



**HAL**  
open science

## Stendhal personnage de fictions contemporaines

Catherine Mariette

► **To cite this version:**

Catherine Mariette. Stendhal personnage de fictions contemporaines. Dix-neuf, 2015, Stendhal au XXI<sup>e</sup> siècle, Vol. 19 (No. 1.), pp.80-94. hal-01915022

**HAL Id: hal-01915022**

**<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01915022>**

Submitted on 7 Nov 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Stendhal personnage de fictions contemporaines

À partir d'une série d'entretiens auprès de romanciers contemporains, j'essaierai d'analyser ici la pertinence des 'intrusions' stendhaliennes dans le roman d'aujourd'hui. Quel visage prend l'auteur du XIX<sup>e</sup> siècle au détour de ces fictions? Comment sa présence dans le roman fait-elle entendre sa voix à travers celle de son double qu'est le romancier contemporain ? Quelle époque de sa vie, quels textes sont-ils privilégiés dans cette représentation ?

Je prendrai donc appui sur ces entretiens d'auteurs, mais aussi sur des lectures plus récentes, pour dégager la 'figure romanesque' de Stendhal telle que la fin du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> siècle ont pu la constituer.

**MOTS-CLÉS** Stendhal, roman contemporain, identification, figure de l'écrivain, portrait, allusions, citations.

**Notes sur l'auteur:** Catherine Mariette-Clot est Maître de conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université Stendhal-Grenoble 3. Ses recherches portent sur Stendhal, sur George Sand et sur la littérature féminine au XIX<sup>e</sup> siècle.

Coordonnées: Équipe Traverses 19-21. EA 3748. Université l'Université Stendhal-Grenoble3, BP 25-38040 Grenoble cedex 9. Courriel: Catherine.Mariette-Clot@u-grenoble3.fr

‘[...] Malgré sa gloire, y a-t-il encore quelques happy few pour lire vraiment Stendhal ? Je veux dire : *sans cinéma* ? Dans le rythme, la phrase, les idées, l’esprit ?’ (Sollers, 2011: 182)

Stendhal est à la mode : objet de nombreux discours critiques<sup>1</sup> et universitaires (en France, *Le Rouge et le Noir* a été choisi comme ‘auteur XIX<sup>e</sup> siècle’ pour le concours de l’agrégation 2014, ce qui est le signe d’une consécration et d’un regain d’intérêt pour l’œuvre et son auteur<sup>2</sup>), il est de bon ton de travailler sur lui.

Pourtant, ce n’est pas ce type d’études savantes qui retiendra ici mon attention, mais un fait singulier, son entrée dans la fiction contemporaine comme personnage ou comme référence, modèle et double de l’auteur: Stendhal est un écrivain dont rêvent les écrivains.

Cette réflexion est pour moi une manière de bilan puisqu’il se trouve qu’entre 2006 et 2009 j’ai eu la chance de mener une série d’entretiens auprès de romanciers contemporains, réunies sous le nom ‘Stendhal aujourd’hui’, à l’initiative des bibliothèques municipales de Grenoble<sup>3</sup>. Ces entretiens n’ont jamais été publiés, à l’exception d’un seul, en compagnie d’Hélène Cixous dont un enregistrement avait été fait<sup>4</sup>. Mais le corpus que j’examinerai ici excèdera cette période et se limitera à la seule fiction, laissant de côté les essais où il est souvent convoqué par les écrivains eux-mêmes.

Je voudrais ainsi essayer de voir quelle représentation donnent de Stendhal les romanciers de notre temps qui ont choisi de le faire (ré)apparaître, lorsqu’il figure sous les traits reconnaissables de Henri Beyle, et de repérer à quelle source ils puisent pour construire ce visage fictif, alliage d’éléments biographiques et de traces littéraires. Incarnation ou énonciation, selon qu’est valorisée la vie de Henri Beyle-Stendhal ou sa voix, il est le complice valorisant, le frère en littérature du romancier qui se reconnaît en lui. En 1947, Léon Blum le voyait déjà comme ‘un camarade et quelque chose comme un frère<sup>5</sup>’ (1947: chapitre 3). C’est cette sympathie de romancier à romancier, cette fraternité littéraire que je voudrais ici examiner à travers quelques remarques qui n’éviteront pas toujours la forme de l’inventaire: il s’agit de dégager à partir de lectures précises des lignes de force qui témoigneront d’un état, d’une situation de la lecture de Stendhal entre la fin du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Quatre romanciers, Frédéric Vitoux (*La Comédie de Terracina*, Le Seuil, 1994), Patrick Rambaud (*La Bataille*, Grasset, 1997 et *Il neigeait*, Grasset, 2000), Gérard Guégan (*Appelle-moi Stendhal*, Stock, 2013) et Philippe Sollers (*Trésor d'amour*, Gallimard, 2011) ont fait d'Henri Beyle un personnage de roman. Ils le présentent à des époques différentes de sa vie et se servent essentiellement du *Journal* ou de la *Vie de Henry Brulard* comme réservoir d'indices pour saisir l'individu au plus près de la représentation qu'il a léguée de lui-même dans ses écrits personnels. Henri Beyle-Stendhal est donc donné à voir -il apparaît sous une forme, à travers une image construite à partir d'un référent- et à lire -grâce à une pratique de la reprise et de l'emprunt textuels. Il s'agira donc non seulement de considérer l'origine des prélèvements opérés dans l'œuvre de Stendhal mais aussi d'analyser leur intrusion dans le texte contemporain, c'est-à-dire de prendre en compte le 'travail de la citation' (Compagnon, 1979).

### ***Quel visage pour Stendhal?***

La plupart des romanciers du corpus s'accordent sur l'apparence physique de Stendhal en personnage fictif. Pas de détournement subversif dans cette représentation mais plutôt un consensus, une adhésion, un portrait homogène: mélange d'insolence et de balourdise, de timidité, de maladresse et d'esprit, cette image correspond assez à ce qu'on peut lire de lui dans son *Journal* ou dans la *Vie de Henry Brulard*. Frédéric Vitoux le présente comme le rival malheureux de Rossini auprès des deux femmes italiennes de son roman. Il est 'courtaud et volubile' (Vitoux, 1994: 15), sensible jusqu'à l'excès et donc 'ridicule dans sa véhémence' (Vitoux, 1994: 14):

Le Français passa un doigt dans son col. Un peu de sueur perlait au bout de ses favoris. Ses lèvres étaient fines, ses yeux à la fois fureteurs, inquiets et malicieux. Josefina le jugea, 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 (Vitoux, 1994: 16)

