



ISSN 1776-2669

ISSN en ligne 2260-6483

Les figures de la surprise chez Stendhal

WANG Siyang

Université de Pékin, Chine
wangsiyangvera@foxmail.com

Reçu le 21 avril 2018 / Évalué le 23-04-2018 / Accepté le 02-06-2018

Résumé

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier une série de figures dans les romans de Stendhal (suspension, comparaison, métaphore, retournement, oxymore, antithèse, inversion, énumération, contradiction, etc.) qui se présentent souvent sous le mode de la gratuité et n'affectent pas la signification de la phrase qui néglige le vérisme apparent au bénéfice de la fantaisie du langage. Les effets de surprise et de contraste que suscitent les retours, les approximations, les écarts imprévus appartiennent à « l'art de komiker » de Stendhal, qui consiste à s'envoler à un niveau de perception autre, celui du comique, pour modifier la réalité. Le style allègre et désinvolte de Stendhal, adéquat à son sujet, représente « le dramatique de la vie », communique l'incertitude et la liberté de l'aventure.

Mots-clés : Stendhal, comique, figure, surprise

司汤达作品中的“惊奇”修辞法

摘要：本文通过文本分析，解读司汤达笔下的一系列修辞法（悬念、明喻、暗喻、反转、矛盾修辞法、反衬、倒置、列举、对立等）在行文中造成的“惊奇”效果。行文中出人意料的逆转、反差与冲突既反映深层的现实，包含对现实的嘲讽，又通过起伏突兀的文字搭配造成一种荒诞无稽、无目的的喜剧效果。司汤达所追求的“喜剧化艺术”是将一切事物都提升到喜剧的层面，使现实改观。轻灵迅捷的文笔与内容融为一体，展现了世界与人心的戏剧性，传达出探险途中的自由轻盈之感。

关键词：司汤达；喜剧；修辞；惊奇

Rhetorical figures of surprise in Stendhal

Abstract

This article examines a series of rhetorical figures in Stendhal's novels (suspense, simile, metaphor, reversal, oxymoron, antithesis, inversion, enumeration, contradiction, etc.), and proves how what he called with a neologism "art de komiker"

achieves the ideal of lightness and movement through the playfulness of his linguistic choices, hinting at incongruous associations and unexpected combinations of contrasting elements in his sentences and phrases. These effects contribute to creating Stendhal's comic vision which can modify the perception of reality. The lightness and quickness of his writing, representing the dramatic life, convey the sense of freedom on the way of adventure.

Keywords: Stendhal, comic, figure, surprise

Introduction¹

Stendhal a un goût particulier pour la surprise. Dans ses romans il y a de grandes scènes de surprise qui se déroulent pendant des pages, exploitant les ressorts du comique et du poétique, telles que la première rencontre de Julien et de Mme de Rênal dans *Le Rouge et le Noir*, l'aventure de Fabrice dans la bataille de Waterloo dans *La Chartreuse de Parme*, la scène où la duchesse Sanseverina prend congé du prince de Parme dans le même ouvrage, comme de petites surprises qui parsèment le texte et dynamisent la narration. La surprise est non seulement dans la structure, mais aussi dans le langage. Car selon Stendhal, la forme et le fond ne font qu'un. Il faudrait une narration prompte et bondissante, pour représenter « le dramatique de la vie » (Stendhal, 1981 : 54). Cette émotion représente à la fois la philosophie de Stendhal et son type particulier de littérature, sa manière de construire la narration et les relations entre les personnages et les lecteurs. Elle fait partie de la finalité qu'il attribue au roman : émouvoir et amuser le lecteur par des sensations nouvelles et vives, tirer ainsi le lecteur du cercle étroit et répétitif du quotidien.

