



STENDHAL

DANS LA MÊME COLLECTION

Virgile par Jean Giono.

Hugo par Michel Butor.

La Fontaine par Jacques Réda.

Descartes par Paul Valéry.

Pascal par Michel Schneider.

Tolstoï par Stefan Zweig.

Baudelaire par Gérard Macé.

Schopenhauer par Thomas Mann.

DOMINIQUE FERNANDEZ
de l'Académie française

STENDHAL

pages choisies

Les auteurs de ma vie

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2018.

ISBN : 978-2-283-03100-1

LE COURAGE D'ÊTRE SINGULIER

Dès l'enfance, il n'était pas comme les autres. Né à Grenoble, il détestait cette ville, parce que sa mère y était morte quand il avait sept ans, et qu'il supportait aussi mal la suspicieuse avarice de son père que la nullité intellectuelle de son précepteur, l'abbé Raillane, despote ignare et pédant, qui au lieu d'expliquer rationnellement les choses les justifiait par *l'autorité*. À dix ans, il sauta de joie en apprenant que Louis XVI venait d'être décapité. À quatorze ans, quand sa tante Séraphie, bigote qu'il haïssait, mourut, il fit un petit dessin avec ce commentaire : ma tante Séraphie mourut en A, je tombai à genoux en B pour remercier le ciel. « Tout ce qui était tyrannie me révoltait et je n'aimais pas le pouvoir. » Il prit la passion des mathématiques, parce que rationnelles, nettes, précises, excluant l'hypocrisie. Avec Pascal et Valéry, c'est

le seul écrivain français qui ait eu cette passion des chiffres, signes non équivoques d'une intelligente claire, directe, invulnérable aux pressions. On ne triche pas avec l'algèbre. Aucune intervention étrangère ne faussera les calculs du mathématicien.

À seize ans, il partit pour Paris en vue de se présenter au concours de l'École polytechnique, auquel il avait toutes les chances de réussir, mais, le jour venu, paresse ou désir d'aventures plus piquantes, il négligea de se rendre à la convocation. À dix-sept ans, le voilà en route pour l'armée d'Italie, où, sur la recommandation de son cousin Daru bien placé au ministère de la Guerre, il fut nommé sous-lieutenant. À Ivrea, première ville du Piémont rencontrée, il prit un billet pour l'Opéra où l'on donnait *Il Matrimonio segreto* d'un certain Domenico Cimarosa, inconnu de lui. Ce fut un éblouissement. Il découvrait en même temps Cimarosa, l'opéra, *il bel canto*, l'Italie. Mais que consigna-t-il dans ses souvenirs ? Non pas quelque réflexion sur la musique, sur la ville, sur les habitants, mais le fait qu'il manquait une dent de devant dans la bouche de la cantatrice. « Voilà tout ce qui me reste d'un bonheur divin. » Il voulut apprendre l'italien. L'expression *amor nel cemento* l'enchantait. Il crut que cela voulait dire : *amour dans le ciment*, et c'est cette absurdité même qui l'attacha à jamais

à cette langue et à ce pays. En réalité, *cimento* ne signifie pas *ciment* mais *épreuve*. Un des opus les plus célèbres de Vivaldi s'intitule *Il cemento dell'armonia*. (*Ciment* se dit *cemento*.) *Amour dans l'épreuve* l'eût rebuté par le cliché. *Amour dans le ciment* lui parut la marque du génie d'un peuple qui inventait de si délicieuses extravagances.

L'Italie désormais : il n'y eut plus qu'elle à compter pour lui. En Italie, on *sent* avec plus de force que partout ailleurs. L'Italie, terre d'émotions intenses, terre de passion, s'oppose à la France, terre de vanité, rapetissée par la crainte du qu'en-dira-t-on. Ce leitmotiv parcourt toute son œuvre, en particulier *San Francesco a Ripa*, la plus enlevée des *Chroniques italiennes*, qui oppose les deux manières d'aimer, la française, insouciant et frivole, et l'italienne, passionnée jusqu'au crime. Cherchez-vous l'énergie à l'état pur, ce qui s'appelle la *virtù* ? Vous ne la trouverez qu'en Italie, où l'on aime, où l'on tue, en n'écoutant que son cœur, sans se soucier du voisin ni de l'opinion publique. Son premier texte italien fut une *Histoire de la peinture en Italie* qui n'était que le plagiat d'un érudit italien. Celui-ci fit valoir son droit de priorité. Le plagiaire eut le front de répondre que c'était l'érudit qui l'avait copié. Tel était son caractère : impertinent, c'est-à-dire

ennemi de tout ce qui pouvait faire obstacle à son bonheur.

