

Les racines « shakespeariennes » des forêts stendhaliennes

Ferdinand Breffi, Sorbonne Université 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 18, n° 1 : « À l'École du vivant : enseigner la littérature
avec les humanités environnementales », dir. Aude Jeannerod,
Morgane Leray et Olivier Sécardin, juillet 2024

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Ferdinand Breffi, « Les racines "shakespeariennes" des forêts
stendhaliennes », *RELIEF – Revue électronique de littérature
française*, vol. 18, n° 1, 2024, p. 168-186. [doi.org/10.51777/
relief19409](https://doi.org/10.51777/relief19409)

Les racines « shakespeariennes » des forêts stendhaliennes

FERDINAND BREFFI, Sorbonne Université

Résumé

L'approche écopoétique permet de s'intéresser au pouvoir suggestif de la forêt, en tant que lieu majeur des dernières fictions achevées de Stendhal, écrites durant les années 1838 et 1839. À partir de l'identification des strates progressives de la construction d'un tel objet, cette analyse permet de mettre au jour le rapport intime qu'entretient l'auteur avec l'image de la forêt, puis de comprendre de quelle manière cette construction personnelle s'entrelace avec son propre imaginaire shakespearien. Quelle faculté suggestive particulière la forêt possède-t-elle sous la plume du romancier ? Comment comprendre la convocation de cet espace naturel au sein de la fiction, et où situer la distinction entre une éventuelle fonction référentielle du lieu et une puissance poétique, qui paradoxalement n'apparaît au lecteur du roman qu'à partir de la prise en compte de l'imaginaire singulier de l'auteur ?

Si les fictions stendhaliennes se prêtent peu à la réflexion écologique que peut mener l'écocritique anglo-saxonne, les forêts chez Henri Beyle semblent entrer pleinement dans le champ de l'analyse littéraire proposée par l'écopoétique, définie par Sara Buekens comme un projet qui « vise à interroger les formes poétiques par lesquelles les auteurs font parler le monde végétal et animal¹ ». Comme elle le souligne, l'approche écopoétique permet d'interroger la manière dont un élément du monde concret peut stimuler l'imaginaire littéraire, et l'on peut donc entrevoir l'idée de « f[aire] parler le monde végétal et animal » comme la démarche pour un auteur d'octroyer à ce monde une fonction suggestive, d'augmenter la densité de ses significations, c'est-à-dire de poétiser un élément de l'environnement naturel.

Dans ce cadre, la présente réflexion s'intéresse au pouvoir suggestif de la forêt, en tant que lieu majeur des dernières fictions achevées de Stendhal, écrites durant les années 1838 et 1839. À partir de l'identification des strates progressives de la construction d'un tel objet, cette analyse permet de mettre au jour le rapport intime qu'entretient l'auteur avec l'image de la forêt, puis de comprendre de quelle manière cette construction personnelle s'entrelace avec son propre imaginaire shakespearien. Dès lors, quelle faculté suggestive particulière la forêt possède-t-elle sous la plume du romancier ? Comment comprendre la convocation de cet espace naturel au sein de la fiction, et où situer la distinction entre une éventuelle fonction

1. « il s'agit d'analyser par exemple la signification des métaphores et la façon dont celles-ci ajoutent un sens supplémentaire aux descriptions du monde naturel ; de voir comment les auteurs expriment le rapport entre l'homme et l'environnement par le biais des procédés d'anthropomorphisme, de personnification et de zoomorphisme. Très souvent, ces procédés permettent de donner une voix au monde aussi bien animal que végétal et d'interroger la place de l'homme dans les écosystèmes » (Sara Buekens, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *Elfe XX-XXI*, n° 8, 2019, § 7). L'auteur précise préalablement que « l'écopoétique [...] étudie la littérature française dans son rapport avec l'environnement. Loin d'adhérer au militantisme de l'écocriticism [sic] américaine, le projet de l'écopoétique reste avant tout littéraire. » (*ibid.*).

référentielle du lieu et une puissance poétique, qui paradoxalement n'apparaît au lecteur du roman qu'à partir de la prise en compte de l'imaginaire singulier de l'auteur ?

Un étonnement écopoétique : la forêt, lieu central des récits stendhaliens de 1838 et 1839

Les récits stendhaliens des années 1838 et 1839, c'est-à-dire principalement les nouvelles regroupées de manière posthume par Romain Colomb, en 1855, sous le titre de *Chroniques italiennes*², ainsi que le dernier roman achevé d'Henri Beyle, *La Chartreuse de Parme*, ont pour point commun leurs décors italiens. Il est frappant que ces textes aient également tous au centre de leur fonctionnement un même lieu fondamental, la forêt, dont l'omniprésence peut être brièvement mise en lumière.

L'Abbesse de Castro, considérée comme l'œuvre-sœur de *La Chartreuse de Parme*, a ainsi été désignée par Michel Crouzet comme un « roman forestier³ » et Philippe Berthier y note « une forêt complice des réfractaires, parce que aussi intacte et intégrale qu'eux⁴ ». Dans cette nouvelle, la forêt de la Faggiola est le lieu des ombres, lesquelles annoncent autant les brigands qu'elles les reflètent dans l'imagination du lecteur :

Protégé par l'ombrage de châtaigniers magnifiques, le voyageur parvient, en quelques heures, aux blocs énormes que présentent les ruines du temple de Jupiter ; mais sous ces ombrages sombres, si délicieux dans ce climat, même aujourd'hui, le voyageur regarde avec inquiétude au fond de la forêt ; il a peur des brigands⁵.

Quelques lignes plus loin, le narrateur souligne encore « la verdure noire et profonde de la forêt si chère aux brigands et si souvent nommée, qui couronne de toutes parts la montagne volcanique » (AC, p. 54). Tout est incertain, parce que tout est sombre, laissant naître l'inquiétude, mais aussi la possibilité de l'aventure, dans ce lieu au carrefour des réalités, « à cheval sur la route de Naples par Albano » (p. 55). Dans un tel décor, Jules Branciforte est un véritable personnage forestier⁶.

Même si les forêts normandes et le bois de Meudon dans *Armance* (1827) annoncent peut-être les arbres des *Chroniques italiennes* et de la région de Côme⁷, l'omniprésence de la

-
2. Voir Philippe Berthier, « Notice à *La Duchesse de Palliano* », dans Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, éd. Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1180.
 3. Michel Crouzet, « Sur la topographie de la *Chartreuse de Parme* et le rapport des lieux et des lieux communs », dans Michel Crouzet (dir.), *Espaces romanesques*, Paris, PUF, coll. « Publications de l'Université de Picardie », 1982, p. 115.
 4. Philippe Berthier, « Notice à *L'Abbesse de Castro* », dans Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, op. cit., p. 1196 ; voir aussi Max Andréoli, « Arbres et forêts », dans Michel Arrous (dir.), *Stendhal et les choses de la nature*, Paris, Eurédit, 2017, p. 44-45.
 5. Stendhal, *L'Abbesse de Castro*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. III, op. cit., p. 53-54. Désormais AC.
 6. Sur Jules Branciforte et la forêt, voir Àngels Santa, « Conjonction du rôle de l'art et du paysage dans les *Chroniques italiennes* de Stendhal », dans Encarnación Medina Arjona (dir.), *Sous le regard de Stendhal : Promenades à travers la nature et les arts*, Paris, Eurédit, 2017, p. 23.
 7. Voir Jean-Jacques Hamm, « Bois et forêts des nouvelles et romans stendhaliens », dans Michel Arrous (dir.), *Stendhal et les choses de la nature*, Paris, Eurédit, 2017, p. 120.

