

# Un « cheval ombrageux » : thème et symbole équestres dans *Le Rouge et le Noir*

Michele Morselli  
Università di Bologna

## **Introduction. Stendhal, « un cheval ombrageux »**

Dans *Le Vase étrusque* (1830), Prosper Mérimée rappelle que, « pour des jeunes gens [de la Restauration], un beau cheval d'abord et une jolie maîtresse ensuite sont les deux objets les plus désirables<sup>1</sup> ». Emblème d'éclat mondain ou de légitimation féodale, symbole de richesse ou de courtoisie, le cheval occupe une place de premier ordre dans l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle. Stendhal ne fait pas exception, en se servant du cheval comme allégorie de sa vie intime. Si, dans l'éloge funèbre *H.B.* (1850), Mérimée n'hésite pas à déclarer que son ami a toujours été « dominé par son imagination<sup>2</sup> », peut-être Stendhal aurait-il préféré se définir comme un « cheval ombrageux » : « toute ma vie », écrit Roman Colomb en rapportant les mots de Stendhal, « j'ai vu mon idée et non la réalité, comme un *cheval ombrageux* »<sup>3</sup>. Après la rencontre de Stendhal avec l'idéologue Destutt de Tracy<sup>4</sup>, le cheval devient la figure des tumultes intérieurs de l'auteur, comme l'évoque le romancier dans une lettre à M<sup>me</sup> de Curial (1824) : « connaître que le cheval qu'on monte est ombrageux n'ôte pas du tout à ce cheval la qualité *d'être ombrageux*. Il en est ainsi de mon caractère<sup>5</sup> ».

Stendhal utilise l'adjectif « ombrageux » de manière fidèle à son acception équestre, le terme définissant, d'après la *Connaissance parfaite des chevaux* (1741) de Delcampe, un cheval « peu capable de discerner véritablement<sup>6</sup> » ce qu'il voit. Le regard du cheval ombrageux métamorphose le monde, en y engendrant un état d'inquiétude : il « appréhende [*sic*] », selon la définition qu'en donne *Les Arts de l'homme d'épée* (1695), « quelque objet qui lui paroît autrement, qu'il n'est, ce qui [...] le met en désordre<sup>7</sup> ». Comme « tous les objets [lui] paroissent extraordinaires<sup>8</sup> », le cheval ombrageux deviendrait ainsi, *mutatis mutandis*, image de la déformation que la dimension intime, subjective, imprime au réel par le miroir de l'idéal. Stendhal lui-même nous donne un exemple :

---

<sup>1</sup> Prosper Mérimée, *Le Vase étrusque*, dans *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, 1978, p. 516.

<sup>2</sup> Prosper Mérimée, *H.B.*, 1983, p. 14.

<sup>3</sup> Stendhal cité par Romain Colomb, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Beyle (de Stendhal)*, 1854, p. 18 (italiques dans le texte).

<sup>4</sup> « Je suis sûr que j'étais comme un cheval ombrageux, et c'est à un mot que me dit M. de Tracy [...] que je dois cette découverte ». Stendhal, *Vie d'Henri Brulard*, 1982, p. 548.

<sup>5</sup> Stendhal, *Correspondance*, 1926, p. 81 (italiques dans le texte).

<sup>6</sup> Delcampe, *Connaissance parfaite des chevaux*, 1741, p. 27.

<sup>7</sup> Georges Guillet de Saint-Georges, *Les Arts de l'homme d'épée, ou le dictionnaire du gentilhomme*, 1695, p. 102.

<sup>8</sup> Friedrich Wilhelm von Eisenberg, *La Perfection et le défaut du cheval*, 1753, p. 17.

Pour un rien, par exemple une porte à demi ouverte la nuit, je me figurais deux hommes armés m’attendant pour m’empêcher d’arriver à une fenêtre donnant sur une galerie où je voyais ma maîtresse. C’était une illusion [...]. Mais au bout de peu de secondes [...] le sacrifice de ma vie était fait et parfait, et je me précipitais comme un héros au-devant des ennemis qui se changeaient en une porte à demi fermée<sup>9</sup>.

Le désir amoureux opère une œuvre de transformation sur la réalité, dans l’effort de satisfaire le besoin d’héroïsme de l’auteur. La condition de « cheval ombrageux » nous mène ainsi au cœur de la poétique stendhalienne, en nous fournissant un outil pour saisir le rapport entre les romans et des œuvres intimes comme la *Vie d’Henry Brulard*. En tant que « cheval ombrageux », le romancier « naturel, [...], [pour lequel] tout est égal, tout est intéressant<sup>10</sup> », est libre de choisir parmi les « petits faits vrais » de son vécu en les déformant par le prisme de l’intime. Le cheval ombrageux serait ainsi la figure d’une pratique d’écriture qui sélectionne l’événement autobiographique, le surcharge d’une valeur idéale et en détermine la pertinence narrative dans la fiction, en laissant que la « grâce, l’énergie [du] style [...] [intervienne] pour sauver la banalité du réel<sup>11</sup> ».

Il devient ainsi possible de rejoindre l’absolu de la Poésie en dépassant les idiosyncrasies de l’individuel, que l’on évoque dans les premières pages de la *Vie d’Henry Brulard*<sup>12</sup> : « Cette effroyable quantité de *Je* et de *Moi* ! Il y a de quoi donner de l’humeur au lecteur le plus bienveillant. *Je* et *Moi*, ce serait, au talent près, comme M. de Chateaubriand, ce roi des *égotistes*<sup>13</sup> ». Certes, considère Stendhal, « [on] pourrait écrire [...] en se servant de la troisième personne : *il fit, il dit* » pour détourner le tas de *Je* et de *Moi* « qui fera prendre l’auteur en grippe<sup>14</sup> ». Néanmoins, cela ne rendrait qu’en partie la complexité du procédé.

Considérons l’un des épisodes biographiques que Colomb relate dans sa *Notice*. En 1797, le jeune et inexpérimenté Beyle est à Paris ses études. M. Daru lui offre l’un de ses chevaux pour accomplir ses tâches de secrétaire. Cependant, Stendhal est encore un chevalier fort maladroit :

le cheval, qui n’était pas sorti de l’écurie depuis un mois, au bout de vingt pas, s’emporte, quitte la route et se jette vers le lac, dans un champ planté de saules. Je mourais de crainte, mais le sacrifice était fait ; [...] je regardais les épaules de mon cheval, et les trois pieds qui me séparaient de terre me semblaient un précipice sans fond ; pour comble de ridicule, je crois que j’avais des éperons. Mon jeune cheval fringant galopait donc au hasard au milieu de ces saules, quand je m’entendis appeler : c’était le domestique, sage et prudent, [...] qui, enfin, en me criant de retirer

<sup>9</sup> Stendhal, *Vie d’Henry Brulard*, 1982, p. 548.

<sup>10</sup> Michel Crouzet, « À propos du “petit fait vrai” : l’humilitas stendhalienne », in *Stendhal. Romanesque et romantique*, 2019, p. 175.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>12</sup> Contrairement à la *vulgata* sur les écritures intimes, Stendhal « écrit d’abord et avant tout pour lui-même. Il s’agit pour lui à la fois de tenter de définir et de construire cette figure complexe du moi par le dialogisme interne mis en scène dans les pages » (Cécile Meynard, « La question du destinataire dans le péri-texte des écrits diaristes et autobiographiques de Stendhal », p. 35-36). Voir aussi Friedrich Wolfzettel, « L’autobiographie comme espace expérimental de la mémoire : la *Vie de Henry Brulard* », *L’Année stendhalienne*, vol. 5, *Stendhal en Allemagne*, 2006, p. 229-242.

<sup>13</sup> Stendhal, *Vie d’Henry Brulard*, 1982, p. 533.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 534.

la bride et s'approchant, parvint à arrêter le cheval, après une galopade d'un quart d'heure au moins dans tous les sens<sup>15</sup>.

La scène ne peut qu'évoquer la première chevauchée de Julien dans *Le Rouge et le Noir* : de même que Stendhal chez M. Daru, Julien, à peine embauché par M. de la Mole, tombe de cheval en avouant son inadéquation dans la haute société parisienne.

Les deux épisodes incarnent le point de départ et l'aboutissement du procédé de sublimation idéale que le Stendhal « cheval ombrageux » imprime à son œuvre romanesque. Loin de constituer seulement l'emblème de la sublimation du vécu de Stendhal, le cheval s'impose aussi comme l'outil à travers lequel achever le susdit processus d'idéalisation fictionnelle.

En effet, l'épisode que nous venons d'évoquer s'insère dans un réseau plus large de récurrences thématiques, où le cheval s'impose également comme contre-chant symbolique à l'évolution du personnage de Julien. La figure équestre ne se limite donc pas à établir un rapport de continuité entre Stendhal et Julien, entre l'autobiographie et le romanesque ; elle est aussi et surtout l'un des moyens dont le roman se sert pour échafauder sa structure et garantir sa cohérence interne, en déployant un système d'occurrences à la fois thématiques et symboliques.

