. 229-230.

« Une anecdote est-elle [...] par l'absurde. » p. 254.

« C'est un emblème [...] avec des muscles faibles. » p. 285-287.

* p. 341.

« Si la constitution [...] dans un demi-siècle*. » p. 342-343.

Chapitre CXXXV, p. 357-359.

« Je me fonde [...] pensées de Michel-Ange. » p. 369.

*** p. 377.

* p. 435.

« *L'esprit* du temps [...] et Benvenuto Cellini. » p. 470-473.

« En lisant les chroniques [...] ce qui l'a précédé*. » p. 478.

Vie de Rossini, Paris, Gallimard, Folio classique, préface et chronologie de Pierre Brunel, 1987

« Les titres du conteur [...] et surtout du bonheur. » p. 33-34.

« Le vieux et aimable [...] avec cette fureur. » p. 40.

« Walter Scott n'avait pas encore [...] fin du Moyen-Age. » p. 45.

« Je prie le lecteur [...] et ses ouvrages. » p. 79.

« On sent bien que [...] le prince Lucien Bonaparte. » p. 80-81.

Chapitre IV, p. 95-101.

« J'ai honte de descendre [...] telle est la vérité. » p. 102.

« Nous verrons plus tard [...] signe de faiblesse. » p. 129-130.

« Tous les spectateurs [...] vérité du costume. » p. 151.

« Ici je ne puis [...] Pie VI et de Pie VII. » p. 173.

Note 2, p. 195.

« Et ce spectacle étonnant [...] et l'on efface. » p. 218.

« J'ai entendu Rossini [...] un lieu commun. » p. 239-240.

Note 15, p. 243.

« En 1765, Louis XV [...] son chef de police. » p. 257.

« Canova racontait [...] la chose admirée. » p. 275.

Note 1, p. 277.

Chapitre XXIX, p. 283-286.

« Rien n'étant si futile [...] pages brûlantes. » p. 297-298.

« Lorsque je vois applaudir [...] également absurde. » p. 314.

Note 2, p. 342.

Chapitre XLII, p. 343-347.

Chapitre XLV, p. 373-379 → à regarder dans le détail (tout n'est pas à prendre).

« Je trouvai à Dresde [...] je ne placerai pas ici. » p. 392.

***Le Rose et le Vert, Mina de Vanghel et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, Folio classique, édition de Victor del Litto, 1982**

« Le lecteur, s'il est [...] cette seconde question. » p. 387-389.

« La réponse naïve [...] imprimé par Dalibon. » p. 419.

« Pour gagner la remise [...] s'arrêter cette nouvelle.) » p. 447.

« Valentine se dit [...] « Il m'aime ». » p. 458.

« Ce que j'aime surtout [...] cocher pris de vin. » p. 461-462.

***Racine et Shakespeare*, Paris, Kimé, introduction de Bernard Leulliot, 2005**

« Il n'est personne [...] qu'à la première. » p. 33.

Note 1, p. 39.

Note 1, p. 61.

Note 1, p. 73.

« Depuis que M. de Chateaubriand [...] je ne puis raconter. » p. 76.

« Il me faut supprimer [...] offenser les puissants. » p. 80-81.

« Malgré tout le besoin [...] de leurs prédécesseurs. » p. 100.

***Journal [1801-1807], Œuvres intimes, tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor del Litto, 1981**

« Percheron m'a conté [...] cadeaux considérables. » p. 19.

« Un voyage, pour être [...] totalement d'un caractère. » p. 22.

« J'écarte beaucoup d'anecdotes pour finir. » p. 46.

- « Je suis toujours [...] approchant qu'il soit. » p. 77.
- « Je vais à la B[ibliothèque] [...] travail sur le style. » p. 82.
- « Enfin, j'ai vu un succès [...] pour ceux qui les aiment. » p. 92-93.
- « Dans les journaux [...] pays des poètes. » p. 96.
- « Histoire de la publication [...] de la croix. » p. 103.
- « Vu jouer [...] médiocre de Duval. » p. 124.
- « Nous allons dîner [...] l'Espagne adore. » p. 140-141.
- « Je vais, à 8 heures et demie [...] permettait quelque chose. » p. 174.
- « Ber[nadille] a dit devant tout le monde [...] j'en ferai autant. » p. 175.
- « Cet état mélancolique [...] celles du Tasse. » p. 181.
- « le troisième est de sentir [...] mit en fureur*****). » p. 185.
- « Je trouvai le poète [...] Lalanne de s'en aller. » p. 249.
- « Comme on doit se moquer [...] la vie de Gros. » p. 259.
- « On racontait la singulière [...] ne le réveillons pas. » p. 280.
- « Elle m'a fait ce matin [...] le diable sait où. » p. 287.
- « Elle dit *Phèdre* [...] excitée par Mortier. » p. 288.
- « Apprendre à me borner [...] le principal. » p. 308.
- « Maisonneuve nous a dit [...] XVIII^e siècle en littérature. » p. 309.
- « D[ugazon] est trop farceur [...] plaisanterie du meilleur goût. » p. 310-311.
- « *Racolta d'anedote* [...] *tenerezza alla R.* » p. 326.
- « Je crois qu'à l'avenir [...] ou des anecdotes. » p. 334 → essentiel.
- « Je cesse de décrire [...] rien d'étranger à lui. » p. 339-340.
- « En revanche, j'ai beaucoup [...] et ne fais rien. » p. 343-344.
- « Je commence à avoir [...] de celle de dessous. » p. 345.

« Si j'avais le courage [...] manque de goût. Etc., etc. » p. 346-348.

« Je fus effrayé [...] profond scélérat. » p. 349.

« Commencer mon recueil d'anecdotes. » p. 351 → essentiel.

« Il y a beaucoup de choses [...] offrir aucune lumière. » p. 352.

« Utilité des mémoires [...] M. de Bourbon. » p. 352.

« Mme C[ossonnier] est [...] *more for that*. » p. 360.

« Je lis une dissertation [...] et par là de force. » p. 361-362.

« Toutes nos erreurs [...] toutes leurs circonstances. » p. 363-364.

« Ce qui me manque [...] me serait infiniment utile. » p. 372-373.

« Ce matin, 9 janvier [...] bonne pour la tragédie. » p. 373.

« Je m'aperçus bientôt [...] la main à baiser. » p. 374-376.

« Faire une description [...] habitant le pays. » p. 377.

« J'ai vu hier [...] me distraisirent. » p. 379.

« Il me fallut quitter [...] elle est intriguée. » p. 389.

« En lisant le *Publiciste* [...] dit à mon oncle. » p. 390.

« J'écris ceci dans ma nouvelle [...] ai-je appuyé. » p. 143-414.

« Avant cela, Samadet [...] bien loin de Wildermeth. » p. 420-422.

« Déjeuner avec Voisin [...] ne soit de Tivollier. » p. 424.

« J'ai lu hier [...] opinion tranchante. » p. 437.

« Anecdotes sur les gens [...] beaucoup de plaisir. » p. 458.

« Je prends le parti [...] quand j'en aurai le temps. » p. 461.

« Musique au Chasseur-Vert [...] j'en ai écrit une. » p. 474.

« La bonhomie de Heert [...] ce qui fait grâce. » p. 481.

« M. de Münchhausen [...] fond du coeur. » p. 488.