La chasse au bonheur : sa grande affaire, et une affaire très difficile pour lui, presque impossible, d'emblée désespérée. Il était petit, gros, laid, balourd, avec de faux favoris et des cheveux teints. « On parle d'un sujet, mon esprit lent ne trouve la chose marquante à dire sur ce sujet que lorsqu'on commence déjà à le quitter. Alors je cède quelquefois à la tentation de la dire, ce qui me donne un mérite lourd, chose assommante. » (*Journal*, 19 juillet 1804). Il s'épuise à aimer des femmes qui le bafouent. Celle qu'il aima le plus et qu'il *eut* (c'était son vocabulaire) au bout de onze ans d'attente, fut la plus perfide et cruelle. La reddition de la jeune femme eut lieu à Milan le 21 septembre 1811, à 10 heures 20 minutes : il nota sur ses bretelles la date et l'heure de l'événement. La lenteur de cette conquête présente les mêmes atermoiements, la même façon de peser le pour et le contre, les mêmes hésitations sur la stratégie à suivre (*stratégie* au sens militaire : l'époque était marquée par les victoires de Napoléon) que les calculs de Julien avant de partir à l'assaut de Mme de Rênal puis de Mathilde de La Mole.

De retour à Milan en 1814, il renoua avec Angela. Leur liaison fut égayée de visites dans les

églises et les musées. Mais la femme de chambre d'Angela voulut ouvrir les yeux du trop crédule pâmé. C'est à Mérimée, confident de son aventure, qu'on doit le récit de sa désillusion. Caché par cette femme de chambre dans un cabinet noir contigu à la chambre à coucher d'Angela, il vit, par un trou ménagé dans la cloison, sa maîtresse au lit avec un beau jeune homme. « Vous croirez peut-être, confia-t-il à son ami, que je sortis du cabinet pour les poignarder ? Nullement. Il me sembla que j'assistais à la scène la plus bouffonne, et mon unique préoccupation fut de ne pas éclater de rire pour ne pas gâter le mystère. Je sortis de mon cabinet noir aussi discrètement que j'y étais entré, ne pensant qu'au ridicule de l'aventure, en riant tout seul, au demeurant plein de mépris pour la dame, et fort aise, après tout, d'avoir ainsi recouvré ma liberté. J'allai prendre une glace, et je rencontrai des gens de ma connaissance qui furent frappés de mon air gai, accompagné de quelque distraction ; ils me dirent que j'avais l'air d'un homme qui vient d'avoir une bonne fortune. Tout en causant avec eux et prenant ma glace, il me venait des envies de rire irrésistibles, et les marionnettes que j'avais vues une heure avant dansaient devant mes yeux. Rentré chez moi, je dormis comme à l'ordinaire. »

Le choc de l'événement ne vint le frapper que le lendemain matin, et sa répercussion se fit sentir longtemps. « Chaque jour ajoutait un nouveau poids à mon malheur. Pendant dix-huit mois je demeurai comme abruti, incapable de tout travail, hors d'état d'écrire, de parler et de penser. Je me sentais oppressé d'un mal insupportable. »

Nul autre témoignage ne peint mieux le caractère de Stendhal : un être émotif, dont la sensibilité est à vif, abattu par la trahison de la femme aimée, désarmé devant la souffrance, mais qui s'efforce devant les autres de la cacher en paraissant gai. Si accablé qu'il soit, il ironise, rit, méprise, croit qu'en appelant *marionnettes* (quelle trouvaille !) les deux amants au lit, il réussira à se débarrasser d'une image humiliante. À l'arrière-plan de cette stratégie pour tourner en dérision sa déconfiture, il y a la solution italienne, si vantée par lui-même dans ses chroniques sur la Renaissance : le poignard, mais solution rêvée plutôt qu'envisagée sérieusement. Il faudrait se faire brigand (il adorait les brigands italiens) pour la mettre à exécution. Molière était un de ses dieux. Tout peut se corriger par le rire. Si la peine est trop grande, reste la ressource d'aller prendre une glace, comme si de rien n'était. Voilà le vrai courage.