Nous évoquerons d'abord la présence d'un réseau cohérent de thèmes et de symboles dans *Le Rouge et le Noir*, en contraste avec la prétendue absence d'une poétique romanesque chez Stendhal, ou la sécheresse d'un style qui se voudrait dépourvu d'images. Après avoir mis en exergue le potentiel soin d'unité narrative que recèle *Racine et Shakespeare*, nous allons ensuite suggérer que le thème du cheval constitue un élément de cohérence romanesque ainsi qu'un reflet symbolique de la condition de Julien. En dernier lieu, nous envisagerons la visibilité des rapports ainsi identifiés dans *Le Rouge et le Noir* comme des marqueurs de fiction et véhicule d'« illusion imparfaite » dans le texte, en compromettant toute identification complète entre le lecteur / la lectrice et Sorel.

### ***Des romans sans structure et une écriture sans images ?***

Comme le soulignait Marie Parmentier entre blague et sérieux, les études stendhaliennes témoignent d'une certaine imperméabilité à la narratologie, les rares contributions à ce sujet sur Stendhal n'ayant obtenu le plus souvent que l'indifférence de la communauté scientifique<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Stendhal cité par Romain Colomb, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Beyle (de Stendhal)*, 1854, p. 17-18.

<sup>16</sup> Cf. Marie Parmentier, « Stendhal et la narratologie », 2013, p. 167-182. À propos des analyses narratologiques sur l'œuvre de Stendhal, voir à titre d'exemple : Ushio Ono, « L'art du parallélisme dans *Le Rouge et le Noir* ou les deux ascensions de Julien Sorel », *L'Année stendhalienne*, vol. 1, *Stendhal au Japon*, 2002, p. 27-44 ; Hans Färnlöf, « Pratiques poétiques. Remarques sur la motivation dans *Le Rouge et le Noir* », *L'Année stendhalienne*, vol. 6, *L'Histoire de la peinture en Italie*, 2007, p. 301-331.

Plutôt que le dédain pour l'approche narratologique, les études sur Stendhal paraissent dissocier en amont l'œuvre de Stendhal de toute pensée du roman. Jean-Jacques Hamm s'appuie sur Paulette Trout<sup>17</sup> pour évoquer l'incapacité de Stendhal de « mener à bien la construction d'une intrigue<sup>18</sup> ». De même, d'après Maurice Bardèche, les romans de Stendhal racontent moins des faits qu'une vie, en progressant comme un sismographe où chaque aventure disparaît après s'être achevée<sup>19</sup>. Le récit serait ainsi le résultat d'une improvisation qui reflète le tempérament du romancier<sup>20</sup> : « [rien] n'est moins composé que son œuvre. Rien n'est moins étudié que sa technique<sup>21</sup> », en limitant l'exécution de l'écriture, dans les mots de Crouzet, à « une sorte de délai de pure formalité<sup>22</sup> ».

Plus récemment, ces positions ont néanmoins été nuancées. Sans compter l'étude de Cécile Meynard sur le système des personnages de *Lucien Leuwen*<sup>23</sup>, Georges Blin a souligné que tout réalisme chez Stendhal est, déjà avant la parution du *Rouge et du Noir*, en conflit avec la volonté de « “sublimier” son sujet ou de “génifier” son héros [...] [grâce] à un régime bien concerté d'effets mécaniques<sup>24</sup> ». Tout en admettant la présence d'un ensemble d'« effets mécaniques » dans la prose de Stendhal, l'étude de Blin ne se focalise que sur les questions de la voix et du temps narratif dans le texte : ni la notion d'intrigue, ni la question de la cohérence narrative, ne figurent dans son analyse.

Quant à la question du symbolisme, elle paraît être essentiellement absente de la critique stendhalienne<sup>25</sup>. Cela n'empêche pourtant qu'elle se manifeste de manière implicite : lorsque Andrea Del Lungo souligne les incohérences dans le statut référentiel du réalisme stendhalien, on peut soupçonner que la déformation du réel opérée par le romanesque stendhalien – l'acte de « sublimer » ou « génifier », pour reprendre Blin – repose sur des rapports d'ordre symbolique. Comme l'a évoqué Pierre-Louis Rey, *La Chartreuse de Parme* (1839) garde en soi le germe d'une « tentation » allégorique, en transfigurant le Paris de la monarchie de Juillet par un déplacement qui est à la fois chronologique et géographique<sup>26</sup>. Rey propose d'ailleurs de revenir sur le jugement de Balzac à propos du roman : la *Chartreuse de Parme* appartiendrait moins à la « Littérature des Idées » qu'à la

---

<sup>17</sup> Paulette Trout, *La Vocation romanesque de Stendhal*, 1970, p. 183 et suivantes.

<sup>18</sup> Jean-Jacques Hamm, *Le Texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, 1986, p. 32.

<sup>19</sup> Cf. Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*, 1947, p. 223.

<sup>20</sup> Cf. *Ibid.*, p. 229.

<sup>21</sup> La cohérence structurelle chez Stendhal est une forme d'illusion : « On peut croire, à certains moments, qu'il y a un rythme dans le mouvement du *Rouge*, une sorte de contrepoint de l'action et des digressions qui pourrait passer pour une composition préméditée et savante. Ces préméditations sont très difficiles à prouver ». *Ibid.*, p. 225.

<sup>22</sup> Cf. Michel Crouzet, « Écriture et mal du siècle chez Stendhal : de l'angélisme à l'“esprit” », in *Stendhal. Romanesque et romantique*, 2019, p. 301.

<sup>23</sup> Cécile Meynard, « “Tisser la toile” du roman : le réseau des personnages dans *Lucien Leuwen* », 2010, p. 73-92.

<sup>24</sup> Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, 1990, p. 27.

<sup>25</sup> Sauf dans des rares cas : voir Cheryl M. Hansen, *Color Symbolism in the Works of Stendhal: le Bleu et le Vert*, 2006.

<sup>26</sup> Cf. Pierre-Louis Rey, « La tentation de l'allégorie chez Stendhal », 2012, p. 373.

troisième catégorie de littérature envisagée par Balzac, celle où l'on retrouve « les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée<sup>27</sup> ».

Rey et Del Lungo envisagent ainsi un réalisme « à double fond » pour le cadre historique et géographique des romans stendhaliens, ce qui implique le recours à un rapport opaque, mais toujours présent, entre « image » et « idée », en nous approchant de la notion de symbole. On s'interroge donc sur la légitimité d'envisager un recours plus systématique au potentiel symbolique chez Stendhal, dont la récurrence constituerait un élément inavoué, voire inconscient, de cohérence romanesque.

La question mérite d'autant plus d'être approfondie que, dans les pamphlets romantiques de *Racine et Shakespeare*, la dimension symbolique du discours fictionnel est la plus négligée. Certes, les textes homonymes de 1823 et 1825, sans compter *Qu'est-ce que le romanticisme ?* (1818), s'insèrent dans la querelle du théâtre romantique, sans proposer aucune réflexion explicite à la question du roman. Cependant, les réponses de Stendhal à l'éloge que Balzac fait de *La Chartreuse de Parme* nous paraissent loin de constituer les seuls témoignages de la poétique romanesque de Stendhal. Comme le rappelle Sainte-Beuve, les conséquences de la révolution romantique ont été de courte durée sur la scène : « les Shakespeare modernes ne sont pas venus, et Racine, Corneille [...] ont reparu aux yeux des générations déjà oubliées<sup>28</sup> » ; les théories esthétiques de 1830 paraissent ainsi trouver leur terrain d'élection moins dans le théâtre que dans le roman.

Comme le suggère Suzel Esquier à propos de l'éloge que Stendhal fait de *Lanfranc ou le Poète*<sup>29</sup>, « pièce romantique » puisqu'elle peint les vices et les vertus de la société avec réalisme, « l'intérêt majeur de ce projet peu hardi tient à ce qu'il anticipe sur l'ambition romanesque de Stendhal [...]. Peindre "le monde comme il va", tel sera un versant de [sa] veine romanesque »<sup>30</sup>. En agissant, pour paraphraser Michel Crouzet, moins en homme de théâtre qu'en homme au théâtre<sup>31</sup>, en écrivain moins voué à la théâtralité qu'à la représentation au sens large, Stendhal lui-même tient à brouiller les frontières théoriques entre le drame et le roman. Un « drame lu », écrit-il en 1818, « affecte l'âme de la même manière qu'un drame joué<sup>32</sup> » et, vice versa, « un ouvrage dramatique est un livre récité<sup>33</sup> ». Dans le premier *Racine et Shakespeare* (1823) « les romans de Walter Scott » sont considérés comme de « la tragédie romantique, entremêlée de longues descriptions<sup>34</sup> » ; de même, en 1825 Stendhal

<sup>27</sup> Honoré de Balzac, « Études sur M. Beyle », cité par Pierre-Louis Rey, « La tentation de l'allégorie », p. 377.

<sup>28</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, « M. de Stendhal. Ses Œuvres complètes — 1. », dans *Causeries du lundi*, 1856, t. IX, p. 252.

<sup>29</sup> Cf. Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1825], dans *Racine et Shakespeare (1818-1825) eu autres textes de théorie romantique*, 2006, p. 472-479.

<sup>30</sup> Suzel Esquier, « Principes d'une dramaturgie romantique », 2012, p. 264.

<sup>31</sup> Cf. Michel Crouzet, « Stendhal, le genre dramatique et l'esthétique romantique », dans Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) op. cit.*, p. 11.

<sup>32</sup> Stendhal, *Qu'est-ce que le romanticisme ?* [1818], in *Racine et Shakespeare (1818-1825), op. cit.*, p. 213.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1823], in *Racine et Shakespeare (1818-1825), op. cit.*, p. 268.

conseille : « au moyen de quelques descriptions ajoutées, transformez vos comédies en romans et imprimez à Paris<sup>35</sup> ».