- « Le général Rivaud [...] et deux font quatre. » p. 493-494.
- « Je prends une excellente [...] à montrer en action. » p. 499.
- « Le principal défaut des Allemands [...] allemands analogues. » p. 506.
- « Anecdotes de Mmes Rapp [...] Mme d'Hédouville à une fille. » p. 549.
- « J'ai éprouvé pour la vingtième fois [...] *Gazette de Vienne*. » p. 556-557.
- « Un bavard sans esprit [...] qui court le monde. » p. 592.
- « Excellent trait [...] de son procureur. » p. 617.
- « Félix voulait lire [...] pas une dans Homère. » p. 628.
- « Je lui contai [...] un quart d'heure au moins. » p. 680.
- « Un petit décrotteur [...] conte son histoire. » p. 726.
- « Je n'ai pas fait beaucoup [...] me faire voir cette idée. » p. 728-729.
- « Nous arrivons à S[ain]t-Laurent [...] celles des provinces. » p. 730-731.
- « Ne pas oublier d'écrire [...] correctifs l'une à l'autre. » p. 741.
- « Nous visitâmes donc [...] bien les choses fines. » p. 748.
- « La joie des Italiens [...] isolées, pour Milan. » p. 768-769.
- « M. Giacomo L[echi] [...] *Crivelli*, qu'il sert. » p. 771.
- « Le genre d'esprit [...] par une *mise* élégante. » p. 773.
- « Ce matin, j'ai parcouru [...] point chassé A[ngela]. » p. 807.
- « Elle m'a répété plusieurs fois [...] écrirait notre histoire. » p. 809.
- « Je la vis le soir [...] J'écrirai cette histoire. » p. 813.
- « L'affaire Morin [...] l'attention de Mocenigo. » p. 817.
- « Conte du petit hom[me] [...] conversation de M. Doligny. » p. 823.
- « Je travaille au comique [...] ne fait rire que par ses bévues. » p. 838-839.
- « Je trouve à cette bataille [...] émerveillés du susdit. » p. 870-871.

- « Un de mes collègues [...] seconde partie de l'anecdote. » p. 875.
- « J'apprends à l'hôtel [...] été moins *moi*. » p. 882.
- « Dès que je cherche [...] *done for me*. » p. 907.
- « Je pense : le style [...] pas la douceur ? » p. 927.
- « Il y a quelques faits [...] de Cellini, etc. » p. 933.
- « Mirabeau. Le nez coupé [...] Hume, V, p. 220. » p. 934.
- « Je commence ce journal [...] ils vont à Abano. » p. 934-935.
- « Quand le style de Dom[inique] [...] petites circonstances. » p. 953.
- « I[nchinevole] est né [...] « enfant de commande ». » p. 1000-1002.
- « Romain, né à Quimper-Corentin [...] par de moyens neufs. » p. 1009-1016.
- « Jacques, homme de trente-sept ans [...] un quart d'heure. » p. 1016-1020.
- « Armédon a trente-huit ans [...] ce cercle étroit... » p. 1028-1029.
- * p. 1033.

Armance, Œuvres romanesques complètes, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, 2005

- « Rien d'ennuyeux pour moi [...] dans ce coeur-là. » p. 87.
- « Il est vrai que la simplicité [...] qu'une seconde après. » p. 100.
- Note 11, p. 903.
- « Octave se mit à faire [...] entachés de grossièreté. » p. 132.
- « Armance dit que le libraire [...] lettres d'Héloïse à Abeilard. » p. 136.
- « En écoutant les détails [...] désagréable pour l'héroïne. » p. 192.
- « Mme de Malivert tremblait [...] compte de Mlle de Zohiloff. » p. 201.
- « Le fait que ce soit [...] de la vie intellectuelle. » p. 861.
- « On ne soulignera jamais [...] activité de « pigiste. » » p. 862.

« Que la rédaction d'*Armanche* [...] pas de l'anecdotique. » p. 871.

« Quant à Stendhal [...] offert à d'autres. » p. 878.

Le Rouge et le Noir, Œuvres romanesques complètes, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, 2005

« Ce jugement conjugal [...] aristocratique de Verrières. » p. 361.

« La position morale [...] dont on parlait. » p. 387.

« Dans un autre conte [...] celle du galant. » p. 463.

« Morbleu ! si c'est M. de Saint-Giraud [...] un M. Nonante-cinq. » » p. 485.

« Le signor Géronimo [...] et sa vie est gaie. » p. 486-488.

« Vinrent ensuite les anecdotes [...] frappent l'imagination. » p. 518.

« Julien observa [...] en général que trois. » p. 576-577.

« « *Cet homme disserte* [...] cynique effronté. » p. 581.

« Ces messieurs, quoique [...] et fort bien. » p. 592.

« L'ennui n'est donc point [...] de les voir souvent ! » p. 593.

« Puisque vous vous ennuyez [...] le maître et le protégé. » p. 596.

« Un jour, à la fin [...] et moi je l'ennoblis. » p. 598.

« Évidemment, vous songez [...] en se l'entendant prononcer. » p. 618.

« À propos d'une fleur [...] confident passif. » p. 620-623.

« C'est, selon moi [...] *si fata sinant*. » p. 730-731.

« Que j'aie préféré Julien [...] seront assurées, etc., etc. » p. 745-746.

« En sortant de l'évêché [...] âme jalouse et fière. » p. 770.

« Eh bien ! tu jures [...] il est vrai que c'est pour toi... » p. 791.

La Duchesse de Palliano, Chroniques italiennes, Paris, Gallimard, Folio classique, 1973 préface et notes par Dominique Fernandez

« Ce récit, que j'abrège [...] si toutefois mérite il y a. » p. 84-85.

L'Abbesse de Castro, Chroniques italiennes, Paris, Gallimard, Folio classique, 1973 préface et notes par Dominique Fernandez

« La première chose à faire [...] il ne fut mieux payé. » p. 110.

« Le vieux prince Fabrice [...] lui aussi, de mensonges. » p. 182-183.

« Je crois devoir passer [...] détails que je supprime. » p. 188.

Suora Scolastica, Chroniques italiennes, Paris, Gallimard, Folio classique, 1973 préface et notes par Dominique Fernandez

« Mes questions sur ce conte [...] l'an 1820, par exemple. » p. 240.

« C'est un moine qui passe [...] dont vous parlez. » p. 241.

« Une fois que je sus bien [...] l'air le plus indifférent. » p. 243.

« Une fois même, il avait surpris [...] qu'il était aimé. » p. 251.

« À Naples, il n'est pas rare [...] ses yeux bleus. » p. 252.

« Rosalinde ne répondit [...] jeunesse de Gennarino. » p. 269.

Stendhal, La Chartreuse de Parme, Orléans, Paradigme, édition critique de Michel Crouzet, 1996

« C'est dans l'hiver de 1830 [...] lesquelles sont blâmables. » p. 3-5.

* p. 104.

« Il fallait entendre [...] ses torts, ses réponses, etc. » p. 151.

« Souvent à la suite [...] d'une certaine façon ? » p. 159.

« le Giletti, qui avait été [...] trait de vertu. » p. 163.

« Quoi de plus simple ! [...] peur de Giletti. » p. 164.

- « Quelle perte avons-nous [...] anecdotes sur la Raversi. » p. 182-183.
- « Ce sont des gendarmes [...] détestent ma tante. » p. 194.
- « Fabrice demandait pardon [...] l'attendrissement le plus profond. » p. 209.
- « Celui-ci, ravi de l'exil [...] ses histoires futures. » p. 247.
- « Je suis donc médecin [...] les mains blanches. » p. 348-349.
- « Le dernier trait d'ingratitude [...] une somme énorme. » p. 394.
- « Deux fois la semaine [...] avoir un ministère *moral*. » p. 397.
- « Fabrice connaissait la profonde [...] ne dura que quelques jours. » p. 430-432.
- « Dès le lendemain [...] à Parme depuis vingt ans. » p. 456.
- « Le principal personnage [...] tremblait devant lui. » p. 458-459.
- « Enfin on annonça [...] d'un voyageur français). » p. 462.

