

Réincarnations de Stendhal dans le roman contemporain

Introduction

L'expression « réincarnations » et non « présences » de Stendhal dans le roman contemporain a une raison spécifique par rapport à l'objectif de ce travail. Le concept de présence donne un sens de rigidité et d'immanence, par contre la réincarnation, ou μεταμψύχωσις, est, depuis l'Antiquité, liée à l'image de la renaissance et de la transformation. Les textes qu'on analysera dans ce travail, en ne traitant pas un sujet vivant, ont réalisé un procès de récréation de ce personnage sur la base des données, sur sa vie et sur sa production écrite, dont on dispose aujourd'hui. Ce qu'on lit de Stendhal dans le roman contemporain, alors, ne peut pas être interprété comme une simple présence d'un auteur du XIX^e siècle dans une époque plus moderne, il n'est pas banalement cité, mais il est réinterprété et ramené à la vie. Grâce au support fourni par l'invention romanesque, chacun des auteurs pris en analyse dans ce travail a redonné à Stendhal la possibilité de s'exprimer et de revivre sur la scène.

On a commencé notre recherche au but de comprendre l'influence que cet auteur a exercé sur les écrivains de notre époque. Depuis un siècle et demi de sa disparue Stendhal, mieux vaut dire la réflexion autour de Stendhal, a envahi plusieurs domaines : de la littérature - sous forme d'essais, de biographies, de romans historiques -, au cinéma¹. Premier objectif de ce travail a été, alors, celui de définir un champ d'enquête, de choisir une période historique et un domaine bien définis. Puisque on est à la recherche des réincarnations de Stendhal, on s'est plutôt intéressé à la réinterprétation de ce personnage et donc on a exclu toute la production qui se pose comme objectif une réplique fidèle de la vie et de la pensée d'Henri Beyle. Notre choix est tombé, alors, sur le roman de fiction, et plus précisément sur un corpus de romans écrits pendant ces derniers vingt-cinq ans.

¹ Par exemple, *Dolce far niente* (1999), réalisé par Nae Caranfil, ou *Vanina Vanini* (1961), réalisé par Roberto Rossellini.

On s'est bien gardé, pendant cette sélection de textes, des romans où on a une réécriture, d'un point de vue modern, d'un roman de Stendhal, comme par exemple le texte de Théo Akola, *La Valse des affluents*, qui replace l'intrigue de *La Chartreuse de Parme* dans un western. En n'étant pas à la recherche de la renaissance de l'œuvre romanesque, ou de la pensée de Stendhal à notre époque, on a regardé, plutôt, aux textes où on peut retrouver une réincarnation de cet auteur en tant que personnage.

Dans ce sens, on a adopté une perspective plus ou moins biographique, puisque c'est à partir des écrits personnels de Stendhal, ou des biographies et des essais à lui dédiés, que les auteurs contemporains ont fait revivre Henri Beyle en tant que personnage.

Les quatre romans qu'on a, enfin, choisis, *La comédie de Terracina* (1994) de Frédéric Vitoux, *Il mistero della locanda di Serny* (2004) de Marco Fabio Apolloni, *Trésor d'amour* (2011) de Philippe Sollers et *Appelle-moi Stendhal* (2013) de Gérard Guégan, ne mettent pas en scène Henri Beyle, écrivain grenoblois, né en 1783, pour en raconter la vraie histoire, mais, tout simplement, pour l'insérer parmi les personnages d'une fiction. Comme on le verra, ces écrivains contemporains, n'essaient pas de réfléchir sur l'œuvre stendhalienne, ils ne se posent pas le problème d'expliquer Stendhal ou de le justifier, ils ne mettent pas en jeu leur capacité critique, mais leur créativité et leur fantaisie, qu'ils possèdent puisqu'écrivains d'histoires fictionnelles.

Après d'avoir surmonté la question du choix d'un corpus de textes, on a décidé de conduire le travail sur ces deniers en suivant deux critères. Dans un premier temps on va en faire une analyse textuelle, en donnant des informations sur la trame, sur le contexte historique et sur l'opinion de la critique. Secondairement on en analysera l'intertextualité.

Dans le premier chapitre, les quatre romans seront analysés dans leur individualité, en adressant notre attention à la construction du contexte fictionnel où ces auteurs ont inséré Stendhal. Chacun d'eux s'est intéressé à une période spécifique de la vie de l'auteur grenoblois - par exemple, la jeunesse dans le roman de Frédéric Vitoux, la maturité (cinquante ans environ) dans le roman de Marco Fabio Apolloni -, et pour cette raison il y a des différences parmi les représentations de Stendhal qui appartiennent dans les romans. L'analyse préliminaire des textes qu'on conduira dans la première

partie de ce travail, servira, aussi pour mettre en évidence la particularité de chacun des portraits de Stendhal.

Par contre, le deuxième chapitre sera orienté d'un côté opposé. Si au début on recherchera les caractéristiques qui différencient les romans, dans un second temps on essayera d'en trouver les coïncidences, les répétitions, tous les éléments qui se retrouvent à plusieurs reprises dans les romans. En effet, malgré chacun des auteurs analysés donne son interprétation personnelle à la documentation disponible pour la reconstruction du personnage Stendhal, c'est inévitable que certain caractéristique de son caractère, de sa pensée ou certains événements de sa vie soient toujours présent dans sa représentation, parce qu'ils sont désormais devenus une sorte de doxa de l'imaginaire stendhalien. On introduira à ce propos la notion d'idées reçues, dans le sens de formules fixées, qui ont été soit privée de leur originalité, puisqu'elles indiquent désormais des concepts rebattus, soit considérée comme des vérités incontestables, justement des doxa. Ce deuxième type de recherche, adressé à la découverte des éléments les plus caractéristiques du portrait de Stendhal, nous aidera à réaliser une archive de toutes ces idées reçues, qui font partie de l'imaginaire stendhalien dont on dispose aujourd'hui.

Un troisième et dernier chapitre sera dédié aux éléments de théorie littéraire qu'on touchera pendant le travail. En effet, le type recherche qu'on va faire, nous permettra de réfléchir profondément sur plusieurs aspects théorétiques. On partira en analysant le rapport entre l'auteur et son œuvre, puisque les écrivains contemporains qui mettent en scène Stendhal ne peuvent pas faire abstraction de toute la production autobiographique de cet auteur et de tous les procès d'autoreprésentation implicite qu'il met en acte dans ses œuvres. Stendhal est un auteur qui a beaucoup parlé de soi et, aussi dans ses romans, il se réincarne dans ses personnages. Un écrivain qui met, mieux vaut dire remette, en scène Stendhal sur la base de ce qu'il lit dans la production écrite de cet auteur, doit tenir compte de la distance qui s'installe entre ce qu'il a écrit d'être et ce qu'il était vraiment.

Dans ce dernier chapitre, on affrontera aussi la question du genre, en se concentrant surtout sur la question de l'hybridité de ces romans, qui, bien que évidemment romans de fiction, rassemblent pour quelques aspects aux romans historiques.

Dernière élément analysé sera la définition du concept d'*idée reçue*, pour lequel sera pris comme référence principale le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert.

Chapitre I

Présentation des romans

I.1 Construction d'un corpus

Le premier chapitre de ce travail prend en analyse un corpus de romans de la fin du XX^e au début du XXI^e siècle, afin de comprendre la technique de *fictionalisation* d'un personnage réel, Henri Beyle, alias Stendhal, dans un roman d'invention.

Le critère de recherche pour la construction d'un corpus a été, préliminairement, celui de retrouver des textes de la tradition romanesque, qui, en partant d'un document biographique ou autobiographique, racontent ou réinventent des faits sur la vie et sur l'expérience d'écrivain de cet auteur grenoblois. Finalement on a pris en considération quatre textes dont on peut lire une sorte de réélaboration de la figure de Stendhal, en tant que personnage romanesque. De plus, chacun de ces romans construit son œuvre autour de ce personnage et, donc, il n'est pas inséré dans l'histoire par hasard.

Au début de cette recherche, le groupe de romans pris en considération était bien plus ample, mais pour mieux encadrer le sujet, on a dû faire des réductions au nombre des œuvres analysées. Dans un premier moment on avait considéré, par exemple, le roman de Philippe Sollers, *Le Fête à Venise*, où la présence de Stendhal n'est pas trop évidente, mais où il y a beaucoup de citations extraites de ses œuvres. La présence de ces citations est, d'ailleurs, un symptôme évident de l'influence que l'auteur du XIX^e siècle a eue sur l'écrivain contemporain, et qui sera très évidente dans *Trésor d'amour*, roman de Sollers – inséré dans le corpus définitif -, écrit dix ans après *La fête à Venise*.

Les autres romans pris en considération dans un premier temps, étaient *La Bataille* (1997) et *Il neigeait* (2000), de Patrick Rambaud. Il s'agit de deux romans historiques, le premier raconte les événements de la bataille d'Essling et le deuxième la malheureuse mission de Napoléon en Russie. Dans ces romans, Stendhal, ou il sera mieux de dire Henri Beyle, est un des nombreux personnages impliqués dans la narration; la place qu'il occupe n'est pas centrale ou importante pour le développement

de l'histoire, c'est pour cette raison qu'on a éliminé ces deux romans du corpus définitif.

Des quatre textes choisis on analysera, dans ce chapitre, la trame, le style, le contexte historique et la technique que les différents auteurs ont utilisés pour construire le portrait d'un écrivain plus ancien.

I.II Les romans

Les quatre romans appartiennent à la même génération d'écrivains, qui inclut les auteurs soit de la fin du XX^e soit du début du XXI^e siècle. Dans la liste qu'on propose ci-dessous il y a trois auteurs français et un auteur italien; chacun d'eux, selon sa propre expérience d'écrivain s'intéresse à un moment, ou à un aspect, de la vie de ce personnage particulier de la France postrévolutionnaire et chacun nous en donne un portrait intéressant:

1. Frédéric Vitoux, *La comédie de Terracina*, 1994.
2. Marco Fabio Apolloni, *Il mistero della locanda di Serny*, 2004.
3. Philippe Sollers, *Trésor d'amour* 2011.
4. Gérard Guégan, *Appelle-moi Stendhal*, 2013.

I.II.1 - Le voyageur Français

À Terracina, petite ville « sans Opéra »² entre Rome et Naples, dans l'auberge à côté de la Porta Romana, la rencontre entre Gioacchino Rossini et Henri Beyle a-t-elle eu vraiment lieu?

Frédéric Vitoux, auteur de *La Comédie de Terracina*, nous en donne une date, celle du 13 décembre 1816. Il nous dit qu'en ce jour-là, M. Beyle était l'hôte du comte Nencini, aristocrate napolitain, aristocrate napolitain, exilé du Royaume des Deux-Siciles, qui venait de renaître. Dans la scène d'ouverture on assiste au dialogue entre le Français et une jeune femme, cousine de la comtesse, qui écoute, sans trop d'attention,

² VITOUX, Frédéric, *La comédie de Terracina*, Édition du Seuil, Paris, 1994, p.17, « Pour lui [Henri Beyle], une ville sans Opéra n'était pas une ville digne de ce nom ».

les histoires racontées par ce bizarre personnage. Après quelques heures de conversation, Beyle se sent déjà amoureux de Josefina, la fille qui l'écoute. Il est fasciné par ses brèves et mordantes répliques, par son « air de parfaite innocence en tenant des propos d'une audace non moins parfaite »³, par sa « beauté grave et naturelle »⁴.

C'est déjà évidemment un des lieux communs les plus fréquents liés à la représentation de Stendhal, et qu'on retrouvera dans l'analyse des autres romans : sa passion pour les femmes - surtout si elles sont italiennes - ; son « cœur d'artichaut », qui le fait tomber amoureux de tous les femmes qu'il rencontre, et sa faiblesse par rapport à ce sentiment.

Dans le roman de Frédéric Vitoux, M. Beyle, qui n'est pas encore Stendhal, est un jeune homme de trente-trois ans, qui n'a pas encore écrit ses grands romans qui ont changé l'histoire de la littérature – comme dans le roman *Appelle-moi Stendhal*, de G. Guégan - ; qui n'est pas encore Consul Français en Italie – comme quand il interprète un mystérieux gentilhomme Français dans l'invention romanesque du texte de Marco Fabio Apolloni, *Il mistero della locanda di Serny* - ; qui n'a pas encore connu ce sentiment fou, cristallisé et impossible, qui est l'amour – l'amour pour Matilde Viscontini, dont on retrouvera les détails dans le roman de Philippe Sollers, *Trésor d'amour* - .

L'auteur de *La Comédie de Terracina* ne nous donne pas des informations précises biographiques sur ce M. Beyle. On tire les éléments de sa vie à partir de certains dialogues entre les personnages ou entre les lignes du texte.

Sur la base des éléments fournis par l'auteur, on peut bien penser qu'il nous donne, même si indirectement, des informations biographiques presque vraies sur ce personnage. Pour ce qui concerne son âge, par exemple, on découvre dans un petit passage du roman que « Rossini avait certes vingt-quatre ans, c'est-à-dire neuf ans de moins que le Français »⁵. En effet, en 1816, date à laquelle Vitoux a situé son roman, Henri Beyle, né le 13 Janvier 1783, avait trente-trois ans.

En plus, l'auteur nous donne des informations sur l'aspect physique d'Henri Beyle, qui correspondent, grosso modo, à la description qu'on retrouve dans les sources (dans les

³ VITOUX, Frédéric, *op.cit.* , p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 231.

biographies ou dans les autres romans présentés dans ce travail) et aux portraits qui nous sont parvenus d'Henri Beyle⁶.

D'autres éléments vrais sur la vie de ce personnage sont fournis à propos de son activité d'écrivain. Il n'est pas encore un grand auteur ni un consul, il est un voyageur qui va de Rome à Naples, et on découvre la raison de ce voyage pendant la promenade en voiture aux environs de Terracina avec le comte et Joséphine : « vous préparez, m'a dit le comte, un ouvrage sur la peinture en Italie, monsieur Beyle ? »⁷.

Il s'intéresse à l'art italien, et il est en train d'en écrire un œuvre, qui, en effet, sera publiée en 1817 à Paris sous le titre d'*Histoire de la peinture en Italie*. Dans le texte de Vitoux, Beyle s'exprime, à plusieurs reprises, à propos du style des artistes italiens. Sur Michel-Ange il dit :

Le style, oui, il faut s'en faire une idée, au risque de tomber dans des périphrases infinies. Supposez-le même sujet traité par plusieurs peintres à la fois. Par exemple... [...] *L'Adoration des rois* ! Eh bien, la force et la terreur ne manqueront le tableau de Michel-Ange. Les rois seront des hommes de leur rang [...] il n'y a pas des femmes chez Michel-Ange ». Sur Raphaël : « [...] chez Raphaël, en revanche, on songera moins à la puissance des rois. Leur âme par contrecoup aura plus de noblesse et de générosité [...] la noblesse des rois sera éclipsée par la céleste pureté de Marie et les regards de son fils. L'action aura perdu sa teinte de férocité hébraïque ». Sur Léonard de Vinci : « La noblesse y sera plus sensible et le tableau, chargé de sombres demi-teintes, semblera respirer la mélancolie. »⁸

Josefina elle aussi, lui semble un œuvre d'art italienne. Après d'avoir compris les dangers qui infestent la rue entre Terracina et Naples, au lieu de se troubler, il se dit :

Beyle n'osa pas ajouter qu'il chérissait ces voleurs qui coupaient les routes parce qu'ils lui donneraient peut-être l'occasion de séjourner quelques jours de plus à Terracina afin d'y conquérir Josefina échappée d'un tableau du Corrège.⁹

Ou encore, en train de faire une promenade aux environs de Terracina avec Josefina et le comte, il la regarde en changeant son opinion: en ce moment-là, elle ne ressemble plus à une madone du Corrège mais à une Venus de Tiepolo.

⁶ Pour les descriptions physiques d'Henri Beyle, cf. paragraphe II.I. de ce travail.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸ *Ibid.*, p. 72-73.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

Le vent de décembre vivifiait le teint de la jeune femme, soulignait l'éclat un peu fauve de son regard, accentuait la roseur de ses joues. Beyle la jugea plus proche cette fois d'une Vénus de Tiepolo que d'une madone du Corrège.¹⁰

Ailleurs, M. Beyle réfléchit sur la situation actuelle de l'art en Italie :

Pourquoi l'Italie à mon sens ne produit-elle plus de chefs-d'œuvre ? Parce que l'âme de ce peuple est malheureuse. Dès qu'il sera heureux, il produira de nouveau des chefs-d'œuvre. Tel est son génie. Et voilà pourquoi il est plus proche de mon cœur que les Américains qui, depuis qu'ils sont heureux, ne produisent que des dollars.¹¹

Cette habitude d'utiliser la parole de Stendhal pour exprimer des considérations sur des aspects de la société de son époque - mais qui peuvent être adaptées aussi aux temps modernes - se retrouvera aussi, comme on le verra, dans les autres romans analysés dans ce travail. Cela peut expliquer, d'une certaine manière, pourquoi les auteurs ont utilisé Stendhal comme protagoniste de leurs histoires : il représente - surtout dans le cas de Philippe Sollers - une sorte d'*alter ego* de l'auteur qui s'exprime pour lui. La voix de Stendhal, insérée par ces auteurs dans ses œuvres, représente une sorte de texte dans le texte et qui valorise tout le roman.

M. Beyle, tel qu'il nous est présenté par Frédéric Vitoux, est donc un expert d'art italien, un écrivain, un homme à la recherche de l'amour, comme il le démontre en tombant amoureux soit de Josefina soit, plus tard, de sa cousine, la comtesse Gabriella Nencini. En tout cas, il n'est pas encore un personnage illustre, connu. Gioacchino Rossini, bien plus jeune, est, au contraire, déjà un grand artiste, aimé soit par les Italiens soit par les Français. Pour cette raison la rencontre avec le grand compositeur italien donne à M. Beyle, d'un côté la grande joie de connaître un personnage illustre et qu'il admire beaucoup, d'un autre côté la gêne d'être mise à l'ombre d'un homme, plus jeune et plus célèbre de lui, devant aux deux femmes qu'il aime, Josefina et Gabriella.

Le Français inconnu et le compositeur italien font connaissance dans une auberge, à côté de la Porta Romana, lieu de passage et de frontière. Leurs directions sont

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹ *Ibid.*, p. 185.

opposées, le premier est en voyage de Rome vers Naples, le deuxième vient de Naples pour se diriger à Rome. À cause de l'arrivée de Gabriella, Beyle a dû laisser la noble maison du comte Nencini, où il occupait la chambre de sa femme. Rossini, pour sa part, a été l'accompagnateur de Gabriella pendant le voyage entre Naples et Terracina ; voyage qui était devenu trop dangereux à cause de certaines bandes des brigands fidèles à « *Gioacchino* » - pas Rossini, mais Murat – qui menaçait les voitures sur la rue.

Plusieurs fois, cette thématique du brigandage a été au centre de la réflexion stendhalienne. Il traite ce problème de la délinquance au sud d'Italie dans un certain nombre de ses œuvres.

Dans les suppléments ajoutés en 1826 à son *Rome, Naples et Florence en 1826*, Stendhal entreprend un long discours sur cet argument. Il écrit, au début du paragraphe:

En France et dans la plupart des États de l'Europe, on s'entend facilement sur la qualification à donner aux hommes dont la profession est de rançonner les voyageurs sur les grands chemins ; ce sont des brigands. En Italie, on les appelle bien *assassini, ladroni, banditi, fuorusciti* ; mais ce serait une grande erreur de croire que ce genre d'industrie y soit frappé d'une réprobation aussi vive, aussi universelle qu'elle l'est partout ailleurs.¹²

Dans la brève histoire de *L'Abbesse de Castro*, la thématique du brigandage n'est pas traitée sous forme de dénonce vers les voleurs mais vers les abus des tyrans qui provoquait l'exaspération du peuple et, par conséquence, la délinquance :

Je demande pardon pour ces rudes vérités. Quoi qu'il en soit, les vengeances atroces et *nécessaires* des petits tyrans italiens du Moyen Age concilièrent aux brigands le cœur des peuples. On haïssait les brigands quand ils volaient des chevaux, du blé, de l'argent, en un mot, tout ce qui leur était nécessaire pour vivre ; mais au fond le cœur des peuples était pour eux ; et les filles du village préféraient à tous les autres le jeune garçon qui, une fois dans la vie, avait été forcé d'*andar alla machia*, c'est-à-dire de fuir dans les bois et de prendre refuge auprès des brigands à la suite de quelque action trop imprudente.¹³

¹² STENDHAL, *Les brigands en Italie*, supplément à *Rome, Naples et Florence en 1826*, dans *Voyages en Italie, op.cit.*, p.1234.

¹³ STENDHAL, *L'Abbesse de Castro* [1839], dans *Chroniques Italiennes*, dans *Romans et nouvelles II*, éd. établie par Henri Martineau, Paris, Gallimard, 1952, p.562.

Enfin, on retrouve une petite allusion à ce problème du brigandage dans ses *Souvenirs d'un gentilhomme italien*:

Je ne craignais pas de traverser de nuit, et toujours seul, la campagne de Rome, quoiqu'on m'eut averti de prendre plus de précautions dans un pays infesté de brigands.¹⁴

En lisant ces extraits, on comprend que le but de l'auteur grenoblois n'est pas celui de critiquer la délinquance en Italie, mais plutôt celui « d'expliquer au lecteur du Nord¹⁵, supposé raisonnable et civilisé, l'aura de ces asociaux criminels dans un monde qui ignore ou méprise le quadrillage imposé ailleurs pas la Loi moderne »¹⁶.

C'est pour cet intéresse de l'auteur grenoblois, qui aimait l'Italie, et surtout le sud de ce pays, que Frédéric Vitoux pourrait avoir pensé de traiter ce délicat argument dans son roman.

Au moment de leur première rencontre à l'auberge, Beyle et Rossini entretiennent une conversation très longue et agréable, il y a une syntonie profonde entre les deux. Déjà avant de connaître le nom son interlocuteur, en effet, le Français fait des compliments à son *Otello*, et après les présentations, ils parlent soit d'Opéra soit d'art ; mais c'est quand ils arrivent à parler de Cimarosa que le Français est définitivement fasciné par son nouvel ami Italien:

- Que préférez-vous, lui demanda encore Beyle, *L'Italiana* ou *Tancredi* ? [...] - Je crois. Lui répondit-il enfin, que je préfère le *Matrimonio segreto*. Et par cette réponse, il se gagna définitivement l'admiration et le cœur du Français, car l'œuvre de Cimarosa, à peu près aussi oubliée alors en Italie que les tragédies de Marmontel à Paris, avait été la clé qui avait ouvert à Beyle les portes de l'Italie et par conséquent du bonheur.¹⁷

¹⁴ STENDHAL, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, dans *Romans et nouvelles*, *op.cit.*, p.1181.

¹⁵ Il ne s'adressait pas seulement aux Français, mais aussi aux Italiens du nord. Par exemple, aux Piémontaises que, dans son *Rome, Naples et Florence en 1817*, *op.cit.*, p.58, il a défini de cette manière : « le Piémontais n'est pas plus italien que français : c'est un peuple à part ».

¹⁶ BERTHIER, Philippe, Entrée "Brigands", dans *Le Dictionnaire de Stendhal*, BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael éd., Paris, Honoré Champion, 2003, p. 120.

¹⁷ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p. 146.

Malgré cette complicité initiale, les deux personnages se révèlent très différents dans le cours des événements. Le compositeur Italien, bien qu'il soit plus jeune que le Français, fait « figure de vieux sage, ironique et bienveillant »¹⁸ et Gabriella tombe toute suite amoureuse de lui, sans se soucier de M. Beyle :

Dès son arrivée, Gabriella avait bien senti ce malaise, même si elle ne doutait pas de la fidélité de son époux. Du coup, elle n'avait pas éprouvé le désir de le retrouver durant la nuit, d'autant que flottait encore devant ses yeux l'image narquoise, spirituelle et attendrissante du jeune maestro avec qui elle venait de voyager. Sur le Français, elle n'avait arrêté encore aucun jugement. Il témoignait d'une gaucherie assez touchante mais il n'avait pas comme Gioacchino Rossini le privilège de la jeunesse et de la gloire.¹⁹

En plus, M. Beyle, finit inexorablement par se mettre soi-même et mettre les autres personnages de la *Comédie* en grand embarras, soit à cause de son impudence avec les deux femmes, soit à cause de sa maladresse. Quand il est l'hôte du comte Nencini, il se glisse dans la chambre de Josefina pendant la nuit. Cette manœuvre ne se révèle pas trop astucieuse, et provoque l'embarras de la jeune dame. Après l'avoir réprimandé, Josefina, l'accompagne à la porte en se montrant, inexplicablement, compatissante :

Allait-elle fléchir ? Un sourire traversa son visage, l'éclaira. Elle permit au Français de la regarder, de l'admirer, de la deviner sous son déshabillé. – Vous êtes ridicule, vous le savez ! - Mais ses paroles ne sifflaient plus, ne le poignardaient plus [...] Beyle lui prit la main, la porta à ses lèvres. Elle le laissa faire. Elle lui était reconnaissante, à sa façon parce qu'il lui redonnait confiance en elle, en son propre pouvoir de séduction.²⁰

Quoi qu'il en soit, l'épilogue n'est pas favorable au Français : il n'arrive pas à passer la nuit avec elle et, de plus, le jour d'après, Josefina prie le comte de parler à Beyle, afin qu'il arrête de lui faire la cour. Pour convaincre le Français, le comte Nencini, s'invente une relation avec la cousine de sa femme : c'est le début de tous les malentendus, l'épine dorsale d'une *comédie* digne de ce nom.

¹⁸ *Ibid.*, p. 231.

¹⁹ *Ibid.*, p. 160 - 161.

²⁰ *Ibid.*, p. 78.

Quelques jours après l'arrivée de Gabriella, le comte rentre à Naples pour quelques temps, en laissant les deux femmes sous la surveillance de Beyle et de son ami Rossini. C'est à ce moment-là que le Français accumule une série de maladroites qui le rendent le personnage faible de l'histoire. Il est là, dans une église, à côté de Terracina, qui évoque, par ses gestes timides et maladroites, la peur et l'inquiétude de son Julien Sorel, qui, une soirée dans le jardin de M. de Rênal, tente de prendre la main de la femme de son patron. Cette fois, n'est plus l'ambition d'un jeune précepteur à enivrer le protagoniste - c'est « le vétiver »²¹ - ; elle n'est plus la femme du maire mais d'un comte exilé, et surtout, elle n'éprouve pas le même sentiment que lui. Elle est Gabriella, assis sur les marches de l'église « comme une paysanne sur un tabouret de ferme », elle n'aime que Gioacchino et ne se rend presque compte de la présence de Beyle, à côté d'elle, plein de désir comme « un gamin de quatorze ans », sur le point de se rendre ridicule:

Elle crut entendre des pas [...] Beyle se rapprocha de la comtesse. Lui, il n'avait pas entendu les bruits de pas, il n'avait rien entendu du tout sinon les battements de son cœur dans sa poitrine. [...] Les pas se rapprochaient. L'homme allait déboucher hors de la salle capitulaire. Gabriella ne prêtait toujours aucune attention à son compagnon. Du moment qu'il restait tout contre elle. Elle se força à ne pas tourner la tête. [...] Elle sentit encore le souffle chaud du Français sur son cou. Et pourtant, il ne parlait pas. Mais il avait osé. Il avait écarté d'un doigt la mèche blonde qui flottait. Non, il n'existe pas de désir pur et passif. Il se revêtit en costume d'officier de dragons vêtu de vert. Il écarta la mèche blonde et posa ses lèvres sur le cou de Gabriella. Son odeur... Elle s'était retournée mais de l'autre côté. L'homme allait apparaître en haut des marches. Et, au moment où elle sentit que son compagnon l'embrassait, qu'il s'était permis de l'embrasser, elle sut que l'homme qui allait apparaître et descendre les marches n'était pas Rossini [...] Elle bondit aussitôt, se redressa, s'envola, voulut gifler Henri Beyle, l'envoyer rouler au bas des marches, s'étaler dans la flaque de lumière, ce lourdaud ridicule, cet impudent aux yeux bridés et au sourire perspicace...²²

Après quelques minutes du malentendu, Beyle, rejoint Josefina et Gioacchino, assis sur un muret devant le déambulatoire ; il se sent humilié, ridicule. Maintenant, qu'il est enivré de Gabriella, Josefina a perdu tout son charme, son attractivité ; elle lui parle et il ne l'écoute pas: « Ce Français semblable à un gros papillon, *farfallone*

²¹ Le nom du parfum de la comtesse Nencini. Cf., *Ibid.*, p.218 - 219

²² *Ibid.*, p. 218-220.

amoroso attiré sans réfléchir vers la lampe qui brule avec un éclat supérieur »²³. Il ne pense qu'à Gabriella et à la scène ridicule qui s'est produite quelques minutes auparavant.

Pour aggraver les choses, quand il reste tout seul avec Gioacchino, en train de parler avec son ami, il lui confie de la relation entre Josefina et le comte, mais il ne se rend pas compte qu'il est écouté par les deux femmes.

En vérité, cette maladresse, se révèle favorable soit pour la comtesse soit pour Gioacchino : les deux, en effet, en profitant de la trahison présumée du comte, passent la nuit ensemble et le matin suivant ils s'enfuient loin de Terracina.

Terracina, cette petite ville sans Opéra, n'a que des expériences embarrassantes à offrir au jeune Français, elle n'arrive pas à lui donner l'amour, vrai but de son voyage en Italie. La seule chose qui lui reste à penser, pour ne rien regretter de ce petit arrêt entre Rome et Naples, est qu'aucune ville au-dessous de cinquante mille âmes ne sera, dans l'avenir, digne de son attention.

Ce dégoût pour les petites villes et, en général, pour la province, est très fréquent dans la création romanesque de Stendhal : il est - rapidement rejoint par Balzac - le premier auteur du grand roman de la province, *Le Rouge et le Noir*. C'est un sentiment qui se relie facilement à l'opinion qu'il avait de Grenoble, sa ville maternelle : « Elle lui répugne physiquement jusqu'à lui donner la nausée : c'est le royaume de la boue, au propre comme figuré, de l'inconfort et du mauvais goût »²⁴.

Le portrait stendhalien – bien que le personnage décrit ne s'appelle pas encore comme ça – réalisé par Frédéric Vitoux, nous ne montre pas un simple homme de trente ans, un Français en voyage en Italie, un donjuan à chasse de femmes italiennes. Grâce à sa méprise contre ses compatriotes, à son scepticisme et son athéisme, Beyle incarne toute une génération de jeunes Français, qui ont porté la costume d'officier de dragons, qui ont fait la guerre avec Napoléon, qui sentent encore soit l'enthousiasme de ses bataille soit la désillusion procurée par sa défaite.

De plus, son amour pour l'art, pour l'Opéra et pour les femmes italiennes, rendu immortel grâce à ses œuvres, a franchi son siècle, et il est devenu un des éléments plus

²³ *Ibid.*, p. 222.

²⁴ MEYNARD, Cécile, entrée «Province », dans *Le Dictionnaire de Stendhal*, BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael éd., Paris, Honoré Champion, 2003, p. 568.

importants pour sa représentation romanesque. Ce fort lien entre Stendhal – auteur et homme – et l’Italie, est, en effet, à la base du roman de Philippe Sollers, *Trésor d’amour*, pris en analyse dans un prochain paragraphe.

