

Stendhal

Armance

Présentation
par Jean-Jacques Labia



GF

Stendhal

Armance

Sous la Restauration et le règne de Charles X, Octave est un bon parti : à vingt ans, le jeune aristocrate sort de l'École polytechnique. S'il a un bel esprit, de belles manières et une belle stature, il n'en est pas moins tourmenté et profondément mélancolique. En lui grandit une passion exaltée pour sa cousine Armance, avec laquelle il partage une haute idée de l'amour. Mais ce qu'il ne partagera jamais, c'est son « fatal secret », impossible aveu et cause de son malheur... et de celui d'Armance.

Premier roman de Stendhal, *Armance* (1827) est un chef-d'œuvre discret et subtil, qui ouvre au lecteur le cœur même du Tendre stendhalien.

Présentation, notes, annexes, bibliographie et chronologie
par Jean-Jacques Labia

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

ARMANCE
OU
QUELQUES SCÈNES
D'UN SALON DE PARIS EN 1827

*Du même auteur
dans la même collection*

LA CHARTREUSE DE PARME (édition avec dossier, précédée
d'une interview de Vincent Delecroix).

CHRONIQUES ITALIENNES.

DE L'AMOUR.

LAMIEL *suivi de* EN RELISANT LAMIEL *par* André Gide.

LUCIEN LEUWEN (2 vol.).

RACINE ET SHAKESPEARE.

LE ROSE ET LE VERT. MINA DE VANGHEL *suivi de*
TAMIRA WANGHEN.

LE ROUGE ET LE NOIR (édition avec dossier).

SOUVENIRS D'ÉGOTISME.

STENDHAL

ARMANCE

OU

QUELQUES SCÈNES
D'UN SALON DE PARIS EN 1827

*Introduction, notes, annexes,
chronologie et bibliographie*

par

Jean-Jacques LABIA

GF Flammarion

INTRODUCTION

ARMANCE EN 1827, ROMAN PREMIER, CHEF-D'ŒUVRE DISCRET

Une ténébreuse affaire.

C'est sans nom d'auteur que paraissent en 1827, chez Urbain Canel, les trois petits volumes de ce premier roman. Beyle est déjà Stendhal. Mais « Stendhal » ne signe que l'avant-propos étincelant de cette « brochure », de cette « nouvelle », de ce « roman » attribué à une « femme d'esprit » dont il se serait borné à « corriger le style. » L'auteur suit en partie Mérimée qui lui conseillait d'avouer son crime : « Vous ne pouvez pas changer votre style cassant, et tous vos lecteurs vous reconnaîtront ¹. » C'était, dès 1825, l'avis de l'ami Jacquemont : « Au fait, sérieusement, il est fâcheux que vous ayez fait choix de ce nom-là. Mais maintenant que faire ? Vous l'avez rendu trop célèbre pour le quitter. Il faudrait de nouveau frais pour rattraper quelque réputation sous un autre nom ². » La fausse seconde édition de 1828, qui déguise les invendus du premier tirage, est signée cette fois par « M. de Stendhal, auteur de la *Vie de Rossini* et de la *Vie de Mozart* », le pseudonyme inauguré pour

1. *Correspondance générale de Mérimée*, tome I, Divan, 1941, p. 20.

2. Stendhal, *Correspondance*, Bibl. de La Pléiade, tome II, 1967, p. 819.

Rome, Naples et Florence dix années plus tôt, et repris au fil du temps pour *De l'Amour, Racine et Shakespeare, D'un Nouveau Complot contre les industriels*. La *Vie de Mozart* est l'opus 1, un plagiat très personnel, sous le titre complet des *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, sous la signature originale de Louis-Alexandre-César Boïnabet, pot-pourri de prénoms conquérants flanqués d'un nom bourgeois, comique et explosif. Il y affirme pourtant le droit à l'originalité de la sensibilité : « Quant à la manière de sentir la musique, tout homme en a une à lui, ou n'en a pas du tout. » C'est pour ajouter immédiatement qu'« il n'y a pas une seule phrase dans cette brochure qui ne soit traduite de quelque ouvrage étranger » et qu'« on ne peut pas tirer grande vanité de quelques lignes de réflexions sur les beaux arts ³ ». Si l'on ajoute à cet inventaire l'*Histoire de la peinture en Italie*, second ouvrage, et premier original, le lecteur introuvable d'*Armance* se voit proposer un portrait de l'artiste en essayiste, polygraphe et polémiste qui touche aux arts, à la politique, au romantisme et même à l'économie. L'auteur a quarante-quatre ans en 1827, et il rêve encore de gloire théâtrale. Il n'est pas romancier, ses amis, qui ne sont pas complaisants, l'incitent pourtant à le devenir. Ainsi Jacquemont s'interroge sur la *Peinture*, livre il est vrai bien difficile à saisir et à classer, qui n'a pas le brio de *Rome, Naples et Florence*. Il y trouve « quelques charmantes histoires », comme celle de Bianca Capello, une chronique italienne avant la lettre et conclut : « Je dis charmantes, parce que c'est à cela que vous excellez, à conter ⁴. »

