

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1984)
Heft: 3

Artikel: Les silences de Stendhal
Autor: Jackson, John E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870782>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LES SILENCES DE STENDHAL

Sur la base d'un passage emprunté à la première page d'*Armance*, cet article tente de révéler une structure narrative constante. Stendhal omet en effet de manière systématique d'aborder la question de l'origine de ses héros. Cette omission crée un vide qui suscite de la part du lecteur une collaboration accrue dans la construction de la psychologie du personnage. En s'appuyant sur un aveu de la *Vie de Henry Brulard*, cet essai cherche ensuite à suggérer que ce vide est en rapport avec l'expérience à la fois enivrante et traumatisante du rapport œdipien et du décès maternel à la suite duquel l'enfant entra définitivement dans le monde des signes trompeurs.

L'un des traits essentiels de l'écriture romanesque, et l'un des plus difficiles à saisir aussi, tient non à ce que l'écrivain nous dit, mais à ce qu'il ne nous dit pas. Il ne s'agit là d'un paradoxe qu'en apparence. S'il est vrai que toute performance linguistique est un choix, et qu'un choix se définit aussi bien par ce qu'il écarte que par ce qu'il retient, il devient évident qu'une écriture narrative n'a aucune raison d'échapper à la règle, et que les exclusives d'un auteur sont donc aussi chargées de sens que ses sélections. La question qui se pose ici est plutôt de savoir par rapport à quoi le lecteur décidera qu'il y a exclusion: l'œuvre elle-même, quoique fondée sur la sélection, est toujours en effet une totalité, faute de quoi elle ne serait pas une œuvre. Décréter que cette totalité est en même temps un silence posé sur ce qu'elle ne dit pas est un acte qui ne se légitime qu'en postulant une totalité en quelque sorte ontologique par rapport à laquelle l'œuvre ne serait qu'un fragment: il y aurait une totalité de la réalité-à-dire dont l'œuvre, dont toute œuvre ne dirait qu'une partie. Comme on le voit, cette conception renvoie à une conception de la littérature qui réduit le langage à n'être que le reflet ou l'expression d'une réalité qu'il doublerait. Dès lors, au contraire, qu'on désire restituer au langage sa part créative, c'est-à-dire dès lors que l'on pose que le sens qui se dégage du langage disant le réel fait partie lui aussi de ce réel, la totalité dont il était question perd son sens ou plutôt rede-

vient ce qu'elle est probablement en vérité: un projet inachevable (dans la mesure où l'on peut toujours ajouter à ce sens). Mais comment, dès lors, mesurer le non-dit d'une œuvre dès l'instant où celle-ci ne renvoie plus qu'à un ensemble qui, par définition, ne saurait être clos? L'infini du dire virtuel semble périmer la possibilité même de situer la mesure du dit exprimé et par là celle du non-dit. En d'autres termes, il semble impossible d'affirmer si tel élément a été exclu de la totalité mise en place ou si, plus simplement, il n'entrait pas dans le projet de l'auteur. Comment donc serait-il possible de parler de ce qu'un écrivain ne nous dit pas?

Il est probable qu'en posant la question de cette façon, il n'y a guère de réponse possible. Mais prenons garde que notre manière même de questionner est peut-être sujette à caution. Car si le réel n'est pas un ensemble totalisable, l'œuvre littéraire, elle, a la particularité de constituer une réalité *bifrons*, une totalité articulée aussi bien comme délimitation d'un ensemble fini que comme inscription de la totalité qu'elle n'est pas. En d'autres termes, le propre de l'œuvre littéraire est de définir en même temps que son champ propre le champ *contre lequel* elle choisit de s'édifier, et d'intégrer ce champ extérieur à la fois comme sa limite et, pour reprendre une expression à Theodor Adorno, comme son *Autre*¹. Ainsi donc pour en revenir à notre remarque initiale, le dit de l'œuvre se constituerait également d'indiquer le non-dit sur lequel il s'appuie pour étayer sa spécificité même: à ce titre, ce non-dit serait à la fois spécifiable et susceptible d'être analysé.