Une autre réflexion intéressante de Vitoux sur son personnage, concerne un aspect important de son caractère et de sa carrière d’écrivain:

Était-il un balourd, un timide encombré de sa corpulence et de sa myopie, ou un homme jeune à l’intelligence, à la culture des plus raffinées, capable de grandes passions ou de grands exploits, et qui cachait ses vertus sous le manteau attendrissant de la timidité comme on cache son identité sous l’ombre des pseudonymes?²⁵

Sur la vraie personnalité de Henri Beyle, alias Stendhal, alias Henry Brulard, personne n’a trouvé une définition claire ; la vérité est que si une vérité existe, l’auteur grenoblois a bien réussi dans son intention de la cacher. Ce n’est pas par hasard qu’il a inventé tous ces pseudonymes, ou qu’il se soit, de temps en temps, réincarné dans les protagonistes de ses romans. Julien Sorel, Lucien Leuwen reflètent, d’une certaine manière, la personnalité de l’auteur qui les a créés et qui a, en effet, tenté de renaitre dans eux. Ces ne sont pas juste des techniques de narration, mais elles représentent aussi une possibilité : la possibilité pour l’auteur, et l’homme, d’être, on peut dire en utilisant la parole de Pirandello, « *Un, personne, cent mille* »²⁶.

Le roman de Frédéric Vitoux, on l’a déjà dit, nous donne une date précise de cette rencontre, celle du 16 décembre 1816. Une date vraisemblable, encore plus de celle donnée par Stendhal dans *Rome, Naples et Florence en 1817*, du 7 janvier 1817. Dans ce lieu l’auteur grenoblois écrit:

A Terracine, dans l’auberge superbe bâtie par Pie VI, l’on me propose de souper avec les voyageurs qui arrivent de Naples. Je distingue, parmi sept à huit personnes, un très bel homme blond, un peu chauve, de trente, à trente-deux ans. Je lui demande des nouvelles de Naples et surtout de la musique; il me répond par des idées nettes et brillantes. Je lui demande di j’ai l’espoir de voir encore à Naples l’*Otello* de Rossini, il répond en souriant. Je lui dis qu’à mes yeux Rossini est

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ Traduction en français de « Uno, nessuno, Centomila », titre d’un célèbre roman de Pirandello paru en feuilleton sur la revue italienne, *Fiera Letteraria*, en 1926.

l'espoir de l'école d'Italie; c'est le seul homme qui soit né avec du génie, et il fonde ses succès, non sur la richesse des accompagnements, mais sur la beauté des chants. Je vois chez mon homme une nuance d'embarras; les compagnons de voyage sourient; enfin, c'est Rossini lui-même. Heureusement, et par un grand hasard, je n'ai pas parlé de la paresse de ce beau génie.²⁷

C'est le témoignage autobiographique de Stendhal sur cette rencontre historique. C'est évident que l'auteur de *La Comédie de Terracina* s'est inspiré à l'œuvre stendhalienne pour créer son histoire. En effet, dans *Rome, Naples et Florence en 1817*, on retrouve plusieurs liens avec le roman de Vitoux. Par exemple, à la page suivante, celle de la rencontre, on lit:

Je lui disais mon enthousiasme pour *L'Italiana in Algeri*, je lui demande ce qu'il aime le mieux de *L'Italiana* ou de *Tancredi*; il me répond: le *Matrimonio segreto*. [...] nous restons à prendre du thé jusqu'à minuit passé: c'est la plus aimable de mes soirées d'Italie, c'est la gaité d'un homme heureux. Je me sépare enfin de ce grand compositeur, avec un sentiment de mélancolie.²⁸

Une autre référence se retrouve à la date du 15 février 1817, en occasion d'un bal chez le roi de Naples:

Il y avait cependant de bien jolies Napolitaines, entre autres cette pauvre petite comtesse N***, qui tous les mois, va voir son mari à Terracine.²⁹

Cette comtesse N*** nous fait penser, sans doute, à la comtesse Nencini, qui habite Naples et parfois va rendre visite à son mari le comte, en exil à Terracina.

Le lecteur du roman de Frédéric Vitoux reste fasciné par l'idée de la rencontre entre deux personnages très connus du XIX^e siècle ; mais le génie de l'auteur se révèle surtout par le choix de l'année dans laquelle il met en scène son histoire : en 1816, Gioacchino Rossini est un personnage célèbre, mais Henri Beyle n'est qu'un quelconque homme Français intéressé à l'art italien. C'est autour de cette grande

²⁷ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817*, dans *Voyages en Italie*, édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1973, p.28. Cf. VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.137 sq.

²⁸ *Ibid.*, p.29. Cf. VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.137 sq.

²⁹ *Ibid.*, p.43.

différence entre les succès et les ambitions de ces deux hommes que, comme on a vu, se joue la vraie *Comédie de Terracina*.

On ne peut pas être sûr de cette rencontre présumée. On ne peut pas savoir si Rossini et Stendhal se sont vraiment rencontrés à Terracina ou ailleurs ; ce qui est vrai est que cet auberge à la frontière est désormais un lieu qui fait partie de l'imaginaire collectif des voyageurs entre Rome et Naples.

I.II.2 - *Un personnage mystérieux*

Quatre personnages peuplent la scène du romans de Marco Fabio Apolloni, *Il mistero della locanda di Serny*; parmi d'eux un prestidigitateur italien, M. Bartolomeo Bosco et la cantatrice Giuditta Grisi. Le *mistero* que Marco Fulvio Apolloni nous invite à dévoiler est l'identité de deux étrangers dont on ne sait que des informations marginales : un romancier Russe, M. Niccolò, et un Consul Français.

Nous sommes en Italie, à Rome, dans les années quarante du XIX^e siècle. À l'auberge de M. Serny chacun des protagonistes de l'histoire s'engage à réciter un conte : soit une histoire qu'ils ont entendue par quelqu'un d'autre, soit un épisode qu'ils ont vécu personnellement. L'effet de cette narration, qui bascule entre la scène réelle et l'imagination des personnages-jongleurs, donne une forte émotion au lecteur. Il se sent comme entraîné sans cesse d'un pays à l'autre : depuis un énorme champ parsemé de cadavres en Russie, après la malheureuse expédition de Napoléon, jusqu'au petit endroit fermé d'une église napolitaine, où s'accomplit le *Miracolo di San Gennaro* ; des interminables heures de réunion du Conclave à Rome, aux représentations du théâtre *La Fenice* de Venise, à l'époque de Bellini.

Qui sont les personnages mystérieux du roman de Marco Fabio Apolloni? On ne le découvre qu'à la fin du roman, grâce à des lettres écrites par ceux qui portent leurs signatures. Le russe M. Niccolò n'est rien moins que Nikolaj Gogol', alors que M. le Consul signe la lettre adressée à son ami: «Vostro Henri Beyle, Barone di Stendhal, ex-ufficiale di cavalleria»³⁰.

³⁰APOLLONI, Marco Fabio, *Il Mistero della locanda di Serny* [2003], Milano, Ponte alla Grazie, 2004, p.244.

On a enfin retrouvé notre héros, mais on n'apprend que quelques sommaires détails sur ce personnage. Par exemple, au début du chapitre intitulé *La table d'hôte*³¹, ce Consul affirme être plus vieux que M. Bosco:

Debbo ammettere che questo signor Bosco comincia a starmi simpatico. Per quanto io sia più vecchio, siamo comunque tutti e due uomini di età [...].³²

Un autre détail biographique important pour tirer l'identité de ce personnage, se retrouve au moment de la rencontre avec Mme Grisi : « Giuditta Grisi ! Al teatro Cocomero di Firenze, nel milleottocento...ventisette ! [...] e avevo già quarantaquattro anni. ³³ ». Cet information nous permette soit de déduire l'âge que ce Français avait en 1838 – année dans laquelle se joue l'histoire mise en scène par Apolloni –, c'est-à-dire, cinquante-cinq ans, soit d'avoir un détail important afin de reconstruire l'identité de ce mystérieux personnage : Stendhal, né le 13 janvier 1783, avait, en effet, quarante-quatre ans en 1827.

On s'amuse bien en lisant, dans l'histoire inventée par Marco Fabio Apolloni, le portrait que les autres personnages font de M. le Consul. Il leur apparaît comme une personne trop sceptique ; il nous est présenté comme un gros homme abject avec un toupet ridicule; on le retrouve, comme dans les romans de Frédéric Vitoux et de Philippe Sollers, comme on le verra, décrit comme une sorte de Don Juan, qui a fait la cour à une jolie cantatrice italienne qu'il n'est pas capable de reconnaître depuis de leur dernière rencontre, qui a eu lieu quelques années auparavant.

Ce scepticisme de la part du Consul, dévient évident dans la scène qui suit le conte *Storia di Santa Merla*³⁴, racontée par le Consul même. À la fin de l'histoire, il se moque de la crédulité de M. Niccolò, mais ce dernier n'est pas insensible aux critiques subtiles du monsieur français et il lui réplique:

³¹ Également en français dans le texte original.

³² *Je dois admettre que je commence à éprouver de la sympathie pour ce monsieur Bosco. Malgré que je sois plus vieux, nous sommes quand même tous les deux, deux hommes âgés [...]*, [Trad. Anna Fusari] *Ibid.*, p. 93.

³³ *Giuditta Grisi! Au théâtre Cocomero à Florence, en mille huit cent...vingt-sept! [...] et j'avais déjà quarante-quatre ans* [Trad. Anna Fusari], *ibid.*, p.124.

³⁴ *Histoire de la Sainte Merla* [Trad. Anna Fusari].

Insomma anche per voi non esistono miracoli, gli atti di Dio sono mancanze della nostra attenzione, o delirio di menti ridotte alla follia. Eppure in Russia noi crediamo che i pazzi siano più vicini a Dio [...] voi volete prendervi gioco di me, ma come fate a scherzare sulle cose sante proprio a Roma, dove i miracoli vecchi e nuovi ci si fanno incontro a ogni passo, tutto intorno a noi? ³⁵

Mais le Consul n'a pas la délicatesse de s'arrêter là, et il continue à se moquer de l'hôte russe :

Nemmeno in questo posso contraddirVi, perché anch'io credo che questa città sia tutta un miracolo, solo non vedo perché i miracoli non debbano essere anche divertenti. Non vedo perché il Vostro Dio non possa essere, in certo senso, come il nostro eccellente signor Bosco, contento di mostrare i suoi trucchi per divertire il pubblico. ³⁶

La forte antipathie que Niccolò éprouve envers M. le Consul devient évidente dans un autre passage du roman. Il est dans sa chambre, déchiré par une douleur à l'estomac, et dans la succession de ses pensées il arrive à réfléchir sur sa mauvaise maîtrise de la langue italienne, dont il profite pour amuser les Romains. À ce moment-là il se rappelle du Français:

Sapessi tu comprendere il russo almeno quanto io parlo il francese, caro Console grassone, ti farei slogare la tua mascella d'asino dalle risate. E crede d'essere stato buffo con la sua storia di sante e di maiali! Non si rende conto che il personaggio più ridicolo di una storia come quella è lui che la racconta. ³⁷

³⁵ *Bref, pour vous aussi les miracles n'existent pas, les actes de Dieu sont des manquements de notre attention, ou délire d'esprits réduits à la folie. Par contre en Russie nous, nous croyons que les fous sont plus proches de Dieu. [...] Vous voulez vous moquer de moi, mais comme vous arrivez à jouer sur les choses saintes ici à Rome, où les miracles vieux et nouveaux nous rapprochent à chaque pas, tout autour ?* [Trad. Anna Fusari], *Ibid.*, p. 85-86.

³⁶ *Je ne peux pas vous contredire, même pas sur cette question, parce que moi aussi je crois que cette ville toute entière est un miracle, mais je n'arrive pas à comprendre pourquoi les miracles aussi ne peuvent pas être amusants. Je ne vois pas pourquoi votre dieu ne puisse pas exister, d'une certaine manière, comme notre excellent monsieur Bosco, heureux de nous montrer ses trucs pour amuser le public.* [Trad. Anna Fusari], *loc.cit.*

³⁷ *Si ta capacité de parler le russe fut aussi bonne que la mienne pour le français, cher Consul gros lard, je te ferais décrocher ta mâchoire d'âne par le rire. Et il croit d'avoir été drôle par son histoire de saintes et de cochons ! il ne se rend pas compte que le personnage le plus ridicule d'une telle histoire est celui qui la raconte. [...]* [Trad. Anna Fusari], *Ibid.*, p.130-131.

On ne peut pas savoir s'il a vraiment perdu son charme, quand il a, probablement, connu M. Niccolò chez Serny, mais on sait, grâce au témoignage de Mme Grisi qu'il était un « grand gentilhomme » et que, quelques années auparavant, ils avaient presque couché ensemble.

Une autre fois, Stendhal nous est présenté comme un homme qui aime bien conquérir des femmes avec lesquelles il ne passe qu'une seule nuit. C'est par cette habitude, pas insolite pour un gentilhomme français de l'époque, qui, après l'avoir entendue chanter au théâtre Cocomero de Florence, il a passé du temps avec la jeune cantatrice:

Bartolomeno! Figuriamoci se non conosco il Vostro Console, che è un uomo troppo discreto per volersi ricordare in pubblico che siamo stati quasi a letto insieme, dico quasi, perché era una carrozza se non sbaglio. Guardate che bel punto di rosso che prende il signore. Adesso arrossisce perché è diventato un Console, peccato non lo eravate allora, che forse mi sarei fatta consolare di più. [...] Dovete sapere che il signore qui è un galatom di quelli grandi che una certa notte di Novembre mi si voleva buttare in Arno solo per raccogliermi il manicotto che mi era caduto giù da un ponte per il vizio che ho di gesticolare quando parlo. Saran passati tanti anni che, seppur bambina, mi ricordo ancora bene quel che mi diceva, che ero come le gran dame francesi prima che la Francia si rovinasse con la *politèss*, non è vero?³⁸

De cet épisode on retrouve une allusion dans l'œuvre autobiographique de Stendhal, précisément à la date du 5 Décembre 1816 de son journal de voyage intitulé *Rome, Naples et Florence en 1817*. Dans ce petit extrait il parle d'une certaine Mme Giorgi, qui cette soirée-là interprétait le rôle de Rosine dans le *Barbier de Séville*, au théâtre « *Hhohhomero* »³⁹ De cette femme on lit en note:

³⁸ *Bartolomeo! Imaginons que si je ne connais pas Votre Consul, qui est un homme trop discret pour se rappeler en public que nous avons presque couché ensemble, je dis presque, car nous étions dans un carrosse si je ne me trompe pas. Regardez quel beau degré de rouge a pris le monsieur. Maintenant il rougit parce qu'il est devenu Consul, dommage que vous ne l'étiez pas à l'époque, je me serais faite consoler un peu plus. [...] il faut que vous sachiez que ce monsieur est un grand gentilhomme de ceux qui une certaine nuit de novembre voulait se jeter dans l'Arno seulement pour récupérer mon manchon qui était tombé d'un pont à cause de la mauvaise habitude que j'ai de gesticuler quand je parle. Il y avait des années que, alors que j'étais enfant, je me rappelle bien ce qu'il me disait, que j'étais comme les grandes dames françaises avant que la France se ruine par la politèss, n'est-ce pas?*, [Trad. Anna Fusari], *Ibid.*, p. 121-122.

³⁹ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence, op.cit.*, p.15 : « Je vole au théâtre du *Hhohhomero*, c'est ainsi qu'on prononce le mot *Cocomero* ».

Gertrude Giorgi, née en 1785, avait créé le rôle de Rosine dans *Le Barbier de Séville*. Elle avait épousé en 1814 l'avocat Luigi Righetti, de Bologne. En 1823, elle a publié, à Bologne, une plaquette d'une soixantaine de pages intitulée [...] ("Notes d'une ancienne cantatrice sur le maestro Rossini en réponse à ce qu'en a écrit durant l'été de l'année 1822 le journaliste anglais à Paris, dont l'article a été reproduit dans un journal de Milan de la même année"). Le journaliste que Mme Giorgi Righetti réfute d'un ton fort vif est Stendhal lui-même qui avait publié sous le pseudonyme d'Alceste, un article sur Rossini dans la *Paris Monthly Review* de janvier 1822, article dont la *Gazzetta di Milano* du 1er janvier avait inséré la traduction italienne. [...] ⁴⁰

Apolloni ne fait pas allusion à cette histoire, mais on a raison de penser que cette cantatrice rencontrée la première fois au théâtre Cocomero de Florence a inspiré le personnage de Giuditta Grisi. Dans l'œuvre autobiographique de Stendhal on retrouve plusieurs fois ce personnage⁴¹, mais il n'est jamais fait allusion à une rencontre suivante, vers 1838-1839, chez l'auberge d'un certain M. Serny.

En général, le portrait que Marco Fabio Apolloni va nous donner de cet important auteur français n'est pas très noble. Il est possible que le vrai but de son roman soit exactement celui d'amuser le lecteur en lui racontant des particularités insolites sur ces célèbres personnages qui ont vécu entre la France, la Russie et l'Italie au XIX^e siècle. L'auteur, à travers les voix de ses personnages, se moque d'eux-mêmes en ironisant sur la confiance que les Russes ont en l'absurde⁴², sur la crédulité embarrassante des Italiens, surtout des Napolitains⁴³, sur le mauvais caractère des Français par rapport au bon caractère du Consul⁴⁴.

La Rome du XIX^e siècle, la belle ville que plusieurs générations d'artistes ont aimée et célébrée dans leurs œuvres, elle aussi, comme les quatre personnages du

⁴⁰ *Ibid.*, p.1333.

⁴¹ *Ibid.*, p.23 « La prima donna de Valle est cette même Mme Giorgi que j'ai vue à Florence », p.159 dans la liste des « contralti » du « Parnasse musical d'Italie en 1817 ».

⁴² Cf. APOLLONI, Marco Fabio, *op.cit.*, p. 49.

⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴ Cf. *Ibid.*, p. 33, «Cosa ha detto di essere ? Un diplomatico? Un Console... certo non sembrerebbe proprio, ma dalle barricate di luglio ne sono venuti fuori anche di peggiori, almeno questo ha un'aria allegra», *Qu'est-ce qu'il a dit être? Un diplomate ? un Consul... c'est vrai que je n'ai pas l'impression qu'il le soit, mais des barrières de Juillet en sont sortis des pires, au moins celui-là a un air joyeux*, [Trad. Anna Fusari].

roman, nous est présentée par Apolloni, dans ses aspects les plus sombres, au but de faire de l'ironie:

Ho vissuto in molti paesi dove la gente dice che il tempo è bello anche quando piove, ma solo a Roma sembra di essere ogni volta che Dio la manda giù, alla vigilia del diluvio universale. Le strade e le piazze diventano fiumi e laghi di fango, gialli o rossi a seconda di che terra millenaria di gonfi quest'acqua: le chiaviche aperte dove va a gettarsi rombano come se la loro nera bocca spalancata fosse quella di una fornace in piena attività. Potrebbero inghiottire un uomo le chiaviche di Roma, ma non c'è anima viva per le strade, perché i romani hanno paura di bagnarsi come sa dal cielo piovesse fuoco, e stanno tutti ugualmente rintanati nei loro palazzi o nei loro tuguri [...].⁴⁵

C'est l'image d'ouverture du roman et c'est M. Bartolomeo Bosco qui nous donne ce mauvais portrait de la ville.

Un autre portrait ignoble de Rome et de ses habitants, se retrouve encore dans le délire, déjà cité, de M. Niccolò :

Riuscissi almeno ad andare di corpo! Non sarei costretto a vomitare quel che mangio. E che io sia vittima di questa occlusione proprio a Roma è una punizione del cielo. Qui basta fermarsi un attimo a dipingere una qualunque veduta e in un angolo c'è sempre qualcuno accovacciato come il Torso del Belvedere con le brache a terra occupato a rendere ancora più fertile questa terra ferace. Se non si sta attenti quando si cammina tra le rovine c'è da pestare tutta la generosità del Popolo e del Senato di Roma ad ogni passo.⁴⁶

⁴⁵ *J'ai vécu dans plusieurs pays où les jeunes disent que le temps est beau aussi quand il pleut, mais à Rome, on a l'impression d'être, chaque fois que Dieu nous l'envoie, à la veille du Déluge. Les rues et les places deviennent des fleuves et des lacs de boue, jaunes ou rouges selon la couleur de la terre millénaire qui se gonfle au-dessous de cet eau : les égouts ouverts où elle se jette vrombissent comme si leur bouche grande ouverte fut celle d'une fournaise débordant d'activité. Ils pourraient avaler un homme, les égouts de Rome, mais il n'y a pas âme qui vive dans la rue, parce que les Romains ont peur de se mouiller comme s'il pleuvait le feu du ciel, et il reste tous également enterrés dans les immeubles ou dans les bouges [...], [Trad. Anna Fusari], *Ibid.*, p.7.*

⁴⁶ *Si j'arrivais au moins à aller à la selle! Je ne serais obligé de vomir ce que je mange. Et si je suis victime de cette occlusion juste à Rome c'est une punition de Dieu. Ici il suffit de s'arrêter pour peindre une quelconque vue et dans un coin il y a toujours quelqu'un qui se blottit comme le Torse du Belvédère, culotte baissée, occupé à rendre encore plus fertile cette terre féconde. Si on ne fait pas attention quand lorsque l'on marche parmi les ruines on peut piétiner à chaque pas toute la générosité du Peuple et du Sénat de Rome. [Trad. Anna Fusari], *Ibid.*, p. 130.*

Sarcasme et fantaisie enrichissent cet amusant roman, qui condense la capacité d'inventer à la curiosité historique, à travers une prose agile et ironique. Apolloni a choisi des personnages réels, vécus à la même époque et très connus, soit par leurs contemporains, soit par les lecteurs d'aujourd'hui. On ne peut pas savoir, finalement, si ces quatre personnages choisis par l'auteur, se sont réellement rencontrés à Rome, dans une auberge d'un certain M. Serny ; mais c'est vrai que tous les quatre ont passé du temps dans cette ville, qu'ils l'ont aimée, et qu'ils avaient des histoires à raconter.

Dans l'invention romanesque de Marco Fabio Apolloni, on ne découvre qu'à la fin de l'histoire la vraie motivation qui a poussé ce Consul français dans l'auberge de M. Serny : il devait rencontrer un prestidigitateur, M. Bartolomeo Bosco, afin d'obtenir des documents par le compte de la franc-maçonnerie. Une intrigue géniale, qui retient notre souffle jusqu'à la dernière page du roman, mais qui, comme on l'a déjà dit, ne manque pas d'ironie et sarcasme.

C'est la deuxième fois, après le roman de Frédéric Vitoux, qu'un auteur contemporain tente de mettre en scène ce personnage célèbre du XIX^e siècle français. Il faut mettre en évidence un élément important : Apolloni est un auteur italien et cela, d'un côté, témoigne que Stendhal et sa pensée ont eu une influence remarquable, pas seulement en France, mais aussi sur un écrivain d'un autre pays, d'un autre côté, justifie la perspective différente des deux auteurs. Dans les deux romans, Henri Beyle est un Français inconnu, la seule différence dans le roman d'Apolloni est que ce Français est un peu plus vieux et il exerce une profession : il est Consul à Civitavecchia⁴⁷.

Ce qui est intéressant dans le roman d'Apolloni est que, bien que Henri Beyle ait déjà écrit son célèbre *Le Rouge et Le Noir*, il n'est pas nous présenté comme auteur, mais il n'est qu'un Consul.

Le but d'Apolloni est, en effet, celui de démontrer qu'en Italie, à cette époque-là, personne ne connaissait Henri Beyle en tant que Stendhal, et que, donc, son personnage pouvait conduire une affaire secrète pour le compte de la franc-maçonnerie, sans risquer d'être découvert.

Enfin, dans un « POST SCRIPTUM » au roman, l'auteur nous révèle ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas à propos des personnages mise en scène. De Stendhal il écrit :

⁴⁷ Petite ville à côté de Rome.

Non ho trovato nessun riscontro positivo riguardo la presenza, in questo periodo, di Henri Beyle, alias Stendhal, Console francese di Civitavecchia. Tutte le sue biografie concordano nel localizzarlo a Parigi in temporaneo congedo dalla sue funzioni, occupato a correggere le bozze de *La Certosa di Parma* fino al 26 marzo del 1839. Lasciò Parigi solo il 24 giugno seguente, e raggiunse Roma il 1° Settembre. Non risulta che Stendhal e Gogol' si siano mai conosciuti, per quanto un loro casuale incontro non può certo escludersi.⁴⁸

I.II.3 - *Une présence qui flotte sur les protagonistes*

L'*inventio* romanesque de Sollers se joue sur la recherche d'un lien métaphorique entre le protagoniste de l'histoire et un auteur français du XIX^e siècle. Cet auteur est Stendhal qui, comme le narrateur-auteur de *Trésor d'amour*, est tombé amoureux d'une jeune femme italienne, Mathilde Viscontini, incarnation de l'amour passion, de l'amour impossible, de l'amour vrai. La maîtresse italienne de Sollers, ou de celui qu'il interprète dans son roman, descend par son père de Matilde Viscontini, elle, enseigne la littérature française à Milan et elle est spécialiste de Stendhal. Cette jeune femme de trente-trois ans s'appelle Minna, un nom qui trouble celui qui connaît l'œuvre de Stendhal. Car il est très proche à celui de Mina Wanghen, protagoniste du roman inachevé *Le rose et le vert* et de celui de Mina de Vanghel, protagoniste de la nouvelle qui porte son nom. Il s'agit, grosso modo, de la même histoire qui se répète dans les deux textes, en utilisant différents personnages et contextes. C'est le père de Minna qui a choisi ce nom pour elle; il adorait Stendhal, mais il a fait une petite modification au nom attribué par cet auteur à la protagoniste de ses histoires: « Le deuxième *n* a été ajoutée pour conjurer l'étrange folie de ce personnage ». Ce n'est pas tout : la fille de Minna s'appelle Clélia, comme la jeune et fascinante Clélia Conti de *La Chartreuse de Parme*, dont Fabrice Del Dongo tombe éperdument amoureux.

⁴⁸ *Je n'ai retrouvé aucune confirmation de la présence, durant cette période de Henri Beyle, alias Stendhal, Consul français de Civitavecchia. Toutes ses biographies concordent pour le localiser à Paris, pendant un congé temporaire de ses fonctions, occupé à corriger les esquisses de La Chartreuse de Parme jusqu'à le 26 mars 1839. Il n'a quitté Paris que le 24 juin suivant, et il a rejoint Rome le 1^{er} septembre. Il n'a pas été prouvé que Stendhal et Gogol' se soient vraiment connus, mais on ne peut pas exclure une rencontre fortuite, [Trad. Anna Fusari] APOLLONI, Marco Fabio, *op.cit.*, p.283 – 284.*

Le narrateur et Minna n'habitent pas ensemble, mais parfois ils se retrouvent dans un appartement derrière la Dogana. C'est une relation intéressante, faite de mouvements et d'attachements, de silences. Stendhal se mêle à leurs ébats, il discute, il se souvient, il intervient, il montre sa correspondance et des pages immortelles de son *Journal*.

L'idée est de réaliser une sorte de *ménage à trois*⁴⁹ entre le narrateur, sa maîtresse et leur auteur préféré, Stendhal. L'introduction de ce personnage, qui devient le vrai protagoniste du roman, ne se réalise pas de façon banale: Sollers, grâce à une prose dont la musicalité n'appartient qu'à lui, présente son œuvre comme une reconstruction ponctuelle de la pensée de Stendhal. Les citations et les événements de la vie, les plus connus, de l'auteur grenoblois, se suivent dans la narration comme en construisant une histoire parallèle à celle du narrateur-auteur et de Minna; mais, en réalité, aucune des deux histoires parallèles n'a un ordre logique. On n'a pas un début, on n'a pas un développement ou une fin, les faits se suivent, se superposent, en construisant une narration variée et captivante. Sollers réalise ici « un *plus que roman* c'est-à-dire d'un récit où l'on raconte une histoire sans la raconter et où l'on pense sans prendre congé de l'imagination »⁵⁰. Ce roman se joue à perdre le lecteur entre le destin de Stendhal dans l'Italie et la France du XIX^e siècle, et le moment d'amour d'un couple vénitien d'aujourd'hui.

Contrairement à l'amour impossible et malheureux d'Henri et Matilde, le rapport entre Sollers, personnage et narrateur de l'histoire, et Minna, fonction à merveille. Le secret du bonheur est l'intermittence par laquelle les deux amants se rencontrent : Minna habite à Milan et ne se rend à Venise que parfois, généralement le week-end. Les affinités entre Sollers et Stendhal et entre leur relation avec les jeunes femmes italiennes, se retrouvent dans plusieurs lieux du roman. Au-delà des coïncidences qui regardent la famille et le nom de Minna, Sollers insiste sur ce fort sentiment que lui et Stendhal éprouvent pour leurs maîtresses, un sentiment qui les réunit, qui les rapproche.

Dans un des dessins de la *Vie de Henry Brulard* recueillis par Philippe Sollers⁵¹, à la page 145, on a une reproduction de Venise avec une didascalie:

⁴⁹ cf. PIVOT, Bernard, *Un ménage à trois à Venise*, art., mise en ligne le 9 janvier 2011, consulté le 30 mars 2015, URL : <http://www.lejdd.fr/Chroniques/Bernard-Pivot/Un-menage-a-trois-a-Venise-252797>.

⁵⁰ PIVOT, Bernard, *op.cit.*

⁵¹ Extrait de : STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, Folio classique n° 447, 1973.

Vers 1803 ou [180]4, j'évitais dans le cabinet de Martial de lever les yeux vers estampe qui dans le lointain présentait le dôme de Milan, le souvenir était trop tendre et me faisait mal.

Avant de montrer le dessin, Sollers avait écrit: « Je suis à Venise, Minna vient de me téléphoner de Milan ». Il éprouve, après plus de deux cent ans, la même douleur que Stendhal.

Pendant qu'il s'interroge, à la recherche des affinités entre son rapport avec Minna et celui de Stendhal avec Matilde Viscontini, Sollers se pose d'autres questions. Il regarde la société contemporaine, ses choix en tant qu'écrivain, il se demande, par exemple, ce que Stendhal aurait pensé des faits d'actualité et de plusieurs événements historiques arrivés après sa mort. Aucune question ne trouve réponse ; Sollers ne peut qu'imaginer ce que Stendhal aurait pu dire ou penser ou répliquer, car, désormais, «il dort» :

J'imagine Stendhal, au début du 21^e siècle, ouvrant un journal, et découvrant ainsi, stupéfait, que la plus grande banque de sperme d'Europe, Cryos, se trouve au Danemark et doit répondre à des demandes de plus en plus importantes. Son directeur de 55 ans qui avoue avoir choisi ce métier parce qu'il a rêvé, une nuit, d'un océan de sperme congelé, « a toujours été attiré par les choses non conventionnelles ». La petite ville danoise où il opère compte quarante mille étudiants, tous donneurs de sperme potentiels. [...] Je me demande quelle peut être la réaction de Stendhal après cette lecture, mais je vois qu'il dort.⁵²

Dans un autre lieu du roman, l'auteur raconte avoir rencontré le célèbre Victor De Litto lors d'une « circonstance cocasse ». Cette circonstance était une remise de Légion d'honneur par Mitterrand en 1993, et l'auteur se demande, après Mitterrand, ce que Stendhal peut penser de l'actualité :

Minna, qui se moque de tout, est quand même impressionnée de savoir qu'en 1993 (on peut vérifier ça dans l'agenda de l'Élysée), lors d'une remise de Légion d'honneur par Mitterrand (discours sans fiches, mémoire exceptionnelle, souffrance intense, teint cireux), j'avais à ma gauche, Victor Del Litto. J'ai pu ainsi serrer la main, dans cette circonstance cocasse, de celui qui a tant fait pour

⁵² SOLLERS, Philippe, *Trésor d'amour*, Paris, Gallimard, 2011, p. 34-36.

