

## STENDHAL: *ARMANCE* OU LA TARDIVE INITIATION.

La critique stendhalienne s'est récemment tournée vers l'étude des éléments symboliques, comme le signale, par exemple, l'essai de M. Crouzet dans lequel sont analysés successivement le jeu, l'argent et ce qu'il nomme l'orviétan littéraire dans *Lucien Leuven*<sup>1</sup>.

Dans cette perspective, on découvre que les rires, les sourires et les larmes — ces signes de l'émotion — sont privilégiés par Stendhal dans son oeuvre romanesque. L. Cellier définit ainsi leur sens:

Il apparaît nettement que rires, sourires et larmes, comme ces colorants qui permettent de suivre le tracé d'un courant soit qu'il se dérobre, soit qu'il s'épanche, nous aident à la fois à pénétrer à l'intérieur des âmes, et à mesurer à l'intérieur et dans leurs relations avec autrui, l'étendue de leur rayonnement<sup>2</sup>.

En faisant l'analyse de ces signes, nous avons découvert qu'à leur riche symbolique s'ajoute une signification supplémentaire dès que le symbole est considéré dans la perspective freudienne. En effet, placé à la convergence de ces deux éclairages — celui que projette la symbolique idéaliste des rires, des sourires et des larmes et celui qu'ajoute le sens du désir sous-jacent à ces symboles — le texte stendhalien s'anime pour devenir sous nos yeux «un acte originel, comme un point de rupture où l'être, cessant de subir son passé, entreprend d'inventer, avec son passé, un avenir fabuleux, une configuration soustraite au temps»<sup>3</sup>. Ce désir et cette aptitude à se trans-

<sup>1</sup> M. Crouzet, *Stendhal, quatre études sur «Lucien Leuven»*, Paris, Sedes, 1985, 134 p.

<sup>2</sup> L. Cellier, *Parcours initiatiques*, Paris, P. U. G., 1977, p. 103.

<sup>3</sup> J. Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 283.

former, à briser ses propres limites apparaissent comme les objectifs principaux du héros stendhalien.

Or, ce succès moral prend un sens spirituel quand, à travers ses héros, Stendhal le présente non seulement comme un phénomène relevant d'un choix idéaliste, mais comme une nécessité existentielle liée à la survie intérieure. Stendhal opère en effet chez ses personnages un mouvement qui métamorphose la raideur de leur révolte première en généreuse acceptation et leur haine suicidaire en bienheureuse réconciliation. Et on découvre que certains éléments textuels sont liés de façon récurrente à ces métamorphoses: il s'agit des signes de l'émotion que sont les rires, les sourires et les larmes.

Ils jalonnent chez Stendhal la voie vers une transcendance, vers «l'avenir fabuleux»<sup>3</sup> dont parle Starobinski, avenir illusoire et en même temps puissamment présent par la force du désir qui l'engendre et dont il reproduit la vivante obstination. Ce dépassement de soi, de son passé, de toutes les limites, apparaît comme un véritable défi au destin qui emprunte les formes d'une connaissance progressive qu'acquièrent les héros de l'oeuvre et dont rires, sourires et larmes signalent les étapes significatives. Ainsi se révèle une voie initiatique qui raconte comment de l'univers de la séparation — marqué par le rire hostile ou les larmes amères — Stendhal se projette à travers ses personnages dans celui de la réconciliation, désigné par certains sourires qui se confondent avec les plus douces larmes.

Cet itinéraire des profondeurs a certains éléments en commun avec d'autres expériences décrites dans les oeuvres de Novalis, de Nerval ou de Hugo, par exemple. Hugo et Nerval exploitent en effet certains symboles — dont le sourire — pour signaler une étape liée au mythe de la Quête. Hugo croit qu'une nouvelle vie attend l'homme au seuil de la mort. Nerval, lui, pense que la vraie vie est ailleurs. Stendhal se différencie d'eux sur ce point, car lui ne s'intéresse qu'à la vie, *hic et nunc*. La métamorphose dont nous analyserons les formes dans son oeuvre n'est pas conditionnée par la mort, quoiqu'elle lui soit souvent liée pour d'autres raisons. La perspective de la mort favorise le détachement libérateur, chez

Stendhal, mais «celle-ci n'est pas considérée comme un commencement»<sup>4</sup>. On ne trouve donc pas la notion d'initiation chrétienne telle que développée par exemple dans *L'homme qui rit*, où Hugo lie l'apparition du sourire au Salut, lui-même confondu avec la mort. On ne retrouve pas non plus chez Stendhal la perspective mystique développée par Nerval dans *Aurélia* et dans le *Voyage en Orient* à travers une symbolique du sourire comme expression de la joie mystique<sup>5</sup>.

Dans l'oeuvre stendhalienne, il s'agit plutôt d'une initiation laïque qui se rapproche davantage de celle que vit par exemple le héros de Novalis, Heinrich von Ofterdingen. Car c'est aussi par l'intermédiaire de symboles que ce personnage satisfait sa soif de bonheur. Mais, par ailleurs, il s'agit d'une félicité liée à des visions absolument détachées du réel. C'est une initiation par le pouvoir de l'imaginaire et qui reste en rupture avec la vie quotidienne. Or chez Stendhal, c'est dans les éléments d'intrigue réalistes que nous est présentée l'initiation de certains personnages et celle-ci ne débouche sur aucun assujettissement ni à Dieu ni à une quelconque divinité; on y voit l'individu se dépasser lui-même, au seul service de soi. Stendhal «joue de la lanterne magique pour soi»<sup>6</sup> et non pour obtenir une intégration quelconque. Pour son héros, l'initiation semble être de triompher de soi-même, mais pour soi-même, c'est-à-dire pour le bénéfice de sa vie réelle et de son bonheur. Ce phénomène a certes un sens moral qu'il faut cependant voir comme le triomphe du bonheur plutôt que celui du bien. On sait d'ailleurs que pour Stendhal le bonheur tient lieu de bien, qu'il en devient en quelque sorte la forme vivante.

Il y a donc métamorphose de l'être dans le sens le plus romantique mais, ce qui est exceptionnel, dans une perspective qui consiste pour l'individu à se libérer de toute autorité et à devenir le seul maître de son existence. Cette revendication d'un individualisme absolu qui écarte toute transcendance extérieure à l'être, qu'elle soit chrétienne ou mystique, a une tonalité très moderne. Une telle manière de s'anticiper n'est pas

4. L. Cellier, *op. cit.*, p. 125.

5. Gabrielle Pascal, "Le sourire de l'Initié dans l'oeuvre de G. de Nerval" dans *Littératures*, Montréal, H. M. H., 1971, pp. 115-130.