Lucien Leuwen, Œuvres romanesques complètes, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet, 2007

- « Ce conte fut écrit [...] soirées avec eux ! » p. 83.
- « Il eut le plaisir [...] ridicule qu'il n'était. » p. 123.
- « Le colonel Filloteau [...] ces combats à sa manière. » p. 136-137.
- « Pendant que Lucien [...] des ouvriers quoi ! » p. 141-142.
- « En rentrant chez lui [...] lettre de son père. » p. 167.
- « Après un mois [...] groupe où elle était. » p. 180.
- « À force de s'occuper [...] sembla de bon goût. » p. 198-200.
- « Le cœur de Mme de Chasteller [...] un homme bien respectable. » p. 276.
- « Mais, mon pauvre [...] craignit une anecdote. » p. 298.
- « Leuwen prolongea le plus [...] pour le lendemain. » p. 301.
- « Mme d'Hoquincourt, de loin [...] dans ses développements. » p. 314.

« M. Leuwen père sourit [...] conte par un bout. » p. 363.

« Un domestique rendait [...] courut à l'Opéra. » p. 369-370.

« Mme de Constantin exigea [...] elle se taisait. » p. 382.

Chapitre XLIII, p. 418-426

« Le lendemain du dîner [...] à 1 heure du matin. » p. 441.

« M. Leuwen père, qui [...] quand il était heureux. » p. 447-450.

« Si vous n'aviez pas [...] on m'accepte. » p. 456.

« Mais vous vous moquez [...] nous conte l'histoire. » p. 462.

« D'abord, ses propos [...] se plaçait Mme Grandet. » p. 471.

« Lucien sortit [...] longtemps à attendre. » p. 475.

« À 1 heure [...] au souvenir de l'amour. » p. 477.

« Vous êtes charmante [...] où tout est perdu. » p. 485.

« Plus de détails [...] dans les détails. » p. 589.

« M. Leuwen ménageait [...] à cette heure. » p. 593.

« Depuis le commencement [...] dans tout Paris. » p. 613-617.

« Si nous écrivions [...] le lui permit. » p. 631.

« Elle comptait [...] bien peu de tête. » p. 646.

« Mme Grandet n'avait rien [...] mercerie en détail. » p. 651-652.

Lamuel, Paris, GF Flammarion, édition critique présentée, établie et annotée par Jean-Jacques Hamm, 1993

« Du Saillard parlait mal [...] paysans de Carville. » p. 67.

« La petite, pour bien s'acquitter [...] célèbre comédienne. » p. 82-83.

« Tout le monde à Carville [...] chargé de les surveiller. » p. 89.

« Cet enseignement était bien différent [...] jeune élève. » p. 105.

« - Rappelez-vous bien [...] arrache un oeil. » p. 120.

- « Le lendemain, lorsqu'elle [...] simple paysanne. » p. 137.
- « Son cœur n'était point tendre [...] c'est-à-dire le plus bas. » p. 140.
- « Cette raison fit [...] anecdote contre lui. » p. 150.
- « Mais bientôt, à force [...] souvenir de Lamiel. » p. 151-152.
- « Dans ses bizarreries [...] l'amour de celui-ci. » p. 169.
- « Un peu étonnée [...] maîtresse du logis. » p. 174.
- « Je ne lui fais pas [...] je mettrai du piquant. » p. 186.
- « À Versailles, au milieu [...] parti de l'Eglise. » p. 191.
- « La marquise de Sassenage [...] honneur au Cercle ? » p. 191-192.
- « Le comte de Nerwinde [...] un supplice. » p. 194-195.
- « Voudra-t-on croire [...] dois-je me fâcher ? » » p. 197.

Journal (1818-1842), Œuvres intimes, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor Del Litto, 1982

- « Il faut chercher [...] de sa jeunesse. » p. 9.
- « Le voiturin nous conte [...] sous le pied. » p. 12-13.
- « V[ismara] me fait l'histoire [...] riche personnage. » p. 14.
- « En relisant en 1818 [...] pour qui l'écrit. » p. 15.
- « V[ismara], au café [...] voyage curieux. » p. 19-20.
- « La nuit d'une Italienne [...] jalousie de celui-ci. » p. 29.
- « Un jeune fat [...] voyage en Angleterre. » p. 67.
- « Dîné à Troyes [...] doit être murée. » p. 68.
- « En novembre 1829 [...] Borromée à la Scala. » p. 107.
- « Le brusque, l'abrupt [...] traduites de l'espagnol. » p. 110.
- « Difficulté du roman [...] toujours en corrigeant. » p. 118.

- « Doué, dit Dominique [...] s'il n'est ingénieux. » p. 125.
- « *Bougri cujusdam* [...] *Die septima*, etc. » p. 140.
- « Cimarosa ne craint pas [...] *sous un prétexte*. » p. 140.
- « Hypocrisie abominable [...] moins abominable. » p. 141.
- « 2, 3, 4, 5 décembre 1832 [...] au juste milieu. » p. 170.
- « Le 12 janvier 1828 [...] dans ma bibliothèque. » p. 171.
- « De même, on veut [...] où il écrivait. » p. 171.
- « 23 j[anvie]r 1833 [...] d'Ed[ouard] III. » p. 175.
- « 12 janvier 1828 [...] prends Bandello. » p. 175.
- « Rien de plus difficile [...] à Subiaco. » p. 177.
- « *I see with* [...] Borghèse Villa. » p. 177.
- « Rome, palazzo [...] supplices décrits. » p. 180.
- « Ce style a le défaut [...] évidentes par elles-mêmes. » p. 181.
- « Le soir à 8 heures [...] à Pietra-Santa. » p. 182.
- « Inventer les faits [...] 25 juin 1833. » p. 184.
- « *I thought in March* [...] libéré des [*un blanc*]. » p. 190-191.
- « B[éatri]ce Cenci [...] Mars 1834. » p. 191.
- « J'ai écrit dans ma jeunesse [...] 206 of Leuven. » p. 198.
- « La pédanterie de langage [...] privilège assez. » p. 203.
- « Historiettes romaines [...] environs de Roma. » p. 207.
- « *Two volumes* [...] 71 de Richelieu. » p. 207.
- « Ce qui manque [...] yeux non artistes. » p. 209-210.
- « Histoire du jésuite [...] à M. Bodinier. » p. 218.
- « Bibliothécaire du cardinal [...] dragon ivre. » p. 218.