Stendhal, notamment dans son intervention du 15 octobre 1961 dans le *Stendhal Club* (« Un texte capitale pour la connaissance de Stendhal »). [...] Quoi qu'il en soit, après Mitterrand, sur lequel son jugement est très mitigé, je veux demander à Stendhal ce qu'il pense de l'actualité. Mais cette fois encore, il dort.⁵³

Sollers comprend bien le détachement entre son époque et celle de Stendhal, mais n'arrête pas d'imaginer la réaction de l'auteur grenoblois devant le spectacle du monde contemporain. Il le traite comme un vieil ami, auquel il voudrait expliquer, même justifier, les raisons qui l'ont conduit à prendre certaines décisions dans sa vie:

Stendhal, aveuglé par son anticléricalisme passionné français, trouve Saint-Pierre de Rome d'une absolue laideur. Il a tort. Mes cierges allumés aux Gesuati l'auraient horrifié. A moins qu'il n'ait compris que les temps avaient changé d'époque. Beaucoup d'eau a coulé sous les ponts depuis la Révolution, Napoléon, la Restauration, le second Empire, la troisième République, la boucherie de 1914-1918, celle de 1939-1945, le Goulag, la Shoah, Hiroshima, le surgissement de la Chine, l'attentat russe contre Jean-Paul II, le réveil explosif de l'Islam, le premier pas sur la Lune, le cinéma, la télévision, les ordinateurs chargés de remplacer l'utilisateur, la pornographie, la chirurgie esthétique, l'utérus artificiel, la drogue, le rock. J'expliquerais à Stendhal ma décision, très jeune, de faire semblant d'être là en n'étant pas là. Je lui ferais lire *Femmes* et mes livres sur Vivant Denon, Mozart et Casanova. Pas de duchesse, pas de comtesse, mais des pouvoirs que l'on peut mépriser en toute tranquillité, une police surchargée ailleurs, des conditions de liberté incroyables si on est organisé et discret. Je lui démontrerais qu'on peut être consul de sa propre vie à Venise.⁵⁴

La thématique stendhalienne, la plus présente dans le roman de Sollers, est la théorie que cet auteur a postulée sur l'amour. Sollers n'est pas le premier qui, à notre époque, réfléchit sur l'amour chez Stendhal, il fait écho à *Vie secrète* de Pascal Quignard (1998)⁵⁵. Dans les deux romans contemporains, le silence et la solitude sont des éléments indispensables pour le rapport amoureux. Selon l'opinion de Quignard, modelée sur celle de Stendhal et reprise par Sollers, les amoureux sont violemment arrachés au groupe, clandestins, à l'écart du manège social. Ils parviennent à être seuls ensemble, à être comblés à deux par un grand silence, libres en secret parce qu'épris l'un de l'autre.

⁵³ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79-80.

⁵⁵ Cité par OGAWA, Midori, « *Vie secrète* : de l'origine de l'amour », *Littératures* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 16 mars 2014, consulté le 30 mars 2015. URL : <http://litteratures.revues.org/136>.

Telle est la description que Sollers donne au lecteur, au début du roman, de son rapport avec Minna :

On vit donc à Venise, Minna et moi, à l'écart. [...] On ne sort pas, on ne voit personne, l'eau, les livres, les oiseaux, les arbres, les bateaux, les cloches, le silence, la musique, on est d'accord sur tout ça. Jamais assez de temps encore, encore. Tard dans la nuit, une grande marche vers la gare maritime, et retour, quand tout dort. Je me lève tôt, soleil sur la gauche, et voilà du temps, encore, et encore du temps. On se tait beaucoup, preuve qu'on s'entend. [...] Les amoureux sont seuls au monde parce que le monde est fait pour eux et par eux.⁵⁶

En 1822, Stendhal publia un petit essai sur cet argument, le titre est justement, *De l'Amour*, et il le dédia à Matilde. Il ressemble à un essai de science analytique où Stendhal traite ce sentiment comme un psychologue étudiant une maladie. Dans le premier chapitre du premier livre, l'auteur distingue quatre différentes catégories d'amour:

- 1°. L'amour-passion, celui de la Religieuse portugaise, celui d'Héloïse pour Abélard, celui de capitaine de Vésel, du gendarme de Cento.
- 2°. L'amour-goût, celui qui régnait à Paris vers 1760, et que l'on trouve dans les mémoires et romans de cette époque [...].
- 3°. L'amour-physique. [...] tout le monde connaît l'amour fondé sur ce genre de plaisirs ; quelque sec et malheureux que soit le caractère, on commence par-là à seize ans.
- 4° L'amour de vanité. L'immense majorité des hommes, surtout en France, désire et a une femme à la mode, comme on a un joli cheval, comme chose nécessaire au luxe d'un jeune homme. La vanité plus ou moins flattée, plus ou moins piquée, fait naître des transports.⁵⁷

Le roman de Sollers insiste sur l'importance de la théorie stendhalienne de l'*amour-passion* et de l'*amour-goût* contre les concepts modernes de « amour-publicité, amour-cinéma, amour-chansons, amour-télé, amour-magazines, amour-people »⁵⁸.

Cette polémique sociale ne manque pas dans l'œuvre de Stendhal ; lui-même se moque de ses contemporains, incapables d'éprouver des sentiments tant nobles. À ce propos, on peut lire dans sa préface⁵⁹ à *De l'Amour* :

⁵⁶ SOLLERS, Philippe, *op.cit.* : 22.

⁵⁷ STENDHAL, *De l'Amour* [1822], Paris, Editions Garnier Frères, 1959, p. 5-6.

⁵⁸ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p. 57.

Quoiqu'il traite de l'amour, ce petit volume n'est pas point un roman, et surtout n'est pas amusant comme un roman. C'est tout uniment une description exacte et scientifique d'une sorte de folie très rare en France. L'empire des convenances, qui s'accroît tous les jours, plus encore par l'effet de la crainte du ridicule qu'à cause de la pureté de nos mœurs, a fait du mot qui sert de titre à cet ouvrage une parole qu'on évite de prononcer toute seule, et qui peut même sembler choquante.

1822 – 2011, une ligne imaginaire unit deux personnages, Henry Beyle, alias Stendhal, consul français, écrivain fort critique contre son époque, et Philippe Sollers, auteur d'un roman qui se pose comme une réflexion sur le monde contemporain, mais qui, en vérité, semble reprendre, après plus d'un siècle, l'*auctoritas* de l'opinion de son prédécesseur.

Cette rencontre de Sollers et de Stendhal était, dans l'opinion de Jean Paul Enthoven⁶⁰, inévitable :

Le merveilleux (rusé ? stratège ? aérien ? libertin ? musical ?) Philippe Sollers a déjà fréquenté du beau monde : hier, Vivant Denon, Voltaire, Casanova, Nietzsche, Sade, Dante ou Rimbaud ; demain, peut-être, Schopenhauer (improbable), Proust (pas sûr) ou Spinoza (encore moins sûr). En attendant, il vient de faire une halte prévisible en stendhalie où plus Bordelais que jamais, il a rencontré Arrigo Beyle, alias Stendhal, ce Milanais qui lui ressemble pas bien des aspects [...] les deux complices d'occasion y ont échangé, par-delà le temps, quelques informations d'importance sur leurs époques respectives [...].⁶¹

« Beaucoup d'eau a coulé sous les ponts », l'impitoyable cours de l'histoire a éloigné Stendhal et Sollers, sans qu'ils se sentent réellement lointains. Dans le roman du 2011, l'auteur grenoblois devient rapidement le double romanesque du narrateur et, de cette façon, lui, et son œuvre, revivent et se rapportent à l'actualité de ce monde nouveau.

En nous proposant la relecture, ou, plutôt, la vraie lecture de Stendhal, Sollers ne cache pas les autres aspects, on peut dire, moins nobles, de la vie de cet écrivain. Il nous

⁵⁹ Préface écrite pour la deuxième édition de l'œuvre: STENDHAL, *De l'Amour* [1822], Paris, Michel Levy Frères, librairies éditeurs, 1857, p. 5.

⁶⁰ ENTHOVEN, Jean-Paul, *Sollerstendhal, la conversation décisive*, mise en ligne le 22 janvier 2011, consulté le 30 Mars 2015, URL : http://www.lepoint.fr/culture/sollerstendhal-la-conversation-decisive-22-01-2011-1286443_3.php.

⁶¹ *Loc.cit.*

parle, par exemple, de sa vie amoureuse, divisée entre son vrai amour, l'amour passion, l'amour impossible, qu'il a éprouvé pour Mathilde Viscontini et sa mauvaise inclination pour la satisfaction des plaisirs charnels avec des femmes de *petite vertu*. L'auteur qui a théorisé la *cristallisation*⁶² de l'amour n'est pas insensible aux plaisirs faciles et peu nobles. De plus, Sollers, nous révèle qu'une des raisons pour lesquelles son rapport avec Mathilde a été tellement malheureux, était sa tendance à l'infidélité. Ce fut le libertinage de Stendhal qui provoqua la colère de Mathilde :

Et puis, à Milan, il est quand même *français*, quoique déjà un peu connu par ses livres. Matilde [...] doit le considérer comme un danger, d'autant plus que sa cousine réactionnaire lui a raconté que, sortant de son salon, ce curieux amoureux se précipite au bordel, Calomnie ? Pas sûr. De toute façon, la question n'est pas là, l'amour-passion n'a rien à voir avec les liaisons faciles, le libertinage ou autres plaisirs rapides. [...] Qu'est-ce qu'il veut ? Tout et rien. Il s'arrange pour que ça ne marche pas, multiplie les faux pas, se lance dans une expédition perdue d'avance pour retrouver son amour intouchable à Volterra [...] bref, provoque la colère de la dame toujours entourée de ses enfants [...] Bref, il mendie, et se retrouve puni par Matilde, laquelle, pour calmer le jeu (et éviter les rumeurs), lui accorde le droit de la visiter deux fois par mois.⁶³

Philippe et Henri, deviennent comme des vieux amis qui regardent et réfléchissent sur le monde, sans secrets, sans inhibitions. « Les affinités ne manquent pas : passion des "nuances vraies", des pseudonymes, du décryptage, de la clandestinité »⁶⁴, tous les deux aiment se détacher de la contemporanéité, analyser le monde et la société mais en ne faisant pas partie. Ils aiment la solitude et ils « n'aspirent qu'à être lus, plus tard, par une poignée de happy few triés sur le volet. Le succès ? Les gros tirages ? La frime Grandécrivain ? Ça n'est pas leur drogue, et ils s'arrangent de l'incompréhension qu'on leur témoigne. Ils préfèrent organiser leurs trafics d'esprit en retrait, dans des zones d'intensité peu prisées par les mœurs dominantes. L'amour, précisément, est l'une de ces zones. Encore faut-il s'entendre sur ce *Trésor* dissimulé sous d'innombrables pavillons de complaisance - et tel est bien le sujet de ce livre »⁶⁵.

⁶² cf. STENDHAL, *De l'Amour*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1959, p. 8 sq.

⁶³ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p. 26-27.

⁶⁴ ENTHOVEN, Jean-Paul, *art.cit.*

⁶⁵ *Loc.cit.*

La métaphore sous-jacente au *Trésor d'amour* de Sollers est la petite boutique vénitienne, sur le Campiello Barbaro, qui est disparue aujourd'hui et qui s'appelle, évidemment, *Tesoro d'amore*⁶⁶:

basse, sombre, étroite, derrière la fontaine coulante, venue d'on ne sait où et maintenue on ne sait comment, bric-à-brac en tout genre, meubles anciens, cartes, miroirs, vieux livres, bijoux, avec son nom, impensable en français mais bel et bien là en italien [...] Drôle de trésor, accumulations et entassements d'histoires, au moins cent petits romans.⁶⁷

C'est par là que, au début du roman, le narrateur et Minna passent un matin et achètent deux bagues qu'ils voient en vitrine, sur un coussin rouge :

Les deux bagues qui, comme l'indiquent deux minuscules étiquettes, ont été conçues pour un homme et une femme de la fin du 16^e siècle, brillent maintenant sur nos deux mains gauches. De qui venons-nous de prendre la place? On ne sait pas.⁶⁸

Comme Stendhal et Matilde dans le roman de Sollers, ce couple d'amoureux du XVI^e ressuscite et se réincarne dans la petite boutique, qui s'appelle *Tesoro d'amore*, grâce aux deux bagues qui lui appartenaient. C'est l'amour immortel le vrai trésor du roman, l'amour prouvé par ce couple du XVI^e siècle et qui, en passant par Henri et Matilde, arrive jusqu'au Pseudo-Philippe et à sa maîtresse, Minna.

Peut-être que Sollers reprend cet expédient de la bague, dans les *Privilèges* de Stendhal, qui dans le quatrième article, écrit:

Miracle. Le privilégiée ayant une bague au doigt et serrant cette bague en regardant une femme, elle devient amoureuse de lui à la passion comme nous voyons qu'Héloïse le fut d'Abélard. Si la bague est un peu mouillée de salive, la femme regardée devient seulement une amie tendre et dévouée. Regardant une femme et ôtant une bague du doigt les sentiments inspirés en vertu des privilèges précédents cessent. la haine se change en bienveillance en regardant l'être haineux et frottant une bague au doigt. ces miracles ne pourront avoir lieu que quatre fois par an pour

⁶⁶ Traduction italienne de *Trésor d'Amour*.

⁶⁷ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p. 13-14.

⁶⁸ *Loc.cit.*

l'amour-passion, huit fois pour l'amitié, vingt fois pour la cessation de la haine, et cinquante fois pour l'inspiration d'une simple bienveillance.⁶⁹

Il décrit ici, une bague douée de la capacité de susciter l'amour ou un simple sentiment de bienveillance, une bague qui crée une magie entre deux personnes.

La magie mise en acte par les bagues que Philippe et Minna retrouvent dans la petite boutique appelée *Tesoro d'amore*, est, comme on l'a déjà dit, l'immortalité. Sollers en effet, souligne ce concept de l'amour éternel et immortel, en répétant, à plusieurs reprises dans son roman, un proverbe vénitien qui récite: « *Douleur d'amour ne dure qu'un instant, trésor d'amour dure plus que la vie* ».

I.II.4 - *Le fantôme*

« La scène est connue : rue des Capucines. La date l'est également : mardi 22 mars 1842 »⁷⁰. Gérard Guégan, l'écrivain et journaliste marseillais, invente son histoire à partir de ce moment. Tout le monde sait que Stendhal est mort d'une apoplexie improvisée en Rue des Capucines la nuit du 22 Mars 1842, mais, quelle est, selon l'invention romanesque de Guégan, la vraie raison de la mort d'Henri Beyle?

Nous sommes à Paris au début du printemps mais, malgré la saison, le froid est vif. En aide du narrateur, un fantôme, celui de Stendhal, personnage qui ne naît qu'après la mort d'Henri, et qui, lui aussi, est en train de rechercher la vérité sur les « grands chambardements » que son cousin Colomb et son camarade Joseph Lingay ont mis en acte après sa disparition.

Ce jour-là, le 22 Mars 1842, le Consul Henri Beyle vise l'Académie française, car il avait un rendez-vous avec son ministre de tutelle, le « vaniteux » Guizot :

Portant beau, pommadé, parfumé – plus qu'il ne le faudrait, un défaut de l'âge -, et le toupet bien en place sur son crane déplumé, il est venu chercher la voix d'un habit vert, celle de son patron, le vaniteux Guizot, qui le méprise, et que toi, Stendhal, tu enrages d'avoir à supporter pour la bonne cause.⁷¹

⁶⁹ STENDHAL, *Les privilèges*, dans *Œuvres Intimes II*, édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1982, p.938.

⁷⁰ GUÉGAN, Gérard, *Appelle moi Stendhal*, Paris, Éditions Stock, 2013 :13.

⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

C'est là qu'il rencontre Joseph Lingay « le plus corrompu des corrompus », vieux camarade d'Henri et vrai protagoniste de la première partie du roman.

Joseph Lingay est un personnage intéressant : il était un inconnu au centre du pouvoir. À la fin du premier Empire il était secrétaire intime d'un préfet de province, après il a été l'homme de tous les gouvernements de la Monarchie Constitutionnelle (1815-1848)⁷². Il connaissait tous les secrets ministériels ; il faisait et défaisait les rédactions des journaux de l'époque ; il fréquentait les plus grands écrivains tout en émargeant aux fonds secrets du pouvoir. C'était la vie énigmatique de cet inconnu, de ce « petit homme qu'on qualifierait de laid » qui arrive à inspirer deux des plus grandes plumes du XIX^e siècle : Lingay, anobli sous les traits du comte des Lupeaulx, a enrichi l'archive des types humains de la comédie balzacienne⁷³ ; en plus, il était camarade de Stendhal et il lui servait de modèle pour caractériser certains des traits des jeunes et ambitieux Julien Sorel et Lucien Leuwen. Lingay, nous rappelle Guégan, apparaît aussi dans un autre extrait stendhalien :

Les *Souvenirs d'égotisme*, qui l'ont rendu immortel, en attestant : « Il avait, note Stendhal, une autre qualité qui me plaît : il recevait vingt-deux mille francs du ministre pour prouver aux Français que les Bourbons étaient adorables, et il en mangeait trente. Après avoir écrit quelquefois douze heures de suite pour persuader les Français, Lingay allait voir une femme honnête du peuple à laquelle il offrait cinq cent francs. Cinq cents francs en 1822, c'est comme mille en 1872. ».⁷⁴

Sa force d'esprit et à sa capacité de paraître un homme aristocratique, riche, bien qu'il ne le soit pas, ont permis à Joseph Lingay d'être immortalisé par deux grands auteurs de son époque et de renaître, après deux siècles environ, dans le roman de Gérard Guégan.

Quel est le rôle que ce *personnage balzacien* joue, dans l'invention romanesque de l'auteur, après la mort de son camarade, le Consul Henri Beyle ?

Les deux personnages n'avaient rien en commun, sinon une mauvaise inclination :

⁷² Cf. BARAK, Michel, *Joseph Lingay : Un personnage balzacien sous la Monarchie Constitutionnelle (1815-1848)*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁷³ BALZAC, Honoré, *Les illusions perdues*, Paris, Flammarion, 1990.

⁷⁴ GUÉGAN, Gérard, *op.cit.*, p.54

Lorsque les passions s'estompent, lorsque les amoureuses se font rares, ils ne sont pas, l'un et l'autre, ennemis des amours tarifés.⁷⁵

Ces *amours tarifées* deviennent le point névralgique de la narration, soit parce que ils sont la vraie raison de l'excessive fatigue qui conduisent à la célèbre apoplexie de la rue des Capucines, soit parce qu'ils sont la cause honteuse de la mort d'un Consul français, dont Lingay se sent, implicitement, responsable.

Telle est la raison, en ce 22 mars 1842, qui les pousse, une fois qu'ils [Henri et Lingay] sont sortis ensemble du ministère, à se diriger vers le 9 de la rue de l'Arcade. Là, une Dame Cavaillès tient commerce de jeunes vierges (ou passant pour l'être). La suite est connue. Chacun s'y donne du plaisir.

Un plaisir qui sera fatal pour le Consul :

Toujours est-il que la partie traîne en longueur et que les compères ne quittent le bordel qu'à la nuit tombée. Le froid manque de les faire reculer. S'ils n'étaient attendus, ils s'octroieraient un dernier verre de punch. [...] ils devraient se quitter, mais la démarche mal assuré de Beyle inquiète Lingay. « Je vais vous raccompagne », dit-il avant de s'emparer du bras de son ami. Sans cet élan de générosité, ton beau visage se sera écrasé sur le pavé.⁷⁶

Mais c'est après cet élan de générosité et après d'avoir envoyé en Rue des Capucines, Romain Colomb, cousin de Henri Beyle et Veyland, et un médecin « tout dévoué au ministère », que « le plus corrompu des corrompus » a pu mettre en acte son premier *chambardement*.

Il se rent tout de suite à la chambre que Henri Beyle occupait à l'hôtel de Nantes, au 78 de la rue Neuve-des-Petits-Champs⁷⁷, et glisse dans sa « houppebande » tous les papiers, les documents ou les lettres qu'il arrive à trouver. Parmi d'eux, il s'occupe de faire disparaître trois pages manuscrites - cachées dans un montant du lit- d'un libelle explosif contre le pape, et une reconnaissance de dettes de mille francs de son ami Balzac.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 18-19.

⁷⁷ Aujourd'hui le 22 de la rue Danielle-Casanova.

En s'occupant lui-même des obsèques de son camarade, Lingay organise les funérailles et l'inhumation selon les dernières volontés d'Henri Beyle, mais, au cortège il n'y aura que douze hommes et sept femmes, qui, par plusieurs motivations, « se regardant en chiens de faïence ».

Second *chambardement* : convaincre Colomb à mentir sur la cause de la mort du Consul. Il ne faudra pas dire qu'il sortait d'un bordel et, surtout, ne pas dire qu'il était en compagnie de Lingay.

Directeur de la comptabilité aux Messageries royales et cousin du célèbre auteur de *La Chartreuse de Parme*, Romain Colomb, est passé à la postérité soit parce qu'il était l'exécuteur testamentaire du Consul Henri Beyle, soit grâce à son rôle crucial dans l'organisation des œuvres stendhaliennes publiées après la mort de l'auteur.

Les autres personnages qui gravitent autour des pièges tramés par Lingay sont Paul-Émile Forgues, plus connu par le nom de *Old Nick*, avocat promis à un grand avenir, qui a choisi de faire carrière dans la critique littéraire, en sauvant de l'oubli *Mémoire d'un touriste*, *Le Rouge et le Noir*. Il est connu surtout comme le découvreur de *La Chartreuse de Parme*. Honoré de Balzac, lui aussi, il a d'une certaine manière participé aux grands chambardements, heureux de faire disparaître sa carte de dettes de mille francs. Enfin, le jeune Gobineau, qui s'occupe de la réalisation d'un *Tombeau* de Stendhal.

Guégan se pose ici comme un privilégié, qui a eu accès, non seulement au cahier secret de Lingay, mais aussi à cette œuvre présumée de Gobineau, que personne ne connaissait avant lui sauf le célèbre Aragon.

Modernismes et contenus vulgaires, même obscènes, ne manquent pas dans le langage poli et la prose recherchée de Guégan. Un exemple de cette tendance au modernisme se retrouve dans le dialogue entre Lingay et Balzac, au début de la deuxième partie du roman. Ils sont assis, face à face, comme dans un programme télévisé et ils conduisent une conversation du tac au tac. La réplique de Balzac à une des questions de Lingay par un « absolument » à la place d'un simple « oui » est un symptôme évident de cette tentative de donner modernité à la scène.⁷⁸

À la fin du roman on retrouve ensemble Gobineau et Monelle, la dernière « fiancée » de Stendhal. Elle et son client habituel, le Consul Beyle, avaient passé

⁷⁸Cf. GUEGAN, Gérard, *op.cit.*, p. 104.

ensemble la nuit avant sa mort et c'est pour cette raison - afin d'avoir d'autres détails sur cette nuit-là - que Gobineau, en train d'écrire son *Tombeau* sur Stendhal, s'était rapproché de lui. En vérité, la relation entre les deux avait dépassé la simple entrevue et dans la dernière partie du roman ils sont « nus et repus » dans une chambre « tapissée de miroirs, que la Cavallès a pompeusement baptisée l'Enclos des Merveilles »⁷⁹. Gérard Guégan ne laisse pas de l'espace à l'imagination, en nous donnant des détails très croustillants sur la scène qu'ils sont en train de jouer. Gobineau demande à Monelle, encore une fois, de lui raconter tout ce qu'elle se rappelle de cette soirée-là, la soirée de mort d'Henri Beyle :

- C'est tous ce que tu te rappelles ? - Non, mais si je te raconte nos séances, tu vas piquer une crise de jalousie [...] eh bien, ce jour-là, Octave⁸⁰, puisque Octave il y avait, n'a pas réussi à bander, j'ai tout essayé, Gerda m'a aidée, mais que fifre, l'animal ne voulait pas redresser la queue. Il n'en reste pas moins, et c'est cela qui devrait peut-être te rendre jaloux, qu'il a su me faire jouir d'une main adroite et d'une langue qui ne l'était pas moins.

Et encore Monelle:

Ne lis pas assis, allonge-toi à côté de moi, je viendrai poser mon visage sur ton ventre, et je verrai mieux comme cela quel genre d'écrivain tu es quand ma bouche part en promenade...⁸¹

À la page suivant, en train de relire son texte à Monelle, Gobineau s'arrête sur un vers de Swift, « *but Delia pisses and Delia shits* »⁸², et demande à son amante : « Dis, ma fée, m'autoriseras-tu à t'aimer ? ». La réponse de Monelle électrise les spectateurs de la scène, c'est-à-dire, le narrateur; son accompagnateur - le fantôme de Stendhal- et les réincarnations de ses personnages, les plus connus:

⁷⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁰ Pseudonyme que Stendhal utilisait dans ses rencontres avec Monella. C'est le nom de l'héros d'*Armance*, le roman de ses débuts.

⁸¹ *Ibid.*, p. 165.

⁸² «Mais Delia pisse et Delia chie» [trad. GUEGAN, Gérard, *op.cit.*, p. 166].

moi aussi, tu sais, je pisse et je chie, et même, si l'on me paie, je me fais pisser et chier dessus, et je n'en conçois aucun dégoût...tu crois-tu assez fort pour m'aimer telle que je suis ?⁸³

Personnage vulgaire mais amusant, Monelle bien s'adapte au stéréotype de femme que le Consul Henri Beyle recherchait dans les bordels.

À travers cette reconstructions imaginaire des faits arrivé après la mort de ce Consul français, pas trop aimé comme écrivain par ses contemporains, Gérard Guégan a voulu nous donner, non seulement le portrait d'un auteur du XIX^e siècle, mais aussi un cadre de la corruption et de la malhonnêteté des personnes autour de lui. Stendhal nous apparaît ici soit comme l'homme qui aimait les bordels, qui se contentait des plaisirs les plus vulgaires, soit comme une victime, circonvenue et raillé après sa mort. Une duplicité qu'on a déjà retrouvée chez Sollers, mais qui dans ce roman-là se jouait entre son libertinage et cet amour impossible pour Matilde qui lui donnait de la douleur. Stendhal est représenté deux fois de la même manière, cause et victime de ses maux ; c'est la preuve évidente que certains aspects de la vie ou des habitudes de ce personnage ont été transmis d'un auteur à l'autre et qui, finalement, se sont transformés en formules fixes.

En général, le portrait de Stendhal qu'on peut tirer du roman de Gérard Guégan n'est pas positif : il est déprécié par ses contemporains, humilié par ses amantes, dupé par ses amis et parents.

I.III – Pourquoi Stendhal ?

L'expérience stendhalienne est vécue de manière différente par chacun de ces auteurs; chacun d'eux, en effet, projette sur son propre roman et sur la figure de Stendhal sa vision du monde selon son expérience personnelle et son attitude devant la vie. Chaque auteur a sa formation culturelle, sa profession, sa provenance géographique ; tous les éléments qui ont inévitablement une incidence considérable sur la manière par laquelle chaque auteur est rapporté à cet écrivain du XIX^e siècle.

⁸³ *Ibid.*, p. 166.

Frédéric Vitoux, romancier et biographe, est plutôt attiré par la possibilité de reconstruire la vie et la pensée du personnage Henri Beyle, avant qu'il soit le célèbre Stendhal. Marco Fabio Apolloni, écrivain italien, devient interprète du stéréotype du gentilhomme français partagé par ses compatriotes de l'époque. Gérard Guégan, journaliste, transforme son propre roman en enquête, dans le but de découvrir les chambardements présumés accomplis après la mort du Consul Beyle. Dans l'œuvre de Philippe Sollers, auteur qui se déclare philosophe, est Stendhal qui, par contre, devient interprète du narrateur et son expérience en Italie devient le modèle qui inspire la trame du roman.

Stendhal, pour sa part, se présente chaque fois de manière différente : il reste le grand auteur et consul français qui voyageait en Italie à la recherche de l'amour ou des fortes émotions, il est un fantôme qui recherche la vérité, il devient un gros laid, désormais vieux, qui se teint les cheveux. Il est enfant, garçon, homme, vieux, avec toutes ses vertus et tous ses défauts et il devient le miroir de tous ceux qui l'aiment et qui cherchent à le faire revivre. Il est ses *Happy few* et ils sont lui.

Finalement on peut se demander : pourquoi Stendhal ? Pourquoi la génération contemporaine d'écrivains s'intéresse à la vie et à la pensée de cet important personnage de l'histoire et de la littérature française, depuis un siècle et demi de sa disparue ? La réponse nous est donnée par les auteurs mêmes :

Arrêté dans les jours glacés de février 1944 par la Milice, « qui copiait avec talent les méthodes de la Gestapo », à quoi songe le franc-tireur Dutourd pendant que ses geôliers s'apprêtent à le torturer, sinon à Julien Sorel hésitant à d'emparer de la main de Mme Rênal ? De même, à portée de canon du Vercors, le capitaine Goderville, alias Jean Prévost, n'a-t-il par en tête le Waterloo de Fabrice quand l'Allemand l'aligne dans son viseur et le tue le 1^{er} août 1944 ? Et ne raconte-t-on pas qu'après l'assassinat du Che, le 9 août 1967, William C., l'agent de la CIA superviseur de l'opération, un brillant sujet diplômé de Princeton, s'étonna que le havresac de son ennemi contienne un seul livre, *La Chartreuse de Parme* ? C'est cela Stendhal. Un professeur d'énergie, et un camarade de parti. Le seul qui compte. Le parti des âmes sensibles.⁸⁴

Stendhal, dans l'opinion de Gérard Guégan, est réussi à rendre immortelle son œuvre en réalisant des personnages qui touchent profondément le lecteur.

⁸⁴ GUÉGAN, Gérard, *op.cit.*, p. 70-71.

Chacun des personnages historiques cités par l'auteur de *Apelle-moi Stendhal*, port dans son cœur - et dans son « havresac » - un héros stendhalien.

Chez Sollers, l'immortalité de Stendhal se réalise de façon plus abstraite : il est comme une présence encore vive, qui a des passions, qui éprouve des sentiments, et qui, de temps en temps, se réincarne dans plusieurs formes devant à ceux qui l'aiment :

On perd souvent la trace de Stendhal dans les tourbillons de l'Histoire, mais en composant le code qu'il faut, on la retrouve vite. Le voici chez Manet, en 1872 admirant le portrait de Berthe Morisot au bouquet de violettes, puis chez les impressionnistes en train de ressusciter les paysages français. Il est à Rome lors de la Première Guerre mondiale, et à Londres pendant la Seconde. On l'aperçoit, dissimulé, dans une émeute d'étudiants à Paris. Il adore plus que jamais Shakespeare et Mozart. Il tome brusquement amoureux d'une cantatrice italienne, et la suit un peu partout, à New York, à Bordeaux, à Naples, à Shanghai. On le reconnaît entre mille à ses mots d'esprit, les ventes de ses livres n'ont pas cessé d'augmenter, il reprend et amplifie ses *Privilèges*, petit traité qui devient un gros volume sur papier bible, chef-d'œuvre planétaire du 21^e siècle, et bréviaire de tout esprit libre. Il est aimé, il est détesté. Il passe, glisse, s'éclipse. Personne ne sait qui il fréquente vraiment, quel déplacement il prépare, le coup qu'il s'apprête à jouer. Il fait escale à Venise, rend visite à Minna Viscontini, cherche dans son regard celui de son amour de jeunesse, me félicite, non sans mélancolie, de ma chance au jeu de la vie.⁸⁵

Par les motivations, les plus différents, Stendhal est entré dans la vie de ces auteurs et ils l'ont retrouvé dans les événements de l'histoire contemporaine, dans la littérature des derniers deux cent ans et, finalement, dans eux-mêmes.

Après d'avoir compris quelle est la raison qui a poussé chacun de ces auteurs à mettre en scène cet écrivain français du XIX^e siècle, on peut aussi se demander quel est le portrait de Stendhal qu'on peut tirer des différentes présentations qu'ils nous ont données.