6. Stendhal, *Correspondance*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, tome I, p. 345.

étrangère, par exemple, à la notion sartrienne de l'acte comme fondement de l'être. Par ailleurs, les métamorphoses intérieures que vivent certains personnages au contact d'un discours symbolique dont rires, sourires et larmes sont les signes, ont quelque chose de commun avec la découverte de soi et l'épanouissement que cherche à offrir l'exercice psychanalytique. Stendhal a toujours cru à l'épanouissement actif de la personne par elle-même. Il suffit pour s'en convaincre de relire ses lettres à sa soeur Pauline à qui il recommande, quand elle se dit accablée par les préjugés et les exigences de son milieu familial, de travailler à se changer pour vivre mieux en souffrant moins: «Travaille-toi toi-même [...] Voilà de quoi se compose la sagesse, il faut prendre le parti de se brûler la cervelle tout de suite ou se mettre à se corriger»<sup>7</sup>. Ainsi montre-t-il qu'il croit au pouvoir de l'individu sur lui-même, à l'action d'une connaissance de soi qui agit, en vue d'une meilleure adaptation au réel et qui favorise le bonheur. Il confie à sa correspondante qu'il pratique lui-même cet exercice pacificateur et le discours qu'il tient s'adresse d'abord à lui-même. Ne précise-t-il pas en effet que ses lettres sont «l'histoire de (son) esprit»<sup>8</sup>? Mais cet exaltant projet de maîtriser son destin, cette revendication de liberté, ne sont pas innocents. Ils naissent aussi d'un refus de la norme né d'une puissante haine parricide. Celle-ci introduit fatalement une situation conflictuelle de nature à entraver l'épanouissement du Moi, ce bonheur recherché ardemment par ailleurs. C'est de ce conflit que naît l'oeuvre. Stendhal doit donc évacuer de son imaginaire cette hostilité maligne pour permettre le fonctionnement du dépassement de soi auquel il aspire. Il s'agit pour lui, par personnages interposés, d'utiliser la puissance d'individualisation que lui confère sa révolte sans laisser pour autant le pouvoir de rejet qui l'accompagne corrompre son existence spirituelle. Ce projet à double visée est admirablement servi par la rhétorique des rires, des sourires et des larmes qu'il anime dans ses textes. Grâce à ces éléments symboliques, les héros stendhaliens arrivent à puiser et à décharger tour à tour des forces psychiques qui permet-

<sup>7</sup> *Ibid*, p.275.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 93.

tent à leur révolte de se décanter. Dans l'utilisation qu'il fait de ces symboles mis par lui au service de son désir qui se confond en l'occurrence avec la survie spirituelle de ses héros, Stendhal révèle son sens aigu des équivalences symboliques qui naît de sa connaissance intuitive des réalités psychanalytiques.

L'interprétation des rires, des sourires et des larmes dans un texte littéraire amène nécessairement à s'interroger sur le sens du langage dans l'oeuvre en question. Or, dans le cas de Stendhal, cette question est riche de contradictions. En effet, la pratique du langage entraîne une reconnaissance du pacte social. Mais, comme le mentionne Michel Crouzet, «le beyliste est hors la loi»<sup>9</sup>, donc hors du langage. Dans cette perspective d'une problématique de la révolte qui génère une crise de l'expression, il est particulièrement intéressant d'observer les aménagements de la communication que représente dans *Armance* l'articulation des rires, des sourires et des larmes.

Lors de sa publication, le premier roman de Stendhal fut très sévèrement critiqué. Cet insuccès eut peut-être pour cause un excès de signification. Pour comprendre *Armance*, il faut sans doute dépasser le stade de la première lecture et mettre en place les éléments principaux du texte que Stendhal, souvent, dissimule au lecteur. Avec plus de violence que dans les textes qui suivront et peut-être parce que c'est le premier, Stendhal poursuit en effet dans ce roman un double but qui engendre certaines obscurités: taire et dire, tout dissimuler et tout révéler, mais aussi dire pour être sûr de cacher et taire pour mieux faire savoir. Ces deux mouvements d'une force égale se poursuivent avec une telle rigueur qu'ils engendrent parfois l'in vraisemblance, ce qui a amené un des chroniqueurs du *Globe* à accuser Stendhal d'avoir «pris ses personnages à Charenton»<sup>10</sup>. On sait que le sujet de l'impuissance, déjà traité par d'autres et devenu matériau mondain, n'en gardait pas

<sup>9</sup> M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981, p. 18.

<sup>10</sup> Martineau, Préface à *Armance* dans Stendhal, *Romans et Nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1952, p. 17. Martineau cite une note de Stendhal du 6 juin 1828 écrite sur l'exemplaire qui a servi à établir l'édition Champion et où il parle de ce «roman qui n'a de ressemblances qu'avec des ouvrages très anciennement à la mode, tels que *La Princesse de Clèves*, les romans de Madame de Tencin, etc.»

moins un caractère assez scabreux pour l'époque. Il est aussi possible que ce soit à la sécheresse apparente du récit qu'ait réagi le public en accueillant «très froidement»<sup>11</sup> cette oeuvre.

Ce roman partage pourtant avec *La Princesse de Clèves*, auquel Stendhal lui-même le compare, une pureté de forme qui obéit à la rigueur parfaite du sujet. Dans les deux cas en effet, la passion renforcée par l'obstacle insurmontable qu'elle rencontre consume sa victime qui en meurt. Toutefois, si la princesse de Clèves vit, en dépit de sa noblesse d'âme, un dilemme qui a fait depuis le bonheur des vaudevillistes. Octave, lui, vit une épreuve plus originale en ceci que l'obstacle à son bonheur, contre lequel il est sans pouvoir, est inhérent à sa personne. Dans *Armance*, l'impossibilité d'aimer prend en effet la forme la plus tragique, celle de la fatalité intérieure. Stendhal choisit de représenter cette fatalité comme irréductible, faisant ainsi de son roman une tragédie. Pour réduire cet obstacle qui lui barre la route du bonheur, Octave ne trouve en effet qu'une solution: il s'immole tout entier à ce pouvoir réducteur qui asservit progressivement sa pensée, sa volonté, son coeur, c'est-à-dire son existence entière. Un dénouement si tragiquement exemplaire, un constat d'échec si total, invitent à s'interroger sur le sens de cet obstacle énigmatique.

On peut suggérer que Stendhal, en abordant le thème de l'impuissance, a trouvé intéressant de reprendre le sujet un peu leste introduit par Mme de Duras et H. de la Touche<sup>12</sup>. Par ailleurs, en choisissant ce sujet, il a fait preuve d'un intérêt déjà manifeste dans *De l'Amour*. Il n'est pas surprenant toutefois que des lecteurs négligents aient cru voir dans l'impuissance dont parle Octave un écho des fiascos que son créateur expose sans aucune affectation dans ses *Écrits intimes*. Écartons cependant l'hypothèse, retenue par certains, de la confiance indirecte, en citant Martineau qui précise: «injure dont, hâtons-nous de l'ajouter, des témoins non suspects l'ont depuis lors complètement lavé»<sup>13</sup>.

---

11. *Ibid.*, p. 20.

12. *Ibid.*, pp. 12-13.

13. *Ibid.*, pp. 13-14.

Cela nous permet d'aborder la motivation profonde de Stendhal. S'il s'intéresse passionnément aux réalités de l'amour comme à ses manifestations idéales, s'il sait décrire les félicités de celles-ci mieux que personne sans détester pour autant parler de celles-là d'une manière crue, on n'est guère surpris qu'il ait choisi de traiter ce sujet qu'on prétendait ne pouvoir être traité et qu'il en ait fait l'occasion d'une interrogation plus substantielle. Dépasant les apparences, il traite d'un second sujet qui se dissimule sous celui qu'il emprunte à ses deux contemporains et qui n'a, lui, rien de scabreux. A travers l'insuffisance sexuelle d'un jeune homme amoureux, il décrit en fait l'incapacité d'aimer d'une âme pour laquelle l'amour serait tout, son effort prodigieux pour se donner et son refus absolu de le faire. C'est dans la concomitance d'un élan passionné vers la communion et d'un retrait farouche vers soi que naissent certaines actions du héros qui paraissent insensées et engendrent le scandale dans son milieu. Cependant, loin d'être le propre des pensionnaires de Charenton, ces violentes contradictions animent, nous le savons mieux aujourd'hui, la vie quotidienne de notre conscience. La logique de ce roman ne relève pas seulement, en effet, de l'existence mondaine dans les salons de Paris en 1827<sup>14</sup>, mais aussi et surtout de la vie symbolique dont elle épouse, avec une grande audace, les éternels contours.