1. L'art d'émouvoir

Pour devenir ce grand poète comique que Stendhal rêve d'être dès sa jeunesse, il faut acquérir l'art d'émouvoir. Croyant qu'il existe chez chacun des hommes des zones de sensibilité aiguë, Stendhal espère par la connaissance de l'homme saisir ce qu'il y a d'éternel et d'universel dans l'intelligence et le cœur de chaque homme, toucher par la suite le lecteur avec une infaillible sûreté. Il demande donc à la philosophie le principe directeur de sa création littéraire. Les notes de lectures et les inventaires des passions qui encombrant les journaux du jeune Stendhal à l'époque de sa formation philosophique et dramatique attestent ses efforts vers la connaissance de l'homme. La lecture de Maine de Biran lui aura beaucoup profité : « Pour nous émouvoir et nous plaire, il faut toujours aussi nous attirer doucement hors de ce cercle d'impressions trop étroit, trop uniforme, où l'habitude nous retient et nous fixe : c'est là tout le secret des beaux-arts ; c'est en ménageant des

surprises à nos sens, en nous créant de nouvelles manières de voir et d'entendre, que le peintre et le musicien nous ravissent » (Richard, 1954 : 98). Stendhal apprend aussi d'Helvétius que « pour plaire au lecteur, il faut exciter en lui des impressions vives » et qu'en somme « l'art d'écrire consiste dans l'art d'exciter des sensations » (Helvétius, 1989 : 707-708). Un fait porte son atteinte plus ou moins grande au cœur humain selon le degré de disparité entre l'attente et le résultat. Ce qui est habituel n'excite plus de sensation vive, il faut quelque chose qui sorte des normes et des attentes, pour impressionner le lecteur, frapper son esprit et renouveler sa façon habituelle de penser et de voir. Sur le plan du langage, Helvétius a écrit qu'« à défaut d'idées, un bizarre accouplement de mots peut encore faire illusion au lecteur et produire sur lui une sensation vive. [...] Un mot bizarre, une expression surannée excitent une surprise – et toute surprise, une impression plus ou moins forte » (Helvétius, 1989 : 708), c'est sans doute pour cela que Stendhal compte « tourmenter la langue pour avoir l'air de dire quelque chose de neuf » (Stendhal, 1986 (3) : 220).

Créer des effets voulus avec la langue, c'est d'ailleurs l'objet de réflexion de la rhétorique. *De l'orateur* de Cicéron résume ainsi les sources possibles du comique : « En somme, tromper l'attente des auditeurs, railler les défauts de ses semblables, se moquer au besoin des siens propres, recourir à la caricature ou à l'ironie, lancer des naïvetés feintes, relever la sottise d'un adversaire, voilà les moyens d'exciter le rire » (Cicéron, 1966 : 71). Ce qui différencie Stendhal des orateurs, c'est que pour ces derniers, la surprise fait partie de l'art de convaincre : l'orateur doit déjouer l'attente des auditeurs pour attirer leur attention et affecter leur sensibilité, et par la suite insinuer les idées qu'il veut communiquer. Au contraire, Stendhal, qui cherche une langue aussi dépouillée et aussi précise que celle du code civil, se soucie peu de la rhétorique. Il utilise des figures-si par commodité d'analyse, on peut appeler « figures » les tournures de ses phrases-non pas dans l'intention d'orner sa phrase, mais pour s'amuser et amuser le lecteur. Vus au fond, tous ces phénomènes relèvent d'une même figure : l'ironie. L'ironie de Stendhal a été l'objet d'études détaillées et exhaustives ; nous choisissons d'envisager l'ironie sous l'angle de la surprise, qui peut être l'effet immédiat de la surface verbale mouvementée de son œuvre.

Commençons par une tournure qui est particulière à Stendhal : l'habitude de placer l'élément le plus important ou le plus imprévu à la fin d'une phrase, qui crée un effet de suspense dans la narration. Dans *La Chartreuse de Parme*, lorsque les deux jeunes protagonistes se rencontrent pour la première fois au bord du lac de Côme, Clélia est vue à travers les yeux de Fabrice. L'apparition est retardée jusqu'au dernier moment de la séquence comme une illumination :

Fabrice, qui regardait fort attentivement de tous les côtés, cherchant le moyen de se sauver, vit déboucher d'un petit sentier à travers champs, et arriver sur la grande route, couverte de poussière, une jeune fille de quatorze à quinze ans qui pleurait timidement sous son mouchoir (Stendhal, 2014 : 213).

Lors de la première rencontre de Lucien et de Mme de Chasteller dans *Lucien Leuwen*, Lucien passe par la rue de Montvallier quand il voit une grande maison, au milieu d'un grand mur blanc, une persienne vert perroquet et, la persienne s'entrouvrant un peu, enfin une jeune femme : « L'âme de Lucien fut rafraîchie par la vue de cette jolie figure, il n'était occupé depuis plusieurs heures que d'objets de dégoût » (Stendhal, 2007 :108). Non seulement cette petite suspension dans la phrase suscite la curiosité du lecteur, mais elle restaure dans ses nuances la fascinante incertitude d'une première vue.