Pour Patrick Rambaud, 'c'était à l'époque un gros garçon de vingt-six ans à la peau luisante, avec une bouche fine, presque sans lèvres, des yeux marrons en amande, des cheveux plantés haut qui s'ébouriffaient sur un grand front' (1997: 24-25). Gérard Guégan laisse le soin à Stendhal de faire son auto-portrait. Celui-ci confie

au narrateur qu'amoureux de Clémentine Curial, il en 'oublie presque [s]on allure pataude' (2013: 126): 'C'est que j'ai encore grossi, explique-t-il, et que je me sens mal dans ma peau, mais je sais que je le lui ferai oublier dès que je l'aurai conquise. Toi, tu me connais, je ne suis audacieux qu'à l'état de nature, sinon en habit, et même en uniforme, j'hésite, je tergiverse et j'échoue' (2013: 127). Sollers peint de son côté cet 'amant dont le physique n'est pas le point fort' qui 'devant Mathilde, [...] devient gauche, timide, maladroit' et dont 'l'esprit supérieur se vaporise' quand 'paralysé, sa hantise d'être laid le reprend' (2011: 25-26) comme un double inversé de lui-même, corps alerte et esprit rusé (*sollers*). Le célèbre *fiasco* stendhalien est donc remis en scène chez la plupart de ces romanciers qui le présentent comme une conséquence de la 'timidité passionnée' (Stendhal, 1969: 61) que ressentait Stendhal. Cette image romanesque est la figuration de ce dédoublement entre 'sensation' et 'perception', de cette disjonction entre 'tête' et 'cœur' que Stendhal analyse à partir de sa lecture de Maine de Biran et Lancelin<sup>6</sup>: à la vue d'une femme aimée, le cœur s'emballe, le corps se trouble et la raison n'arrive pas à réguler les émotions : ' Un désir, un pur désir, passif, paralysé, incapable d'action, était-ce cela sa propre malédiction ?' (Vitoux, 1994: 219).

Cependant, frappés de manière récurrente par la laideur de Stendhal, ces romanciers trouvent à son physique disgracieux une compensation morale et c'est toujours un personnage léger, 'espiègle' (Guégan, 2013: 117), d'une mélancolique gaieté, un 'cœur sensible', une âme passionnée qu'ils représentent de manière concurrente. L'esprit, la conversation (Vitoux, 1994: 70), la désinvolture sauvent Henri Beyle de son physique ingrat. Seul artiste contre tous, au milieu des périls qu'il affronte avec mépris, il est admirable parce qu'il se rase 'pendant qu'on se canonne' (Sollers, 2011: 171<sup>7</sup>): 'son grand roman, c'est lui' écrit Philippe Sollers dans *Trésor d'amour* (2011: 91). Patrick Rambaud, lui, fait de ce 'gros homme s'épongeant le front avec un mouchoir' (2000: 94) un esthète, plus préoccupé d'entendre de la musique, de voler des livres que de la débâcle des Français à Moscou. Le personnage se construit donc de ces contradictions, semblable en cela à celui que l'on perçoit à travers les écrits autobiographiques. Mais à quel réseau d'influences multiples, à quelles sources variées les romanciers puisent-ils pour fabriquer leur Henri Beyle, mélange de rêve et de mémoire, de désir et de réalité ?

### *Stendhal, entre allusion et citation*

Le degré de fiction du personnage-Beyle n'est en effet pas identique dans les romans considérés. Patrick Rambaud le restitue comme un personnage historique réapparaissant dans deux des volumes de sa fresque napoléonienne<sup>8</sup>. Dans *La Bataille*, Beyle, en 1809, adjoint au commissaire des guerres, malade et fiévreux, prend les traits d'un personnage plus occupé de séduire Anna Kraus, (une jeune viennoise 'qui n'existe pas', Rambaud, 1997: 296), que de ce qui se passe sur le champ de la bataille d'Essling qui fait fureur à quelques pas de là. Même s'il a l'intention et le désir d'y participer, ou du moins d'en être le spectateur 'de près', il en est parfois empêché, comme il le raconte, de Vienne, le 14 juillet 1809, à Pauline : 'J'ai [...] accroché quelques accès de fièvre qui m'ont empêché d'aller à la bataille du 6 de ce mois, spectacle à jamais regrettable : cinq cent mille hommes se sont battus cinquante heures' (Stendhal, 1968: 534). Dans *Il neigeait*, on le voit, de manière plus furtive, échapper à l'incendie du siège de Moscou, emportant avec lui un volume des *Facéties* de Voltaire<sup>9</sup>. Dans le deuxième volume de cette fresque historique, il est fondu dans la masse des autres personnages et il apparaît en action, en situation, sans privilèges particuliers de la part du narrateur: au lecteur de saisir sa singularité et de deviner que le futur Stendhal qu'il n'est pas encore se cache sous l'officier de Napoléon. Cette écriture le replace dans son contexte et fait de lui un personnage incarné, au plus près sans doute de ce que fut Henri Beyle. Dans *La Bataille*, le récit de la bataille (qui emprunte certains détails au journal de mai 1809, à Ebersberg où Stendhal dit avoir rencontré 'l'horreur horrible, portée [...] jusqu'au mal de cœur', 1981: 534) alterne avec la vie paisible que mène Henri à Vienne (même s'il a constamment la fièvre, ce n'est rien en comparaison de la boucherie qu'est la guerre et le roman joue de ces contrastes). Le Journal de Stendhal nous livre peu de détails sur ce séjour à Vienne, la correspondance avec Pauline un peu plus mais Stendhal avoue y avoir déguisé et adouci bien des faits en écrivant à sa sœur. C'est pourquoi Patrick Rambaud puise dans un autre document bien plus généreux en détails précis sur ce séjour. Félix Faure, venu retrouver son ami à Vienne du 2 août au 5 septembre 1809, écrit un Journal où s'alimente le romancier<sup>10</sup>. Dans un appendice au roman, intitulé 'notes historiques', celui-ci livre ses sources et sa méthode de reconstitution historique :

Cœuvres intimes I, "La Pléiade" 1981. On peut y lire en appendice des extraits du *Journal* de Félix Faure en 1809. J'y ai pêché la scène du *Don Juan* de Molière transformé en opéra. La représentation a eu lieu le 12 août, et non fin mai comme dans le roman. J'ai mis dans la bouche de mon Henri Beyle des propos qu'il avait vraiment tenus, autant que possible. (Rimbaud, 1997: 300)

Effectivement, cette scène est rapportée à la fin du roman. On y trouve quelques traces littérales prélevées dans *Journal* de Félix Faure mais qui entrent dans une ré-écriture générale de la scène. On lit chez l'ami de Stendhal :

Ce soir, j'ai vu *Don Juan* au théâtre de la Vienne. Ce théâtre est décidément beau : quatre rangs de loges, les premières soutenues par des cariatides. [...] Le *Don Juan* que j'ai vu aujourd'hui ne ressemble pas à celui de Molière. [...] Le théâtre représente successivement un jardin, un bal maqué (belles décorations), l'intérieur près de la porte d'une ville, etc. Les décorations changent dix ou douze fois, toujours à vue, et les changements fort bien exécutés. Mme Campi (voix étendue, sons extraordinaires dans le chant, chantant avec effort, maigre, laide) jouait le rôle de la fille du Commandeur[...] Comme dans la pièce française, Don Juan invite la statue du Commandeur. Le Commandeur se rend à cette invitation. Donna Elvire et la statue le pressent de se convertir ; il s'y refuse ; alors la statue s'abîme sous terre, des démons paraissent et entraînent Don Juan ; on le voit enfin transporté près du mont Vésuve au moment de l'éruption, et les démons le contraignent de se précipiter dans le cratère. Les torrents de lave enflammée coulant dans la plaine sont assez bien imités. (Stendhal, 1981: 1054-1055)