*Armance* n'a donc pas seulement pour sujet les mésaventures d'un jeune noble amoureux et impuissant, nommé Octave, mais l'histoire d'une âme prise entre le désir de se donner et la terreur de se livrer, et qui, ne parvenant pas à réconcilier ces deux exigences, se supprime pour mettre fin à cette infernale division. A l'intrigue de la duchesse de Duras, Stendhal ajoute sa réflexion sur un tel échec. Le secret qu'il divulgue à chaque page d'*Armance*, c'est sa certitude que l'homme ne peut vivre en état d'isolement absolu; l'image dont il se délivre, c'est celle de l'anéantissement d'un tel rebelle.

---

<sup>14</sup>. Comme sous-titre de son roman, Stendhal avait d'abord choisi: «Anecdotes du XIX<sup>e</sup> siècle» mais Urabain Canel, l'éditeur, imposa comme sous-titre définitif: «Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827».

*Armance* apparaît aussi comme une interrogation passionnée sur l'énigme que présente l'interaction du corps et de l'âme. Stendhal a lu chez Cabanis que certaines maladies peuvent affecter singulièrement l'existence morale. Mais, en lecteur créatif, il inverse hardiment cette donnée et, avec une grande modernité, il pose la question des effets psychosomatiques: certaines maladies ne seraient-elles pas plutôt des prolongements physiques de nos insuffisances morales? «Ce n'est pas parce qu'Octave est impuissant qu'il est misanthrope; c'est plutôt le contraire qu'il faudrait écrire»<sup>15</sup> suggère René Bourgeois et c'est dans cette perspective, croyons-nous, qu'*Armance* prend tout son sens.

### «IL VIT COMME UN ETRE A PART, SEPARÉ DES AUTRES HOMMES»

Roman de la solitude et de l'isolement, *Armance* a pour héros un personnage qui incarne avec une force rare, même dans l'ensemble de l'oeuvre stendhalienne, la notion de séparation. D'Octave, fils du marquis de Malivert et âgé de vingt ans à peine, il est dit et répété qu'il vit en marge des humains. Il est décrit, en effet, comme un «être à part, séparé des autres hommes»<sup>16</sup>, condamné à l'isolement, «misanthrope avant l'âge»<sup>17</sup>. En dépit de qualités objectives assez exceptionnelles, il ne parvient pas à satisfaire l'exigence qui est la règle de son milieu, à savoir de plaire: «Il eût fait sensation s'il eût désiré parler»<sup>17</sup>. L'intrigue nous révèle progressivement qu'il s'agit là du «mutisme désespéré du révolté» dont Michel Crouzet a analysé les formes<sup>18</sup>. Ce refus de la parole apparaît en effet comme une absence de tout commerce avec autrui et dépasse d'emblée le problème plus spécifique du rapport amoureux. Il révèle une crise plus globale de la communication dont l'impuissance serait non pas la cause, mais plutôt le symbole.

<sup>15</sup> René Bourgeois, *L'ironie*, Paris, P.U.G., 1974, p.109.

<sup>16</sup> *Armance*, p. 36.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>18</sup> M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, op. cit., p. 107.

Pour décrire son caractère singulier, l'auteur dispose autour d'Octave plusieurs miroirs qui ne reflètent pas exactement le même visage. Pour sa mère, la marquise de Malivert, il est victime d'une maladie du corps qui provoque ses «singularités»<sup>19</sup>. Elle redoute en particulier qu'il soit atteint d'une affection de poitrine. Les médecins interrogés lui révèlent que son fils est en fait atteint de «cette sorte de tristesse mécontente et jugeante qui caractérise les jeunes gens de son époque»<sup>19</sup>. Le Commandeur de Soubirane, oncle d'Octave — qui apparaît dans l'intrigue comme une figure de père — décrit le caractère de son neveu avec hostilité. Il le compare à «Lucifer en personne»<sup>17</sup> et mentionne avec ironie «son âme si pure qu'elle en est glacée»<sup>17</sup>. Stendhal, lui, se fait l'avocat de son personnage. Il le valorise moralement, en précisant par exemple: «S'il eût reçu du ciel un coeur sec, froid, raisonnable, avec tous les autres avantages qu'il réunissait d'ailleurs, il eût pu être fort heureux. Il ne lui manquait qu'une âme commune»<sup>20</sup>. On voit cependant Octave porter sur lui-même des jugements plus sévères, nommer orgueil ce qui s'interpose entre lui et le bonheur et attribuer ce défaut à sa classe sociale: «Ah! si le ciel m'avait fait naître le fils d'un fabricant de draps, j'aurais travaillé au comptoir dès l'âge de seize ans [...] j'aurais moins d'orgueil et plus de bonheur. Ah! que je me déplaçais à moi-même!»<sup>11</sup> Remarquons que cette autocritique n'est pas elle-même exempte d'orgueil, comme le révèle l'image suivante qui résume l'ambivalence de l'opinion qu'Octave a de lui-même: «Mon orgueil élève un mur de *diamant* entre moi et les autres hommes»<sup>21</sup>. Comment mieux exprimer à la fois le dépit et la satisfaction d'être soi, la modestie et la suffisance?

Il ressort de ces éclairages divers que la vérité d'Octave n'est accessible à personne et qu'il reste pour tous une énigme. C'est ce que confie la marquise de Malivert: «Ah! son caractère a quelque chose de mystérieux et de sombre qui me fait frémir»<sup>22</sup>. Conserver la volupté de rester ainsi impénétrable sans en payer le prix, c'est ce qu'Octave tente de faire et c'est

<sup>19</sup> *Armance*, p. 31.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>21</sup> *Ibid.*, 108. (C'est nous qui soulignons).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 34.

ce à quoi il échoue. Car à son ambition de n'être pas connu, de rester une pure énigme va correspondre l'impossibilité de connaître, quand elle se présentera, une âme digne de lui. Si cet orgueil qui l'isole splendidement entraîne des crises de désespoir solitaire, il provoque aussi «une violence extrême et une méchanceté extraordinaire» pour lesquelles l'auteur précise que «sans parents ni protection, on l'eût enfermé pour fou».<sup>23</sup> La marquise de Bonnivet, qui joue dans l'intrigue le rôle de mère symbolique, vient effacer comme une bonne fée le jugement du Commandeur, si bien nommé. Elle définit Octave que ce dernier compare à Lucifer comme «un être rebelle»<sup>24</sup> et donne une valeur positive à son «diabolisme». Ainsi, du défaut stigmatisé par le père symbolique, la marquise de Malivert fait une rare vertu et l'auteur de conclure que «cet être rebelle était parfait». Nous retrouvons au sujet de l'enfant qui est le héros de la *Vie de Henry Brulard* un procès identique portant sur son identité. D'une part, le père et ses doubles le considèrent comme «un monstre»; d'autre part, le clan Gagnon, à la suite d'Henriette, le juge digne de confiance et d'affection. Nous pouvons voir combien la parenté de cet énigmatique héros d'Armance avec son créateur éclaire le mystère dont il semble revêtu.