Si vives et si rapides qu'elles soient, les scènes de rencontre chez Stendhal gardent toujours un mouvement progressif. Si l'on juxtapose les moments de la perception chez Stendhal, la même structure syntaxique s'aperçoit : l'objet regardé est toujours placé à la fin de la phrase pour être mis en valeur. Jean Prévost attribue cette habitude au souci stylistique et à l'influence de la structure syntaxique de l'anglais. Cette explication nous paraît insuffisante. Elle est avant tout la preuve de la fidélité de l'écrivain à une certaine notion de réalisme : l'auteur applique dans sa narration ce que Blin appelle « le réalisme subjectif » (Blin, 1954 :115), mesurant la réalité à travers l'angle de vision du protagoniste. Le narrateur abdique l'omniscience et renonce à relater les faits de la hauteur panoramique, se maintient à la hauteur du protagoniste et marche à son pas, de sorte que le progrès de la narration se trouve réglé par les variations du champ subjectif. Les événements ne sont pas suivis de haut, ni impartialement, mais au fil du regard et de la conscience de ce personnage. La phrase bâtie dans l'ordre chronologique restitue fidèlement l'expérience d'une découverte inattendue, communique l'immédiateté de la perception et l'impérieuse évidence de l'émotion.

Outre le sentiment du réel, la suspension dispense un plaisir d'aventure. Stendhal confie souvent au regard d'un étranger le mouvement de sa narration pour donner le sentiment d'une découverte progressive. Cette méthode a non seulement l'avantage d'intégrer légitimement une description dans le cours de la narration, mais aussi de conférer à la description un certain dynamisme. Une note dans *Mina de Vanghel* précise bien l'intention du romancier : « Décrire les mœurs est froid dans un roman, c'est presque moraliser. Tournez la description en étonnement, mettez un étranger qui s'étonne, la description devient un sentiment. Le lecteur a quelqu'un avec qui il peut sympathiser » (Stendhal, 2005 : 944). Envelopper la description dans une sensation permet de communiquer la chaleur de l'émotion et facilite l'identification entre le lecteur et le personnage.

2. La surprise et le comique

Cependant, le réalisme ne suffit pas à expliquer toutes les tournures de la phrase stendhalienne qui devient parfois paradoxale, suspecte, inquiétante. Dans une phrase, un terme ou un ajout intempestif peut survenir à tout moment, déchirer le tissu textuel et réorienter le sens. La surprise vient des éclatements de registres, des inversions de sens, des renversements de valeurs, des torsions syntagmatiques qui s'attaquent à la logique des déroulements, des enchaînements réels des sensations et des sentiments et non à la correction de la langue. Elle s'éloigne parfois du réalisme pour aboutir à un comique gratuit, émancipé de références au réel.

Selon les rhétoriciens tels que Boileau, Laharpe et Fontanier, une bonne comparaison doit être juste et vraie dans les rapports qui lui servent de fondement et doit présenter à l'imagination quelque chose de neuf, d'éclatant et d'intéressant. Ce qui est surtout à désirer dans une comparaison, c'est que ses rapports soient imprévus et frappants, en même temps que sensibles et aisés à apercevoir. Lorsque Stendhal écrit « cette Mme Lavenelle est sèche comme un parchemin » (Stendhal, 1982 : 460), évidemment il ne se soucie pas du bon fondement de son image. La comparaison rapproche deux objets incomparables, un trait moral et un trait physique, qui n'ont entre eux aucune similitude réelle sauf l'analogie littérale. Une telle comparaison, en rapprochant des éléments très dissemblables ne tend plus à convaincre par l'ingéniosité du rapprochement, mais à divertir le lecteur en l'étonnant par un écart plaisant, une sorte d'invention capricieuse et légèrement inconvenante. Parmi les nombreuses formes d'ironie et de rire, à part le rire motivé et intellectualisé, il y a un rire gratuit, qui ne demande ni signification ni profondeur. Dans la comparaison de Stendhal entre une part d'absurdité. L'écart exagéré entre les objets comparés attire notre attention sur la bizarrerie du rapprochement plutôt que sur l'analogie qui le fonde. La force essentielle de cette image ne réside pas dans la satire, mais dans l'incongruité de sa construction. Les mêmes effets d'ironie et d'absurde proviennent d'une métaphore : « Vous tireriez plutôt du sentiment et de l'esprit du bois de mon fauteuil, que de Mme Mathilde » (Stendhal, 1968 (1) : 60). La relation établie entre un objet qui ne peut être plus concret et l'état d'âme d'une personne, non dénuée d'une ironie sous-jacente, produit en plus un effet de comique gratuit. La malice du rapprochement égaie l'auteur autant que son absurdité.