On en ne retrouve une image positive que dans le roman de Philippe Sollers, l'auteur que, d'une certaine manière, se sent plus lié à ce personnage que les autres. Les autres romans, malgré l'ironie des auteurs, montrent un portrait de Stendhal qui n'est pas trop positif. Il est un Français jeune et gauche qui accumule une série de maladresses dans *La comédie de Terracina*. Il interprète un personnage agaçant, à cause de son scepticisme, son arrogance et son aspect négligé, dans les romans de Marco

⁸⁵ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p. 213-214.

Fabio Apolloni. Finalement, chez Guégan, il est un fantôme, qui peu après sa disparue, est humilié e méprisé par tout le monde.

Ce rapport entre ce qui est vrai et ce qui est inventé par les auteurs, sera l'argument du prochain chapitre. Dans ce dernier, à partir de l'analyse des sources disponibles, c'est-à-dire, les biographies et les autobiographies de Henri Beyle, alias Stendhal, sera défini ce rapport entre vérité et invention romanesque, de façon à ce que les éléments, vrais ou faux, soit plus facile comprendre et qu' en devenant des formules fixées, ils ont construit l'imaginaire stendhalien de notre époque.

Chapitre II

Une archive stendhalienne

II.I Stendhal entre invention et vérité

Si dans le chapitre précédent on a conduit une étude sur les romans du corpus, en analysant la trame, la technique de narration et le contexte historique où se déroulent les histoires, maintenant on essaiera de faire une analyse transversale entre les textes.

Jusqu'à ici, on a recherché les lieux où Stendhal est utilisé en tant que personnage de fiction et on a tracé les différences parmi les romans pris en analyse. Par exemple, on a mise en évidence que chacun auteur s'est intéressé à une période spécifique de la vie de Stendhal : chez Frédéric Vitoux cette période est la jeunesse, chez Marco Fabio Apolloni est la maturité, chez Gérard Guégan sont la vieillesse et la mort.

Dans ce chapitre, par contre, on ira à la recherche des coïncidences, c'est-à-dire qu'on récupérera les événements de la vie de l'auteur grenoblois et les aspects de son caractère, qui se retrouvent dans tous les romans analysés et qui, pour cette raison, peuvent être identifiés comme des idées reçues sur Stendhal.

Dans ce type d'analyse, il faut aussi considérer que la mise en scène d'un personnage réel, vécu au XIX^e siècle, a imposé aux écrivains contemporains une interprétation, tout à fait personnelle, des données tirées par les sources disponibles, qui sont principalement biographiques et autobiographiques. Un des objectifs de ce chapitre sera, alors, celui d'expliquer de quelle manière chacun de ces écrivains est intervenu sur la vraie histoire de l'auteur grenoblois.

Dans la plupart des cas, comme on le verra, ils n'ont pas modifié les données transmises par la tradition, mais ils ont plutôt mis en évidence certains aspects de la vie d'Henri Beyle, ou de l'écrivain Stendhal, en les agrandissant selon les nécessités imposées par les histoires racontées. C'est à partir de ce travail de lecture et réinterprétation des sources disponibles que ces auteurs ont inévitablement créé une archive d'idées reçues, qui désormais constituent l'imaginaire stendhalien dont on dispose aujourd'hui.

À travers une comparaison des romans pris en analyse avec une biographie de l'auteur, celle de Michel Crouzet (1990)⁸⁶, et les autobiographies de Stendhal, on essaiera de reconstruire cet archive d'idées reçues sur Henri Beyle.

II.II Une archive en trois parties

Afin de réaliser ce travail d'une manière la plus claire et la plus schématique possible, le présent chapitre sera divisé en trois parties.

Il semblait suggestif de partir de l'épithète que Stendhal a écrit en italien pour sa pierre tombale et d'organiser le travail en utilisant les trois verbes qu'il a choisi pour se décrire :

Qui giace
Arrigo Beyle Milanese
Visse, Scrisse, Amò.⁸⁷

Donc la division qu'on propose sera organisée de cette manière:

1. *Sur la vie de Stendhal*, qui prend en analyse tout ce qu'on dit et qu'on sait soit sur la vie, soit sur la pensée de Stendhal. On partira de son rapport avec sa famille, puis on parlera de ses passions – l'Italie, l'art, la musique -, et, enfin, de son mauvais caractère.
2. *Sur l'œuvre stendhalienne*, où seront prises en considération les opinions critiques sur la production écrite de Stendhal, soit à son époque, soit aujourd'hui, en s'arrêtant aussi sur l'habitude de cet auteur grenoblois d'utiliser des pseudonymes pour parler de soi-même dans ses romans.

⁸⁶ CROUZET, Michel, *Stendhal, ou Monsieur Moi-même*, Paris, Grande Biographie Flammarion, 1990.

⁸⁷ *Ci-gît / Arrigo Beyle milanais / Il a vécu, il a écrit, il a aimé* [Trad. Anna Fusari]. Cet extrait se lit chez SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.48, et chez GUÉGAN, Gérard, *op.cit.*, p.47. L'inscription complète qui aujourd'hui se lit sur la tombe de Stendhal, sise au cimetière de Montmartre à Paris, récite : «A HENRI BEYLE (STENDHAL) SES AMIS DE 1892 », au-dessous, dans un carré en marbre : « ARRIGO BEYLE / MILANESE / SCRISSE / AMO / VISSA / ANN. LIX M.IL / MORÍ IL XXIII MARZO / MDCCCXLII ».

3. *Sur l'amour chez Stendhal*, en analysant, d'un côté, sa théorie de la cristallisation et de l'amour pur, et d'un autre côté, tout ce qu'on dit à propos de sa mauvaise habitude de fréquenter les bordels.

II.II.1 *Sur la vie de Stendhal*

Chacun des écrivains pris en analyse dans ce travail nous donne, de façon plus ou moins évidente, des informations sur la vie de cet auteur grenoblois.

Par rapport aux autres, le roman de Philippe Sollers ne s'intéresse pas à une période spécifique de la vie de Stendhal, mais il nous donne un cadre bien plus ample, en approfondissant la psychologie de ce personnage. L'auteur de *Trésor d'amour* s'arrête sur plusieurs épisodes significatifs de la vie d'Henri Beyle, en incluant aussi son enfance. De cette période, il enquête surtout sur le rapport particulier que ce personnage avait avec sa famille.

Il faut comprendre que le petit Stendhal s'est, très tôt, révélé « atroce ». Quand il a 4 ans, sa grosse cousine, avec beaucoup de rouge, lui demande de l'embrasser, il refuse, elle insiste, il la mord. Au même âge, il laisse tomber dans la rue, par mégarde, un couteau de cuisine sur une méchante mégère. On l'accuse d'avoir voulu la tuer, et c'est peut-être vrai.⁸⁸

Chez Michel Crouzet (1990), on retrouve la description de la même violence. Le biographe stendhalien, soutient que l'auteur grenoblois, malgré les bons souvenirs qu'il retient de son enfance⁸⁹, a grandi dans un climat de violence :

⁸⁸ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.150.

⁸⁹ Cf. CROUZET, Michel, *Stendhal, ou Monsieur Moi-même*, Paris, Grande Biographie Flammarion, 1990, p.10 : « la cousine Didier qui lui donne des petits pains au safran, le son du glas pour les obsèques de M de Chaléon (en 1787), les gifles données par sa grand-mère Beyle quand il jouait à tirer la queue de son chien Azor, le bruit de sa cuiller contre le fond de son écuelle de lait, le bruissement de la barre de fer de la pompe sur la place Grenette, les moments vraiment pleins, un peu plus tardifs (vers 1789), qui remontent à l'époque heureuse où sa famille avait une vie mondaine, recevait ou sortait, ainsi les soirées enchantées où son Oncle Romain, le brillant séducteur, emmène au théâtre Henri, pour voir *Le Cid*, ou *La Caravane du Caire*, les dîners où venait le bon curé de Risset, l'abbé Chélan, [...] »

Le voilà qui pique un mulet avec un bâton époinaté, il reçoit une bonne ruade dans la poitrine, « un peu plus il était mort ». La chronique familiale raconte encore une chute entre sa mère et son grand-père : il se casse deux dents ! Fatalité.⁹⁰

Une violence, celle du petit Henri Beyle, qui ne peut pas être considérée comme isolé du contexte politique, plein de tensions, de la France révolutionnaire :

Henri [...] a enregistré avec fascination toutes les scènes de l'agitation révolutionnaire à Grenoble, odeur de poudre, « spectacle d'horreur », visions de la colère et de la force du peuple, départs vers les assemblées séditeuses.⁹¹

C'est l'atmosphère qui se respire à Grenoble pendant la révolte du « bon sens » dauphinois contre la monarchie, en 1788, un aperçu du bain de sang qui inondera la France d'ici à un an.

La réflexion proposée par Michel Crouzet sur le contexte historique n'est pas si banal. La révolution française a changé radicalement la France et l'esprit des hommes qui ont été protagonistes de ce grand événement. Le changement profond subi soit par les français, soit par les européens transparait inévitablement dans toute la production artistique et littéraire de cette époque-là. L'ascension sociale de la bourgeoisie pendant la première moitié du XIX^e siècle, n'avait pas provoqué la rupture avec l'ancien régime pour laquelle on avait fait la révolution en 1789. Les nouveaux bourgeois se mélangeaient avec la vieille classe aristocratique, en finissant par prendre sa place. Tout cela, fut une forte déception pour qui avait cru aux idéals de la révolution, mais il fut aussi l'occasion, pour nombreuses personnes, de gagner un prestige majeur. Selon l'opinion d'Auerbach (1953) Stendhal, en tant que premier auteur de la réalité – da la « *mimesis* »⁹² -, fut interprète de cette inquiétude et de ce désarroi partagés par ses contemporains⁹³. Auerbach fait une observation importante : en effet, un des éléments qui a favori le succès de cet auteur, jusqu'à notre époque, est exactement sa capacité de comprendre la société de son temps et d'en laisser une parfaite description à la postérité.

Au-delà de cette atmosphère révolutionnaire qui entourait le jeune Marie-Henri, les souvenirs de son enfance se colorent des teintes les plus variées. Il aura, on l'a déjà dit, des

⁹⁰ *Loc.cit.*

⁹¹ CROUZET, Michel, *op.cit.*, p.11.

⁹² En suivant la terminologie proposée par AUERBACH, Enrich, *Mimesis II* [1953], Torino, Einaudi, 2000

⁹³ Cf. AUERBACH, Enrich, *op.cit.*, p. 220 – 267.

beaux moments qui lui restent de sa jeunesse et de sa famille, mais, selon ce qu'on lit chez Sollers, ce rapport avec sa famille était aussi plein d'incohérence. Il aimait sa mère, d'un amour qui parfois rassemblait à l'inceste :

« C'était une femme charmante, et j'étais amoureux de ma mère. Je me hâte d'ajouter que je la perdis quand j'avais sept ans... Je voulais couvrir ma mère de baisers. Et qu'il n'y eut pas des vêtements. Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent, je lui rendais ses baisers avec un tel feu qu'elle était souvent obligée de s'en aller. »⁹⁴

Par contre, de son père Stendhal n'écrit que de son mépris pour lui et pour sa folle dévotion religieuse. Le jeune Marie-Henri détestait son père Cherubin, il interrompait ses moments avec Henriette⁹⁵, il gênait son bonheur: « J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers. Je voulais toujours les lui donner à la gorge »⁹⁶. Le même mépris, il l'éprouvait pour sa tante Seraphie : « [...] au moment de la mort de Séraphie [...] Quelqu'un vint dire : "Elle est passée." Je me jetai à genoux au point H (Henri) pour remercier Dieu de cette grande délivrance. »⁹⁷. Cherubin et Seraphie « les deux mauvais anges »⁹⁸ du petit Henri.

De toute façon son ennemi le pire de tous, reste son père. Est-ce qu'on peut parler d'une sorte de complexe d'Œdipe dans le jeune Henri Beyle ? On n'en peut pas être sûr, mais c'est bien évident qu'il avait un féroce antagonisme entre père et fils. Dans le *Dictionnaire de Stendhal*, on lit à l'entrée « BEYLE, Chérubin », la description de ce rapport avec le père:

Henri ne se reconnaît pas dans ce « bastard » qui ne saurait être son père et décide de se créer, en tout et pour tout, contre lui. Par principe, Chérubin a tous les torts : il a usurpé la possession d'une mère adorée, qu'il a tuée par sa sottise vanité, il aime les rois et les prêtres, il ruine la famille en entreprises d'agriculture et d'urbanisme inconsidérées et ne laissera à son fils, qu'il n'aime pas, que des dettes.⁹⁹

⁹⁴ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.152 – 153.

⁹⁵ Henriette Gagnon, la mère de Stendhal.

⁹⁶ *Loc. cit.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 150 – 151.

⁹⁸ *Loc. cit.*

⁹⁹ BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael éd. , *Le Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Honoré Champion, 2003, p.101.

Cet avant-propos sur l'enfance et sur le rapport avec la famille du jeune Marie-Henri semblait nécessaire afin de comprendre certains aspects du caractère de l'écrivain de Grenoble qui sont devenu des idées reçues de sa représentation. En effet, Selon ce qu'on peut retenir en lisant le roman de Sollers, l'athéisme, les idées politique et le lien avec l'Italie dérivent, d'une certaine manière, de son rapport avec la famille. Le mépris qu'Henri éprouvait pour son père était tellement fort qu'il était fasciné par tout ce qu'il détestait, ou par ce qu'il lui avait empêché de faire. Chez Sollers, on lit:

[...], Chérubin et Séraphie, sont « ultras » et dévots. On ira donc à l'opposé, en ressentant un « amour filial, instinctif, forcené, pour la république ».
Mieux : on prétendra être né en 1789, en promenant, à 6 ans, un petit drapeau tricolore dans la maison, les réactionnaires familiaux déchirent son drapeau en le traitant de « monstre ».¹⁰⁰

Dans ce petit extrait l'auteur reprend le motif de la dévotion du père au roi qu'on avait déjà retrouvé dans le *Dictionnaire de Stendhal*, et tente, de cette façon, d'expliquer l'origine de l'esprit révolutionnaire et antimonarchique - malgré il ne manquait pas d'incohérence - de Stendhal. En Effet, comme son personnage Julien Sorel, Stendhal était comme un pendule¹⁰¹ qui oscillait entre le mépris pour la nouvelle bourgeoisie - que prenait la place de la vieille aristocratie -, et la fascination pour le monde des grandes fêtes et du luxe, auquel, très souvent, il finissait pour se mélanger.

De toute façon, son amour pour la révolution et son immense estime pour Napoléon, étaient tellement forts et qu'ils sont devenus des idées reçues très utilisées dans sa représentation. Dans les deux romans de Patrick Rambaud exclus du corpus final, *La bataille* (1997) et *Il neigeait* (2000) - qu'on a déjà cité au début de ce travail -, Henri Beyle nous est présenté comme un jeune enflammé de l'enthousiasme transmis par les incroyables expéditions de Napoléon. Dans le premier roman il a suivi le général pendant l'occupation de la ville autrichienne d'Essling. Dans le second il participe à la désastreuse expédition en Russie en 1812.

Le souvenir de cette dernière se retrouve dans le roman de Marco Fabio Apolloni, quand le Consul français, se moque des présents en racontant sa version du voyage de retour de la Russie : « Della Russia mi ricordo ancora come un incubo soprattutto il

¹⁰⁰ *Loc.cit.*

¹⁰¹ L'imaginaire du pendule suit celle proposée par AUERBACH, Enrich, *op.cit.*, p.220 – 267.

caldo che faceva all'andata, più che il freddo del ritorno »¹⁰². Il s'agit d'une des premières phrases prononcées par le Consul français et elle trace un profil bien défini de ce personnage. On a déjà dit, au premier chapitre, qu'Apolloni utilise des stéréotypes pour faire de l'ironie sur ses personnages. Par exemple, la crédulité des italiens dont le Consul français se moque beaucoup. De ce dernier, Apolloni met en évidence surtout le stéréotype du français fasciné par le bonapartisme et déçu par la défaite du général tant aimé. Voilà, en effet, dans l'extrait suivant, ce que M. Niccolò rumine en lui-même:

Eccolo là Bosco, col suo francese, che confabulano. Non mi hanno visto. Chissà che non stiano parlando male di me. Si sono davvero piaciuti quei due. Forse perché rimpiangono la memoria di quell'orco di Buonaparte che brucia all'Inferno tormentato da un milione di diavoli.¹⁰³

Après quelques pages, la référence à Napoléon est encore plus explicite et c'est le Consul qui se dit :

[...] Però davvero Napoleone una Croce non me la doveva negare. Dopo tutto questo povero imbecille è stato capace di far funzionare l'unico servizio di salmerie che si era visto in tutta la ritirata di Russia!
Ah, Napoleone! In un modo o nell'altro gli ho dato tredici anni della mia vita [...].¹⁰⁴

L'avantage d'avoir à notre disposition un corpus de romans, qui sont très différents entre eux, est la possibilité de faire une comparaison parmi les différentes modalités de représentation de Stendhal mises en acte par les auteurs. Chacun des romans analysé, en effet, s'intéresse à une période spécifique de la vie d'Henri Beyle (sauf que le texte de Sollers), de qu'on peut constater que certaines caractéristiques de ce personnage sont plus ou moins évidentes dans les différentes histoires. Par exemple,

¹⁰² *Je me rappelle de la Russie comme un cauchemar, surtout la chaleur de l'aller plus que le froid du retour*, [Trad. Anna Fusari], APOLLONI, Marco Fabio, *op.cit.*, p. 33.

¹⁰³ *Voilà Bosco, avec son Français, en train de chuchoter. Ils ne m'ont pas vu. Qui sait s'ils disent du mal de moi. Ils se sont vraiment ils se sont vraiment bien entendu tous les deux. Peut-être parce qu'ils regrettent la mémoire de Buonaparte qui brûle en enfer tourmenté par un million de diables*, [Trad. Anna Fusari], *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁴ *Mais, en vérité, Napoléon ne devait pas me refuser une croix, après tout ce pauvre imbécile a été capable de faire fonctionner le seul service d'équipages qu'il y avait dans toute la Russie ! Ah, Napoléon ! En tout cas, je lui ai sacrifié treize ans de ma vie*, [Trad. Anna Fusari], *Ibid.*, p.225.

cette admiration pour Napoléon est plus forte dans le roman de Frédéric Vitoux, puisque dans ce texte Henri Beyle est encore plus jeune et plus enflammé d'enthousiasme pour les expéditions du général. La première fois, Bonaparte est évoqué pendant une discussion entre Beyle et le comte Nencini sur le problème du brigandage :

Les yeux de Beyle brillèrent. Il ponctuait ses propos de grands mouvements du bras, à la fois ironiques et emphatiques. Un peu de l'insouciance, de l'esprit d'aventure, de la folie des armées napoléoniennes sourdait dans ses propos, quelque chose comme l'ébriété de la jeunesse, de ceux qui réinventent le monde contre les pères, contre ceux qui représentent l'ordre, l'ennui, l'absence de la poésie, de mouvement ou de risque.¹⁰⁵

Ailleurs, au milieu d'une conversation entre le comte et Josefina, les deux personnages évoquent les années de l'empire, quand Henri Beyle suivait Napoléon pendant ses conquêtes expéditives:

- Il a même affirmé à l'un de mes amis, dans sa loge de la Scala, qu'il avait été au service personnel de Napoléon pensant la campagne de Russie et mieux, confident. [...] – et Vous aimé bien que je lui parle ? – Oui – Que je lui explique qu'il n'y a plus d'armées, plus d'empire, plus de Napoléon, plus de conquêtes expéditives, à Terracina ou ailleurs ?¹⁰⁶

Un autre moyen utilisé par Stendhal pour se détacher le plus possible de la figure de son père a été celui de n'adhérer pas à son orientation religieuse. Son père était très dévot et, comme si elle fût une revendication d'autonomie, Henri Beyle s'est toujours déclaré athée.

De plus il était prêtrephobe et jésuitophobe¹⁰⁷ - puisque son père aimait les prêtres et il était jésuite¹⁰⁸ -, et, par conséquence, anticlérical :

Stendhal, aveuglé par son anticléricalisme passionné français, trouve Saint-Pierre de Rome d'une absolue laideur. [...]. Mes cierges allumés aux Gesuati l'auraient horrifié, à moins qu'il n'ait compris que les temps avaient changé d'époque.¹⁰⁹

¹⁰⁵ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.37.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.87 – 88.

¹⁰⁷ Cf. SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.62.

¹⁰⁸ Cf. BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael, *op.cit.*, p. 101.

¹⁰⁹ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.79.

Chez Gérard Guégan, cette thématique de l'athéisme stendhalien se retrouve au moment des obsèques. Henri Beyle aurait préféré « un enterrement païen que des obsèques religieuses [...] Seulement voilà, le sans-Dieu Stendhal dépend de la famille Beyle, et cette famille, qui mégote sur tout, exige l'église.¹¹⁰ ».

Dans le roman de Marco Fabio Apolloni il y a plusieurs références à l'athéisme du Consul. Comme on l'a déjà vu dans un extrait inséré au premier chapitre¹¹¹, il se montre, en effet, assez sceptique quand M. Niccolò et Bartolomeo Bosco lui racontent des histoires de saints et apparitions divines. Le trois auteurs, Sollers, Guégan et Apolloni, reprennent cette thématique de l'athéisme parmi les informations tirées par les sources disponibles. En effet, l'œuvre de Stendhal est pleine de références, directes ou indirectes, à son athéisme. Par exemple, on retrouve le même sarcasme contre les miracles et les croyances infondées, qu'on a lit dans le roman d'Apolloni, dans un des romans pseudo-autobiographique de Stendhal, *Souvenirs d'un gentilhomme italien* :

[...] les prêtres, voyant que les armées françaises menaçaient d'une invasion les États de l'Église, commencèrent à répandre le bruit que l'on voyait des statues en bois du Christ et de la Vierge ouvrir les yeux ; la crédulité populaire accueillit avec confiance ce pieux mensonge ; on fit des processions ; on illumina la ville, et tous les fidèles s'empressèrent d'aller porter leurs offrandes à l'église. Mon oncle, curieux de voir lui-même le miracle dont on faisait tant de bruit forma une procession de tous les gens de sa maison, se mit à leur tête en habit de deuil et un crucifix à la main, et je l'accompagnai en portant une torche allumée. [...] Nous étions encore dans l'église, quand nous vîmes un tailleur, nommé Badaschi, arriver avec sa femme et un jeune enfant tellement boiteux qu'il pouvait à peine se servir de ses crosses ; ces bons parents placèrent leur fils sur la plateforme de l'autel et commencèrent à crier : *Grazia ! Grazia !* [...] Alors ils s'éloignèrent du patient et l'abandonnèrent à la Providence en continuant de crier : « De la foi, enfant ! Jette tes crosses ! » Le pauvre enfant obéit, et, privé ainsi de son support, il tomba de la hauteur de quatre marches, la tête contre le pavé.¹¹²

On peut remarquer, dans cet extrait, une ironie subtile contre les croyances populaires en Italie. Pour réaliser son personnage Apolloni s'inspire probablement de cette désillusion de l'auteur grenoblois vers tous ces miracles et ces légendes. En est un exemple la réflexion empreinte de mécréance que le Consul fait après d'avoir découvert

¹¹⁰ GUÉGAN, Gérard, *op.cit.*, p.77.

¹¹¹ Cf. APOLLONI, Marco Fabio, *op.cit.*, p.86.

¹¹² STENDHAL, *Souvenirs d'un Gentilhomme italien*, dans *Romans et Nouvelles*, *op.cit.*, p.1175 – 1176.

un tableau de Santa Merla, protagoniste de l'histoire qu'il avait raconté quelques chapitres avant :

Una preghiera a chi? A cosa? Fossi un vero romano antico, al Caso, alla Dea Coincidenza, al presagio. Generali serissimi, uomini politici intelligentissimi, stavano a guardare se degli stupidi pulcini sacri mangiavano con appetito prima di dare una battaglia o di discutere una causa al Foro. E io non posso pregare Santa Merla che mi è apparsa in questo modo? [...] Tanto vale che io preghi Cenerentola, Cappuccetto Rosso, o il Gatto con gli Stivali!¹¹³

La référence à l'athéisme stendhalien manque dans l'œuvre de Frédéric Vitoux. On peut interpréter comme une allusion à cela un petit passage du roman où on lit:

En fin de matinée, il laissa le comte et Josefina se rendre à la messe solennelle de l'église du Purgatoire. Et il profita de sa journée pour relire et compléter les notes sur la chapelle Sixtine qu'il utiliserait pour son *Histoire de la peinture en Italie*.¹¹⁴

Le choix d'Henri Beyle de rester à la maison pourrait dépendre du fait qu'il ne fréquentait pas l'église d'habitude, mais ce n'est qu'une supposition.

Pour ce qui concerne le caractère de Stendhal, chacun de ces écrivains nous présente un personnage doué d'une évidente duplicité. Il était, d'un côté, l'artiste amant de l'Italie, de l'art, de la musique, qui adorait se mélanger avec les aristocratiques et participer à leurs soirées, et d'un autre côté, un personnage qui détestait ses contemporains, surtout les Français. Une preuve évidente de cette duplicité est reconnaissable dans son attitude à utiliser plusieurs pseudonymes pour parler de soi-même. On a déjà fait allusion dans le premier chapitre à cette ambiguïté, à cet escamotage stendhalien pour ne faire jamais comprendre au lecteur sa vraie nature et sa vraie pensée. Encore dans le roman de Philippe Sollers, quand il parle des changements subis par Stendhal après avoir connu Matilde, on lit :

¹¹³ *Une prière à qui? À quoi? Si j'étais un vrai Romain de l'Antiquité, au Destin, à la Déesse Coïncidence, au présage. Généraux sérieux, politiciens intelligents, étaient là à regarder si de stupides poussins sacrés mangeaient avec gourmandise avant de commencer une bataille ou de disputer un procès au Forum. Et moi, je ne peux pas prier Sainte Merla qui m'est apparue de cette manière ? [...] mieux vaut que je prie Cendrillon, ou le Petit Chaperon Rouge, ou le Chat Botté !*, [Trad. Anna Fusari], *Ibid.*, p.213 – 214.

¹¹⁴ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p. 93.

Notre débutant en passion est un personnage de roman. Il a pris l'habitude des masques, des identités rapprochées multiples, des passages cryptés, des pseudonymes à n'en plus finir (le principal étant « Dominique »). Matilde n'est pas seulement Métilde, mais aussi Léonore, et lui-même Lisio Visconti, Delfante, Salviati. Il change selon les lieux, les situations, il est constamment plusieurs, il se parle, se juge, se compose.¹¹⁵

Il est tous ses pseudonymes et il est, d'une certaine manière, tous ces personnages, et ça ne peut que rendre encore plus difficile une tentative de reconstruire sa vraie identité.

Sur la base de ce que les écrivains contemporains ont écrit de lui et de ce qui a été transmis par les biographes, on se fait une idée de ce qui pouvaient être son caractère, ses goûts et ses intérêts.

L'Italie, par exemple, est toujours présente dans les romans analysés, puisqu'elle était un des intérêts principaux de l'auteur grenoblois.

On lit dans sa *Préface* au recueil *Voyages en Italie*:

[...] la musique est le seul art qui vive encore en Italie. Excepté un homme unique [allusion sans doute possible à Canova], il y a là des peintres et des sculpteurs, comme il y en a à Paris et à Londres. La musique, au contraire, a encore un peu de ce feu créateur qui anima successivement, en ce pays, la poésie la peinture, et enfin les Pergolèse et les Cimarosa. Ce feu divin fut allumé jadis par la liberté et les mœurs grandioses des républiques du Moyen Age.

On verra la progression naturelle des sentiments de l'auteur. D'abord il veut s'occuper de musique: la musique est la peinture des passions. Il voit les mœurs des Italiens; de là il passe aux gouvernements qui font naître les mœurs; de là à l'influence d'un homme [Napoléon] sur l'Italie. Telle est la malheureuse étoile de notre siècle, l'auteur ne voulait que s'amuser, et son tableau finit par se noircir des tristes teintes de la politique.¹¹⁶

L'admiration de Stendhal pour ce pays ne se retrouve pas seulement dans ses œuvres autobiographiques, mais la réflexion sur la beauté de la péninsule italienne et sur le génie de ses habitants, se lit aussi dans certains de ses romans. Par exemple, dans son *L'Abbesse de Castro* il fait un éloge de l'Italie et aux hommes et femmes italiens du XVI^e siècle:

¹¹⁵ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.28.

¹¹⁶ STENDHAL, *Voyages en Italie*, *op.cit.*, p.3.

En Italie, un homme se distinguait par *tous les genres* de mérite, par les grands coups d'épée comme par les découvertes dans les anciens manuscrits : voyez Pétrarque, l'idole de son temps ; et une femme du seizième siècle aimait un homme savant en grec autant et plus qu'elle n'eut aimé un homme célèbre par la bravoure militaire. Alors on vit des passions, et non pas l'habitude de la galanterie. Voilà la grande différence entre l'Italie et la France, voilà pourquoi l'Italie a vu naître les Raphaël, les Giorgion, les Titien, les Corrège, tandis que la France produisait tous ces braves capitaines du seizième siècle.¹¹⁷

Le lien profond entre Stendhal et l'Italie est à la base de toutes les représentations que les auteurs contemporains ont fait de lui. Deux des romans analysés, en effet, se déroulent en Italie. Il sont, comme on l'a déjà vu dans le chapitre précédent, *La comédie de Terracina* et *Il mistero della locanda di Serny*. Dans le premier, Henri Beyle, jeune homme français, affirme d'être un voyageur, qui est en Italie pour trouver l'amour - comme démontrent ses flirts continuels soit avec Josefina, soit avec la comtesse Nencini -, et le bonheur :

– Mais vous, qu'êtes-vous venu chercher en Italie ? l'interrompit-elle [Josefina] comme si elle était encore avide de distraction avant le moment des grandes décisions.

– Le bonheur, bien sûr.¹¹⁸

Le vrai Henri Beyle, était réellement à la recherche de l'amour et du bonheur en Italie pendant sa jeunesse et ce pays n'a pas déçu ses attentes : il y a trouvé l'amour, grâce à Matilde, et, de qu'il a passé la plupart de sa vie dans la péninsule italienne, on peut déduire qu'il y a trouvé aussi le bonheur. En effet, dans le roman de Marco Fabio Apolloni, qui se déroule quand même en Italie, il est déjà plus vieux et il a déjà beaucoup voyagé dans ce pays. Ce qui nous intéresse du roman d'Apolloni est qu'un auteur italien contemporain a pensé mettre en scène une histoire que se situe dans l'Italie du XIX^e siècle et il a utilisé Stendhal comme un de ses personnages. Il est évidemment parti du principe que, à cette époque-là, la présence de cet écrivain passionné de l'Italie et consul dans ce pays, était prévisible.

¹¹⁷ STENDHAL, *L'Abbesse de Castro*, *op.cit.*, p.562.

¹¹⁸ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.262.

Chez Philippe Sollers, l'Italie devient une de thématique centrale du roman. On a déjà vu que cet écrivain joue son histoire sur les parallélismes entre sa vie et celle de l'auteur grenoblois, et, particulièrement sur leur rapport avec l'Italie et sur leur histoire d'amour avec une femme italienne, Minna pour Sollers et Matilde pour Stendhal :

Stendhal découvre l'amour à Milan en mars 1818, le vrai amour-passion, son cœur, sa complexité, ses ivresses, son désastre. Je le ranime avec Minna, je le suis, je recommence sa campagne d'Italie. La couleur sera parme, c'est-à-dire d'un mauve soutenu. Nous ne sommes pas à Milan, mais à Venise, ville invisible au 19^e siècle, et encore plus, pour d'autres raisons, aujourd'hui. Presque deux siècles, c'est la bonne distance. Stendhal : « L'amour est la seule passion qui se paye d'une monnaie qu'elle fabrique elle-même. » Et aussi : « La plus belle moitié de la vie est cachée à l'homme qui n'a pas aimé avec passion. » Et aussi : « C'est un malheur d'avoir connu la beauté italienne. Hors d'Italie, on devient insensible. ».¹¹⁹

Enfin, dans le roman de Gérard Guégan, on l'a déjà vu, parmi les dernières volontés d'Henri Beyle, celle d'écrire son épitaphe en Italien : « Pour finir, il charge ses héritiers de faire élever sur sa tombe une stèle de marbre commun portant ces mots : *Arrigo Beyle, Milanese / Visse, Scrisse, Amo* »¹²⁰.