- « J'ai commencé ceci [...] bien des traits. » p. 219.
- « *I have two* [...] [18]34. » p. 220.
- « *I have seen* [...] *tales* 1834. » p. 220.
- « Traduire ceci en style [...] chercher le vrai. » p. 229.
- « Je ne trouve pas déjà [...] étions en 1500. » p. 229-230.
- « Il y a dans *Les Bois* [...] qu'en *idéalisant*. » p. 241.
- « Le roman doit [...] des dégénération. » p. 243.
- « Je ne puis mettre [...] comme Julien Sorel. » p. 255.
- « Admirable anecdote [...] [Bontadossi]. » p. 257.
- « Style haché [...] d'autre livre. » p. 264.
- « J. J. Rousseau [...] fond des choses. » p. 283.
- « En écrivant l'histoire [...] mais au fait réel. » p. 289.
- « *Things or thoughts* [...] par la corruption. » p. 289.
- « Relu le jour de Pâques [...] *these coglionerie*. » p. 291.
- « Jugements sur *M[ada]me* [...] tout le mystère. » p. 292.
- « Je découvre seulement [...] le plus grand nombre. » p. 300.
- « Les choses qui semblent [...] importantes pour nous ? » p. 301.
- « *Made* aujourd'hui l'anecdote [...] l'archéologie d'Avignon. » p. 304.
- « Le conte de la princesse [...] pas trop concis. » p. 318.
- « Si *A-Imagi[nation]* [...] *Gil Blas* nouveau. » p. 321.
- « Tout est trop long [...] 2-8 août 1838. » p. 322.
- « Qui ne sait [...] cinq ou six lignes. » p. 323.
- « *To make of* [...] 16 août [18]38. » p. 324.
- « *Dances them* [...] le 23 août. » p. 325.

- « J'ai toujours senti [...] plus qu'à bâtir. » p. 336.
- « Horriblement médiocre [...] milieu de l'émotion). » p. 343.
- « J'essaie d'abord [...] disent les dévots. » p. 345.
- « Abandonné pour le moment [...] j'ai le manuscrit. » p. 346.
- « 1642, mort de Richelieu [...] de la page 215. » p. 346-347.
- « Dans *Le R[oman]* [...] La Rancune. » p. 366.
- « Trouvé trois anecdotes [...] [*quelques mots illisibles*]. » p. 384.
- « C'étaient les manuscrits [...] *Accoramboni*, etc., 1840. » p. 385.
- « Par amour pour [...] pauvres de pensée. » p. 399.
- « Par amour pour [...] coeur humain. » p. 399.
- « Laisserai-je [...] réforme des Carrache. » p. 399.
- « Caractère de naïveté [...] le simple et le naïf. » p. 409.
- « Brillanter le style [...] Salvandy, etc., etc. » p. 412.
- « Quand je serai vieux [...] plupart des Laharpe et Cie. » p. 414.
- « Il y a de l'imagination [...] a rajeuni Pourceaugnac. » p. 417-418.
- « Je suis tout transporté [...] longues phrases. » p. 422.

Souvenirs d'égotisme, Œuvres intimes, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Victor del Litto, 1982

- « Mais il faut finir [...] terribles digressions. » p. 451-452.
- « M. de Tracy ne m'a jamais [...] faire émigrer [un blanc]. » p. 454.
- « Son cœur n'avait qu'un défaut [...] bois de Boulogne. » p. 459.
- « Levé à 10 heures [...] bientôt impossible. » p. 468.
- « Seulement que n'ai-je [...] assiègent ma mémoire. » p. 517.

***Vie de Henry Brulard, Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Henri Martineau, 1955**

« Dès qu'il arrivait [...] des anecdotes. » p. 88.

« Il ne s'interdisait nullement [...] reproche de bourgeoisie. » p. 169.

« Un pauvre qui m'adresse [...] je me plaignais naguère. » p. 179-180.

« Dans le courant de l'année [...] fut mon ami. » p. 203-204.

« Racine, sans cesse loué [...] par Louis XIV. » p. 226.

« Un salon de huit [...] à m'en servir. » p. 247-248.

« Il faudra tout au moins [...] une bien belle chose. » p. 250.

« Je n'avais vu le monde [...] je connaissais du monde. » p. 335-336.

« Il faisait avec moi [...] jouissances de l'esprit. » p. 345.

« J'aime mieux manquer [...] comme c'est l'usage. » p. 374.

***Stendhal, Correspondance I (1800-1821)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, préface par V. Del Litto, édition établie et annotée par Henri Martineau et V. Del Litto, 1962**

« Je lis, chaque soir [...] moyen de parler français. » p. 44-45.

« Hors la géométrie [...] celle des faits. » p. 45.

« Fais-toi conter [...] Repellin du Pont. » p. 48.

« En société, qui sait [...] est le plus agréable. » p. 52.

« Je t'observerai à ce propos [...] ridicule de ne pas savoir. » p. 53.

« Allons, cher Edouard [...] vingt-deux onces ? » p. 60.

« En général, je ne saurais [...] dix volumes d'histoire. » p. 62.

« Lis souvent l'*Art poétique* [...] ne comprendras pas. » p. 67.

« Sais-tu le beau morceau [...] remettre de ma part. » p. 72.

« Voici un travail [...] pourra le prêter. » p. 102.

« On jouait, pour la première fois [...] tous les jeunes gens. » p. 121.

« Ici, on ne cherche [...] des math[ématiques]. » p. 129-130.

« Réponds-moi donc [...] perdu de vue. » p. 133-134.

« Envoie-moi vite [...] c'est la bonne. » p. 136.

« Ce dont il faut [...] C'est la nature. » p. 136.

« Que fais-tu ? Ecris-moi [...] des faits, des faits ! » p. 144.

« Les deux personnes [...] les femmes de chambre. » p. 161.

« Je comprends tous les jours [...] ce grand peintre. » p. 163.

« écris-moi des faits [...] les faits de certains. » p. 165.

« Connais-tu cette excellente [...] - Je gèle. » p. 182-183.

« La plupart des hommes [...] ce que vous penserez. » p. 184-185.

« Tu es destiné à passer [...] qu'ils se sont donnés. » p. 193.

« J'ai travaillé comme un diable [...] les grands hommes. » p. 213.

« Je viens d'être témoin [...] je viens de te parler. » p. 216.

« Pour être aimable [...] marque de considération. » p. 218-219.

« Voltaire avait été [...] français à cette époque. » p. 230.

« Tu sens combien [...] parvenir à la vérité. » p. 236.

« Dans ce moment, c'est nous d'abord [...] tu as été assommé. » p. 260.

« Il te faut des résultats [...] les *Mémoires* de Richelieu. » p. 263.

« Beaucoup d'événements se passent [...] par les historiens. » p. 274.

« J'ai été entraîné [...] écris-moi par pitié. » p. 296.

« Pour te désennuyer un peu [...] que le Capitoulat. » » p. 306-307.

« Je t'ai déjà dit [...] cette utile dépense. » p. 312.

- « Si tu veux suivre [...] je te conterai. » p. 329.
- « Les Allemands ont peut-être une poésie [...] cinq ou six traductions. » p. 349-350.
- « Je n'ai pas eu un moment [...] habitants de la lune. » p. 369-371.
- « Une remarque m'a frappé [...] chez le grand juge. » p. 373.
- « J'ai repassé dans ma mémoire [...] *o conoscenza* ! Et ce matin. » p. 441-443.
- « Je me croyais quitte [...] une âme toute nue. » p. 512-514.
- « Avant-hier 27 nous partîmes [...] M. Gagnon, Mlle Zénaïde, etc. » p. 522-527.
- « Quelle diable de brièveté [...] pour qui vous aime. » p. 579.
- « Je trouve en arrivant à Milan [...] change rien à mes projets. » p. 618-619.
- « Cela nous parut un si beau spectacle [...] quatre-vingt-six lieues de Moscou. » p. 654-656.
- « J'ai laissé mon journal [...] la vie est courte. » p. 660-665.
- « Au lieu de cela, je viens [...] que M. Clément de Riz. » p. 680-681.
- « Je me sens tout autre [...] Mme Humbert du Bouchage ! » p. 752.
- « Je vérifie, par toutes les anecdotes [...] ce qu'a dit St[endhal]. » p. 885.
- « Mon but était de renfermer [...] étouffer les connaissances. » p. 902.
- « S'il m'arrivait jamais d'écrire [...] Italicus et Stace ! » p. 903.
- « *I dare not say you some anecdotes.* » p. 936.
- « J'ai lu avec plaisir [...] author M. de S[tendhal]. » p. 945.
- « C'est vous qui m'avez donné [...] il passera sous vos yeux. » p. 949.
- « J'aurais bien huit ou dix [...] à crever de rire. » p. 962.
- « L'impossibilité de vous conter [...] comme un journal. » p. 963.
- « Que dit-on de l'*Histoire* [...] c'est comme à Vienne. » p. 980.
- « Vous savez déjà l'aventure [...] fait leurs plaisirs. » p. 983-984.
- « Nous avons eu des bals [...] imprimer des nouvelles. » p. 1003.

