

Mariella Di Maio  
Università Roma Tre

**« Comment l'habiller? »**  
**Quelques enjeux narratifs de la description chez Stendhal**

Il y a de la race dans cette fille-là,  
mais c'est une garde-robe entièrement à former.

*Lamiel*, XIV, 193.

C'est autour de 1834-1835 que l'intérêt pour la description des personnages émerge, avec une insistance singulière, dans quelques notes marginales sur le manuscrit de *Lucien Leuwen*. Ces annotations sont souvent liées à des réflexions sur le style dans *Le Rouge et le Noir*, que Stendhal considère comme excessivement abrupt, caractérisé par le manque de nuances et de détails. Dans le *Rouge*, écrit-il le 5 mai 1834, certains choix stylistiques n'aident pas « l'imagination du lecteur » :

À Marseille, en 1828, je crois, je fis trop court le manuscrit du *Rouge*. [...] De là, entre autres défauts, des phrases heurtées et l'absence de ces petits mots qui aident l'imagination du lecteur bienveillant à se figurer les choses.<sup>1</sup>

Il va sans dire que dans *Lucien Leuwen*, le romancier semble à la recherche d'une autre manière de raconter, d'une orientation nouvelle. Il semble même vouloir rectifier ce qu'il avait écrit en 1830 dans un article capital sur « Walter Scott et la Princesse de Clèves », où il avait répudié le modèle de description représenté par Walter Scott, et avait opposé un certain type de roman historique, avec ses clichés et ses stéréotypes narratifs, au désir d'une écriture qui révèle essentiellement les « mouvements du cœur humain » :

Faut-il décrire les habits des personnages, le paysage au milieu duquel ils se trouvent, les formes de leur visage? Ou bien fera-t-on mieux de peindre les passions et les divers sentiments qui agitent leurs âmes? [...] L'habit et le collier d'un serf du moyen âge sont plus faciles à décrire que les mouvements du cœur

---

<sup>1</sup> Stendhal, *Œuvres intimes*, II, Édition établie par V. Del Litto, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 195.

humain. [...] Il est infiniment moins difficile de décrire d'une façon pittoresque le costume d'un personnage que de dire ce qu'il sent, et de le faire parler<sup>2</sup>.

Au contraire, déjà dans les premiers chapitres de son troisième roman, l'autocommentaire signale une posture tout à fait différente : « Pas mal. Le style n'est pas trop lourd, il est moins heurté que *Le Rouge*. 15 juin 1834 »<sup>3</sup>. Et en relisant le texte dicté l'année d'avant : « En écrivant ceci comme j'ai inventé le Plan (grande différence avec le *Le Rouge*), je pensais à la convenance de l'action et non à la façon de raconter. 5 septembre 1835 » (p. 89).

Le privilège accordé à « la façon de raconter » implique une attitude nouvelle vis-à-vis du lecteur, grâce aux « petits détails » et aux « petits mots » qui étaient absents dans le *Rouge*. Même si le romancier manifeste quelques doutes et quelques réserves, comme dans la célèbre comparaison entre la fresque et la miniature :

« Dans Julien<sup>4</sup>, on ne conduit pas assez l'imagination du lecteur par de petits détails, mais d'un autre côté manière plus grande, fresque comparée à la miniature. » (9 mai 1834, p. 223). .

La *miniature* est caractérisée aussi par une attention tout à fait particulière aux vêtements des personnages, à leur manière de s'habiller. Comme dans la description du héros « en robe de chambre », dans le premier chapitre de *Lucien Leuwen* :

[...] Lucien se promenait gravement dans sa chambre, il suivait avec une attention scrupuleuse les compartiments d'un riche tapis de Turquie que Mme Leuwen avait fait placer chez son fils, un jour qu'il était enrhumé. À la même occasion Lucien avait été revêtu d'une robe de chambre magnifique et bizarre et d'un pantalon bien chaud de cachemire amarante... Dans ce costume, il avait l'air heureux, ses traits souriaient. À chaque tour, il détournait un peu les yeux, sans s'arrêter pourtant, il regardait une ottomane et sur cette ottomane était jeté un habit vert avec passepoils amarante, et à cet habit étaient attachées des épaulettes de sous-lieutenant.