L'amour que Stendhal éprouvait pour l'Italie était lié surtout à sa passion pour l'art et pour l'histoire de ce pays, une passion qui se mélange et s'amplifie grâce à Matilde :

Il découvre simultanément deux continents : l'Italie et son propre corps, ce dernier étant beaucoup plus varié, sensible, harmonique, qu'il ne l'a cru jusque-là. Il y a l'Histoire et les Arts, bien sûr, si mal connu en France, mais en même temps une vie nouvelle, un frémissement brûlant.¹²¹

Dans le roman de Frédéric Vitoux, le voyageur français est en train d'écrire son *Histoire de la peinture en Italie*, et, à plusieurs reprises, pendant le développement de l'histoire, il fait des discours sur l'art italien et sur ses peintures préférées. Par exemple, pendant une discussion avec la comtesse Nencini, il s'exprime à propos de Vincenzo Camuccini et d'un portrait qu'il a fait de la comtesse-même:

¹¹⁹ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.23.

¹²⁰ GUÉGAN, Gérard, *op.cit.*, p.47.

¹²¹ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.27.

- Je vous écoute, madame, je vous admire et je me dis au contraire que Vincenzo Camuccini, que je croyais un peintre flatteur, un peintre aimable et sans style...
- Sans Style ?
- ...maintenant ne me paraît plus du tout aussi flatteur, aussi aimable...
- et sans davantage de style ?
- Il y a des peintres qui dépassent leurs modèles, leur imposent un style. Il y des peintres courtisans qui flattent leurs modèles, des peintres aimables à défaut d'être grands peintres...[...] il existe des peintres qui ne savent pas se hisser à la hauteur de leurs modèles, voilà ! Je l'ignorais encore hier matin devant votre portrait, mais maintenant que vous vois...
- Très bien. Vous êtes fort aimable pour moi à défaut de l'être pour un peintre que j'admire.¹²²

Si dans ce cas une considération sur l'art se transforme en flirt avec la comtesse, c'est aussi vrai, par contre, que l'intérêt de Henri Beyle pour ce domaine était très profond. Son pseudonyme de « Stendhal » vient, en effet, de la ville allemande où est né Johann Joachim Winckelmann, historien et critique d'art, vécu au XVIII^e siècle, qui adoptait pour la première fois le critère de l'évolution des styles chronologiquement distinguables l'un de l'autre.

Aussi dans le roman d'Apolloni, le Consul fait étalage de ses connaissances en matière d'histoire de l'art italienne:

Ritratto di astronomo... di mano di... Niccolò Tornioli ! É proprio lui, quello del quadro degli astronomi della Galleria Spada ! [...] E questo? Perdinci, che strano quadro! Del Seicento anche questo, mi pare, ma non riesco a riconoscere la mano. Dev'essere un toscano, ma non mi viene in mente un nome. Dovrei chiedere ai Lusvergh se lo sanno, ma mi secca fare la figura dell'ignorante. Devo guardarlo meglio: è inutile che mi dia le arie di esperto se poi non ci arrivo da solo. [...] ¹²³

¹²² VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.162 – 163.

¹²³ *Portrait d'astronome... de la main de... Niccolò Tornioli! C'est vraiment lui, celui du tableau des astronomes de la Galleria Spada ! [...] Et celui-là? Bon Dieu, quel tableau bizarre! Du XV^e siècle celui-là aussi, je crois, mais je n'arrive pas à en reconnaître la main. Il est probablement toscan, mais le nom ne me vient pas à l'esprit. Il faut que je demande aux Lusvergh si ils le savent , mais cela m'ennuie de faire l'ignorant. Je dois mieux le regarder: il est inutile que je me donne des airs d'expert si ensuite je n'y arrive pas tout seul. [...]*, [Trad. Anna Fusari], APOLLONI, Marco Fabio, *op.cit.*, p.211.

La musique représente pour Stendhal un autre lien avec l'Italie. Parmi les dernières pages de *Vie d'Henry Brulard*, Stendhal se souvient de sa rencontre magnifique avec la musique de Cimarosa:

Le soir j'eus une sensation que je n'oublierai jamais. J'allai au spectacle [...] on donnait le *Matrimonio segreto* de Cimarosa, l'actrice qui jouait Caroline avait une dent de moins sur le devant. Voilà tout ce qui me reste d'un bonheur divin. Je mentirais et ferais du roman si j'entreprendrais de le détailler [...] J'éprouvai quelque chose comme mon enthousiasme de l'église au-dessus de Rolle mais bien plus pur et bien plus vif. Le pédantisme de Julie d'Étange me gênait dans Rousseau, au lieu que tout fut divin dans Cimarosa.¹²⁴

Dans cet extrait, Henry Brulard, à la suite de ses cousins Pierre et Martial Daru, avait accompagné l'armée française en route pour l'Italie et il commençait à descendre vers la Lombardie, dans les environs de Novare. Il n'avait que dix-sept ans quand il a découvert l'opéra, le chant et Cimarosa.

Aussi le *Dictionnaire de Stendhal*, à l'entrée « Musique », fait allusion à la soirée à Novare et au bonheur provoqué par la découverte de Cimarosa:

Passion qui lui fournit les plus grands bonheurs de sa vie, en tant qu'auditeur particulièrement sensible, et en tant qu'écrivain, écrivant sur la musique, mais aussi intégrant la musique à son texte romanesque ou autobiographique¹²⁵. Après la révélation du *Matrimonio Segreto* lors de son passage à Novare, « Vivre en Italie et entendre de cette musique devint la base de tous mes raisonnements » (*OI*, II, 952).¹²⁶

Stendhal adorait Cimarosa et l'épisode de la découverte de ce musicien italien est tellement fréquent dans ses biographies et ses autobiographies, qu'il a inspiré sa représentation romanesque.

Dans son roman Frédéric Vitoux nous présente Henri Beyle comme un jeune homme qui adorait l'Opéra, au point qu'il méprisait les villes que n'en avait pas une : « une ville sans Opéra n'était pas une ville digne de ce nom »¹²⁷. Il nous narre que cet amour pour l'Opéra naît chez le jeune français lors d'une soirée à Novare, en

¹²⁴ STENDHAL, *Vie d'Henry Brulard*, dans *Œuvres Intime II*, *op.cit.*, p.951.

¹²⁵ Réflexion présente aussi chez SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.130 « La musique, le secret du roman de la vie est là, et on comprend que tout soit fait pour l'empêcher ou le noyer dans un vacarme continu ».

¹²⁶ BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael, *op.cit.*, p.471.

¹²⁷ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.17

Lombardie, où il avait assisté à une représentation du *Matrimonio Segreto* de Domenico Cimarosa. Peut-être que Frédéric Vitoux, inspiré par l'épisode raconté dans l'œuvre autobiographique de l'auteur, a décidé d'en insérer une version romancée dans son texte:

[...] il venait d'arriver à Novare après avoir franchi le Saint-Bernard et respiré enfin dans la plaine de Lombardie le parfum inconnu de l'aventure et de la liberté. Et là, en ville, il avait assisté à une représentation du *Matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa. Depuis lors, sa religion était faite et sa patrie trouvée, car les seules patries qui importent sont celles que l'on adopte, c'est une évidence : il ne serait heureux qu'en Italie, et à proximité d'un Opéra.¹²⁸

Une Brève allusion à Cimarosa se retrouve aussi dans le roman de Marco Fabio Apolloni : « E che, è un'ouverture questa ? Vuoi mettere Rossini? E Cimarosa? No, Cimarosa davvero è un'altra cosa ! »¹²⁹.

L'intérêt pour la musique naît dans le jeune Henri Beyle comme une autre tentative de rébellion à l'autoritarisme de son père et, en général, de sa famille. Dans le *Dictionnaire de Stendhal*, on retrouve cette thématique à l'entrée « musique »:

S. manque toujours d'une formation musicale solide, manque dont il rend responsable da famille bourgeoise et antimusicale et qui le laissa étranger à toute la technique – ce qu'il appelle « le bête de la musique ». « A dix ans, mon père, qui avait tous les préjugés de la religion et de l'aristocratie, m'empêcha violemment d'étudier la musique. A seize ans j'appris successivement à jouer du violon, à chanter et à jouer de la clarinette. De cette dernière façon seule, j'arrivais à produire des sons qui me faisaient plaisir » (*OI*, II, 493) [...] Cependant les âges mentionnées (10 ans, 16 ans) pourraient faire penser que l'opposition venait plus de Séraphie que de chérubin qui dut en définitive payer ces leçons. Quoi qu'il en soit, conclut S., « J'avais commencé trop tard » (*OI*, II, 170).¹³⁰

De même façon, Sollers décrit le rapprochement de Stendhal à la musique en mettant en évidence l'opposition de son père:

¹²⁸ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.17.

¹²⁹ *C'est quoi ça? Une ouverture? Ce n'est rien par rapport à Rossini! Et Cimarosa? Non, Cimarosa ça n'a rien à voir !*, [Trad. Anna Fusari] APOLLONI, Marco Fabio, *op.cit.* p.238.

¹³⁰ BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael, *op.cit.*, p.471.

Malgré l'opposition de son Chérubin de père, se ruinant dans l'agriculture de ses terres, il a appris la musique qu'il a beaucoup entendue en Allemagne, entre 1806 et 1810, et en Italie, entre 1814 et 1821.¹³¹

Parmi les aspects négatifs du portrait stendhalien réalisé par les écrivains pris en analyse, il y a son mauvais caractère et son rapport difficile avec ses contemporains. Cette attitude de l'auteur grenoblois de s'éloigner des faits de l'actualité et de ses contemporains, comparaitre dans la maturité, c'est pour cette raison qu'on la retrouve surtout dans les romans de Philippe Sollers, de Gérard Guégan et de Marco Fabio Apolloni. Par contre, dans le roman de Frédéric Vitoux, où Henri Beyle est encore un jeune homme à la recherche de l'amour, ce mauvais caractère n'est pas si évident. Dans *Trésor d'amour*, cette thématique de l'isolation est bien approfondi :

Vers la fin de sa vie, Stendhal a beaucoup grossi, et il est obligé de se faire faire un fauteuil pour son bureau au consulat. Il s'ennuie, ne trouve personne avec qui parler, et à travers ses « histoires italiennes » se donne du mouvement, des aventures, des acrobaties, des évasions. [...] L'explication est simple : Stendhal *ne fréquente pas*.¹³²

La preuve évidente de cette attitude et de ce refus de la société est la formule, dont on a déjà fait allusion, que Stendhal a adoptée à la fin de sa carrière pour exprimer son refus de la société, S.F.C.D.T.. Dans *Le Dictionnaire de Stendhal*¹³³, on lit que cette formule se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre stendhalienne. Par exemple, le 31 décembre 1834 : « Ce qui s'appelle se foutre carrément de tout. *O happy state !* »¹³⁴ ; Ou le 28 janvier 1835, cryptée et avec cette glose : « Si le baron Deskonecker ne fut pas arrivé, tu eusses eu également de l'humeur le matin pour quelque autre misère. Donc la source de la gomme est dans l'arbre, non dans le couteau qui éraille la peau. Remède unique : SFCDT »¹³⁵. Ou, encore, en mars 1805 : « Je suis d'avis que le caractère de la force est de se foutre de tout et d'aller de l'avant »¹³⁶, et en mai 1814 dans une lettre à sa sœur : « Rappelle-toi ce que j'écrivis sur ta cheminée en te quittant à Thuellin : M. F.

¹³¹ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.128.

¹³² *Ibid.*, p. 72-73.

¹³³ BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael *op.cit.*, p.669.

¹³⁴ *Œuvres Intimes II*, édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1982, p.218.

¹³⁵ *Ibid.*, p.226.

¹³⁶ *Œuvres Intimes I, (Journal, 1801-1817)*, édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1981, p.268.

T.¹³⁷ »¹³⁸. Enfin, le 24 mars 1835 dans une lettre à J.J. Ampère : « je commence à être très ferme sur le SFCDT »¹³⁹.

Chez les auteurs des romans analysés dans ce travail, la formule S.F.C.D.T. se retrouve soit chez Philippe Sollers : « Je rappelle à Mina la formule cryptée qui revient sans cesse dans les lettres de Stendhal à la fin de sa vie : « SFCDT » (Se Foutre Carrément de Tout) »¹⁴⁰. Soit chez Gérard Guégan : « Mérimée [...] s'inspire de Stendhal. Il lui a chipé sa devise : SFCDT, Se Foutre Carrément de Tout »¹⁴¹. Dans les autres deux romans on ne retrouve pas cette formule cryptée, et la raison de cette exclusion dépend encore une fois de la différence parmi les perspectives des auteurs. Dans le texte de Frédéric Vitoux l'absence de la formule dépend, on l'a déjà dit, de la jeunesse d'Henri Beyle, qui n'est pas encore déçu si profondément par ses contemporains au point de les mépriser et les éloigner de lui. Par contre, dans le roman de Marco Fabio Apolloni, il est déjà un homme d'une cinquantaine d'années, donc l'expatriation de la formule peut dépendre du type de portrait que l'auteur fait de son personnage. En effet, dans le roman italien, manque un approfondissement psychologique des protagonistes et, en plus, il n'y a jamais l'occasion pour parler de la politique ou de la société. Apolloni est plus intéressé aux éléments magiques et humoristiques dans son roman, qu'à une enquête sociale. Par contre, dans ces deux romans, celui de Vitoux et celui d'Apolloni, ne manquent pas des allusions au mauvais caractère de Stendhal.

Dans le roman de Marco Fabio Apolloni, par exemple, le consul français est à une fête de nobles, organisée par le Principe T*** et il fait indirectement une critique très forte de ses compatriotes :

Ci vorrebbe la bellezza, ma questo ineffabile dono dei cretini mi è sempre mancato. Eccone un altro che non ha avuto questo dono, il signor Don Alessandro, il signor Principe T***. Lui davvero non si vergogna della sua rozzezza. Sarà che gliene circola ancora troppo nelle vene di quel sangue alverniate che hanno tutti i nostri carbonai testardi e vinai diffidenti cacati fuori da quel buco nero di Francia.¹⁴²

¹³⁷ « Me Foutre de Tout » [Trad. BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael *op.cit.*, p.669].

¹³⁸ *Correspondance Général II*, Paris, Edition Champion, 1997-1999, p.544.

¹³⁹ *Correspondance Général V*, Paris, Edition Champion, 1997-1999, p.426.

¹⁴⁰ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p. 53.

¹⁴¹ GUÉGAN, Gérard, *op.cit.*, p.76 – 77.

¹⁴² *Il faudrait avoir la beauté, mais ce don ineffable des crétiens m'a toujours manqué. Voilà un autre qui n'a même pas eu ce don, monsieur Don Alessandro, monsieur Principe T***. Lui, vraiment il n'a pas*

Dans le roman de Frédéric Vitoux, la critique aux contemporains n'est pas si évidente, puisque Stendhal est représenté encore pendant sa jeunesse, quand il avait une vision du monde qui était moins amère que vers la maturité. En tout cas, on lit dans un petit extrait du roman d'un ressentiment vers ses compatriotes:

A table, Beyle échangea quelques mots avec la Française, qu'il avait déjà remarquée la veille au soir. D'habitude, il se méfiait de ses compatriotes, de leur ignorance comme de leur insupportable sentiment de supériorité.¹⁴³

D'Autres idées reçues sur Stendhal concernent son aspect physique. Les auteurs contemporains se sont inspirés évidemment aux représentations de Stendhal déjà existants. Donc, soit des portraits de l'auteur grenoblois, soit des témoignages écrits. Stendhal même, en effet, était très autocritique, il détestait sa physionomie et il n'évitait pas d'en parler dans ses autobiographies, ou indirectement dans ses romans. Il était obsédé de l'idée de cet incommensurable divorce entre « un physique corpulent et la délicatesse insoupçonnable de l'être spirituel qu'il enveloppait »¹⁴⁴. On retrouve cette thématique de l'autocritique dans plusieurs de ses œuvres autobiographiques. En est un exemple la référence à son « gros derrière » dans sa *Vie de Henry Brulard* :

La fin de l'année arriva, il y eut des examens en présence du jury et je crois d'un membre du Département. Je n'obtins qu'un misérable *accessit* et encore pour faire plaisir je pense à M.Gagnon, chef du jury, et à M. Dausse, autre membre du jury fort ami de M.Gagnon. Mon grand-père en fut humilié, et il me le dit avec une politesse et une mesure parfaites. Son mot si simple fit sur moi tout l'effet possible. Il ajouta en riant: "Tu ne savais que nous montrer ton gros derrière!".¹⁴⁵

De plus, la description physique du Privilégié nous fait penser plus à l'expression d'un désir caché d'être différent de comme il apparaissait, qu'à la simple invention d'un personnage imaginaire, doué d'un certain nombre de « privilèges» :

honte d'être un personnage grossier. Peut-être parce que dans ses veines circule encore beaucoup de sang auvergnat, comme dans tous nos charbonniers têtus et tous les vigneronniers méfiants qui ont été chiés par ce trou noir de France, [Trad. Anna Fusari], APOLLONI, Marco Fabio, op.cit., p.227.

¹⁴³ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p. 243 – 244.

¹⁴⁴ BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael, *op.cit.*, entrée « Corps », p.180.

¹⁴⁵ STENDHAL, *Vie d'Henry Brulard*, dans *Œuvres Intimes II*, *op.cit.*, p.753

Article 5

Beaux cheveux, excellentes dents, belle parure, belle peau jamais écorchée. Odeur suave et légère. Le 1^{er} février et le 1^{er} juin de chaque année les habits du privilégié deviennent comme ils étaient la troisième fois qu'il les a portés.

Article 6

Miracles. Aux yeux de tous ceux qui ne me connaissent pas, le privilégié aura la forme du général Debelle mort à Saint-Domingue, mais aucune imperfection. Il jouera parfaitement au whist, à l'écarté, au billard, aux échecs, mais ne pourra jamais gagner plus de cent francs; il tirera le pistolet, il montera à cheval, il fera des armes dans la perfection.¹⁴⁶

Ce semble exactement le contraire de l'image qu'on retient aujourd'hui de Henri Beyle. L'autocritique stendhalienne se retrouve aussi dans le roman de Marco Fabio Apolloni, dans l'extrait rapporté peu avant à propos de la critique qu'il fait de ses compatriotes : « Ci vorrebbe la bellezza, ma questo ineffabile dono dei cretini mi è sempre mancato »¹⁴⁷. C'est le seul cas, dans tous les romans analysés, où c'est Henri Beyle même qui donne sa propre description physique. Dans des autres passages du texte d'Apolloni, mais aussi dans les autres romans, ce sont les autres personnages, ou le narrateur, qui nous fournissent des informations sur le corps de Stendhal.

Chez Apolloni on lit encore deux extraits où apparaît cette description physique. Dans le premier c'est Bartolomeo Bosco qui exprime son opinion sur ce personnage qui vient à peine de se présenter :

[...] E quest'altro, il signor Console francese, sembra assai contento della mia storia, e sorride con un'aria di soddisfazione che lo fa sembrare un mandarino cinese. Potrebbe proprio essere una "magot" questo buon uomo, uno di quegli idoli di porcellana che si mettono sopra al camino, per quanto è piccolo e tondo. Anzi, quell'unghia lunga del mignolo con cui ogni tanto così garbatamente di netta l'orecchio farebbe invidia persino a un imperatore della Cina.¹⁴⁸

¹⁴⁶ STENDHAL, *Les privilèges*, dans *Œuvres Intime II*, *op.cit.*, p.938 – 939.

¹⁴⁷ *Il faudrait avoir la beauté, mais ce don ineffable des crétiens m'a toujours manqué*, [Trad. Anna Fusari], APOLLONI, Marco Fabio, *op.cit.*, p.227.

¹⁴⁸ [...] *Et cet autre, monsieur le Consul français, il semble assez content de mon -histoire, et il sourit avec un air de satisfaction que le fait ressembler à une mandarine chinoise. Il pourrait être un « magot » ce bon monsieur, une de ces figurines de porcelaine qui se pose sur la cheminé, tant il est petit et ronde. Au contraire, cet ongle long du petit doigt par lequel parfois si poliment il se nettoie l'oreille ferait même envie à un empereur de Chine*, [Trad. Anna Fusari], *Ibid.*, p.52 – 53.

Dans le second, M. Niccolò, pris par ses douleurs à l'estomac, se lance dans une invective contre le Consul:

Solo quell'unghia del mignolo lunghissima, con cui si scava l'orecchio come se da lì togliesse via le parole che gli danno fastidio... Dovrebbe farsela dorare, visto che ci tiene tanto! E quel toupet che si attacca male in testa, e quei favoriti tinti che si tormenta annerendosi la punta delle dita! Quando pensa che nessuno guardi, per pulirsele, le succhia furtivamente strofinandosele poi con il fazzoletto che tiene nella manica. Forse finirà per avvelenarsi con la tintura come un vecchio Mitridate civettuolo. Sicuramente pensa d'esser ancora irresistibile con le signore, di far strage di cuori, ma le uniche a soccombergli anima e corpo sono le molle dei sofà. Quando si è seduto le ho sentite con queste orecchie lamentarsi disperate: "Povere noi, sono ritornati gli elefanti di Annibale in Italia!" [...].¹⁴⁹

Deux autres passages de ce type se retrouvent dans le roman de Frédéric Vitoux. Dans le premier c'est la voix du narrateur qui nous décrit ce monsieur français en voyage vers Naples:

Ses lèvres étaient fines, ses yeux à la fois fureteurs, inquiets et malicieux. Josefina le jugeas, ma foi, assez attendrissant malgré son gros nez et son cou trop épais. Quel âge pouvait-il avoir ? Une trentaine d'années, son âge à elle, pensa-t-elle encore.¹⁵⁰

Dans un deuxième passage, en utilisant presque les mêmes mots, c'est Josefina qui le décrit:

Mais ayant de refermer sa porte, elle l'examina encore une fois. Il lui parut plus petit qu'elle ne le croyait, tout penaud et presque adorable, là, planté devant elle avec ses yeux bruns fureteurs et malheureux auxquels ses paupières tombantes donnaient un air presque chinois, on oubliait alors son nez un peu écrasé, ses narines et son cou trop épais. Avec sa petite fossette au-dessus du menton, ses

¹⁴⁹ *Et l'ongle très long du petit doigt, par lequel il se creuse l'oreille comme s'il enlevait les mots qui le dérangent ... il devrait se la faire dorer, puisque il y tient tant ! et ce toupet mal attaché, et ces favoris teints qu'il se tourmente en se noircirent le bout des doigts ! Quand il croit que personne ne le regarde, pour les nettoyer, il les suce furtivement en les frottant avec un mouchoir qu'il tire de sa manche. Peut-être qu'il arrivera à s'empoisonner avec la teinture comme un vieux Mithridate coquin. C'est sûr qu'il pense être encore plus irresistible avec les dames, faire des ravages, mais les seules à lui succomber corps et âmes sont les ressorts des sofas. Quand il s'est assis j'ai entendu par mes oreilles mêmes qu'elles se lamentaient désespérées : « Dieu nous garde, les éléphants d'Hannibal sont retournés en Italie, [Trad. Anna Fusari], Ibid., p.130-131.*

¹⁵⁰ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p. 16.

lèvres dessinées au pinceau et surtout son regard spirituel et désemparé, il inspirait de la tendresse. Dommage qu'il fût si maladroit!¹⁵¹

Dans cette sorte de liste de tous les lieux où apparaît une description physique de l'auteur grenoblois, on retrouve les éléments les plus caractéristiques du portrait stendhalien à notre époque. Tout le monde quand pense à Stendhal, pense à un gros homme, avec un nez écrasé, une petite fossette au-dessus du menton, des lèvres fines et un cou trop épais. Malheureusement, ce n'est pas un portrait très charmant, mais c'est la preuve évidente que, grâce à toute la production écrite sur Stendhal – des biographies aux romans -, on dispose aujourd'hui d'une archive d'idées reçues sur cet auteur.

Toutes ces coïncidences retrouvées parmi les textes analysés – soit dans les romans, soit dans les biographies – démontrent que les éléments les plus caractéristiques de la vie de Stendhal font désormais partie d'un imaginaire partagé par la plupart de nos contemporains. En effet, les écrivains qui mettent en scène Stendhal depuis plus d'un siècle et demi de sa disparue, fondent le procès de *fictionalisation* de ce personnage sur la base de ce qu'ils lisent dans la documentation disponible. Les biographies, les autobiographies et les essais critiques sur Stendhal représentent un soutien essentiel dont on ne peut pas faire abstraction pour comprendre l'imaginaire autour de la figure de cet auteur à notre époque.

À la fin de ce premier paragraphe, ce qu'on peut tirer de la vie de Stendhal est qu'au-delà de n'être pas un beau homme, il avait aussi un mauvais caractère - peut-être à cause de son enfance difficile -, qu'il était un écrivain et un estimateur d'art très fin, et qu'il adorait tellement l'Italie, la musique, l'art et les femmes de ce pays, qu'il a décidé de passer à la postérité comme le Milanais Arrigo Beyle.

II.II.2 *Dans l'œuvre stendhalienne*

Cependant « Stendhal » est enfin né : mais quel étrange auteur et de quels étranges livres. Il faudrait presque mettre tous ces termes en italique tant ils correspondent

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

peu à la réalité. Élégant et farcesque, « Stendhal » est né dans une rumeur railleuse d'opéra bouffe.¹⁵²

Telle est la définition de la naissance de « Stendhal », qui nous est donnée par Michel Crouzet. Dans son *Stendhal, ou monsieur moi-même*, il essaye de nous faire comprendre dans quel contexte historique naît l'œuvre stendhalienne et, par conséquence, de quelle façon telle œuvre peut avoir été accueillie par le public du XIX^e siècle. De plus, il s'intéresse aussi à l'opinion de la critique contemporaine et de la manière dont l'œuvre stendhalienne est lue aujourd'hui.

Ce paragraphe, en effet, ne va pas s'intéresser à l'œuvre stendhalienne du point de vue du contenu et des arguments traités, on sait déjà beaucoup sur ce que Stendhal a écrit. Ce qui nous intéresse ici, donc, est de quelle manière cet œuvre a été accueillie et lue pendant le siècle et demi après sa réalisation. À ce propos, on lit encore dans la biographie stendhalienne de Michel Crouzet :

Ce qui définit « Stendhal » dans sa littérature et son écriture, c'est le refus de la littérature. [...] Valéry qu'avait fasciné ce refus d'être homme de lettres et qui avait agacé cette comédie du non-écrivain qui passe sa vie à écrire, avait bien vu en 1942 ce qui finissait par créer l'écran de l'incompréhension entre Stendhal et « notre modernité » comme disent les niais emphatiques : « il croyait au Moi, lequel n'existe pas (il n'y a que le Toi) ». Depuis Proust on s'imagine que le « Moi » du vécu est beaucoup moins que l'auteur : avec Stendhal il est beaucoup plus et se définit par là.¹⁵³

L'attitude de Stendhal d'écrire beaucoup d'autobiographies est déjà une preuve évidente d'une dimension d'égotisme dans son œuvre. Aussi quand il écrivait des romans de fiction il se représentait soi-même dans les personnages imaginaires de ses histoires.

Béatrice Didier, auteur d'un texte critique sur l'autobiographie chez Stendhal, affirme que parfois, cette habitude de l'auteur grenoblois de parler souvent de soi-même soit dans les autobiographies véritables, soit dans ses romans, est parfois définie par les générations de critiques comme « égotisme »¹⁵⁴. Dans l'opinion de ces critiques :

¹⁵² CROUZET, Michel, *op.cit.*, p.236.

¹⁵³ *Loc.cit.*

¹⁵⁴ Cf. DIDIER, Béatrice, *Stendhal autobiographe*, Paris, Puf écrivains, 1983, p.5.

[...] un des problèmes essentiels que soulève cette équivalence auteur-narrateur-personnage est celui de l'identité et du nom. Ce qui rend singulièrement intéressant le cas de Stendhal, c'est le recours au pseudonyme et même à un double niveau, puisqu'un homme qui s'appelle Beyle à l'état civil, parmi une multitude de pseudonymes, a décidé de signer Stendhal en littérature, et écrit la *Vie de Henry Brulard*.¹⁵⁵

Cette dimension d' « égotisme » dans l'œuvre stendhalienne, cette exigence de parler de soi-même, pourrait être mise en relation avec sa mauvaise propension vers les autres. On a déjà mis en évidence dans le paragraphe précédent que Stendhal était un personnage qui ne fréquentait pas¹⁵⁶, et cela peut évidemment justifier sa difficulté à accepter et à être accepté par ses contemporains.

Ce qui peut sembler un éloignement automatique de son temps, se révèle, par contre, un choix conscient, un « Se Foutre Carrément de Tout », se « foutre » aussi de l'approbation de son œuvre, de la compréhension de son génie. On lit chez Sollers :

La bonne distance, Stendhal l'évoque dans son *Journal*, il s'agit de « se tirer de son siècle, et de se faire citoyen de celui qui a été le plus favorable aux productions du génie » (c'est-à-dire le 17^e). « Me sortir entièrement de mon siècle et me supposer sous les yeux des grands hommes du siècle de Louis XIV. Travailler toujours pour le 20^e siècle. ».¹⁵⁷

Stendhal fait un choix précis, celui d'être écrivain de son siècle, de la réalité qui lui entourait, mais surtout écrivain de soi-même, de son individualité. Malgré Stendhal a été, selon l'opinion de Auerbach, l'écrivain de la réalité et du présent, cet auteur est quand même projeté soit vers une époque plus ancienne, le XVII^e siècle, soit vers le futur, car si son œuvre ne trouve pas un public, c'est parce-que ce public doit encore naître: « Et, une nouvelle fois, en 1804 : « Je pourrais faire un ouvrage qui ne plairait qu'à moi, qui serait reconnu beau en 2000. » »¹⁵⁸.

Sollers ajoute à cette dernière affirmation : « nous y sommes, prenons les paris pour 3000 ». Ce que l'auteur de *Trésor d'amour* veut dire est que, même aujourd'hui,

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.6 – 7.

¹⁵⁶ Cf. SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p. 73.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.23

¹⁵⁸ *Loc.cit.*

les lecteurs de Stendhal restent un groupe limité, des « Happy Few »¹⁵⁹, une « petite douzaine, de toutes nationalités », qui – Minna en est l'exemple - sont « surtout des femmes »¹⁶⁰.

Quelle pouvaient être les réactions des contemporains de Stendhal à la lecture de ses œuvres ? Gérard Guégan tente d'inventer une hypothétique réaction du ministre Guizot à la découverte de la mort du consul, auteur des deux chefs d'œuvres *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*:

Saviez-vous qu'il me doit sa Légion d'honneur ? Je la lui ai obtenue en 1835 en tant que directeur de l'Instruction publique. Entre nous, l'auteur d'un roman aussi suspect que *Le rouge et le noir* couronné par le ministre des Écoles, convenez que ça ne manquait pas de piquant. N'est-ce pas, ce Julien Sorel, un arriviste et un assassin, Beyle nous l'a rendu aimable. Voire inoubliable. C'est un péché difficilement pardonnable... [...] Sa *Chartreuse de Parme*, je l'ai offerte à la princesse. Elle n'a pas pu aller plus loin que la cinquantième page. Il paraît que c'est d'un ennui monumental...¹⁶¹

Un personnage immoral et un roman ennuyeux, l'œuvre de Stendhal offensait la pudeur et le goût du public. Mais telle n'est que l'opinion d'un des personnages mis en scène par Gérard Guégan. L'auteur de *Appelle-moi Stendhal*, est bien conscient de la désapprobation provoquée par les romans du consul français, mais il sait aussi qu'il y avait une petite minorité, des *happy few*, des « heureux peu nombreux »¹⁶², qui comprenaient et appréciaient l'œuvre stendhalienne. Parmi d'eux, son ami et critique *Old Nick*. On a déjà fait allusion à ce personnage au premier chapitre de ce travail, en l'identifiant comme le découvreur de *La Chartreuse de Parme*.