Ce préambule, dont on me pardonnera le caractère quelque peu abstrait, m'a paru toutefois nécessaire pour introduire le sujet annoncé aujourd'hui, les «silences de Stendhal». Il m'a semblé, en effet, que le récit stendhalien se caractérisait notamment par un certain type d'omission dont la constance à travers les romans, les nouvelles et même les textes autobiographiques ne manque pas d'être frappante. Cette omission porte sur l'*origine* de la nature du héros ou du protagoniste principal. Plutôt que réfléchir en termes généraux sur ce point, je préfère traiter d'un exemple typique qui montre clairement de quoi il s'agit. Cet exemple est emprunté à la première page d'*Armance*, le premier roman de Stendhal, et il est consacré au portrait du héros, Octave de Malivert:

Beaucoup d'esprit, une taille élevée, des manières nobles, de grands yeux noirs les plus beaux du monde auraient marqué la place d'Octave parmi les jeunes gens les plus distingués de la société, si quelque chose de sombre, empreint dans ces yeux si

doux, n'eût porté à le plaindre plus qu'à l'envier. Il eût fait sensation s'il eût désiré parler; mais Octave ne désirait rien, rien ne semblait lui causer ni peine ni plaisir. Fort souvent malade durant sa première jeunesse, depuis qu'il avait recouvré des forces et de la santé, on l'avait toujours vu se soumettre sans balancer à ce qui lui semblait prescrit par le devoir; mais on eût dit que si le devoir n'avait pas élevé la voix, il n'y eût pas eu chez lui de motif pour agir. Peut-être quelque principe singulier, profondément empreint dans ce jeune cœur, et qui se trouvait en contradiction avec les événements de la vie réelle, tels qu'il les voyait se développer autour de lui, le portait-il à se peindre sous des images trop sombres, et sa vie à venir et ses rapports avec les hommes. Quelle que fût la cause de sa profonde mélancolie, Octave semblait misanthrope avant l'âge².

Deux points au moins me semblent mériter de retenir notre attention dans ce portrait destiné à présenter Octave au lecteur. Le premier point concerne précisément l'*indétermination* dans laquelle sont laissés les motifs supposés de la conduite d'Octave. Outre quelques détails sur l'aspect physique et sur la distinction du jeune homme, le texte insiste surtout sur sa «neutralité morale», si l'on ose dire, ainsi que sur sa mélancolie. Par contre, les *causes* de cette dernière ne font l'objet d'aucune précision: chaque fois qu'il est question d'un trait moral ou d'une disposition intérieure, Stendhal recourt à une forme grammaticale indéfinie. C'est ainsi que nous apprenons qu'Octave était désigné pour le succès social «si *quelque chose de sombre* [...] n'eût porté à le plaindre». La pathétisation que subit ici d'emblée le portrait physique va de pair avec la plus grande généralité dans la présentation: «*quelque chose de sombre*» n'est même pas l'indice officiel du code littéraire et médical de la mélancolie que Stendhal connaissait à travers Destutt de Tracy. Davantage même, la seule hypothèse avancée à propos de motifs de ce «jeune cœur» est formulée dans des termes qui concentrent un maximum d'indétermination: «Peut-être quelque principe singulier [...] le portait-il à se peindre [...]». Outre la modalisation dubitative introduite par l'adverbe, on remarquera ici la contradiction entre la puissance de ce principe singulier supposé et le vague dans lequel il est laissé. Si principe il y a, le lecteur reste dans l'ignorance de sa nature. Ignorance qui est du reste en quelque sorte réclamée par le texte lui-même, qui conclut ce portrait par une phrase dont on est tenté de faire un emblème de la description psychologique stendhalienne: «*Quelle que fût la cause de sa profonde mélancolie*, Octave semblait

misanthrope avant l'âge». A la précision portée sur l'effet de la mélancolie — la misanthropie — répond contradictoirement l'imprécision qui affecte sa cause. Comme je l'affirmais tout à l'heure, l'omission porte chaque fois sur l'*origine* de la conduite d'Octave. Je vais y revenir dans un instant.