C'était là le bonheur (p. 89).

Stendhal note en bas de cette page : « Voir G. Sand pour les toilettes ».

À cette époque, il s'intéresse aux deux premiers romans de George Sand, à *Indiana* et à *Valentine*, plus particulièrement, qu'il lit et annote attentivement<sup>5</sup>. Mais sans montrer aucune indulgence vis-à-vis de celle qu'il appelle souvent la « marchande de modes », Ainsi au chapitre V, où Lucien, après sa chute

---

<sup>2</sup> *Mélanges II- Journalisme*, Genève, Cercle du Bibliophile, t. XLVI, p. 221-222.

<sup>3</sup> *Lucien Leuwen*, dans *Œuvres romanesques complètes*, II, Édition établie par Y Ansel, Ph. Berthier et Xavier Bourdenet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 88. Toutes les citations dans le texte, suivies par les numéros des pages, renvoient à cette édition.

<sup>4</sup> *Le Rouge et le Noir*.

<sup>5</sup> Sur Stendhal e George Sand, voir H.- F .Imbert, *Stendhal et la marchande de modes, de «Valentine» à «Lucien Leuwen»*, dans «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n° 28, 1976, p. 331-345.

de cheval en face des persiennes « vert perroquet » de Mme de Chasteller, n'arrive pas à oublier ses « yeux scintillants de malice » :

Mon habit est fort bien, se dit-il en se regardant dans deux miroirs qu'il avait fait placer de façon à pouvoir se voir des pieds à la tête, mais toujours les yeux rians de Mme de Chasteller, ces yeux scintillants de malice, verraient de la boue au haut de cette manche gauche. Et il regardait piteusement son uniforme de voyage qui, jeté sur une chaise, gardait, en dépit des efforts de la brosse, des traces trop évidentes de son début dans la ville (p.118).

« For me. », lit-on dans les marges, « Là George Sand eût brillé. Marchande de modes ».

Stendhal commence à lire *Valentine* le 13 février 1835; le 13 mars il est au second volume (l'ouvrage avait été publié en 1832), mais le 14 février il parle déjà de l'« abominable afféterie » des premières pages du roman<sup>6</sup>. Le domaine de George Sand est la mode, écrit-il au chapitre XII, lorsque Mme de Chasteller admire l'« élégance parfaite » de l'habillement de Lucien : « La mode, les vêtements, la façon de les porter: le fort de George Sand. La haute philosophie (sa prétention) est son *faible*. 16 septembre 1835 » (p. 191). Et néanmoins, de février à septembre 1835, c'est paradoxalement un roman qu'il n'apprécie guère, qui constitue pour Stendhal un point de repère assez important, voire une sorte de « boussole »: « À corriger d'après George Sand. Voir dans le marchand de mode [*sic*] George Sand la phrase. » (*Ibidem*). En particulier au chapitre XV, quand Mme de Chasteller apparaît au bal dans sa robe blanche de mousseline :

Il dansait un galop avec Mlle Théodolinde de Serpierre, lorsque, dans un angle de la salle, il aperçut Mme de Chasteller. Tout le brillant courage, tout l'esprit de Lucien disparurent en un clin d'œil. Elle avait une robe blanche et sa toilette montrait une simplicité qui eût semblé bien ridicule aux jeunes gens de ce bal si elle eût été pauvre. [...] « Que veut dire cette petite robe blanche de mousseline, disait tout haut Mme de Serpierre ? Est-ce ainsi que l'on se *présente* un jour tel que celui-ci ? » (p. 209-210).

« Relire quelques pages de Sand, la marchande de mode, et arranger ces toilettes. 21 septembre 1835 » (p. 211), écrit Stendhal à propos de cet épisode.