forêt se retrouve tout particulièrement dans ces textes de 1838 et 1839. *La Duchesse de Palliano* introduit ainsi son propos en signalant une erreur de jugement attribuée à l'esprit français : « À Paris nous faisons mieux, nous croyons que l'aspect des forêts et des plaines cultivées est absolument le même à Naples et à Venise⁸ ». Au contraire, le texte affirme que les forêts sont différentes selon les lieux : « Les paysages, comme les passions, comme la musique, changent aussi dès qu'on s'avance de trois ou quatre degrés vers le nord. » (*DP*, p. 15). Les premières lignes de la nouvelle désignent la forêt comme un marqueur géographique fondamental qui, au-delà de la différenciation spatiale, institue des écarts de tempéraments. Plusieurs parallèles apparaissent également avec *La Chartreuse de Parme*, puisque les promenades de la duchesse de Palliano « souvent dans les bois qui entourent Gallese⁹ » font écho à celles de la duchesse Sanseverina, et les incursions sylvestres de Marcel Cappece rappellent celles de Ferrante Palla. Dans chacun de ces textes, la forêt semble donc être plus qu'un lieu ; elle véhicule une valeur symbolique constante. *Suora Scolastica*, autre récit de la même période, renforce ce phénomène. Dans un fragment envisagé pour la tentative d'évasion, c'est dans un « massif d'arbustes¹⁰ » que s'évanouit Rosalinde, comme protégée par la magie forestière. Inversement, le premier manuscrit de la nouvelle s'achève sur une phrase sans appel, dans laquelle les arbres sont symboliquement mis à mort en lieu et place des amants : « une douzaine de coups de fusil vinrent cribler de balles un petit olivier » (*SS*, p. 1132). Dans *La Chartreuse de Parme*, la valeur poétique des forêts entourant le lac de Côme, en particulier à la fin du chapitre IX, est tout aussi singulière : « Fabrice se laissait attendrir par les aspects sublimes ou touchants de ces forêts des environs du lac de Côme. Ce sont peut-être les plus belles du monde » (*CP*, p. 294)¹¹. Dans les forêts de ces fictions, l'on observe donc avec constance une puissance à la fois suggestive et esthétique.

Chacun des textes écrits par Stendhal durant les années 1838 et 1839 a recours à la forêt en tant que lieu majeur du récit et comme vecteur fondamental de l'imaginaire. Dès lors, comment interpréter l'importance du motif sylvestre ? Que traduit-il des représentations intimes du romancier ?

Les « grands arbres » et *La Chartreuse de Parme*

Sara Buekens souligne que l'écopoétique, si elle se fonde sur l'observation des représentations de la nature par la littérature, se propose également d'interroger l'engagement émotionnel et cognitif du lecteur, et avant lui de l'auteur, dans les espaces imaginaires liés à

8. Stendhal, *La Duchesse de Palliano*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 15. Désormais *DP*.

9. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 24. Désormais *CP*.

10. Stendhal, *Suora Scolastica*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, *Appendice*, premier manuscrit, p. 1165. Désormais *SS*.

11. Voir également Marie-Rose Corredor, « Forêts », dans Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich (dir.), *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 280.

l'environnement¹². Cette hypothèse invite à rechercher les strates intimes qui constituent le lieu « forêt » chez le romancier. Quels sont les indices et les preuves du rapport singulier entretenu par Stendhal avec la forêt, durant sa dernière période d'écriture ? Quelques notes marginales, jusqu'alors inédites, permettent de mener cette reconstitution.

À l'automne 1838, Stendhal réussit le tour de force de dicter *La Chartreuse de Parme*, en seulement cinquante-trois jours. L'épisode a nourri le double fantasme de l'héroïsme du romancier et de l'expression du génie créatif, escamotant toute hypothèse de travail préparatoire. Pour autant, le roman se repaît des lectures et des expériences vécues durant les mois qui précèdent la grande dictée, notamment l'écriture de quelques-unes des *Chroniques italiennes*. Les dernières semaines avant l'enfermement fécond de l'automne 1838 sont également marquées par la relecture des pièces de Shakespeare. Tandis qu'il effectue son ultime *tourisme* dans l'ouest de la France, durant la deuxième quinzaine d'octobre 1838, Henri Beyle s'attèle tout particulièrement à la lecture de *Richard III*. Celle-ci est perceptible grâce aux notes laissées en marge d'un volume de *Richard III* en anglais, publié en 1834 et conservé dans le Fonds Bucci, à Milan (fig. 1).

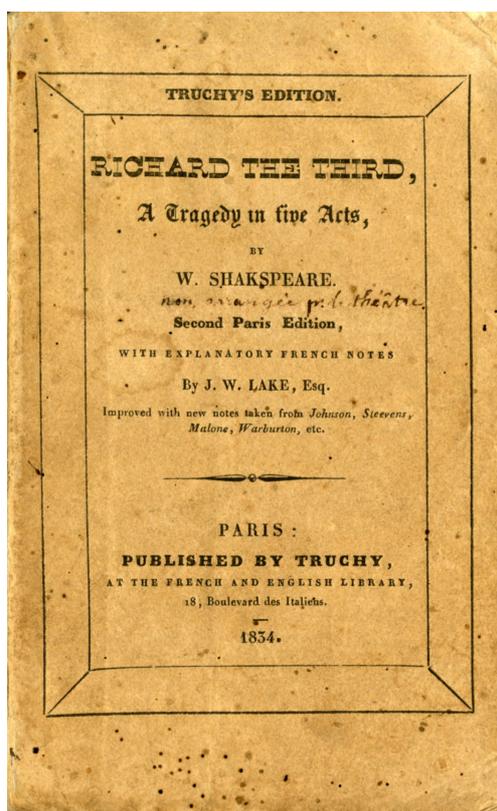


FIG. 1. William Shakespeare, *Richard the Third, A Tragedy in five Acts*, Paris, Truchy, 1834. Exemplaire conservé à la Biblioteca Comunale Centrale (Palazzo Sormani), Milan, document n° 2697 (STEND.FSB.2697).

12. « il s'agit d'analyser par exemple la signification des métaphores et la façon dont celles-ci ajoutent un sens supplémentaire aux descriptions du monde naturel [...]. Très souvent, ces procédés permettent de donner une voix au monde aussi bien animal que végétal et d'interroger la place de l'homme dans les écosystèmes. » (Buekens, « L'écopoétique », art. cit., § 12).

Les quatre notes en question sont datées, pour trois d'entre elles, du 20 octobre 1838, et pour la dernière du 24 octobre, et demeurent toutes inédites. L'une de ces notes, laissée sur la couverture de la pièce de théâtre, ne mentionne que des dates et des horaires, ce qui explique qu'elle n'ait pas été publiée¹³. Deux autres notes témoignent d'un véritable débat esthétique, engagé à l'intérieur des premières pages de la tragédie. Stendhal adresse en effet à Shakespeare un reproche récurrent sous sa plume, mais assez rare envers le dramaturge anglais, à savoir celui que les événements de sa pièce aient été arrangés pour le théâtre :

ces animaux-là oublient de / dire la chose [quelques mots illisibles] / que cette pièce est arrangée p.r [pour] le théâtre, c'est-à-dire / indignement gatée [sic] / Nort, 20 octobre 1838 / en plain [sic] air au champs de Foire¹⁴.

L'on sait, pour être en mesure de le lire à de nombreuses reprises dans ses œuvres intimes depuis sa jeunesse, que Stendhal attend de l'art sous toutes ses formes – littérature, peinture, musique –, qu'il mette en œuvre une vérité *naturelle*. Le terme de « naturel » se trouve être précisément celui que le jeune Henri Beyle choisissait déjà durant ses années de formation, afin d'évoquer le théâtre de Shakespeare et son pouvoir¹⁵ ; il constitue une qualité que Stendhal n'a jamais plus déniée au *bard* durant quatre décennies de lectures et de commentaires. À ce titre, l'arrangement, le factice, se tiennent comme des ennemis esthétiques constants aux yeux de Stendhal, dont il faut inlassablement se défier. Comme le montre cette note marginale, Stendhal, en octobre 1838, apparaît toujours préoccupé par cette nécessité esthétique qui fustige l'*arrangement* pour chercher à atteindre une vérité naturelle. Cependant, il ne s'agit pas ici d'une critique unilatérale de l'écriture de Shakespeare ; les notes marginales se donnent au contraire comme un véritable dialogue entre un élève désormais en plein acte créateur, et son éternel maître et allié. Deux pages après son attaque contre une pièce « arrangée p.r [pour] le théâtre, c'est-à-dire / indignement gatée », Stendhal en revient à son admiration pour le *bard* et écrit dans la marge des vers de la tragédie : « Touchant. C'est le malheur bien / peint. [Un espace blanc] / Nort¹⁶ 20 8.b [octobre] 38¹⁷ ». Ces deux notes indiquent que le texte de Shakespeare accompagne le romancier dans son ultime maturation, avant que l'enfermement et la célèbre dictée ne commencent, à peine dix jours plus tard, le 4 novembre, seulement deux jours après son retour à Paris.

