



*Acta fabula*  
*Revue des parutions*  
vol. 8, n° 4, Septembre 2007  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3485>

---

# La marquise et la femme de chambre : le romanesque stendhalien

**Jean-Luc Martinet**

Marie Parmentier, *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*,  
Genève, Droz, 2007, « Collection stendhalienne », n° 32, 342 p.

---



## **Pour citer cet article**

Jean-Luc Martinet, « La marquise et la femme de chambre : le romanesque stendhalien », *Acta fabula*, vol. 8, n° 4, , Septembre 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3485.php>, article mis en ligne le 22 Août 2007, consulté le 20 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.3485

---

# La marquise et la femme de chambre : le romanesque stendhalien

**Jean-Luc Martinet**

---

*« pour plaire à la marquise et à la femme de chambre »*

La fascination pour le romanesque stendhalien trouve, dans ce livre, une explication qui s'avèrera douloureuse pour tous ceux qui s'imaginaient appartenir au club très fermé des *happy few*.

L'introduction de l'ouvrage de Marie Parmentier expose clairement les prérequis sur lesquels elle s'appuie pour construire sa démonstration. En premier lieu, il y a la déclaration de Stendhal dans son « projet d'article » sur *Le Rouge et le Noir* où il enregistre l'existence de deux types de lectrices : les « femmes de chambre » et celles qui hantent les « salons ». Cette modification du lectorat est un fait historique avéré qui induit des modifications de réception et Marie Parmentier fait sienne l'analyse d'A. Vaillant qui note qu'« à la littérature-discours succède la littérature-texte » (phrase citée p. 9) : ainsi à une littérature où la relation entre le narrateur et le narrataire était plus évidente (on savait à qui l'on s'adressait), succède une littérature où la communication est « beaucoup plus difficile à programmer » (p. 9). La dichotomie stendhalienne « enregistrerait » donc cette opposition entre un lectorat choisi et ce lectorat diffus, les marquises et les bonnes... Certes des nuances sont avancées : cette distinction sociale recoupe aussi une distinction géographique (les véritables salons sont parisiens : ceux de province ne sont que de luxueuses chambres de bonne) et il est nécessaire de reconnaître enfin qu'en toute marquise sommeille une femme de chambre. Mais l'opposition, selon les termes de Stendhal, entre « les petites bourgeoises de province » qui « ne demandent à l'auteur que des scènes extraordinaires qui les mettent toutes en larmes » et « les dames de Paris » qui sont « sévères en diable pour les événements extraordinaires » est, elle, ferme et indubitable. Cette distinction des modes de lecture fournit le sol sur lequel l'ouvrage s'établit. Or — et c'est là le second prérequis de Marie Parmentier — ces deux façons de lire entrent en résonance avec les théories contemporaines de la lecture qui différencient une lecture participative d'une lecture distanciée, autrement dit d'une lecture facile et passive d'une lecture cognitive. L'armature théorique de l'ouvrage critique trouve ici ses éléments

d'analyse, ses fondements narratologiques et stylistiques, qui permettront de rendre compte de la poétique de la lecture que les textes fictionnels de Stendhal construisent. Et, enfin, s'il est évident que Stendhal cherche à s'adresser à ces deux types de lectorat, l'ouvrage va mettre au jour la tension entre ces deux modes de lecture avec lesquels les textes « romanesques » stendhaliens jouent. La composition de l'ouvrage critique suit alors l'ensemble de ces données : une première partie est consacrée à l'étude de la mise en place des modalités d'une lecture active, qui serait celle des fameux *happy few*, et une seconde partie s'attache à la poétique « femmes de chambre » .