Qu'il fasse référence au roman ou au théâtre, Stendhal s'en prend de manière explicite seulement aux invraisemblances engendrées par les unités de temps et de lieu ; d'autre part, le fait d'étaler l'action sur un système de lieux et d'époques différentes implique *a fortiori* d'établir, même si de manière implicite, d'autres principes subjacents de cohérence narrative.

Néanmoins, les deux *Racine et Shakespeare* passent presque sous silence la question. En 1825, nous ne retrouvons que de vagues allusions au sujet : il faut que « les divers incidents [...] ressemblent à ceux que l'histoire nous dévoile<sup>36</sup> », selon un principe qui n'est point spécifié. Il faut remonter à *Qu'est-ce que le romantisme ?* pour que l'on envisage le récit comme le produit de « différentes occurrences dont la réunion complète le drame<sup>37</sup> ». L'unité du récit s'établit sur la cohérence des séquences du discours, en dépit de l'écart temporel ou spatial qui les sépare. À l'instar du roman, la tragédie « nous offre des imitations d'actions successives. Pourquoi la seconde imitation ne peut-elle pas représenter une action de beaucoup postérieure à la première, si cette seconde action est liée de telle manière avec l'autre, qu'elle n'en soit séparée par aucune autre chose que par l'intervalle du temps ?<sup>38</sup> ». Ainsi, les relations de causalité (*propter hoc*) l'emportent sur la conséquence temporelle (*post hoc*). Bien que le principe de pertinence demeure vague (« de telle manière »), ceci peut cependant s'identifier à la représentation de la parabole évolutive du héros :

[il] est intéressant, il est *beau* de voir Othello, si amoureux au premier acte, tuer sa femme au cinquième [...]. Macbeth, honnête homme au premier acte, séduit par sa femme, assassine son bienfaiteur et son roi, et devient un monstre sanguinaire. Ou je me trompe fort, ou ces changements de passions dans le cœur humain sont ce que la poésie peut offrir de plus magnifique aux yeux des hommes<sup>39</sup>.

Ce qui fait l'unité de l'œuvre d'art, soit-elle une pièce théâtrale ou un roman, est bien l'étude des passions du personnage, en dépit, ou justement à cause, de la multiplication des épisodes qui en mettent en scène l'évolution. Cependant, cela ne concerne que le code proairétique du texte, c'est-à-dire l'ensemble des actes accomplis dans la fiction, et le code épistémologique, autrement dit l'ensemble d'interprétations que la représentation encourage au sein du public<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> *Id.*, p. 503.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 485.

<sup>37</sup> Stendhal, *Qu'est-ce que le romantisme ?* [1818], in *Racine et Shakespeare (1818-1825)*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1823], in *Racine et Shakespeare (1818-1825)*, *op. cit.*, p. 305.

<sup>40</sup> Barthes définit le code proairétique comme l'ensemble des gestes, des mouvements, des actions se déroulant dans l'espace narratif : « Les comportements (termes du code proairétique) s'organisent en séquences diverses, que l'inventaire doit seulement jaloner ; car la séquence proairétique n'est jamais que l'effet d'un artifice de lecture : quiconque lit le texte rassemble certaines informations sous quelques nom générique d'actions (*Promenade, Assassinat, Rendez-vous*), et c'est ce nom qui fait la séquence ». Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 26.

Les trois autres codes du discours (thématique, symbolique et culturel) que Roland Barthes identifiait au sein de l'espace romanesque paraissent être exclus de la poétique de Stendhal. Le silence est d'autant plus gênant puisque les cinq codes, d'ailleurs indissociables les uns des autres, engendrent chez le lecteur / la lectrice des réseaux de récurrences, qui définissent la cohérence elle-même de l'intrigue.

Qu'elle s'impose en tant que thème ou symbole, l'image paraît essentiellement absente des univers romanesques de Stendhal. Dans *Les Romanciers naturalistes* (1881), Zola remarque que, chez l'auteur de *La Chartreuse de Parme*, « [le] monde extérieur existe à peine ; il ne se soucie ni de la maison où son héros a grandi, ni de l'horizon où il a vécu<sup>41</sup> ». Dans les romans stendhaliens, la vérité s'obtient « en passant par-dessus l'observation<sup>42</sup> », l'écrivain demeurant « dans une abstraction voulue<sup>43</sup> ». L'analyse des passions l'emporte sur la représentation, la systématisation des concepts sur l'observation. De même, Sainte-Beuve dénonce chez Stendhal un style paraissant « exclure la poésie, la couleur, ces images et ces expressions de génie » ; Taine en loue « la haine de la métaphore et des phrases imagées<sup>44</sup> », le refus de l'image invoquant *a priori* l'abandon de toute fonction symbolique.

Au sens plus large, Stendhal s'opposerait d'ailleurs l'analogie comme outil épistémologique. D'après Sainte-Beuve, sa sécheresse stylistique correspondrait à une *Weltanschauung* excluant toute forme de connaissance irrationnelle et intuitive, en faveur d'ambitions d'exactitude philosophique :

le style métaphorique est le style inexact, et qu'il n'est ni raisonnable ni français. Quand votre idée, faute de réflexion, est encore imparfaite et obscure, ne pouvant la montrer elle-même, vous indiquez les objets auxquels elle ressemble ; vous sortez de l'expression courte et directe, pour vous jeter à droite et à gauche dans les comparaisons. C'est donc par pure impuissance que vous accumulez les images<sup>45</sup>.

En dépit du rationalisme de sa prose, Stendhal a néanmoins été l'un des interlocuteurs les plus vifs de l'idéalisme allemand<sup>46</sup>, à une époque où le Beau devient la représentation symbolique de l'infini : « s'il fallait condenser l'esthétique romantique en un seul mot », rappelle Todorov en paraphrasant Schlegel, « ce serait bien [...] *symbole*<sup>47</sup> ». Bien que le rapport entre Stendhal et l'auteur

---

<sup>41</sup> Zola, *Les Romanciers naturalistes*, 1881, p. 84.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 87-88.

<sup>44</sup> Hippolyte Taine, *Essais de critique et d'histoire*, 1866, p. 56.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>46</sup> « La lecture de Schlegel et de Dennis m'a porté au mépris des critiques français, Laharpe, Geoffroy, Marmontel, et au mépris de tous les critiques ». Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1823], dans *Racine et Shakespeare (1818-1825)*, *op. cit.*, p. 290. Cf. également Alexandra Pion, « Stendhal et l'idéalisme allemand », 2011, p. 149-162.

<sup>47</sup> Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, 1977, p. 235.

du *Cours de littérature dramatique* ait été souvent conflictuel<sup>48</sup>, l'indifférence de Beyle à la notion de « symbole » paraît invraisemblable<sup>49</sup>. Bien avant que *Le Rouge et le Noir* ne soit entamé, la poétique de l'absolu stendhalien s'ancre déjà dans l'antithèse entre « cette impuissance des mots » et « le débordement de l'image, l'infini du sujet<sup>50</sup> » : une forme d'opposition entre le signifié idéal et le signifiant, en tant que manifestation référentielle, qui évoque le rapport entre l'emblème symbolique et sa valeur indirecte. La notion de symbole paraît d'autant plus associable à la « d'idéal sensible » chez Stendhal<sup>51</sup>, en établissant un lien entre les manifestations du réel et la vie intime de l'observateur : « [dans] le symbole [...], cette même idée est représentée par un objet réel, déjà existant dans l'univers, mais tellement propre à devenir l'image sensible d'une notion intellectuelle, qu'il la rappelle naturellement à notre esprit<sup>52</sup> ».

Comme le symbole « s'adresse à la perception (et à l'intellection)<sup>53</sup> », sa face sensible demeure, à un certain degré, autonome, en assumant librement son rôle référentiel au sein de l'univers romanesque. Le « symbole ne signifie qu'indirectement, de manière secondaire : il est là d'abord pour lui-même, et ce n'est que dans un deuxième temps qu'on découvre aussi qu'il signifie<sup>54</sup> ». Il peut donc s'enraciner dans le discours référentiel pour servir une esthétique tout à fait réaliste, en s'insérant dans le « miroir qu'on promène le long d'un chemin<sup>55</sup> ».

Or, nombre de critiques ont souligné à juste titre les apories dont relève cette notion<sup>56</sup>, qui se prolonge dans le roman stendhalien de l'Avant-propos d'*Armance* jusqu'à la deuxième préface de *Lucien Lewen*<sup>57</sup>. En effet, la virulence satyrique de Stendhal est inconciliable avec la prétendue passivité que l'on accorde au miroir<sup>58</sup> : si « le roman se borne à refléter, il ne s'accorde plus la prise

---

<sup>48</sup> Victor Del Litto présente dans les détails les rapports entre le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel et le *Traité de l'art de la comédie*, dont un chapitre est dédié à la notion de « comique romantique », déjà traitée par Schlegel. Del Litto démontre d'ailleurs que Stendhal a fait la connaissance du *Cours de littérature dramatique* de Schlegel à Paris en 1817, dans le n° 51 de l'*Edinburgh Review*, grâce au compte-rendu d'Hazlitt, et non pas l'année précédente, au même moment de la découverte de Byron dans le n° 46. Le mépris que Stendhal manifeste pour Schlegel à la fin de 1816 est attribué aux entretiens de Beyle avec Lodovico di Breme, qui avait connu le philosophe à Coppet. Nonobstant le mépris affiché pour le philosophe allemand, Schlegel continue d'avoir une influence indirecte sur Stendhal : en écrivant *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Beyle puise à pleines mains de la préface de Johnson aux *Œuvres* de Shakespeare, qu'il avait connu justement à travers Schlegel. Cf. Victor Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, 1962, p. 463-469 ; 536-538 ; 606-609.