- « C'est avec peine [...] *id est ultra*. » p. 1016.
- « L'essentiel est de garder [...] nous les écoulerons. » p. 1025.
- « Pour rendre ma lettre amusante [...] affaibli les couleurs. » p. 1039.
- « Si M. Ch[anson] n'a pas encore [...] numération de ces pensées. » p. 1043.
- « Je vous ai écrit il y a quinze jours [...] Je vais voir Chia[ssu]. » p. 1057.

Stendhal, *Correspondance II (1821-1834)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, préface par V. Del Litto, édition établie et annotée par Henri Martineau et V. Del Litto, 1967

- « Monsieur, si je n'étais pas [...] de ma reconnaissance. » p. 7-8.
- « J'ai fait un essai [...] mérite d'être vrais. » p. 11.
- « On devrait admettre [...] le livre amusant. » p. 27.
- « 2° Cent pages d'addition [...] mais il faut en finir. » p. 38.
- « Je serais heureux, madame [...] j'ai l'honneur d'être, etc. » p. 42-46.
- « *Le Brother Brandy* [...] de ma confiance. » p. 52.
- « *She confuses the man* [...] *on the first Pisa adventure*. » p. 56.
- « Je désire pour mon compte [...] la vérité la plus âpre. » p. 61.
- « M. de Chateaubriand était éperdûment [...] c'était son chef-d'oeuvre. » p. 68-69.
- « Vient une anecdote [...] laisse malheureusement inachevée. » p. 70.
- « Monsieur, quand on a une mauvaise [...] Pascal et Voltaire. » p. 74.
- « *An article very much* [...] *should be very acceptable*. » p. 94.
- « Ne parlez pas de l'anecdote [...] le 18 janvier 1827. » p. 110-111.
- « Savez-vous que le plus grand [...] ce qui vient de se passer ? » p. 114-115.
- « Si l'on veut s'entendre [...] dans son style. » p. 131.
- « Helvétius perfectionné par [...] comme exemple fort connu. » p. 132.
- « Comme une des îles [...] *L'Esprit des Lois*. » p. 132-133.

« Mon cher père, pour vous donner [...] M. Forbin archevêque d'Auch. » p. 135-138.

« Vous vous étonnez [...] libertin que Tilly. » p. 149.

« Je puis, comme disent [...] dans le genre instructif. » p. 155.

« Voici une anecdote [...] rien à la Madone. » p. 174-175.

« Je vous annonce que je viens [...] corrige le dernier vers. » p. 175.

« Si vous n'avez pas *le National* [...] un peu de son élan. » p. 176.

« Savez-vous le charmant trait [...] telles âmes sont rares. » p. 179.

« LA CHEMINÉE DE MARBRE [...] J'ai le dénouement. » p. 182-183.

« Je voudrais que M. Montani [...] me trouvai à Rome. » p. 185.

« Je vous enverrai en septembre [...] telle qu'elle est en 1830. » p. 186.

« Ce matin, je suis tout ému [...] cela à Clara Gazul. » p. 209.

« J'observe la nature humaine [...] occupé du voisin. » p. 226.

« Avant-hier soir [...] de la Torrigiani. » p. 226-227.

« Je tiens une anecdote [...] le 26 décembre 1830. » p. 240.

« J'ai vu un trait [...] N'en parlons plus. » p. 241.

« *The truth is* [...] en disant la vérité. » p. 241.

« Du côté de Ferrare [...] en conterais de belle. » p. 253.

« Que d'histoires dans le genre [...] adaptée à mes héros. » p. 259-261.

« Que ne puis-je développer mes histoires ! » p. 262.

« Je viens de voyager [...] les meilleures anecdotes. » p. 278.

« Malgré l'imprudence [...] Arlequin ministre ? » p. 292-293.

« Je vous renouvelle [...] amener à la vérité. » p. 293.

« Quant à moi, mes connaissances [...] résumé de mon m[anu]s[crit]. » p. 442-443.

« Je suis extrêmement sensible [...] huit ou dix ans. » p. 456-457.

- « *Avis de chien enragé* [...] les *réfugiés* italiens. » p. 468.
- « Je voudrais bien, aimable [...] à l'habile avocat. » p. 481-482.
- « j'aime tendrement Clara [...] seul avec Béranger. » p. 501.
- « Songez que l'anecdote [...] ne convient pas. » p. 515.
- « Le pauvre romancier [...] contre la pudeur. » p. 643.
- « Nous avons 29 d[egrés] [...] répondre par anecdotes. » p. 666.
- « Cet été, dans la rue [...] qui peut-être ne vaut rien. » p. 719.
- « Pourquoi n'y a-t-il pas [...] de tout ce désordre ? » p. 724.
- « Ah ! Monsieur, quels styles ! [...] quelle absence d'idées ! » p. 762.
- « Ampère vous dira que j'ai mis [...] d'un récit tragique ? » p. 762-763.
- « J'ai horreur de la phrase [...] des cent volumes. » p. 763.
- « Quel admirable style [...] Revue des Deux Mondes. » p. 764.
- « Mon voisin veut-il [...] répondait aux paysans ! » p. 771.

Stendhal, *Correspondance III* (1835-1842), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, préface par V. Del Litto, édition établie et annotée par Henri Martineau et V. Del Litto, 1968

- « M. kol est prié [...] quelques onces d'*industrie*. » p. 18-21 (essentiel).
- « J'ai de singulières anecdotes [...] J'aurai un scribe. » p. 22.
- « À propos de votre livre [...] *pluralité des Mondes*. » p. 29.
- « Il paraît, monsieur [...] *comme il est*. » p. 30.
- « Je finirai par une anecdote [...] sublimes de Sa Sainteté. » p. 50-53.
- « Je ne sais si [...] éminemment corruptrice. » p. 119-123.
- « J'ai une collection en 12 vol. [...] six ans de galères. » p. 129-130.
- « J'ai acheté très cher [...] pour être publié. » p. 140-141.
- « Peut-être aucun libraire [...] comme la peste. » p. 195.