Les modalités de la mise en place d'une lecture active et distanciée font donc l'objet d'une première partie au sein de laquelle le premier chapitre est consacré principalement à la définition, par la fiction stendhalienne, du « lecteur bénévole ». Les fictions stendhaliennes attribuent au lecteur une position particulière, qui requiert de sa part une attitude active, en usant de procédés stylistiques bien connus des « lecteurs » de Stendhal : les interventions du narrateur qui demandent au lecteur d'imaginer, de voir (l'usage de l'impératif est sur ce point exemplaire)..., la polyphonie (qui requiert la sagacité du lecteur pour ne pas commettre de contresens), les interprétations du narrateur et, enfin, le ton de la conversation où se fait entendre *l'esprit* du narrateur, tissé de paradoxe et d'ironie. Cette poétique stendhalienne attribue une place privilégiée au lecteur, qui a l'impression de participer à une « conversation fictionnelle ». Le contexte de publication des œuvres de Stendhal renforce cet effet de lecture voulu par le texte. L'image auctoriale de Stendhal est celle d'un brillant essayiste et elle conditionne, là aussi, la manière dont devront être lus *Le Rouge et le Noir* ou *La Chartreuse de Parme* : ces ouvrages romanesques réclament implicitement, dans les annonces de parution notamment, une lecture distanciée. Marie Parmentier affirme même qu'il s'agit peut-être « d'une procédure consciente et délibérée de la part de l'auteur » (p. 37). Suivent alors des pages qui justifient cette stratégie mais *a posteriori*, en considérant « la réception de l'œuvre de Stendhal au fil du temps » (p. 37) ; pages qui donnent envie au lecteur d'en savoir plus sur la manière dont les conditions de publication et de réception auraient permis à Stendhal de programmer une lecture cognitive (rôle de des éditeurs, contexte de publication...). À ce moment-là, l'ouvrage critique s'apparente plus à une histoire des lectures stendhaliennes, productrices de confréries et autres Stendhal-Clubs. Mais il pose aussi la question de l'unité de l'œuvre stendhalienne : la multiplicité des genres pratiqués joue-t-elle un rôle conscient dans cette construction d'une poétique de la lecture ? Comment comprendre cette « indéchirable continuité » de l'œuvre stendhalienne ? S'agit-il d'une stratégie consciente créatrice du groupe des *happy few* ou est-ce un effet,

justement, *a posteriori* ? Cette diversité générique, abordée p. 41 et suivantes, est convoquée pour justifier cette lecture savante et distanciée, mais ne met-elle pas en jeu des « contrats » de lecture avec lesquels construire cette poétique de la lecture ? Chapitre, comme on le voit, riche et producteur de curiosité chez le lecteur. En somme, le texte stendhalien met en jeu la notion de reconnaissance : il demande au lecteur de reconnaître un certain nombre de thèmes, stylèmes ou structures pour se reconnaître comme appartenant à cette communauté des *happy few*. Or, en quoi cette reconnaissance est-elle imposée par le système de production ?

Le second chapitre de cette partie caractérise les procédés énonciatifs, stylistiques et narratifs qui obligent le lecteur à effectuer une lecture distanciée. Là encore Marie Parmentier s'appuie sur une somme de connaissances qu'elle restitue de manière claire et rigoureuse. Ainsi, les différents choix énonciatifs, perceptibles dans les *incipit*, où se succèdent deux instances narratives incompatibles sans que cette succession soit justifiée, les notes de bas de page, le jeu avec les épigraphes, la fameuse désinvolture ou les incohérences narratrices, perturbent le lecteur qui est « mis à distance » du roman et perçoit, dans l'ensemble de ces phénomènes, une demande de travail herméneutique. Certes le recours à la narratologie de manière stricte est parfois, là aussi, troublant, car comme le reconnaît Marie Parmentier elle-même, un texte peut tout faire et pourquoi devrait-il s'en tenir, par exemple, à une seule instance d'énonciation ? Mais, surtout, pourquoi, comme notre critique le dit p. 77, le terme de « conteur » apparaît-il chez Stendhal pour « éliminer » ces problèmes d'énonciation ? Y a-t-il quelque chose à en dire mais qui échappe à la stricte catégorisation narratologique contemporaine ? Les procédés stylistiques — les non-dits (ellipses et paralipses), les demi-mots (l'allusion) et l'ironie — contribuent à inclure les lecteurs qui perçoivent ces effets et excluent les autres (les « femmes de chambre ») ; percevant cette distinction, la première catégorie de lecteur se sent membre d'une confrérie intellectuelle capable de fournir cette lecture cognitive. Les analyses de l'ironie et de l'allusion montrent parfaitement que l'effet de « supériorité » perçu par le lecteur est là aussi produit par un texte qui, bien souvent, transforme l'ironie en clin d'œil et éclaire l'allusion par de nombreux signes dans les lignes ou les paragraphes précédents. La poétique du texte crée ici un sentiment de distinction sociale autant qu'une lecture distanciée. Cette question de la distinction est abordée pleinement dans la dernière partie consacrée aux choix narratifs (intitulée « une éthique de la distinction »). En effet, le romanesque stendhalien se construit en mettant à distance les éléments qui relèvent d'une topique romanesque conventionnelle : les clichés sont chassés et certaines scènes ne doivent pas être faites. La dénonciation par le narrateur du cliché signale au lecteur que le texte se démarque d'une topique romanesque et lui demande de lire avec une distance critique. Par « scènes à ne pas faire », l'auteur entend par là que le déroulement romanesque stendhalien joue avec les *a priori*

