

que Di Fiore entretenait avec le cousin de Beyle, mais l'importance de ce prêt insoupçonné nous laisse perplexes.

L'inventaire des « papiers » de Di Fiore nous a été jusqu'ici d'une certaine utilité, mais nous n'y avons hélas! pas trouvé ce que nous espérons.

Par deux fois, Stendhal a poussé Di Fiore sinon à écrire ses mémoires, du moins à réunir ses souvenirs. De Civita-Vecchia, le 14 septembre 1831, il lui écrit: « Prenez un carnet qui, quatre fois la semaine, viendra chez vous, de midi à deux heures. Écrivez l'histoire de ce qui se passait dans votre cœur, quand votre maîtresse vous nourrissait de confitures [...], sans avoir l'air d'y songer. Après avoir dit trois fois, les faits vous reviendront en foule, vous revivrez ». Quelques mois plus tard, sachant que son ami venait de prendre sa retraite et voulant le sauver de l'exil, Stendhal revient à la charge. Le 14 janvier 1832, il écrit de Naples: « Dites-vous à une jeune femme de chambre l'histoire saine de votre vie de *paglietta* à Naples. Plus votre conspiration pour livrer le port de Naples aux Anglais de concert avec Mme de Belmonte; plus la venue des bouons à l'impreinte de Saint-Pierre, plus l'arrivée à (Châblis) avec dix-huit sous et enfin la délicieuse histoire des péchés de confitures ».

Hélas! la femme de chambre n'était pas jeune: à la retraite de son maître, Marie-Thérèse Visard — que Beyle a pu connaître — avait quarante ans et son écriture n'était pas celle d'une bonne secrétaire. Il faut sous faire une raison: il est été trop beau que Di Fiore ait écrit des *Ricordi d'Egotismo* et quelqu'un d'autre les aurait déjà trouvés!

## Roman et nouvelle. La différence structurale entre la forme longue et la forme courte chez Stendhal

par Hans Bell-Johnson

On pourrait commencer par diviser les œuvres de fiction de Stendhal en deux groupes: celui où Stendhal a suivi assidûment un modèle, et celui où il s'est laissé aller à son imagination.

Les *Chroniques italiennes* appartiennent au premier groupe. Il est logique et de fait que ce groupe se distingue radicalement du point de vue structural, du groupe où l'imagination créatrice de Stendhal s'est donné libre cours. Dans ce dernier groupe les œuvres se ressemblent plus ou moins. Je me limiterai donc au groupe des œuvres typiquement stendhaliennes, sans prétendre pour autant que toutes les œuvres typiquement stendhaliennes sont identiques du point de vue structural. Seule une mauvaise méthode structurale y verrait l'identité totale. Il y a évidemment des analogies et des différences. Ce qui compte, c'est l'équilibre entre analogies et différences.

Pour rendre compte des analogies et des différences d'une manière un peu nuancée, je voudrais introduire trois facteurs distinctifs: 1° La nature des forces en jeu, 2° L'univers des personnages, 3° L'espace.

Je me limiterai ici encore à faire la comparaison entre trois œuvres de longueur différente: *Le Rouge et le Noir*, *Armance* et *Vauvincent*. Il s'agit là d'œuvres composées à la même époque et qui sont faites plus ou moins sur le même moule. Henri Martineau a été tenté de regarder *Vauvincent* comme un chronotope italien, mais on sait que cette nouvelle n'appartient plus à ce groupe depuis que M. Del Litto l'en a dissocié, dissociation que justifie d'ailleurs l'analyse structurale.

D'abord quelques mots sur le premier facteur distinctif, les forces.

En révisant autant que possible les forces actives dans les romans et nouvelles de Stendhal, on peut relever trois forces fondamentales: le sentiment, la raison et les forces sociales.

La raison et les forces sociales ont l'avantage de pouvoir s'opposer au sentiment, menacer l'existence du sentiment. Or, le principe fondamental de toute intrigue est précisément le principe de l'opposition des contraires.

Normalement les facteurs distinctifs sont répartis de la façon suivante: le sentiment, c'est-à-dire l'amour, est considéré comme une force relativement autonome qui pousse les personnages principaux l'un vers l'autre, tandis que la raison et les forces sociales s'opposent à l'extériorité cordiale. C'est là le jeu que nous voyons dans tous les romans et dans presque toutes les nouvelles de Stendhal.

Voyons comment les trois œuvres se comportent à l'égard de ces trois notions.

On peut commencer par constater que les trois forces apparaissent toutes dans les trois œuvres. Mais plus ou moins développées, plus ou moins riches de nuances.

Considérons d'abord *le Rouge*.

Les personnages principaux dans les romans de longue haleine sont dominés par deux forces psychologiques qui s'opposent et qui se combinent à l'intérieur des personnages. Cela donne lieu à une double opposition: l'une que j'appellerais interne et l'autre que j'appellerais externe. Or, ma proposition est la suivante: plus un récit est long, et plus entre en ligne de compte l'opposition interne comme facteur dynamique dans la dialectique du roman.