Mais non sans avoir mis en évidence tout d'abord le deuxième trait stylistique frappant de ce passage. Ce qu'il y a de curieux, en effet, dans ce récit mené dans son ensemble d'un point de vue «auctorial» (si l'on ose franciser ce terme), c'est la modalisation interrogative ou dubitative qu'y reçoit la description de la conduite d'Octave. Ainsi lisons-nous qu'«Octave ne désirait rien, [que] rien ne *semblait* lui causer ni peine ni plaisir». Le terme qui nous intéresse ici, c'est bien sûr le verbe «semblait». L'emploi de ce verbe ouvre en effet la possibilité d'une contradiction ultérieure. Il en va de même, du reste, dans la dernière phrase: «Octave *semblait* misanthrope avant l'âge». Dans la mesure où cette misanthropie peut n'être qu'une apparence, elle reste susceptible de se voir démentie par la suite. Dans ces deux exemples, le choix du verbe «sembler» peut être imputé à l'entourage du jeune homme: le texte se ferait simplement l'écho de la manière dont la conduite d'Octave est perçue par la société dans laquelle il évolue. C'est ce que laisse entendre d'ailleurs de manière explicite une autre formule employée dans le passage: «depuis qu'il avait recouvré des forces [...], *on l'avait toujours vu* se soumettre». Mais en même temps, ce doute virtuel, qui est dans tous les cas un doute exprimé dans la perspective des protagonistes de l'énoncé, est comme repris en charge par le sujet de l'énonciation, lorsque celui-ci émet l'hypothèse que «peut-être quelque principe singulier» portait le héros à se peindre la vie en noir. Dans cette phrase, ce n'est assurément plus l'entourage qui s'exprime, c'est le narrateur implicite qui avoue ainsi, lui aussi, une sorte d'incertitude dans sa connaissance ou tout au moins dans sa présentation du personnage.

Il ne fait aucun doute à mon avis que les deux caractéristiques que je viens d'essayer de dégager — le silence sur l'origine et la relation d'incertitude concernant la conduite du personnage — ont partie liée. Dans ce texte et dans toute l'œuvre de Stendhal. La raison en est qu'elles procèdent toutes deux d'une même expérience. Cette expérience est racontée dans l'autobiographie de Stendhal, la *Vie de Henry Brulard*, d'une manière qui tout en soulignant la valeur inaugurale, ou pour mieux dire: traumatique, n'établit nullement de façon explicite le rapport que nous cher-

chons à préciser ici. Au chapitre III de *Henry Brulard*, Stendhal relate le décès de sa mère, Henriette Gagnon, survenu alors qu'il était âgé de sept ans. Ce récit met notamment deux aspects en évidence. Le premier est la plénitude et l'inconditionnalité de la relation amoureuse entre la mère et le fils. L'image rétrospective et idéalisée de cet amour à la fois gratuitement accordé et vécu comme pure continuité contraste vivement avec la peinture ultérieure des amours *conditionnels* qui seront désormais le lot de l'enfant puis de l'adulte. Le second aspect concerne, lui, les conséquences de ce décès. En perdant sa mère, l'enfant ne perd pas seulement un paradis amoureux, il tombe aussi dans le monde de l'incompréhension. L'événement a la forme suivante: subjugué par une émotion dont il ne parvient à maîtriser ni l'intensité ni le sens, le jeune Beyle réagit par une absence de manifestations extérieures qui va se voir immédiatement mal interprétée. Je vous lis le texte:

Elle périt à la fleur de la jeunesse et de la beauté en 1790; elle pouvait avoir vingt-huit ou trente ans.

Là commence ma vie morale. Ma tante Séraphie osa me reprocher de ne pas pleurer assez. Qu'on juge de ma douleur et de ce que je sentis! Mais il me semblait que je la reverrais le lendemain, je ne comprenais pas la mort. Ainsi il y a quarante-cinq ans que j'ai perdu ce que j'aimais le plus au monde³.