Certes, il n'y a aucun doute que les nombreuses marginales concernant George Sand révèlent une sorte de malaise. L'auteur de *Leuwen* semble vouloir mettre en question certaines options stylistiques qui caractérisent son écriture romanesque, comme les ellipses descriptives qui rendent trop « sec » son style. D'où l'avis positif sur le chapitre VI de *Valentine* : « Cela peint admirablement bien la bonne compagnie de 1830-1835. /Voilà ce que devrait être le second volume de *Julien* [...]»<sup>7</sup>. Et néanmoins, l'épithète très sévère («marchande de mode») exprime le refus d'un type d'écriture qui, selon Stendhal, peint les

---

<sup>6</sup> *Œuvres intimes*, cit., p. 231 (14 février 1835).

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 232 (19 février 1835).

toilettes, mais pas les caractères : « Nulle peinture de caractère » dans *Valentine*. Le « vrai dessin » des passions est le *nu*, qui est le contraire de la « brillante draperie » du roman de Sand, lit-on dans une note marginale qui définit admirablement les thèmes majeurs de la première partie de *Lucien Leuwen* :

Position. Un jeune homme éperdument amoureux qui méprise sa maîtresse, que son cœur lui montre comme un ange de pureté. Une femme vertueuse qui aime de même, mais veut fuir son amant, et cependant est tourmentée de savoir quel est le soupçon dont il lui a parlé. Voilà le vrai dessin du nu, le dessin des passions, bien différent de la brillante draperie de *Valentine* (p. 236).

Voilà la vraie limite de George Sand : « Dans *Valentine*, pas de détails sur ce qui se passe dans le cœur. La draperie élégante, de la dernière fraîcheur, mais pas le dessin des formes, du nu » (p. 203).

\*

\*\*

L'intérêt pour la description, qui se manifeste dans l'ensemble des notes marginales sur George Sand, se montre aussi dans d'autres écrits postérieurs. Par exemple, dans quelques textes où l'on aperçoit la relation entre l'impression visuelle et la construction des personnages, surtout s'il s'agit de personnages féminins. Dans *Le Rose et le Vert* (1837) et dans *Lamiel* (1839), romans inachevés et jamais publiés du vivant de l'auteur, l'apparition des deux héroïnes (la très riche et cultivée héritière allemande, et l'enfant trouvé, la « fille du diable ») est indiquée d'avance par une courte vision prémonitoire, présentée comme une expérience vécue, qui laisse une impression inoubliable.

Le détail qui annonce Mina Wanghen dans *Le Rose et le Vert*, deuxième héroïne du cycle narratif inauguré par *Mina de Vanghel* (1830), est un *chapeau vert*, un détail fragmentaire, mais fondamental, car il révèle la « physionomie » du personnage. On le trouve dans les premières scènes du roman, écrites à Nantes, où le narrateur évoque la rencontre avec la « demoiselle au chapeau vert », sur un bateau qui remonte la Loire :

Mina. La demoiselle au chapeau vert sur la Loire au retour, le 7 juin 1837. Mina a cette physionomie-là. Je lisais sur sa physionomie ce que lui disait ce bonhomme de jeune homme *monté en graine*. Nantes, 8 juin, et 9 pour Vannes<sup>8</sup>.

L'image de la « jeune fille de vingt ans avec un chapeau vert », « une des plus belles têtes que j'aie rencontrées de ma vie », revient dans le même cadre, sur le même bateau, dans *Mémoires d'un touriste*<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> *Œuvres intimes*, cit., p. 298.

Mais dans les quelques pages que Stendhal consacre à la « belle Nantaise » son portrait est bien plus détaillé :

Cette figure est à mille lieues de la petite affectation des nobles demoiselles du faubourg Saint- Germain [...]. Elle est encore plus loin de la beauté des formes grecques. Les traits de cette belle Bretonne au chapeau vert sont au contraire profondément français. Quel charme divin ! n'être la copie de rien au monde ! donner aux yeux une sensation absolument neuve ! Aussi mon admiration ne lui a pas manqué ; j'étais absolument fou (p. 385).

À la fin, après être resté « immobile et ébahi » à la regarder, le Touriste avoue qu'au moment du débarquement il a eu à se faire violence pour ne pas la suivre de loin. Non sans un certain fétichisme : « Ne fût-ce que pour voir quelques instants de plus les rubans verts du chapeau ».