Enfin, la quatrième note, également présente sur la couverture du volume, ramène précisément la réflexion du côté de la forêt (fig. 2). Stendhal entremêle lecture et voyage,

13. « Nort le 20 Octobre 1838 / 22 octobre départ de / Nantes arrivait [sic] à Vannes / 23 de Vannes à Auray / Lockmariaker [Locmariaquer], Carnac. / 24 à Vannes / venant / d'Auray / à 9 1/2 / à 6 1/2 / depart p.r [pour] Rennes ». Note inédite de Stendhal datée du 24 octobre 1838, dans un exemplaire de William Shakespeare, *Richard the Third* (Paris, Truchy, 1834) conservé à la Biblioteca Comunale Centrale (Palazzo Sormani), Milan, document n° 2697 (STEND.FSB.2697).

14. *Ibid.*, p. 3.

15. Pour une étude détaillée, voir Ferdinand Breffi, *Stendhal, Shakespeare et La Chartreuse de Parme*, Thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2019, p. 381-387.

16. Il s'agit de la localité de Nort-sur-Erdre.

17. Note inédite de Stendhal dans Shakespeare *Richard the Third*, *op. cit.*, p. 5.

décrivant sur le *Richard III* le paysage de l'Erdre dont il se trouve entouré et achevant son rapide croquis par la mention de « grands arbres » :

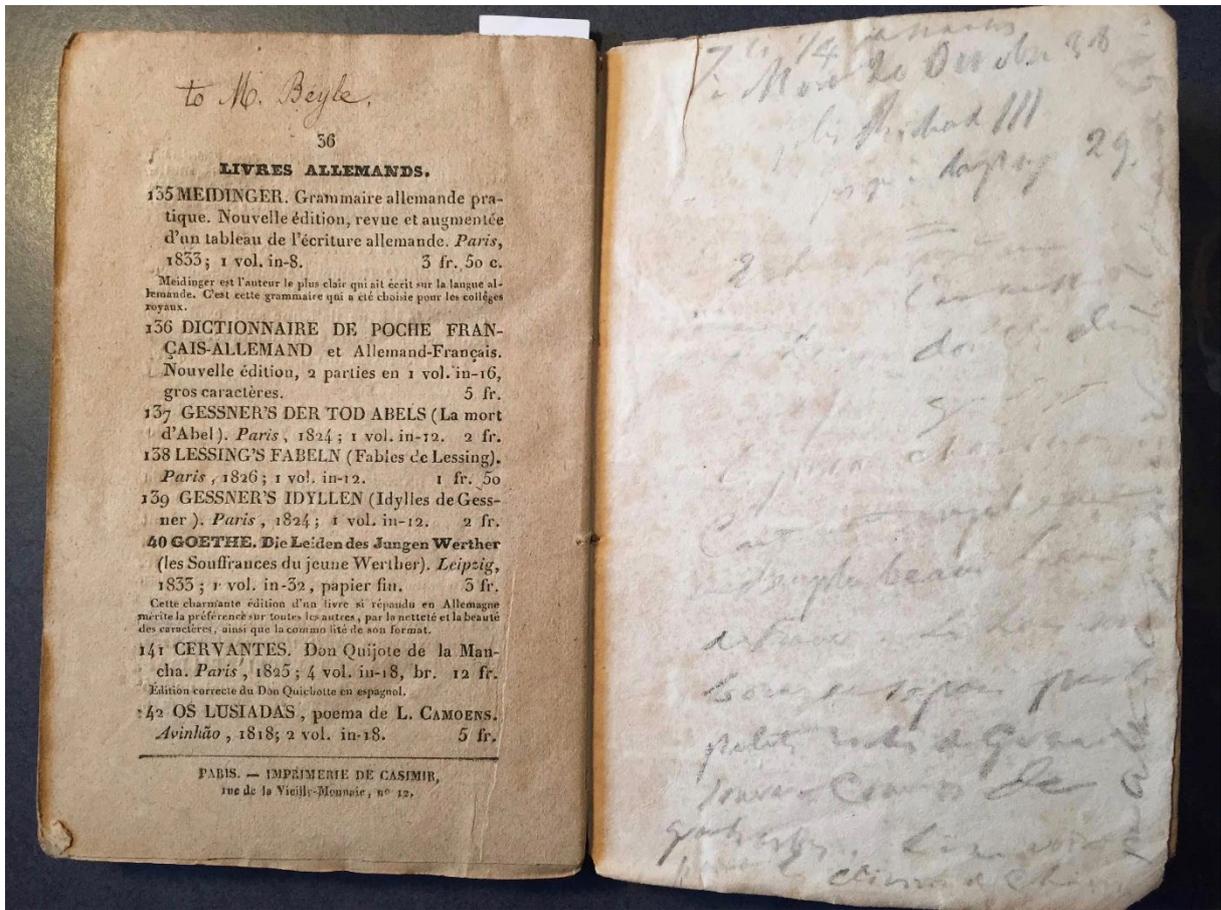


Fig. 2 . Troisième de couverture de William Shakespeare, *Richard the Third, A Tragedy in five Acts*, Paris, Truchy, 1834. © Biblioteca Comunale Centrale (Palazzo Sormani), Milan, document n° 2697 (STEND.FSB.2697).

7h 1/4 de Nantes
à Nort 20 Octobre 38
je lis *Richard III*
jusqu'à la page 29.

L'Erdre [quelques mots illisibles]
[cinq lignes illisibles]
un des plus beaux lieux
de France. La Loire [Loire] est
bornée et séparée par les
petit[e]s rout[e]s de Grav[ier]
souvent Couvertes de
grands arbres. L'on voit
[deux lignes illisibles]

Il faut observer l'importance que revêt la présence des arbres, du fait de sa mention au sein des notes marginales prises sur le vif par Henri Beyle. Les grands arbres sont l'un des rares détails référentiels sauvegardés par le fragment, ce qui souligne *a priori* une image choisie, conservée pour son caractère particulier, même dans la fragilité du *marginalia*.

D'autre part, la présence de cette mention dans les marges d'un tome de *Richard III* est significative, puisque ce motif précis est associé, dans l'imaginaire du romancier, à l'Angleterre et à Shakespeare. Stendhal indiquait en effet dans une note marginale d'une période antérieure, datée de 1821 : « L'amour pour Shakspeare [*sic*] fortifié de mon goût pour les grands arbres me conduit en Angleterre pour la seconde fois.¹⁸ » Il faut également se souvenir du chapitre 6 des *Souvenirs d'égotisme*, dans lequel Stendhal, évoquant la terrasse de Richmond, précisément durant le voyage de 1821, affirme que l'image qu'il garde en mémoire le ramène non seulement à l'Angleterre, mais également à la Lombardie, c'est-à-dire à une grande partie de la géographie de *La Chartreuse de Parme* :

Cette fameuse terrasse offre le même mouvement de terrain que Saint-Germain-en-Laye. Mais la vue plonge de moins haut peut-être sur des prés d'une charmante verdure parsemés de grands arbres vénérables par leur antiquité. [...] Rien n'est égal à cette fraîcheur du vert en Angleterre et à la beauté de ses arbres : les couper serait un crime et un déshonneur [...]. La vue de Richmond, celle de Windsor, me rappelait ma chère Lombardie, les monts de Brianza, Desio, Como, la Cadenabbia, le sanctuaire de Varèse, beaux pays où se sont placés mes beaux jours¹⁹.

La note laissée sur la couverture de son *Richard III* en octobre 1838 entrecroise donc plusieurs motifs profonds de l'imaginaire de Stendhal ; les grands arbres de l'Erdre sont mentionnés sur le tome de Shakespeare, parce qu'ils évoquent directement à Stendhal à la fois ses voyages en Angleterre et ses lectures antérieures des pièces du dramaturge anglais. Mais les arbres stendhaliens se rapportent également à un autre espace, celui des forêts italiennes et du roman qui se trouve immédiatement à venir, dans lequel son Shakespeare intime entre alors par ricochet.

Le mot « arbre » apparaît à trente-sept reprises dans *La Chartreuse de Parme*, et Christopher Thompson a formulé l'importance que revêt ce motif tout au long du roman :

Dans le décor de la *Chartreuse*, les arbres acquerront une importance considérable – à Grianta, à Parme, à Waterloo, mais aussi à la chartreuse où Fabrice finira sa vie. Leur présence rappelle Cervantès et l'Arioste, où les aventures des héros se déroulent aussi à l'ombre de grands bois menaçants ou protecteurs. Mieux qu'auparavant, l'imagination de Stendhal s'est emparée des virtualités poétiques des images²⁰.

