

## PROBLÈMES DE RÉCEPTION BEYLISTE: LE JE PRÉ-TEXTUEL<sup>1</sup>

“Douceur d’être et de n’être pas” Valéry

Selon Georges Poulet, “Pénétrer un texte, c’est... franchir la fragile barrière qui nous sépare d’un univers mitoyen, aussi indéfinissable que le nôtre: c’est avancer dans un domaine qui n’a pas de bornes et qui n’a peut-être pas de fond.”<sup>2</sup> Henri Beyle semble avoir éprouvé le besoin particulièrement impérieux (ou l’avoir anticipé chez ses lecteurs) d’un moment de transition entre le monde connu et l’univers textuel évoqué par Poulet: un “pré-texte”, qu’il soit appelé “Avant-propos”, “Préface” ou “Avertissement”.<sup>3</sup> En effet, ses écrits fictifs tout comme ses écrits non-fictifs ou semi-fictifs témoignent de sa réticence à céder aux incipits le rôle d’interrompre le vaste silence qui précède le texte et, fait encore plus significatif, à laisser au seul lecteur le privilège de circonscrire les bornes du sens qu’il contient. Notre expérience du *texte* beyliste est donc quasiment toujours médiatisée. Qui plus est, souvent Beyle ne se contente pas d’un seul pré-texte. Il en a écrit trois pour *De l’Amour*, pour ne citer qu’un exemple.<sup>4</sup> Autre fait notable, Beyle a écrit des pré-textes pour des œuvres qui resteront inachevées ou qui n’ont pas paru de son vivant: *Souvenirs d’égotisme*, *Vie de Napoléon*, *Mémoires sur Napoléon* et, enfin, *Lucien Leuwen*, qui est doté de quatre pré-textes. Composante intégrale de la rhétorique beyliste, le pré-texte mérite une analyse. Notre perspective critique se centrera sur les modes d’appropriation textuelle. Puisque pour le lecteur la voie qui mène au texte est celle d’une voix, dans un premier temps nous chercherons à déterminer quelle réalité est symbolisée par le Je narrateur du pré-texte.<sup>5</sup> Dans un deuxième temps nous explorerons l’effet du statut ambigu de cet élément allocutif sur la réception du pré-texte lui-même et sur celle du texte qui suit.

Par convention sociale, il existe un rapport d’identité entre la personne en chair et en os qui a écrit le livre, (A), le nom qui paraît sur la couverture du livre, sur la page de garde, etc., (B), et l’auteur du pré-texte, (C), même si celui-ci garde l’anonymat.<sup>6</sup> En effet, le fait que celui-ci garde l’anonymat constitue un signal narratif qui atteste de l’identité entre B et C. Ces trois composantes sont, en termes narratologiques, des êtres extradiégétiques. Une quatrième composante existe qui est tantôt extradiégétique, tantôt diégétique: le narrateur du texte qui suit, (D). De la sorte, l’instance narrative du roman serait selon la convention  $A = B = C \neq D$ , celle de l’autobiographie  $A = B = C = D$ .

Examinons maintenant le cas de Beyle. Chez lui la situation est beaucoup plus complexe, et ceci est dû en grande partie à sa pratique de la pseudonymie. Considérons tout d’abord le roman. Pour *La Chartreuse de Parme* et l’inédit *Lucien Leuwen*, par exemple, la formule est

$A \neq B = C \neq D$ , l'identité entre l'auteur du texte et celui du pré-texte étant toujours présupposée.<sup>7</sup> Puisque *Armance* a paru dans l'anonymat, sa situation narrative se réduit à  $C = D$ . L'instance narrative du *Rouge et le Noir* est la plus compliquée, vu que l'identité du Je narrant du pré-texte reste ambiguë. Le lecteur y lit: "Nous avons lieu de croire que les feuilles suivantes furent écrites en 1827".<sup>8</sup> L'auteur du pré-texte paraît ne pas devoir se confondre avec l'auteur du texte, car celui-ci, il va sans dire, serait au courant des dates précises de la rédaction. De toute évidence, ce "nous"; représente l'éditeur. On aurait donc ici la situation de communication  $A \neq B \neq C \neq D$ . En réalité, tout donne à croire que Beyle lui-même est l'auteur du pré-texte, et qu'il se cache derrière le pluriel anonyme pour des raisons stratégiques que nous aurons l'occasion d'évoquer plus loin.