Il écrivit un livre entier intitulé *De l'amour*, où il disséquait ce sentiment sous toutes ses formes et donnait des conseils pour réussir, lui qui n'était fait que pour l'échec en amour. La fameuse théorie de la *crystallisation* est formulée dans ce livre. Mais comme ses amis lui avaient fait observer que ce chapitre était trop abstrait, il entreprit d'écrire une nouvelle restée peu connue, *Le Rameau de Salzbourg*, texte délicieux qui explicite, sur le mode romanesque d'une comédie sentimentale, les froids calculs mathématiques de l'ouvrage doctrinal.

Navrante fut sa carrière érotique. Il poursuivit de nombreuses femmes, dont il obtint rarement les faveurs. Il ne fut heureux peut-être, mais d'un bonheur domestique et inférieur, qu'avec une actrice du Théâtre italien, rencontrée à Paris au théâtre de l'Odéon, une certaine Angelina Bereyter. Ils finissaient la soirée ensemble dans son petit appartement, en soupant d'un perdreau froid et d'une bouteille de champagne. Elle lui chantait des airs italiens de Mozart et de Cimarosa. Ils vécurent trois ans ainsi. Angelina apaisait ses sens, et, simple et joli jouet sonore, l'aidait à s'endormir. « Ce genre de plaisirs n'a qu'un rang subordonné aux yeux des âmes tendres et passionnées », écrivit-il dans *Henry Brulard*. Certes, le train-train avec Angelina n'a rien à voir avec la passion dont brûlera Fabrice

pour Clélia. Comment concilier bonheur et passion ? Il n'a jamais réussi à résoudre ce problème, n'étant heureux, très passagèrement, que dans une éphémère médiocrité, et voué à la banqueroute dès qu'il tombait dans la passion.

Pétillant d'intelligence, assurément, mais les Italiennes à cette époque étaient des cruches sensibles seulement à la beauté et à l'argent. Il n'avait ni l'une ni l'autre, courant après des emplois peu rémunérateurs, tels que consul à Civitavecchia, petit port au nord de Rome, infâme trou de province, où il se morfondit.

De cette vie malheureuse est née l'œuvre la plus gaie, la plus tonique de toute la littérature française. Jamais un mot d'aigreur, de récriminations, de mélancolie dans ses souvenirs. (Il est significatif que nous ne connaissions la mésaventure avec Angela que par le témoignage de Mérimée : lui-même ne l'a mentionnée ni dans son *Journal*, ni dans *Souvenirs d'égotisme*, ni dans *Vie d'Henry Brulard*.) Ses romans nous emportent dans une alerte joyeuseté. Son secret ? D'être un esprit prospectif, non rétrospectif. Je m'explique. La plupart des écrivains puisent dans leur passé personnel pour en faire des romans. Leur enfance, leurs amours, leurs expériences leur fournissent le répertoire de leurs thèmes. Je ne parle pas ici de « l'autofiction »,

désastreuse invention moderne, machine à déballer le moi. Les plus grands romanciers, les véritables créateurs ne font qu'extraire, un par un, tel ou tel épisode de leur vie antérieure. Ni Dickens, ni Dostoïevski, ni Proust n'ont échappé à cette règle : l'enfant est le père de l'écrivain. Lui, il se projette en avant. S' imagine sous les traits qu'il aurait voulu avoir mais que la nature et le sort lui ont refusés. Pour être beau, se dit-il, pour être jeune et entreprenant, au lieu d'être bedonnant, timide et empoté, le moyen est là : écrire *Le Rouge et le Noir*, et renaître en Julien Sorel. J'ai envie d'être Italien, fils de marquis, au lieu d'être provincial et obscur de naissance ? Rien de plus facile : j'écris *La Chartreuse de Parme* et je renaiss en Fabrice del Dongo. Envie d'être le fils d'un sénateur parisien ? Ce sera *Lucien Leuwen* et Lucien. Et si, au lieu d'être né garçon, j'étais né fille ? Me voilà projeté en Lamiel. (Rares sont les opérations de transsexualité dans la littérature, quand un écrivain change de sexe pour s'identifier à son personnage : je ne vois d'autres que Daniel Defoe [Moll Flanders], Marguerite Yourcenar [Hadrien], Elsa Morante [Arturo], pour avoir réussi ce tour de force.) Ainsi, par une série de métamorphoses prospectives, Stendhal s'invente des existences qui le maintiennent en gaieté. C'est lui, mais en même temps c'est un autre (ou une

autre), plus doué, plus favorisé par le destin, en qui il s'identifie complètement, et qui le sauve de lui-même tout en ne l'aliénant pas dans des paradis artificiels. Tel est le ressort de son génie romanesque, tel est le secret de l'envoûtement qu'il exerce sur son lecteur. Il ne regarde jamais en arrière, il s'invente autant de vies heureuses que lui fournit son imagination.