18. Cité dans Renée Dénier, *Count Stendhal, Henri Beyle et l'Angleterre*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2012, p. 128. Voir également Philippe Berthier, *Stendhal, vivre, écrire, aimer*, Paris, Éditions de Fallois, 2010, p. 277, qui souligne l'imbrication qui se noue dans l'esprit de Stendhal entre ces arbres et son « Shakespeare ».

19. Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, dans *Œuvres intimes*, t. II, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 478.

20. Christopher Thompson, *Le Jeu de l'ordre et de la liberté dans La Chartreuse de Parme*, Aran, Éditions du Grand-Chêne, 1982, p. 72.

Or, il apparaît légitime d'avancer que cette importance des arbres peut provenir tout autant de Shakespeare que de Cervantès ou de l'Arioste²¹, surtout au regard de la note évoquée dans le tome du *Richard III* du Fonds Bucci. L'expression « grands arbres », exactement sous sa forme plurielle de la note du 20 octobre 1838 sur le *Richard III* et de la note marginale de 1821, revient à quatre reprises dans le texte du roman. Le lecteur s'aperçoit au chapitre II que « Les villages situés à mi-côte sont cachés par de grands arbres, et au-dessus des sommets des arbres s'élève l'architecture charmante de leurs jolis clochers. » (CP, p. 163). Et au chapitre III : « L'escorte s'arrêta pour passer un large fossé rempli d'eau par la pluie de la veille, il était bordé de grands arbres et terminait sur la gauche la prairie à l'entrée de laquelle Fabrice avait acheté le cheval. » (p. 179). Les grands arbres ne constituent pas une particularité stricte du paysage flamand traversé par Fabrice et apparaissent également à deux reprises durant l'épisode parfaitement italien de la Fausta F***²². Lorsque ces lignes du roman sont confrontées à la note marginale du tome de *Richard III*, l'on peut imaginer aisément la manière dont Stendhal visualise les paysages de l'Erdre sur lesquels il a pu poser son regard quelques semaines avant la composition dictée de son texte. Le détail du monde naturel, d'abord saisi par l'écriture intime, morcelée et infiniment fragile de la note marginale, se lexicalise au sein de la prose romanesque pour faire l'objet d'un recours plus systématisé. Le roman se charge en retour de la puissance suggestive de la formule, dont la note marginale constitue un témoin, et prend en charge cette fonction poétique.

L'analyse menée à propos des grands arbres invite à se souvenir de l'imaginaire associé par Stendhal à la forêt dans son ensemble. Dans la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal concédait déjà son goût pour les « contes d'amour, de forêt (les bois et leur vaste silence)²³ », qui renvoient profondément aux comédies de Shakespeare. La forêt d'Arden, dans *Comme il vous plaira*, représente le lieu d'une « quête imaginaire²⁴ », à l'instar des forêts traversées par Fabrice del Dongo, notamment au moment de son retour en Italie. L'aspect féérique de sa quête est renforcé par la présence du marronnier « planté par sa mère » (CP, p. 293), dont la branche brisée semble symboliser le destin de personnage, voire la perte à venir de son enfant. Inversement, le roman emploie la valeur protectrice des arbres, héritée de *Comme il vous plaira* et mentionnée à propos de *Suora Scolastica*. L'ouverture du chapitre X montre notamment Fabrice dans une scène de dissimulation, « caché dans ce gros châtaignier creux » (p. 295). De même, la tumultueuse relation qui se noue entre la duchesse Sanseverina et le comte Mosca est protégée par « l'ancienne maison de Pétrarque sur cette belle colline au milieu de la forêt » (p. 563).

21. Voir Breffi, *Stendhal, Shakespeare et La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 65-70.

22. « les fenêtres de la Fausta donnaient sur les belles allées de grands arbres qui s'étendent sous la haute tour de la citadelle » (CP, p. 340) ; « Un soir que prêt à quitter la partie il se faisait ainsi la morale en rôdant sous les grands arbres qui séparent le palais de la Fausta de la citadelle » (p. 346-347).

23. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, t. II, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 730. Désormais VHB.

24. Lesley Ann Soule, « *Subverting Rosalind: Cockey Ros in the Forest of Arden* », *New Theatre Quarterly*, vol. 7, n° 26, 1991, p. 128.

Enfin, il faut souligner que Stendhal souhaite encore renforcer l'importance des forêts dans son roman, après la grande dictée de l'automne 1838, projetant d'ajouter un passage intitulé « la forêt entre Lugano et Grianta », écrit en novembre 1840 et qui devait s'insérer dans le chapitre V²⁵. Le romancier insiste sur la valeur décisive de cet espace : « Ces forêts ont des genres de beauté uniques au monde. Je doute que hors d'Italie on en trouve de ce caractère. » (p. 675)²⁶. Ce texte mentionne des « arbres d'une grande hauteur » (*ibid.*) qui, à nouveau, font écho aux grands arbres des paysages de l'Erdre. Cette réécriture de novembre 1840, portant sur « la forêt entre Lugano et Grianta », montre que le romancier avait pleinement conscience du rôle de ce lieu dans son œuvre. Or, l'image de ces arbres de taille imposante constitue un *topos* particulièrement stable et prégnant dans l'esprit de Stendhal durant la deuxième moitié de l'année 1838, puisque déjà le texte de *L'Abbesse de Castro* évoque « les arbres gigantesques » de la forêt de la Faggiola, lesquels s'imposent comme un décor de théâtre, puisque leur « aspect sombre semble fait pour la tragédie » (AC, p. 53). Dans la nouvelle toujours, lors de la seconde nuit durant laquelle le seigneur de Campireali et son fils Fabio attendent Jules Branciforte pour l'abattre avec leurs arquebuses, celui-ci se place à nouveau « sous le grand chêne » (p. 61, 63). Écrite en septembre 1838, la première partie de la nouvelle cultive donc des variations sur le motif à nouveau évoqué en octobre en marge du *Richard III*.

La présence du lieu « forêt » comme dénominateur commun des récits italiens de Stendhal dans les années 1838 et 1839 suggère donc bien un engagement émotionnel du romancier, au moment de convoquer un lieu qui ne se donne jamais sous sa plume comme un pur environnement référentiel. C'est pourquoi il ne s'agit pas, en définitive, de relever les arbres stendhaliens comme un marqueur géographique strict, ou d'arbitrer leur appartenance à la forêt lombarde plutôt qu'aux bois flamands, ni même d'identifier leur localisation originelle sur les bords de l'Erdre. Comme l'a souligné Michel Collot, dans un article intitulé « Pour une géographie littéraire », une telle démarche explicative de l'élément géographique ne permettrait pas d'appréhender pleinement sa valeur poétique²⁷. Une réduction de l'environnement à la fonction de contexte n'est précisément pas opérante dans le cas de Stendhal, chez qui le détail des grands arbres effectue un passage depuis l'environnement extérieur vers le texte romanesque, en tant que représentation intime. L'espace sylvestre, lorsqu'il apparaît dans la fiction stendhalienne, fait écho à des réflexions personnelles, que les notes marginales participent à rendre perceptibles. À ce titre, l'apparition de ces notes sur les tomes de Shakespeare ne doit pas être classée parmi les coïncidences. L'analyse des liens postulés par Stendhal lui-même entre sa représentation personnelle du dramaturge, auteur majeur de

25. Voir CP, p. 673-677 ; *Appendices*, p. 1346 ; et l'analyse de Béatrice Didier, « Improvisation et canevas », *Recherches et travaux*, hors-série n° 13, « La Chartreuse de Parme. Chant et tombeau », dir. Daniel Sangsue, 1998, p. 31.

26. Voir également : « ces forêts sublimes qu'il faut traverser pour passer la chaîne des monts [*un blanc*] qui séparent la Suisse du lac de Côme, sont d'une beauté que l'on chercherait vainement ailleurs. » (CP, p. 675).

27. Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LHT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », dir. Nathalie Kremer, 2011.

son propre panthéon littéraire, et l'image de la forêt, permet d'entrevoir la densité poétique conférée à ce lieu.

La forêt, lieu d'une atmosphère « shakespearienne » dans les fictions de Stendhal ?