Le cas inverse, où l'instance narrative semble être la moins ambiguë, serait celui des œuvres explicitement autobiographiques. Ainsi dans *Souvenirs d'égotisme*, l'identité de nom entre l'auteur (Henri Beyle), le signataire du livre, l'auteur du bref pré-texte et, enfin, le narrateur diégétique-héros semble parfaite ( $A = B = C = D$ ). *La Vie de Henry Brulard* ne comporte pas de pré-texte, mais signalons que s'il en avait un, le nom fictif dans le titre ("Henry Brulard" pour "Henri Beyle") troublerait la transparence narrative. Le titre de n'importe quel texte est censé en annoncer le contenu, mais ici l'auteur parle-t-il de lui-même? Un lecteur naïf ne saurait le dire avec certitude car "Henry Brulard" n'est pas un nom d'auteur connu du public. Le statut du Je narrant semble voué à l'incertitude, même dans cette autobiographie qui, plus qu'aucun autre genre de texte, devrait être régie par une transparence parfaite.<sup>9</sup>

Quant à ses œuvres non-fictives et semi-fictives, leur instance narrative se résume par la formule:  $A = B = C = D$ . Dans toutes ses œuvres, il y a une identité patente entre trois éléments, le signataire du livre (qu'il s'appelle L.-A.-C. Bombet ou M. de Stendhal), le Je pré-textuel et celui du texte. C'est tout aussi vrai pour ses écrits historiques (*Vie de Napoléon, Mémoires sur Napoléon*) que pour ses écrits polémiques (*Racine et Shakespeare, De l'Amour*) et semi-fictifs (*Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase, Rome, Naples et Florence, Vie de Rossini et Promenades dans Rome*). Un texte de cette catégorie où l'instance narrative est particulièrement complexe est le voyage semi-fictif, *Mémoires d'un Touriste*. C'est en fait l'unique pré-texte beyliste où l'auteur réel signe, ou paraît du moins se représenter par les initiales "H. B.", tandis que le narrateur diégétique est identifié comme étant "Philippe L.", commis voyageur et marchand de fer. Ces rapports se laissent représenter par la formule  $A = C, A \neq B, A \neq D, B \neq C$ . Dans tous ces rapports d'identité la fonction de Stendhal, signataire du livre, reste de nouveau ambiguë.<sup>10</sup>

Cette non-identité entre l'auteur réel (Henri Beyle), le signataire du livre et l'auteur du pré-texte rend problématique la réception du texte qui suit. Evidemment, pour le lecteur non-averti qui n'est pas au courant de la

pseudonymie beyliste et qui ne lit qu'un de ses ouvrages, cette non-identité restera inconnue et ne posera aucun problème. De fait, le Je pré-textuel constitue une technique narratologique propre à capter la bienveillance d'un tel lecteur car Beyle s'accorde la facilité de fabriquer le Je narrant le plus apte à créer le rapport de confiance qu'il cherche avec son lecteur. Paradoxalement, tout mensonge ou modification est permis s'il contribue à gagner la confiance de son lecteur, si fort est son souci d'authenticité et de crédibilité.

*Racine et Shakespeare* nous servira d'exemple. Si Beyle se crée dans le pré-texte un auteur fictif qui s'inclut parmi les plus jeunes ("nous, jeunes gens raisonnables, sérieux et un peu envieux, de l'an de grâce 1823") c'est bien dans une visée stratégique: associer ses nouvelles idées à une jeune génération tapageuse et énergique dans l'espoir de les rendre plus convaincantes.<sup>11</sup> En effet, selon le système relativiste qu'il prône dans cette œuvre, chaque génération a des goûts qui lui sont propres. Or Beyle avait quarante ans en 1823: il était donc en réalité trop mûr pour s'ériger en porte-parole de la nouvelle génération. En fait, pour rester fidèle à sa théorie relativiste, il aurait dû militer pour les goûts des *pères* de cette génération de 1823 et non pas pour ceux de cette génération elle-même! Le pré-texte à "La Duchesse de Palliano" nous présente une situation analogue. Au moment de la rédaction de cette nouvelle Beyle avait cinquante-cinq ans, mais il a créé pour son narrateur pré-textuel un "jeune Français, né au nord de Paris". Ce faisant, il souligne l'impossibilité de "deviner ce qu'éprouvaient ces âmes italiennes de l'an 1559".<sup>12</sup> En créant un Je pré-textuel dont la biographie le sépare de l'Italie encore plus que celle de Beyle – et dans le temps et dans l'espace – il affirme son propre choix de ne pas sortir du rôle de traducteur.