Cet être divisé entre violence et tendresse cherche à se comprendre et pour sortir du rapport conflictuel qu'il entretient avec lui-même et avec le monde, il lui arrive de penser que le remède serait de trouver «une belle âme»<sup>25</sup> et de s'y attacher à jamais. Or, cette quête d'une communion, si elle demeurait le seul ressort de l'intrigue, entraînerait peut-être une fin banale puisque, pour obéir à la vraisemblance, elle aurait une chance d'aboutir. C'est en radicalisant dès le début l'incapacité d'aimer de son héros, dont il fait une impuissance physique, que Stendhal renouvelle l'énigme que représente Octave. En marquant ainsi son corps du sceau de la séparation, il lui impose d'entrée de jeu une seule voie d'accès vers la liberté, celle de l'âme. Mais Octave, à cause de son aridité spirituelle, est par

---

<sup>23.</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>24.</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>25.</sup> *Ibid.*, p. 62. On trouve en Octave certaines caractéristiques du personnage de prince mélancolique fréquent dans les contes allemands du XIX<sup>e</sup> siècle, chez Hoffman par exemple.

ailleurs inapte aux métamorphoses intérieures. Il est donc placé à plusieurs reprises devant l'alternative suivante: livrer son secret ou persévérer dans la séparation, c'est-à-dire choisir son énigme contre son bonheur.

Sur le plan romanesque, le caractère irrémédiable du conflit vécu par le héros sert admirablement l'intrigue amoureuse. Parce qu'il est donné comme insurmontable, l'obstacle permet aux flambées de la passion de s'élever à des sommets inusités. Pour que cela se produise, l'auteur multiplie les malentendus, de ceux justement qu'engendre si aisément l'orgueil entre deux êtres également fiers.

Par ailleurs, ces deux personnages se ressemblent considérablement. Armance est une sorte de double d'Octave. Elle a, elle aussi, «un caractère singulier»<sup>26</sup> dominé, comme celui d'Octave, par une certaine contradiction puisqu'elle cache «sous l'apparence d'une douceur parfaite une volonté digne de l'âpre climat»<sup>27</sup> de sa Russie natale. Comme son cousin, elle est incapable de «faire attention» aux gens qu'elle n'aime pas, ce qui lui vaut des inimitiés. A Octave est attribué «beaucoup d'esprit» et à Armance «l'esprit le plus fin». Elle a aussi en commun avec son parent des «sentiments violents». A ces traits de caractère si proches s'ajoute un isolement d'Armance par rapport au monde dans lequel elle vit. Moins absolue cependant que celle d'Octave, cette distance est objectivée par le fait que, dans le salon de sa tante, la marquise de Bonnivet, elle apparaît comme deux fois étrangère, étant d'origine russe et sans argent. Cet état de séparation prend toutefois une forme plus substantielle car, comme Octave, elle refuse de se soumettre aux exigences de son milieu. Elle a pris, par exemple, l'habitude de ne pas tenir compte de l'opinion qu'on a d'elle, ce qui apparaît étrange aux yeux de son entourage. Comme Octave, qui fait preuve d'une rigueur qui effraie parfois ses proches, elle est dotée par Stendhal d'une «droiture impassible» qui fait peur aux amis de sa tante. Comme lui enfin, quoique pauvre et méprisant l'argent, elle a la chance d'hériter.

<sup>26.</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>27.</sup> *Ibid.*, p. 57.

On voit comment Armance est une sorte de reflet adouci d'Octave. Elle est suffisamment ressemblante pour être son alter ego et à peine assez différente pour devenir son complément. Son personnage perd sans doute un peu de vie en jouant ainsi les utilités. Par ailleurs, si elle est le double d'Octave, elle est aussi celui de la marquise de Malivert, car elle joue auprès de son cousin un rôle de mère symbolique. La complicité formelle et substantielle qui lie ces deux héroïnes est confirmée par la fin du roman: «Peu après, le marquis de Malivert étant mort, Armance et Madame de Malivert prirent le voile dans le même couvent»<sup>28</sup>. Dans cette dernière phrase, les deux fonctions d'Armance jouent: comme double de la mère d'Octave, elle partage son destin et son désespoir d'avoir perdu son fils; comme double d'Octave, elle compose avec Mme de Malivert un couple délivré de toutes les pesanteurs et de toutes les interdictions du réel.

La fonction d'Armance consiste à mettre en évidence la vie intérieure d'Octave et, à ce titre, elle n'est pas sans ressembler à celle de Pauline Beyle dans la *Correspondance* de son frère. A ce sujet, V. Del Litto précise: «Pauline n'a guère de consistance réelle; c'est un être forgé par l'imagination de Stendhal, une sorte de statue de Condillac»<sup>29</sup>. La Pauline des lettres, qui n'est pas celle de la réalité, apparaît en quelque sorte comme le premier personnage de Stendhal, son premier double littéraire. De même que sa réalité biographique est ainsi trahie ou transcendée dans les lettres, de même l'autonomie d'Armance comme personnage laisse également à désirer, car elle apparaît comme asservie par son rôle de miroir auprès du héros. Mais la fonction de révélateur qu'elle a tout au long du récit permet à Stendhal de satisfaire le désir d'où semble naître son texte, à savoir de représenter l'homme du secret, ce dandy moral qui, jusqu'au seuil de la mort, reste masqué; ou plutôt ne s'agit-il pas de représenter le secret lui-même, symbole du «désir métaphysique»<sup>30</sup>? Tant il est vrai, comme le précise René Girard, que «nous attachons trop d'importance sous l'in-

<sup>28</sup>. *Ibid.*, p. 189.

<sup>29</sup>. V. Del Litto, Préface à la *Correspondance* de Stendhal, *op. cit.*, tome I, p. X.

<sup>30</sup>. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 170.

fluence du romantisme, au héros individuel. Le souci fondamental du romancier n'est pas la création de personnages, c'est la révélation du désir métaphysique<sup>30</sup>. Ainsi, grâce à *Armance*, le mystère d'Octave devient pour ainsi dire visible. Ces deux personnages s'animent l'un l'autre. Elle est le reflet de son cousin, mais le secret de ce dernier ne s'exprime que par l'éclairage fidèle que, pour le lecteur, elle projette sur lui.

### «IL NE POUVAIT PLEURER»

L'intrigue d'*Armance* est nourrie par une opposition entre la force de vie que symbolise l'amour et la pulsion de mort que représente le narcissisme douloureux, mais intraitable d'Octave. La fin du roman semble faire triompher la mort. Mais on trouve dans le déroulement de l'intrigue des aménagements symboliques qui représentent des compromis entre ces deux extrêmes. Ils permettent au héros d'effectuer des percées vers *Armance* et d'amorcer ainsi sa réconciliation avec le monde. Mais avant de déboucher sur ces moments rares et privilégiés, Octave connaît «l'affreuse douleur»<sup>31</sup> que lui inspire la découverte de son amour.

Observons qu'en contrepoint parfait de ce que dit le narrateur de la *Vie de Henry Brulard*: «l'amour a toujours été pour moi la plus grande des affaires ou plutôt la seule»<sup>32</sup>, il est précisé dans *Armance* à propos de l'amour, que pour Octave, «la haine de cette passion était la grande affaire de sa vie»<sup>33</sup>. Le parallélisme antithétique de ces deux déclarations, l'une de l'auteur se confiant dans son autobiographie, l'autre attribuée par ce même auteur au héros de son premier texte de fiction, n'est pas sans intérêt. Car on sait que le beyliste est attiré vers son contraire par cette volonté de nivellement dont une des visées est peut-être de «corriger toute attitude de terreur»<sup>34</sup> identifiée à l'absolutisme de La Loi. Aux antipodes de Stendhal et dans ce cas en Octave, on retrouve donc encore Stendhal.