romanesques de lecture — certains diront les horizons d'attente — et la scène que le romanesque commanderait est éludée ou traitée de manière décalée. Mais là encore la topique romanesque de laquelle se démarque le roman stendhalien ne va pas de soi et il est très intéressant, p. 143-145, de constater que les dénouements semblent prendre le contre-pied des fins traditionnelles de la littérature des Causes célèbres (et, suivant J. Sgard, du roman noir et du mélodrame). Certes, il est possible de s'entendre de manière générale sur ce que l'on nommerait le romanesque mais ne faudrait-il pas ici préciser le romanesque avec lequel joue Stendhal pour caractériser sa stratégie ? L'étude de la présence de cette topique romanesque est là aussi stimulante. Marie Carpentier montre bien que le romanesque est discrédité principalement parce qu'il est imputable aux fantasmes et à l'imagination des personnages : le narrateur ne le prend pas en charge. Mais sa démonstration s'appuie principalement sur *Le Rouge et le Noir* ; et elle reconnaît que ce cas particulier ne fonctionne guère pour *La Chartreuse de Parme* où les rêves et fantasmes des personnages sont bien plus prosaïques que leur propre existence (p. 156). Pourquoi ? Est-ce que cela induit un autre type de lecture distanciée ? Est-ce simplement un roman plutôt destiné aux femmes de chambre ? Enfin les relevés des procédés qui marquent la distance que le narrateur prend avec ses héros clôturent ce second chapitre. Ce dernier moment est particulièrement intéressant car on y perçoit comment cette distance prise par le narrateur avec son personnel romanesque se lie à des moments de concordance, au point que Marie Parmentier affirme que ces moments de dissonance ne sont là que pour masquer ces moments d'accord entre le narrateur et les personnages et, ainsi, ménager des plages de lecture passive et participative tout en « sacrifiant » à une stratégie littéraire qui vise à insérer le roman stendhalien dans le champ littéraire du « bon goût ». La conclusion de cette partie parachève ce que cette analyse avait amorcé souscrivant aux paroles de Paul Valéry. Il n'existe pas, pour Marie Parmentier, qui prend ainsi le contre-pied d'une tradition de lecture stendhalienne, de véritable « profondeur » ni de véritable « mystère » dans l'écriture de Stendhal mais bien plutôt une stratégie (nous avons presque envie de dire, en la lisant, « sociale ») dont le seul but est de donner les signes d'une profondeur qui permettraient à Stendhal de construire son espace romanesque et, ce faisant, sa communauté de lecteurs, habilement flattés. Certains ne manqueront pas de parler de « blasphème ».

La seconde partie du livre est consacrée « *to the* femmes de chambre » et s'attache à déterminer les procédés par lesquels le texte stendhalien facilite sa propre lecture, se rend lisible en empruntant à la « mauvaise littérature » (p. 179) et en créant un régime de narration original. Les ingrédients propres au romanesque « femmes de