Chez Rimbaud, cela donne ceci:

Une semaine après la bataille le théâtre de la Vienne était comble. Les officiers français occupaient les quatre rangs de loges, souvent accompagnés de belles Autrichiennes en robes à falbalas, très décolletées, qui remuaient devant leurs gorges nues et rondes des éventails en plumes. Ce soir-là, on donnait le *Don Juan* de Molière modifié pour l'opéra ; Sganarelle arrivait en chantant et les décors changeaient à vue. Les arbres du jardin, qui ressemblaient à des vrais, pivotaient pour se changer en colonnes de marbre rose, un buisson en tournant révélait des cariatides, l'herbe s'enroulait pour devenir tapis d'Orient, le ciel se décolorait, des lustres monumentaux tombaient des cintres, des parois glissaient, un escalier se déplaçait ; [...] Dans leur loge, les deux amis [Beyle et le colonel Lejeune] échangeaient des propos rapides sur les chants et les décors, ils trouvèrent madame Campi, qui interprétait la fille du Commandeur, trop maigre et bien vilaine, mais sa voix les charmait. [...] Au dernier acte, quand la statue du Commandeur descendait sous terre, une nuée de démons cornus attrapait Don Juan. Sur la scène, le Vésuve entraînait en irruption et des flots de lave bien imitée coulaient jusqu'au proscenium. Les démons jetaient en ricanant le gentilhomme dans le cratère et le rideau tombait. (Rimbaud, 1997: 286)

Il y a là un véritable travail de ré-écriture à partir de bribes, de détails disséminés dans le journal de Félix Faure. Ce qui était simple notation factuelle à visée descriptive dans le journal est, dans le roman, repris par un point de vue

progressivement situé. La description, d'abord amplifiée et dramatisée par le narrateur, s'intériorise à travers le regard des deux spectateurs, personnages du roman, et se mue en 'scène'. Les éléments diaristes sont prélevés, combinés et développés. La citation n'y apparaît pas en tant que telle mais se fond dans l'écriture romanesque qui efface les sutures des éléments prélevés. La 'greffe' du 'corps étranger' qu'est la citation 'prend' et le texte de Rambaud assimile celui de Félix Faure dans un mouvement de 'jubilation' dont Antoine Compagnon décrit ainsi le mouvement: 'Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence' (Compagnon : 31-32). C'est ce raccommodage que réalise le romancier rhapsode à partir d'éléments composites. Dans la même scène en effet, Henri Beyle demande à son camarade de regarder 'la troisième choriste en partant de la gauche'. Il désigne ainsi Valentina *alias* Babet, sa maîtresse réelle, une actrice rencontrée pendant ce séjour viennois. Lejeune a bien existé ('C'est un grand peintre et un officier de liaison de l'État-major' Rambaud, 1997: 296) mais 'sa liaison amicale avec Stendhal' (Rambaud, 1997: 296) est une fiction. Il y a donc là déplacement, assemblage de plusieurs sources et invention. Parfois, le 'travail de la citation' est paradoxalement à la fois plus complexe et plus apparent. Au chapitre IV de *La Bataille*, Rambaud pose un corps sur les traces écrites. On y voit en effet Henri Beyle devant son journal:

À la chandelle, Henri fouilla sa cantine frappée d'une aigle ; il en sortit un cahier gris qu'il posa sur la table. Barrait la couverture trop feuilletée un titre à l'encre noire : *Campagne de 1809 de Strasbourg à Vienne*. Il parcourut les dernières pages. Son journal s'arrêtait à la date du 14 mai et il ne l'avait pas poursuivi. Les derniers mots de sa main indiquaient: "Ci-joint un exemplaire de la proclamation. Temps superbe et très chaud." Pliée à cette page, une fameuse proclamation que l'Empereur fit imprimer la veille de la capitulation de Vienne. Henri la déplia pour la relire : "Soldats ! Soyez bons pour les pauvres paysans [...]" (Rambaud, 1997: 156)

Le texte romanesque produit un effet troublant. Le journal est d'abord figuré comme objet matériel et décrit comme tel. Il ressemble effectivement beaucoup à ce qu'on a pu voir, en 2006, lors de la donation Bérès à la bibliothèque Municipale de Grenoble: des cahiers à couverture grise qu'on découvrait pour la première fois dans l'état où Stendhal les avait laissés. La citation prend corps en ce qu'elle est mise en scène, incarnée par la lecture de Stendhal, représenté en action comme lisant son propre journal. Elle émet une voix, reflète une présence, incarne ces mots griffonnés:

un jour, Henri Beyle écrivit ces mots, les relut certainement conformément à son habitude, comme le fait le personnage de Rambaud. Ce sont là des 'effets de réel' qui nous invitent à nous représenter le passé vivant et qui servent à authentifier la 'vérité' du roman comme pseudo-document. La référence est exacte: ces quelques mots sont bien ceux qu'on peut lire en effet sur le folio 96 recto du manuscrit R 5896 Rés. (vol. 5), conservé à la bibliothèque Municipale de Grenoble. Le texte romanesque a de ce fait presque l'allure d'un document et le manuscrit est figuré comme un des objets du roman ; il authentifie la 'véracité' de la scène.

Deux entorses cependant à cette fidélité: la première, c'est que le titre *Campagne de 1809 de Strasbourg à Vienne* est calligraphié au centre de la page et non 'en travers', comme l'écrit Rambaud, et qu'il ne figure pas sur une couverture grise mais sur une simple page de titre. La seconde, c'est que la proclamation de Napoléon que Stendhal mentionne et dont Rambaud reproduit le texte 'n'est pas jointe au Journal' écrit Victor Del Litto dans une note de l'édition de La Pléiade (Stendhal, 1981: 1345). Rambaud a dû trouver ce document dans les archives de Napoléon qu'il a consultées, dit-il (Rambaud, 1997: 298-299). On voit donc que dans les lacunes du Journal s'opère une reconstitution du projet de Stendhal à partir de la fusion entre deux sources: 'un roman historique, c'est la mise en scène de faits réels' note Rambaud dans l'appendice explicatif qu'il donne à la fin de son roman (1997: 294)<sup>11</sup>.

L'apparition de Stendhal dans le roman privilégie donc le personnage Henri Beyle comme corps, comme figure référentielle qui atteste de sa présence dans le cours de l'Histoire de Napoléon, plutôt que comme discours. Ce qui, d'une certaine manière est une fidélité à l'Histoire puisque dans ces années où il est représenté, le personnage n'est pas encore devenu un écrivain.