Pour Julien l'opposition interne, c'est le combat entre l'amour et l'ambition. Chez Mme de Rênal, c'est l'amour et le renoncement qui s'opposent l'un à l'autre. Et pour Mathilde c'est d'un côté un certain besoin de bonheur et de l'autre côté l'amour-propre, la vanité, « l'orgueil féminin ».

C'est là le principe que j'appellerais le dualisme psychologique et que je regarderais comme le principe fondamental de la psychologie stendhalienne dans les grands romans. Nous avons là déjà une possibilité de différence entre la forme longue et la forme courte.

Dans *le Rouge* les trois personnages les plus importants sont le lieu d'une dialectique interne. Dans *Vauvinet Vauvinet*, au contraire, nous voyons que les deux personnages principaux se partagent pour ainsi dire les deux pôles de la dialectique des contraires. Si l'on opère sur le jeu des forces une réduction structurale, on peut dire que Vauvinet est pure possession amoureux, alors que Mistrilli est, lui, hanté par

l'opposition intérieure. Mais la dialectique des contraires dans Mistrilli est réduite par le fait que sa résistance à l'amour provient d'une idée abstraite: c'est l'Italie que Vauvinet doit jalouser, non pas une autre femme! Le problème de Mistrilli se trouve condensé dans la réplique suivante adressée à Vauvinet: « — Je vous aime avec passion, lui dit-il; [...] mais plus l'Italie est malheureuse, plus je dois lui rester fidèle ». (*Vauvinet Vauvinet*, éd. de la Pléiade, p. 756).

Les forces qui opèrent dans Mistrilli sont donc: l'amour de la patrie et l'amour de la femme. Évidemment ce n'est pas peu de chose d'être amoureux de l'Italie. Pourtant, cela donne lieu à moins de complications que l'amour d'une femme.

Ce sont en principe les mêmes forces que celles que nous trouvons dans *le Rouge*: l'amour qui essaie de les unir, la différence sociale qui essaie de les déunir, et enfin les délibérations auxquelles donne lieu cette situation. Sentiment, raison et force sociale.

Dans *Armance* la réduction se fait d'une autre manière. Ici le facteur social est extrêmement réduit comme facteur agissant, parce qu'Octave et Armance viennent presque de la même couche sociale. On se souvient qu'il s'écoule un certain temps avant qu'Armance hérite de ces oncles russes. Mais cela finit par arriver, et, incidemment, Octave et Armance sont égaux du point de vue social.

On pourrait objecter que le problème semble plutôt d'ordre physique. Mais en fait, en ne se situant pas directement sur ce terrain, Stendhal, ébauchant l'arcoboute, reporte l'accent sur le schéma d'une situation insoluble. Ainsi l'intrigue peut-elle se limiter à étudier la confrontation sans issue où s'opposent le sentiment et la raison.

En ce qui concerne les personnages, il y a deux choses à considérer: leur nombre et, surtout, leur fonction.

Évidemment on peut s'attendre à trouver un nombre plus élevé de personnages dans la forme longue que dans la forme courte. Dans *le Rouge* le nombre des personnages secondaires est très élevé, tandis que dans *Vauvinet Vauvinet* le nombre en est assez réduit. Ce fait est lié à deux procédés littéraires. L'un concerne le nombre et l'autre la fonction.

Considérons d'abord le nombre des personnages secondaires. Dans *le Rouge*, Stendhal « rassemble trois fois sa troupe », comme le dit Jean Prévost: Verrières, le séminariste, Paris, ce sont trois milieux différents. Nous avons là une des manières les plus caractéristiques et les plus efficaces d'amplifier une même forme romanesque. Seul Julien

garantit l'unité de la forme, c'est lui que nous suivons d'un milieu à l'autre.

Dans *Armance* nous trouvons un seul milieu. Ce n'est pas dire que le héros reste au même endroit tout le temps. Au contraire. Mais Stendhal ne remplace pas totalement l'univers des personnages. Octave revient toujours à son milieu originel, il n'introduit pas dans le roman des déplacements romanesques aussi radicaux que Julien.

Le deuxième point que je voudrais relever c'est que le nombre des niveaux où des personnages interviennent d'une manière effective, est plus élevé dans les grands romans.

Cette manière de voir suppose une hiérarchie des personnages, hiérarchie établie selon leur importance dans la dynamique du récit.

Dans *Le Rouge* on peut distinguer quatre ou cinq niveaux, dans *Armance* un niveau de moins, dans *Vauvin* seulement deux niveaux de personnages actifs. C'est pour le romancier un autre moyen d'amplifier son récit.

Pour illustrer cette idée, je voudrais donner un seul exemple: M. de Rênal, personnage du troisième ou quatrième niveau, joue néanmoins un rôle important — sans le savoir il est vrai — dans le jeu psychologique entre Julien et Mme de Rênal. La fonction la plus importante de M. de Rênal est de réveiller le complexe d'infériorité sociale de Julien et par là même d'empêcher l'épanchement libre de sa passion amoureuse pour Mme de Rênal. M. de Rênal incarne pour ainsi dire la force sociale dans la conscience de Julien.