chambre » (objet du premier chapitre) participent de l'usage des clichés : clichés stylistiques (hyperbole et grandiloquence) issus du langage religieux, clichés stylistiques véhiculés par le langage des personnages romanesques, eux-mêmes repris et disséminés par le narrateur qui accroît ainsi l'effet romanesque, enfin usage des expressions figées par le narrateur lui-même. Si ces analyses sont pertinentes, elles suggèrent aussi un certain nombre d'interrogations. Par exemple, quel rapport les clichés entretiennent avec la vitesse du récit stendhalien (car comme le note J.-L. Dufays, que Marie Parmentier cite à ce propos page 190, les clichés « accélèrent ainsi le rythme de lecture ») ? Ne devrait-on pas aussi préciser ces « horizons de sens familiers » (p. 190, citation de J.-L. Dufays) vers lesquels les clichés orientent le lecteur ? Faut-il y voir un lien avec les romanciers que mentionne Stendhal dans le « projet d'article » sur *Le Rouge et le Noir* ? Il est vrai que l'on s'orienterait là plus vers un travail d'histoire littéraire – ce qui n'est pas le propos de cet ouvrage-. Néanmoins, l'analyse de la présence de ces « clichés de la religion et [d'un] langage grotesquement métaphorique [qui] envahissent le récit du narrateur sans que celui-ci témoigne de la moindre distance critique » (p. 184) n'est-elle pas à nuancer par ce que Marie Parmentier a écrit à propos de l'allusion, démontrant parfaitement que le co-texte suffisait parfois à *ironiser* sans que le narrateur soit pour autant manifeste ou perceptible ? À cet usage des clichés s'adjoint un dispositif rhétorique qui garantit une structure manichéenne, favorisant là aussi la présence de repères axiologiques rendant le texte plus aisément lisible. L'intérêt de cette partie est de montrer qu'il n'existe pas un système axiologique dominant mais que, au gré des fluctuations « morales », un système d'oppositions topiques est maintenu. Le lecteur est alors « stabilisé » par ces repères imposés par le narrateur et peut se laisser happer par le romanesque en ne se souciant que de savoir « comment ça finit » ! Différents usages de la répétition engendrent la lisibilité. Que cette répétition soit lexicale (comme le note l'auteur, Stendhal n'écrit pas *mal* ni pour accroître l'intensité mais pour simplifier l'accès au texte, p. 205) ou structurelle (les deux histoires d'amour dans *Le Rouge et le Noir* par exemple permettent d'insérer des moments déroutants, qui ne relèvent pas du romanesque « femmes de chambre », au sein d'un cadre que le roman a établi comme familier), il en va toujours de la « sensation de familiarité » que le roman produit. Enfin analepses et prolepses ont des vertus préfiguratives (on peut penser ici aux travaux de G. Kliebenstein) et explicatives qui, évidemment, contribuent à rendre le texte lisible.

Le second chapitre démontre comment le narrateur est le véritable garant de la lisibilité du roman. Pour justifier son affirmation, notre critique commence par « un détour théorique » dont le but est de préciser l'opposition entre narrateur caché et narrateur manifeste. En effet, la « tradition » distingue seulement deux possibilités pour caractériser le degré de présence du narrateur : là ou pas là. Or, cette distinction qui recoupe trop simplement l'opposition discours/récit est impropre à

rendre les degrés de présence de ce narrateur. Elle propose donc une tripartition susceptible de renouveler ce point de l'approche narratologique : le narrateur est caché, perceptible ou manifeste (p. 231). Les variations entre perceptible et manifeste sont de degrés (et on ne doute pas que cela donnera lieu à des « duels » de lecture – *topos* qui ne déplairait certainement pas à Stendhal-). Pour Marie Parmentier, le narrateur manifeste est le plus évidemment perceptible parce que les traces de sa présence coïncident avec « avec le mode énonciatif du discours » (p. 231). S'ajoutent à celles-ci les éléments sémantiques qui témoignent de cette présence (vocabulaire métatextuel, allusion aux fonctions narratives ou de régie, p. 251). Ces « kystes » (pour reprendre le terme de G. Genette) discursifs insérés au sein du récit sont aisément repérables et, pour cette raison, garantissent la lisibilité du texte. Le narrateur perceptible n'apparaît lui que de façon discrète - peu de marques aisément repérables- mais le lecteur entend « une voix qui parle des événements » (S. Chatman, cité note 42, p. 233) : un certain usage du vocabulaire qui trahit l'appréciation du narrateur portée sur tel événement ou tel personnage tisse cette voix. Nous la trouvons dans ce qui constitue cet « effet de voix familière », les « subjectivèmes », les hypothèses et analyses psychologiques, la délivrance d'informations que les personnages ne peuvent connaître, dans l'organisation narrative même, lorsque la narration bouleverse l'ordre chronologique ou s'apparente à un « sommaire », et enfin dans les juxtapositions de focalisations différentes. Cet ensemble d'éléments donne le sentiment au lecteur que quelqu'un est là qui lui délivre des informations, qui manipule les informations. Une sorte de « conteur » si l'on veut, pour reprendre le terme de Stendhal. Le narrateur se cache rarement chez Stendhal et notre critique nous montre qu'il se dissimule lorsque la scène est sublime ou tragique (en somme, lorsque nous sommes dans le romanesque « pur »). Une fois ces degrés de présence du narrateur précisés afin de mettre en évidence de manière systématique l'importance du narrateur perceptible dans la lisibilité du texte, Marie Parmentier se consacre à l'analyse de la vraisemblance et de l'*ethos*, garants, eux, de l'adhésion du lecteur. Les interventions du narrateur sont effectivement là pour motiver le récit et assurer une cohérence à la narration qui devient ainsi plus aisément lisible. Marie Parmentier reconnaît toutefois leur « discrétion » car les personnages étant exceptionnels, il importe peu de justifier leurs actes « romanesques ». Enfin, le narrateur stendhalien s'auréole de qualités morales qui lui confèrent une autorité qui rend le texte crédible et, donc, lisible. Cet *ethos* s'entend dans certains des tons utilisés dans le texte : le « bon ton », le « ton du philosophe qui voit de haut » et le « ton sentimental » (p.281). Dans chacun de ces cas, l'image que le narrateur construit de lui entraîne la confiance du narrataire qui se laisse alors emporter dans une lecture passive. Il est à noter que Marie Parmentier, pour étayer son propos, convoque certaines citations de Stendhal qui parle de « l'auteur qui raconte le roman », termes qui confirment