Pour comprendre l'importance de la forêt et du motif de l'arbre dans les fictions de Stendhal, ainsi que la valeur shakespearienne dont il les investit, il faut revenir au caractère décisif accordé par Henri Beyle au lieu en littérature. Le 13 janvier 1821, il écrit en regard de la scène VIII du premier acte de *Mesure pour Mesure* : « Le nom du lieu de la scène était écrit le plus souvent par impuissance de la représenter. Peut-être l'ancien usage est-il à regretter²⁸. » Shakespeare est alors un modèle de l'esthétique romanesque, parce que la didascalie élisabéthaine permet de ne pas détailler entièrement le décor. Comme le soulignent aussi les critiques adressées au dramaturge Jean-François Ducis et plus tard aux émules shakespeariens qu'ont représentés Lemercier et Duval, Stendhal reproche à l'esthétique romanesque qui lui est contemporaine son caractère attendu, entendu, et par conséquent prévisible. « Cet implacable ennemi » (*CP*, p. 373) littéraire de Stendhal se dévoile : c'est « l'ennui », qui frappe les descriptions de Walter Scott ou les inventaires de Balzac. Nous évoquerons plus tard Ann Radcliffe, qui en constitue précisément un anti-modèle, elle dont les paysages ne font que dessiner les contours du réel et par là même intriguent le lecteur et libèrent les ailes de l'imaginaire. Face à la lourde menace de l'ennui, le théâtre de Shakespeare apparaît constamment à Henri Beyle comme une littérature de l'imprévu. Il s'agit-là de l'héritage d'une incessante réflexion sur la fonction de la littérature, dont les textes qui composent les deux versions de *Racine et Shakespeare*, entre 1818 et 1825, ne sont qu'une partie émergée qui empêche partiellement de voir une entreprise de longue haleine. Ces éléments esthétiques shakespeariens s'affirment profondément dans les récits italiens tardifs. En ce sens, la forêt de la Faggiola, dont l'image se dessine à travers ses « arbres gigantesques », « ces ombrages sombres », « sa noire verdure » et la « peur des brigands » (*AC*, p. 53-54), constitue un modèle de l'esquisse romanesque du lieu et de l'efficacité suggestive de la description.

À partir de 1821 se dessine le rêve d'un roman qui ferait l'économie des descriptions inutiles. Dès lors, les détails suggérant les lieux dans le théâtre de Shakespeare deviennent décisifs dans la réception qu'en fait Stendhal. Or, de multiples pièces du *bard* donnent à voir (ou à imaginer) des forêts. À la première scène de l'acte IV de *Macbeth*, où les sorcières annoncent au héros éponyme de la tragédie « que la grande forêt de Brinma gravira Dunsinane²⁹ », l'on peut ajouter notamment *Titus Andronicus*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, *Comme il vous plaira*, *Le Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*³⁰. Plus précisément, la fuite dans la forêt représente un événement régulier,

28. Stendhal, *Journal*, 13 janvier 1821, dans *Œuvres intimes*, t. II, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 53 et p. 1037, n. 4.

29. Voir Shakespeare, *Macbeth*, acte IV, scène 1, vers 92 à 94.

30. Voir notamment l'article « Forêts » dans Henri Suhamy (dir.), *Dictionnaire Shakespeare*, Paris, Ellipses, 2005, p. 106 et p. 136 ; Martin Bergmann, *La Vocation du poète dans les pièces de Shakespeare : Le Songe d'une nuit d'été, La Tempête, Timon d'Athènes*, Paris, Éditions d'Ithaque, 2014, p. 36.

notamment dans les trois dernières pièces citées, toutes importantes pour Stendhal. Le romancier a formulé à de multiples reprises son admiration sans limite pour la forêt de *Comme il vous plaira*. Il écrit par exemple, dans une lettre à Sarah Austin, sa traductrice pour les périodiques anglais et notamment le *London Magazine* : « J'aime Rosalinde, je suis attendri par Jacques dans la forêt des Ardennes, c'est de l'or, c'est des diamants³¹ ». Au milieu de la décennie 1830, Stendhal fait également allusion à son affection pour l'atmosphère propre à la forêt de *Comme il vous plaira*, dans la *Vie de Henry Brulard* : « l'amabilité que je voulais était la joie pure de Shakespeare dans ses comédies, l'amabilité qui règne à la cour du duc exilé dans la forêt des Ardennes. » (VHB, p. 897). L'on doit ajouter que Stendhal associe aux forêts tout ce qu'il désigne comme « shakespearien », en dehors même de la littérature. Ainsi, alors qu'il affirme que « la majesté du Guerchin a beaucoup de rapport avec celle de Shakespeare³² », il écrit à propos des œuvres du peintre bolonais : « Les tableaux du Guerchin présentent ces mouvements primitifs de la nature, qu'on découvre à travers les modifications des lois et des climats, sous la maison enfumée du Lapon, comme dans les sombres forêts de la Calabre³³. » La convergence de ces indices permet de reconsidérer les forêts de trois œuvres majeures des années 1838-1839, *L'Abbesse de Castro*, *La Duchesse de Palliano* et *La Chartreuse de Parme*, à partir de la valeur shakespearienne dont Stendhal lui-même investit ce lieu.

L'Abbesse de Castro possède une dette indéniable envers Shakespeare, puisque les cinq premiers chapitres de la nouvelle, écrits en 1838 juste avant *La Chartreuse de Parme*, se présentent comme une réécriture de *Roméo et Juliette*. Centrées sur la passion des amants, Hélène et Jules, ces pages sont contenues dans un espace scénique qui renvoie constamment à celui de la tragédie élisabéthaine : balcon, fenêtres, jardin. Déjà du vivant de Stendhal, dans une lettre qu'elle lui adresse le 9 février 1839, Madame Jules Gauthier, amie proche du romancier, assimile explicitement Jules Branciforte au personnage de Roméo³⁴. Cependant l'importance de la forêt dans la nouvelle, qui constitue précisément l'une des variations majeures vis-à-vis de la pièce, procède elle-même d'une innutrition proprement shakespearienne. À la suite des observations préalablement formulées, associant les « grands arbres » stendhaliens et l'imaginaire shakespearien propre au romancier, l'on peut observer que les

31. Stendhal, lettre à Madame Sarah Austin, 10 septembre 1825, dans *Correspondance*, t. II, éd. Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 68. À la suite de la traduction de Letourneur, Stendhal écrit « Jacques » pour le personnage de Jaques.

32. Stendhal, *Écoles italiennes de peinture*, dans *Mélanges*, t. IV, éd. Victor Del Litto, Genève, Cercle du Bibliophile, 1972, p. 391, cité par Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977, p. 126. Stendhal formule ce rapprochement entre les artistes depuis 1812. Voir Victor Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Paris, PUF, 1962, p. 444 ; Stendhal, *Écoles italiennes de peinture*, op. cit., p. 400.

33. *Ibid.*, p. 391.

34. « J'ai lu *l'Abbesse [de Castro]*. / Pour vous dire ce que j'en pense je vais vous copier ce que m'écrivait Clémentine : "Que la lettre de ce pauvre Jules à sa bien-aimée est divine, c'est de la passion à la Roméo, c'est pur, c'est chaste, c'est angélique, qu'une femme est heureuse d'être aimée ainsi !" » (Lettre de Madame Jules Gauthier à Stendhal, 9 février 1839, dans Stendhal, *Correspondance*, t. III, éd. Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, appendice, p. 555).

forêts de *L'Abbesse de Castro* semblent habitées par des maléfiques et une magie que n'auraient pas reniés les pièces de Shakespeare. Alors que le combat des *Ciampi* montre un décor qui fait penser aux arbres de *Macbeth*, gisant sur le champ de bataille, la narration présente la forêt comme un véritable tombeau végétal : « Tout le long de la route, il trouvait les arbres chargés d'hommes que l'on pendait. Ce spectacle hideux, joint à la mort de Ranuce et surtout à celle de Fabio, le rendait presque fou. » (AC, p. 81). Parallèlement, le brigand, figure centrale de la forêt stendhalienne, est marqué par des éléments que Stendhal associe à l'héritage shakespearien : l'errance par laquelle il est défini et l'aspect marginal qui le caractérise. Si les brigands, figures immuables aux yeux de l'auteur³⁵, lui semblent être présents en Italie depuis toujours, l'appellation peut également renvoyer à chacun de ceux qui en emprunteraient le comportement ou la fougue. Hélène de Campireali est ainsi désignée par le marchand de Castro à travers l'épithète « la femme du brigand » (p. 88). Enfin, dans son analyse concernant *Cymbeline*, Jean-Jacques Labia note le parallèle possible entre le bannissement d'Imogène et l'errance d'Hélène, laquelle peut être étendue à Clélia Conti dans *La Chartreuse de Parme*³⁶.