La caricature du marquis Del Dongo (Stendhal, 2014 : 149-151) se fait à travers un parcours de retournements ironiques : à l'approche de l'armée française, « bravement il s'était réfugié » dans sa forteresse ; dans les méandres de la révolution, il se fait « toujours exilé volontaire ». Les associations inattendues allègent le caractère odieux du personnage, créent l'effet comique détaché de

tout support moral. Le romancier ne garde que le côté risible de l'événement, sans chercher à exciter un dégoût ou une indignation contre les faiblesses et les bassesses, mais pour susciter un léger rire ironique. « La haine que ce marquis avait pour nous [l'armée française] était égale à sa peur, c'est-à-dire incommensurable » : la deuxième partie, destinée à l'explication, brouille la phrase au lieu de l'éclairer. La surprise peut venir aussi de la dislocation entre la cause et l'effet : « Entouré de vingt-cinq ou trente domestiques qu'il supposait dévoués, apparemment parce qu'il ne leur parlait jamais que l'injure à la bouche, il était moins tourmenté par la peur qu'à Milan ». A l'ordre habituel est substituée une façon de raisonner sautillante et saugrenue. Le comique ainsi conçu est lié à un mouvement de gaieté plus gratuit que caustique. La caricature du marquis s'étend à tout son milieu : « Ces messieurs, fort honnêtes gens quand ils n'ont pas peur, mais qui tremblaient toujours ». La première partie prépare l'esprit du lecteur à la louange tandis que l'ajout supplémentaire renverse le sens par une volte-face radicale.

Parfois, le rire tient à la fois à l'extravagance de l'enchaînement et au contraste de valeurs, comme dans cette phrase de *Lucien Leuwen* : « Le zèle pour la *vérité historique* avait conduit ce noble marquis jusqu'à l'écurie de la préfecture » (Stendhal, 2007, 184). Le rapprochement insolite de deux éléments, l'un sublime et l'autre prosaïque, et de deux registres, l'un majestueux et l'autre trivial, fait que l'élan qui s'élève par gradation dans la succession des termes grandioses tombe bouffonnement sur un objet vulgaire. La chute inattendue à la fin de la phrase amène ainsi une détente du rire. Dans la figure entre, outre l'ironie, le plaisir gratuit d'un comique fondé sur le caprice de la forme.

L'oxymore et l'antithèse, classés parmi les figures qui créent le plus d'effets, servent souvent à augmenter la noblesse et l'éclat de la phrase chez les écrivains classiques tels que Corneille et Racine. La rhétorique demande que ces figures soient créatives ou poétiques, tout en étant fondées sur la raison et la vérité. Les fameux vers-« cette obscure clarté qui tombe des étoiles » dans *Le Cid* de Corneille, « Je sentis tout mon corps et transir et brûler » dans *Phèdre* de Racine-devenus des modèles des figures, doués d'un grand effet poétique, cachent pourtant de la vérité sous la bizarrerie apparente. Chez Stendhal, ces mêmes figures se présentent souvent sous le mode de la gratuité et n'affectent pas la signification de la phrase qui néglige le vérisme apparent au bénéfice de la fantaisie du langage. Les effets de surprise et de contraste que suscitent ses retours, ses approximations, ses écarts imprévus relèvent d'un autre plan, le comique émancipé de références au réel.