Deux années plus tard, il en va de même pour Amiel/Lamiel, lors d'une autre « rencontre d'un instant », qui ne se passe pas dans un bateau sur la Loire, mais qui a lieu dans un milieu typiquement parisien, entre la Bastille et la rue Saint-Denis :

13 Avril 39

Je comptais me délasser de la *Chartreuse* avec *Le Curieux de province*, comédie.

Mais j'ai vu ce soir, 13 avril, Amiel de la station près la Bastille à la rue St-Denis qu'elle a prise puis suivie.

13 Avril

Je vois Amiel le 13 au soir pleurant de honte et riant cinq minutes après des deux paysans.

13 Avril commencé *Amiel*. Donner beaucoup d'esprit à Amiel (ou du moins à quelque autre personnage de ce roman)<sup>10</sup>.

Cette « rencontre », nous dit Stendhal, est à l'origine de *Lamiel*, son roman/chantier, abandonné et repris, chaotique, magmatique et insupportable.

Le 13 avril 1839, il abandonne le projet d'une comédie pour se consacrer à une autre «étude de femme » (le dernier sera *Suora Scolastica*), dont l'héroïne s'appellera Amiel, L'Amiel et enfin Lamiel. Et il donne, à plusieurs reprises, une description de cette héroïne, selon un schéma qui se trouve déjà dans quelques plans de mai 1839 (p. 228 et 230), et dans le texte :

Cette fille étonnante [...] n'est point encore une beauté, elle est une peu trop grande et trop maigre. Sa tête offre le germe de la perfection de la beauté normande, front superbe, élevé, audacieux, cheveux d'un blond cendré, un petit nez admirable et parfait. Quant aux yeux, ils sont bleus et pas assez grands ; le

---

<sup>9</sup> *Mémoires d'un touriste*, Préface de D. Fernanadez, Édition de V. Del Litto, revue par F. Déchannet-Platz, Paris, Gallimard, Folio classique, 2014, p. 384-387 (à la date du 28 juin 1837).

<sup>10</sup> Stendhal, *Lamiel*, Édition d'Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, Folio, 1983, p. 226-227. Toutes nos citations renvoient à cette édition..

menton est maigre, mais un peu trop long. La figure forme un ovale et l'on ne peut, il me semble, y blâmer que la bouche, qui a un peu le coin abaissé de la bouche d'un brochet (p. 109).

Amiel, grande, bien faite, un peu maigre, avec de belles couleurs, fort jolie, bien vêtue comme une riche bourgeoise de campagne, marchait trop vite dans les rues, enjambait les ruisseaux, sautait sur les trottoirs. Le secret de tant d'inconvenances, c'est qu'elle songeait trop au lieu où elle allait et où elle avait envie d'arriver, et pas assez aux gens qui pouvaient la regarder. [...] Sa vie désordonnée se passait à marcher rapidement à un but qu'elle brûlait d'atteindre ou à se délecter dans une orgie (p. 228).

Enfin, contrairement aux habitudes narratives de Stendhal, dans le début d'une première version du 1<sup>er</sup> octobre 1839, le portrait d'Amiel, précède l'ébauche même de l'intrigue :

À l'époque où commence cette histoire, c'est-à-dire à la fin de 183<sup>e</sup> dans un petit village de Normandie qu'on appellera Carville pour ne déplaire à personne vivait Amiel ; c'était bien la jeune fille la plus éveillée et la plus gentille de tout le Cotentin. Une coupe de visage singulière et gentille, des yeux bleus d'une vivacité parlante, une peau superbe, une bouche facilement souriante, la mettaient en grand honneur principalement auprès de tous les jeunes garçons de dix lieues à la ronde, mais en revanche toutes les jeunes filles la détestaient, les plus futées allaient jusqu'à l'appeler la fille du diable et les plus sottes le croyaient et elles avaient peur (p. 232).