De manière plus légère, la déclaration d'amour enlevée de Marcel Capece à la Duchesse de Palliano rappelle aussi les tirades amoureuses béates de Roméo envers Juliette, ou celle de Ferdinand au moment de sa rencontre avec Miranda, à la scène 2 de l'acte I de *La Tempête*, puis lors de leur entrevue à la première scène de l'acte III. Or, cette pièce insulaire amène à voir que les paysages de *La Duchesse de Palliano*, récit également insulaire puisque sicilien, constituent un décor qui fait écho aux atmosphères shakespeariennes de Stendhal :

Durant les chaleurs brûlantes de cet été, la duchesse se promenait souvent dans les bois qui entourent Gallese. À la chute du jour, elle venait attendre la brise de mer sur les collines charmantes qui s'élèvent au milieu de ces bois et du sommet desquelles on aperçoit la mer à moins de deux lieues de distance. (DP, p. 25)

Si la mer fait songer à *La Tempête*, ainsi qu'au naufrage de l'acte II d'*Othello*, la forêt représente une nouvelle fois un indice shakespearien. Le comportement de Marcel Capece, lorsqu'il attend la duchesse dans les bois, annonce Ferrante Palla dans son désir pour la Sanseverina, tout en renvoyant à l'imaginaire shakespearien du romancier, construit entre les forêts magiques de *La Tempête* ou de *Comme il vous plaira*, et les forêts maléfiques de *Macbeth* : « Marcel pouvait se trouver dans ces bois : il s'y cachait, dit-on, et avait soin de ne se montrer aux regards de la duchesse que lorsqu'elle était bien disposée par les discours de Diane Brancaccio. » (*ibid.*).

En ce qui concerne *La Chartreuse de Parme*, Christopher Thompson fut le premier à rapprocher les forêts du roman des pièces de Shakespeare, mentionnant que le bois de Sacca fait songer à *Comme il vous plaira*³⁷. Michel Crouzet désignait quant à lui la forêt dans *La*

35. « Les premières histoires qu'on ait écrites en Italie, après la grande barbarie du IX^e siècle, font déjà mention des brigands, et en parlant comme s'ils eussent existé de temps immémorial. » (AC, p. 52).

36. Jean-Jacques Labia, « De Shakespeare au roman : l'art et l'ouvrage », dans K. G. McWatters et Christopher Thompson (dir.), *Stendhal et l'Angleterre*, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, p. 89.

37. Voir Thompson, *Le jeu de l'ordre et de la liberté dans La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 218, n. 56.

Chartreuse de Parme comme le « territoire le plus conventionnel du romanesque, renouvelé par le théâtre de Shakespeare³⁸ ». Nous avons déjà mentionné le désir de Stendhal de renforcer l'importance des forêts dans le roman, projetant d'ajouter un passage intitulé « la forêt entre Lugano et Grianta », écrit en novembre 1840. Or, dans ces pages de réécriture où le romancier insiste sur la valeur décisive de la forêt, l'on peut déceler une profonde innutrition shakespearienne. Le passage s'ouvre sur la « fureur » (CP, p. 673) redoublée de Fabrice del Dongo et l'« air sombre » de Barlass (p. 674). La folie constitue également l'un des éléments significatifs qui s'expriment dans les lieux que traversent les deux personnages, jusqu'à conditionner profondément l'état d'esprit de Fabrice : « C'était cette faculté de goûter la beauté avec des transports allant jusqu'à la folie qui faisait le charme de ce caractère. C'était à cette faculté tenant de la folie, qu'il devait cette expression irrésistible de volupté sensible » (p. 675). À l'aspect dramatique s'ajoute la dissimulation, puisque les douaniers sont « cachés dans le bois sur la lisière du lac » (p. 674). Fabrice del Dongo, sous l'ombre même des arbres, retrouve l'atmosphère des comédies shakespeariennes aimées par Henri Beyle : « Fabrice n'avait pas marché un quart d'heure sous ces arbres que son imagination, bien loin de songer aux vexations qui l'attendaient à Milan, ne lui fournissait plus que les images les plus riantes. » (p. 675). Enfin, le passage s'achève sur des lignes qui tiennent autant du roman gothique que des pièces du *bard*, mêlant la silhouette d'un château médiéval à l'heure nocturne fatidique, qui fait particulièrement penser à *Macbeth* :

Barlass ne lui adressa la parole qu'une fois pour lui rappeler que peut-être il conviendrait [de] ne pas arriver avant minuit à ce fossé profond qui sépare les murs du château de ce bois de vieux châtaigniers qui l'entoure au couchant. Nos voyageurs s'y tinrent cachés une demi-heure et ce ne fut que lorsque le quart après minuit sonnait à l'horloge du château, que Fabrice descendit dans le fossé. (p. 677)

La cloche stendhalienne ne figure-t-elle pas, ici, le « moment de repos comme celui que le grand Shakespeare présente aux spectateurs³⁹ », avec le détail du nid des martinets permettant de suspendre la terreur, et conservé en mémoire depuis la lecture de la tragédie, en février 1805 ? Ainsi, Stendhal insuffle dans les forêts de ses fictions des traits qu'il considère lui-même comme shakespeariens, qu'ils caractérisent directement le décor sylvestre, dans *L'Abbesse de Castro* et *La Duchesse de Palliano*, ou bien plus subtilement l'atmosphère propre aux lieux, dans *La Chartreuse de Parme*. Le traitement que le romancier réserve à la forêt, en tant que lieu majeur et décisif des différentes fictions, ainsi que l'importance du détail et de la suspension du récit, renforcent le tribut payé au théâtre du *bard*. L'on peut donc légitimement envisager, à propos des forêts des fictions stendhaliennes, une permanence de la valeur shakespearienne du lieu.

La formulation d'une dimension shakespearienne chez Stendhal, pour les forêts comme pour tout autre élément entrant dans ses textes, suggère un décryptage souvent

38. Michel Crouzet, *Rire et tragique dans La Chartreuse de Parme*, Paris, Eurédit, 2000, p. 25.

39. Voir Stendhal, *Journal*, 16 pluviôse an XIII (5 février 1805), dans *Œuvres intimes*, t. I, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 201.

délicat, au sein même du jeu des innutritions. Ainsi, la veine gothique de l'innutrition shakespearienne est, par exemple, particulièrement complexe : l'on interroge un « Shakespeare » utilisé d'abord par Horace Walpole, lui-même imité par Ann Radcliffe et Walter Scott, deux romanciers dont les esthétiques romanesques intéressèrent particulièrement Stendhal. À son tour, il construit son « Shakespeare » à travers ces textes médiateurs, dont, en tout premier lieu, les romans gothiques d'Ann Radcliffe. Philippe Berthier a souligné la parenté entre les forêts de *L'Abbesse de Castro* et l'atmosphère des récits de la romancière⁴⁰. Ce rapprochement permet à nouveau d'explorer le pouvoir suggestif de la forêt, et plus précisément la polysémie du mot dans l'idiote de romancier lui-même, au moment de convoquer le lieu « forêt » dans ses récits. En effet, si l'on a vu que le motif des grands arbres renvoie à Shakespeare dans l'imaginaire intime du romancier, les forêts gothiques d'Ann Radcliffe, souvent érigées comme modèle par Henri Beyle, témoignent elles-mêmes d'un tribut envers les pièces de Shakespeare, lequel a fait l'objet de multiples études⁴¹. L'écho des romans d'Ann Radcliffe à l'intérieur du lieu littéraire de la forêt, porte une double conséquence : le lien entre Ann Radcliffe et la forêt permet de faire signe vers une esthétique romanesque admirée, tout en redoublant, de manière quasiment inconsciente, l'innutrition shakespearienne.

Dès son article de 1839, Honoré de Balzac fut le premier à percevoir les réminiscences gothiques dont se nourrit *La Chartreuse de Parme* :

L'épisode des voleurs dans *Le Moine* de Lewis, son *Anaconda* qui est son plus bel ouvrage, l'intérêt des derniers volumes d'Anne Radcliffe, celui des péripéties des romans sauvages de Cooper, tout ce que je connais d'extraordinaire dans les relations de voyages et de prisonniers, rien ne se peut comparer à la réclusion de Fabrice dans la forteresse de Parme, à trois cents et quelques pieds de la première esplanade⁴².