31. *Armance*, p. 114 (répété deux fois).

32. *Vie de Henry Brulard*, Lausanne, Edition Rencontre, 1961, p. 255.

33. *Armance*, p. 62.

34. M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, op. cit., p. 17.

Revenons à cet amour interdit parce qu'impossible et qui inspire à Octave de «la honte» et de «la rage». L'auteur insiste sur un point précis quand il dit: «il ne pouvait pleurer». En effet, il semble considérer ce fait comme un élément important lié à la vie intérieure de son personnage, mais il ne s'explique pas sur sa signification. Or ce genre d'omission est toujours riche de sens chez Stendhal, car il renvoie à un non-dit lié à sa vision du monde qu'il considère comme allant de soi pour le lecteur. Pour explorer cette symbolique des larmes, tournons-nous vers la *Vie de Henry Brulard*, dont le héros-enfant partage avec Octave cette fatalité de ne pouvoir s'abandonner aux larmes et qui se confie ainsi: «je n'avais jamais pu pleurer à la mort de ma mère. Je ne commençai à pleurer que plus d'un an après, seul la nuit dans mon lit»<sup>35</sup>. Pleurer, il est vrai, c'est croire en une consolation. Pour l'enfant de l'autobiographie, l'unique consolatrice a emporté avec elle l'innocence des larmes, c'est-à-dire l'espérance qui les accompagne. Quant au héros d'*Armance*, son refus d'aimer découle logiquement de l'intrigue: tout amour devient, pour celui qui est montré comme inapte à aimer, l'occasion d'une humiliation.

Le rapprochement entre ce héros et celui de la *Vie de Henry Brulard* éclaire la nature de cette honte dont le premier roman de Stendhal se présente comme l'aveu répété. Dans cette perspective en effet, ce sentiment apparaît dans *Armance* comme la transposition de la culpabilité ressentie par celui que sa mère «abandonne» symboliquement dans l'autobiographie. Derrière les multiples péchés de l'enfant se dissimule peut-être, indicible parce qu'impardonnable, la faute qui, seule, explique qu'ait pu mourir une mère tant aimée. Abandonné, donc coupable; et de quelle culpabilité peut-il s'agir si ce n'est celle de n'avoir pas su aimer assez parfaitement pour garder sa mère en vie? Le héros de la *Vie de Henry Brulard*, comme celui d'*Armance*, ne peut se décharger de sa douleur, parce qu'il la juge inavouable et parce que pleurer, c'est aussi avouer. Tous deux mal-aimants, ils sont également contraints de taire un chagrin qu'ils identifient à leur propre manque. De ce dou-

35. *Vie de Henry Brulard*, pp. 161-162.

loureux secret naîtrait aussi le fait que, dans l'univers stendhalien, la plus honteuse carence est l'insuffisance d'amour, celle à laquelle, justement dans *Armance*, l'impuissance vient donner l'expression la plus radicale.

C'est donc une profonde séparation d'avec soi-même et par suite d'avec le monde qu'exprime la litote suivante: «il ne pouvait pleurer». A cette sobriété correspond sur le mode dramatique une action qui vient dire la même chose, mais avec emphase: au bout du parcours intérieur qui mène Octave de la honte à la rage, il est décrit comme «une âme épuisé par les souffrances» et tombant «évanoui»<sup>36</sup>.

C'est dans cette mort symbolique que culmine le désarroi d'Octave, son refus de vivre, son voeu d'absence.

A cette perte de conscience, née du refus de soi qu'inspire la honte, elle-même née du rejet par autrui, correspond, dans un admirable parallèle, la «mortelle pâleur»<sup>37</sup> d'Armance quand Octave, lui reprochant de vouloir le «priver de toute liberté», lui annonce un long voyage en Amérique. Cette accusation forgée par l'opportunisme vital d'Octave porte un coup si brutal à Armance qu'elle chancelle, «hors d'état de marcher et en voulant s'appuyer sur la caisse d'un oranger, glisse et tombe près de cet oranger, privée de tout sentiment»<sup>37</sup>. Ainsi la culpabilité a-t-elle pour effet de tuer symboliquement aussi bien l'innocent que le coupable. Car ce «monstre» qu'est Octave aux yeux des autres nous est décrit indirectement, mais nettement, comme un être victime de son impuissance. De même que dans la *Vie de Henry Brulard*, la culpabilité de l'enfant naît du discours maléfique de Séraphie, «le crime» d'Octave provient de circonstances sur lesquelles son libre arbitre est sans pouvoir. Si, chez Stendhal, le motif de la culpabilité sert si souvent la cause de l'innocence, c'est parce qu'il est lié à l'expérience d'une privation dramatique vécue comme une injuste punition: la privation du bonheur en la personne d'Henriette Beyle.

Le fait qu'Armance, lors de son évanouissement, se trouve proche de l'élément symbolique qu'est la caisse de l'oranger

<sup>36</sup>. *Armance*, p.116.

<sup>37</sup>. *Ibid*, p. 119.

mérite attention. C'est en effet dans ce texte que se révèle l'ambiguïté d'une certaine valorisation engendrée par l'amour filial telle que la révèle la poétique italienne chez Stendhal. Cet objet est chargé d'une valeur bénéfique et l'oranger, mentionné deux fois dans la même phrase, apparaît comme un symbole de consolation accordé par l'auteur à Armance que vient de blesser si cruellement le discours glacé d'Octave. Toutefois, au lieu d'offrir un appui ferme à l'héroïne, la caisse en question se dérobe, rendant seulement moins brutale la chute d'Armance qui, grâce à elle, «glisse» avant de tomber. La double valeur, d'abord protectrice et finalement inefficace de la caisse de l'oranger est confirmée d'ailleurs par le fait qu'elle devient un réceptacle vénal. C'est elle en effet qui sert de boîte aux lettres pour des messages d'amour mais qui accueille tout aussi bien la lettre forgée par le Commandeur et dictée par la haine. Pour comprendre cette ambivalence de la caisse de l'oranger, il faut encore revenir à la *Vie de Henry Brulard*. Si Stendhal se décrit dans ce texte comme haï par son père, il nous cache son autre secret: la trahison symbolique de sa mère. Car comment l'enfant dans la *Vie de Henry Brulard* peut-il ressentir la mort de sa mère, sinon comme un abandon? A son rejet du père qui devient chez ses héros haine de soi et mépris de tout avenir<sup>38</sup>, s'ajoute donc chez Stendhal le souvenir bien plus terrifiant de la trahison maternelle. Il ne peut en parler que par le biais d'une confidence sur sa jalousie amoureuse: «Jamais je n'ai eu peur de rien que de voir la femme que j'aime regarder un autre homme avec intimité»<sup>39</sup>. Derrière les innombrables allusions qu'on trouve dans ses écrits intimes sur son conflit avec son père, Stendhal dissimule, par honte et par amour, son chagrin principal: l'abandon symbolique par la mère. Mais son texte, ce double moins pudique de lui-même, révèle son amertume. Sur l'ambivalence de sa passion pour sa mère telle que déclarée dans *Vie de Henry Brulard*, Philippe Berthier a montré que la haine du narrateur pour sa tante Séraphie exprime en fait la composante aggressive de son amour filial<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> P. Barbéris, *Sur Stendhal*, Paris, «Messidor», 1982. L'auteur insiste sur ce mépris de tout avenir, manifesté par les héros stendhaliens, aux pages 174 et suivantes.