Les personnages secondaires et autres comparses du troisième niveau dans *Le Rouge* sont plus actifs dans la première partie du roman parce que dans la deuxième partie, les oppositions internes entre les deux personnages principaux sont plus dynamiques et autonomes, du moins au cours de la grande phase centrale. C'est seulement au début et à la fin que le marquis de La Mole joue son grand rôle actif dans les relations entre Julien et Mathilde.

Dans *Vauvin* les personnages secondaires n'introduisent aucun facteur de complication, c'est-à-dire qu'ils ne participent pas d'une manière active et personnelle à ce qui se déroule entre Vauvin et Mimiroll. Ces personnages sont ou bien les bras droits de la volonté de Vauvin ou bien de simples représentants de l'opinion politique de Mimiroll. Il s'agit dans tous les cas de commentaires à la vie intérieure des personnages principaux. Les personnages secondaires dans *Vauvin*

*Vauvin* sont tous vus du dehors et non du dedans, ce qui correspond très bien à leur rôle d'outil, d'auxiliaires dans la syntaxe romanesque.

Par l'espace de l'univers romanesque j'entends deux choses différentes: d'abord le lieu où se déroule l'action et ensuite les éléments du monde extérieur qui sont utilisés dans la fiction.

En ce qui concerne le lieu, je ne vois pas de différence décisive entre la forme longue et la forme courte. Il est évident que la pluralité des lieux se retrouve dans *Vauvin*, *Armance* et *Le Rouge*. Une nouvelle très brève comme *Le Juif* se déroule également dans une dizaine de lieux différents. Le changement de lieu est donc bien un facteur constant chez Stendhal.

Il n'en est pas de même des éléments de la réalité extérieure. Dans ce domaine il y a corrélation entre la longueur du récit et l'importance attribuée à l'espace.

Dans *Le Rouge*, qui se distingue par sa quasi-perfection à tous points de vue, Stendhal établit des relations très bien équilibrées entre le monde extérieur qui y figure et l'univers psychologique. Il y a d'ailleurs une différence considérable entre le rôle de l'espace dans la première partie du *Rouge* et dans la seconde, différence qui correspond au fait que l'univers mental est tout à fait autre dans la deuxième partie du roman. C'est dans la première partie que nous trouvons les descriptions de paysages, tandis que dans la deuxième partie il n'y a plus paysages, il ne reste que quelques rares descriptions de chambres, de palais, de salons. Dans la première partie il y a même deux sortes de paysages: d'un côté le paysage de l'amour, de l'autre celui de l'ambition. Le motif de l'ambition, déjà relevé par Marcel Proust, symbolise parfois sur le plan psychologique l'effort de s'élever dans la société. Voilà pourquoi Julien identifie dans son esprit la haute volée de l'épervier et la destinée de Napoléon, tant élevée par lui. De l'autre côté le paysage idyllique correspond à l'autre passion qui règne dans l'esprit de Julien: l'amour.

Si j'ai raison d'analyser le paysage de cette façon-là, la description du paysage se répartit de la même façon que les forces psychologiques, c'est-à-dire selon le principe dualiste.

Dans *Armance* nous trouvons déjà des embryons de cette manière d'utiliser l'espace littéraire. D'abord le monde extérieur y apparaît comme reflet de la vie mentale des personnages. Dans les arbres qui ornent le jardin des Malvois, Stendhal voit le portrait de la vie morale

de cette famille: « Une rangée de tilleuls taillés régulièrement trois fois par an, en garnissait le bord, et leurs formes immobiles semblaient une image vivante de la vie morale de cette famille ». (*Arceuthoc, étl. de la Piétade*, p. 32). Ces arbres ont été changés en platanes dans le *Rouge*, les platanes des premiers chapitres qui servent à diagnostiquer les profonds inconscients de la vie mentale de M. de Rênal.

Dans *Arceuthoc* nous trouvons en outre, au début du chapitre 16, quelques éléments d'un paysage idyllique. Or, c'est précisément le chapitre où l'amour entre les jeunes gens arrive à son point culminant. Cette coïncidence entre l'intensité amoureuse et le paysage idyllique sera une des constantes dans l'oeuvre ultérieure de Stendhal, du moins dans les *forêts d'une certaine longueur*.

En ce qui concerne *Vautas Vautis*, il n'y a presque rien à dire sur le rôle de la réalité extérieure.

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 *Vautas Vautis*: « Stendhal, dans *Vautas Vautis* [...] prélude aux thèmes du *Rouge* et de la *Chartreuse*, mais en fait, il ne nous offre qu'un *plus de roman*. Barbèche s'interroge sur la poésie 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). Dans ma communication j'ai essayé de développer quelque peu les facteurs par lesquels s'opère la variation qui conduit une nouvelle à devenir un véritable roman.



585477