Certes, Stendhal s'inscrit dans un contexte plus large de goût pour le roman noir, dans ses aspects shakespeariens et médiévaux, qui s'est étendu à toute l'Europe occidentale. Shakespeare ne doit pas être envisagé uniquement comme une figure d'autorité ; c'est surtout la théâtralité shakespearienne qui continue à opérer dans les réécritures par le roman. Cependant, Kate Rumbold a montré que, dans le passage du Shakespeare théâtral au Shakespeare du roman, se joue la création d'un imaginaire shakespearien, déjà chez les romanciers anglais du XVIII^e siècle, puis chez les Romantiques⁴³. Le « Shakespeare » qui se trouve en hypertexte du roman de Stendhal doit être envisagé dans son lien avec les romans gothiques,

40. Voir Philippe Berthier, *Espaces stendhaliens*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1997, p. 309.

41. Voir notamment Rumbold, *Shakespeare and the Eighteenth-Century Novel*, op. cit., p. 136 ; Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou Roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur littérature française jusqu'en 1884*, Genève, Slatkine Reprints, 2000 [1967], p. xi ; Brendan Hennessy, *The Gothic Novel*, Londres, Longman Group Ltd, coll. « British Book News, Bibliographical Series », 1978, p. 9.

42. Honoré de Balzac, « Études sur M. Beyle », dans Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, op. cit., p. 639.

43. Voir Rumbold, *Shakespeare and the Eighteenth-Century Novel*, op. cit., p. 78 et p. 80.

en particulier ceux d'Ann Radcliffe, pour qui Stendhal a formulé une admiration sans retenue, déjà parfaitement étudiée.

Comme Shakespeare, la romancière représente d'abord pour Henri Beyle une lecture des années de formation⁴⁴. Stendhal songeait à s'inspirer de *L'Italien ou le Confessionnal des Pénitents noirs*, dès 1803, pour les rôles de valets de ses projets de théâtre⁴⁵. Dans une lettre à Pauline, il recommande *Les Mystères d'Udolphe*, et *L'Italien ou le Confessionnal des pénitents noirs*, dont il associe la lecture à d'autres romans fondamentaux de son imaginaire personnel⁴⁶. Il aurait également emporté avec lui *Les Mystères d'Udolphe* durant son voyage à Florence en 1811⁴⁷. Les mentions d'Ann Radcliffe dans les écrits de Stendhal sont nombreuses. En janvier 1840, par exemple, l'univers de la romancière est là encore utilisé pour décrire l'atmosphère qui règne au début du chapitre II de *Lamiel*⁴⁸. Dans la *Vie de Rossini*, cherchant à exprimer la puissance horrifiante qu'il identifie dans les opéras de Paër tels que *l'Agnese* ou la *Camilla*, Stendhal a recours comme points de référence esthétique, à la fois à Shakespeare et aux romans d'Ann Radcliffe⁴⁹. Les deux œuvres musicales renvoient à une atmosphère gothique qui entremêle le *bard* et la romancière, dans l'imaginaire d'Henri Beyle. Il faut noter, quant à la réflexion menée sur la forêt, que c'est la conception de la nature tout entière qui, chez Ann Radcliffe est fondamentalement marquée par l'héritage shakespearien⁵⁰, comme dans *Les Mystères de la forêt*, lorsque le personnage d'Adeline affronte le vent dans une nuit sombre et orageuse.

Le point décisif, cependant, provient du fait qu'Ann Radcliffe constitue finalement un horizon à atteindre pour Stendhal, dans sa volonté d'alléger la description romanesque⁵¹. Il affirme ainsi dans *Rome, Naples et Florence* : « Il faudrait pour qu'il fût digne de plaire généralement, qu'un voyage en Italie fût écrit à frais communs par Mme Radcliffe pour la description de la nature et des monuments et par le président de Brosses pour la peinture des mœurs.⁵² » Stendhal érige la romancière en modèle dans la conception du lieu littéraire et

44. Voir François Vanoosthuyse, *Le Moment Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2017, p. 313, n. 74 ; K.-G. McWatters, *Stendhal lecteur des romanciers anglais*, Lausanne, Éditions du Grand Chêne, coll. « Collection stendhalienne », 1968, p. 29.

45. Voir Philippe Berthier, « Stendhal, Mme Radcliffe et l'art du paysage », dans *Espaces stendhaliens*, *op. cit.*, p. 301.

46. Stendhal, lettre à Pauline Beyle, juillet 1804, dans *Correspondance*, t. I, éd. Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 132.

47. Stendhal, *Journal (A tour through Italy, 1811)*, dans *Œuvres intimes*, t. I, *op. cit.*, « Notes et variantes », p. 1475.

48. Stendhal, *Lamiel*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 972. Voir sur ce point Philippe Berthier, « Morale construite », dans Daniela Gallo (dir.), *Stendhal historien de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2012, p. 102.

49. Voir Stendhal, « Préface introductive à la *Vie de Rossini* », dans Suzel Esquier (éd.), *Stendhal, l'Âme et la Musique*, Paris, Stock, 1999, p. 370.

50. Voir Killen, *Le Roman terrifiant ou Roman noir*, *op. cit.*, p. 35.

51. Voir Berthier, *Espaces stendhaliens*, *op. cit.*, p. 305.

52. Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, dans *Voyages en Italie*, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, à la date du 22 novembre 1816, p. 342 ; voir également : « Il faudrait dix

formule en particulier le désir d'avoir recours à sa prose pour décrire la Lombardie : « Si j'avais le talent de Mme Radcliffe, quelle description je ferais de Monticello (près de Montevicchia, au nord de Monza)⁵³ ! ». C'est certainement ce qui explique que la narration de *La Duchesse de Palliano* évoque Ann Radcliffe, juste après avoir mentionné les forêts (DP, p. 15). De même, c'est peut-être la raison pour laquelle un passage de *Suora Scolastica* semble convoquer avec insistance les paysages forestiers de la romancière, lors d'une marche du personnage de don Genarino :

Il monta dans ce joli bois qui domine Naples, et qu'on appelle l'Arenella, là s'étend le mur d'enceinte de l'immense jardin du couvent de Santo Petito. En continuant sa promenade mélancolique il arrive à la plaine du Vomero qui domine Naples et la mer, il alla jusqu'à une lieue de là au magnifique château du duc Vargas del Pardo. Ce château était une forteresse du Moyen Âge aux murs noirs et crénelés, il était célèbre dans Naples par son aspect sombre. (SS, p. 1114)

Ainsi, dans le roman gothique, de même que dans les pièces de Shakespeare, Stendhal apprécie une atmosphère particulière, qui naît des décors. C'est au tout premier rang de ces signifiants dont la puissance suggestive est désignée comme modèle pour l'esthétique romanesque que se tient la forêt stendhalienne.

Conclusion

L'on pourrait appliquer à l'expression « grands arbres » chez Henri Beyle, l'analyse menée par Gérard Genette sur les expressions de la langue ayant trait à l'espace, lesquelles oublient leur fondement spatial pour faire place à une signification métaphorique⁵⁴. Les grands arbres de Stendhal se tiennent comme une métaphore qui, tout en désignant un espace géographique existant (les forêts de Lombardie), renvoie à un espace imaginaire, voire à un objet abstrait et intime de l'auteur. Le signifiant grands arbres fait apparaître un signifié complexe, dont la lecture de Shakespeare et celle d'Ann Radcliffe forment les véritables sédiments, plus encore que les images que l'auteur peut avoir en mémoire. À nouveau, l'on peut s'en remettre à une formule de Gérard Genette pour décrire ce transfert : « Il s'agit donc ici d'un espace *connoté*, manifesté plutôt que désigné, parlant plutôt que parlé⁵⁵ ». La forêt stendhalienne s'aperçoit finalement comme un espace dont la construction est d'abord éminemment personnelle. Les écrits intimes de Stendhal dévoilent une véritable rêverie sur les forêts, lieu dont l'image, plus encore que de renvoyer précisément aux forêts des pièces de Shakespeare, semble plutôt

pages et le talent de Mme Radcliffe pour décrire la vue dont on jouit en mangeant l'omelette apprêtée par l'ermite. » (*ibid.*, à la date du 5 mars 1817, p. 524). Voir l'analyse de Philippe Berthier, « Balzac et *La Chartreuse de Parme*, roman corrézien », dans Pierre-Louis Rey (dir.), *Stendhal, la Chartreuse de Parme*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 34-35.

53. Stendhal, *Rome, Naples et Florence (1826)*, *op. cit.*, à la date du 4 janvier 1817, p. 420.

54. « Dans ces métaphores, le plus souvent irréflechies (...) on ne parle pas de l'espace : on parle d'autre chose en termes d'espace – et l'on pourrait presque dire que c'est l'espace qui parle : sa présence est implicite, impliquée, à la source ou à la base du message plutôt que dans son contenu. » (Gérard Genette, « Espace et langage », dans *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 102).