<sup>39</sup> *Vie de Henri Brulard*, p. 69.

<sup>40</sup> Philippe Berthier, *Stendhal et la Sainte famille*, Genève, Droz, 1983, pp. 136-137.

Ce sujet a été repris et approfondi par Carol Mossman dans «Death and Transfiguration in the *Vie de Henry Brulard*»<sup>41</sup>.

Revenons au silence du personnage stendhalien sur ses émotions les plus intimes. On le surprend dans *Armance* à trouver une issue dans l'évanouissement. Mais si les larmes sont longtemps interdites à Octave, vient cependant un moment où elles mettent fin au mutisme du rebelle et composent un langage symbolique plus signifiant que tout autre. Il ne s'agit pas alors des larmes solitaires dont il est question dans la *Vie de Henry Brulard* et qui sont la marque cuisante d'un échec à pratiquer ce que Stendhal définit à vingt ans dans une lettre à Pauline, comme «l'art de supporter les chagrins»<sup>42</sup>.

### «ON DIT QU'ON PLEURE DANS CES SORTES DE RÉCONCILIATIONS»

Ayant entendu les bribes d'une conversation au cours de laquelle Armance semble le prendre pour un vaniteux, Octave finit par déclarer à celle-ci qu'elle a tort de voir en lui quelqu'un qu'obséderait l'espoir d'une augmentation de fortune. Pour ne pas livrer le secret de son amour, Armance, très émue, se tait et l'auteur montre Octave bouleversé par ce silence. Il précise: «les larmes tremblaient dans ses yeux»<sup>43</sup>. Cet événement provoque l'immédiate émotion d'Armance: «ses larmes la gagnèrent et elle pleura ouvertement». Elle est aussi décrite en train de fuir pour cacher ses larmes à une servante et laissant derrière elle Octave «les yeux remplis de larmes». Comme son discours, les larmes d'Octave obéissent au principe de la litote; elles sont retenues tandis que celles d'Armance coulent à flots. Mais dans les deux cas, ces larmes viennent livrer l'essentiel sur des sentiments que les mots, dévoyés par la bienséance et l'orgueil, sont incapables de transmettre. On

<sup>41</sup>. Carol Mossman, *Studies in Romanticism*, no 26, (Winter 1987): 539-542.

<sup>42</sup>. *Correspondance*, tome I, p. 271. (Souligné par l'auteur). Ce sont au contraire des pleurs que l'on montre à la personne aimée et auxquels répondent les siens dans une «transparence» absolue qui permet un véritable dialogue des larmes.

<sup>43</sup>. *Ibid*, p. 69.

les voit se substituer farouchement au langage dont Stendhal croit qu'il est donné à l'homme «pour cacher sa pensée»<sup>44</sup>, opinion qu'illustrent parfaitement les deux héros d'Armance. Un des meilleurs exemples de cette dialectique du vrai et du faux, animée par Stendhal — le premier étant révélé par les larmes, le second par le discours — est celui où Armance, consentant à mentir pour épargner la mère d'Octave, parle d'une simple chute de cheval, alors que ce dernier est mourant. L'auteur articule ainsi le combat du vrai et du faux qui met en péril le pieux mensonge: «ses sanglots que, dès la seconde phrase elle ne fut pas maîtresse de retenir, démentaient son récit à chaque mot».<sup>45</sup>

C'est «le voisinage de la mort»<sup>46</sup> qui libère Octave de son mutisme. Il peut parler et il confie son amour à Armance dont l'excès d'émotion ne trouve que les larmes pour s'exprimer: «les larmes inondèrent ses yeux»<sup>47</sup>. Stendhal précise aussitôt: «chose étrange, ces larmes étaient de bonheur»<sup>46</sup>: Plus tard, une imprudence d'Armance fait progresser l'action. Pour protéger la réputation de la jeune fille, Octave rend publique sa demande en mariage. Mais la perspective d'avoir à avouer son secret ne tarde pas à lui inspirer des accès de sombre mélancolie auxquels Armance cherche à mettre fin en lui suggérant de renoncer à ce projet de mariage tout en restant des amis. Généreuse à son tour, elle propose de feindre le caprice et de se déclarer hostile à l'idée de mariage. Octave cède pour la première fois à l'émotion: «d'abondantes larmes s'échappèrent de ses yeux»<sup>47</sup>. L'auteur précise la surprise d'Armance à «la vue de ces larmes chez un homme peu sujet à une telle faiblesse»<sup>48</sup>. Ainsi reparait, indirectement, la même notion de lâcheté identifiée aux larmes, qui est signalée par le narrateur de la *Vie de Henry Brulard*.

Ces larmes partagées tendent à écarter les obstacles entre les deux héros. Ce rapprochement intérieur est repris avec une

<sup>44</sup> Stendhal en cite en exergue du chapitre XXII du *Rouge et Noir* cette affirmation du Père Malagrida, jésuite portugais, brûlé vif en 1761: «La parole a été donnée à l'homme pour cacher sa pensée». *Le Rouge et le Noir*, op. cit., p. 344.

<sup>45</sup> *Armance*, p. 139.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 173.

grande attention par l'auteur sous la forme de la distance qui les sépare. Il est précisé en effet qu'Octave est si proche d'Armance qu'il sent «la chaleur de sa respiration»<sup>49</sup>. Ce rapprochement déjà charnel vient à propos rappeler à Octave son impuissance et rétablir entre lui et Armance l'obstacle secret qui permet à l'intrigue de rebondir.

## LE JEU DE L'IMAGINAIRE COMME LANTERNE MAGIQUE

A l'opposé de ce rire avorté qu'est l'ironie amère, montrée chez Octave comme ayant partie liée avec le désespoir et la mort, on trouve dans *Armance* une tout autre tonalité ludique, représentée par des accès de gaieté naturelle, de rares mais précieux sourires, des fantaisies liées au jeu. Tous ces éléments composent un réseau ludique que Stendhal assimile à une innocence ainsi qu'à une disponibilité intérieure et qu'il identifie avec l'enfance.

Un des meilleurs exemples de ce bénéfique symbolique attribué au jeu est donné quand le narrateur décrit le héros apprenant qu'il va toucher les deux millions de la loi d'indemnité. On voit alors Octave se plonger dans des projets fantaisistes. Le plus important consiste à vouloir faire de sa chambre un immense salon dont il exclura le public. En projetant ainsi de faire reculer les limites de son espace familial, il exprime la soif de liberté du rebelle et fait aussi le voeu le plus anti-mondain qui soit puisqu'il consacre comme espace intime cette pièce qui est considérée comme l'espace public par excellence. Il exprime ainsi cette revendication d'individualisme: «j'aurai un salon magnifique comme l'hôtel de Bonnavet; et moi seul j'y entrerai»<sup>50</sup>.