L'expérience décrite ici est germinale. Elle tient dans le divorce que l'enfant éprouve entre la vérité intérieure de ses sentiments et l'interprétation erronée qui en est donnée par autrui. Ce que la tante Séraphie enseigne sans le vouloir au futur Stendhal, c'est que les signes sont menteurs ou du moins ambigus, même et surtout quand ils traduisent des émotions profondes. D'où toute une série de conséquences, dont la plus importante aboutit à cette donnée fondamentale du roman stendhalien selon laquelle le ressort même — le dynamisme et la forme — de ses récits procède très largement de ce qu'on peut nommer une guerre des signes, guerre animée justement par une sorte de fatalité de la méprise dont les reproches de tante Séraphie forment le modèle originaire. D'*Armance* à *Lamiel*, les personnages stendhaliens passent leur temps à se méprendre sur le sens de la conduite des personnages auxquels ils sont confrontés — et cela d'autant plus, du reste, quand ils sont amoureux de ces personnages — dans le temps même où, réciproquement, ces personnages se méprennent sur eux. Cette constance dans la mise en scène de la méprise comme

facteur narratif témoigne en elle-même de la valeur qu'il faut accorder à l'épisode qui en fut l'origine. Qu'inversement, celui-ci s'efface ou du moins se dissimule dans la série de ses effets tient vraisemblablement à deux facteurs. Le premier de ceux-ci est la *douleur* qui est liée au décès maternel et que Stendhal résume dans la phrase: «Ainsi il y a quarante-cinq ans que j'ai perdu ce que j'aimais le plus au monde». Le second est que cet amour pour la mère forme le modèle absolu des amours de l'adulte. Quelques lignes plus haut, Stendhal a noté en effet:

En l'aimant à six ans peut-être, 1789, j'avais absolument le même caractère qu'en 1828 en aimant à la fureur Alberthe de Rubempré. Ma manière d'aller à la chasse du bonheur n'avait au fond nullement changé.

Or dans la mesure où le roman stendhalien est essentiellement roman d'amour et que cet amour romanesque reste branché, si l'on peut dire, sur l'amour infantile et que, d'autre part, les héros de Stendhal sont largement des figures auto-projectives, on peut faire l'hypothèse que le silence du narrateur sur l'origine de leur disposition amoureuse et intérieure tient à une sorte de pudeur, faite à la fois du désir de ne pas « prostituer les choses intimes », comme dit Baudelaire, et de la crainte de réveiller des souvenirs par trop douloureux. « On éprouve une sorte de pudeur à interroger un être dont le bonheur est si fragile » dit d'Octave le narrateur d'*Armance*. Cette impression me semble comme l'emblème du rapport de Stendhal à ses sujets.

Si ce silence sur l'origine a donc lui-même une histoire, il a surtout des conséquences. Car si le manque de généalogie constitue un trait particulier de la constitution du personnage stendhalien, trait qui peut servir à le différencier d'autres personnages romanesques, il se trouve aussi à la base d'un rapport au lecteur qui me paraît particulier, lui aussi. L'écart entre le silence de cette profondeur historique intérieure et l'éloquence de la surface narrative va en effet activer la participation accrue d'un lecteur qu'il faut imaginer, au contraire, désireux de reconstituer l'histoire, la généalogie dont le texte ne lui offre qu'une image tronquée. J'irai même jusqu'à voir dans cet écart à combler, dans cette « Leerstelle » qu'il incombe au lecteur de remplir, l'un des visages de ce qu'on pourrait nommer la modernité stendhalienne. De même que la modernité de la *Vie de Henry Brulard* repose en partie sur l'absence de plan constitué, sur l'improvisation d'une écriture qui

fait jaillir de son mouvement même une profondeur perdue qu'elle dévoile à mesure, de même l'absence de tout recours à une typologie psychologique préexistante, décrite et utilisée comme telle dans une généalogie intérieure fictive au personnage entraîne-t-elle le lecteur à *construire* la profondeur d'un texte que sa marge d'indétermination rend d'autant plus stimulant. Loin d'être des manques, les «silences» de Stendhal seraient ainsi les ferments d'une participation accrue, elle-même le garant de la vitalité du rapport du lecteur au texte.