55. *Ibid.*, p. 103.

associée à l'idée abstraite que le romancier se fait de la figure du dramaturge, et de ce que la convocation de cette figure titulaire peut représenter en termes de liberté créative et selon les mots propres à Stendhal, de « naturel » et d' « énergie » en littérature.

Par cet entrelacement avec un imaginaire désigné comme shakespearien et en réalité propre au romancier lui-même, la forêt se détache de sa fonction référentielle pour acquérir une fonction suggestive. Dans ce cas, l'environnement ne saurait être un simple décor. Comme le formule Sara Buekens à propos de Julien Gracq, l'on peut avancer pour Stendhal que sa « sensibilité environnementale est d'abord esthétique⁵⁶ » : l'environnement naturel que représente la forêt est convoqué pour sa faculté poétique. Dès lors, la forêt stendhalienne peut être placée parmi les « géographies purement imaginaires », selon une formule empruntée à Michel Collot. Dans les œuvres italiennes de Stendhal entre 1838 et 1840, la forêt relève finalement plutôt du paysage que du lieu ou de l'environnement, toujours selon la distinction que Michel Collot emprunte aux analyses de Jean-Pierre Richard :

le mot paysage ne désigne évidemment pas le ou les lieux où un écrivain a vécu ou voyagé et qu'il a pu décrire dans son œuvre, mais une certaine image du monde, intimement liée à son style et à sa sensibilité : non pas tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés et une construction littéraire⁵⁷.

Par conséquent, la formule lexicalisée des « grands arbres » construit elle-même son espace, plutôt que de faire référence à une image préalablement perçue. Les grands arbres ne sont pas tant empruntés aux pièces de Shakespeare ou aux romans gothiques, qu'ils n'en convoquent le pouvoir romanesque, à l'instar d'une formule magique. C'est peut-être ici la source de l'intuition de Julien Gracq, qui, dans *En lisant en écrivant*, avançait déjà à propos de Stendhal que « sa singularité est qu'il livre à ses lecteurs une *époque-pays* totalement en marge de la chronologie comme de la géographie⁵⁸ ». La forêt peut alors être entrevue comme l'un des lieux par excellence où règne et s'exerce l'« *époque-pays* » de Stendhal, temps et lieu qui n'ont jamais existé, mais que le romancier parvient à faire surgir de son propre panthéon littéraire.

Bibliographie

- ANDRÉOLI Max, « Arbres et forêts », dans Michel Arrous (dir.), *Stendhal et les choses de la nature*, Paris, Eurédit, 2017, p. 29-50.
- ANSEL Yves, BERTHIER Philippe et NERLICH, Michael (dir.), *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- BERGMANN Martin, *La Vocation du poète dans les pièces de Shakespeare : Le Songe d'une nuit d'été, La Tempête, Timon d'Athènes*, Paris, Éditions d'Ithaque, 2014.

56. Buekens, « L'écopoétique », art. cit., § 10.

57. Collot, « Pour une géographie littéraire », art. cit., p. 10, qui renvoie ici à son article « Paysage et critique littéraire », dans Michel Collot, *Paysage et poésie*, Paris, Corti, 2005, p. 177-189 et aux ouvrages de Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967 ; et *Pages Paysages*, Paris, Seuil, 1984.

58. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bernhild Boie et Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 574.

- BERTHIER Philippe, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977.
- « Balzac et *La Chartreuse de Parme*, roman corrigé », dans Pierre-Louis Rey (dir.), *Stendhal, la Chartreuse de Parme*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 31-45.
- *Espaces stendhaliens*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1997.
- *Stendhal, vivre, écrire, aimer*, Paris, Éditions de Fallois, 2010.
- « Morale construite », dans Daniela Gallo (dir.), *Stendhal historien de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Art & Société », 2012, p. 97-102.
- « Notice à *Suora Scolastica* », dans Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, éd. Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1483-1486.
- BREFFI Ferdinand, *Stendhal, Shakespeare et La Chartreuse de Parme*, Thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2019.
- BUEKENS Sara, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *Elfe XX-XXI*, n° 8, 2019. doi.org/10.4000/elfe.1299
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie*, Paris, Corti, 2005.
- « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », dir. Nathalie Kremer, 2011. doi.org/10.58282/lht.242
- CORREDOR Marie-Rose, « Forêts », dans Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich (dir.), *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 280-281.
- CROUZET Michel, « Sur la topographie de la *Chartreuse de Parme*, et le rapport des lieux et des lieux communs », dans Michel Crouzet (dir.), *Espaces romanesques*, Paris, PUF, coll. « Publications de l'Université de Picardie », 1982, p. 99-139.
- *La Poétique de Stendhal : forme et société, le sublime*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1983.
- *Le roman stendhalien : La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme, coll. « Modernités 1650-1850 », 1996.
- DEL LITTO Victor, *La Vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Paris, PUF, 1962.
- DENIER Renée, *Count Stendhal, Henri Beyle et l'Angleterre*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2012.
- DIDIER Béatrice, « Improvisation et canevas », *Recherches et travaux*, hors-série n° 13, « *La Chartreuse de Parme*. Chant et tombeau », dir. Daniel Sangsue, 1998, p. 11-33.
- GENETTE Gérard, « Espace et langage », dans *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 101-108.
- GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bernhild Boie et Claude Douguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 553-768.
- HAMM Jean-Jacques, « Bois et forêts des nouvelles et romans stendhaliens », dans Michel Arrous (dir.), *Stendhal et les choses de la nature*, Paris, Eurédit, 2017, p. 119-129.
- HENNESSY, Brendan, *The Gothic Novel*, Londres, Longman Group Ltd, coll. « British Boot News, Bibliographical Series », vol. XVIII, 1978.
- KILLEN, Alice M., *Le Roman terrifiant ou Roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur littérature française jusqu'en 1884*, Genève, Slatkine Reprints, 2000 [1967].
- LABIA Jean-Jacques, « De Shakespeare au roman : l'art et l'ouvrage », dans K. G. McWatters et Christopher Thompson (dir.), *Stendhal et l'Angleterre*, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, p. 85-95.
- MARTINEAU Henri, *Le Calendrier de Stendhal*, Paris, Le Divan, 1950.
- MCWATTERS K.-G., *Stendhal lecteur des romanciers anglais*, Lausanne, Éditions du Grand Chêne, coll. « Collection stendhalienne », 1968.
- RUMBOLD Kate, *Shakespeare and the Eighteenth-Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- SANTA Àngels, « Conjonction du rôle de l'art et du paysage dans les *Chroniques italiennes* de Stendhal », dans Encarnación Medina Arjona (dir.), *Sous le regard de Stendhal : Promenades à travers la nature et les arts*, Paris, Eurédit, 2017, p. 15-27.
- SHAKESPEARE William, *Richard the Third, A Tragedy in five Acts*, Paris, Truchy, 1834. Document conservé au Fonds Bucci, Biblioteca Comunale Centrale (Palazzo Sormani), Milan, n° 2697 (STEND.FSB.2697). Disponible sur www.digitami.it/stendhal/ricerca/scheda.php?id=2697

- *Comédies*, t. III, (*Œuvres complètes*, t. VII), éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 2016.
- SOULE Lesley Ann, « *Subverting Rosalind: Cocky Ros in the Forest of Arden* », *New Theatre Quarterly*, vol. 7, n° 26, 1991, p. 126-136. doi.org/10.1017/S0266464X00005406
- STENDHAL, *Correspondance*, 3 t., éd. Henri Martineau et Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967-1968.
- *Écoles italiennes de peinture*, dans *Mélanges*, t. IV, éd. Victor Del Litto, Genève, Cercle du Bibliophile, 1972.
- *Voyages en Italie*, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
- *Œuvres intimes*, 2 t., éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981-1982.
- *Vie de Rossini*, dans Suzel Esquier (éd.), *Stendhal, l'Âme et la Musique*, Paris, Stock, 1999, p. 323-753.
- *Œuvres romanesques complètes*, 3 t., éd. Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, 2007, 2014.
- SUHAMY Henri (dir.), *Dictionnaire Shakespeare*, Paris, Ellipses, 2005.
- THOMPSON Christopher, *Le jeu de l'ordre et de la liberté dans La Chartreuse de Parme*, Aran, Éditions du Grand-Chêne, 1982.
- VANOOSTHUYSE François, *Le Moment Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2017.