Frédéric Vitoux, pour sa part, choisit Henri Beyle comme personnage principal de son roman *La Comédie de Terracina* mais il s'écarte de la réalité en s'installant dans une béance du récit de vie pour imaginer un épisode lacunaire qui s'inscrit parfaitement dans le *continuum* biographique, sorte de pièce manquante désignée par Stendhal comme une amorce de narration. Dans *Rome, Naples et Florence en 1817* en effet, Stendhal décrit une rencontre avec Rossini à Terracina, sur le chemin de Rome à Naples, le 9 janvier de la même année:

Terracine, 9 janvier 1817: À Terracine, [...] l'on me propose de dîner 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 si 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 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. Il me dit que Naples veut une autre musique que Rome; et Rome, une autre musique que Milan. Ils sont si peu payés! Il faut courir sans cesse d'un bout de l'Italie à l'autre, et le plus bel opéra ne leur rapporte pas mille francs. Il me dit que son *Otello* n'a réussi qu'à moitié, qu'il va à Rome faire une *Cendrillon*, et de là à Milan, pour composer *La Pie voleuse* à la Scala. (1973: 28).

Mais l'emploi du temps du compositeur italien et celui d'Henri Beyle ne concordent pas et il semble peu probable que les deux hommes se soient jamais rencontrés à cette date et en ce lieu. Selon Victor Del Litto, la scène 'n'est pas invraisemblable, *Otello* ayant été créé à Naples le 4 décembre 1816, *La Cenerentola* à Rome le 25 janvier 1817. [...]. Cela dit, il y a lieu de préciser que, en 1817, Rossini était âgé de vingt-cinq ans, et non pas de trente à trente-deux ans' (Stendhal, 1973: 1344). Frédéric Vitoux, dans la postface de son roman, est plus catégorique et démontre l'impossibilité de la rencontre : 'Cette rencontre ne doit relever que du goût immodéré de Stendhal pour la mystification. Il aurait aimé rencontrer Rossini. Du coup, il accorde la réalité à ses propres désirs. Et tout est dit' (1994: 298). Il cède néanmoins à la tentation, séduisante pour un romancier familier de Stendhal, de Rossini - dont il a écrit une biographie - et de l'Italie où il situe la plupart de ses romans, de prolonger cette scène fantasmagorique et de 'saisir des personnages réels' pour 'tenter de les hisser à la dignité des êtres de fiction' (1994: 299):

[...] la rencontre de Stendhal et de Rossini doit appartenir au seul domaine de l'imaginaire. Mais dès lors qu'il m'amuse à mon tour de l'imaginer, de la développer, mieux valait la situer à tout prendre en décembre 1816, à la date la plus conforme au calendrier du jeune maestro [...] (Vitoux, 1994: 298)

C'est donc aussi au 'premier Stendhal' que le romancier a recours pour raconter la scène improbable d'une rencontre entre deux artistes égarés sur la route de Rome à Naples. Ils se croisent chez le comte Nencini, exilé du royaume de Naples par les Bourbons restaurés. Henri Beyle et Rossini, attendent, en compagnie de jolies et spirituelles femmes italiennes que Beyle tentera en vain de séduire l'une et l'autre,

que la route menant à Naples pour l'un, à Rome pour l'autre, soit sûre: les bandes de brigands fidèles à Murat infestent la région et rendent le voyage dangereux. On le voit, le cadre narratif met en place quelques thèmes sur lesquels se grefferont le discours stendhalien : la musique, les brigands ('un voleur me plaît quand il est énergique', 1994: 37), les soldats de Napoléon, la Restauration, la passion, le *fiasco*, les femmes italiennes et l'Italie, si supérieure à la France.

La conversation entre Rossini et Beyle - mais aussi entre Beyle et ses hôtes - roule sur des sujets qui sont des prétextes à puiser dans le fonds des obsessions de l'écrivain et donc à révéler au lecteur quelques lieux communs stendhaliens. Au début du roman, par exemple, Beyle s'émerveille qu'en Italie les cochers 'déclament à tue-tête des fragments de *La Jérusalem délivrée* et des sonnets de Pétrarque' (1994: 13). Il demande dès son arrivée s'il y a un Opéra à Terracina et aussitôt après la réponse négative de son interlocutrice, le narrateur enchaîne:

Il en parut chagriné mais guère surpris. [...] Pour lui, une ville sans Opéra n'était pas une ville digne de ce nom. Dès qu'il arrivait quelque part, c'était là sa première question : y a-t-il un Opéra ? Et là où il n'y avait pas d'Opéra, il n'y avait pas de civilisation et par conséquent il n'y avait pas de bonheur. Cette certitude l'habitait depuis ce soir de mai 1800 où, jeune homme qui n'avait pas encore dix-huit ans, sans emploi et sans uniforme, surnuméraire de l'armée d'Italie, encombré d'un gros sabre, épuisé à poursuivre à cheval avec quelques jours de retard les troupes du Premier Consul, il venait d'arriver à Novare après avoir franchi le Saint-Bernard [...]. 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 (Vitoux, 1994:16-17)

Le discours du narrateur reprend plusieurs déclarations éparpillées<sup>12</sup> dans l'œuvre mais se fonde essentiellement ici sur le socle d'un souvenir initiatique évoqué au Chapitre XLV de la *Vie de Henry Brulard* (Stendhal, 1982: 949-951). Le roman sonde un large échantillon de textes mais ne les cite jamais, à l'exception des épigraphes, en tête de chapitres, ou de quelques expressions réservées de la 'langue' stendhalienne: 'Mais était-elle "ayable" comme il aimait à le dire ?' (1994: 20); ' [...] cette Angela 'catin sublime' sans mystère sinon sans mensonges' (1994: 29). C'est donc par intégration, par absorption de l'intertexte stendhalien que procède l'écriture, par allusions réservées aux '*happy few*'. Comprenne alors qui pourra, entre les lignes, la paraphrase des textes de Stendhal, les non-initiés devant se contenter d'un niveau premier de l'histoire, à leur insu:

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 (Vitoux, 1994: 185)

On reconnaît là, bien sûr, une des thèses de l'*Histoire de la peinture en Italie* mais aussi une allusion au lieu commun selon lequel la démocratie américaine, certes louable dans ses principes, aurait précipité la mort de l'art en favorisant le 'culte du dieu dollar' (Stendhal, 1977: 135). On retrouve notamment cet argument dans *Le Rouge et le Noir* (livre I, chap. I), *Lucien Leuwen* (livre II, chap. LXV), *La Chartreuse de Parme* (livre I, chap. VI) ou dans *La Comédie est impossible en 1836* (Stendhal, 1972: 276-277). On entend du Stendhal, familier à l'oreille avertie d'un lecteur qui prend plaisir à identifier, à reconnaître et à décoder ce qui se trame sous le texte qu'il lit, l'absence de guillemets renforçant encore cette impression d' 'entre soi' déjà produite par le texte du XIX<sup>e</sup> siècle. La citation 'vadrouille' (Compagnon, 1979: 31) ainsi librement d'une écriture-source à celle qui l'emprunte et la fait jouer librement. Il arrive même que le discours stendhalien contamine celui du narrateur qui peut attribuer à d'autres personnages que Beyle ses expressions ou ses manières de penser. Alors qu'il évoque le personnage du comte Nencini, le narrateur commente ainsi l'effet du paysage sur l'exilé: 'Si les paysages glissaient sur lui comme un archet sur son âme, en retour, son esprit, ses regrets, sa mélancolie de Naples jouaient sur les paysages et les métamorphosaient' (1994: 40). Ce sont là sont autant de citations voilées qui agissent comme un discours crypté, saturé de références.