Si le roman stendhalien est parfois indéterminé, il n'est toutefois jamais imprécis. Aussi bien, la «construction» dont je parle est-elle tout sauf un acte arbitraire. Le silence du récit n'est jamais sans être une forme d'éloquence. Appelé à suppléer à la discrétion du roman, le lecteur n'en est pas moins guidé par lui. C'est que le texte, s'il reste souvent muet sur l'origine d'une destinée ou d'un mode d'être, abonde par contre dans la description des *effets* de cette origine sur le personnage devenu adulte. Si l'on me permet une comparaison, je dirai que le lecteur de Stendhal se trouve face au texte dans la position d'un psychanalyste face au discours de son patient : s'il ignore la constellation qui fut historiquement à la base de la névrose du patient, l'analyste dispose tout de même du matériel *actuel* fourni par son discours, et qui continue de dépendre de la constellation archaïque. Or de même que l'écoute de ce discours actuel lui permet de remonter peu à peu à l'histoire mythique où s'est noué le nœud psychique du névrosé, de même l'étude des signes épars qui révèlent dans le texte les effets de la constellation originelle non décrite doit-elle permettre au lecteur de mettre sur pied une hypothèse d'interprétation qui rende justice à la fois à la complexité du donné et au silence du non-dit.

Ceci, du moins, idéalement. De même qu'il est, comme chacun sait, des psychanalyses qui n'aboutissent pas, de même est-il, en critique littéraire, des constructions qui avortent ou du moins qui butent sur l'opacité d'une surface organisée de manière à déjouer les efforts qui sont faits pour la pénétrer. Le cas le plus connu d'une telle dissimulation est sans doute fourni par le secret d'Octave à la fin d'*Armance* qu'on se demande bien pourquoi tant de critiques ont voulu réduire à n'être que la difficulté du jeune homme à avouer sa prétendue impuissance sexuelle à sa future épouse. Car outre le fait qu'une telle impuissance s'accorde fort mal avec ce que le roman nous apprend antérieurement de l'habitude d'Octave à fréquenter les filles, il est probable que la teneur énigmatique de ce secret est, dans son indétermination

même, comme le révélateur de la «structure d'appel» du texte tout entier. En ce sens, on conviendra avec Soshana Felman qu'*Armance* n'est pas un récit dont la clef manque, mais un roman dont le manque est la clef⁴. Outre la nature du secret d'Octave, le manque du roman, c'est celui d'une généalogie dans les tenants de la conduite d'Octave.

Aussi bien, voici qui peut servir à caractériser *Armance*: d'être tout ensemble une énigme et l'appel à la résoudre, à la fois un appel de sens et le refus de livrer ce dernier. Entre le silence et l'explicite, la tâche du lecteur — ce que Barthes appelait le plaisir du texte — est d'entrer dans un mouvement de va-et-vient dont il n'est à proprement parler pas de fin.

La vraie question à poser à propos d'*Armance* est peut-être moins, en effet, celle de la nature du secret d'Octave que celle de la place de ce secret dans l'économie intérieure du personnage. S'il faut renoncer, en d'autres termes, à vouloir percer l'arcane de l'énigme qui sépare le héros de sa bien-aimée, le surgissement même de cette énigme, le fait qu'Octave la laisse s'interposer entre *Armance* et lui relèvent, quant à eux, d'une logique psychologique qu'il n'est pas impossible de reconstituer.

Ce qu'il y a de plus frappant dans ce que le texte nous rapporte de la conduite d'Octave, c'est la quasi-instantanéité avec laquelle ce personnage est amené à basculer intérieurement ou pour mieux dire à passer d'un extrême de sentiment à l'extrême contraire. Cette labilité intérieure est en effet articulée le plus souvent sous la forme de l'antithèse. Ainsi, pour donner un exemple, le texte nous apprend-il qu'Octave effraie sa mère par sa facilité à changer d'expression:

Ses yeux si beaux et si tendres lui donnaient de la terreur. Ils semblaient quelquefois regarder au ciel et réfléchir le bonheur qu'ils y voyaient. Un instant après, on y lisait les tourments de l'enfer.

Cette réversibilité dont la rapidité trahit l'insécurité profonde d'Octave, exprime en vérité une ambivalence, que le roman nous présente avant tout comme une forme du rapport à soi. Vis-à-vis de soi, Octave passe, en effet, en un tournemain de la plus grande confiance au plus grand mépris, de l'intrépidité conquérante à la passivité la plus accablée. Les variations de son image de soi témoignent ainsi de la forte prévalence du versant narcissique de sa personnalité.