La centaine de pseudonymes qu'il a utilisés répond au même besoin : n'être jamais réduit à une seule identité, cantonné dans un seul état civil, éviter le ressassement stérile, fuir la morosité du même. Il signe ses romans Beyle, ses articles dans la presse anglaise Bombet, ses lettres Dominique, Mozart, Frédéric, Aubertin, Champion, Roizand, etc. Parfois d'une simple lettre, M ou A. Il recourt tantôt à l'anglais (Old Hummums), tantôt à l'allemand (Lunenbourg), souvent à l'italien (Salviati, Banti, Domenico, Simonetta) : histoire d'échapper à sa condition de Français. Une vague envie nobiliaire lui souffle comte de Chadevelle ou M. de Léry. L'humour n'est pas absent : Poverino, don Flegme, ni même l'envie de se ridiculiser : baron de Cutendre, William Crocodile, Cornichon. Se choisir un pseudonyme, c'est souvent le moyen de renier le père, de procéder à son assassinat symbolique. Laissons ici cette explication, trop facile,

par la psychanalyse. Comme il avait des démêlés avec la police autrichienne (Milan appartenait alors à l'Autriche), le changement de nom a été quelquefois un moyen de déjouer la censure. Mais l'essentiel est ailleurs. Un nom désigne un pays, une famille, un milieu, un état. Échapper à ces diverses déterminations, tel est son but, comme le but de ses romans est de vivre, de recommencer à vivre en dehors de lui-même. Il refuse d'être assimilé à l'être qu'il a été en naissant. Il veut devenir la personne en laquelle il pourra enfin se reconnaître.

Instabilité permanente, qu'on retrouve dans d'autres traits de son comportement. À Paris, il a déménagé sans cesse, pour échapper à la tyrannie du lieu fixe. Henri Martineau, le premier éditeur de ses œuvres complètes et son infatigable exégète et biographe, a dénombré, dans le précieux *Calendrier de Stendhal*, rien que pour Paris, vingt-neuf logements. En 1804, il n'a pas déménagé moins de cinq fois. Pour satisfaire cette manie itinérante, il a surtout voyagé : en Angleterre, en Allemagne, le plus souvent dans les divers États d'Italie. En France même, pour écrire les *Mémoires d'un touriste*, présentés comme l'ouvrage d'un commis voyageur employé dans le commerce des fers. Une autre fois, il s'est déguisé en marchand de coton pour faire son entrée dans un salon parisien. Il ne change

pas seulement de nom, il s'invente des métiers différents. Tous les moyens sont bons pour devenir autre qu'il n'est par naissance, par malchance, par erreur du destin.

Dans cette stratégie, le roman reste la pièce maîtresse. S'étant coulé dans la peau de ses héros, qui sont tous jeunes, beaux, gracieux, sveltes, pourvus de tous les avantages qui lui manquent, il oublie ce qu'il est pour s'identifier à ce qu'ils sont. Admirable travail de substitution, de transfert, de métamorphose. Il se projette dans une multiplicité de doubles qui lui apportent une éclatante revanche sur le sort. Sa création romanesque a été pour lui une manière d'éluder la dépression, le suicide. Son moi social ayant été un constant échec, son moi sentimental une suite de déceptions et d'avanies, sa carrière une succession de mécomptes et de déboires – pas d'agréments physiques, nombreux fiascos en amour, pas de place qui rapporte, pas de traitement intéressant, pas d'argent, des livres, mais qui ne rapportent pas (à peine quelques centaines du *Rouge* écoulés de son vivant) –, quelle satisfaction lui demeure-t-il, sinon de se désolidariser de cet incapable, de ce raté, de ce corps ingrat, de ce voyageur sans fortune, de cet écrivain sans lecteurs ? Le tapis magique du roman le transporte dans les royaumes enchantés où il peut enlever de force,

comme Julien, la fille d'un marquis, ou se découvrir, comme Fabrice, une tante pour duchesse et complice. Alors que les autres écrivains cherchent à exprimer totalement ce qu'ils sont, lui n'aspire à écrire des romans que pour se désavouer, désavouer son pays, sa famille, ses origines, soi-même, dans la résurrection d'un être entièrement neuf.