Les écrivains éloquents finissent souvent leur phrase victorieusement par un épiphonème ou une sentence pour augmenter la force de leur discours. Stendhal, au lieu d'arrondir sa phrase, la brise volontiers. Il renverse d'un coup ce qu'il vient

de dire pour relancer le mouvement en rompant la continuité logique. Sa phrase est prête à se creuser ou à se retourner, changeant instantanément sa signification dernière. Victor Brombert parle de « redémarrages inattendus » (Brombert, 1954 : 30) à propos de la manie stendhalienne d'ajouter une idée complémentaire là où la phrase semble déjà terminée, ce qui « brise l'harmonie de la phrase » et déjoue l'unilinéarité de la logique. L'univers stendhalien ne connaît ni la négation ni l'affirmation absolues : le marquis Del Dongo joint « une avarice sordide à une foule d'autres belles qualités » (Stendhal, 2014 : 150), de même que Julien possède « une de ces mémoires étonnantes si souvent unies à la sottise » (Stendhal, 2005 : 367).

Les contradictions chez Stendhal ne sont presque jamais des oppositions, mais des retournements. Il a souvent des revirements éclatants, des enchaînements qu'on n'a pas l'habitude de voir ailleurs. Son rire se détache peu à peu de la justesse de l'observation pour se nourrir des caprices de laplaiserie. Par exemple, pendant l'évasion de Fabrice, Mosca, ministre d'Etat, le protège secrètement et se réjouit de son succès : « Me voici en haute trahison, se disait-il ivre de joie » (Stendhal, 2014 : 492). Le philosophe Alain a souligné l'extrême force de cette expression si courte et si simple ; il est d'avis que « cette manière de déshabiller l'homme, comme par surprise, dévoile mieux le secret que de longues analyses où tout se compose » (Alain, 1935 : 33). La générosité et le sublime ressortent d'une absurdité que l'auteur semble mentionner négligemment.

La description du médecin bossu dans *Lamie* est composée de phrases sinueuses :

Le docteur, fils unique d'un fermier enrichi par les biens nationaux, s'était fait médecin pour savoir se soigner ; il s'était fait chasseur habile pour paraître toujours armé aux yeux des mauvais plaisants. La récompense d'une activité souvent pénible pour sa faible santé était de voir mourir de beaux hommes et d'effrayer le petit nombre de jolies malades que le pays fournissait de façon à ce qu'elles désirassent sa présence avec passion (Stendhal, 2014 : 989).

Chacune des propositions dans ce paragraphe commence par une exposition neutre du fait et finit par une explication insolite : le trait physique et le trait moral se confondent, le défaut physique du médecin se joint à son humeur et à sa vie dans l'ondulation de la phrase pour aboutir à un mouvement tournoyant qui culmine par le ridicule. La description emprunte ses éléments à la réalité observée, mais elle les combine avec assez de caprice pour que l'extravagance se mêle à la vérité. Le portrait caricaturé, sorti d'un amas d'absurdités, appelle un rire gratuit, dès que le caprice d'enchaînement l'emporte sur la vérité du fond. Charles Du Bos a remarqué que « les membres de la phrase ne sont jamais les modulations d'un même air, les nuances d'une même tonalité fondamentale ; c'est une succession de visages qui

se présentent puis se détournent » (Du Bos, 2000 : 253). Le lecteur, conduit à des impressions, des idées, des sensations inconciliables et néanmoins apparemment conciliées sous ses yeux, reste désemparé. L'esprit bousculé, tiré de son assiette ordinaire, trouve le plaisir de gaieté dans une impression légère d'irréalité.

Dans son *Histoire de la Peinture de l'Italie*, Stendhal décrit ainsi Pierre de Médicis, le souverain de Florence qui succède à Laurent le Magnifique :

Quant à ses rapports avec les gens d'esprit et les artistes, l'histoire raconte que Pierre se félicitait surtout d'avoir auprès de lui deux hommes rares : Michel-Ange, qu'il regardait comme un grand sculpteur, et ensuite un coureur espagnol parfaitement beau, et si leste, que quelque vite que Pierre pût pousser un cheval, le coureur le devançait toujours. (Stendhal, 1996 : 364).

L'inégalité entre ces « deux hommes rares » se voit dans des traitements différents : Michel-Ange n'est mentionné qu'avec indifférence, alors que le coureur mérite une présentation beaucoup plus longue et plus minutieuse, et les tournures hyperboliques font ressortir d'autant plus l'absurdité du contenu. L'écart entre la désignation et l'explication, la juxtaposition des deux sujets incomparables et le contraste entre le fond et la forme dans la deuxième partie font de la phrase une dégradation de plus en plus burlesque.