Dans d'autres pré-textes Beyle a faussé les dates ou les lieux de rédaction de ses textes et a créé un Je narrant avec une biographie différente de la sienne. De nouveau ces "mensonges" étaient paradoxalement plus propres à convaincre le lecteur de la véracité du texte qui suivait. Ainsi les *Promenades dans Rome, De l'Amour, Rome, Naples et Florence en 1817* et la *Vie de Rossini* ont tous été rendus plus crédibles aux yeux du lecteur non-averti par l'assertion trompeuse que l'auteur était "sur place" au moment de leur rédaction. Il faut encore citer sa pratique de fausser la date de rédaction du texte. Le désir de détacher l'écriture du moment historique constitue une réponse à la fuite anticipée du lecteur contemporain de l'œuvre. Si ce dernier croyait à une motivation politique du texte et s'il ne partageait pas les opinions politiques du Je pré-textuel, il pourrait interrompre sa lecture au seuil du texte. L'"Avertissement" au *Rouge et le Noir* est exemplaire. Si Beyle fabrique un "éditeur" qui affirme que le texte a été rédigé en 1827, c'était sans doute pour se protéger d'avance des soupçons d'engagement politique. En réalité Beyle a eu l'idée du roman en 1828 et n'a terminé le roman qu'en 1830, année même de la Révolution de Juillet. Le mobile de ce démenti a été de gagner la faveur du plus grand nombre de lecteurs contemporains, indépendamment de leur orientation politique.

Prenons maintenant le cas du lecteur du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui a entre les mains la première édition de *De l'Amour* dont le signataire est "l'auteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* et des *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*".<sup>13</sup> A première vue, cette façon de signer le texte semble faite pour inspirer confiance au lecteur, car comme P. Lejeune le signale, reconnaître la production de textes antérieurs constitue un signe de réalité de l'auteur propre à militer pour la confiance du lecteur.<sup>14</sup> Mais supposons que ce lecteur, curieux de la production littéraire précédente de l'auteur, se procure ces deux ouvrages. Quel ne serait pas son étonnement en découvrant que le premier ouvrage est signé M. B. A. A. tandis que le deuxième est signé L.-A.-C. Bombet! Est-ce qu'un de ces noms renvoie à une personne réelle? Le lecteur non-averti ne saurait le dire. L'identité réelle de l'auteur restera masquée et ce camouflage pourrait prévenir toute bienveillance de la part de ce lecteur et même provoquer une interruption de sa lecture. La mise en question de l'identité du Je pré-textuel risque donc de transformer l'effet produit par le pré-texte: au lieu de servir d'adjuvant à la lecture du texte qu'il introduit, il en constitue un empêchement.

Une perplexité analogue a pu être éprouvée par un lecteur du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui prenait M. de Stendhal tout d'abord pour un officier de cavalerie prussien en congé (la *persona* de l'auteur fictif de *Rome, Naples et Florence en 1817*) et ensuite pour un Français (dans *Promenades dans Rome* pour ne citer qu'un exemple). Il en va de même pour un lecteur des *Mémoires d'un Touriste* qui accepte la convention selon laquelle le signataire du livre coïncide avec l'auteur du pré-texte, et qui est confronté par deux signataires. En effet, "Stendhal" signe le livre, tandis que c'est "H. B." qui signe la "Préface". Pour le lecteur contemporain qui souscrit à l'idée de Rousseau que "Tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie" (l'"horizon d'attente" A = B = C) la pseudonymie poserait d'importants problèmes de réception.<sup>15</sup> En modifiant légèrement la formule de Wayne Booth, nous pouvons dire que ce lecteur a affaire à des "unreliable authors".<sup>16</sup> Le lecteur sera gêné dans ses présuppositions, d'autant plus que le Je pré-textuel beyliste établit d'habitude un contrat de sincérité avec son lecteur. Dans l'Avertissement aux *Promenades dans Rome*, par exemple, l'auteur fictif affirme: "Sans doute, il y aura des erreurs, mais jamais l'intention de tromper, de flatter, de dénigrer. Je dirai la vérité".<sup>17</sup> Celui des *Mémoires sur Napoléon* s'engage de la même manière: "Ainsi, ô mon lecteur, comme je ne veux vous tromper en rien, je suis obligé de vous déclarer qu'il m'a fallu renoncer au suffrage de la bonne compagnie..."<sup>18</sup> Par de telles assurances explicites, et par des moyens implicites, tel un style "spontané", le pré-texte beyliste aménage ainsi un "horizon d'attente" qui privilégie tout particulièrement la sincérité. La découverte que le Je pré-textuel ne mérite pas la confiance du lecteur peut entraîner deux conséquences possibles. La première, nous l'avons déjà suggéré, serait l'interruption de la lecture. Pour que la lecture puisse continuer, le lecteur doit tout d'abord reconnaître l'insuffisance du modèle de communication litté-