Les bénéfices de cette activité ludique ne tardent pas à se manifester: montré comme toujours raidi par le sérieux, Octave est décrit soudain comme ayant la «surprise gaie d'un enfant»<sup>50</sup>. Le recours au jeu de la part d'Octave correspond à

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 43.

un effort pour échapper au poids de l'héritage soudain qu'il vient de faire et à l'importance qu'accorde son milieu à l'idée de fortune. Par ses farces, il s'interdit en quelque sorte cette gravité-là qu'il méprise tout particulièrement. Il poursuit cette tentative de diversion à son profit en faisant le devis de ses dépenses imaginaires. Une fois encore Stendhal précise le sens de ces fantaisies: «Il sentait qu'il faisait l'enfant, mais il n'en écrivait qu'avec plus de rapidité et de sérieux»<sup>50</sup>. Ce jeu qui consiste à prendre au sérieux une action imaginaire possède une vertu des plus pacifiantes pour Octave, car il lui permet, en retour, d'ôter justement toute gravité, et bientôt toute réalité, au projet de suicide qui a précédé ces rêveries. Il sort de cette expérience avec une sagesse nouvelle: «Oui! je suis malheureux, mais je serai plus fort que mon malheur»<sup>51</sup>. Le jeu qui lui a permis d'inverser le sérieux et le ludique a ainsi pour conséquence de relativiser la violence qui vient de le bouleverser. Stendhal conclut sur le bienfait de cette relativisation et généralise ainsi l'expérience intime qu'Octave vient de faire: «l'homme qui pendant trois quarts d'heure venait de songer à terminer sa vie, à l'instant même montait sur une chaise pour chercher dans sa bibliothèque le tarif des glaces de Saint-Gobain»<sup>50</sup>. Comment dire avec une bonhomie plus triomphante qu'il ne tient qu'à l'homme de trouver en lui-même les antidotes à ses poisons? Stendhal révèle ainsi son intuition de précurseur en ce qui concerne les mécanismes de défense les plus intimes reliés au comique et au sérieux et mis au jour par Bergson et Freud. Après avoir été délivré de son angoisse par la gaieté enfantine qui l'a amené à une acceptation de son destin, Octave exprime dans un éclat de rire toute la distance qu'il convient de garder dans son rapport avec soi-même, celle justement qu'il avait failli perdre: il se moque alors de son projet de rénovation devenu sans objet puisqu'il n'a plus pour but de l'empêcher de se suicider.

Stendhal fait donc découvrir à Octave le mal sous la forme de la jalousie que sa richesse soudaine aurait inspiré à Armande. Octave identifie cette envie à la vilénie humaine qui

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 44.

pour lui s'est confirmée dans la certitude de n'être pas aimé de ses parents: «ils ne m'aiment pas, ils aiment le nom que je porte»<sup>51</sup>. On retrouve là la confiance de l'autobiographie: «Mon père Chérubin Beyle, comme je l'ai dit, m'aimait comme le soutien de son nom mais nullement comme fils»<sup>52</sup>. Mais l'auteur, par étapes successives, vient panser la blessure symbolique qu'il a ouverte. En permettant à Octave d'accéder à la rêverie, puis au jeu et au rire de l'enfant, il le fait renaître, plus fort d'avoir souffert et bien décidé à être «plus grand que [son] malheur»<sup>52</sup>. Ce faisant, Stendhal ne se contente pas d'affirmer sa foi dans les ressources de l'homme, il illustre les bénéfices offerts par le ludisme qui privilégie le détachement salvateur. Il indique aussi avec précision les moyens à utiliser pour avoir accès à cette jouvence spirituelle, celle dont il parle déjà à Pauline: «L'expérience te convaincra qu'un des grands moyens de bonheur est le cerveau. On s'amuse à voir des idées nouvelles, on joue de la lanterne magique pour soi»<sup>53</sup>.

## GAIETE ET SOURIRES DU BONHEUR

Aux rapprochements qui, nous l'avons vu, permettent un dialogue des larmes, à cette intimité douloureuse que transcende le bonheur de l'aveu correspond dans *Armance* une autre intimité. Elle apparaît sous le signe d'une gaieté juvénile, d'une humeur joueuse et tendre et de sourires privilégiés qui font un parfait contrepoint au sombre hermétisme que son secret impose à Octave. Tout ce qui se rapporte au ludisme reste cependant ténu dans ce roman sérieux qui finit par un suicide. La portée du rire et de l'humour n'en est que plus significative quand on observe que, dans le reste de l'oeuvre, ces éléments sont puissamment valorisés par Stendhal.

Il arrive que la gaieté devienne le signe du bonheur lié à l'amour. L'auteur l'attribue alors à Armance mais elle n'y accède que lorsque son amour-propre est rassuré. C'est le cas, par exemple, après qu'elle s'est inventé un fiancé fictif pour ne

<sup>52</sup>. *Vie de Henry Brulard*, p. 97.

<sup>53</sup>. *Correspondance*, op. cit., tome I, p.345.

pas être soupçonnée de vouloir épouser son cousin, devenu riche. Ce mensonge protecteur la rend au seul bonheur d'aimer et elle peut exprimer ses sentiments qui prennent la forme de la gaieté. Ainsi Stendhal montre que du faux peut naître le vrai. On sait qu'il dénonce volontiers l'inverse aussi. Armance apparaît donc comme ayant soudain «une disposition marquée à la gaieté»<sup>54</sup> qui surprend Octave. Cette humeur exceptionnelle s'accompagne de regards qui confient «tant de bonheur»<sup>54</sup> qu'il craint d'y trouver la preuve de cet autre attachement dont elle a parlé. A cette aisance nouvelle d'Armance s'ajoute un «air d'intimité» inusité et Stendhal précise qu'elle se permet avec Octave «les petites plaisanteries de l'amitié la plus tendre»<sup>55</sup> et qu'elle le désarme par «tant de grâce et de gaieté». Ainsi l'abandon sans arrière-pensée à l'amour se confond avec le jaillissement du non-sérieux: «l'extrême bonheur»<sup>56</sup> d'aimer est associé aux libertés de l'esprit ludique que caractérise cette gaieté multiforme à laquelle finit par s'abandonner Armance et à laquelle accède même le cœur d'Octave. Sourire, amour, intimité, gaieté, ces éléments sont équivalents dans *Armance* et ce sont eux que l'auteur investit du pouvoir de signaler le bonheur.

### «LE SOURIRE ETAIT SUR SES LEVRES»<sup>57</sup>

Mais, chez Stendhal, l'amour est toujours contrarié par le père ou ses équivalents symboliques, l'Église ou la Loi par exemple, ces champions du Sérieux. La lettre du Commandeur qui vient brouiller Octave et Armance n'empêche pas leur mariage, mais elle corrompt leur intimité. Or on sait que, pour Stendhal, ce terme désigne une valeur sans compromis possible. Ayant assuré l'avenir de celle qu'il aime en lui donnant son nom, Octave organise sa propre mort pour faire d'elle son héritière. Ce suicide déguisé semble montrer que l'état de séparation du héros l'emporte sur la réconciliation.

<sup>54.</sup> *Armance*, p. 97.

<sup>55.</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>56.</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>57.</sup> *Ibid.*, p. 189.