Dans ces passages, les allusions aux vêtements de la jeune fille et à sa manière de les porter sont assez fréquentes. Quand Lamiel part de l'«ennuyeux château» de la duchesse de Miossens (au chapitre X), elle abandonne les tenues les plus élégantes pour mettre «tous les vêtements d'une paysanne et même le hideux bonnet de coton, par lequel sont déshonorées les jolies figures des paysannes des environs de Bayeux» (p. 141). Il va sans dire : cette façon de s'habiller est le symbole d'une liberté enfin conquise. Tout le monde le comprend dans son village :

Ce trait de prétendue modestie lui valut les applaudissements unanimes de tout le village. Ce bonnet de coton si laid, sur cette tête qu'on avait vue parée de si jolis chapeaux, soulageait l'envie. Tout le monde sourit à Lamiel quand elle sortit dans le village, portant des sabots et une jupe de simple paysanne. Son oncle, ne la voyant pas revenir du bout de la place, courut après elle.

- Où vas-tu ? lui cria-t-il d'un air alarmé.
- Je vais courir, lui dit-elle en riant ; j'étais en prison dans ce château

Et en effet, elle prit sa course vers la campagne (*Ibidem*).

Au chapitre XII, elle est encore «en gros sabots et bonnet de coton»:

Le quatrième jour, il pleuvait encore, mais un peu moins; et Lamiel en gros sabots et bonnet de coton, sur la tête, et vêtue d'un morceau carré de toile cirée au milieu duquel il y avait un trou pour passer la tête, se rendit à tout hasard à la cabane des sabotiers, au milieu du bois de haute futaie (p. 161)

Le bonnet et les sabots sont deux allusions très explicites à Lamiel « jacobine », observe Jacques Dubois<sup>11</sup>. Mais les évocations historiques sont encore assez vagues, avant le projet de la chronique politique et sociale des « Français du King Philippe »<sup>12</sup>, qui devait être, selon Stendhal, la matière et le destin de son roman. Les métamorphoses de Lamiel se multiplient. C'est l'unique héroïne stendhalienne qui monte et descend l'échelle sociale, changeant de robe ou de chapeau, comme il lui arrive après l'escapade avec le jeune duc Fédor de Miossens (ou Myossens), qui la comble de cadeaux :

Le duc, qui s'était fait appeler à l'hôtel d'Angleterre M. Miossens tout court, la comblait de cadeaux ; mais Lamiel au bout de huit jours, se fit acheter des habits qui annonçaient une fille de bourgeois de campagne, et fit emballer les robes et les chapeaux fort chers qui annonçaient une dame de Paris (p. 174).

Plus que s'habiller, Lamiel se déguise, pour se fabriquer, sans arrêt, de nouvelles identités. Ainsi après quelques pages, elle abandonne les vêtements fort chers pour se transformer en « petite bourgeoise » (p. 182). Ce n'est pas un hasard si son univers idéal est le théâtre. Son modèle est une comédienne, M<sup>lle</sup> Volnys. En l'imitant, elle pourra porter les beaux chapeaux, cadeaux du duc, « sans avoir l'air de les avoir volés » (p. 175) :

Pendant huit jours, Lamiel, placée à la première loge sur le théâtre, ne perdit pas un mouvement de M<sup>lle</sup> Volnys. Elle passait des heures à sa porte entr'ouverte sur l'escalier de l'hôtel de l'Amirauté pour voir comment M<sup>lle</sup> Volnys descendait l'escalier (*Ibidem*).

La pulsion du déguisement révèle une grande envie de liberté (par exemple, « elle invente de s'habiller en homme », p. 244), que ses amants, voudraient bien écraser. Comme le comte D'Aubigné/Nerwinde : « Elle est à moi, se dit le comte, mais comment l'habiller? » (p. 194), car il ne désire que « la montrer » à l'Opéra et au Bois de Boulogne. Le comte l'amène « chez divers marchands où la jeune provinciale changea de robe, de chapeau, de châle » (p.202). Même s'il est ruiné, il achète tout ce qu'il faut pour les toilettes les plus raffinées. Mais Nerwinde n'est pas un comte véritable. Son grand-père était un « petit chapelier » de Périgueux, auquel il pense sans cesse (p. 207), et qui est présenté comme son père dans la dernière page du roman (p. 222). C'est pourquoi la moindre plaisanterie sur les chapeaux le met hors de lui.

---

<sup>11</sup> Dans « Une sociologie amoureuse », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars 2009/ 1, p. 5-20 (p. 14 e p. 19). Voir, dans le même numéro, P.-L. Rey, « Un peu trop grande et trop maigre », p. 51-60 et A. Leoni, « Le vert de houx », p. 61-70.