raire auquel il a toujours adhéré. Il doit abandonner la notion selon laquelle le Je narrateur du pré-texte est l'auteur et accorder à l'auteur le droit de devenir lui-même un élément de sa fiction. A partir du moment où il accepte le changement de statut du pré-texte de non-fiction en fiction, le lecteur est forcé de relire le pré-texte, mettant en doute cette fois tout ce que le Je narrateur y dit de ses intentions, du texte qui suit, etc.

Cette ambiguïté qui marque l'identité du Je pré-textuel beyliste constitue un vide, un "lieu d'indétermination" qui implique le lecteur dans une interaction dynamique avec le texte. Nous souscrivons à l'idée de Wolfgang Iser quand il écrit: "les ellipses du discours forment l'élément central de la communication. L'interaction dialogique a besoin d'une certaine dose d'indétermination pour s'établir".<sup>19</sup> Par ce vide le lecteur devient un agent plus actif dans le processus littéraire. On peut même soupçonner l'auteur d'avoir consciemment laissé planer le doute sur l'identité du Je pré-textuel car il lui permet de sélectionner, ou encore de former ses lecteurs. En effet, la zone d'indétermination créée invite le lecteur à accepter un certain contexte de lecture pour le texte. Or un des traits des *happy few*, rappelons-le, est le pouvoir de discerner l'ironie dans les mots du narrateur beyliste. Selon cette optique, l'ambiguïté référentielle du Je pré-textuel constitue alors un non-dit exemplaire qui préfigure pour le lecteur les autres non-dits qu'il va rencontrer dans le texte qui suit. "Signal d'ironie", elle sera productive d'un certain type de lecture.<sup>20</sup> C'est ainsi que, dans les mots d'Iser, "la structure textuelle se transforme en structure d'acte".<sup>21</sup> Ainsi le lecteur qui ne se laisse pas décourager par ces inconspicuités liminaires serait plus apte à pouvoir comprendre l'intention communicative de tout ce qui suit.

Considérons maintenant le cas opposé: celui d'un lecteur averti du XX<sup>e</sup> siècle. Connaissant le canon littéraire, il saura que le retrait de l'auteur réel derrière un pseudonyme constitue une convention de l'œuvre beyliste. Ce lecteur, reconnaissant Bombet ou Stendhal comme des noms d'auteur, sait à qui attribuer la paternité du texte. S'il a accès à la critique, il peut comprendre les diverses motivations de la pseudonymie. Il saura que dans certains cas une motivation politique existait pour Beyle qui voulait traiter les thèmes de l'énergie et de la liberté au lendemain de Waterloo. Comme V. Del Litto l'a souligné pour le seul cas de *Rome, Naples et Florence en 1817*, le faux nom allemand et la prétendue fonction militaire étaient autant de protections contre les censeurs autrichiens et contre la Terreur blanche.<sup>22</sup> Cette explication politique pourrait s'appliquer à plusieurs de ses œuvres, avec quelques modifications seulement.<sup>23</sup> Par ailleurs, ce lecteur averti reconnaîtra une motivation psychologique dans la création d'un auteur fictif, car comme Jean Starobinski l'a démontré, la pseudonymie permettait à Beyle de satisfaire son besoin profond de distanciation de l'autre.<sup>24</sup> Une des préfaces à *De l'Amour* nous en offre une illustration convaincante. Ici l'auteur fictif prétend avoir observé – mais jamais éprouvé – les sentiments dont il propose de parler:

Mais, plus curieux que sensible, jamais il n'a rencontré la moindre aventure, jamais il n'a éprouvé aucun sentiment personnel qui méritât d'être raconté; et si l'on veut lui supposer l'orgueil de croire le contraire, un orgueil plus grand l'eût empêché d'imprimer son cœur et de le vendre au public pour six francs, comme ces gens qui, de leur vivant, impriment leurs Mémoires.<sup>25</sup>

Toutefois nous savons que Beyle a écrit ce traité pour rendre compte de sa propre passion pour Métilde Dembowski et peut-être pour séduire celle-ci. Enfin, ce lecteur averti saurait que la création d'un Je pré-textuel fictif fait plus que cacher l'identité réelle d'un auteur prudent ou timide: il comprendra, comme nous l'avons déjà démontré, que cet être fictif constitue aussi une technique narratologique dont l'auteur réel se sert selon les besoins impérieux de la *captatio lectoris*.