L'inversion peut être aussi une figure de la surprise. Ainsi dans *Lucien Leuwen*, « Le lieutenant-colonel Filloteau parla de soi et beaucoup » (Stendhal, 2007 : 42). L'ordre ordinaire de la phrase devait être « Le lieutenant-colonel Filloteau parla beaucoup de soi ». L'adverbe « beaucoup » est placé à la fin de la phrase pour être mis en relief, et devenu un ajout, il imite le bavardage qui craint toujours de n'avoir pas assez dit. Stendhal s'amuse quelquefois à noter de bon cœur un tas de balivernes pour illustrer un caractère. Mais ici, sobre et rapide, dégoûté d'ailleurs de la sottise, il se contente de suggérer la redondance par une inversion.

On doit également se méfier lorsque Stendhal, impatient dans sa création, consent à faire un inventaire minutieux. Cette condescendance est souvent malicieuse. L'auteur du *Rouge* se permet une énumération pour présenter au lecteur le salon de l'hôtel de la Mole :

Pourvu qu'on ne plaisantât ni de Dieu, ni des prêtres, ni du roi, ni des gens en place, ni des artistes protégés par la cour, ni de tout ce qui est établi ; pourvu qu'on ne dît du bien ni de Béranger, ni des journaux de l'opposition, ni de Voltaire, ni de Rousseau, ni de tout ce qui se permet un peu de franc-parler ; pourvu surtout qu'on ne parlât jamais politique, on pouvait librement raisonner de tout (Stendhal, 2005 : 576).

Le champ de possibilités se rétrécit à mesure que l'énumération progresse, pour aboutir à un démenti absolu. Dans le parti pris de ce dénombrement infini, l'ironie avance jusqu'à la moquerie lancée contre son époque, mais il y a aussi la marque d'une recette comique : démentir le paradoxe pour en rire.

La visite chez les Berchu dans *Lucien Leuwen* crée une surprise par un contraste entre la parole et l'image :

En voyant entrer Lucien, M. Berchu père dit à sa femme, personne énorme de cinquante à soixante ans :

– Ma petite, offre une tasse de thé à M. Leuwen.

Comme Madame Berchu n'écoutait pas, M. Berchu répéta deux fois sa phrase avec ma petite.

« Est-ce ma faute, pensait Lucien, si ces gens-là me donnent envie de rire ? »
(Stendhal, 2007 : 176).

L'appellation « petite » succédant immédiatement à la présentation de la femme énorme et âgée, la double antinomie crée une corrélation grotesque et suscite le rire par un choc.

La phrase stendhalienne est paradoxale, suspecte, inquiétante, mais fascinante. Rien ne laisse prévoir sa direction. L'aventure réside non seulement dans la matière de l'œuvre, mais aussi dans sa forme. En lisant, le lecteur ne peut ni suivre l'orientation de la partie précédente, ni se fier à son expérience ou à son instinct. La rupture du lien habituel l'oblige à renouer un fil sans cesse brisé : la lecture de Stendhal demande de ne jamais être oisif.

Les phrases paradoxales aboutissent à une esthétique de l'irrationnel, de l'absurde. Stendhal le dit dans *Shakespeare et Racine* : « L'absurde, poussé à l'extrême, fait souvent rire et donne une gaieté vive et délicieuse » (Stendhal, 2006 : 287). Par des retournements, Stendhal crée dans son œuvre, surtout dans *La Chartreuse*, une incertitude généralisée des tonalités et des valeurs. Michel Crouzet, dans son article « *La Chartreuse de Parme*, roman de l'euphémisme », analyse l'emploi de l'euphémisme dans le roman comme ce qui explique toutes les figures de la surprise : « *La Chartreuse* a des tournures, des superlatifs, qui sont des court-circuits de la négation et de l'affirmation, qui font sauter les plombs de la logique et du langage, qui font apercevoir des zones inconnues du sens, ou du grotesque, du parfait dans le défaut » (Crouzet, 1996 : 134).

Conclusion

Stendhal a certes une allure désinvolte, quelquefois non sérieuse, mais il reste fidèle à la logique au sens où il l'entend. L'intention du romancier est d'interpréter

le monde comme théâtre, d'en révéler l'absolue théâtralité, et les figures de la surprise chez lui relèvent plutôt du jeu que de la transgression de la langue. La notion de « gaieté », avancée par Schlegel à propos de la littérature dramatique, s'applique bien à la création de Stendhal :

Le sérieux consiste [...] dans la direction des forces de l'âme vers un but qui absorbe toute leur activité. La gaiété, au contraire, ne peut exister que lorsque tout but est écarté ainsi que toute entrave abolie, et comme elle ne consiste peut-être que dans le déploiement inattendu de nos facultés, plus ces facultés sont grandes, plus le jeu en est vif et varié, et plus le mouvement imprimé à tout notre être est rapide. C'est l'abandon, c'est l'essor imprévu de la pensée, et non de certaines formes du discours qui caractérise l'enjouement (Schlegel, 1971 : 228).