l'ambiguïté de cette figure narrante et, par conséquent, de l'*ethos*, qu'elle produit. Comme si elle jouait entre la figure auctoriale, évoquée dans la première partie de l'ouvrage critique, et cet individu construit dans et par le discours, pour reprendre certains des termes de D. Maingueneau que mentionne notre auteur. Ce chapitre se clôt par l'étude de « la compréhension du lecteur ». Le narrateur perceptible assure cette compréhension par des commentaires métalinguistiques qui resituent l'emploi de certains termes dans leur contexte originel d'énonciation (« cette préoccupation tendre qu'on appelle, je crois, l'amour », citation extraite de *La Chartreuse de Parme*). L'ensemble de ces commentaires désignent souvent « l'intrusion du langage romanesque dans [le] récit », au point que si on les regroupait, « on pourrait vraisemblablement reconstituer une véritable stylistique du roman pour femmes de chambre selon Stendhal » (p. 299). Cette thématization de la lecture romanesque et de ses procédés attire l'attention du lecteur de *Stendhal stratège* qui, relisant les fictions stendhaliennes, perçoit les corrélations entre nombre des éléments avancés dans l'ouvrage de Marie Parmentier et les mises en scène des personnages-lecteurs. L'aboutissement logique de la démonstration blesse la vanité du lecteur stendhalien qui voit le groupe des *happy few* sombrer dans la mélancolie car tous ces effets ont pour but de ne pas convoquer la « subtilité » du lecteur mais de *lui faire croire* qu'il est subtil, fin et critique. Non ! « L'autonomie dont il fait preuve en reconnaissant les clichés est comparable à celle de l'élève qui applique un exercice répétitif » (p. 302). Pauvre lecteur, victime de sa vanité critique... Mais, peu importe cette blessure narcissique infligée aux *Stendhal-clubbers*, car plus importantes sont les notations faites à propos de la *doxa* présente dans les fictions stendhaliennes. « Les formes de la *doxa* » (expression empruntée à E. Bordas dans son travail sur Balzac) construisent une représentation façonnée par les présupposés qui se disséminent dans le texte de telle manière qu'ils désarment le lecteur, obligé d'abandonner sa liberté pour croire le narrateur. Ainsi, l'éloge de la liberté dans *La Chartreuse* se ferait en opposition complète avec la manière même de la mettre en scène. Le narrateur manipule le lecteur comme le despote l'opinion.

La force de la stratégie stendhalienne, note Marie Parmentier en conclusion, est de toujours faire croire à son lecteur qu'il est *le* lecteur. Mais ce n'était donc qu'une illusion textuelle...

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Jean-Luc Martinet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [jean-luc.martinet@nordnet.fr](mailto:jean-luc.martinet@nordnet.fr)