<sup>12</sup> Comme on sait, *Les Français du King φιλίππε* était le titre que Stendhal voulait donner à la nouvelle version de *Lamiel*, en mars 1841 : une fresque de la France de Louis-Philippe.

D'ailleurs, les chapeaux marquent les étapes les plus importantes de l'ascension sociale de l'héroïne. Ils dévoilent et masquent à la fois. Dans l'épisode où Lamiel et Miossens ont peur d'être reconnus par la mère du duc, elle porte un « grand chapeau » (p.175) :

La duchesse de Miossens vint au Havre et Fédor tremblait comme la feuille. Un jour, donnant le bras à Lamiel qui, à la vérité, avait un grand chapeau, il vit sa mère venir de loin dans la rue de Paris (rue à la mode du Havre). Lamiel crut qu'il tomberait de peur.

Mais le chapeau le plus mystérieux et énigmatique apparaît vers la fin du roman<sup>13</sup>. L'héroïne l'achète dans la rue du Dragon, après avoir rencontré, par hasard, le jeune curé de Carville, qui a été toujours attiré par elle, sans avoir pourtant le courage de l'avouer. Cette rencontre fortuite et bouleversante révèle un contraste très frappant entre l'élégance opulente de Lamiel et l'état pitoyable du pauvre abbé :

En descendant la rue de Bourgogne, au bout du pont Louis XVI, elle vit un jeune homme couvert de crotte. Son cœur battit avec violence. Il était bien loin d'avoir un jabot trop empesé : une cravate noire, réduite à l'état de corde, ne cachait pas une chemise de grosse toile et qui n'était pas fraîche du matin : c'était le pauvre abbé Clément, curé de Carville. [...] Enfin, il vit Lamiel et comment vêtue ! Il rougit jusqu'au blanc des yeux et le laquais lui répétait pour la troisième fois que madame désirait lui parler que le pauvre abbé hésitait encore à s'avancer. Une voiture, qui passa au grand trot entre la voiture de Lamiel et le trottoir, fut sur le point de l'écraser. [...] – Que je suis heureuse de vous revoir ! disait-elle à l'abbé.

Le pauvre abbé savait qu'il avait bien des reproches à adresser à Lamiel, mais il était enivré du léger parfum répandu dans ses vêtements. [...].

- Je suppose que ma toilette vous donne des scrupules, dit-elle à l'abbé (p. 215- 216).

Ensuite Lamiel achète « un chapeau fort simple » dans un magasin de modes de la rue du Dragon et le laisse dans la voiture :

Et comme la voiture entra dans la rue du Dragon, Lamiel fit arrêter devant un magasin de modes. Elle acheta un chapeau fort simple ; en descendant à la porte du Luxembourg, vers la rue de l'Odéon, elle laissa son chapeau dans la voiture et dit au cocher de retourner au logis (*Ibidem*).

Pour le faire réapparaître un peu plus loin, lorsque l'abbé Clément, sous prétexte qu'il veut « la ramener dans la bonne voie », ne peut « charitablement » lui refuser un second rendez-vous. Même s'il sent le danger, il la revoit dans une petite auberge de Villejuif. Lamiel porte le chapeau acheté la veille, couvert d'un voile noir, très épais. Quand elle l'enlève, c'est pour montrer sa joue gauche défigurée, tachée par l'application de la « légère couche » d'une décoction d'herbes que les lecteurs de Stendhal connaissent bien. Il s'agit du *vert de boux*, devenu, comme l'écrit Jean Prévost, un « symbole célèbre » en

---

<sup>13</sup> Dans le dernier chapitre dicté entre le 3 et le 15 janvier 1840.

Stendhalie<sup>14</sup>. Comme on sait, Mina de Vanghel s'était servie de cet emplâtre de feuilles pour s'enlaidir et pouvoir vivre auprès d'Alfred Larçay, l'homme « sans qualité » qu'elle aime passionnément.