De ce personnage, on retrouve une petite allusion aussi dans le *Journal* de Stendhal à la date du 9 août 1838, à propos des articles critiques sorties dans ces jours-là dans les journaux:

[...] article su *Temps*, feuilleton. L'auteur serait bien heureux e mériter le quart de ces belles choses. Je ne connais pas le rédacteur.

¹⁵⁹ Cf. *Ibid.*, p.29 : « les « happy few » auxquels Stendhal n'arrête pas de dédier ses livres. « We few, we happy few, we band of brothers... » (Shakespeare, *Henri V*, act IV, scène 3)».

¹⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 30.

¹⁶¹ GUÉGAN, Gérard, *op.cit.*, p.55.

¹⁶² SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p. 29.

Je n'ai jamais vu M. M. B. du feuilleton de la *Gazette* et Old Nick du *Commerce* qui dit que l'auteur imite Diderot...¹⁶³

Dans un passage du roman de Guégan, pendant une réunion au Cercle de Arts de Paris, ce personnage commence une invective contre Henri Beyle : « C'était un vieux garçon égoïste, petit, laid, ordurier, engourdi, à moitié aveugle, paradoxal, enthousiaste à froid, méchant par-derrière, doucereux par-devant... »¹⁶⁴. Dans cet extrait, en vérité, il ne s'adresse qu'à Henri Beyle - l'homme -, parce-que sur Stendhal, - l'auteur -, il n'a pas de doutes : il nourrit un fort sentiment d'estime à l'égard de lui.

C'est au fantôme du roman de nous révéler ça :

Stendhal soupire : « il a eu tort. Old Nick a bien vu les défauts de Beyle. Si ce jeune homme ne l'avait pas interrompu, il n'aurait pas manqué de souligner, je connais sa ritournelle, à quel point, sous mon autre nom, celui que je me suis choisi contre les miens, je suis, je le cite, "l'un des romanciers les plus ingénieux et les plus vrais que nous ayons eus" [...] ».¹⁶⁵

On retrouve la trace de cette découverte un peu tardive de *La Chartreuse de Parme*, et, de manière plus générale, de la discrimination que les contemporains de Stendhal faisaient de ses œuvres, aussi dans le roman de Philippe Sollers. L'auteur de *Trésor d'amour*, nous dit qu'un certain critique, dont il ne se rappelle plus le nom, accusait Stendhal d'écrire des « fanfaronnades »¹⁶⁶. L'écrivain grenoblois, qui « se fout carrément de tout », ne se vexait pas de tout ça, il répondait, et par « la plus belle phrase de sa réponse vise les puissants de son temps (politiques, journaliste, écrivains, etc.) : « La mort nous a fait changer de rôle avec ces gens-là. Ils peuvent tout sur nos corps pendant leur vie, mais, à l'instant de la mort, l'oubli les enveloppe à jamais ». »¹⁶⁷.

À propos de *La Chartreuse de Parme*, Sollers nous parle de l'irritation d'Honoré de Balzac à la découverte du succès trop pauvre et presque inexistant de ce chef-d'œuvre. Avant de lire ce que l'auteur de *La Comédie humaine* a dit sur cet argument,

¹⁶³ STENDHAL, *Journal*, dans *Œuvres Intimes II*, *op.cit.*, p.323. Dans *l'Index des noms de personnes et de personnages*, p.1625, l'éditeur Victor Del Litto précise: « Old Nick, pseudonyme de Paule-Emile Forgues ».

¹⁶⁴ GUÉGAN, Gérard, *op.cit.*, p.68.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.69.

¹⁶⁶ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.74

¹⁶⁷ *Loc.cit.*

on peut retracer le malheureux sort de ce roman en partant des textes biographiques et autobiographiques de Stendhal. Dans son *Journal* à la date du 27 mars 1839 il écrit: « Le 27 mars 1839 paraît [La] Ch[artreuse] de Par[me] »¹⁶⁸. Peu après: « Emprunt: 29 francs. Ar[riéré] :65 ». Enfin, sous la date du 11 avril 1839: « Beau soleil, vent frais de l'est; sur le boulevard, M, de Balzac, trouvé chez Boulay, me vante la *Chartreuse* : supprimer Parme. Rien de pareil depuis quarante ans. M. de Cust[ine] pense de meme, dit-il; fort supérieur à *Rouge et Noir* ».

Dans son roman, Sollers écrit que Balzac découvrait avec horreur que dix mois après la publication du roman pas un seul journaliste ne l'avait lu, « compris, étudié, annoncé, analysé, loué, ou seulement cité »¹⁶⁹. Il écrivait tout ça dans un article qu'il a publié en septembre 1840, sur la *Revue de Paris*. Dans le *Dictionnaire de Stendhal*, on lit de cet article à l'entrée « Balzac » :

[...] le long article que Balzac fera apparaitre le 25.09.1840 sous le titre bizarrement mis au pluriel d'*Etudes des M. Beyle*. On y trouve condensées un peu plus d'une page, les louanges et les critiques formulées tout au long des 70 pages de l'éphémère *Revue Parisienne*. Que n'a-t-on dit de « cet article étonnant » (CG VI, 413¹⁷⁰), monument d'incompréhension à la base de tous les malentendus ayant pesé sur l'interprétation de *La Chartreuse* pendant cent cinquante ans : voyez cet impudent qui prétend refaire le roman à sa manière et ne fait que le défigurer !¹⁷¹

Stendhal n'a lu cet article que le 16 Octobre 1840¹⁷². Il accepta la critique de son ami en mettant en acte ses conseils sur le style. En effet, on lit dans son *Journal*, à la date du 29 octobre 1840:

Style

Après avoir [lu] l'article de M. de Balzac, je prends mon courage à deux mains pour corriger le style. Dans le fait, en composant, on ne songe qu'aux choses, on veut des pensées vraies et qui fassent bien la voute.¹⁷³

Il est retourné sur son œuvre en suivant les conseils de Balzac, mais pas sans quelques regrets:

¹⁶⁸ STENDHAL, *Journal, op.cit.*, p.345.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁰ STENDHAL, *Correspondence générale, op.cit.*, p. 413.

¹⁷¹ BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael, *op.cit.*, p.82.

¹⁷² Cf. STENDHAL, *Journal, op.cit.*, p. 397.

¹⁷³ *Ibid.*, p.398.

1^{er} novembre 1840 [...] Sana croire aux louanges exagérées de M. de Balzac, j'entreprends de corriger le style de ce roman, mais je crois que le style simple, le contraire de Mme George Sand, de Villemain, de M. de Chateaubriand, convient mieux à ce roman. Tous au plus, il faudrait débiter pas dix pages de style à la Villemain comme on prend des gants jaunes.¹⁷⁴

La malheureuse histoire de *La Chartreuse de Parme*, qu'on a reconstruite sommairement dans ce paragraphe, n'est qu'un des plusieurs exemples d'idées reçues sur la carrière d'écrivain de Stendhal. À partir de l'allusion à l'article d'Honoré de Balzac dans l'autobiographie stendhalienne, les biographes et les chercheurs ont rapporté cet épisode dans leurs ouvrages. De leur côté, deux des auteurs pris en analyse dans ce travail, Philippe Sollers et Gérard Guégan, ont été inspirés de cet histoire de *La Chartreuse de Parme* et ils l'ont insérée dans leurs textes sous-forme de fiction romanesque.

Dans les deux autres romans, *La comédie de Terracina* et *Il mistero della locanda di Serny*, on ne fait mention à l'œuvre de Stendhal que superficiellement. La raison est que, dans le premier, le personnage Henri Beyle est encore trop jeune et il n'a pas encore écrit ses grands chefs-d'œuvre. Dans le deuxième, le Consul n'est plus un jeune homme et il a déjà écrit son *Le Rouge et le Noir*, mais en Italie il est plus connu pour sa profession politique. Les seules œuvres de Stendhal dont on fait allusion dans le roman de Vitoux sont son *Histoire de la peinture en Italie* : « - Parlez-nous de votre *Histoire e la peinture en Italie*, demanda-t-il [le comte Nencini] à Henri Beyle »¹⁷⁵, et son *Journal* : « Il y a quelques semaines, il avait écrit dans son Journal : « Si Napoléon avait prise fait exécuter les Bourbons, cela faisait une injustice très utile pour lui et surtout *for us*. ».¹⁷⁶

Dans le roman d' Apolloni, on ne fait allusion à l'activité d'écrivain du Consul que vers la fin de l'histoire quand il dit d'avoir envie de partir au plus tôt possible de Rome pour rentrer à Paris où un roman inachevé l'attend pour être conclu. C'est une

¹⁷⁴ *Loc. Cit.*

¹⁷⁵ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.69

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 245.

allusion évidente à *La Chartreuse de Parme*, qu'à cette époque-là, 1838-1839, Stendhal était en train de terminer.

Dans l'ensemble, les romans analysés, sauf celui de Philippe Sollers, ne nous donnent pas beaucoup d'informations sur la carrière d'écrivain de Stendhal. Cela peut être le résultat d'un choix conscient, c'est-à-dire, que ces écrivains ne sont pas intéressés à Stendhal, en tant que grand auteur du XIX^e siècle, mais ils sont plutôt fascinés par sa vie, ses voyages en Italie, ses aventures et par le magnifique souvenir de lui qui est gardé soit par les français, soit par ses compatriotes adoptifs, les italiens.

II.II.3 *Sur l'amour chez Stendhal*

L'amour, est grand, platonique, impossible, ou bien il est charnel, physique, rien de plus d'un rapport sexuel : c'est une des thématiques centrales dans la création du « personnage Stendhal ».

La lecture des romans du corpus et la comparaison avec les sources biographiques et autobiographiques, nous permettra, dans ce paragraphe, de comprendre les raisons qui ont transformé ce sentiment en cliché de la représentation stendhalienne. La centralité que l'amour prend dans l'œuvre de Stendhal, est déjà évidente dans cette citation prise dans sa *Vie d'Henry Brulard* : « L'amour a toujours été pour moi la plus grande des affaires, ou plutôt la seule »¹⁷⁷.

Stendhal a aimé depuis son enfance : il aimait sa mère et on a déjà fait allusion, en effet, aux pensées presque incestueuses qu'il éprouvait pour elle. Ils se retrouvent soit dans le roman de Philippe Sollers¹⁷⁸ soit dans les autobiographies stendhaliennes. Dans son *Journal* on lit : « J'étais amoureux de ma mère [...] Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eut pas de vêtements »¹⁷⁹.

À l'âge de sept ans Stendhal devait affronter la douleur pour la mort de sa mère. On ne retrouve la trace d'autres femmes aimées dans sa vie jusqu'à l'âge de quatorze ou quinze ans, quand il tombait amoureux d'une actrice grenobloise, Virginie Kubly. Ce nom se lit dans le roman de Frédéric Vitoux :

¹⁷⁷ STENDHAL, *Œuvres Intimes II*, op.cit., p.767.

¹⁷⁸ Cf. SOLLERS, Philippe, op.cit., p.152 – 153.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.555 – 556.

C'était ridicule, il n'était tout de même plus le gamin de quatorze ans transi d'amour pour l'actrice Virginie Kubly entr'aperçue au cours de ses tournées théâtrales à Grenoble. Il sentit que du désir, du pur désir que n'affadissait aucun alliage, coulait maintenant dans ses veines et faisait battre son cœur.¹⁸⁰

Le désir qu'il éprouve pour Gabriella dans le roman de Vitoux, rappelle à Henri sa timidité et sa gaucherie quand il n'était qu'un « gamin de quatorze ans », amoureux d'une femme, qui n'aurait jamais partagé ce sentiment. Cette timidité et cette insécurité de la jeunesse se retrouvent aussi dans le *Dictionnaire de Stendhal* :

Amoureux à quinze ans [quatorze ans dans le roman de Vitoux] de l'actrice Virginie Kubly, qu'il se contentait d'observer de loin, il ne vaincra guère mieux, ensuite, sa timidité avec les femmes : « Mes amours ont toujours été un peu troublées par le soin d'être aimable, ou, en d'autres termes, occupé d'un rôle. Ce sont des circonstances où l'on ne peut pas porter un naturel pur » confie-t-il le 1.09.1811 (*OII*, 726-727¹⁸¹). Le soin d'être aimable fait de la conquête amoureuse une bataille, où on se place souvent sur la défensive.¹⁸²

L'amour chez Stendhal - soit dans sa vie, soit dans ses œuvres -, avait une place tellement grande que tous les auteurs analysés dans ce travail ont affronté cet argument dans ses romans.

Parmi d'eux, le texte de Philippe Sollers est celui qui l'approfondit le mieux, en donnant soit l'explication de cette théorie de l'amour chez Stendhal - l'auteur - exposée dans son petit essai, *De l'amour*, soit l'histoire de M. Henri Beyle - l'homme -, qui ne méprisait pas des amours moins nobles, parfois vulgaires ou payants.

Au début du roman, quand il décrit la première rencontre entre Henri et Matilde, Sollers écrit : « Stendhal découvre l'amour à Milan en mars 1818, le vrai amour-passion, son cœur, sa complexité, ses ivresses, son désastre »¹⁸³. Après quelques pages :

[...] il a 35 ans, il a déjà eu plusieurs liaisons plus ou moins malheureuses, il a fait la guerre avec Napoléon et vécu l'atroce retraite de Russie, il connaît déjà très bien l'Italie, ses villes, ses monuments, sa peinture, mais c'est là, à Milan, qu'il craque vraiment. Devant Matilde, il devient gauche, timide, maladroit, son esprit supérieur

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.218.

¹⁸¹ STENDHAL, *Oeuvres Intimes I*, *op.cit.*, p.726 – 727.

¹⁸² BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael, *op.cit.*, entrée « Amour », p.35.

¹⁸³ SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.23.

se vaporise. C'est toute l'Italie qui s'incarne devant lui dans une femme qu'il décide de trouver unique.¹⁸⁴

L'amour que Stendhal éprouvait pour Matilde était l'amour pur, l'amour-passion, l'incarnation de toutes ses théories sur ce sentiment, sur sa cristallisation. Ce n'est pas par hasard qu'il a commencé son *De l'amour* après avoir connu Matilde et être tombé amoureux d'elle : « Matilde Dembowski, le grand amour inabouti de Stendhal, l'héroïne de *De l'amour*, s'appelait Matilde Viscontini (il la nomme Métilde) »¹⁸⁵.

L'amour que Stendhal éprouvait pour Matilde, est devenu une idée reçue de sa représentation. En effet, on en retrouve une trace soit dans la biographie stendhalienne de Crouzet :

L'ère de Métilde s'ouvrit le 4 mars 1818 ; six ans plus tard, Stendhal aurait le sentiment qu'elle se fermait ; jamais aucun amour ne l'avait occupé à ce point, jamais plus tard il ne serait frappé d'un tel « amour-passion ». L'amant, l'artiste son en lui indivis : « Les beaux-arts sont une autre manière de parler d'amour » ; c'était vraiment sa « Vita nova », et pensons-nous, *De l'amour* est le vrai centre caché de son œuvre : le point où elle se distribue, où se met en perspective toute la matière antérieure, égotiste, picturale, musicale, italienne (c'est toujours du langage amoureux sous une autre forme), et aussi, vers l'aval, la future matière romanesque ; c'est là qu'il atteint à l'un de ces sommets où se voit l'unité du territoire parcouru et où se devine l'avenir.¹⁸⁶

Soit dans le *Dictionnaire amoureux de Stendhal*. À propos de *De l'amour*, Dominique Fernandez, auteur de ce dictionnaire, met en évidence l'incohérence à la base de ce petit essai de l'auteur grenoblois, en interprétant toute l'œuvre comme une banale tentative de persuader « la belle Mathilde Dembovski » :

De l'amour ! Quel titre antistendhalien ! Un traité ! De la théorie ! Ce qu'il abominait le plus !

Titre fort trompeur, heureusement : il ne s'agissait que de persuader, d'amener à ses vues, la belle Mathilde Dembovski, une des femmes qu'il a le plus aimées, en lui rappelant des souvenirs, en lui contant des anecdotes et en ébauchant une vague philosophie dont l'article le plus célèbre concerne la « cristallisation », dans un

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.25.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.24.

¹⁸⁶ CROUZET, Michel, *op.cit.*, p.281.

livre qu'elle n'a peut-être même pas lu [...] et dont il semble qu'il se soit lui-même repenti.¹⁸⁷

L'amour chez Stendhal, n'est pas vraiment si pur et cristallisé comme il le décrit dans son petit essai. En vérité, Matilde n'a pas été la seule des relations entretenues par Stendhal pendant sa vie. Il a connu beaucoup de femmes et avec certaines d'entre elles il a eu des relations officielles, mais, dans la plus partie des cas, elles étaient des prostituées qu'il connaissait dans les bordels. Aussi cette passion pour les plaisirs faciles est devenue, paradoxalement, une des idées reçues attribuées à Stendhal.

On a déjà vu, dans le premier chapitre, que dans le roman de Gérard Guégan, qui se joue sur la découverte des grands secrets autour de la mort de Stendhal, la cause première de sa mort est adressé aux efforts provoqués par son rapport sexuel avec une prostituée.

Dans un autre lieu du même roman - lorsque Lingay donne au Ministre Guizot, la mauvaise nouvelle de la mort du consul Henri Beyle -, « Son Excellence », en réfutant d'être présent aux obsèques, en explique au « plus corrompu des corrompus »¹⁸⁸ la motivation :

Quoique mort et bientôt enterré, Beyle n'en cesse pas moins d'être un sujet de frictions, à telle enseigne que nous allons devoir prendre langue avec les autorités de Rome. On m'a appris, hier soir, que notre consul, ici même à Paris, aurait participé, pas plus tard que la semaine dernière, à une messe noire servie pas de jeunes prostituées. Cette infamie a eu pour cadre une maison voisine, rue de l'arcade si je ne m'abuse. Le représentant du Saint-Siège s'en est plaint au Palais. Informée à son tour, la reine est montée sur ses grands chevaux et a exigé des sanctions exemplaires. La mort les épargne à Beyle, mais nous devons prodiguer au légat l'assurance de nos profonds regrets.¹⁸⁹

On retrouve la confirmation de ce libertinage aussi dans le roman de Philippe Sollers :

Matilde, surveillé par la police, doit le considérer comme un danger, d'autant plus que sa cousine réactionnaire lui a raconté que, sortant de son salon, ce curieux amoureux se précipite au bordel. Calomnie ? Pas sûr. De toute façon, la question n'est pas là, l'amour-passion n'a rien à voir avec les liaisons faciles, le libertinage

¹⁸⁷ FERNANDEZ, Dominique, *Dictionnaire amoureux de Stendhal*, Lonrai, Plon-Grasset, 2013, p.28.

¹⁸⁸ Lingay, cf. I.II.4.

¹⁸⁹ GUÉGAN, Gérard, *op.cit.*, p.56.

ou autres plaisirs rapides. [...] bref, il mendie, il se retrouve puni par Matilde, laquelle, pour calmer le jeu (et éviter les rumeurs), lui accorde le droit de la visiter deux fois par mois.¹⁹⁰

De plus, pour rendre l'idée de l'énorme nombre de relations entretenues par Stendhal, l'auteur de *Trésor d'amour* nous en donne une liste :

- Mélanie, dite Louason, actrice, pour laquelle il va quelque temps vivre à Marseille ;
- Mina de Griesheim, alors qu'il exerce les fonctions d'intendant à Brunswick ;
- La comtesse Daru, sa protectrice, femme de son protecteur ;
- Angeline Béreyter, cantatrice ;
- Angela Pietragrua, de 1811 à 1815, première séance à Milan, puis refroidissement de sa part à elle avec la chute de l'Empire, c'est-à-dire la baisse du niveau de vie de Stendhal ;
- la grande affaire Matilde, amour impossible ;
- Clémentine Curial (« Menti »), très infidèle, mais qui lui restera tendrement attachée ;
- Alberthe de Rubempré, passion violente de trois mois ;
- Giulia Rinieri, une des seules qui lui a fait une déclaration d'amour. Il demande sa main à son tuteur qui la lui refuse, et trois ans après, elle épouse un de ses cousins ;
- La mystérieuse « Earline », à la fin.¹⁹¹

En ajoutant à la fin du paragraphe : « Il faut évidemment ajouter tout ce qu'on ne sait pas ».

Stendhal, donc, aimait beaucoup les femmes, surtout les italiennes. À la fin du roman de Marco Fabio Apolloni, ce goût très prononcé du Consul se retrouve au moment d'une réflexion que ce personnage fait après d'un rapport sexuel avec la cantatrice Giuditta Grisi. En cette occasion, le Consul s'adresse à toutes les italiennes et à Milan, qui lui a donné ces belles femmes (parmi d'elles il y avait évidemment Matilde) :

Possibile che si sia innamorata ? E possibile mai che mi abbia capito? Ma cosa avrà Milano di speciale per avermi dato queste donne? C'è qualcosa che mi fa perdere la testa. Che sarà? L'odore? Il suono della lingua? O il fatto che dietro alla facciata

¹⁹⁰SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.26 -27.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.31 – 32.

son le donne più puttane che abbia mai conosciuto? È duro ammettere che mi piaccia la volgarità, ma almeno pretendo di ascoltarla in milanese! Le stesse cose dette da una troietta di Parigi non mi farebbero proprio quell'effetto, anzi, al contrario.¹⁹²

On est évidemment très loin de la délicatesse du sentiment qu'il éprouvait pour Matilde, et aussi de l'image que le lecteur de son *De l'amour* peut se figurer à propos de Stendhal.

Dans le roman de Frédéric Vitoux, l'auteur met en évidence un autre aspect de son rapport avec les femmes et de sa conception de l'amour. En effet, en traitant le personnage Stendhal pendant sa jeunesse, Vitoux ne peut pas encore parler de ces mauvaises tendances vers la satisfaction des plaisirs faciles, et il décide plutôt de mettre en scène un personnage timide et maladroit qui n'a pas encore connu le vrai amour, mais qui est à sa recherche.

En connaissant Josefina, à la maison du comte Nencini, Henri tombe toute suite amoureux d'elle et il se tourmente toute la nuit car ce nouveau sentiment lui provoque une forte insécurité :

[...] Henri Beyle se présenta sur le seuil de la salle à manger. Il n'avait presque pas dormi. Trop pensées s'entrechoquaient dans sa tête, vibraient comme du cristal, s'en finissaient pas de résonner avec la persistance des regrets, des remords ou des douteuses espérances. A la silhouette de Josefina, à ses yeux bruns et doux, à sa réserve et son sourire de paisible malice s'était superposé le visage trop contrasté de son ancienne maîtresse de Milan qui l'avait traité avec une infâme désinvolture et qu'il espérait oublier [peut-être qu'il se réfère à Matilde]. Allait-il désormais tomber amoureux de la jeune femme de Terracina ? On ne tombe pas amoureux après quelques heures de conversation.¹⁹³

Josefina en comprenant la situation profite de l'ingénuité du jeune homme et se moque de lui. Dans un autre lieu du roman, après lui avoir dit qu'il était un séducteur, un homme « fort dangereux », l'auteur explique au lecteur : « Pas de doute, elle se

¹⁹² *Est-il possible qu'elle soit tombée amoureuse? Est-il possible qu'elle m'ait compris ? mais qu'est-ce que Milan a de spécial pour m'avoir donné toutes ces femmes? il y a quelque chose qui me fait perdre la tête. Qu'est-ce que cela sera ? L'odeur ? Le son de la langue ? Ou le fait que derrière leur minois ce sont les pires salopes que je n'ai jamais connu? C'est dure à admettre que j'aime la vulgarité, mais au moins je prétends de l'écouter en milanais. Les mêmes choses dites par une poule de Paris ne me feraient pas le même effet, mais le contraire,* [Trad. Anna Fusari] APOLLONI, Marco Fabio, *op.cit.*, p. 237.

¹⁹³ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.35.

fichait carrément de lui. Elle marchait à sa hauteur et, avec ses bottines à talon, le dominait de plusieurs centimètres »¹⁹⁴.

Si au début de ce paragraphe on a dit que l'amour est une des thématiques centrales dans la reconstruction du personnage Stendhal et, aussi, un des clichés les plus fréquents attribués à cet auteur, maintenant on a un point de vue plus ample pour affronter cette question. C'est vrai que l'amour est toujours présent dans les mises en scène de Stendhal, mais c'est aussi vrai que chacun des auteurs analysés a interprété de manière personnelle les conséquences que ce sentiment a eu dans la vie et dans l'œuvre de Stendhal.

Chez Sollers, l'auteur grenoblois est soit le grand théoricien de l'amour et le porte-parole de la pureté et de la cristallisation de ce sentiment, soit un homme infidèle et libertin. Dans les romans de Gérard Guégan et de Marco Fabio Apolloni, ce libertinage est exaspéré jusqu'à la vulgarité. Finalement, dans le roman de Frédéric Vitoux, Henri Beyle est un personnage qui éprouve des sentiments encore très purs, mais on est loin de la pureté dont nous parle Philippe Sollers, dans *La comédie de Terracina*, l'amour est pur parce qu'il est encore innocent et timide.

Telle est, alors, l'idée qu'on peut se faire de l'amour chez Stendhal, à travers sa représentation romanesque à notre époque. De l'auteur grenoblois, les écrivains d'aujourd'hui nous montrent l'homme qui a été capable d'écrire les pages les plus belles et les plus délicates sur l'amour, de faire rêver ses lecteurs à travers la passion entre Fabrizio et Clélia, de les faire émouvoir par les larmes silencieuses de Mme de Rênal. Il nous présentent l'auteur qui est passé à la postérité comme le théoricien de l'amour le plus illustre de son siècle, mais il nous montrent aussi le revers de la médaille : un homme vulgaire, qui fréquentait les bordels et qui était souvent à la recherche de femmes de petite vertu pour satisfaire ses plaisirs charnels.

II.III Le rapport entre auteur et personnage

Dans ce chapitre on a reconstruit les procès de *fictionalisation* d'un personnage réel du XIX^e siècle mis en acte par quatre auteurs contemporains. Chacun d'eux a écrit

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.59.

son roman en se laissant inspirer par ce que les biographes stendhaliens ont écrit de lui, mais aussi par ce que Stendhal même disait de lui dans ses autobiographies et dans ses romans.

On a eu, donc, la possibilité de lire et reconstruire l'imaginaire stendhalien à notre époque en ne regardant pas seulement les romans choisis pour ce travail, mais en les confrontant avec des sources biographique et autobiographique. On a pu observer soit l'image que les autres ont donnée de Stendhal pendant ce dernier siècle et demi, soit l'image qu'il aurait voulu donner de soi-même à la postérité.

Les coïncidences et les incongruences remarquées dans ce type de comparaison nous ont donné une idée générale de ce qu'il passe quand on tente de faire revivre un personnage réel dans un contexte fictionnel.

À la fin de ce chapitre, on propose une citation de Frédéric Vitoux, qui crée une sorte de lien avec le chapitre suivant, dédié à l'approfondissement de certaines questions de théorie littéraire. Parmi ces questions on parlera aussi du problème d'insérer une biographie dans un roman, c'est-à-dire, sur les techniques de *fictionalisation* d'un personnage réellement existé.

L'extrait de Frédéric Vitoux qu'on propose ici, pris dans la *postface* à son roman *La comédie de Terracina*, est une réflexion sur la relation particulière qui s'installe entre auteur et personnage:

*Pour conclure, je pense à cette ambition sinon à cette maladie qui affecte la plupart des romanciers : parvenir à hisser leurs personnages au rang d'individus autonomes ou « réels ». Ce que l'on pourrait appeler le syndrome de Balzac, manifesté par l'écrivain sur son lit de mort quand il demanda que l'on fit venir à son chevet le docteur Bianchon, l'un des héros de La Comédie humaine. Il me semble, toutes choses égales bien entendu, que j'ai entrepris ici une démarche opposée : me saisir cette fois de personnages réels et tenter de les hisser à la dignité des êtres de fiction.*¹⁹⁵

¹⁹⁵ VITOUX, Frédéric, *op.cit.*, p.301.

Éléments de théorie littéraire

III.I Une archive d'idées reçues entre vérité et fiction romanesque

La reconstruction d'une archive de la présence stendhalienne dans le roman contemporain, réalisée dans les deux chapitres précédents, nous a permis de toucher des questions profondes de la théorie littéraire.

Les auteurs pris en analyse dans ce travail, ont utilisé un personnage réel, en construisant son portrait sur la base des informations tirées par ses biographies et ses autobiographies. Ils se sont rapprochés et ils ont réutilisé la parole d'un autre auteur, qui désormais « dort »¹⁹⁶, et qui, par conséquence, ne peut plus exprimer son opinion ou éclaircir les aspects de son œuvre, qui peuvent sembler plus énigmatiques.

Une des questions à approfondir dans ce chapitre sera ce lien particulier qui s'installe entre biographie et roman. Pour comprendre cet aspect on analysera, tout d'abord, les éléments de théorie littéraire qui concernent le rapport entre auteur et postérité, entre auteur et sa production écrite et entre auteur et le travail d'autrui. C'est-à-dire, qu'avant de comprendre la manière dans laquelle les écrivains contemporains ont reconstruit le portrait d'un personnage réellement existé, il faut considérer premièrement que Stendhal même a voulu laisser une image de sa vie et de sa pensée à la postérité.

Une autre analyse concernera la question du genre littéraire et la catégorie sous laquelle s'inscrivent les romans analysés : sont-ils de vrais romans de fiction ? Est-ce que ils répondent, d'une certaine manière, aux canons du roman historique ?

L'archive stendhalienne sur laquelle on a travaillé jusqu'à ici est constituée, on a dit, par une série d'idées *reçues*. On a inséré ce concept pour indiquer des formules fixées qui, de temps en temps et d'écrivain en écrivain, ont été transmises sur Stendhal.

¹⁹⁶ Cf. SOLLERS, Philippe, *Trésor d'amour*, Paris, Gallimard, 2011, p. 36

Cette notion mérite d'être mieux approfondie. Il faut, en effet, donner une définition d'*idée reçue*, soit par rapport aux autres termes qui parfois sont utilisés comme ses synonymes – *stéréotype, cliché, lieu commun, poncif* – soit en recherchant l'origine et l'utilisation de ce mot dans l'histoire de la littérature.

III.I.1 *L'auteur dans l'œuvre*

Quand un auteur compromis moralement revendique pour soi la liberté et la gratuité de l'esthétisme, cela devrait donner à penser à ses lecteurs.¹⁹⁷

Premier problème, pour un écrivain qui essaie de représenter un autre auteur, vécu dans une époque différente de la sienne, est celui de se rapporter et de comprendre la vraie personnalité de cet auteur.

Toutes les formes d'arts contiennent inévitablement une représentation de l'intériorité de l'artiste, qui parfois est involontaire, mais dans la plupart de cas elles proviennent d'un choix intentionnel de l'auteur. C'est l'acte même de créer qui implique inévitablement un « pari individuel »¹⁹⁸.

On a déjà vu que dans l'œuvre stendhalienne ce procès de représentation de soi-même est, bien évidemment, intentionnel. La plus partie de la production de cet auteur se joue dans sa dimension intimiste et égotiste. Stendhal adorait parler de soi et de sa vie, il construisait presque tous ses personnages en s'inspirant soit de ce qu'il était, soit de ce qu'il aurait voulu être.