Madame de Duras était connue pour ses petits romans qui variaient le motif des impossibilités amoureuses, *Ourika*, *Edouard*, *Olivier* enfin. Stendhal a lu les deux premiers, et il en a rendu compte. L'héroïne d'*Ourika* est « une négresse qui, après avoir été élevée avec bonté dans la famille d'une femme riche, tombe

3. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Bibliophile, tome 41, p. 239, note.

4. Stendhal, *Correspondance*, II, p. 818.

sans s'en rendre compte amoureuse du fils de sa bienfaitrice et meurt de chagrin quand, regardant dans son cœur, elle découvre la fatale vérité ⁵ ». Dans le roman suivant, Edouard, « qui n'est pas de noble extraction, devient passionnément amoureux d'une veuve de haute naissance », et sachant sa passion partagée préfère « plutôt que de la perdre en l'épousant », s'embarquer pour l'Amérique « et là, comme la plupart des héros de roman dans une situation semblable, il trouve une mort glorieuse sur le champ de bataille ». L'héroïne tombe malade en apprenant son triste sort, « et meurt d'amour ». Stendhal ironise : « Quelle leçon pour les jeunes duchesses tendres et romanesques, elles doivent se garder d'approcher des plébéiens trop charmants. » Il juge que le style de l'auteur « sent sa caste » pour conclure que la duchesse « en tant qu'auteur est, comme son héroïne, victime de l'aristocratie ⁶ ». Pour le véritable *Olivier*, qui demeure inédit jusqu'en 1971, le sujet en est volé une première fois par Hyacinthe de Latouche, et il ne sera pas sans écho du côté de Custine, après Stendhal, avec son roman *Aloys*, un premier livre, publié anonymement en 1829, qui transpose l'aventure de son mariage manqué avec la propre fille de la duchesse de Duras... L'*Olivier* de madame de Duras fut « lu à quelques amis ⁷ ». La supercherie de Latouche est un succès. La recette en est simple. Il suffit de publier anonymement chez l'éditeur Urbain Canel, qui sera bientôt celui d'*Armanche*, et en imitant la présentation des précédents ouvrages de la duchesse, un roman signé par son titre, *Olivier* et par son sujet présumé, l'impuissance du héros à marier. Stendhal, qui est depuis peu en relation avec Latouche, entre dans le jeu et défend dans

5. *Courrier anglais*, Divan, tome III, 1935, p. 364.

6. Je traduis d'après le *New Monthly Magazine*, décembre 1825, dans *Chroniques pour l'Angleterre*, K.G. McWatters et R. Dénier, tome III, PUG, 1983, pp. 204 et 205 (texte anglais avec traduction). Voir aussi : *Courrier anglais*, II, p. 333.

7. *Olivier ou le secret*, de madame de Duras, édition critique par Denise Virieux, Corti, 1971.