Or cette dominante narcissique est sans aucun doute à la base de ce que le récit appelle tantôt la «mélancolie», tantôt la «folie» de son héros: les liaisons que le texte établit en ce sens vérifient par avance les découvertes ultérieures de la psychanalyse. Comme Freud nous l'a appris, en effet, le propre des types de relations amoureuses qui caractérisent le mélancolique est de s'effectuer sur la base du choix d'objet d'amour narcissique: le sujet choisit un objet d'amour moins pour ce qu'il est en lui-même que pour la possibilité qu'il lui offre de s'aimer soi-même en lui ou à travers lui. Dès lors que cet objet vient soit à disparaître soit à trahir le moi, celui-ci, par souci de ne pas perdre son investissement libidinal ou amoureux, va réintégrer l'objet en lui en s'identifiant avec lui tout en le soumettant à une réprobation qui vise en fait la déception qu'il lui a causée⁵.

De là, du moins, me semble-t-il, la structure de personnalité qui caractérise si clairement un Octave partagé entre le mépris de soi et l'agressivité vis-à-vis d'autrui. Lorsque le pôle passif de la relation libidinale prend le dessus, la conséquence en est une sorte de délectation dans l'accusation de soi: ainsi le récit note-t-il dans l'un de ses premiers chapitres qu'Octave «estimait Armance beaucoup et pour ainsi dire uniquement; il se voyait méprisé par elle, et il l'estimait précisément à cause de ce mépris». Lorsqu'au contraire, ce quasi-masochisme parvient à être surmonté, la pulsion agressive qui le sous-tend se montre au grand jour. C'est ainsi que le récit se voit littéralement scandé par la série des «moments de folie» de son protagoniste, qui sont autant de moments de violence: épisode de Pierre le domestique, balancé par la fenêtre, épisode de la querelle avec des soldats à la sortie d'un bal donné chez M^{me} de Bonnivet qui lui vaut trois coups de sabre, épisode du duel avec le marquis de Crêveroche. Mais plus encore que l'*alternance* entre les versants passifs et destructeurs de ces passions, le roman de Stendhal nous invite à déchiffrer leur intime *corrélation*.

Aussi bien, l'énigme du comportement si étrange d'Octave à l'égard de sa fiancée se laisse-t-elle sinon réduire, du moins comprendre en partie par rapport aux vicissitudes de son image de soi. Quelle que soit la nature du secret à avouer à Armance, l'aveu met en péril l'amour-propre du jeune homme ou, pour le dire autrement, réactive dans leur relation le pôle mélancolique et auto-accusateur par lequel le moi dissimule en vérité le reproche qu'il adresse inconsciemment à la personne qui est à l'origine de sa mélancolie.

Si la réversibilité des passions est bien le propre d'Octave, si celui-ci se singularise par la violence de ses mouvements intérieurs, il s'en faut toutefois que ceux-ci se déchaînent librement et sans inhibition. Au libre jeu des pulsions amoureuses et destructrices s'oppose la forte et rigoureuse censure d'une conscience qui reste fixée par la notion de «devoir». Ce «devoir» me semble lié à une double expérience. D'une part, et c'est si l'on veut la conséquence de l'attitude de tante Séraphie, la notion de «devoir» intervient dans la relation amoureuse, telle qu'Octave la réfléchit, en tant que facteur de conditionnalité. Etre aimé ici, c'est *mériter* d'être aimé. Octave le donne à entendre de façon explicite lorsque, réfléchissant sur la différence d'accueil que lui valent les deux millions de la loi d'indemnité dans le salon de M^{me} de Bonnivet, il remarque d'un ton désabusé : «Je suis donc si peu aimé [...] que deux millions changent tous les sentiments qu'on avait pour moi; au lieu de chercher à mériter d'être aimé, j'aurais dû chercher à m'enrichir par quelque commerce». La culpabilité qui semble liée au mouvement amoureux entraîne pour Octave, comme elle entraînait pour Henry Brulard, l'idée d'une disculpation nécessaire grâce à laquelle la faute originelle pourrait être lavée par l'eau du mérite, c'est-à-dire par le fait de coïncider avec l'image que l'autre a de vous. On remarquera en ce sens que l'attention d'Octave est attirée pour la première fois sur Armance lorsque celle-ci témoigne son mépris pour ce qu'elle prend pour une forfanterie liée à la nouvelle richesse de son ami, autrement dit lorsque Armance fait preuve d'une exigence morale qui contraste avec la flagornerie des autres membres du salon de M^{me} de Bonnivet.