<sup>49</sup> Cf. Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal : forme et société, le sublime*, 1983, p. 244 en particulier.

<sup>50</sup> *Id.*, p. 252.

<sup>51</sup> Cf. Alexandra Pion, « Stendhal et l'idéalisme allemand », 2011, p. 149-162.

<sup>52</sup> *Id.*, t. I, p. 170-171.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 237.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 238.

<sup>55</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, 2005, p. 417.

<sup>56</sup> Cf., en particulier, Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, 1990, p. 19-112 ; cf. également Udo Schöning, « Stendhal entre réalité et réalisme ou le roman est un miroir impossible », 2006, p. 153-171.

<sup>57</sup> Cf. la notice dédiée à la prétendue citation de Saint-Réal. Stendhal, *Œuvres intimes*, 1982, t. II, p. 1024.

<sup>58</sup> Cf. Yves Ansel, « Stendhal et le roman miroir qu'on promène ... », dans *Stendhal littéral. Le Rouge et le Noir*, 2000, p. 175-191.

sur les faits qu'octroie l'explication. Bien plus, il se dénie de faire un choix : il réfléchit indistinctement tout ce qui surgit dans son champ, il se refuse l'idéalisme sélectif qu'avait prêché Stendhal comme historien de l'art<sup>59</sup> ». Au contraire, le potentiel symbolique de la prose stendhalienne ne ferait que s'insérer dans le même sillage de déformation satyrique du réel, en tant que détournement et surcharge de sens : loin d'être le lieu d'élection de l'anodin, simple garant d'effet de réel, le domaine référentiel chez Stendhal peut assumer une valeur symbolique inattendue, en dévoilant une force compositrice aussi souterraine qu'incisive.

En dépit de la sécheresse stylistique de Stendhal, au-delà de son prétendu dédain pour l'inexactitude de l'image symbolique, l'« objet » du symbole est non seulement présent dans l'économie textuelle du *Rouge et du Noir* ; il est d'autant plus capable de devenir un marqueur de l'évolution du héros par variation et, au même temps, une source de cohérence romanesque par récurrence, et, au sens large, un outil opératoire dans l'échafaudage de la narration.

### ***Occurrences thématiques et symboliques du cheval***

Avant de considérer le rapport analogique, voire symbolique, que la figure du cheval établit avec Julien Sorel, il faudrait d'abord souligner sa valeur en tant que thème, marquant les étapes majeures de la structure dans *Le Rouge et le Noir*.

La figure équestre inaugure d'abord l'obsession de Julien pour la gloire, incarnée par le mythe napoléonien. Le désir mimétique de Julien remonte au moment où le jeune homme « vit attacher [les] chevaux [des dragons qui revenaient d'Italie] à la fenêtre grillée de la maison de son père, [ce qui] le rendit fou de l'état militaire<sup>60</sup> ». Depuis l'exorde du roman, le cheval s'impose ainsi comme l'emblème matériel de toute aspiration de Julien à une condition autre que la sienne.

De même, la permission d'utiliser le « cheval du jardinier » marque l'entrée de Julien chez M. de Rênal. Le thème montre ici une fonction qui est cependant opposée par rapport à la première occurrence : si le cheval napoléonien renvoie aux vellétés d'une altérité rêvée, le cheval du jardinier souligne l'humble condition de Julien, et le peu d'estime que le maire de Verrières lui accorde.

Au fur et à mesure que Julien consolide sa position chez les Rênal, le cheval devient l'objet du désir à travers lequel Valenod vise à consolider son influence sur le précepteur. À l'occasion de la parade pour le Roi de \*\*\*, le riche bourgeois « consentit à donner un de ses chevaux à Julien, l'être qu'il haïssait le plus<sup>61</sup> », dans l'espoir de soustraire l'instituteur tant convoité à son adversaire.

---

<sup>59</sup> Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, 1990, p. 53.

<sup>60</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, 2005, p. 369.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 437-438.

Ensuite, le scandale éclate chez les Rênal. Julien doit quitter la ville, le cheval marquant ainsi la fin de son ascendant à Verrières : « [i]l monta à cheval, fit une lieue, après quoi apercevant un bois, et personne pour l'y voir entrer, il s'y enfonça. Au coucher du soleil, il renvoya le cheval<sup>62</sup> ». Le début, le climax et la conclusion du conflit velléitaire entre Rênal et Valenod autour de Julien se déroule ainsi sous le signe d'un cheval. Le thème se charge d'ailleurs d'une valeur ambiguë, en oscillant entre deux fonctions différentes : le désir de Julien d'être « autre » par rapport à soi et la confirmation du malheur de son état.

La même tension se transmet à la séquence du séminaire de Besançon, où le thème équestre marque les privilèges dont Julien est l'objet, tout en inspirant la haine des autres séminaristes : « [le] marquis lui avait donné un cheval. Craignant d'être rencontré dans ses courses à cheval, Julien leur avait dit que cet exercice lui était prescrit par les médecins<sup>63</sup> ».

Les deux macro-séquences de la première partie du roman sont ainsi unifiées sous le signe du cheval, le thème incarnant toujours l'oscillation entre le pôle des vellétés idéales de Julien et la réaffirmation du réel. On commence ainsi à percevoir, comme nous verrons par la suite, que la figure équestre ne constitue pas seulement une pierre angulaire de la narration, marquant les étapes du récit de formation ; elle est aussi et surtout le reflet tangible de la psychologie du personnage.

*Le Rouge et le Noir* inaugure sa deuxième section par la proposition que Nobeit de la Mole adresse à Julien, de se promener à cheval ensemble. C'est le rite de passage marquant l'entrée du précepteur au Faubourg Saint-Germain. Néanmoins, en acceptant, Julien ne fait que reconnaître sa propre infériorité sociale : « Mon Dieu, monsieur le comte, [...] s'il s'agissait d'abattre un arbre de quatre-vingts pieds de haut, [...] je m'en tirerais bien, j'ose le dire ; mais monter à cheval, cela ne m'est pas arrivé six fois en ma vie<sup>64</sup> ». Le thème du cheval récupère ainsi la fonction de pendule entre l'idéal et le réel déjà déployée dans la première partie du texte, une oscillation qui se manifestera en plusieurs occasions, dont l'épisode du conducteur de fiacre, que Julien croit être le chevalier de Beauvoisis.

Lorsque la grossesse de Mathilde paraît marquer la ruine de Julien, la crainte d'un scandale détermine la dernière illusion de Julien Sorel. On lui attribue le nom de M. de la Vernaye et le titre de « chevalier<sup>65</sup> », en satisfaisant le désir mimétique que Julien éprouvait à l'égard de Beauvoisis<sup>66</sup> : « M. le chevalier de La Vernaye montait le plus beau cheval de l'Alsace, qui lui avait

---

<sup>62</sup> *Id.*, p. 543.

<sup>63</sup> *Id.*, p. 586.

<sup>64</sup> *Id.*, p. 572-573.

<sup>65</sup> Cf. *Id.*, p. 748.

<sup>66</sup> « [Julien] « faisait presque la cour au chevalier ». *Id.*, p. 594. Nous rappelons que le chevalier de Beauvoisis n'est pas le seul personnage avec lequel Julien s'identifie par le biais équestre. Julien est également ravi par le prince Korasoff : il « regardait avec étonnement ce beau jeune, il admirait sa grâce à monter à cheval ». *Id.*, p. 702.

coûté six mille francs. Il était reçu lieutenant, sans avoir jamais été sous-lieutenant<sup>67</sup> ». Ce n'est que le début de la fin : en dépit de son titre de « chevalier », la dernière chevauchée de Julien sera pour aller se venger de M<sup>me</sup> de Rênal. Ainsi, le thème équestre détermine, voire synthétise, par sa présence tous les nœuds principaux de l'intrigue. Sa récurrence imprime au récit sa cadence, selon les oscillations entre la joie mimétique de Julien et la réaffirmation de la vérité, dans toute son âpreté.

Or, cela ne saisit que partiellement la fonction du thème équestre dans le texte. Le cheval ne marque pas seulement les tournants qui définissent les macro-séquences du récit à proprement parler ; au contraire, il jalonne les étapes intimes de l'évolution des passions du personnage. Seulement dans cette perspective on peut traiter le cheval de corrélatif symbolique de la vie intérieure de Julien, le rapport à l'animal s'imposant comme la matérialisation de la parabole intime de Sorel.

Arrivé au palais de la Mole, Julien attire l'intérêt de Mathilde à cause de sa maladresse en selle. Lors de sa première promenade avec Norbert, le précepteur tombe dans la boue et en raconte ensuite l'anecdote :

« Monsieur le comte [...] a daigné me faire donner le cheval le plus doux et le plus joli ; mais enfin il ne pouvait pas m'y attacher, et, faute de cette précaution, je suis tombé au beau milieu de cette rue si longue, près du pont ». Mademoiselle Mathilde essaya en vain de dissimuler un éclat de rire, ensuite son indiscretion demanda des détails. Julien s'en tira avec beaucoup de simplicité ; il eut de la grâce sans le savoir<sup>68</sup>.