un premier temps la thèse de l'attribution à madame de Duras. Il feint de blâmer, bien que le roman n'ait rien de « libertin », la publication d'un tel livre : « En vertu de la doctrine métaphysique de l'association des idées, le nom de la duchesse rappelle un mot désagréable. » Ce mot d'impuissance, Stendhal jouera lui-même bientôt à l'éviter. Pour le moment il observe vertueusement : « Les critiques grossiers ne manqueront naturellement pas de faire valoir cette circonstance, et toute personne sage regrettera qu'elle ait dû être présente à l'esprit du noble auteur pendant tout le temps qu'elle mit à écrire et à corriger son joli petit volume ⁸. » Mais voilà qu'il songe à exploiter pour son compte la curiosité présumée du public pour ce scandale bien parisien qu'il contribue à exporter au-delà du Channel dans ses chroniques pour la presse anglaise. Pourquoi n'écrirait-il pas lui-même un roman qui se nommerait une fois encore *Olivier*, pour que le titre seul fasse exposition ? Las ! le marché est saturé désormais ! Plus d'« Olivier », pour le titre, et le personnage naguère éponyme, après le « parere », l'avis de Mérimée, donc plus de lisibilité immédiate du secret. Un article du *Globe* évoque Charenton à propos du comportement jugé aberrant du héros d'*Armance*. Bicêtre serait plus exact, comme on verra ! Stendhal tente peu après de rétablir la continuité temporelle et thématique entre le premier *Olivier*, distingué cette fois de sa contrefaçon, et son propre roman, dans un article de 1828 pour le *New Monthly Magazine* :

« Le dernier ouvrage de cet auteur célèbre fut un roman intitulé *Olivier* ; elle l'a lu à quelques amis, mais il ne sera jamais publié. La nature du sujet avait conduit l'auteur sur un terrain dangereux.

« M. de Stendhal a cependant entrepris de braver ce danger, et une seconde édition d'*Armance* est actuellement sous presse. Cet ouvrage dépeint les salons et les mœurs de 1827, sujet fort délicat à traiter. On a sévère-

8. *New Monthly Magazine*, février 1826, *Courrier anglais*, II, pp. 421 sqq.

ment critiqué *Armance*, et c'est à coup sûr un écrit bien fautif⁹. »

Roman mondain, violence et passion.

Dans ce même article, le chroniqueur a changé de ton. Il rend hommage à la duchesse de Duras qui vient de mourir. Son « talent supérieur » et son rang lui ont permis de présenter « des tableaux fidèles du monde élégant en France ». Elle a peint les « salons en vogue à Paris avant qu'ils ne fussent gâtés par notre prétendu gouvernement représentatif, qui n'est en vérité qu'un gouvernement vénal sous lequel les nobles pairs de France se disputent des pensions de 12 000 francs que le ministère leur distribue deux ou trois fois l'an¹⁰ ». Chez Stendhal, ce motif s'incarne en Soubirane, qui rêve de jouer à la bourse, mais « à coup sûr », au grand dégoût d'Octave, la fortune imminente de son neveu. L'*Avant-propos* refuse à l'auteur d'*Armance* un mérite analogue à celui de la duchesse qui peignait son milieu de l'intérieur : « L'auteur n'est pas entré, depuis 1814, au premier étage des Tuileries ; il a tant d'orgueil qu'il ne connaît pas même de nom les personnes qui se font sans doute remarquer dans un certain monde. » Restent beaucoup d'allusions à l'actualité politique et mondaine, voire scandaleuse, dans cette « satire » qui prétend viser « industriels » et « privilégiés ».

Si Stendhal juge généralement sans aménité les romanciers mondains pour « les sentiers battus où ils sont conduits par leur manie nobiliaire », ce « péché du jour », c'est qu'il les juge anachroniques « depuis que sir Walter Scott a, dans ses propres romans, rétabli les droits de la nature¹¹ ». Il ne s'en inspire pas moins, et ses repères peuvent être aussi bien anglais, avec le roman « fashionable », cette piste que

9. *Courrier anglais*, III, p. 365.

10. *Ibid.*, pp. 362-363.

11. *New Monthly Magazine*, février 1826, *Courrier anglais*, II, p. 425.

trace l'*Avant-propos*, pour la barrer aussitôt sous le prétexte des clefs. Il n'en reste pas moins que les situations et les rituels de la « high life », comme le duel, peuvent très bien s'observer dans ce miroir-là¹², que le roman stendhalien est aussi, parfois, un roman à clefs, que l'héroïne peut y mourir d'amour comme dans un roman de duchesse — mais plus tard, et dans un roman qu'on jugera généralement plus « réaliste »...

Ennuyeux les romans, ennuyeux les salons, les châteaux, le bon ton, Octave en est saisi, et s'enfuit au plus vite : « Toujours la chasse, la beauté de la campagne, la musique de Rossini, les arts ! et encore ils mentent en s'y intéressant » (chap. XIV). La seconde partie de *Rouge et noir* orchestrera bientôt ce thème.