Patrick Rambaud et Frédéric Vitoux font signe à la part romanesque de l'existence de Stendhal. Gérard Guégan et Philippe Sollers, eux, figurent le personnage Stendhal de manière beaucoup moins narrativisée et donnent de lui un visage plus flou. Il est moins le personnage d'une histoire que de leur histoire, dans un rapport très narcissique à l'autre. Le recours à l'auteur prend alors souvent, dans leurs romans, la forme d'un dialogue qui permet autant de faire 'revivre' Stendhal que de construire, par son intermédiaire, une fiction de soi valorisante.

Familier de l'ombre de Stendhal qui rôde dans la plupart de ses romans<sup>13</sup>, Gérard Guégan lui laisse toute la place dans son dernier livre *Appelle-moi Stendhal* (2013) - ou plutôt il se laisse toute la place dans cette identification à Stendhal. Nourri des lectures de Stendhal depuis l'adolescence, depuis 'qu'à dix-sept ans [son]

professeur de français lui fait lire *H. B.* alors qu'[il] est déjà sous l'influence de *Leuwen*' (Guégan, 2013: 79), il est habité par ses textes, inscrits à même sa chair, les réminiscences littéraires se confondant avec la mémoire de sa propre vie:

“Le bonheur est dans la satisfaction de nos passions”.

Mince, c'est un air que je connais.

Ne l'ai-je pas autrefois chantonné dans les arrière-salles enfumées du Vieux-Port ?

En ce temps-là, je personnifiais la citation. Les deux-points-ouvrez-les-guillemets composaient l'essentiel de ma conversation. Et comme je ne jurais que par Stendhal, il est probable que j'avais dû lire cela dans ses œuvres intimes et que je l'avais adopté. (Guégan, 2013: 26)

En cette période de la jeunesse, marquée par une véritable 'innutrition' littéraire, le narrateur raconte comment sa parole s'efface sous la littérature, comment elle devient citation, à travers la fascination pour Stendhal. Dans le texte, il garde la distance des guillemets ('L'une des "femmes les moins poupées" que tu auras connues', 2013: 87), s'approprie la citation ('L'œil devrait tout voir mais se voit-il lui-même ?', 2013: 79) ou la parodie (il parle des 'romans de boniche' (2013: 23), traduisant ainsi l'expression 'romans pour femmes de chambre' dont parle Stendhal, notamment dans le 'Projet d'article sur le Rouge et le Noir').

Ce qui l'intéresse dans ce livre de 2013, c'est un moment particulier de la vie de son auteur fétiche: le passage de la vie à la mort. Dans la première partie du récit fictionnel, le narrateur enquête donc sur les circonstances de la mort de Stendhal<sup>14</sup> et c'est à un Stendhal posthume, à un Stendhal Outre-tombe, qu'il s'adresse, à la deuxième personne du singulier:

La scène est connue : rue des Capucines. La date l'est également mardi 22 mars 1842. Ce devrait être le printemps, ça ne l'est pas. Voilà déjà une semaine que le thermomètre descend chaque nuit en dessous de zéro. Les fontaines de Paris ne dégèlent plus. À 7 heures du soir, quand le trottoir se dérobe sous tes pas, il fait un froid de gueux. Ton corps décrépi, maltraité, usé par la goutte, n'y résiste pas. Tu es foudroyé par cette crise d'apoplexie que tu disais espérer à tes proches – "je donnerai cher pour qu'un coup de poignard m'épargne les longues souffrances". (Guégan, 2013: 13)

Le récit commence donc comme une notice nécrologique, il s'ouvre sur un corps mourant. Le narrateur s'inscrit dans le courant d'un fait avéré de la biographie mais pour le réorienter. La tradition affirme en effet, d'après le témoignage de Romain Colomb, que Stendhal quittait le Ministère des affaires étrangères lorsqu'il s'écroula

dans la rue, victime d'une attaque d'apoplexie: 'huit jours de dictée et de corrections déterminèrent une attaque d'apoplexie ; il en fut frappé, le mardi 22 mars 1842, à sept heures du soir, à deux pas du boulevard, sur le trottoir de la rue Neuve des Capucines, à la porte même du Ministère des affaires étrangères' (Colomb, 2003: 111). Gérard Guégan soutient, lui, que ce soir-là, Stendhal sortait du bordel d'une 'Dame Cavaillès [qui] tient commerce de jeunes vierges (ou passant pour l'être)' au '9 de la rue de l'Arcade' (2013: 18), en compagnie de Joseph Lingay. Dans la préface qu'il donne à la réédition de la *Notice sur la vie et les ouvrages de Henri Beyle dit Stendhal* (1854), le romancier accuse le cousin bien intentionné d'avoir déguisé la vérité sous prétexte de respectabilité: 'Rien ne l'arrête quand il y va de la renommée de Stendhal' (Colomb, 2003: 10) ; 'Colomb a tort sur tous les plans' (Guégan, 2013: 31). Ce fait 'scandaleux' des derniers moments de Henri Beyle est le point de départ d'une réécriture biographique, (faux) documents à l'appui. Le romancier du XXI<sup>e</sup> siècle prétend avoir eu accès à des papiers introuvables, garants de la l'authenticité absolue de son récit: les carnets secrets de Lingay qu'on pensait disparus et un inédit de Gobineau, un certain *Tombeau de Stendhal*, actuellement détenu par l'université d'Oregon dont les bibliothécaires interdisent qu'on en prenne des notes (Guégan, 2013: 38) et que seul avant lui Aragon aurait consulté. Ces pseudo-manuscrits accréditent la fiction, rendent plausible l'invention du romancier et créent une illusion documentaire (il existe bien un article de Gobineau sur 'l'œuvre de M. de Stendhal', paru dans *Le Commerce* du 14 janvier 1845<sup>15</sup> mais où ne figure aucune allusion à la vie de Beyle). On est donc d'emblée mystifié dans le roman, le narrateur se plaisant malicieusement à mêler faits réels et fragments inventés dans un tissu narratif homogène. Sa familiarité affichée avec Stendhal accentue la crédibilité du lecteur: 'Dis donc vieux camarade (eh oui, je suis à tes côtés, Stendhal, moi qui ai tous les droits depuis que, dans un autre vie, tu m'as autorisé à te tutoyer), l'agonie t'a métamorphosé, tu as fondu, tes joues se sont cérusées, le contour de tes lèvres s'est redessiné. [...] Tu es redevenu séduisant, Stendhal' (Guégan, 2013: 24). Gérard Guégan se présente donc comme un témoin privilégié (49), confident unique, seul à avoir accès aux secrets et aux révélations ignorées de tous parce que Stendhal lui a donné les clés de son inconscient :

Je mise sur l'inconscient. [...] Et je me glisse dans le sillage du nageur en eau profonde.

Hein, quoi, je déraisonne ?