Or ce sentiment de faute lié à l'amour, on peut faire l'hypothèse qu'il est étroitement en rapport avec l'amour pour la mère. Sans parler de la page de *Henry Brulard* citée tout à l'heure dans laquelle Stendhal écrit à propos de sa mère : «Quant à moi j'étais aussi criminel que possible, j'aimais ses charmes avec fureur», on notera que les premières phrases d'*Armance* mettent déjà cet amour en évidence :

A peine âgé de vingt ans, Octave venait de sortir de l'école polytechnique. Son père, le marquis de Malivert, souhaita retenir son fils unique à Paris. Une fois qu'Octave se fut assuré que tel était le désir constant d'un père qu'il respectait et de sa mère qu'il aimait avec une sorte de passion, il renonça au projet d'entrer dans l'artillerie.

Comment, devant le contraste entre le «respect» avoué pour le père et la sorte de «passion» ressentie dans l'amour pour la marquise de Malivert, ne pas reconnaître la forme œdipienne d'une assimilation de l'amour à une transgression, déclenchant à la fois le sentiment de culpabilité inconscient et la tendance à la mélancolie. Comment, si l'on accepte de voir dans Armance une sorte de double que la mère délègue elle-même à son fils d'ailleurs, comment ne pas comprendre que l'impossibilité pour Octave de vivre son amour pour Armance signifie en fait l'impossibilité de vivre une transgression œdipienne? Et que le «devoir» qui le pousse à abandonner sa femme aussitôt épousée pour s'en aller mourir n'est que la forme intériorisée, moralisée, de cette impossibilité? On remarquera en suivant cette ligne de pensée que le seul moment où Octave accepte de vivre pleinement et sans scrupule son amour pour Armance est le moment où, blessé à la suite de son duel, il se croit sur le point de mourir: «le voisinage de la mort, dit le texte, l'engagea d'abord à se pardonner sincèrement» la violation du serment qu'il s'était fait de ne jamais aimer. Comme si, la sanction de la mort aidant, la transgression liée à l'amour se voyait pardonnée. Il en va de même du reste, dans *Le Rouge et le Noir*, où le seul vrai moment de paix entre Julien et M^{me} de Rênal se situe dans la prison de Besançon où Sorel attend d'être exécuté. Ici comme là, la proximité de la mort vient paradoxalement délivrer la passion coupable du joug d'un «devoir» qui la maintenait dans la mouvance mélancolique de l'impossible.

Si ces diverses hypothèses sont justes, on comprend peut-être un peu mieux pourquoi le monde romanesque de Stendhal est articulé ainsi. Si l'origine de la mélancolie est vraiment cette passion incestueuse, alors il est naturel qu'elle soit frappée par le refoulement. Et si c'est vraiment le refoulement qui s'exerce sur la passion incestueuse pour donner durablement sa constitution à l'enfant puis à l'adulte, alors il est naturel que, dans la forme romanesque, ce refoulement puisse se marquer sous la forme d'un silence sur l'origine, du type de celui que nous avons décrit.

John E. JACKSON.

(Université de Berne)

NOTES

¹ Cf. Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Gesammelte Schriften 7, Francfort, Suhrkamp, 1970, p. 12.

² Stendhal, *Armance*, éd. H.-F. Imbert, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 23-24.

³ Stendhal, *Œuvres intimes*, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982, p. 556.

⁴ Soshana Felman, *La «Folie» dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Corti, 1971, p. 170.

⁵ Cf. S. Freud, «Trauer und Melancholie», *Studienausgabe*, Francfort, S. Fischer, t. III, pp. 193-212.

J. E. J.