- « Ce sont les petits détails qui me sont précieux. » p. 196.
- « En fait de style [...] du public lisant. » p. 220.
- « Faites-moi souvenir [...] l'anecdote Junot-Metternich. » p. 224.
- « Monsieur, Je reçois la lettre [...] le moins possible. » p. 232.
- « Monsieur, mes amis trouvent [...] les deux premiers volumes. » p. 233.
- « Il me faut trois [...] vos mémoires. » p. 236.
- « Si vous voyez le comte [...] à une heure du matin. » p. 240.
- « Il demande des renseignements [...] l'aventure de Pau. » p. 242.
- « Je ne saurais trop [...] le 21 décembre 1836. » p. 246-247.
- « Moi, je vais soigner [...] brûler des cigares. » p. 247.
- « J'ai été charmé [...] à M. de Sabran. » p. 252.
- « Je voudrais bien vous parler [...] immensément d'anecdotes. » p. 253.
- « *Le Charivari* est admirable [...] style prétentieux. » p. 256.
- « Nous sommes bien loin [...] de cette énergie. » p. 258.
- « A mon retour de Paris [...] dans un château voisin. » p. 262.
- « Sans être un Corrège [...] M. Bilon à Lyon. » p. 263.
- (a) p. 263.
- « Donnez-moi beaucoup de détails [...] se passe chez vous. » p. 273-274.
- « Madame la Comtesse [...] l'illisible et le *plat*. » p. 274.
- « Je pense bien, Monsieur [...] l'emphase et la froideur. » p. 280.
- « Pour nous dédommager [...] et de plus nouveau. » p. 284-285.
- « Votre livre est quelquefois tranchant [...] vous avez imprimées. » p. 383.
- « Enfin, tout en mettant [...] Pierre de Cortone. » p. 394-396.
- « J'ai fait quelques plans [...] plan me glace. » p. 398.

- « Je vous avouerai que [...] *n'y retournerai plus*. » p. 398.
- « Je crois que nous en sommes [...] *l'esclave d'Alcine*. » p. 399.
- « Je vais vous sembler [...] *agréables à entendre*. » p. 399-400.
- « J'abhorre le style [...] *rien à rabattre*. » p. 401-402.
- « Je vais vous sembler [...] chez les autres ! J'essaierai. » p. 402-403.
- « Vous dites, Monsieur [...] de sa taille. » p. 404.
- « Aimable amie, l'animal [...] de vous m'intéresseront. » p. 409.
- « J'ai oublié beaucoup [...] danseurs de sortir. » p. 423.
- « Puisque les petites choses [...] Mlle Mie-de-pain (Molica). » p. 426-429.
- « Puisque le hasard [...] en allemand ou en italien. » p. 465.
- « Vous me donnez votre parole [...] ajouter deux ou trois. » p. 518-519.
- « Je vous prie, Monsieur [...] semblent fausses. » p. 609.

Vies de Haydn, Mozart et Métastase, Paris, Le Divan, révision du texte et préface par Henri Martineau, 1928

- « Il me semble que [...] faisait un devoir. » p. 3.
- « De tous les morceaux [...] ressauter l'auditoire endormi. » p. 116-117.
- « Cette existence monotone [...] à la musique de Haydn1. » p. 145-151.
- « En 1799 j'étais à Vienne [...] la base de toute musique. » p. 163-167.
- « Dans la musique, au contraire [...] le plus délicieux de sa vie. » p. 204-205.
- « L'anecdote suivante [...] impossible de les jouer. » p. 263-264.
- « Nous avons sur son séjour [...] torrents de larmes. » p. 275.
- « Mozart et son fils [...] de Mozart complet. » p. 275-276.
- « Voici maintenant ce qui montre [...] le tendre Boccherini. » p. 278-280.
- « La partie la plus extraordinaire [...] trop courte carrière. » p. 284.

Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres, Paris, Le Divan, préface d'Henri Martineau, 1931

« Voici un mot [...] cette capricieuse beauté. » p. 97.

Pensées : Filosofia nova, Paris, Le Divan, préface par Henri Martineau, 1931

« Étudier dans chaque auteur [...] *itur ad astra*. » p. 80-81.

« Me faire un dictionnaire [...] de la langue. » p. 102.

« Le troisième tomba [...] langues anciennes. » p. 103.

« Ne pas oublier que [...] est la clarté. » p. 114-115.

« Quel est mon but ? [...] partie du poète. » p. 123.

« Appliquer les mathématiques [...] *itur ad astra*. » p. 125.

« Connaître parfaitement [...] Sophocle et Euripide. » p. 126.

« Rendre de la manière [...] Arioste, Alexis, etc. » p. 157-159.

« Chercher à exprimer [...] au plus essentiel. » p. 159.

« Tout est figuré [...] le vrai style. » p. 167.

« Sabine des *Horaces* [...] contre ses frères. » p. 167-168.

« h. Je sens que [...] ceux que j'aime. » p. 195.

« Pour l'instruction [...] et de la jaune : // . » p. 209.

« Je cherche à voir [...] ma gloire tomber. » p. 209-210.

« Je viens de lire Boileau [...] Wurts dans le vers. » p. 212-213.

« Tout ce qui est trop [...] moments de passion. » p. 235.

« Aristophane m'a paru [...] et Calderon, Plaute. » p. 253.

« Les pensées de cet auteur [...] de les extraire. » p. 256.

« Nos mots ne sont-ils pas [...] des deux langues. » p. 269.

« Un bon style [...] intéressant pour moi. » p. 286.

« Voici une anecdote [...] dans ce moment. » p. 299-300.

« Tournures pathétiques [...] on aperçoit... » p. 307.

« J'ai une chose naturelle [...] est de son style. » p. 311.

Courrier anglais I, II et III, Paris, Le Divan, édition établie par Henri Martineau, 1931

« En ayant le courage [...] qu'ils n'ont pas. » p. 8.

« À propos de *mémoires* [...] comme du vieux papier. » p. 17-18.

« Il est un autre genre [...] jusqu'à la naïveté. » p. 18.

« Monsieur, Le fameux [...] d'ici à quinze jours. » p. 43.

« Mme de Genlis a été [...] extrêmement monarchiques. » p. 52.

« Jusqu'ici les Français [...] *Chroniques nationales françaises*. » p. 106-107.

« L'affectation n'a paru [...] portes de cette Académie. » p. 111-112.

« Dès qu'il s'agit de discuter [...] de tout expliquer. » p. 169.

« La jeune et la belle [...] lit jamais les oeuvres. » p. 179-180.

« *Annales du moyen âge* [...] sont à refaire. » p. 185-186.

« S'il eût vécu dix ans [...] l'empereur Napoléon. » p. 203.

« Je vais maintenant faire [...] les pensées naturelles. » p. 262-265.

« Ce mérite consiste [...] l'autorité d'axiomes. » p. 354.

« La partie narrative [...] ceux des étrangers. » p. 355.

« Cependant, si étranger [...] nous a déjà donné. » p. 358-360.

« Il y verra [...] de Bianca Capello. » p. 369.

« La vie de Cimabue [...] charme d'un roman. » p. 370.

« Nous aimerions bien donner [...] menait à l'attendrissement. » p. 371-375.

« Il serait facile [...] coeur de leur mystère. » p. 377.

Mélanges d'art, Salon de 1824, Paris, Le Divan, édition établie par Henri Martineau, 1934-1935

« On a dit que j'étais [...] dans la présente brochure. » p. 6.

« On m'a raconté [...] un grand peintre. » p. 64.

« Sixte-Quint, l'un des plus grands [...] main à la devineuse. » p. 82.

Mélanges intimes et marginalia, Paris, Le Divan, édition établie par Henri Martineau, 1931

« J'aimerais beaucoup [...] depuis vingt ans. » p. 22.

« Historiettes anglaises [...] Accoramboni, etc., 1840. » p. 63.

« Le titre était *Armance* [...] disait M. Canel. » p. 72.

« 1831. Départ pour Subiaco [...] pense le monde. » p. 76.

« Les gens d'esprit [...] d'abord le beau style... » p. 86-87.

« Anecdote de Mme la duchesse [...] Borromée à la Scala. » p. 93-94.

« Clara s'empare des lecteurs [...] émouvoir les autres. » p. 96.

« Même style : Rossini [...] *sous un prétexte*. » p. 96-97.

Note 2, p. 97-98.