Oubliez-vous que tout est possible lorsque s'ouvrent les fenêtres du cœur ? [...]

Ça y est, je suis dans le courant. Il m'emporte. Je ne lutte pas. Je dérive. Et, par vagues successives, des pensées, les tiennes, me cernent, me recouvrent, m'aspirent vers un avant indistinct.

Ce sont des pensées pour la plupart dépourvues de raison, comme inachevées. Je m'accroche, je veux en détecter le sens, et ça vient. L'une après l'autre, les syllabes s'emboîtent, forment des mots, des phrases [...]. (2013: 24-25)

Stendhal est ici présent comme un souffle, une voix spectrale, qui resurgit du tombeau, par bribes et fragments que le narrateur, herméneute improvisé, s'emploie à déchiffrer pour le lecteur, 'élu', 'heureux' d'être ainsi connecté, par l'intermédiaire d'un *vates* inspiré, aux arcanes de la pensée stendhalienne. L'identification devient ici substitution: on ne sait plus parfois qui parle, du narrateur qui se prend pour 'l'ombre d'un spectre, et qui ne prétend à rien de plus' (2013: 114) ou du 'spectre' que le narrateur met en scène tel un justicier pour juger les vivants, *deus ex machina* surgi du ciel ou des enfers: 'Instantanément, sur fonds d'éclairs et de coups de tonnerre, revoici Stendhal' (2013: 57).

Mais Stendhal et Gérard Guégan c'est un seul et même homme depuis que la 'rupture sans concession' (2013: 79), professée par l'auteur du XIX<sup>e</sup> siècle a gagné celui du XXI<sup>e</sup>. Le Stendhal de Gérard Guégan est politique, lucide, ennemi de l'hypocrisie, 'professeur d'énergie, camarade de parti' (2013: 71): 'Comprenez que la pause n'existe pas pour un stendhalien./Vivre l'œil aux aguets et le doigt sur la détente lui est un état naturel' (2013: 70). C'est le Stendhal des résistants, de Jean Dutour, de Jean Prévost, du Che, retrouvé à sa mort avec *La Chartreuse de Parme* dans son havresac, et de tous ceux qui se sont engagés en son nom.

Le 'fantôme' de Stendhal prend même parfois la parole, il fait des commentaires rétrospectifs sur les femmes qu'il a aimées et qu'il voit à son propre enterrement (rejouant un peu le rôle de Sénécé assistant à ses obsèques dans *San Francesco a Ripa*, mais, cette fois, de manière burlesque). S'engage alors un dialogue complice et grivois entre le narrateur et le revenant sur les mérites sexuels de ces femmes (notamment ceux d'Alberthe de Rubempré). Le récit ne se contente pas de regarder vers le passé, il pratique l'anticipation, en jouant de la situation décalée dans le temps des deux compères pour satisfaire la curiosité de Stendhal :

- S'il te plaît, depuis quand ai-je gagné ? Depuis quand ai-je des lecteurs ? Des admirateurs ? Depuis 1880 ou 1935 ?
- On verra cela une autre fois... (Guégan, 2013: 88)

Dans la seconde partie du texte, le narrateur accompagne Stendhal dans les rues de Paris pour une promenade délirante où ils rencontrent Baudelaire, Nerval ou d'autres auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> (2013: 68-69). Puis, les contours de la narration se dissolvant au fil de la lecture, les substitutions entre Stendhal et des auteurs de XX<sup>e</sup> siècle foisonnent. Dans ce fragment de science-fiction ('ah, rêvons, rêvons', 2013: 44), on rencontre tour à tour Stendhal en Roger Nimier une 'Camel sans filtre' (2013: 125) à la bouche ('Je ne suis Nimier que pour l'apparence, sinon c'est Stendhal qui parle' 2013: 125), en Barrès (2013: 138), en Giono (2013: 161) ou même en Fabrice Del Dongo (2013: 162):

À l'occasion de tes prochains retours, comptes-tu adapter ton apparence en fonction de tel ou tel de tes soutiens ? Si oui, évite Bardèche et tous les prix de Staline qui t'ont sacré héros de l'Union soviétique, ta cote s'effondrerait. (2013: 139)

Cette fiction du revenant autorise Gérard Guégan à laisser aller sa plume avec humeur et humour sous le prétexte qu' 'un fantôme est libre' (2013: 84), un peu trop libre ?

Philippe Sollers part du constat que Stendhal n'est plus lu en 2011, date à laquelle paraît son roman *Trésor d'amour* :

[...] Stendhal n'intéresse plus qu'un milieu *restreint*. De son temps, ses livres étaient accusés par la bourgeoisie peu éclairée, comme par le socialisme naissant d'être pleins de "fanfaronnades". On s'y est habitué en apparence, puis on l'a oublié. De nos jours, n'importe quel américain moyen, si on l'interroge sur la littérature française, hésitera un instant, puis répondra "Flaubert". "Stendhal" jamais. (Sollers, 2011: 47-48)

Cette restriction l'inclut évidemment. Philippe Sollers comprend Stendhal et lui ressemble étrangement. Le narrateur est à Venise où il a coutume de retrouver sa maîtresse, Minna Viscontini, qui se trouve être la descendante de Metilde Dembowski, née Viscontini. La jeune femme est 'professeur de littérature comparée à l'université de Milan. Sa spécialité est la littérature française, et, en réalité, un seul auteur: Stendhal. Elle a publié, en italien, un brillant petit essai sur les *Souvenirs d'égotisme*' (Sollers, 2011: 19). Sa fille s'appelle Clélia, son chat Arrigo (Sollers, 2011: 38). Sa propre histoire croise celle de Stendhal par le biais de cette descendance. À travers cette mise en abyme, le narrateur, amoureux de Minna (que

son père a prénommée ainsi en souvenir de Mina de Vanghel, ‘le deuxième *n* [ayant] été ajouté pour conjurer l’étrange folie de ce personnage’, Sollers, 2011: 19) apparaît comme le double de 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’ (Sollers, 2011: 23). Il fait partie des ‘heureux élus’, il est même l’élu, choisi par Stendhal lui-même, qui, d’outre-tombe, lui accorde le privilège d’une conversation, à la fin du roman, dans une sorte de fusion finale:

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. Nous allons écouter *Don Giovanni* à la Fenice [...], et voici que la musique et les voix font voler le théâtre, et toute la lagune avec lui. On sort, on marche un peu dans la nuit, on prend le bateau, l’eau nous enveloppe, tout est velours, tout est gratuit. (Sollers, 2011: 214)

Au cours du roman, le narrateur multiplie les signes de cette élection : lui aussi circule entre Paris et l’Italie, il partage le tropisme italien de son auteur fétiche, il déteste autant son époque que Stendhal haïssait la Restauration. Son discours est tissé de résonances, d’échos et de parallélismes entre deux siècles:

L’éditeur [de Stendhal] lui conseille de modérer son propos.

Réponse:

”En 1817, je n’ai pas craint les procureurs généraux; pourquoi aurais-je peur des millionnaires en 1826 ? Je ne crains que ce que j’estime.”