Mais les problèmes de réception peuvent persister, même pour ce lecteur apparemment averti. Supposons par exemple quelqu'un qui a lu les pré-textes à *Armançe*, au *Rouge et le Noir* et aux *Mémoires d'un Touriste* et qui a constaté que le Je pré-textuel beyliste a tendance à nier la paternité du texte qui suit pour n'assumer que le rôle de traducteur ou d'éditeur. Pour ce lecteur, ces autres lectures auront créé un certain "horizon d'attente", en l'occurrence, que le Je pré-textuel n'est pas crédible. Le lecteur apportera cet horizon à sa lecture du pré-texte de "Vittoria Accoramboni", où le narrateur se présente comme le traducteur d'une histoire écrite par un auteur italien du XVI<sup>e</sup> siècle. Les présuppositions de notre lecteur averti – que chez Beyle le Je pré-textuel est une fiction – seront confirmées quand, en lisant le portrait que le narrateur brosse de cet auteur italien, le lecteur y reconnaîtra maints traits qui caractérisent le Je narrant dans d'autres pré-textes beylistes. On y trouve en particulier ces ressemblances:

- |                                 |                                                                                                  |
|---------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. la sincérité                 | "son affaire unique est de raconter avec vérité"                                                 |
| 2. le point de vue              | il ne "juge jamais un fait"                                                                      |
| 3. le statut de témoin oculaire | "il écrivait douze jours après la mort de l'héroïne"                                             |
| 4. le style                     | il "croyait ne pouvoir agir sur le voisin qu'en s'exprimant avec la plus grande clarté possible" |
| 5. la rédaction spontanée       | il ne "prépare jamais" un fait                                                                   |

Ce lecteur sera tenté d'y distinguer une mise en abyme de la rédaction à valeur stratégique: par le truchement d'un auteur fictif au deuxième degré (celui du texte, l'Italien du XVI<sup>e</sup> siècle) Beyle sera arrivé à éviter les appa-

rences de suffisance chez le narrateur pré-textuel au premier degré (le narrateur extradiégétique du pré-texte). Toutefois, non moins que le lecteur naïf, ce lecteur averti aura été trompé, car pour une fois le rôle de traducteur n'est pas un masque. Beyle a réellement traduit cette nouvelle; il ne l'a pas écrite. La découverte de la situation narrative réelle de ce livre rendue possible par des lectures supplémentaires provoquerait une modification de "l'horizon d'attente" de ce lecteur. Dorénavant il sera obligé de tenir compte de la crédibilité possible du narrateur pré-textuel. Ce lecteur apportera ce nouvel "horizon d'attente" à sa lecture d'autres pré-textes beylistes. De nouveau, cet horizon pré-textuel aura créé un contexte interprétatif pour la lecture du texte qui suit. Comme dans le cas du lecteur naïf, la problématisation de la crédibilité du *Je pré-textuel* va ébranler davantage la confiance que le lecteur aura placée dans le narrateur *textuel*.