Autrefois objet du désir social à l'égard de Julien, le thème équestre sert maintenant l'éclatement du désir sensuel. Loin de se manifester dans une seule occurrence, le procédé cadence la parabole, à la fois sociale et amoureuse, de Julien, en définissant un ensemble cohérent de séquences. Si Julien « croyait monter à cheval supérieurement<sup>69</sup> » à Verrières, à Paris il a du mal à monter même « le cheval le plus doux et le plus joli<sup>70</sup> ». Apprendre à monter avec Norbert devient néanmoins la figure d'un autre rituel, courtois cette fois. Bien que, comme le déclare Mathilde, « on ne dira point que ce sont ses jolies moustaches ni sa grâce à monter à cheval qui m'ont séduite<sup>71</sup> », le thème du cheval marque l'éclosion, l'apothéose et le flétrissement de l'amour entre le secrétaire et la demoiselle du Faubourg Saint-Germain. Après avoir attiré l'attention de Mathilde en racontant sa chute de cheval, la passion de Julien se traduit en un effort de « domptage », à la fois du cheval et de Mathilde. Dès que la jeune de la Mole est « lasse d'aimer [...], il se précipita plutôt qu'il ne courut à l'écurie, sella lui-même son cheval, et partit au galop<sup>72</sup> ».

---

<sup>67</sup> *Id.*, p. 751.

<sup>68</sup> *Id.*, p. 573.

<sup>69</sup> *Id.*, p. 573.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Id.*, p. 668.

<sup>72</sup> *Id.*, p. 676.

En dernier lieu,

[d]epuis un mois, le plus beau moment de la vie de Julien était celui où il remettait son cheval à l'écurie. Korasoff lui avait expressément défendu de regarder, sous quelque prétexte que ce fût, la maîtresse qu'il avait quitté. Mais le pas de ce cheval qu'elle connaissait si bien, la manière avec laquelle Julien frappait de sa cravache à la porte de l'écurie pour appeler un homme, attiraient quelques fois Mathilde derrière le rideau de sa fenêtre<sup>73</sup>.

Autrefois prisme du désir naissant, le thème équestre incarne maintenant le fantôme de l'amour flétri, la persistance du désir pour Mathilde en dépit de son absence. Julien passe ses journées en remettant « le cheval à l'écurie avec l'espérance d'apercevoir la robe de Mathilde<sup>74</sup> ». Le rapport thématique et symbolique entre Julien et la figure du cheval marque ainsi les étapes de la parabole évolutive du personnage, en constituant un échafaudage narratif alternatif et complémentaire à celui structuré par l'action du roman. En outre, les récurrences paraissent augmenter au fur et à mesure que l'on progresse dans le texte, comme si Stendhal, en assumant le potentiel narratif d'éléments d'abord introduits de manière aléatoire, s'efforçait d'en mettre en exergue la fonction en avançant dans la rédaction du texte, en multipliant le nombre d'occurrences et leurs variations.

D'ailleurs, le système thématique du cheval produit une série de récurrences entre la première et la deuxième partie du roman, par la répétition et le renversement d'épisodes spéculaires, en engendrant des structures alternatives par rapport à la progression linéaire du récit. Les exemples font légion : le Julien rêvant dans faire partie de la Garde impériale, son *Mémorial de Sainte-Hélène* à la main, ne serait-il pas antithétique au Julien qui se promenant avec « à cheval tristement dans les environs de Kehl [...], [parmi] les îlots du Rhin auxquels le courage de ces grands généraux [bonapartistes] a fait un nom ?<sup>75</sup> »

Pour en revenir à notre sujet, l'épisode de la chute de cheval qui déclenche l'amour de Mathilde est anticipé, dans la première partie du texte, par une autre séquence qui en constitue l'antithèse. Lors des cérémonies pour la visite du Roi de \*\*\*, Moirod est humilié de la même manière que le sera Julien : « [son] cheval le déposa mollement dans l'unique borbier qui fut sur la grande route, ce qui fit esclandre, parce qu'il fallut le tirer de là pour que la voiture du roi pût passer<sup>76</sup> ». Dans les deux cas, la monture marque le succès de Julien d'abord en province, ensuite à Paris, un équilibre narratif s'établissant à partir de deux séquences spéculaires.

Toujours lors de la visite du Roi à Verrières, la présence de Julien parmi le comité d'honneur fait scandale, tout en consacrant le jeune précepteur en tant qu'objet de désir des notables de la ville :

---

<sup>73</sup> *Id.*, p. 715.

<sup>74</sup> *Id.*, p. 717.

<sup>75</sup> *Id.*, p. 702.

<sup>76</sup> *Id.*, p. 440.

un cri d'indignation [...] [et un] silence de l'étonnement annoncèrent une sensation générale. On reconnaissait dans ce jeune homme, montant un des chevaux normands de M. Valenod, le petit Sorel, fils du charpentier. Il n'y eut qu'un cri contre le maire [...]. Quoi, parce que ce petit ouvrier déguisé en abbé était précepteur de ses marmots, il avait l'audace de le nommer garde d'honneur, au préjudice de MM. tels et tels, riches fabricants !<sup>77</sup>

Cependant, les grands bourgeois de Verrières, que Julien rencontre chez Valenod, « ne connaissent Julien que de réputation et pour l'avoir vu à cheval le jour de l'entrée du roi<sup>78</sup> ». L'apothéose de Julien à cheval est totale :

Julien était le plus heureux des hommes. Naturellement hardi, il se tenait mieux à cheval que la plupart des jeunes gens de cette ville de montagne. Il voyait dans les yeux des femmes qu'il était question de lui. Ses épauettes étaient plus brillantes, parce qu'elles étaient neuves. [...] [Le] bruit de la petite pièce de canon fit sauter son cheval hors du rang. Par un grand hasard, il ne tomba pas, de ce moment il se sentit un héros. Il était officier d'ordonnance de Napoléon et chargeait une batterie<sup>79</sup>.

Le passage témoigne certes des ambitions actuelles de Julien, en incarnant son désir d'héroïsme (« il se sentit un héros »), tout en anticipant d'ailleurs le rapport entre chevalerie et sensualité (« il voyait dans les yeux des femmes ») dont Mathilde fera l'objet dans la deuxième partie du texte.

Si, en termes de macrostructure, l'imaginaire équestre marque les oscillations de Julien entre illusion et désillusion, au niveau de chaque séquence le thème du cheval marque la coexistence impossible des aspirations de Julien et du monde dans lequel il opère. Julien s'imagine être « officier [...] de Napoléon » alors qu'il accueille le deuxième roi restauré sur le trône ; ses prétendues capacités de cavalier sont liées à son caractère « naturellement hardi », mais elles permettent à Julien de se démarquer seulement parmi des « jeunes gens de cette ville de montagne », incapables de se tenir en selle ; ses épauettes « brillantes, parce [que] [...] neuves » ne sont que postiches, et n'ont aucun rapport avec le courage démontré sur le champ de bataille.

Non seulement l'ambiguïté du cheval – créature humble lorsqu'il est réduit à bête de somme, outil pour afficher sa richesse ou encore métonymie de gloire militaire – marque l'écart entre les ambitions de Julien et des escamotages qu'il adopte pour réussir dans la société de la Restauration ; il est également le reflet de la nature inconjugable des deux extrêmes qui coexistent en Julien, son désir de gloire napoléonienne s'opposant à la bassesse de ses escamotages sous la Restauration.

Si le thème du cheval incarne en quelque sorte les oscillations intimes de Julien, il nous permet de percevoir aussi à contrejour le sarcasme de l'auteur à l'égard de son propre héros. À travers le thème équestre, *Le Rouge et le Noir* s'imposerait ainsi comme un univers romanesque mimétique de la

---

<sup>77</sup> *Id.*, p. 439.

<sup>78</sup> *Id.*, p. 476.

<sup>79</sup> *Id.*, p. 439-440.

psychologie de son propre héros et, à la fois, comme un espace de prise de distance ironique de la part de Stendhal, l'artifice littéraire s'exposant dans ses propres structures pour ridiculiser Julien. D'une part, le romanesque stendhalien implique que « langage et réel [soient] supposés coïncider<sup>80</sup> », le récit réaliste devenant un reflet de l'intimité du personnage ; d'autre part, cela n'empêche que le même espace narratif devienne le lieu où « Stendhal », en tant qu'auteur, « assume [...] envers ses personnages le rôle d'un juge exigeant, parfois même impitoyable<sup>81</sup> », en s'exposant par les structures elles-mêmes du récit.

La séquence de Verrière témoigne bien de la double tension, à la fois mimétique et ironique, à l'égard de Julien. Pour participer au même temps à la parade militaire et à la messe en honneur du Roi, Julien monte à cheval en se garantissant ainsi une sorte d'ubiquité parodique : « [à] peine le roi fut-il à l'église, que Julien galopa vers la maison de M. de Rênal. Là, il quitta en soupirant son bel habit bleu de ciel, son sabre, ses épaulettes, pour reprendre le petit habit noir râpé. Il remonta à cheval, et en quelques instants fut à Bray-le-Haut<sup>82</sup> ». La rapidité du cheval est le véhicule et la métonymie du désir de transformisme social de Julien, tout en constituant aussi l'instrument à travers lequel Stendhal ridiculise son propre personnage.