« Le brusque, l'abrupt [...] traduites de l'espagnol. » p. 99.

« Difficulté du roman [...] toujours en corrigeant. » p. 103.

« Le Coffre, 6 mai 1830 [...] lui dit Inès. » p. 115.

« Inès dans le Coffre [...] n'est qu'une faible... » p. 115.

« Béatrix Cenci [...] Spada, 9 mars 33. » p. 122-123.

« *I have seven* [...] fille tuée, 1834. » p. 123.

« Reçu le R. et le N. [...] le saccadé, le dur. » p. 137.

« Parmi les gens [...] Fénelon, Bayle. » p. 138-139.

« *Pilotis for me* [...] tuer Mme de... » p. 140.

- « Le 15 janvier 1835 [...] Omar, 15 janv. 1835. » p. 140.
- « Ajouter des mots [...] nos sots diserts. » p. 141.
- « P. 164. Quelle rapidité ! [...] 23 février 35. » p. 141.
- « Style haché [...] faute d'autre livre. » p. 141.
- « Page 84 [...] faciliter l'intelligence. » p. 142.
- « Fini à Albano [...] dans *Old Mortality*. » p. 145.
- « Rome, 23 juillet [...] ce grand homme a faite ! » p. 146-147.
- « Montaigne doutant [...] parle mal de lui. » p. 149.
- « Sur les *Nouvelles* [...] d'un mal de tête. » p. 151-152.
- « Je découvre que [...] on le voit page... » p. 152.
- « Ah ! J'ai toujours [...] n'eut plus qu'à bâtir. » p. 152.
- « Sur le second [...] coeur humain avance. » p. 155.
- « Sur les romans [...] Juillet 1835. » p. 155-156.
- « Etudes de style [...] Omar, Juin 1835. » p. 156.
- « Sur les *Mélanges* [...] 14 juin 1840. » p. 162.
- « Lu le 2^o volume [...] de tendre, d'humain. » p. 163.
- « Sur Valentine [...] Voilà l'inconvénient. » p. 163.
- « Dom[ini]que n'a pas [...] le genre historique. » p. 165.
- « Style. Dominique [...] 15 janvier 1830. » p. 165-166.
- « Le défaut de Dmque [...] coule à fond. » p. 166.
- « Il faut chercher [...] 2 juin 1818. » p. 170.
- « Histoire de V. [...] Betoni, je crois. » p. 174.
- « Les romans suivis [...] juste de l'Italie. » p. 175.
- « On parle souvent [...] par des ankyloses. » p. 175-176.

- « Ce récit est curieux [...] après les événements. » p. 179.
- « Les deux charcutiers [...] à l'eau de rose. » p. 179.
- « Beaucoup de crimes [...] Peu à prendre. » p. 180.
- « Style. (Remarques [...] et non à Paris. » p. 182.
- « Rome vers 1550 [...] je ne publierai jamais. » p. 183.
- « Le défaut de ce livre [...] supplices décrits. » p. 184.
- « Vers 1600 [...] pape Clément IX. » p. 184-185.
- « Un peu corrigé [...] trente-quatre pages. » p. 185.
- « Ce style a l'air [...] 25 avril 1833. » p. 186.
- « Furieux bavardage [...] 24 avril 1833. » p. 186.
- « Bavardage qui a l'air [...] style fanciullesco. » p. 186.
- « Le prince Savelli [...] l'ordre chronologique. » p. 187-188.
- « 1546. Ariberti [...] à ce qu'il paraît. » p. 188.
- « I thought in march [...] D[ominique] sera libre. » p. 189.
- « Historiettes romaines [...] les environs d'Omar. » p. 190-191.
- « Two volumes [...] de Richelieu. » p. 191.
- « Historiettes romaines [...] Cum Henrico. » p. 191-192.
- « 1599. Un Massini [...] une autre année. » p. 193.
- « 1838. Par politesse [...] les quatre frères. » p. 193.
- « 1599 (11 Septembre) [...] 15 septembre 1599. » p. 194.
- « Plat bavardage [...] 1er mai 1837. » p. 195.
- « 1601. Second récit [...] l'anneau de diamant. » p. 195.
- « Les quatre ms. [...] sont plats. » p. 196.
- « Procès du Cardinal [...] of Ri[etti]. » p. 197.

- « 1561. Exécution [...] duchesse de Palliano. » p. 197-198.
- « Il fallait avoir [...] 4 ou 6 lignes. » p. 198.
- « D. Gregorio, assassiné [...] de l'époque. » p. 199-201.
- « Ce volume contient [...] établie par le titre. » p. 202.
- « Rien de plus curieux [...] paresseux qui a copié. » p. 203.
- « Aventures napolitaines [...] par ce cahier. » p. 203.
- « Le manuscrit original [...] ce manuscrit-ci. » p. 203.
- « Ton de vérité [...] supérieur à Froissart. » p. 204.
- « Il faut avouer que [...] ces beaux proemiali. » p. 204.
- « Relu le jour [...] coglioneries (1837). » p. 205.
- « Je fais le premier manuscrit [...] 261 pages de 19 lignes. » p. 206-207.
- « *Style*. L'enflure [...] femmes de chambre. » p. 209.
- « *For me*. - Styles [...] écarts des passions. » p. 209-210.
- « Pas mal. Le style [...] 15 juin 1834. » p. 212.
- « *For me*. - Dans [...] saillies trop fortes. » p. 212.
- « Critique : Peut-être [...] femmes de chambre. » p. 217.
- « Maxime. - Je ne [...] tout exprimer. » p. 218.
- « *Style of Dominique* [...] 26 septembre 1834. » p. 218.
- « *Style*. - D'un autre [...] déjà sur l'âge ? » p. 229.
- « Outre le génie [...] du personnage philosophique. » p. 231.
- « *For me*. - Il vaut [...] relié soit *long*. » p. 232-233.
- « Le roman est un livre qui amuse en racontant. » p. 237.
- « 8 février 35 [...] Nous étions en 1500. » p. 247-248.
- « *For me*. - Le style [...] 15 février. » p. 249-250.

- « *Trait vrai* [...] chez Mme Weldode. » p. 251.
- « 14 mars 1835 [...] aimée qu'en idéalisant. » p. 258-259.
- « Le roman doit raconter [...] 1er avril 1835. Dominique. » p. 260.
- « - 12 avril 1835 [...] quant à l'espace accordé. » p. 262.
- « *Style*. - En [...] grâce. 28 juillet. » p. 264.
- « *Style*. Choisir [...] janvier 1828 ou 29. » p. 267.
- « Cet écrivain se donne [...] 22 juin 1835. » p. 269.
- « *On me* [...] 23 juin 1835. » p. 269.
- « J.-J. Rousseau, qui sentait [...] 21 octobre 1836. » p. 287.
- « 15 mai 1837, de minuit [...] la G.C.D.E. » p. 316-318.
- « *Trait* de M. Bernard [...] sera à Grenoble. » p. 323.
- « Tout est trop long [...] 2-8 août 1838. » p. 328.
- « *Dances them* [...] le 23 août... » p. 329.
- « J'ai peur que le style [...] pas trop concis. » p. 341.
- « Le style est un peu [...] sévère et mathématique. » p. 367.
- « Lu ce volume [...] 17 novembre 1839, Civita-Vecchia. » p. 367.
- « Critique *by me* [...] écrivains de 1840. » p. 372.
- « *Style*. - Après avoir [...] bien la voûte. » p. 374.
- « Sans croire aux louanges [...] nuances vraies. » p. 374-375.
- « Memento pour moi [...] 3 novembre 1840. » p. 375.
- « Par amour pour la clarté [...] Réforme des Carrache. » p. 375-376.
- « Par amour pour la clarté [...] 1° l'ignorance du coeur humain... » p. 376-377.
- « À Paris, on appellerait [...] ou une périphrase. » p. 377.
- « Ajouter un personnage [...] à la Chateaubriand. » p. 377.