Dans les pages précédentes, nous avons vu comment la communication littéraire dans le pré-texte beyliste s'inscrit dans un réseau de relations à la fois ambiguës et paradoxales. Dans la première partie de notre étude nous avons vu comment le Je narrant du pré-texte beyliste est quasiment toujours un être textuel dont la vie est une fabulation. Mais derrière la fragmentation de l'instance narrative se laisse néanmoins entendre une voix qui, toute brouillée qu'elle soit, reste celle de Beyle. De fait, bon nombre de ressemblances existent entre la biographie de Beyle et celle de ses *alter ego* pré-textuels. Par le biais de ses auteurs fictifs et de ses narrateurs pré-textuels Beyle est arrivé à se construire un espace ludique où il parvient à être et à ne pas être à la fois. En faisant de sa rédaction du pré-texte un acte littéraire tantôt diégétique, tantôt extradiégétique, Beyle s'écarte de la norme. Fusion désinvolte de la fiction et de l'autobiographie, le pré-texte beyliste occupe un statut littéraire ambigu. Cette ambiguïté constitue un "lieu d'indétermination" qui implique le lecteur dans le pré-texte: celui-ci est en effet forcé à participer à sa constitution sémantique. Mais la concrétisation du sens du pré-texte, nous l'avons vu, dépend de la compétence réceptive du lecteur. Certes, cette compétence inclut ses capacités linguistiques, ses dispositions personnelles, sa formation socio-culturelle et "l'horizon d'attente" générique que sa lecture précédente de pré-textes – beylistes et autres – aura formé. Mais dans le cas de Beyle – peut-être comme nulle part ailleurs – la compétence littéraire du lecteur ou, pour le dire d'une manière moins normative, le type d'appropriation qu'un lecteur va opérer sur le texte, dépend de sa familiarité avec les détails extratextuels concernant la vie de l'auteur. Ainsi nous avons affaire à deux types de *Leerstellen*: un vide *textuel*, les inconséquences à propos de l'identité du Je narrant dans l'ensemble des pré-textes, et un vide *extratextuel*, les lacunes dans les connaissances du lecteur à propos de la vie et de l'œuvre beylistes.

Notre essai devrait être complété par une étude historique qui recenserait des réactions vérifiables à l'œuvre beyliste. Toutefois, la *Rezeptionsges-*

*chichte* impliquerait de longs développements qui ne seraient pas de mise ici.<sup>26</sup> Limitée à des considérations textuelles une étude qui considère les effets de la problématisation du Je narratif – la polysémie du pré-texte – au lieu de ses causes, nous a amené à approfondir notre compréhension de la pseudonymie beyliste. Centrée sur le lecteur et sur des problèmes de réception, notre étude voudrait prouver que le vouloir-dire chancelant de l'auteur fixe les conditions du vouloir-comprendre du lecteur.

The University of Iowa

WENDELIN A. GUENTNER

#### Notes

1. Je tiens à remercier l'“University House” à l'Université d'Iowa pour son aimable appui lors de la rédaction de cette étude.

2. Georges Poulet, “Lecture et interprétation du texte littéraire” dans *Qu'est-ce qu'un texte*, (Paris, Corti, 1975), p. 72.

3. De fait, l'unique ouvrage de longue haleine publié de son vivant qui ne s'inaugure pas par un texte “en marge” est *L'Histoire de la peinture en Italie*, signée “M. B. A. A.” Précisons qu'il faut dire pré-texte “beyliste” et non pas “stendhalien” puisque les *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et de Considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie* est signé “L.-A.-C. Bombet”. Nous nous référerons à cet écrit par son titre moderne, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*.

4. Ces multiples pré-textes sont parfois destinés à différents allocutaires. Ainsi des trois qui précèdent la *Vie de Napoléon*, le premier s'adresse à “Monsieur le libraire”, et le deuxième à Beyle lui-même (“Pourquoi ai-je conduit ainsi les idées du lecteur. Préface pour moi”). Seul un troisième pré-texte, intitulé “Préface”, a été écrit pour le lecteur.

5. Nous parlerons de “l'auteur fictif” pour désigner le Je pré-textuel qui accepte la paternité du texte qui suit; “du narrateur pré-textuel” pour celui qui la désavoue.

6. Si nous suivions Wayne Booth, nous devrions faire encore une distinction entre la personne en chair et en os et le “second moi de l'auteur” qui écrit, “l'auteur implicite”. La distinction faite par W. Booth entre l'auteur et “l'auteur implicite” ne semble pas pertinente dans le contexte du présent travail. Pour plus de précisions voir Wayne Booth, “Distance et point de vue” dans *Poétique*, 4 (1970), p. 514 sq.

7. Nous présumerons que si ses œuvres inédites (*Lucien Leuwen, Vie de Napoléon, Mémoires sur Napoléon, Souvenirs d'égotisme* et *La Vie de Henry Brulard*) avaient paru du vivant de l'auteur, elles auraient été signées “Stendhal”, comme c'était son habitude après 1817. Pour ces textes, l'existence du signataire du livre, (“B”) est donc hypothétique.

8. Henri Beyle, *Le Rouge et le Noir*, V. Del Litto et Ernest Abravanel, éd. (Genève, Cercle du Bibliophile, n.d.), I, 3.

9. Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, (Paris, Seuil, 1975), surtout p. 22-24.

10. Une complexité analogue marque l'instance narrative des *Mémoires sur Napoléon* où la préface (non signée) est précédée de deux épigraphes, l'une de Manzoni, l'autre signée (“H. B.”). Toutefois, s'il est presque certain qu'il aurait signé “Stendhal”, puisque ce texte n'a pas paru du vivant de l'auteur, nous ne pouvons pas l'affirmer avec certitude.

11. Henri Beyle, *Racine et Shakespeare*, V. Del Litto et Ernest Abravanel, éd. (Genève, Cercle du Bibliophile, 1970), p. 3.

12. Voir “La Duchesse de Palliano” dans Henri Beyle, *Chroniques italiennes*, V. Del Litto et Ernest Abravanel, éd. (Genève, Cercle du Bibliophile, 1968), I, 99.

13. Henri Beyle, *De l'Amour* (Paris, Mongie l'aîné, 1822), n.p.

14. *Le Pacte autobiographique*, p. 23.

15. Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* dans *Oeuvres complètes*, (Paris, Gallimard, 1961), II, 6 (“Préface”). Nous empruntons la formule “horizon d'attente” (*Erwartungshorizont*) à Hans Robert Jauss. Voir “Littérature médiévale et théorie des genres”, *Poétique*, I (1970), p. 98 et son étude *Literaturgeschichte als Provokation*, (Frankfurt, Suhrkamp, 1970), p. 9.



16. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, (Chicago, The University of Chicago Press, 1961), p. 211 sq. Ici Booth distingue le narrateur digne de confiance (le "reliable narrator") de celui que en est indigne (le "unreliable narrator").
17. Henri Beyle, *Promenades dans Rome*, V. Del Litto et Ernest Abravanel, éd. (Genève, Cercle du Bibliophile, n.d.), I, 2-3.
18. Henri Beyle, *Mémoires sur Napoléon*, V. Del Litto et Ernest Abravanel, éd. (Genève, Cercle du Bibliophile, 1970), II, 6.
19. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, trans. E. Sznycer, (Bruxelles, Pierre Mardaga), 1985, p. 110. Voir aussi p. 317 sq.
20. Pour une discussion des signaux d'ironie, voir Rainer Warning, "Le Discours ironique et son lecteur: l'exemple de Flaubert" dans *Problèmes actuels de la lecture*, (Paris, Editions Clancier-Guénéau, 1982), p. 126 sq.
21. *L'Acte de lecture*, p. 228.
22. Stendhal, *Voyages en Italie*, éd. V. Del Litto, (Paris, Gallimard, 1973), p. 1313.
23. Elle s'explique par exemple dans la "Préface" à *La Chartreuse de Parme*: "Ainsi aucune allusion aux choses de 1838". Henri Beyle, *La Chartreuse de Parme*, V. Del Litto et Ernest Abravanel, éd., (Genève, Cercle du Bibliophile, 1969), I, 5.
24. Voir Jean Starobinski, "Stendhal pseudonyme" dans *L'Oeil vivant*, (Paris, Gallimard, 1961), p. 191-240.
25. Henri Beyle, *De l'Amour*, V. Del Litto et Ernest Abravanel, éd. (Genève, Cercle du Bibliophile, n.d.), p. 265 ("Premier essai de préface", mai 1826).
26. Qu'il suffise de dire ici que dans leurs comptes-rendus de ses œuvres, les critiques avaient l'habitude d'appeler Beyle "M. de Stendhal". L'article de Balzac écrit en 1840 et intitulé "Etudes sur M. Beyle (Frédéric Stendalh)", (sic), est un des rares articles qui font référence à la pseudonymie beyliste. Dans certains milieux sa pratique de la pseudonymie était bien connue, mais en 1842, l'année de la mort de Beyle, un rédacteur du *Courrier français* éprouve encore le besoin de renseigner son public: "Il est vrai que la mort du consul de France à Civita-Vecchia n'a pas fait d'abord une sensation très douloureuse. Cela vient de ce que la plupart des écrits de Beyle ont été publiés sous le pseudonyme de Stendhal. Tel qui s'est trouvé médiocrement ému par le décès du fonctionnaire ministériel a senti plus tard très vivement la perte de l'écrivain spirituel, de l'homme de talent et de cœur". Cité dans Jean Méliá, *Stendhal et ses Commentateurs*, (Paris, Mercure de France, 1911), p. 215.