L'instance humoristique de Stendhal étend la *vis comica* du cheval bien au-delà des frontières du personnage de Julien. Le thème mêle les frontières entre le chevalier de Beauvoisis et son valet, qui dont la vulgarité est « digne d'un cocher de fiacre<sup>83</sup> » ; elle rassemble le snobisme du Faubourg Saint-Germain (« [le] comte de Caylus avait ou feignait une grande passion pour les chevaux<sup>84</sup> ») aux velléités de la bourgeoisie de province, Valenod comptant « prêter sa calèche aux plus jolies femmes de la ville et faire admirer ses beaux normands<sup>85</sup> ». Le thème équestre rapproche d'ailleurs la vénalité de M. de Thaler (« [le] cheval de gauche me coûte cinq mille francs, et celui de droite ne vaut que cent louis<sup>86</sup> ») à l'héroïsme de de Guillaume de la Mole, s'étant présenté avec « deux cents chevaux sous les murs de Saint-Germain<sup>87</sup> ».

Ainsi, le thème et le symbole du cheval ne se limitent pas à consolider la structure de l'intrigue, ou à marquer les étapes de l'évolution de Julien. L'imaginaire équestre se prolonge d'autant plus dans l'ensemble du monde fictionnel du *Rouge et le Noir*, pour en incarner toutes les ambiguïtés, les apories, les idiosyncrasies. Comme nous verrons dans la prochaine section, la visibilité de l'instance

---

<sup>80</sup> Michel Crouzet, « À propos du "petit fait vrai" : l'*humilitas* stendhalienne », dans *Stendhal. Romanesque et romantique*, 2019, p. 171.

<sup>81</sup> Victor Brombert, *Stendhal et la voie oblique*, 1954, p. 91.

<sup>82</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, 2005, p. 440.

<sup>83</sup> *Id.*, p. 739-740.

<sup>84</sup> *Id.*, p. 632.

<sup>85</sup> *Id.*, p. 437.

<sup>86</sup> *Id.*, p. 585.

<sup>87</sup> *Id.*, p. 621.

de Stendhal en tant qu'auteur est pourtant loin d'être en contraste avec le rôle du cheval en tant que miroir symbolique de la condition intime de Julien.

### *L'« illusion imparfaite » du symbole*

Au lieu de nous interroger sur les rapports symboliques que Julien pourrait entretenir avec le domaine extratextuel, et donc d'essayer de "déchiffrer" ce qu'il représente par rapport au cadre socio-culturel dans lequel s'insère *Le Rouge et le Noir*, nous avons jusque-là privilégié une analyse infratextuelle du symbole, en nous focalisant sur les images en tant qu'outil pour renforcer, par analogie, la construction du personnage.

Dans *Les Romanciers naturalistes*, Zola définit « Julien Sorel [comme] [...] la personnification des rêves ambitieux et des regrets de toute une époque<sup>88</sup> » ; incarnation de l'hypocrisie, « Julien devient un symbole. [...] [Il] est plus une volonté qu'une créature<sup>89</sup> ». Dans le jeune précepteur, l'individualité du héros coexisterait ainsi avec une fonction synthétique : comme Œdipe représente l'impotence humaine face au Destin, et Prométhée le désir démesuré de connaître, de même Julien serait l'incarnation d'une passion, l'hypocrisie impuissante.

Or, la transcendance du personnage de fiction constitue une potentialité littéraire transversale, qui s'exprime d'autant mieux dans le cadre de la théâtralité. Puisque la représentation théâtrale se déroule toujours dans un espace et un temps qui ne coïncident que partiellement avec ceux de la fiction, la valeur synthétique de la théâtralité devient tangible. Par les changements de décor, l'invraisemblance des *à parte*, les contraintes spatiales de la scène, la scène affiche toujours sa propre nature d'artifice : « l'action dramatique », rappelle Stendhal dans *De Molière, de Regnard et de quelques objections*, se déroule « dans une salle dont un des murs a été enlevé par la baguette magique de Melpomène, et remplacé par le parterre et les loges au moyen de la baguette magique d'une fée »<sup>90</sup>.

Pour que la fiction au théâtre soit accomplie, un effort d'abstraction est requis du public, la simple mise en scène renvoyant toujours à une forme d'ailleurs avec laquelle l'espace théâtral entretient un rapport de substitution<sup>91</sup>. Stendhal en est conscient lorsqu'il conteste les unités aristotéliennes : puisque la représentation est toujours, à un certain degré, une opération synthétique, l'action peut librement s'étaler librement dans le temps et l'espace ; en revanche, prétendre l'adéquation entre

---

<sup>88</sup> Zola, *Les Romanciers naturalistes*, 1881, p. 94.

<sup>89</sup> *Id.*, p. 100.

<sup>90</sup> Stendhal, *De Molière, de Regnard et de quelques objections*, dans *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 360.

<sup>91</sup> « Entendons-nous sur ce mot *illusion*. Quand on dit que l'imagination du spectateur se figure qu'il se passe le temps nécessaire pour les événements que l'on représente sur la scène, on n'entend pas que l'illusion du spectateur aille au point de croire tout ce temps réellement écoulé. Le fait est que le spectateur, entraîné par l'action, n'est choqué de rien ; il ne songe nullement au temps écoulé ». Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1823], dans *Racine et Shakespeare (1818-1825)*, *op. cit.*, p. 270.

l'espace-temps de la représentation et celui de la fiction force la pièce à des invraisemblances ridicules. Si les coordonnées spatio-temporelles de l'action renvoient à un ailleurs imaginaire, il en vaut autant pour les personnages sur la scène, dont la fonction est d'incarner « les faiblesses du cœur humain<sup>92</sup> ». Image de passions au sens large ou de caractères stéréotypés<sup>93</sup>, le personnage est un emblème, dont le rapport à l'universel relève d'une relation symbolique.

Si le personnage est un artifice renvoyant à une dimension sur-individuelle, l'identification de la part du public à son égard ne peut être que partielle. En théoricien de la réception avant la lettre<sup>94</sup>, Stendhal comprend que l'expérience esthétique n'engendre jamais l'adhésion complète du public au héros scénique : « il est faux qu'aucune représentation ne soit jamais prise pour la réalité ; il est faux qu'aucune fable dramatique ait jamais été matériellement croyable, ou ait jamais été crue réelle pendant une seule minute<sup>95</sup> », écrit-il en 1818. Celle du théâtre est une « illusion imparfaite<sup>96</sup> », qui invoque à la fois une adhésion (des rares moments d'« illusion parfaite ») et une prise de distance par rapport au héros, qui relève de la conscience de se trouver face à un simulacre, une imitation ou, en d'autres termes, un symbole.

Si telle fonction est d'autant mise en exergue par les modalités de la communication théâtrale, cela ne vaut pas autant pour le romanesque, où la dimension immersive, voire imaginative, de la fiction ne connaît pas les bornes matérielles de la représentation scénique. Taine fait l'éloge de Julien Sorel justement pour son naturel : « [les] actions et les sentiments ne sont vrais que parce qu'ils sont conséquents, et l'on obtient la vraisemblance dès qu'on applique la logique du cœur. Rien de mieux composé que le caractère de Julien<sup>97</sup> ». La « logique du cœur » de Julien, paraît nous dire Taine, est égale à celle de son lectorat, en évoquant indirectement l'identification du public au héros.

Or, le même procédé d'identification totale est récurrent dans *Le Rouge et le Noir*. Stendhal nous mène dans un monde où l'adhésion aux modèles romanesques constitue une pratique systématique, voire représentative, de la fin de la Restauration : « [le] jeune précepteur et sa timide maîtresse auraient retrouvé dans trois ou quatre romans [...] l'éclaircissement de leur position<sup>98</sup> ». *Manon Lescaut*, *La Nouvelle Héloïse*, *René* constituent le répertoire romanesque à partir duquel Julien, Mathilde, madame de Fervaques, madame de Rênal (dont l'un des fils s'appelle significativement

---

<sup>92</sup> *Id.*, p. 291.

<sup>93</sup> Voir Cécile Meynard, « Le théâtre stendhalien et la notion de caractère », art. cit., p. 119-144.

<sup>94</sup> Voir Marie Parmentier, *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, 2007.

<sup>95</sup> Stendhal, *Qu'est-ce que le romantisme ?* [1818], dans *Racine et Shakespeare (1818-1825)*, op. cit., p. 207.

<sup>96</sup> « Toutes ces choses, nous ne pouvons les croire véritables, et jamais elles ne produisent d'illusion. Ces morceaux ne sont faits que pour amener les scènes durant lesquelles les spectateurs rencontrent ces demi-secondes si délicieuses ; or, je dis que ces courts moments d'*illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine* ». Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1823], dans *Id.*, *Racine et Shakespeare (1818-1825)* op. cit., p. 275 (italiques dans le texte).

<sup>97</sup> Hippolyte Taine, *Essais de critique et d'histoire*, 1866, p. 32.

<sup>98</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, 2005, p. 521.

Adolphe), pour ne pas mentionner le prince Korasoff, façonnent leur comportement à partir d'une adhésion acritique à la fiction. D'ailleurs, si l'on songe à la fascination de Julien pour Napoléon ou à celle de Mathilde pour son ancêtre Guillaume de la Môle, celle de la Restauration s'impose comme une société fondée sur l'aliénation (au sens étymologique du terme) fictionnelle au sens large.