Plus imprévu est le détour par Byron et son *Don Juan*, où G.M. Rosa épingle un passage qui raille la manie des restaurations médiévales, et préfigure le grand voyage où madame de Bonnavet se donne « le plaisir de bâtir des tours gothiques en Poitou, et de croire reconstruire le douzième siècle¹³ ».

Mais si l'occasion fait le larron, si Stendhal s'éveille romancier comme par surprise, c'est que l'urgence passionnelle y trouve un dérivatif et transfigure ce cadre mondain et parisien en y inscrivant l'intensité de sa rupture avec Clémentine Curial, dans une série noire des amours malheureuses :

Three great despairs :

Abandon of Gina 1817

Impossib of Métilde 1820

Abandon of Manti 1826

*All by love*¹⁴

La composition du roman a lieu, comme souvent chez Stendhal, en deux temps. « Travaillé à *Olivier* du

12. H.-F. Imbert, *Les Métamorphoses de la liberté*, Corti, 1967, p. 374 sqq.

13. G. M. Rosa, « Writing the World : Armance and Byron's "Don Juan" », *Studi Francesi*, 92, mai-août 1987, p. 217 sqq.

14. *Œuvres intimes*, tome II, p. 98. *En marge de Bucci* : « Trois grands désespoirs [...] Tous par amour ».

31 janvier au 8 février 1826. Je quitte cet ouvrage par la nécessité (ou : nécessaire) impuiss of making ¹⁵ ». Est-ce la gageure du sujet, ou l'hésitation du romancier débutant qui ne cesse d'ailleurs de remettre sur le métier ses projets de comédies ? La première ébauche est reprise, après la rupture avec Menti (mai 1826) et le grand voyage d'Angleterre (juin-septembre) « comme remède » en septembre alors que Stendhal se dit à plusieurs reprises proche du suicide : « about (pistolet) ¹⁶ » et terminée puis corrigée en octobre. De ces résonances intimes, le public contemporain ne saura rien, pas plus qu'il ne pouvait deviner dans *De l'Amour*, sous l'alibi quasi médical, le roman de Matilde scellé, déjà, à Andilly : « death of the author », écrit-il sur son exemplaire personnel pour commémorer la mort de Matilde Dembowski en 1825. Il lui plaît, en 1828, d'imaginer sa propre tombe en ce lieu : « Je désire être enterré dans le cimetièrre d'*Andilly* (vallée de Montmorency) ou dans le cimetièrre de Montlignon ou de Saint-Leu, ou enfin dans le cimetièrre d'un des villages voisins d'*Andilly* ¹⁷ ».

L'espace du secret, l'empire des signes.

Stendhal est explicite, dans sa correspondance comme dans les marges du texte. « C'est la plus grande des *impossibilités* de l'amour. Le héros Octave est *impotens* ¹⁸. » La lettre dite libre à Mérimée doit être remise à sa juste place, son style cynique appartient à la correspondance des deux compères, et s'op-

15. V. Del Litto, « Stendhal lecteur d'Armance », *Stendhal Club*, 1976, p. 198.

16. *Ecrits intimes*, II, p. 101, Stendhal dessine un pistolet.

17. *Ibid.*, II, pp. 996-997. Voir aussi en 1836, en 1837 avec cette variante : « et si cela est trop cher, au cimetièrre Montmartre, en belle vue, près le monument de la famille Houdetot », avec le dessin de l'épithaphe « Arrigo Beyle Milanese Visse, Scrisse, Amo Mori di anni ... nell 18... », pp. 1004 et 1006.