Ici, maintenant, au début du 21<sup>e</sup> siècle, j’ajoute: je n’ai pas craint ma famille, la maladie, les curés, l’école, l’université, l’armée, la police, les fascistes, les communistes, pourquoi craindrais-je les milliardaires et les journalistes ? (Sollers, 2011: 85)

Le narrateur de *Trésor d’amour* rebondit sur la citation de Stendhal, il l’actualise et se l’approprié. Par-delà les siècles, il lui donne une seconde vie, une force critique nouvelle. Il lui arrive même parfois de transposer des situations stendhaliennes dans le monde contemporain en les ‘komikant’. La ‘nouvelle Métilde’ du XXI<sup>e</sup> siècle, comme celle du XIX<sup>e</sup>, peu sensible aux valeurs stendhaliennes (et donc ‘sollersiennes’) de l’amour-passion, est complètement rétive à l’appel de la ‘romance’:

Voyez cette femme aujourd’hui : 50 ans, en paraissant 40, ravissante, elle pourrait prétendre à une grande carrière de courtisane intrigante. Mais les temps ont changé. Au lieu d’une vie très remplie mais vide, elle a choisi une autre vie vide, ascension sociale continue, conseils d’administration. Elle monte, elle monte, elle a deux

enfants, elle s'interdit le moindre plaisir amoureux. Supposons que Stendhal la rencontre: il est séduit, il 'cristallise', s'imagine des choses que la nouvelle Métilde est bien incapable de concevoir, des choses *indécentes* qu'il se refuse à écrire. La nouvelle Métilde a bien remarqué ses manœuvres, et elle ne déteste pas lui donner des illusions. [...]. En fait, la nouvelle Métilde est incapable de *romancer* sa vie, elle a vendu son corps au corps social, ce qui la rend, à part ses mots d'esprit souvent corrosifs, ennuyeuse. (Sollers, 2011: 183-184)

À travers le type contemporain de l'*executive woman*, version régénérée de la femme 'sans tempérament', le texte défait le cliché d'une Métilde idéale et donne une lecture possible - mais juste - d'un épisode de la biographie d'Henri Beyle. Sollers, lui, par ce déplacement, se présente comme un 'nouveau Stendhal' et ne cesse de tisser des ponts entre les siècles. Romantique des temps modernes, mal à l'aise dans son temps, dont il dit ne partager aucune valeur, esthète, jouisseur, il fait de Venise le lieu de son repli (2011: 85-86). Là, loin de la société, de la politique, dans une oisiveté bienheureuse et dans l'intimité d'une relation amoureuse, il est 'transporté dans le roman de la vie' :

Le roman de la vie, c'est là où se passent les choses qui échappent à la société, et qui n'auraient pas lieu, pour Stendhal, dans l'abolition des distances. La communion distancée intime est une ivresse, et Mozart le dit. On est loin de ce qui se passe à Paris, Bourse, élections, police et corruption à tous les étages, là où on a besoin d'hommes qui comprennent "les diverses valeurs de l'argent aux différentes heures de la journée". (Sollers, 2011: 106)

Les grands thèmes sollersiens, déjà énoncés dans *La Fête à Venise* où la référence à Stendhal était déjà présente, sont ici remis en scène et Stendhal sert de caution à leur reprise. Ainsi Stendhal revit une seconde fois non seulement par l'évocation de certains épisodes de sa vie mais par le maniement d'un véritable art de la citation, par un nouvel accueil de ses formules. Stendhal apparaît alors comme une voix *off*, ponctuant le récit principal des amours du narrateur et de Minna. Au premier abord, on peut s'irriter de ce qu'on prend pour une facilité, un remplissage. Sollers, en rhapsode, enchaîne les citations, 'farcit' ses propos de bribes extraites d'un corpus très large et peu souvent cité (il a lu, par exemple, *Les Privilèges*) et affiche ainsi sa culture du texte stendhalien au point qu'on se demande si ce texte n'est pas plutôt écrit par Stendhal que par Sollers:

Nous ne sommes pas à Milan, mais à Venise, ville invisible au 19<sup>e</sup> 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 de l’Italie, on devient insensible.” (Sollers, 2011:23)

Parfois encore, degré zéro de la citation, quelques pages de la *Vie de Henry Brulard* (Stendhal, 1982) sont reproduites en fac-similé (2011: 141-145) ; ou bien une citation se cache sous l’énoncé, réservée à qui sait lire l’allusion entre les lignes, (‘sa beauté est une promesse de bonheur’ Sollers, 2011:43). Citations littérales juxtaposées, inclusion de passages photocopiés, emprunts signalés ou paraphrase cryptée, ce florilège est plus subtil qu’on ne le croit: l’auteur choisit, il élit, et par ce léger déplacement, par cette greffe d’un texte sur l’autre, il en renouvelle le sens et la portée, il en évite la fossilisation: ‘La phrase vit : on peut la transplanter’ (Compagnon, 1979: 31). Sollers ‘élargit’ Stendhal et le transmet. Non seulement il lui donne un visage mais il le rend familier à l’oreille du lecteur et montre qu’il est toujours ‘audible’, que son propos est toujours actuel, qu’il ne dépare pas aux voisinages d’un texte d’aujourd’hui. Sollers est un passeur: grand connaisseur du texte stendhalien mais aussi de ses effets sur le lecteur d’aujourd’hui, il le réactualise et réactive sa vigueur et sa verdeur critiques. Le texte stendhalien (qu’il soit autobiographique ou romanesque) est un réservoir dont l’auteur contemporain déplie les potentialités et où il puise son énergie : ‘[...] Stendhal transmet une joie singulière. On ne vit pas du tout comme lui, ses histoires sentimentales sont d’un autre temps, mais, *nerveusement*, il émet un message spécial. Il *rajeunit*.’ (Sollers, 2011: 197).

Les romanciers convoqués empruntent donc à Stendhal pour créer du nouveau mais aussi pour garder sa parole comme dans un sanctuaire, dans un double mouvement complémentaire. Faire du neuf avec l’ancien, remotiver les clichés est une manière de transmission et de publicité pour un auteur envers lequel aucun des contemporains dont il a été question ici ne cache son admiration. Ce fonds de lecture commun n’épargne certes pas la reprise d’éléments communs, les clichés. Mais cet ‘usage’ que les auteurs d’aujourd’hui font du texte stendhalien assure sa transmission et sa survie.

Il semblerait même que ‘la gloire de Stendhal’ rejaillit sur ceux qui le célèbrent. Ce ‘recyclage’ du texte les révèle autant que l’auteur cité. Mais il dévoile aussi notre époque, ce qui n’aurait pas déplu à celui qui fut, selon un autre romancier

contemporain, grand amateur de Stendhal, ‘révéléateur de son temps’ (Domecq, 2002: 149).

---

<sup>1</sup> Les nouveautés critiques ou semi-critiques pleuvent ces derniers temps (Ansel, 2013 ; Berthier, 2013, Crouzet, 2013).

<sup>2</sup> Ce choix a donné lieu à de nombreux volumes collectifs (Bourdenet, 2013; Bourdenet, Glaudes, Vanoosthuysse, 2013; Reid, 2013).