Dans le chapitre précédent on a beaucoup parlé de cette dimension égocentrique dans la production écrite de Stendhal et on a remarqué l'importance, pour un écrivain qui veut parler d'Henri Beyle, de réfléchir profondément sur cette question de la présence de l'auteur dans son œuvre. En effet, afin de construire une archive de la présence stendhalienne dans le roman contemporain, on a trouvé nécessaire de conduire - à côté d'une simple liste de tous les lieux où il apparaît dans les textes analysés -, une

¹⁹⁷ SEBALD, Winfried Georg Maximilian, *Der Schriftsteller Alfred Andersch*, dans *Luftkrieg und literature*, München Wien, Carl Hanser Verlag, 1999, p.121-160, cité par BOUJU, Emmanuel, *Auctor in fabula /opus a fabula: le double fond de la fiction biographique*, dans MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe éd., *op.cit.*, p.305.

¹⁹⁸ DOMECCQ, Jean-Philippe, *Qui a peur de la littérature?*, Turin, Mille et une nuits, 2002, p.153.

étude de comparaison avec les œuvres biographiques et autobiographiques de Stendhal. Dans ce sens, on a compris que c'était important soit de comprendre quelle est l'image de soi-même que cet auteur a voulu laisser à la postérité, soit de percevoir la différence entre ce qui est vrai et ce qu'il aurait voulu que l'était.

Stendhal était un auteur projeté vers la postérité, il s'adressait à ses lecteurs du futur, en pensant qu'ils auraient pu le comprendre mieux que ses contemporains¹⁹⁹ : « Stendhal pouvait sereinement calculer, en marge, qu'il serait « compris dans cinquante ans ». »²⁰⁰.

Dans son essai, *Qui a peur de la littérature ?*, Jean-Philippe Domecq, réfléchit sur cet aspect de la création artistique, en soutenant que les auteurs contemporains ont perdu ce désir de passer à la postérité et de modeler l'image de soi-même en fonction de ça.:

S'interroger aujourd'hui sur ce qui reste de la postérité ne présente peut-être qu'un seul intérêt : la question gêne un peu.

Généralement elle a pour toute réponse une fin de non-recevoir. D'où l'on peut conclure que l'auteur désormais ne désire plus laisser la moindre trace de, et par, son œuvre.²⁰¹

Les auteurs contemporains croient que « le souci individuel » de la « survie posthume est [...] frappé de dérision »²⁰². La société médiatique a changé la perspective des artistes d'aujourd'hui, en la circonscrivant dans la dimension du présent :

La plupart ont trouvé une compensation qui pour l'heure les occupe à ravir, une compensation éminemment narcissique et dépourvue de perspective : la révolution médiatique la leur a prodiguée. Avoir dans le présent ce qu'on sait bien que l'avenir ne donne pas : des millions d'yeux et d'oreilles tendus vers le moi de l'auteur.²⁰³

Dans son essai, Domecq, fait aussi référence à la conversation entre Claude Lantier et Sandoz, placée par Zola dans le dernier tiers de son roman *L'œuvre* (1885).

¹⁹⁹ Cf. SOLLERS, Philippe, *op.cit.*, p.23.

²⁰⁰ DOMEQCQ, Jean-Philippe, *op.cit.*, p.145 – 146.

²⁰¹ *Ibid.*, p.145.

²⁰² *Ibid.*, p.146.

²⁰³ *Ibid.*, p.149.

Dans cet extrait, Zola, en utilisant la voix de Sandoz, met l'accent sur « l'absurdité de ce fol pari individuel qui implique l'acte de créer »²⁰⁴:

« Est-ce qu'on sait ? Est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux vivre et mourir inconnu ? Quelle duperie, si cette gloire de l'artiste n'existait pas plus que le paradis du catéchisme, dont les enfants eux-mêmes se moquent désormais ! Nous qui ne croyons plus à Dieu, nous croyons à notre immortalité... »²⁰⁵

Stendhal, au début du XIX^e siècle, pouvait se permettre de penser à la postérité et c'est pour cette raison que toute sa production doit être lue en tenant compte de cette perspective, orientée vers le futur, de l'auteur.

La postérité ne concernant pas seulement l'œuvre, mais aussi l'auteur, de ces deux acceptions la seconde évidemment offre un piètre intérêt, puisqu'elle relève de ce qu'on pourrait appeler un narcissisme historique.²⁰⁶

C'est évident, en effet, que si un auteur écrit son œuvre en fonction de ses lecteurs futurs essaie inévitablement de se montrer meilleure de comme il est vraiment.

En ce sens, le moi de l'auteur, acceptant mal sa mort et cherchant à se survivre, œuvrerait pour s'enfler jusqu'aux siècles des siècles, « s'accorder une rallonge », pour le dire vulgairement.²⁰⁷

Une « rallonge » qui soit justement orientée vers la transmission d'un bon souvenir de l'auteur. Pour cette raison un écrivain qui veut parler d'un quelconque artiste vécu dans une époque différente de la sienne, à partir de ses œuvres ou de ses autobiographies, ne peut pas faire abstraction de ce procès, parfois involontaire, de perfectionnement de soi-même.

Stendhal, par contre, a été aussi autocritique dans certains extraits de ses autobiographies. On a déjà mis en évidence cet aspect au chapitre précédent, à propos de sa description physique. L'auteur grenoblois a tellement parlé de lui-même qu'il faut faire bien attention parmi les informations qu'il nous a donné, et il faut faire toujours

²⁰⁴ *Ibid.*, p.153.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.154.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.146.

²⁰⁷ *Loc.cit.*

référence à des opinions plus objectives. Pour surmonter ce problème de l'objectivité on a compté, dans ce travail, sur des essais critiques et sur une des biographies de Stendhal, celle de Michel Crouzet (1990). Ces ouvrages nous ont permis de comprendre la distance qui s'installe entre la représentation que cet auteur a réalisé de soi-même dans ses œuvres et celle qui a été reconstruite, pendant plus d'un siècle et demi après sa disparue, par les autres écrivains.

III.I.2 *Roman, Histoire et roman historique.*

En mettant en scène un personnage réellement existé, les romans analysés dépassent la limite de la simple création romanesque, en réentrant dans une catégorie intermédiaire entre le roman historique et celui d'invention.

Stendhal est un personnage très célèbre du XIX^e siècle et donc sa représentation dans un contexte fictionnel ne peut pas faire abstraction des usages, des événements et de la mentalité de l'époque pendant laquelle il a vécu. Dans ce sens, en respectant tous ces aspects, les textes en question contiennent certaines prérogatives du roman historique. Le but de ce type de roman n'est pas, en effet, celui de donner un compte rendu d'un événement historique, mais il est, selon la définition de Manzoni, inventeur de ce genre littéraire, celui de représenter plus en général l'état de l'humanité pendant un temps et un lieu bien délimité²⁰⁸. Cette prérogative distingue le roman historique d'un simple travail d'histoire qui est plutôt intéressé à reconstruire le cours des événements en suivant un ordre chronologique et, surtout, en respectant la réalité des faits. En effet :

[...] tandis que l'Histoire s'appuie sur des « documents et monuments » dont l'être (résiduel) continue à attester, dans le présent, ce qui a été, le roman se contente d'une « documentation », parfois de second ou de troisième main.²⁰⁹

²⁰⁸ Cf. MANZONI, *Del romanzo storico, e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione* [1850], dans *Scritti di teoria letteraria* [1981], Milano, BUR, 2001, p. 198.

²⁰⁹ BERNARD, Claudie, *Le passé recomposé, le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, p.61.

Le romancier n'est pas intéressé à la vérité, mais il ne veut que recréer une situation qui soit le plus possible cohérente avec l'histoire qu'il veut écrire. Telle est, donc, la distance qui s'installe entre le scripteur-auteur et l'historien-« scribe »²¹⁰:

La formule des Goncourt nous renseigne en outre sur ce qui constitue sans doute la disparité de base de l'Histoire et du roman : leur mode, leur protocole de narration et de réception. En effet, le romancier proclamerait-il la véracité de son récit, et l'historien le caractère hypothétique du sien, l'impact de leur discours n'est pas le même.²¹¹

Claudie Bernard, dans son ouvrage, *Le passé recomposé*, a beaucoup réfléchi sur ce rapport entre histoire et roman, en soutenant que parfois l'objectivité d'un texte historique ne peut qu'être présumée. L'Histoire est - selon le point de vue de plusieurs penseurs, d'Émile Benvéniste à Roland Barthes -, une forme de littérature, douée de sa propre rhétorique :

Forme mixte (de Certeau), forme honteuse (White), qui s'astreint à un style dépouillé, effacé, bannit les images, le jeu sur les mots, tout ce qui conférerait au langage une dimension autre qu'utilitaire et transitive – une dimension trop manifestement « littéraire ».²¹²

L'Histoire, donc, en étant elle-même un genre littéraire et en adoptant des expédients rhétoriques, est sujette à une inévitable relecture subjectiviste des faits de la part du « scribe ». Claudie Bernard cite aussi un extrait de Anatole France qui, en faisant « écho aux débats de la fin du siècle »²¹³, met en évidence cet aspect du travail de l'historien : « Qu'est-ce que l'histoire ? La représentation écrite des événements passés. Mais qu'est-ce qu'un événement ? Est-ce un fait quelconque ? Non pas ! me dites-vous, c'est un fait notable. Or, comment l'historien juge-t-il qu'un fait est notable ou non ? il en juge arbitrairement, selon son goût et son caprice, à son idée, en artiste enfin ! car les faits non divisent pas, de leur propre nature, en faits historiques et en faits non historique »²¹⁴.

²¹⁰ En suivant la définition proposée par BERNARD, Claudie, *op.cit.*, p.61.

²¹¹ Cf. *loc.cit.*

²¹² *Ibid.*, p.59 – 60.

²¹³ *Ibid.*, p.56.

²¹⁴ FRANCE, Anatole, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, cité par DOMEQ, Jean-Philippe, *op.cit.*, p.56.

« Les nouveaux historiens » écrit Alexandre Gefen dans son essai *Soi-même comme un autre*, « revalorisent la subjectivité du discours historique »²¹⁵, ils :

Preignent plaisir à multiplier les métaphores, les ironies, les jeux de mots, comme pour nier que le cadre institutionnel dans lequel ils écrivent, qu'ils le veulent ou non, situe leurs textes parmi les discours qui obéissent aux règles de l'argumentation académique.²¹⁶

Comme on l'a déjà mise en évidence dans le paragraphe précédents, toutes les productions écrites et artistiques contiennent implicitement la pensée et le point de vue de leur auteur, d'où on peut déduire que cela vaut aussi pour les historiens :

L'histoire semble désormais avoir accès à tout ce qui faisait le territoire de la biographie fictionnelle (les marginaux et les personnages obscurs, la production de personnages virtuels ou l'hypothétiques, les outils dramatiques de représentation de la vie intérieure ou d'assouplissement des contraintes chronologiques de narration, les pratiques de réflexivité) et ne s'effraie d'aucune aménité stylistique. A *contrario*, la fiction biographique, qui fait désormais de l'homme, comme l'histoire, un être en attente de récit, concurrence la biographie historique dans ses fonctions originelles : l'établissement des faits, la construction de la mémoire collective, la pensée des cas exemplaires.²¹⁷

Tout cela rend les distances entre histoire et roman historique et entre roman historique et roman de fiction, très fines est parfois indéfinies.

Au début de ce travail on a fait allusion à deux romans historiques qui mettent en scène Stendhal, *La Bataille* et *Il neigeait*, de Patrick Rambaud. Dans le cas de ces deux romans, en effet, il n'y a plus un personnage principal, mais la scène est dominée par l'Histoire, plus précisément par les expéditions de Napoléon. Patrick Rambaud est plus intéressé à la reconstruction romancée de l'évènement historique qu'a

²¹⁵ GEFEN, Alexandre, « *Soi-même comme un autre* » : *présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine*, dans MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe éd., *Fictions biographiques, XIX^e – XXI^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p.60.

²¹⁶ CARRAUD, Philippe, *Poétique de la nouvelle histoire. Le discours historique en France de Braudel à Chartier*, Lausanne, Payot, 1988, p.211, cité par GEFEN, Alexandre, *op.cit.*, dans MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe éd., *op.cit.*, p.60.

²¹⁷ GEFEN, Alexandre, *op.cit.*, p.61.

l'approfondissement psychologique des personnages. Pour cette raison, le jeune Henri Beyle, ne devient qu'un des plusieurs protagonistes secondaires de l'histoire.

Pour ce qui concerne les œuvres qui, par contre, ont été analysées dans ce travail, il s'agit de romans de fiction, mais qui mettent en scène un personnage réel et qui, pour cette raison, se placent dans une situation intermédiaire entre la pure invention et la réalité.

Chacun des auteurs qui mettent en scène Stendhal, réfléchit sur le contexte historique dont il a vécu. Dans les romans de Frédéric Vitoux et de Marco Fabio Apolloni, les auteurs essaient de reconstruire l'Italie du XIX^e siècle, en adaptant leur langage et la description des lieux à l'époque de référence. Ils utilisent plus d'un personnage célèbre qui, sur la base de la « documentation » dont ils ont disposé, pouvait se trouver dans la péninsule italienne à cette époque-là. L'invention romanesque, se joue dans les deux romans, sur la rencontre présumée entre ces personnages : entre Henri Beyle et Gioacchino Rossini, dans le roman de Frédéric Vitoux et entre le Consul, Nikolaj Gogol', Bartolomeo Bosco et Giuditta Grisi, dans le roman de Marco Fabio Apolloni.

L'œuvre de Gérard Guégan, par contre, en se déroulant dans une période qui n'est pas bien définie entre l'année de la mort de Stendhal, 1842, et l'année de composition du roman, 2013, est celle qui plus se détache du genre du roman historique. En effet, malgré ce roman essai de reconstruire l'ambiance d'une époque passée, le langage des personnages recrée par Gérard Guégan montre des modernismes, dont on a déjà faite référence au premier chapitre de ce travail²¹⁸. En plus, un autre élément, qui rapproche ce texte à la catégorie du roman de fiction, est la série de détails faux, qui entourent la mort de Stendhal, sur lesquelles l'auteur construit l'*inventio* de son texte.

Le roman de Philippe Sollers rentre dans une catégorie différente par rapport aux autres. À la base du roman il y a une histoire, probablement fictive, entre l'auteur et une femme milanaise, mais en vérité, tout le roman se présente comme une longue liste de citations stendhaliennes et de réflexions sur sa vie, sur sa pensée et sur ses œuvres.

Quoi qu'il soit le rapport entre histoire et roman, fiction et vérité, il faut bien comprendre qu'il s'agit d'une distinction très peu claire et qui, parfois, peuvent exister des genres qui sont des hybrides.

²¹⁸ Cf. I.II.4 *Le fantôme*.

Se demander ce qui est vrai, ce qui « aurait pu être »²¹⁹ vrai, et ce qui est inventé, soit dans la recherche historique, soit dans l'analyse d'un texte littéraire, peut nous induire en erreur et, dans le cas d'un roman, banaliser le travail de l'auteur et de son génie artistique. En effet, ce que distingue un romancier d'un historien est exactement l'élaboration de la fiction :

C'est que l'image du romancier est scindée : à côté de celui que j'appellerais le « scripteur », lequel adhère et nous incite à croire à la fiction comme l'historien « scribe » croit aux faits, se profile l'« auteur », qui, avec notre complicité, élabore la fiction.²²⁰

III.1.3 *Une biographie dans un roman*

Dans le corpus de textes choisi pour ce travail, on ne retrouve pas une reconstruction ponctuelle de la vie d'Henri Beyle, et les informations que les auteurs analysés nous donnent sur la vie de cet auteur ne sont pas beaucoup.

Parmi de ces textes, le roman de Philippe Sollers est celui qui contient plus de détails sur la vie de Stendhal, mais, bien que il respecte la réalité des faits, il ne suit pas un ordre chronologique et ça nous empêche d'avoir une idée bien définie sur la vie de cet écrivain. Sollers s'inspire des événements de la vie de Stendhal pour inventer une histoire de coïncidences entre son destin et celui d'Henri Beyle.

Les autres romans, par contre, insèrent Stendhal dans un contexte fictionnel, où se mélangent soit les éléments vrais et faux de sa vie, soit les personnages réellement existés et les personnages inventés. Chez Frédéric Vitoux, la fiction s'installe autour de la rencontre à Terracina entre les deux protagonistes - réellement existés - de l'histoire, Henri Beyle et Gioacchino Rossini, en se déversant sur les autres personnages, qui, en effet, ont été créés par la fantaisie de l'auteur. Sur la base de l'analyse conduite dans le paragraphe précédent, on peut dire que dans ce roman se retrouvent deux genres littéraires mélangés : le premier qui est celui de la représentation de personnages réels, et donc le roman historique, et le deuxième qui est celui de la pure invention romanesque, et donc

²¹⁹ *Ibid.* p.55.

²²⁰ *Ibid.*, p.63 – 64.

le roman de fiction. Chez Marco Fabio Apolloni, on retrouve ce même type de mélange, où les personnages réels, le Consul, M. Niccolò, Giuditta Grisi et Bartolomeo Bosco, sont impliqués dans une histoire où comparaissent aussi des personnages imaginaires, comme, par exemple, le propriétaire de l'auberge, M. Serny.

Dans le roman de Gérard Guégan, par contre, tous les personnages de l'histoire sont des personnages réels - à l'exception, peut-être, de la prostituée Monelle -, qui sont insérés dans un contexte totalement fictionnel.

Ce qui nous intéresse et que dans ces trois derniers romans, on n'a que des informations marginales sur la vie de Stendhal, surtout dans les romans de Frédéric Vitoux et de Marco Fabio Apolloni. Dans le premier, en effet, de ce personnage on ne sait que le nom, la nationalité et le projet ambitieux de voyager en Italie pour terminer son ouvrage sur la peinture de ce pays et pour y trouver l'amour et le bonheur. Dans le deuxième, on ne sait même pas le nom de ce personnage – sinon à la fin de l'histoire -, et la seule information que nous donne l'auteur est qu'il est un consul français en Italie, qui fait aussi partie de la franc-maçonnerie. Enfin, dans le roman de Gérard Guégan on sait tout ce qu'il se passe autour de Stendhal après de sa mort, mais on ne sait rien sur la vie ou sur le passé de ce personnage.

Malgré tous ces auteurs nous ne donnent pas des informations précises sur Henri Beyle, alias le Consul, alias Stendhal, ils l'ont quand même choisi comme protagoniste de leur roman, ils l'ont mis en scène, et pour cette raison ils ont dû reconstruire ce personnage, avec sa personnalité, ses goûts et son caractère. Chacun de ces auteurs a, donc, réinterprété Stendhal en créant ce qu'on peut définir, en suivant la terminologie proposée par Michel Lafon (2007), une « biographie fictionnelle »²²¹ :

[...] mais comment, tout bien pesé, décider quelle appellation s'applique à quoi ? Soupçonner que toute biographie est de toute façon fictionnelle, c'est peut-être, comme le suggérait Anne-Marie Monluçon dans un document préparatoire au colloque de Grenoble, confondre fiction et narration.²²²

Dans son essai, Michel Lafon, prend en analyse ce procès de fictionalisation dans l'œuvre de Jorge Luis Borges, puisque Borges « a indéniablement écrit certaines

²²¹ LAFON, Michel, *Histoires infâmes, biographies synthétiques, fictions: vies de Jorge Luis Borges*, dans MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe éd., *op.cit.*, p.191.

²²² *Ibid.*, p.191 – 192.

phrases des *vies imaginaires* » et « son nom hante le péritexte des *Vies imaginaires*, dans la récente édition Phébus : deux mentions sur la quatrième de couverture, et pas loin d'une demi-douzaine entre note de l'éditeur et introduction »²²³.

En effet, dans son ouvrage, *Livre de préface* (1975), Borges écrit « une biographie synthétique de Schwob [Auteur de *Vies imaginaires* (1896)] en réinvestissant les biographèmes (les « fictobiographèmes » ?) qu'il a utilisés quelques années plus tôt pour ses propres personnages »²²⁴. Borges est « comme l'écrit Italo Calvino, le seul écrivain du XX^e siècle à avoir fondé un genre littéraire, un genre qui a à voir avec la biographie et avec l'autobiographie, et qui est parfois tautologiquement nommé « fiction borgésienne », voire, plus elliptiquement et plus ambitieusement, « fiction » »²²⁵.

Sans approfondir trop les détails sur l'œuvre de Borges – qui nous feraient perdre le point focal de notre travail -, ce qui est important de comprendre est que cet auteur écrit en suivant une tendance caractéristique des textes à notre époque, la tendance à « une fictionalité » et à « une subjectivité assumées, dans le contexte plus vaste *d'un retour au (et du) sujet.* »²²⁶.

On peut reconstruire cette caractéristique des textes modernes, en partant d'une réflexion sur l'œuvre qu'a inspiré le concept de « fiction biographique » : *Vies imaginaires* de Marcel Schwob.

C'est Aristophane lui-même qui nous a donné la joie de savoir qu'il était chauve, et si le nez camard de Socrate n'eût servi à des comparaisons littéraires, si son habitude de marcher les pieds déchaussés n'eût fait partie de son système philosophique de mépris pour le corps, nous n'aurions conservé de lui que ses interrogatoires de morale.²²⁷

Cet extrait de Marcel Schwob, retenu par la préface à son ouvrage, veut être un témoignage de l'importance du genre littéraire de la biographie depuis l'antiquité.

Les ouvrages d'histoire ou de philosophie nous permettent d'apprendre les idées des grands hommes, qui sont « le patrimoine commun de l'humanité », mais ces grands

²²³ *Loc.cit.*

²²⁴ *Ibid.*, p.193.

²²⁵ *Ibid.*, p.194.

²²⁶ MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe éd., *op.cit.*, p.11.

²²⁷ SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires* [1896], Paris, Flammarion, 2004, p.2.

hommes étaient quand même des personnes, et leur vie – elle est merveilleuse et exemplaire, ou elle est triste et immorale – mérite d’être racontée :

Le livre qui décrirait un homme en toutes ses anomalies serait une œuvre d’art comme une estampe japonaise où on voit éternellement l’image d’une petite chenille aperçue une fois à une heure particulière du jour.²²⁸

Le passé ne se compose pas seulement des grands événements ou des idées révolutionnaires qui ont changé le destin de l’humanité, mais il est fait principalement de personnes. Ce sont les personnes qui ont fait les événements, qui ont eu des idées, et la littérature, depuis ses origines, c’est toujours intéressé à la reconstruction, vraie ou vraisemblable, des grands hommes. À ce propos, continue Marcel Schwob : « Le sentiment de l’individuel s’est développé davantage dans les temps modernes ».

Ce sentiment de l’individuel qui se développe plus aujourd’hui que dans les époques passées, ne concerne pas seulement le genre littéraire de la biographie au sens strict du terme, mais aussi les « fictions biographiques »²²⁹ :

En revanche, la « renaissance contemporaine » de la fiction biographique en 1984 se présente comme un phénomène collectif, comme la coïncidence de multiples publications convergentes, bien qu’elles n’aient pas été concentrées.²³⁰

Cet extrait fait partie de l’introduction écrite par Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha à *Fictions biographiques*, recueil de textes de plusieurs auteurs, dédiée à la question de la fictionalisation de biographies de personnages réels. Les deux auteurs proposent la date du 1984 comme début de la réflexion critique et littéraire autour le concept de « fiction biographique », parce que cette année-là fut celle de la parution de plusieurs textes sur cet argument, soit dans le domaine littéraire - on pense à *Vie minuscules* de P. Michon, à *Tablettes de buis d’Avitia Apronemia* de P. Quignard, à *Perroquet de Flaubert* de J. Barnes, à *L’année de la mort de Ricardo Reis* de J. Saramago -, soit dans le domaine de la critique par *La biographie* de D. Madelénat, soit chez les historiens, par la biographie de Georges Duby, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*.

²²⁸ *Loc.cit.*

²²⁹ Titre de l’ouvrage de MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe éd., *op.cit.*.

²³⁰ *Ibid.*, p.9 – 10.

La date du 1984 s'explique aussi, nous disent Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, « par un contexte, devenu favorable, d'interactions, ou du moins de convergences entre la littérature et les sciences humaines »²³¹:

Ce phénomène ne résulte pas seulement d'un mouvement dans le corps social : la fin des grandes espérances collectives provoque un retour de l'individu. [...] l'entreprise ne vise pas à renoncer à l'histoire sociale, mais à la renouveler, en se posant la question de la représentativité de l'individu choisi.²³²

Donc, la représentation de Stendhal, en tant que personnage et individu, fait partie d'une tendance générale qui, surtout à partir du 1984, a conduit les écrivains à « un sentiment de l'individuel ». Dans ce sens, écrit Alexandre Gefen :

Comme le suggère Dominique Viart, l'ensemble des genres littéraires, de l'essai à la poésie, se trouve désormais investi par « une intention et une invention biographique ».²³³

L'auteur du texte où a été pris cet extrait, s'interroge aussi sur le rapport entre l'écrivain et le personnage dont le premier veut réécrire la biographie dans son roman. La difficulté d'écrire d'autrui dépend évidemment de l'impossibilité d'être l'autre et, donc, de pouvoir penser comme l'autre ou de connaître parfaitement toute la vie de l'autre.

Puisqu'il se doit de prendre en compte à la fois une mémoire controversée ou labile et des projections inattendues dans autrui, le récit biographique littéraire refuse le positivisme réaliste et s'ouvre simultanément à l'autobiographie et à la fiction.²³⁴

Écrire d'autrui devient inévitablement : réinterpréter la vie ou la pensée d'autrui. Un auteur qui écrit un roman, où un des personnages est réellement existé, récrée ce personnage selon sa propre interprétation personnelle de la documentation disponible sur lui et, en plus, il tend inévitablement à reporter sa personnalité sur le protagoniste de son roman.

²³¹ *Loc. cit.*

²³² *Ibid.*, p. 11.

²³³ GEFEN, Alexandre, *op.cit.*, p.57.

²³⁴ *Ibid.*, p.66.

Antoine Compagnon a défini ce travail de réinterprétation des sources disponibles un *travail de la citation*²³⁵ :

Si la citation agit au principe de toute pratique papetière, si on lui rend son sens plein (d'opération et d'objets), si l'on prend acte de tout ce qu'elle met en branle dans la lecture et dans l'écriture – pour conserver cette distinction pratique, sinon pertinente, la citation en ayant justement montré l'impertinence -, il n'est plus possible de parler de la citation pour elle-même, mais seulement de son travail, du travail de la citation.²³⁶

Tous les auteurs analysés ont, en effet, travaillé sur des autres textes - biographies, autobiographies, essais, œuvres critiques -, en réécrivant et réinterprétant ce qu'ils lisaient pour l'adapter à leurs romans. La réécriture et la réinterprétation des sources disponibles à la base des romans analysés sont :

[...] une réalisation, non pas seulement au sens musical d'une traduction. Le travail de la citation, malgré son ambivalence ou à cause d'elle, est une production de texte, *working paper*. La lecture et l'écriture, parce qu'elles dépendent de la citation et la font travailler, produisent du texte, le plus matériellement qui soit : des volumes.²³⁷

Le travail de la citation devient, alors, un travail « nécessaire », car « il est le texte lui-même »²³⁸.

Parfois, en insérant un personnage réel dans son œuvre, le romancier travail en suivant le modèle de la biographie. En effet, Julie Anselmini, dans son essai sur la fiction biographique moderne, à propos du roman d'Alexandre Dumas, *La San Felice*, dit que « le modèle biographique influe sur les méthodes de documentation et de composition du romancier ». Dans ce sens « si les méthodes du romancier sont proches de celles du biographe, la forme du roman elle-même emprunte au genre biographique »²³⁹.

²³⁵ COMPAGNON, Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Édition du Seuil, 1979.

²³⁶ *Ibid.*, p. 36.

²³⁷ *Ibid.*, p. 37.

²³⁸ *Loc. cit.*

²³⁹ ANSELMINI, Julie, *Fiction biographique moderne et roman historique romantique: La San Felice d'Alexandre Dumas*, dans MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe éd., *op.cit.*, p.95.

Comme dans les romans de notre corpus, aussi dans *La San Felice*, « des personnages imaginaires se mêlent aux personnages réels »²⁴⁰, pour cette raison, on peut, sans doute, adopter la formule de « fiction biographique », utilisée par Julie Anselmini pour définir le roman de Dumas:

De par la prégnance du modèle biographique et la puissance de l'élaboration imaginaire, qui aboutit à une redéfinition du vraisemblable comme cohérence avec les valeurs romanesques, l'œuvre de Dumas mérite à quelque titre l'appellation de « fiction biographique ». ²⁴¹

La différence essentielle entre le genre du roman et le genre de la biographie est l'espace où se joue la narration. Dans une biographie, l'auteur parle de la vie entière d'un personnage, en gardant une attitude d'omniscience pendant toute le travail d'écriture. L'auteur d'un roman, par contre, ne s'intéresse qu'un moment déterminé de la vie de son personnage : par exemple la jeunesse, ou la maturité, ou la vieillesse. Aussi dans le cas où il représente toute la vie de ce personnage – comme le roman de Philippe Sollers – il peut se limiter à citer les événements les plus significatifs et les plus utiles pour son histoire, alors que le biographe doit écrire tout et respecter l'ordre chronologique des événements.

De plus, on l'a déjà dit au deuxième paragraphe de ce chapitre, le texte biographique doit faire obligatoirement référence à une série de documents, d'autres textes, afin de justifier sa véridicité, tandis que le roman peut se contenter d'une « documentation ». À ce propos, écrit Julie Aucagne :

[...] le texte biographique est un espace essentiellement hypertextuel, qui doit incorporer nombre de documents étrangers à la voix principale : l'écriture biographique est une forme d'écriture sous contrainte – contraintes que l'auteur affectionne comme génératrices de créativité. Mais l'originalité de l'œuvre, et c'est à ce titre que l'on peut parler de mise en scène, est d'exhiber ce jeu des différents textes entre eux : la structure, assez traditionnelle en apparence, du roman [...] est sous-tendue pas une structure plus profonde, celle qu'impose le frottement des différents hypotextes entre eux.²⁴²

²⁴⁰ *Ibid.*, p.97.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

²⁴² AUCAGNE, Julie, *La mise en scène de la relation biographique dans Le médecin de Lord Byron*, dans MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe éd., *op.cit.*, p.331 – 332.

Le romancier peut jouer avec la « documentation » dont il dispose pour reconstruire son personnage et, en plus, il peut faire le tri parmi toutes les informations recueillies. C'est-à-dire que si, par hasard, il y a des aspects de la vie ou du caractère de ce personnage que ne s'adaptent pas à l'histoire que le romancier veut raconter, il peut décider de les cacher, sans encourir problèmes d'éthique professionnelle.

Au début de ce paragraphe on avait dit que les auteurs pris en analyse dans ce travail nous ne donnent pas beaucoup d'information sur la vie de Stendhal. Telle est une des raisons pour lesquelles ils détachent ses textes du genre de la biographie. Au même temps, l'absence de détails spécifiques sur le portrait d'un personnage est elle-même signe de la célébrité de ce personnage. Quand un auteur contemporain met en scène Stendhal, il n'a pas besoin de fournir tous ces détails au lecteur. Le peu d'informations données par les auteurs analysés, nous suffit pour reconnaître l'identité du protagoniste de l'histoire.

C'est juste à ce moment-là, en effet, qui se mettent en jeu les idées reçues : si l'auteur d'un roman contemporain nous dit que son personnage était un écrivain français, méprisé par - et méprisant de - ses contemporains, qu'il apparaissait comme un « gros laid », qu'il était consul français en Italie et qu'il adorait l'art, la musique et surtout les femmes de ce pays, on comprend déjà qu'il est Henri Beyle, alias Stendhal, sans que son nom soit révélé parmi les lignes du texte.