Néanmoins, les rapports d'identification peints par Stendhal paraissent loin d'être associables à ceux que *Le Rouge et le Noir* envisage pour son lectorat. Si les héros du roman opèrent des identifications « parfaites » avec leurs *alter ego* romanesques, nous ne pouvons pas en dire autant des lecteurs du *Rouge et le Noir*. Pierre Laforgue a bien mis en exergue que la notion de « personnage », appliquée à Julien, se charge d'une valeur réflexive : Julien n'est pas seulement un personnage dans le sens actantiel du terme, mais « un personnage pensé comme personnage, comme personnage de roman, par le romancier<sup>99</sup> ». Autrement dit, Julien est un personnage au deuxième degré, dont la construction en tant que tel est tangible par le lectorat. Si Julien est thématiquement en tant que « personnage » mouvant ses actions sur des modèles fictionnels, l'artifice sur lequel repose le personnage lui-même est d'autant mis en exergue par l'ensemble de rapports symboliques dont relève le texte, par les symétries engendrées par le thème du cheval et par les ironies que les susdites récurrences engendrent.

Si les chevaux qui peuplent *Le Rouge et le Noir* incarnent le paysage intérieur de Julien, la répétition du procédé symbolique évoque, voire dénonce, sa propre visibilité. À l'instar des bornes matérielles du théâtre, l'échafaudage structural du symbole vise à en mettre en évidence la dimension artificielle et, par conséquent, à afficher l'essence factice de Julien, dans le but de compromettre l'identification complète du lecteur. *Le Rouge et le Noir* s'efforce ainsi de rompre le même cercle herméneutique qu'il met en scène : tout en prétendant incarner les vellétés de la jeunesse sous la Restauration, la « fictionnalité » de Julien, affichée par le système symbolique qui l'entoure, empêche tout sentiment d'adhésion complète, en nous encourageant à une prise de distance critique. Ainsi, le code symbolique opère à la place des contraintes matérielles affichant la dimension artificielle de l'espace théâtral, en avouant sa propre fiction : si Julien évoque l'ailleurs de l'hypocrisie velléitaire, le système symbolique infratextuel empêche néanmoins *Le Rouge et le Noir* de devenir une caisse de résonance des procédés mêmes qu'il peint.

### ***En guise de conclusion. Julien comme « monade » ?***

Dans la dernière section, nous avons insisté sur la valeur synthétique du personnage, et sur la visibilité des procédés narratifs comme outil pour compromettre toute « illusion parfaite » à l'égard

---

<sup>99</sup> Pierre Laforgue, *Stendhal alla Monaca. Le romantisme, le romanesque, le roman*, 2016, p. 99.

de Julien. Cependant, la prétendue transcendance socio-historique de Julien implique, en amont, que le précepteur de Verrières représente, en quelque sorte, un trait de son époque ; qu'il ait, autrement dit, une valeur synthétique également par rapport aux coordonnées socio-culturelles de la fin de la Restauration.

Or, l'ambiguïté de Julien, à la fois emblème collectif d'une génération et titan égotique, remonte à la célèbre étude de Lukács sur *Le Rouge et le Noir*<sup>100</sup>. Les apories de Lukács reflètent d'ailleurs celles de Stendhal lui-même. Les exploits du héros homonyme de *Lanfranc ou Le Poète* sont « inspirés par des motifs qui ne sont pas ceux du commun des hommes », et pourtant se mesurent par rapport au « commun des hommes » si vraisemblablement peint par l'auteur de *Lanfranc*. Julien relève de la même dichotomie : son hypocrisie démesurée, jointe à une ambition aussi disproportionnée, finissent par amplifier, voire caricaturer, les ambitions et les idiosyncrasies d'une époque entière. L'antithèse incarnée par Julien, à la fois type social et caractère inimitable, se prolonge jusqu'aux dernières décennies : d'une part, nous rappelle Michel Crouzet, « le personnage de Julien est difficilement réductible à une généralité [...]. S'il est *typique*, c'est comme individu et le combat qu'il livre est solitaire et ne concerne que son destin<sup>101</sup> ». D'autre part, le lien entre Julien et la fin de la Restauration évoque quand même l'analogie « entre la révolte du héros et la révolution qui monte [en 1830], une relation implicite entre le crime de la fiction et les barricades de l'histoire<sup>102</sup> ». À travers les yeux de Sorel, le monde représenté dans *Le Rouge et le Noir* s'impose ainsi comme la « réalité-symbole incarnant l'obscurantisme qui est le principe du régime dans son ensemble<sup>103</sup> » : à une époque où « [la] réalité politique est partout proscrite<sup>104</sup> », le titanisme velléitaire de Julien symboliserait ainsi l'angoisse impuissante d'une génération entière.

Loin de constituer une nouveauté, le potentiel synthétique de Sorel par rapport au cadre socio-historique auquel se réfère *Le Rouge et le Noir*, entre cependant en résonance avec le système symbolique infratextuel que nous avons jusque-là évoqué. Le rapport symbolique que *Le Rouge et le Noir* envisage en relation à son cadre de réception est le même qui opère à l'intérieur du texte. Si Julien invite son lecteur à l'identification en se prétendant le symbole d'une époque, il est néanmoins lui-même le produit de relations symboliques tissées dans le discours romanesque.

En remontant de la réception à la rédaction du texte, nous serions tenté de considérer Julien un « cheval ombrageux » de même que l'est Stendhal : s'il fallait envisager un trait commun entre le

---

<sup>100</sup> Voir György Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, 1952.

<sup>101</sup> Michel Crouzet, « Réflexions sur le personnage de Julien Sorel », dans *Id.*, *Stendhal. Romanesque et romantique*, op. cit., p. 248.

<sup>102</sup> *Id.*, p. 226.

<sup>103</sup> *Id.*, p. 232.

<sup>104</sup> Peter Brooks, « Note secrète et coup de pistolet », dans Martine Reid (éd.), *Le Rouge et le Noir de Stendhal. Lectures critiques*, op. cit., p. 72.

héros dans *Le Rouge et le Noir* et son auteur, ce serait bien la tendance à déformer le Réel au gré de ses propres désirs. Julien ne serait qu'un chaînon dans une suite de transferts symboliques qui se prolongent de Stendhal à la société entière de la Restauration, à laquelle *Le Rouge et le Noir* s'adresse.

Le rapport au symbole n'est donc pas seulement une clé pour saisir le fonctionnement interne du texte, ni son rapport au contexte de réception ; il est également le procédé qui déclenche l'écriture et, somme toute, règle l'ensemble des rapports du texte avec le monde ainsi qu'à son intérieur. Bien que l'« illusion imparfaite » entrave la circularité des rapports symboliques infra- et extratextuels, Stendhal engage son lectorat dans le même système de transferts analogiques dont il serait victime, par un texte qui en met en scène les mécanismes eux-mêmes.

Nous sommes loin de la dialectique qui, à l'instar du *Don Quichotte*, imposerait le réel comme un contre-discours de l'idéal : *Le Rouge et le Noir* prétend de mettre en scène moins le résultat que le procédé *in fieri* d'une dialectique entre les deux, dont les bouleversements, en oscillant entre des élans d'enthousiasme et de désenchantement, se propagent de l'auteur à son public, des sources biographiques du texte à sa réception collective en tant que roman.

Le rapport symbolique double, à la fois référentiel et réflexif, que *Le Rouge et le Noir* engendre, mène la fonction du symbole chez Stendhal bien au-delà du « level of commentary and interpretation » que Northrop Frye attribuait aux phases descriptive et formelle du symbole dans *Theory of Symbol*<sup>105</sup>. Certes, il nous serait impossible, et peut-être inutile, de quantifier à quel point Julien Sorel pourrait se définir un symbole universel, issu de la fonction mythopoïétique du discours narratif. Cependant, vu la nature réflexive du système symbolique infratextuel du *Rouge et le Noir*, et son rapport d'analogie par rapport au cadre extratextuel, nous avons l'impression « that here we are close to seeing what our whole literary experience has been about, the feeling that we have moved into the still center of the order of words<sup>106</sup> », en nous approchant de ce que Frye définissait une « monade<sup>107</sup> ».

Nous ne saurions pas dire si, dans *Le Rouge et le Noir*, le rôle d'un symbole engendre proprement une monade, « all symbols being united in a single infinite and eternal verbal symbol which is, as *dianoia*, the Logos, and, as *mythos*, total creative act<sup>108</sup> ». Cela demanderait une analyse systématique de tous les réseaux symboliques engendrés par le texte, que les limites de notre travail nous empêcheraient de mener. Il faudrait d'ailleurs saisir l'ensemble des rapports symboliques du texte par rapport à sa genèse et à sa réception, ce qui implique d'abord une analyse systématique des relations

---

<sup>105</sup> Cf. Northrop Frye, *Theory of Symbol*, dans *Id.*, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, 1957.

<sup>106</sup> *Id.*, p. 117.

<sup>107</sup> *Id.*, p. 116.

<sup>108</sup> *Id.*, p. 121.

entre les écrits intimes et les textes romanesques de Stendhal ; ensuite, un corpus de sources paratextuelles témoignant de l'effective réception de la dimension symbolique du texte.