Pourtant, sur le bateau qui l'éloigne d'Armance, les signes d'une métamorphose ultime viennent révéler que le deuil de son bonheur s'accompagne, pour Octave, d'une certaine initiation spirituelle. Jusqu'à son dernier souffle, il reste préoccupé par la sécurité et l'avenir d'Armance: le «mélange d'opium et de digitale préparé par lui»<sup>58</sup> lui permet de conserver le secret qui évitera à celle-ci d'être la veuve d'un suicidé. Il ne se limite pas à soigner ainsi son image d'homme d'honneur. Ses préoccupations altruistes s'accompagnent d'une reddition totale de l'ego vengeur qui consent, puis aspire à se livrer tout entier à l'être aimé. En effet, à son message ultime à Armance, Octave joint ce qu'il reste des pages qu'il allait lui porter quand la fausse missive est venue interrompre son geste de confiance. Cette lettre est le symbole de l'aveu auquel les machinations du père symbolique ont mis obstacle. Le désespoir rageur d'Octave qui s'est cru trahi par celle qu'il aimait a laissé sa trace sur ce texte réduit en morceaux. Mais le désir de réconciliation, plus fort que tout, se révèle par le fait qu'Octave n'a cessé depuis d'en porter «toujours les fragments sur lui»<sup>59</sup>. Ces détails si secrets qu'agence l'auteur animent la dialectique de l'amour et de la révolte et aboutissent à une synthèse triomphante quand Octave envoie à Armance ce qu'il prend pour sa lettre, c'est-à-dire le discours étranger qui a corrompu leur relation au moment où elle allait s'épanouir et lui ajoute les morceaux de son propre message d'amour. En lui rendant la fausse lettre qu'il prend pour la pièce du litige, il lui accorde son pardon pour ce qu'il croit être sa trahison; en lui livrant son secret dont le texte a survécu à la violence de la haine, il se livre sans réserves, accédant pour la première fois à une totale transparence. Ce triomphe quasi-posthume, Stendhal l'incarne sur le visage d'Octave dans la «rare beauté»<sup>58</sup> qu'il lui accorde pour ses derniers moments. Un signe spécifique caractérise, comme une lumière, le visage du rebelle: «le sourire était sur ses lèvres»<sup>58</sup>. Ce sourire, comme certaines larmes que nous avons observées, est le signe de la réconciliation

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 187.

du héros avec lui-même, c'est-à-dire avec l'autre et avec le monde.

Lors de la maladie d'Octave, l'auteur montre que celui-ci accueille la perspective de sa fin avec un sourire dont l'intensité frappe son médecin «alarmé par cette joie qu'il [prend] pour un commencement de délire»<sup>60</sup>.

Ce sourire-là, c'est celui du rebelle encore habité par la révolte et qui espère que la mort va l'aider à se dérober à cette épreuve décisive. Tandis que le sourire qui éclaire la face d'Octave en vue des côtes de Grèce est celui que fait naître le triomphe intérieur. C'est en effet «le corps illuminé d'Octave»<sup>61</sup> qui contribue à faire de ce suicide discret une mort poétique.

Cette transfiguration d'Octave, animée par le sourire, a beaucoup en commun avec ce que Léon Cellier nomme «le sourire de l'initié»<sup>62</sup> et qu'il signale, par exemple, sur les visages de deux personnages de *L'homme qui rit*, Déa et Ursus, au moment de leur mort. On peut aussi le rapprocher du sourire par lequel Nerval caractérise les immortels que rencontre l'initié, héros d'*Aurélia*. Dans ce cas, le sourire apparaît comme le signe d'une béatitude; chrétienne, chez Hugo, elle est accordée à deux innocents dont la souffrance prend fin avec la mort, c'est-à-dire avec l'accès au Paradis promis; allégorique, chez Nerval, elle devient le signe de ralliement de ceux qui peuplent «la patrie mystique»<sup>63</sup> promise à l'initié triomphant de ses épreuves; chez Stendhal, cette béatitude est purement spirituelle et marque la transcendance de l'individu par lui-même. Car c'est sans le secours d'aucune foi sinon en ses propres valeurs qu'Octave parvient à ce degré de paix heureuse qu'incarne son ultime sourire. Sa victoire, c'est celle de la Réconciliation sur la Séparation, triomphe qui survit à la mort elle-même sous la forme du message qu'il adresse à Armanche. Au révolté potentiellement meurtrier des premières pages, qui choisit «une liberté vouée au non, à l'isolement, au repli sur l'enclos du moi jalousement gardé contre le verbe»<sup>64</sup>,

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>61</sup> J. Bellemin-Noël, *L'auteur encombrant: Stendhal/Armanche*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 92.

<sup>62</sup> L. Cellier, *Parcours initiatiques*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>63</sup> G. de Nerval, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, tome I, *Aurélia*, p. 372.

<sup>64</sup> M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, *op. cit.*, p. 107.

à cet amoureux impuissant qui «use de sa mutilation comme d'une arme»<sup>64</sup> succède à la fin du roman un personnage aimant et pacifié. Cette métamorphose est décrite comme l'oeuvre du seul Octave qui parvient à se dépasser lui-même dans un élan de pure générosité, nourri par l'amour. Le parcours d'Octave n'a pas en commun avec celui des initiés chrétiens ou mystiques du roman initiatique du XIX<sup>e</sup> siècle le recours à Dieu ou à la divinité comme *deus ex machina* de l'intrigue. Mais, comme Hugo et Nerval, Stendhal érige en système l'amour qui devient valeur médiatrice. C'est pour l'amour d'Armance qu'Octave parvient à briser, même fugitivement, le cercle vicieux de son narcissisme douloureux. C'est pour se donner à elle qu'il parvient à renoncer à son secret. A l'amour divin ou mystique, Stendhal substitue l'*Eros* et il le dote fugitivement de toutes les générosités de l'*Agapê*.

Sur les traces de cet amour rédempteur et laïque, on trouve, soigneusement agencés dans le texte, des symboles de l'émotion, rires, sourires et larmes, qui apparaissent comme les relais vivants de l'initiation d'Octave. Cyclique, ce trajet intérieur ressemble à un chemin de croix sans Christ, à une série d'épreuves auxquelles ne préside aucune divinité et qui se constitue en dehors de toute hiérarchie. Il présente l'expérience de l'homme seul avec lui-même, découvrant justement tout le pouvoir de ses ressources intérieures quand l'amour — c'est-à-dire le désir d'établir avec l'Autre une transparence — vient les multiplier.

Les symboles de la vie intime — rires, sourires et larmes — permettent à Octave d'exprimer ses sentiments. En eux-mêmes, ils sont un langage, une sorte de code initiatique grâce auquel on découvre que la vision stendhalienne ne se satisfait pas de la Séparation. A une foi en l'action qui donne naissance à un optimisme objectif s'ajoute un désir de bonheur qui pousse le héros stendhalien vers une quête toujours menacée, mais toujours persistante, de l'échange salvateur.

Peu après la parution d'*Armance*, Stendhal confiait dans une lettre à Mérimée sa crainte que son texte ne soit «trop *erudito*, trop savant»<sup>65</sup>. Il se demandait, entre autres, s'il avait

<sup>65</sup> Stendhal, *OEuvres*, tome I, *op. cit.*, p. 191. (Souligné par l'auteur).

«assez de chaleur»<sup>64</sup> et insistait tout particulièrement sur ce dernier point en terminant sa lettre ainsi: «pour Dieu! répondez sur l'article chaleur»<sup>66</sup>. Si l'intrigue amoureuse de ce roman, parfois rigoureuse jusqu'à la sécheresse, a pu le faire accueillir très froidement lors de sa publication, une chaleur que Stendhal savait bien avoir mise dans son texte se révèle nettement dans la perspective de la rhétorique des rires, des sourires et des larmes, telle qu'il la développe déjà dans ce premier ouvrage. Elle naît du rayonnement final de l'âme d'Octave qui n'est autre que celui d'Henry Beyle triomphant de ses ombres.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 192.