Avec cela, il réussit à être à la fois soi-même (car on le reconnaît sous tous ses masques) et un autre, parfaitement détaché de lui-même, indépendant, autonome : à la fois personnel et personnage. Quelle leçon pour les jeunes romanciers d'aujourd'hui qui croient s'attirer la sympathie du lecteur en racontant leur propre histoire sans aucun effort de transposition ! On n'est vraiment soi-même qu'en se quittant pour endosser la personnalité d'un autre. Autre exemple : Alexandre Dumas. Le génie du dédoublement, il l'a poussé, lui, jusqu'à la quadripartition. Il s'est coupé en quatre pour incarner dans un personnage différent chacune des composantes de sa nature. Il y a en moi, s'est-il dit, un bravache impénitent : je vais en faire d'Artagnan. Un libertin de l'Ancien Régime : ce sera Aramis. Un capitaliste du nouveau siècle, qui s'enrichit en exploitant la grande presse : Portos. Et ma nostalgie du mystère ? Athos l'incarnera. Pour mieux achever la métamorphose

de l'autobiographie en roman d'aventures, il choisit pour ses doubles une époque lointaine, et lance ses héros à cheval sur les routes d'Europe. Ou Léon Tolstoï, qui incarne dans le prince André sa haute ambition morale personnelle, dans Nicolas Rostov son amour de la musique, dans Pierre Bezoukhov son désir de refaire le monde, etc. Ou Thomas Mann, qui, dans *Les Buddenbrook*, personnifie en Thomas le goût des affaires, le sens constructeur et bourgeois, qu'il tenait de son père, solide sénateur de Lübeck, en Christian, frère de Thomas et en Hanno, fils de Thomas, le sens rêveur et esthète qu'il tenait de sa mère, poétesse brésilienne. Je ne sais s'il avait lu Stendhal, mais pour Tolstoï, la chose est sûre. Il le comptait parmi ses maîtres. La bataille de Waterloo de la *Chartreuse* l'a influencé pour sa vision distanciée et désabusée de la guerre.

La célèbre phrase d'Albert Thibaudet, qui devrait être le bréviaire de tout romancier, s'applique spécialement à Stendhal. « Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel. » Oscar Wilde disait déjà : « La forme objective est, en définitive, la plus subjective. L'homme cesse d'être lui-même dès qu'il parle pour son propre

compte. Donnez-lui un masque et il vous dira la vérité. » Gaston Bachelard a philosophé sur le même thème : « La littérature est une fonction de suppléance. Elle redonne vie aux occasions manquées. » Et un autre romancier, de nos jours, fera son profit de ces différents aphorismes. « Les personnages de mes romans sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. Ce qui m'attire, c'est cette frontière qu'ils ont franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi). De l'autre côté commence le mystère qu'interroge le roman. Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde. » (Milan Kundera, dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*).

Mais Flaubert ? « Madame Bovary, c'est moi », n'est-ce pas un pur aveu de beylisme ? Flaubert appartient pourtant à une tout autre famille d'écrivains. Une famille qu'il a fondée lui-même, sur une conception de la littérature qui se situe aux

antipodes de ce que pensait Stendhal. Le roman, Flaubert s'en faisait une idée religieuse. Son cabinet de travail à Croisset, il l'a transformé en cellule de monastère. C'est que le roman, à son époque, était encore considéré, dans la hiérarchie des genres, comme le dernier, loin au-dessous du rang occupé par la poésie et le théâtre. Le premier romancier à être élu à l'Académie française fut Octave Feuillet, en 1862 seulement. Hugo n'avait été élu qu'en tant que poète et dramaturge. Stendhal jeune, comme tous les débutants d'alors, voulait réussir par la poésie et le théâtre : il a écrit quantité de vers et de comédies, également exécrables. Cette tache originelle du roman, né comme genre inférieur, comme genre impur, comme le rebut de la littérature noble, Flaubert a voulu l'effacer. Marivaux, Lesage, Diderot, Hugo, Balzac, Alexandre Dumas, George Sand, Théophile Gautier, Eugène Sue ? Des livres fourre-tout, sans véritable dignité – comme le seront, aux yeux des flaubertiens, un Zola, un Maupassant, un Simenon. En sacralisant le roman, Flaubert a cru le sauver de toute compromission avec le banal de la vie. C'est devenu, pour lui, un exercice d'épuration, un laboratoire de style, presque une tour d'ivoire. Et ses successeurs, de Joyce au Nouveau Roman français, se sont emparés du roman pour leurs expériences langagières,