III.I.4 *Les idées reçues*

Les écrivains qui décident de mettre en scène un personnage célèbre, tentent soit de respecter l'opinion de leur public, en ne modifiant pas trop l'imaginaire que la tradition a construit autour de ce personnage, soit d'enrichir cette tradition en mettant en évidence certains aspects de son caractère, ou de sa vie, soit qu'ils soient vrais, soit qu'ils soient faux. De cette façon, ils reprennent, ou créent, des idées reçues sur ce personnage.

Il faut alors se demander ce qu'on entend quand on parle d'*idées reçues*. Il s'agit d'une notion moderne, assimilable à celle d'une formule fixée réutilisée dans plusieurs contextes et, pour cette raison, privée d'originalité, mais considérée comme

une vérité incontestable. Ce terme est parfois mis en relation avec les concepts de stéréotype, de cliché, de lieu commun et de poncif.

Aujourd'hui, ces concepts sont fort actuels et ils sont, aussi, sujet d'enquête des sciences sociales. La recherche moderne s'intéresse surtout à l'influence des médias, qui façonne le point de vue du lecteur de revues ou de *best-seller*, de l'écouteur radio, ou du spectateur télévisé. Dans la société contemporaine, les constructions imaginaires sont favorisées par ces médias radiophoniques et télévisés, par la presse et la littérature de masse. Notre vision du monde en général, mais surtout pour ce qui concerne certaines réalités qui sont très loin de nous, est déjà modelée par les images collectives que nous avons en tête : nous voyons ce que notre société médiatique a défini pour nous.

Tout l'ensemble d'idées et de *doxa* liés à la représentation de Stendhal dans le roman contemporain font partie, eux-mêmes, d'une tradition littéraire créée par les biographies, ou par les études critiques autour de cet auteur, et qui a été enrichie par les écrivains analysés dans ce travail de recherche.

Il y a, on l'a déjà dit, plusieurs termes auxquels on peut adapter la définition de formule fixée, mais il faut bien comprendre celui qui nous intéresse pour mieux définir tous ces éléments qui composent l'imaginaire stendhalien dont on dispose aujourd'hui. Dans l'opinion du journaliste Walter Lippmann²⁴³, le réel est nécessairement filtré par des images, des représentations culturelles préexistantes. En générale, l'image qu'on se fait des autres personnes passe par celle des catégories auxquelles chacune d'elles se rattache. Ces catégories sont ce qu'on appelle communément les *stéréotypes*.

Les premières utilisations de ce mot remontent au XIX^e siècle ; à cette époque-là, le *stéréotype*, en tant que substantif, est un terme utilisé dans deux domaines bien distincts. Premièrement il se réfère au champ de l'imprimerie dans le sens d'ouvrage imprimée « avec des planches dont les caractères ne sont pas mobiles, et que l'on conserve pour de nouveaux tirages. »²⁴⁴. La deuxième utilisation de ce terme est, par contre, de façon plus métaphorique. F. Davin utilise l'expression « *froide stéréotypie* » dans son « *Introduction aux Études de mœurs* » in *Honoré de Balzac*, à propos des

²⁴³ LIPMANN, Walter, *Public opinion*, New York, Pelican Books, 1946, 1^{er} éd. 1922, cité par AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2007, p.28.

²⁴⁴ LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1876, entrée « Stéréotype ».

écrivains que « en haine des formules, des généralité et de la froide stéréotypie de l'ancienne école [...] ne s'attachaient qu'à certains détails d'individualité, à des spécialités de forme, à des originalités d'épiderme »²⁴⁵. Un terme, donc, qui indique une représentation collective figées, une formule fixée contre laquelle on revendique l'originalité des idées et de l'invention artistique. C'est dans ce sens, qu'il est souvent assimilé au cliché et les deux termes sont parfois utilisés comme synonymes.

Le substantif *cliché* dérive du verbe *clicher*, qui se réfère au domaine de l'imprimerie. Dans ce sens le cliché est, selon la définition fourni par le TLFi :

CLICHÉ, subst. masc. **A.**— *TYPOGR.*, *GRAV.* Plaque métallique en relief à partir de laquelle on peut tirer un grand nombre d'exemplaires d'une composition typographique, d'un dessin, d'une gravure sur bois, sans avoir à composer, dessiner ou graver à nouveau.

L'idée dominante est celle d'empreinte, de reproduction fidèle, mais cette idée de copie et de calque, prend aussi le sens figuré et plus général d'imitation et d'absence d'originalité. En ce sens on comprend la deuxième définition fourni par le TLFi :

B.— *Au fig., péj., littér.*, dans le domaine de l'*expr. verbale*. Expression toute faite devenue banale à force d'être répétée; idée banale généralement exprimée dans des termes stéréotypés.

Dans son sens figuré, donc, le mot *cliché*, prend une signification forte péjorative, qui selon la définition fournie par Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, « ne se développe véritablement qu'au XIX^e siècle »²⁴⁶. Les poètes et les prosateurs de cette époque-là, en réaction à la crise du langage qu'intéresse la société française postrévolutionnaire, revendiquent l'originalité et l'invention singulière contre la norme sociale et contre l'autorité reçue.

C'est au XIX^e siècle que toute une série d'expressions comme *lieux communs* ou *idée reçues* deviennent franchement péjoratives. En même temps, des termes techniques empruntés aux arts graphiques ou à l'imprimerie acquièrent un sens

²⁴⁵ DAVIN, Félix, « Introduction aux *Études de mœurs* » in *Honoré de Balzac* (1835), cité par AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *op.cit.*, p. 25.

²⁴⁶ AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *op.cit.*, p. 10.

figuré, qui désigne péjorativement l'usure de l'expression verbale : ce sont le *poncif*, le *cliché*, et au XX^e siècle le stéréotype.²⁴⁷

Le mot *cliché*, par contre, ne devient objet du discours critique qu'à partir de la fin du siècle, c'est à cette époque-là que Remy Gourmont distingue le *cliché* du *lieu commun* en soutenant qu'il « représente la matérialité de la phrase », tandis que le lieu commun représente « plutôt la banalité de l'idée »²⁴⁸.

Le terme *lieu commun* a une origine très ancienne et, comme le cliché, n'a pas d'emploi péjoratif à l'origine.

Les lieux communs, ou *topoi koinoi* (sing. *topos*) remontent à l'Antiquité grecque, à la dialectique et à la rhétorique aristotéliennes. Chez Aristote, les lieux communs sont des catégories formelles d'arguments ayant une portée générale, comme le possible et l'impossible, le plus et le moins, les contraires [...], l'universel et le particulier.²⁴⁹

La rhétorique cicéronienne utilise les *topoi* comme une réserve d'arguments types, comme de procès d'amplification, qui, intégrés à l'*inventio*, deviennent des instruments utiles pour le travail de l'orateur. Au Moyen Âge le concept de *topos* va s'assimiler à celui de stéréotype. Ernst Robert Curtius, spécialiste de littérature médiévale, identifie comme *topoi* certains aspects de cette tradition littéraire, comme, par exemple, le thème descriptif du paysage idéal, défini aussi comme *locus amoenus*²⁵⁰. Francis Goyet, dans son ouvrage *Le "Sublime" du lieu commun*, a illustré l'acception du terme *lieu commun* de l'Antiquité à la Renaissance. Ce que Goyet découvre « avec surprise » est « la multiplicité un peu vertigineuse des acceptions du mot "lieux" »²⁵¹ pendant les siècles. En effet, déjà à la Renaissance ces "lieux" assument une double signification : ils étaient soit les « lieux où seraient localisés et même cachés les arguments », soit « des lieux communs dans le sens moderne de l'expression »²⁵² :

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁸ GOURMONT, Remy, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 288.

²⁴⁹ AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *op.cit.*, p. 15.

²⁵⁰ Cf.. CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p.240.

²⁵¹ GOYET, Francis, *Le sublime du "lieu commun", L'invention rhétorique dans l'antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, p. 7.

²⁵² *Loc. cit.*

C'est le sens de l'expression pour Tabourot : les lieux communs sont tout bêtement les rubriques sous lesquelles sont rangés, « réduits » les contes qui appartiennent à une même catégorie.²⁵³

À la Renaissance, donc, les lieux communs étaient identifiés soit comme des « sièges des arguments », soit comme des « têtes de rubriques », et par extension les recueils eux-mêmes « des catalogues organisés par rubriques ». Dans tout cas, la tendance générale était celle de rapprocher ces deux définitions et de faire dériver les lieux communs vers le classement plutôt que l'argumentation. Le recours aux lieux communs dans le discours de l'orateur devient, à cette époque-là, sujet à critiques. C'est, donc, à la Renaissance que les lieux communs commencent à prendre le sens d'idées rebattues, de concepts repris et sans originalité. La valeur péjorative des lieux communs devient prédominante au XVIII^e siècle. À cette époque-là, en effet, le refus et la critique du terme *lieu commun*, répond à la revendication de l'invention de l'artiste contre les modèles communs de la parole et de la pensée. Au siècle suivant, le protagoniste de ce travail de recherche, Stendhal, dans son *Lucien Leuwen* se réfère aux lieux communs en les définissant comme des éléments très fréquents dans les discours à Nancy:

Il se crut affranchi de tous les lieux communs qui l'ennuyaient à dire, qu'il disait mal, et qui, à Nancy, font encore l'élément essentiel de la conversation entre gens qui se voient pour la huit ou dixième fois.²⁵⁴

Aujourd'hui les lieux communs « sont devenus l'objet du soupçon [...] ils désignent non plus les sources communes du raisonnement, mais les idées devenues trop communes, et rejetées comme telles »²⁵⁵.

Aussi le mot *poncif* est parfois utilisé, dans son sens figuré, comme synonyme de *cliché*, ou de *stéréotype* ou de *lieu commun*, et, aussi dans ce cas, la dérivation du terme est ancienne. Il vient des arts graphiques, où il désigne au XVI^e siècle le papier dans lequel un dessin est piqué ou découpé, au but de le reproduire en le plaçant sur une toile ou une autre feuille de papier et en ponçant par-dessus avec une poudre colorante. Dans

²⁵³ *Ibid.*, p.8.

²⁵⁴ STENDHAL, *Lucien Leuwen*, dans *Œuvres romanesques complètes* II, Ed. établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet, Paris, Gallimard, 2007, p. 216.

²⁵⁵ AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *op.cit.*, p. 20.

le *Dictionnaire historique de la langue française*²⁵⁶, on lit qu'au XIX^e siècle, le poncif était défini comme un « dessin fait de routine, selon un type et des procédés conventionnels » ; mais, aussi :

faire ponsif se disant pour « peindre sans originalité (1828). Ce sens a disparu, mais le mot est passé dans l'usage comme adjectif (1833) et comme nom (av.1850, Balzac), appliqué à ce qui est banal, à ce qui manque d'originalité en art et en littérature.

À cette époque-là, donc, le terme poncif était déjà utilisé dans plusieurs domaines : soit dans les arts figuratives, soit en littérature. Ce que nous intéresse est, plutôt, le domaine littéraire, où le *poncif* représente une thématique, un personnage, ou un style convenu. Dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, on lit :

On a donné par extension en littérature, comme en peinture et en sculpture, le nom de *poncif* aux compositions qui manquent d'originalité et qui semblent faites sur un patron commun. Le *poncif* a régné longtemps en peinture, sous le nom plus noble de tradition ; loin d'être réputé ce qu'il est réellement, une marque d'impuissance, il était regardé comme une preuve de goût, de respect des modèles, de docilité à l'enseignement des maîtres.²⁵⁷

Au début du XX^e siècle, l'invention artistique dévient pour Marcel Proust un instrument d'opposition aux poncifs confortables de la tradition. En effet, on lit dans sa *Recherche* :

D'ailleurs toute nouveauté ayant pour condition l'élimination préalable du poncif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même, toute conversation neuve, aussi bien que toute peinture, toute musique originales, paraîtra toujours alambiquée et fatigante.²⁵⁸

²⁵⁶ REY, Alain, dir. de publication, *Dictionnaire historique de la langue française* [1993], Paris, le Robert, 2010, entrée « Ponce ».

²⁵⁷ LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1867, t. XII, p. 1386.

²⁵⁸ PROUST, Marcel, *La recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, cité chez AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *op.cit.*, p. 14.

À ce jour, le terme *poncif* comme thème littéraire ou artistique n'est plus utilisé dans le langage critique, il est utilisé parfois comme synonyme de *cliché*, pour dénommer la banalité des mots et des contenus et leur caractère convenu.

On peut bien constater que tous ces termes manquent d'une distinction précise et que, parfois, ils ont été assimilés l'un à l'autre. Ils ne se différencient que par des nuances de significat, qui échappent à l'œil peu expert.

Pour ce qui concerne la définition d'*idées reçues*, il faut, premièrement, préciser qu'il s'agit d'une notion récente et qu'on ne parle d'*idées reçues* qu'à partir du XVIII^e siècle, où ce terme était utilisé dans un contexte religieux comme concept qui oscille entre la valeur neutre d'« idées consacrées », « idées acceptées », et celle de « préjugés »²⁵⁹. La définition moderne de *idée reçue*, dans l'acception péjorative de « idée toutes à faites »²⁶⁰, banales et privées d'originalité, prend comme référence obligatoire le *Dictionnaire des Idées Reçues* de Flaubert.

qu'est-ce qui définit les idées reçues ? leur relation à l'opinion ainsi que leur mode d'assertion. Elles inscrivent des jugements, des croyances, des manières de faire et de dire, dans une formulation qui se présente comme un constat d'évidence et une affirmation catégorique [...] Elles forment les évidences de base d'une société qui décrit sa norme de conduite et de croyances comme un fait universel. Le dictionnaire de Flaubert comprend, comme on l'a vu, des idées reçues et des clichés. Les idées reçues portent aussi bien sur le langage que sur les comportements [...] Elle sont le prêt-à-dire, prêt-à-penser, prêt-à-faire, prescrit pas le discours social.²⁶¹

Flaubert écrit son dictionnaire afin de fournir une liste de « tous les sujets possibles, *tout ce qu'il faut dire en société pour être un homme convenable et aimable* »²⁶². Il insiste sur le caractère d'autorité des *idées reçues* et sa suggestion devient une mode : les recueils et les dictionnaires d'idées reçues se multiplient à grande vitesse au XX^e siècle. À cette époque-là, les idées reçues ont comme trait commun la convention sociale érigée en norme impérieuse, qui règle la vie bourgeoise. Mais où naît, chez Flaubert, l'idée d'écrire ce type particulier de *Dictionnaire*? Lea Caminiti, dans l'édition

²⁵⁹ AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *op.cit.*, p. 30.

²⁶⁰ *Loc.cit.*

²⁶¹ AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *op.cit.*, p. 24.

²⁶² FLAUBERT, Gustave, Lettre du 17 décembre 1852, écrite de Croisset, à Louise Colet, dans *Correspondance III (1852-1854)*, lettre 356, dans *Œuvres complètes* de Gustave Flaubert, Paris, Conard, 1927, p. 66.

de ce texte établie par elle-même ²⁶³, écrit que Flaubert « né et élevé dans une famille bourgeoise, qui lui permettait des fréquents contacts avec des représentants de cette classe, était singulièrement bien placé pour en voir et en dénoncer les ridicules »²⁶⁴. L'auteur de *Madame Bovary*, le roman porte-parole de la dénonce anti-bourgeoise, a passé toute sa vie à critiquer cette classe, à la ridiculiser, sans réussir, en tout cas, de s'en éloigner. Flaubert, un bourgeois, « l'a toujours été »²⁶⁵ et, en effet, ce qu'il critique n'est pas toute la classe sociale mais « une particulière sorte de bêtise qu'on rencontre le plus souvent dans cette classe »²⁶⁶. L'idée de Flaubert a été, donc, celle de réunir sous-forme de dictionnaire, une liste des tous ces défauts qu'il retrouvait souvent, parmi les bourgeois:

De la particulière orientation d'esprit de l'écrivain, de son observation constante de la réalité naissent des silhouettes inoubliables de bourgeois, depuis la première incarnation dans le Commis, en passant par Homais, jusqu'à Bouvard et Pécuchet, ses dernières créations.

De ce climat particulier nais aussi l'idée d'un dictionnaire d'idée reçues qui puisse le "venger moralement". [...] Flaubert ne se propose pas de faire œuvre de "moraliste" mais cherche uniquement un soulagement dans l'expression de sa haine.²⁶⁷

L'œuvre de Flaubert est organisée comment un vrai dictionnaire: toutes les entrées sont en ordre alphabétique, et chacune d'elles est suivies par une "définition", qui en réalité n'est que ce que, dans l'opinion de l'auteur, un bourgeois doit penser sur cet argument. Par exemple, au début du *Dictionnaire*, à la lettre A, on lit:

Academie Française - la denigrer mais tacher d'en faire partie si <l'>on peut
 Agriculture - manque des bras. / >On devrait l'encourager< / > sujet très chic de conversation. très chic<
 Affaires (les) - passent avant tout une femme doit éviter de parler des siennes / >>chic<< [...] ce qu'il y a de plus important << dans la vie >> [...].²⁶⁸

²⁶³ FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues* [1913], édition diplomatique des trois manuscrits de Rouen par Lea Caminiti, Napoli, Liguori et Paris, A.G. Nizet, 1966.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.7

²⁶⁵ *Loc. cit.*

²⁶⁶ MAUPASSANT, Guy de, *Études sur Gustave Flaubert*, in *Œuvres posthumes*, Paris, Conard, 1930, p.137. Cité dans FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues, op.cit.*, p.7.

²⁶⁷ FLAUBERT, Gustave, *op.cit.*, (1966), p.9.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.49.

Le travail de recherche conduit dans ce mémoire, utilise une technique qui est très similaire à celle de Flaubert. Comme l'auteur du *Dictionnaire des idées reçues*, on a essayé dans cette enquête de reconstruire une archive de toutes les formules fixées sur Stendhal que le lecteur d'aujourd'hui peut retenir sur la base de ce qu'il lit dans les sources disponibles. Parmi d'elles, les romans pris en analyse dans ce travail. Frédéric Vitoux, Marco Fabio Apolloni, Philippe Sollers et Gérard Guégan mettent en scène un personnage réel, en réinterprétant sa pensée, en reportant des épisodes de sa vie, et en créant indirectement un *dictionnaire des idées reçues d'Henri Beyle*, qu'on a reconstruit dans ce mémoire.

Sans utiliser la forme d'un vrai dictionnaire, ou l'ordre alphabétique, on a, en tout cas, proposé une liste de « tout ce qu'il faut dire en société pour être un » auteur vécu au XIX^e siècle et que tout le monde a connu sous le nom de Stendhal.

Conclusion

Venerdì 13 novembre, in viaggio verso Napoli, sono già diciotto mesi che viaggio senza meta attraverso l'Italia e mi sembra di poter continuare così per tutta la vita. Mi sono appena reso conto di essermi innamorato della donna che mi siede di fronte, devo parlarle, sento l'impellente bisogno di un argomento di conversazione. Vediamo, il tempo...troppo banale! La musica...troppo presto. Napoleone, uhm, troppo tardi, tra venti minuti arriveremo a Terracina.²⁶⁹

Qui est qui parle? À la fin de ce travail dédié à la reconstruction d'une archive d'idées reçues sur un personnage très connu du XIX^e siècle, on devrait être capable de le comprendre. Voyageur en Italie, cœur d'artichaut, passionné de musique et estimateur de Napoléon. Oui, il est Stendhal, il vaut mieux dire Henri Beyle, personnage du film *Il dolce far niente*, réalisé par Nae Caranfil en 1999 et inspiré au roman de Frédéric Vitoux, *La comédie de Terracina* (1994). Cet extrait est une preuve évidente de comme certains aspects de la vie et du caractère de Stendhal se soient tellement bien racinés dans l'imaginaire collectif, qu'ils se retrouvent aussi dans un domaine différent de celui de la littérature.

Au début de ma recherche, quand je n'avais pas encore un sujet bien défini pour mon mémoire, la seule chose que je savais était que j'aurai travaillé sur Stendhal. Tout d'abord, alors, je me suis intéressé à ce personnage - dont je n'avais lu que quelques romans -, au but d'avoir un point de vue plus complet sur sa vie et sur sa production écrite. J'ai feuilleté ses œuvres, j'ai lu quelques biographies, j'ai construit inconsciemment mon portrait personnel de Stendhal. Il était, dans mon imaginaire privé, un homme doué d'une incroyable sensibilité, un écrivain de la prose magnifique, qui m'a fait rêver à travers l'histoire touchante de Julien Sorel, protagoniste de ce qui est devenu un de mes romans préférés, *Le Rouge et Le Noir*.

Petit à petit, en analysant, tout ce qui a été écrit autour de Stendhal j'ai commencé à découvrir l'autre revers de la médaille. Stendhal, comme tous les auteurs - comme tous les artistes en général -, était un homme différent de comme il apparaissait

²⁶⁹ CARANFIL, Nae, *Il dolce far niente*, production Rosanna Seregni et Antoine De Clermont Tonnerre, distribution Italian International Film - Columbia, 1999.

dans ses œuvres. Ce concept, apparemment banal, c'est par contre révélé un des points focaux de mon travail. Pendant toute ma recherche je me suis demandée : « Qui était Henri Beyle ? ».

À partir de cette question, le travail de recherche c'est instinctivement orienté vers une prospective de comparaison continue entre les romans de fiction qui mettaient en scène Stendhal et toute la documentation complémentaire dont je pouvais disposer. Le but de mon travail n'a pas été seulement celui de reconstruire une archive des idées reçues sur Stendhal, mais aussi celui d'avoir un point de vue qui était le plus ample possible.

Heureusement j'ai été fascinée par mon sujet de mémoire depuis le premier instant et j'ai conduit ma recherche emportée par l'enthousiasme de découvrir, de temps en temps, des nouveaux éléments qui pouvaient être utiles pour mon travail.

Pour ce qui concerne les auteurs analysés, j'ai n'ai pas senti la même empathie que j'éprouve pour Stendhal. La lecture n'a été pas très vite à cause, je crois, soit d'un goût personnel - orienté plus vers la production écrite du XIX^e siècle qu'à la contemporaine -, soit, probablement, à cause des romans eux-mêmes. J'ai beaucoup apprécié l'idée de faire revivre un personnage réel dans un contexte fictionnel, mais j'ai eu l'impression que l'utilisation de Stendhal, d'un personnage tellement célèbre et estimé, a été plutôt le résultat d'une stratégie. C'est plausible de penser à la présence de Stendhal dans un roman contemporain comme à un escamotage pour attirer l'attention du lecteur. À ce propos, chez Gefen (2007), on lit : « cet usage est patent dans la paralittérature biographique qui découvre enfin dans la *vie* une marque permettant d'assurer au lecteur tant la garantie référentielle nécessaire au succès en librairie (la masse des lecteurs de biographies étant manifestement attirés avec gourmandise pas des *realia* leur faisant convoiter des « petits faits vrais » que ne saurait leur fournir la fiction ? Qu'un gage de rapidité et de densité que n'offre point l'érudite biographie »²⁷⁰. Mais l'utilisation d'un personnage réel dans un roman de fiction n'assure pas forcément le succès éditorial ou la beauté du roman même. Dans l'ensemble je ne peux pas – et e n'ai même pas l'autorité – dire qu'ils sont des mauvais romans, mais j'ai remarqué que très souvent la narration était trop lente et que, parfois, la construction de la trame était trop poussée.

²⁷⁰ GEFEN, Alexandre, *op.cit.*, p.58.

Pendant ma recherche, un des éléments qui m'a profondément touché est ce besoin – évidemment plus fort dans les auteurs contemporains -, de parler de soi-même et de « penser soi-même comme un autre », de « se voir dans autrui et de retrouver autrui en soi »²⁷¹. Cette thématique se retrouve bien synthétisée dans un extrait de l'essai de Alexandre Gefen - auteur cité dans ce travail -, « *Soi-même comme un autre* » : « Des *Commentaires* de César à l'*Histoire de Saint-Louis* de Joinville, d'*Hadrien VII* de Frederick Rolfe au *Fils du Ciel* de Victor Segalen, l'écriture de soi a connu l'innombrables détours : l'originalité du « biographique » contemporain tient en fait à l'association systématique d'un brouillage chronologique à cette extension énonciative conduisant l'écrivain à s'inscrire en surimpression, ou en filigrane, dans la vie d'autrui »²⁷².

Ce retourne à l'individuel - dont on a parlé au troisième chapitre – et cette représentation inévitable de soi-même dans un autre, est une thématique qui m'avais déjà fascinée par le passé. J'ai plusieurs fois remarqué, dans le roman contemporain, cette dimension intimiste et d'autofiction. En est un exemple un texte de Daniel Pennac paru en 2012, *Journal d'un corps*²⁷³. Ce roman se présente comme la reconstruction de la vie et des expériences subies par un corps et par la personne qui l'habite. L'identité de ce personnage n'est jamais révélé parmi les pages du texte, mais on comprend qu'il n'est pas tout simplement le protagoniste de l'histoire mais il est évidemment un *alter ego* de l'auteur, qui, en effet, a déclaré d'avoir été inspiré des événements de sa vie pour construire ce « corps » imaginaire.

Comme j'ai mis en évidence dans le premier chapitre, chacun des écrivains contemporains analysés a mis en scène Stendhal pour des raisons différentes, mais tous ces auteurs sont univoquement partis de l'idée que Stendhal se retrouve « dans les événements de l'histoire contemporaine, dans la littérature des derniers deux cent ans » mais aussi « dans eux-mêmes »²⁷⁴. Comme les auteurs analysés, moi aussi, j'ai senti une sorte d'empathie pour Stendhal et telle est la raison, peut-être, pour laquelle il est devenu le sujet de mon mémoire.

²⁷¹ *Ibid.*, p.69.

²⁷² *Loc.cit.*

²⁷³ PENNAC, Daniel, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, 2012.

²⁷⁴ Cf. I.III.

Bibliographie

I. Stendhaliana

A. Œuvres de Stendhal

1. Autobiographies

Œuvres Intimes I,

édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1981.

Œuvres Intimes II,

édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1982.
L'ouvrage comprend le *Journal* « reconstitué » (1818-1842), les *Souvenirs d'égotisme* et la *Vie d'Henry Brulard*.

Voyages en Italie,

édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1973.
L'ouvrage comprend *Rome, Naples et Florence en 1817; L'Italie en 1818; Rome, Naples et Florence (1826); Promenades dans Rome*.

2. Essais

De l'Amour [1822],

Paris, Editions Garnier Frères, 1959.

De l'Amour [1822],

Paris, Michel Levy Frères , librairies éditeurs, 1857.

3. Romans

Œuvres romanesques complètes II,

Ed. établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet, Paris, Gallimard, 2007. L'ouvrage comprend *Lucien Leuwen, manuscrit autographe* [1834].

Romans et nouvelles I,

éd. établie par Henri Martineau, Paris, Gallimard, 1952. L'ouvrage comprend *Le rouge et le noir* [1830].

Romans et nouvelles II ,

éd. établie par Henri Martineau, Paris, Gallimard, 1952. L'ouvrage comprend *La Chartreuse de parme* [1839], *Chroniques italiennes* [1829 – 1842], *Le rose et le vert*, *Souvenirs d'un gentilhomme italien*.

Vie de Henry Brulard [1890],
Paris, Gallimard, Folio classique n° 447, 1973

4. Œuvres citées

Histoire de la peinture en Italie,
éd. établie par De Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1996.

B. Corpus de romans qui mettent en scène Stendhal (par ordre chronologique)

VITOUX, Frédéric,
La comédie de Terracina, Paris, Édition du Seuil, 1994.

APOLLONI, Marco Fabio,
Il Mistero della locanda di Serny [2003], Milano, Ponte alle Grazie, 2004.

SOLLERS, Philippe,
Trésor d'amour, Paris, Gallimard, 2011.

GUÉGAN, Gérard,
Appelle moi Stendhal, Paris, Éditions Stock, 2013.

C. Biographie de référence

CROUZET, Michel,
Stendhal, ou Monsieur Moi-même, Paris, Grande Biographie Flammarion, 1990.

D. Textes critiques

AUERBACH, Enrich,
Mimesis II [1953], Torino, Einaudi, 2000

BERTHIER, Philippe et NERLICH, Michael éd.,
Le Dictionnaire de Stendhal, Paris, Honoré Champion, 2003.

DIDIER, Béatrice,
Stendhal autobiographe, Paris, Puf écrivains, 1983.

FERNANDEZ, Dominique,
Dictionnaire amoureux de Stendhal, Lonrai, Plon-Grasset, 2013.

II. Bibliographie complémentaire

A. Approfondissements critiques

1. Sur le roman de P. Sollers

a. Sitographie

ENTHOVEN, Jean-Paul,
Sollerstendhal, la conversation décisive, mise en ligne le 22 janvier 2011, consulté le 30 Mars 2015, URL: http://www.lepoint.fr/culture/sollerstendhal-la-conversation-decisive22-01-2011-1286443_3.php.

OGAWA, Midori,
« *Vie secrète : de l'origine de l'amour* », *Littératures* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 16 mars 2014, consulté le 30 mars 2015. URL: <http://litteratures.revues.org/136>.

PIVOT, Bernard,
Un ménage à trois à Venise, art., mise en ligne le 9 janvier 2011, consulté le 30 mars 2015, URL: <http://www.lejdd.fr/Chroniques/Bernard-Pivot/Un-menage-a-trois-a-Venise-252797>.

2. Sur le roman de Gérard Guégan

BARAK, Michel,
Joseph Lingay : Un personnage balzacien sous la Monarchie Constitutionnelle (1815-1848), Paris, L'Harmattan, 2008.

3. Sur les éléments de théorie littéraire

a. le rapport entre biographie e invention romanesque

BERNARD, Claudie,
Le passé recomposé, le roman historique français du dix-neuvième siècle, Paris, Hachette, 1996.

COMPAGNON, Antoine,
La seconde main, ou le travail de la citation, Paris, Édition du Seuil, 1979.

DOMECQ, Jean-Philippe,
Qui a peur de la littérature?, Turin, Mille et une nuits, 2002.

MANZONI, Alessandro,
Del romanzo storico, e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione [1850], dans *Scritti di teoria letteraria* [1981], Milano, BUR, 2001.

MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe éd.,
Fictions biographiques, XIX^e – XXI^e siècles, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

SCHWOB, Marcel,
Vies imaginaires [1896], Paris, Flammarion 2004.

b. le concept d'idée recue

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne,
Stéréotypes et clichés : langue, discours, société, Paris, Armand Colin, 2007.

CURTIUS, Ernst Robert,
La littérature européenne, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

FLAUBERT, Gustave,
Dictionnaire des idées reçues [1913], édition diplomatique des trois manuscrits de Rouen par Lea Caminiti, Napoli, Liguori et Paris, A.G. Nizet, 1966.

Œuvres complètes de Gustave Flaubert, Paris, Conard, 1927.
L'ouvrage comprend la *Correspondance* de l'auteur du 1830 au 1868.

GOURMONT, Remy,
Esthétique de la langue française, Paris, Mercure de France, 1899.

GOYET, Francis,
Le "Sublime" du lieu commun, L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance, Paris, Champion, 1996.

B. Dictionnaires Historiques de la langue français

LAROUSSE, Pierre,
Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1876.

REY, Alain, dir. de publication,
Dictionnaire historique de la langue française [1993], Paris, le Robert, 2010.

TLFi,
Le Trésor de la Langue Française informatisé,
<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

C. Œuvres citées (par ordre alphabétique)

BALZAC, Honoré,
Les illusions perdues, Paris, Flammarion, 1990.

MAUPASSANT, Guy,
Études sur Gustave Flaubert, in *Œuvres posthumes*, Paris, Conard, 1930.

RAMBAUD, Patrick,
La Bataille, Paris, Bernard Grasset, 1997.
Il neigeait, Paris, Bernard Grasset, 2000.

SOLLERS, Philippe,
La fête à Venise, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1991.