18. Lettre à Sutton Sharpe, 23 mars 1828, *Correspondance*, tome II, p. 139.

pose autant à la pudeur du roman qu'au bégueulisme contemporain. S'agirait-il, selon Genette, de « l'exemple peut-être unique dans toute la littérature d'une œuvre à secret dont la clef se trouve *ailleurs* : à savoir dans une lettre à Mérimée et dans une note en marge d'un exemplaire personnel, qui affirment d'une manière formelle l'impuissance d'Octave ¹⁹ » ? L'hypothèse d'un décentrement ne résiste pas à l'examen, le roman n'est pas « un joujou à surprise ²⁰ ». La lettre est un hors-texte parmi d'autres, elle doit une bonne part de son succès aux précisions techniques — « Donner des extases avec la main, quelle belle périphrase pour éviter le mot sale br.n.l.r. ! » — et à l'accessoire qui montre que le temps des bordels prévoit celui des sex-shops — le « beau godmiché portugais en gomme élastique ». Les indices sont dans le texte, il est difficile de situer leur lisibilité, car nous ne sommes pas et le roman n'est plus en 1827. Si Stendhal a renoncé au projet d'une préface explicative, son *Avant-propos* est suspendu à une clause cinglante : « D'ailleurs un tel sujet !... » Les marginales et les variantes de l'exemplaire *Bucci* ²¹ montrent que Stendhal voit la difficulté, mesure la singularité littéraire, persiste et signe.

Octave apparaît comme *monstrum*, signe opaque qui fait écran pour les interprétations qu'il inspire. Soubirane a bien raison de voir un signe du ciel dans son incarnation, même si Stendhal est un fils de la terre que révulse la métaphysique germanique, comme en témoignent les marges indignées de son Schlegel ²². Et sa mère, impressionnée par l'éloquence de la chaire, craint pour lui le sort du Faust de Goethe. Un détour s'impose, par des interprétations qu'il faut parfois superposer. Finalement, la

19. G. Genette, *Figures II*, Seuil, 1969, p. 172.

20. Balzac, *Préface de l'Histoire des Treize*, Pléiade, tome V, p. 789.

21. L'exemplaire est interfolié et incomplet, le tome III (chap. XX à XXXI) a disparu. Voir les notes signalées par *Bucci*.

22. *Journal littéraire*, III, Bibliophile, tome 35, pp. 286-294, marginalia sur le *Cours de littérature dramatique*.

première demeure fondamentale, mais des points de vue multiples se croisent sur le sujet fuyant et réservent quelques surprises.

Victor Jacquemont lui-même le nomme « mon cher érotologue ou érotologiste ²³ », sans savoir qu'il pourrait être candidat au rôle d'Octave. Les clefs seraient Jacquemont ²⁴, pour les amours difficiles, Custine et Girodet ²⁵ pour l'éros homosexuel révélé ou pressenti, Byron pour le secret de la bisexualité.

L'enquête minutieuse de C. W. Thompson sur le texte et le contexte du roman éclaire l'hypothèse ancienne qui associe le marquis de Custine à Octave de Malivert. Madame de Duras elle-même ne pouvait éviter de songer pour son *Olivier* à la rupture des fiançailles de sa propre fille Clara avec Astolphe de Custine dans des circonstances qui suggéraient l'impuissance du fiancé. Mais c'est un fait divers scandaleux qui révèle plus tard, en novembre 1824, l'homosexualité du marquis. C'est le journal *L'Etoile* qui relate le premier à cette date le fait divers repris ensuite par d'autres gazettes : « M. le marquis de C...s [...] retardé à Saint-Denis [...] se trouva surpris par la nuit dans un chemin de traverse et fut assailli par plusieurs malfaiteurs qui le dépouillèrent complètement, l'abîmèrent de coups, lui firent même plusieurs blessures, et le laissèrent pour mort sur la place. » Recueilli « dans une chaumière voisine où on lui procura une chemise et des chaussons de lisière », il est conduit à Paris où il arrive « presque sans con-

23. *Correspondance*, II, Bibl. de La Pléiade, 1967, p. 809.

24. Jean Théodoridès, « Un modèle probable d'Octave de Malivert, Communications présentées au congrès stendhalien de Civitavecchia », éd. V. Del Litto, Florence, Sansoni, Paris Didier, 1966, pp. 267-284.

25. D'après Delécluze et son *Journal*, le peintre Girodet-Trioson aurait opposé à une épouse potentielle cet argument radical : « Je suis *impuissant* », en ajoutant : « sachez que je suis l'homme le plus bizarre, le plus violent qui se puisse trouver, et que je ne puis répondre de moi... Enfin, sachez que je bats mes domestiques ». Cf. H.-F. Imbert, *A propos d'Armance, Le Divan*, juillet-septembre 1953, pp. 183-184 : « Cet ensemble d'impuissance, de bizarrerie et de violence chez Girodet, fait invinciblement songer au héros stendhalien ».