La désinvolture dans la composition et dans le langage du roman stendhalien relève d'une gaieté insouciant, d'une plaisanterie générale, d'une négligence à l'égard de tout but et de toute entrave. En 1808, Stendhal conçoit déjà son style comme un remède à la gravité du monde réel : « La gravité, la gravité... Mon style aura un caractère particulier en se moquant un peu de tout le monde, sera juste, et n'endormira pas » (Stendhal, 1981: 508). Quand Leuwen père n'a personne de qui se moquer, il se moque de lui-même. De même que cet aimable cynique, la phrase stendhalienne se moque d'elle-même pour s'amuser. La puissance illimitée de la gaieté se manifeste par l'impossibilité de rien prendre au sérieux, pas même la forme.

Relisant son roman en 1831, Stendhal se plaint : « Style trop abrupt, trop heurté... L'horreur de Dominique pour les longues phrases emphatiques des gens d'esprit de 1830, le jette dans l'abrupt, le heurté, le saccadé, le dur » (Stendhal, 1982 : 143). Mais l'impression d'énergie, de mouvement, de vie vient justement de cette dureté, de ce langage-tangage. Stendhal semble se fier à l'imprévu, même dans le développement d'une phrase. Sa phrase marche en dansant et en ligne brisée, pour la volupté et le vertige d'un spectateur livré au plaisir de perdre pied. La marche inégale, le mouvement étonnant de progrès, la chute incertaine et l'élévation soudaine procurent au lecteur un plaisir autre que le plaisir de suivre une marche paisible. Instinctivement, Stendhal a adopté un style adéquat à son sujet. Le style imitant le libre essor sur la grande route, communique l'incertitude et la liberté fascinantes de l'aventure.

Bibliographie

- Alain, 1935. *Stendhal*. Paris : Rieder.
Blin, G. 1954. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris : Corti.

- Brombert, V. 1954. *Stendhal et la voie oblique : l'auteur devant son monde romanesque*. Paris : PUF.
- Cicéron, 1966. *De l'orateur*. Paris : Belles-Lettres.
- Crouzet, M. 1996. « La Chartreuse de Parme, roman de l'euphémisme ». *Stendhal, La Chartreuse de Parme, Actes du Colloque international de Paris IV -Sorbonne 23-24 novembre 1996*, Paris : InterUniversitaires, p.122-140.
- Du Bos, C. 2000. « En lisant *Le rouge et le noir* », *Approximations*. Paris : Editions des Syrtes. p. 253-260.
- Helvétius, C.-A.1989. *De l'homme*. Paris : Fayard.
- Richard, J.-P. 1954. *Littérature et Sensation*. Paris : Seuil.
- Schlegel, A.-W.1971. *Cours de littérature dramatique*. Genève : Slatkine Reprints.
- Stendhal, 1968. *Mélanges intimes et marginalia* (2 vol.). Paris : Le Divan.
- Stendhal, 1981. *Œuvres intimes, t. I*. Paris, Gallimard.
- Stendhal, 1982. *Œuvres intimes, t. II*. Paris, Gallimard.
- Stendhal, 1986. *Journal littéraire* (3 vol.). Genève-Paris : Slatkine Reprints.
- Stendhal, 1996. *Histoire de la peinture en Italie*. Paris : Gallimard.
- Stendhal, 2005. *Œuvres romanesques complètes, t. I*. Paris : Gallimard.
- Stendhal, 2006. *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*. Paris : Honoré Champion.
- Stendhal, 2007. *Œuvres romanesques complètes, t. II*. Paris : Gallimard.
- Stendhal, 2014. *Œuvres romanesques complètes, t. III*. Paris : Gallimard.

Note

1. 该项研究为国家教育部立项课题： Cette recherche a été menée dans le cadre du Programme du Ministère Chinois d'Éducation 【17YJC752033】