Au cours de notre travail, nous avons essayé de saisir ce même procédé à l'échelle, en limitant notre analyse au seul thème équestre pour les rapports privilégiés qu'il établit avec les écrits intimes de Stendhal et sa visibilité dans *Le Rouge et le Noir*. Dans cette perspective, l'ensemble des rapports symboliques que le roman engendre néanmoins, à son intérieur et par rapport à son cadre extratextuel, une forme romanesque « existing in its own universe, [...] containing life and reality in a system of verbal relationships<sup>109</sup> », en faisant du symbole non seulement un outil narratif, mais l'objet d'analyse ultime du texte.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

GUILLET DE SAINT-GEORGES, Georges, *Les Arts de l'homme d'épée, ou le dictionnaire du gentilhomme*, sixième édition, La Haye, Adrian Moetjens, 1695.

MÉRIMÉE, Prosper, *H.B.* [1850], Paris, Dérives, 1983.

MÉRIMÉE, *Le Vase étrusque*, dans *Id.*, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978, Paris, Gallimard, 1951 [Jean Maillon et Pierre Salomon, (éds.)].

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, Charles-Augustin Sainte-Beuve, « M. de Stendhal. Ses *Œuvres complètes* — 1. », dans *Id.*, *Causeries du lundi*, Paris, Frères Garnier, 1856, t. IX, p. 241-256.

SCHÖNING, Udo, « Stendhal entre réalité et réalisme ou le roman est un miroir impossible », *L'Année stendhalienne*, 2006, vol. V, *Stendhal en Allemagne*, p. 153-171.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1818-1825) eu autres textes de théorie romantique*, Paris, Champion, 2006 [Michel Crouzet (éd.)].

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Id.*, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 2005 [Yves Ansel et Philippe Berthier (éds.)].

STENDHAL, *Correspondance générale*, t. III, 1817-1830, Paris, Champion, 1999 [Victor Del Litto, Éleine Williamson, Jacques Houbert (éds.)].

---

<sup>109</sup> *Id.*, p. 122.

- STENDHAL, *Vie d'Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, 1982 [Victor Del Litto (éd.)].
- STENDHAL, *Correspondance*, vol. 6, 1821-1830, Paris, Le Divan, 1926 [Henri Martineau (éd.)].
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Le Divan, 1928 [Henri Martineau (éd.)].
- TAINÉ, Hyppolite, *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866 [deuxième édition].

### Sources secondaires

- ANSEL, Yves, *Pour un autre Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- ANSEL, *Stendhal littéral. Le Rouge et le Noir*, Paris, Kimé, 2000.
- BARDÈCHE, Maurice, *Stendhal romancier*, Paris, La Table Ronde, 1947.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BERTHIER, Philippe, *Espaces stendhaliens*, Paris, PUF, 1997.
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman* [1954], Paris, José Corti, 1990.
- BROOKS, Peter, « Note secrète et coup de pistolet », dans Martine REID (éd.), *Le Rouge et le Noir de Stendhal. Lectures critiques*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 67-78.
- BROMBERT, Victor, *Stendhal. Roman et liberté*, Paris, De Fallois, 1991.
- BROMBERT, *Stendhal et la voie oblique. L'auteur devant son monde romanesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.
- COLESANTI, Massimo, *Stendhal : le regole del gioco*, Milano, Garzanti, 1983.
- COLESANTI, *Il mistero Stendhal : saggi, note, confronti*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015.
- COLOMB, Romain, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Beyle (de Stendhal)*, Paris, Schneider et Langrand, 1854.
- COMBE, Thomas, « Les intermittences du réalisme dans quelques passages du *Rouge et le Noir* », dans Yves ANSEL (éd.), *L'Année stendhalienne*, 2013, vol. XII, *Textes et paratextes*, p. 337-348.
- CROUZET, Michel, *Stendhal. Romanesque et romantique*, Paris, Eurédit, 2019.

- CROUZET, *Le Roman stendhalien*, Orléans, Paradigme, 1996.
- CROUZET, *Le naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal*, Paris, Flammarion, 1986.
- CROUZET, *La Poétique de Stendhal : forme et société, le sublime*, Paris, Flammarion, 1983.
- DENECHERRE-AUDEFRAY, Christine, « Une lecture symbolique du *Rouge et le Noir* de Stendhal », dans Georges CESBRON (éd.), *Mythe-Rite-Symbole*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1985.
- DELCAMPE, *Connaissance parfaite des chevaux*, Paris, Compagnie des Libraires, 1741.
- DEL LITTO, Victor, *La Vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- DEL LUNGO, Andrea, « Entrer en Stendhalie. Sur l'incipit du *Rouge et le Noir* », dans Martine REID (éd.), *Le Rouge et le Noir de Stendhal. Lectures critiques*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 53-65.
- DUBOIS, Jacques, *Stendhal, une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007.
- ESQUIER, Suzel, « Principes d'une dramaturgie romantique », *L'Année stendhalienne*, 2012, vol. XI, *Stendhal/Théâtre*, p. 261-275.
- FÄRNLÖF, Hans, « Pratiques poétiques. Remarques sur la motivation dans *Le Rouge et le Noir* », *L'Année stendhalienne*, 2007, vol. VI, *L'Histoire de la peinture en Italie*, p. 301-331.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- GÉFIN, Lazlo, « Auerbach's Stendhal : Realism, Figuralité, and Refiguration », *Poetics Today*, 1999, vol. XX, n° 1, p. 27-40.
- GENNEVOIS, Alexandre, « Un projet d'article : *Le Rouge et le Noir*, mode d'emploi », dans Yves ANSEL (éd.), *L'Année stendhalienne*, 2013, vol. XII, *Textes et paratextes*, p. 111-128.
- GOLDSCHLÄGER, Alain, « Stendhal's Conception of the Narrativity of Visual Signs », *Poetics Today*, 1984, vol. V, n° 4, p. 729-738.
- HAMM, Jean-Jacques, *Le Texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrooke, Naaman, 1986.
- HANSEN, Cheryl, *Color Symbolism in the Works of Stendhal: le Bleu et le Vert*, Lewiston, Mellen Press, 2006.

- IHRING, Peter, « Stendhal chroniqueur et l'“effet de réel” : *La Duchesse de Palliano* », *L'Année stendhalienne*, vol. V, *Stendhal en Allemagne*, 2006, p. 189-208.
- JAMESON, Frederic, « *La Cousine Bette* and Allegorical Realism », *PMLA*, 1971, vol. LXXXVI, n° 2, p. 241-254.
- LAFORGUE, Pierre, *Stendhal alla Monaca. Le romantisme, le romanesque, le roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- LANDRY, François, *L'Imaginaire chez Stendhal : formation et expression*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.
- LUKÁCS, György, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1952.
- MEYNARD, Cécile, « Le théâtre stendhalien et la notion de caractère », dans Marie PARMENTIER (éd.), *L'Année stendhalienne*, vol. XI, 2014, *Stendhal et le théâtre*, p. 119-144.
- MEYNARD, « La question du destinataire dans le péri-texte des écrits diaristes et autobiographiques de Stendhal », dans Yves ANSEL (dir.), *L'Année stendhalienne*, 2013, vol. XII, *Textes et paratextes*, p. 19-36.
- MEYNARD, « “Tisser la toile” du roman : le réseau des personnages dans *Lucien Leuwen* », *L'Année stendhalienne*, 2010, vol. IX, *Lucien Leuwen*, p. 73-92.
- MEYNARD, Cécile, et TERNAUX, Jean-Claude, « Stendhal : le théâtre avant le roman, le roman contre le théâtre ? », *Revue interdisciplinaire de l'Association de Recherche internationale sur les Arts du spectacle*, 2019, vol. III, p. 29-42.
- NAGINSKI, Isabelle, « The Beginning(s) of Henry Brulard : Stendhal's Metaphors for Autobiographical Writing », *The French Review*, 1985, vol. CVIII, n° 5, p. 664-669.
- PARMENTIER, Marie, « Stendhal et la narratologie », in Yves ANSEL (éd.), *L'Année stendhalienne*, 2013, vol. XII, *Textes et paratextes*, p. 167-182.
- PARMENTIER, *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007.
- PERCIVAL, Chad, « The Sawyer and the Sawed : Metafiction and Textual Energetics in *Le Rouge et le Noir* », *The French Review*, 1994, vol. LXVII, n° 5, p. 776-785.
- PION, Alexandra, « Stendhal et l'idéalisme allemand », *Recherches et travaux*, 2011, vol. LXXIX, p. 149-162.
- REY, Pierre-Louis, « La tentation de l'allégorie chez Stendhal », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2012, vol. LXII, n° 2, *L'Allégorie de la Renaissance au Symbolisme*, p. 367-379.

- SCHÖNING, Udo, « Stendhal entre réalité et réalisme ou le roman est un miroir impossible », *L'Année stendhalienne*, 2006, vol. V, *Stendhal en Allemagne*, p. 153-171.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- TROUT, Paulette, *La Vocation romanesque de Stendhal*, Paris, Éditions universitaires, 1970.
- VON EISENBERG, Friedrich Wilhelm, *La perfezione e i difetti del cavallo/La perfection et le défaut du cheval*, Firenze, Stamperia Imperiale, 1753.
- VON SCHLEGEL, August Wilhelm, *Cours de littérature dramatique*, Paris-Genève, Paschoud, 1814, 2 t.
- WOLFZETTEL, Friedrich, « L'autobiographie comme espace expérimental de la mémoire : la *Vie de Henry Brulard* », *L'Année stendhalienne*, vol. 5, *Stendhal en Allemagne*, 2006, p. 229-242.
- ZOLA, Émile, *Les Romanciers naturalistes : Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet. Les Romanciers contemporains*, Paris, Charpentier, 1881.