« Je donne du nombre [...] 8 novembre 1840, Civita-Vecchia. » p. 378.

« Je crois que ce style [...] détails chez Z. Marcas. » p. 378-379.

« Plus détailler, moins [...] écrivain comme Machiavel. » p. 379.

« Brillanter le style [...] 14 février 1841. » p. 383-384.

« Idée. Poétique. 17 février [...] 17 février 1841. » p. 385.

« Ajouter quelques phrases [...] figurer les choses. » p. 391.

Théâtre I, II et III, Paris, Le Divan, édition établie par Henri Martineau, 1931

« Le plan du sujet [...] nos sentiments. Fin. » p. 3-6.

« Anecdote * [...] l'attendaient au salon. » p. 304-307.

« Quand j'ai fait un plan [...] Faire cela à Claix. » p. 393.

Vie de Napoléon, Paris, Stock, édition établie et présentée par Catherine Mariette, 1998

« Napoléon fut admis [...] alors que quatorze ans. » p. 16.

« Quoique Napoléon ait dit [...] doutait pas d'aller loin. » p. 27.

« À Tilsitt, Napoléon [...] qu'on le détestait. » p. 72-73.

« M. de Saint-Simon, grand [...] qu'on appelait des rebelles. » p. 93-94.

***** p. 118.

« 6. Le 16 décembre [...] la vanité nationale. » p. 168-169.

« À Savenay [...] dans les journaux. » p. 174.

« Le baron Jermanowski [...] qui était aussi arrêtée... » p. 177-187.

Mémoires sur Napoléon, Paris, Le Divan, établissement du texte et préface par Henri Martineau, 1930

« À monsieur le libraire [...] président de Brosses. » p. 245.

« Premier projet [...] pour neutraliser. » p. 249-250.

- « Deuxième projet [...] Avril 1837. » p. 251-257.
- « Dès 1755, Pascal Paoli [...] à celui de Buonaparte. » p. 260-262.
- « Supposons-le né [...] celui-ci au désespoir. » p. 263-264.
- « La mère de Napoléon [...] inconnues en France. » p. 265.
- « C'est par le caractère [...] tel n'était pas Napoléon. » p. 265-266.
- « Napoléon fut amené [...] son premier mathématicien. » p. 269.
- « On vient de voir [...] depuis duc d'Abrantès. » p. 309-315.
- « * *Mémoires de Bourrienne* [...] autant qu'il l'a pu. » p. 327.
- « Comme mon but est de faire [...] répétitions qu'il était possible. » p. 381.
- « J'avouerais au lecteur [...] lieutenant de mes amis ? » p. 388.
- « M. Robert, un des plus beaux [...] de la première jeunesse. » p. 388-389.
- « Tout le monde sait [...] des pillages d'Attila. » p. 621.
- *p. 621.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	3
Abstract.....	3
Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Introduction.....	9
Chapitre 1 : les anecdotes : formes et fonctions.....	29
I. Nommer le récit court.....	31
II. Les formes brèves stendhaliennes.....	34
III. Répartition des anecdotes dans l'œuvre de Stendhal : la question de l'enchâssement.....	37
IV. Stendhal face à la définition de l'anecdote.....	51
V. Typologie des anecdotes stendhaliennes.....	59
VI. Fonctions des anecdotes stendhaliennes.....	78
VII. De l'art de savoir conter.....	93
VIII. Mouvançe des anecdotes stendhaliennes.....	97
Chapitre 2 : les nouvelles : formes et fonctions.....	115
I. Tentative de définition de la nouvelle.....	117
II. Situation de la nouvelle au XIX ^e siècle.....	128
III. La tentation de la littérature facile.....	134

IV. Les raisons esthétiques et thématiques à l'origine de l'écriture des nouvelles.....	146
V. Les sources des nouvelles stendhaliennes.....	154
VI. Les formes des nouvelles stendhaliennes.....	167
VII. Les thèmes des nouvelles stendhaliennes.....	176
VIII. Les rapports de Stendhal avec son lecteur.....	182
Chapitre 3 : les récits inachevés : formes et fonctions.....	197
I. Une étourdissante diversité.....	199
II. Histoire des récits stendhaliens inachevés.....	214
III. L'inachèvement : des causes différentes.....	224
IV. Matière des récits inachevés.....	247
Chapitre 4 : des récits de l'énergie.....	257
I. Le schéma tragique.....	259
II. La situation finale.....	292
III. Une écriture de l'ellipse.....	314
IV. Un espace symbolique.....	328
Chapitre 5 : les récits courts dans la création stendhalienne.....	353
I. Une nouvelle conception de l'Histoire.....	355
II. Une critique de la civilisation.....	364
III. Une étude du « cœur humain ».....	381
IV. Une féconde intertextualité.....	395

Conclusion.....	403
Bibliographie.....	413
Index des noms de personnes.....	431
Annexes.....	443
Corpus des anecdotes stendhaliennes.....	445
Corpus des citations stendhaliennes portant sur les récits courts.....	519

Le récit court stendhalien

Cette étude consiste à embrasser dans un même mouvement les différents récits courts stendhaliens. Elle s'articule en cinq temps. Les trois premiers moments consistent à analyser, séparément, les anecdotes, nouvelles et récits inachevés stendhaliens. Une fois ces différentes typologies établies, l'étude se focalise sur la notion d'énergie, dénominateur commun de l'ensemble des récits courts composés par Stendhal. Enfin, le dernier chapitre cherche à montrer aussi bien la portée que la place de ces textes hétérogènes dans le vaste ensemble de la création stendhalienne. L'un des principaux intérêts de ce travail est de réhabiliter des textes qui, pour des raisons aussi bien génériques qu'éditoriales, n'ont pas encore été l'objet d'une étude exhaustive. Notre réflexion vise également à montrer tout à la fois la permanence et l'unité du genre bref dans l'œuvre de Stendhal, malgré l'existence d'indéniables différences entre les textes. Notre étude établit également une continuité entre récits courts et récits longs, ce qui permet de mieux comprendre des phénomènes stendhaliens aussi essentiels que l'inachèvement, la réécriture ou encore l'intertextualité.

Mots-clefs : Stendhal, récit court, XIX^e siècle, anecdote, nouvelle

The brief stendhalian story

This study is to embrace in the same movement the various short stories Stendhal. It is divided into five times. The first three stages are to analyze separately the anecdotes, news stories and unfinished Stendhal. After these established typologies, the study focuses on the concept of energy, the common denominator of all short stories composed by Stendhal. The last chapter seeks to show both the extent that instead of these heterogeneous texts in the broad set of Stendhal's creation. One of the main interests of this work is to rehabilitate texts that, for reasons both generic editorial, have not yet been subject to a comprehensive study. Our thinking is also intended to show the permanence and unity of the short kind in Stendhal's work, despite the undeniable existence of differences between the texts. Our study also establishes continuity between short stories and long stories, allowing a better understanding of phenomena as essential as Stendhal incompleteness, rewriting or intertextuality.

Key words : Stendhal, brief story, XIXth century, anecdote, short story

ED 120 – Littérature française et comparée

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Maison de la Recherche

4 rue des Irlandais, 75005 Paris