Lamiel recourt six fois au même stratagème, au même artifice, qui est aussi un déguisement extrême. Elle a été aidée au début par un jeune et timide apothicaire qui lui a proposé une *métamorphose*, ou plus précisément la « recette » d'une métamorphose (p. 170), un thème récurrent dans l'imaginaire stendhalien et dont l'importance est accentuée par l'italique dans le texte<sup>15</sup>. Mais ce n'est pas l'*amour-passion* de Mina/Aniken qui pousse la « fille du diable » à se rendre laide, voire repoussante. En fuite vers Rouen, Lamiel veut échapper aux propos galants des commis voyageurs qui l'importunent « faisant les Lovelace » (p. 177), et ensuite mettre à l'épreuve la passion de ses amants, comme le pauvre Fédor de Miossens qu'elle provoque en lui demandant de baiser sa « joue malade » :

- Eh! venez donc, mon bel ami, lui dit-elle, m'aimez-vous malgré ce malheur? lui dit-elle en lui présentant sa joue malade à baiser.  
Le duc fut héroïque ; il lui donna un baiser, mais il ne savait trop que dire.
- Je vous rends votre liberté, lui dit Lamiel ; retournez chez vous, vous n'aimez pas les filles qui ont des joues en dartres (p. 173).

Dans la sixième et dernière occurrence, le voile noir du chapeau cache cette difformité volontaire. En le levant, l'héroïne fait émerger le « monstrueux », sachant bien qu'il s'agit d'un maquillage qu'elle peut enlever à plaisir, par exemple quand il fait chaud, (p. 182) :

L'abbé la trouva établie dans une chambre du second étage; tout le reste de la maison était occupé. Il recula de surprise en la voyant ; le chapeau commun qu'elle avait acheté la veille, rue du Dragon, était couvert d'un voile noir très épais et quand Lamiel le leva, l'abbé aperçut une figure étrange. Lamiel, qui commençait à savoir lire dans les cœurs, croyait avoir deviné la raison qui, la veille, faisait hésiter l'abbé à lui accorder un second rendez-vous, et elle s'était rendue laide à l'aide du vert de houx.

Elle dit en riant à l'abbé :

-Vous sembliez croire hier que la coquetterie était la source principale de ma mauvaise conduite : voyez comme je suis coquette (p. 218-219).

Comme pour Mina de Vanghel, l'acte de s'enlaidir révèle une grande détermination et un immense courage. Mina et Lamiel sont deux *amazonnes* particulièrement aimées par Henri Beyle, ce « tendre ami des femmes », d'après la célèbre définition de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*. Jouant à montrer et à cacher sa beauté, «à mettre et à ôter sa beauté comme un masque»<sup>16</sup>, la *petite* revendique ce contrôle absolu de son corps qui est la véritable substance romanesque de son personnage. Les

---

<sup>14</sup> J. Prévost, *La Création chez Stendhal* (1951), rééd., Paris, Gallimard, 1974, p. 347.

<sup>15</sup> À ce propos, P.-L. Rey (*art. cit.*, p. 59) rappelle opportunément l'analyse de J. Starobinski, dans « Stendhal pseudonyme », *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 202 et suiv.

<sup>16</sup> J. Prévost, *op. cit.*, p. 472.

chapeaux et le *vert de houx* symbolisent une liberté totale qu'elle avait cherchée (et que Stendhal avait *décrite*) lors de sa première expérience sexuelle avec un jeune et pauvre provincial, Jean Berville, une rencontre mercenaire, faut-il le rappeler, mais dans laquelle c'était la jeune fille qui payait. D'abord *payante*, et ensuite *payée*.

Lamiel avait voulu réaliser son initiation froidement et rationnellement, commandant et rémunérant son dépuçelage. Elle avait maîtrisé ses sensations jusqu'à cet éclat de rire, libérateur et enfantin, dont on ne saurait jamais assez souligner la portée subversive :

Elle le rappela et lui donna encore cinq francs. Il lui fit des remerciements passionnés.

Lamiel s'assit en le regardant s'en aller. (Elle essuya le sang et songea un peu à la douleur.)

Puis elle éclata de rire en se répétant : « Comment, ce fameux amour n'est que ça ! » (p. 153).