<sup>3</sup> Jean Rouaud, 9 mai 2006 ; Frédéric Vitoux, 14 novembre 2006 ; Jean-Philippe Domecq, 25 janvier 2007 ; Hélène Cixous, 17 mars 2007 ; Patrick Rambaud, 27 mars 2008 ; Lionel Bourg, 21 novembre 2008, Gérard Guégan, juin 2009.

<sup>4</sup> Cixous, 2013: 173-186.

<sup>5</sup> Blum, 1947: chapitre 3. Voir à ce propos l'article de Jean-Thomas Nordmann, ‘Le ”Stendhal” de Léon Blum’, *Stendhal-Club* n° 137, 15 octobre 1992, p. 17-27. L’auteur de l’article avance que ‘la compréhension de Stendhal et du beylisme se fonde sur une particulière sympathie du critique pour l’auteur qu’il étudie. [...] De là une tendance à l’identification, par laquelle la biographie rejoindrait parfois l’autobiographie’ (p. 19).

<sup>6</sup> ‘L’un des malheurs de la vie, c’est que ce bonheur de voir ce qu’on aime et de lui parler ne laisse pas de souvenirs distincts. L’âme est apparemment trop troublée par ses émotions, pour être attentive à ce qui les cause ou à ce qui les accompagne. Elle est la sensation elle-même’ (Stendhal, 1980: 58).

<sup>7</sup> Sartre, dans *Carnets de la drôle de guerre*, retient la même image. Stendhal, le 21 mai 1813, raconte qu’il écrit tranquillement son journal, à Bautzen, ‘pendant qu’on se canonne’ (1981: 867).

<sup>8</sup> Avec *La Bataille* (1997), *Il neigeait* (2000), *L’Absent* (2003) et *Le Chat botté* (2006).

<sup>9</sup> Frédéric Vitoux rappelle aussi ce larcin dans son roman (1994: 28).

<sup>10</sup> Ce journal est partiellement donné en appendice du tome 1 du *Journal de Stendhal* (Stendhal, 1981: 1049-1057).

<sup>11</sup> Selon Claudie Bernard le roman historique ‘a pour fonction la représentation (fictionnelle) du passé (effectif)’ (1996: 7).

<sup>12</sup> En septembre 1816, par exemple, à peine arrivé à Milan, Stendhal se précipite à la Scala : ‘Milan, 24 septembre 1816. - J’arrive, à sept heures du soir, harassé de fatigue; je cours à la Scala. - Mon voyage est payé’ (Stendhal, 1973: 288)

<sup>13</sup> Le héros de *La Rage au cœur* se déclare ‘littéralement fou de Stendhal’ (Guégan, 1974: 85); celui de *Soudain l’amour*, qui s’appelle Maximilien Périer-Lagrange, affirme : ‘Stendhal c’est ma vie’ (Guégan, 2003: 45). Il choisit ce pseudonyme pour ne pas porter le nom de son père avec lequel il a rompu toute relation, il déteste George Sand, il aime Saint-Simon (et Simenon) il fréquente les Tracy. Dans *Beau Soleil* (Guégan, 1979), Julien, le personnage qui va mourir, s’enferme dans un appartement et ses derniers bonheurs sont d’aimer une femme et d’écrire un roman.

<sup>14</sup> Sollers propose lui aussi une version de la mort de Stendhal (2011: 92).

<sup>15</sup> On retrouve le contenu de cet article dans *Mémoire de la critique* (1996 : 239-248).

## Bibliographie :

- Ansel, Yves. 2013. *Pour un autre Stendhal*. Paris: Garnier.
- Bernard, Claudie. 1996. *Le Passé recomposé*. Paris: Hachette.
- Berthier, Philippe. 2013. *Avec Stendhal*. Paris: éditions de Fallois.
- Bourdenet, Xavier, éd. 2013. *Lectures de Stendhal: “Le Rouge et le Noir”*. Rennes: Presses Universitaires.
- Bourdenet, Xavier; Glaudes, Pierre et Vanoosthuysse, François éd. 2013. *Relire ‘Le Rouge et le Noir’*. Paris: Garnier.
- Blum, Léon. 1947. *Stendhal et le Beylisme*, Paris: Albin Michel.
- Cixous, Hélène. 2013. ‘Entretien autour de Stendhal’ in revue *Orages. Littérature et culture 1760-1830* n°12.
- Colomb, Romain. 2003. *Notice sur la vie et les ouvrages de Henri Beyle dit Stendhal rédigée en 1854 par son cousin*, préfacée par Gérard Guégan. Lyon: À Rebours.
- Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Le Seuil.
- Crouzet, Michel. 2013. *Quatre essais sur le Rouge et le Noir*. Paris: Euredit.
- Domecq, Jean-Philippe. 2002. *Qui a peur de la littérature ?* Paris: Mille et une nuits.

- 
- Guégan, Gérard. 1974. *La Rage au cœur*, Paris: Champ libre.
- Guégan, Gérard. 1979. *Beau soleil*, Paris: Grasset.
- Guégan, Gérard. 2003. *Soudain l'amour*, Paris: Grasset.
- Guégan, Gérard. 2013. *Appelle-moi Stendhal*, Paris: Stock.
- Reid, Martine. 2013. "Le Rouge et le Noir" de Stendhal. *Lectures critiques*. Paris: Garnier.
- Rimbaud, Patrick. 1997. *La Bataille*, Paris: Grasset.
- Rimbaud, Patrick. 2000. *Il neigeait*. Paris: Grasset.
- Sollers, Philippe. 2011. *Trésor d'amour*. Paris: Gallimard.
- Stendhal, 1962. *Correspondance*, tome 1. V. Del Litto et Henri Martineau éd.s. Paris: 'La Pléiade', Gallimard.
- Stendhal. 1969. *Histoire de la peinture en Italie*, V. Del Litto, E. Abravanel éd.s., Genève: Edito-Services, 'Cercle du bibliophile'.
- Stendhal. 1972. 'La Comédie est impossible en 1836' in *Mélanges*, tome 2. V. Del Litto et E. Abravanel éd.s., Genève: Edito-Services, 'Cercle du bibliophile'.
- Stendhal. 1973. *Voyages en Italie*. V. Del Litto éd., Paris, 'La Pléiade', Gallimard.
- Stendhal, 1977. *Romans et nouvelles*, tome 2. Henri Martineau éd., Paris, 'La Pléiade', Gallimard.
- Stendhal. 1980. *De l'Amour*. V. Del Litto éd.. Paris: 'Folio', Gallimard.
- Stendhal. 1981. *Œuvres intimes*, tome 1, V. Del Litto éd., Paris: 'La Pléiade', Gallimard.
- Stendhal. 1982. *Œuvres intimes*, tome 2, V. Del Litto éd., Paris: 'La Pléiade', Gallimard.
- Stendhal. 1996. 'Mémoire de la critique', Paris: PUPS.
- Vitoux, Frédéric. 1994. *La Comédie de Terracina*. Paris: Le Seuil.