naissance ». Le journal conclut « qu'aucune de ses blessures n'est dangereuse » et que « son état ne donne plus maintenant d'inquiétude ». Les salons parisiens apprennent bientôt la vérité sur cette humiliante mésaventure. Il s'agit de soldats en butte aux assiduités de Custine, et qui l'ont rossé — Custine « pris avec un jeune canonnier et assommé par ses camarades », selon une correspondance de l'époque. Ce qui importe pour le roman de Stendhal, c'est bien sûr l'écho de ce fait divers au chapitre III où Octave disparaît brusquement pour rentrer le lendemain « dans un état singulier ; il avait reçu trois coups de sabre, à la vérité peu dangereux », que complète l'étrange remarque du père d'Octave sur son « dégoût marqué pour les jeunes militaires ». Il se trouve que la chronologie du roman, en rapport avec la loi d'indemnité, rend l'aventure d'Octave strictement contemporaine de celle de Custine. La colère du jésuitique chevalier de Bonnavet contre *L'Etoile*, ce journal monarchique qui « ne craint pas de courir la chance que le peuple le lise [...] comme si le peuple pouvait distinguer le bon du mauvais » prend ainsi toute sa saveur. Et s'éclaire l'épisode où Octave s'enferme pour lire et brûler deux journaux, comme on peut imaginer un Custine après sa mésaventure. Koreff, consulté sur les bizarreries de l'éros, sur les impuisants ou « babilans » et leur « méchanceté », comme le montre une marginale Bucci, put aussi éclairer Stendhal, proche qu'il était, médecin et ami de la famille Custine ²⁶.

Stendhal aime à conter la légende noire de Byron : « Se pourrait-il, nous disions-nous, que, dans quelque orgueil aristocratique ou de dandy il eût brûlé la cervelle à quelque belle esclave grecque infidèle à sa couche » ; ou encore : « c'est peut-être en 1811 que lord Byron a joué le rôle d'Othello. A Athènes, en 1811, au couvent des Franciscains, il eut des moments

26. C.W. Thompson, « Les Clefs d'Armance et l'ambivalence du génie romantique du Nord », *Stendhal Club*, 100, 1983, pp. 522-525, et *passim* pour une mise au point très complète.

de folie ²⁷ ». Stendhal aurait pu lire dans les remords mystérieux qu'il observe en « témoin oculaire » à Milan, la trace de l'éros bisexuel ²⁸.

Mais, comme la pédérasie dans *Les Désarrois de l'élève Törless*, dont l'auteur est un stendhalien fervent, le « cas » du jeune Malivert est traité, ici, par cette superposition des repères, mais aussi avec l'aide de Pinel, sans perdre sa raison d'être : un moyen extrême d'explorer l'éros. Musil observe : « A la place de Basini pourrait se trouver une femme, à la place de la bisexualité le sadisme, le masochisme, le fétichisme, tout ce qui fait apparaître un rapport avec des sentiments qui ne font que nous effleurer, un rapport qui ne coïncide complètement avec le pathologique que dans les cas graves ²⁹ ». Pour Octave : « Rien n'était comparable à la rudesse de sa conduite qui réellement avoisinait l'apparence de la folie » (chap. XXX). Si l'emploi de l'adjectif singulier « tourne à la manie ³⁰ », ajoutons qu'il en est le signe. Les médecins sont, par l'intervention maternelle, à son chevet, dès le début du récit, et les symptômes de « manie » au sens de Pinel ³¹ sont bien là, jusque dans ces « accès » que distingue selon l'aliéniste « un nouveau degré d'énergie physique et morale ». Ainsi l'épisode de la défenestration du domestique par Octave manifeste cette « excitation nerveuse » qui selon Pinel « ne se marque pas seulement au physique par un excès de force musculaire [...], mais encore au moral, par un sentiment profond de supériorité de ses forces, et par une haute conviction que

27. Lord Byron en Italie, récit d'un témoin oculaire, dans *Mélanges II, Journalisme*, Bibliophile, tome 46, 1972, pp. 246-248.

28. Voir C.W. Thompson, « Stendhal connaisseur de l'« improprie » : de Byron à William Courtenay, Lord Link et Balzac », dans *Stendhal Club*, n° 114, 15 janvier 1987, pp. 113-139.

29. Musil, lettre à Paul Wiegler, 21 décembre 1906, L'Herne, *Musil*, 1981, p. 34. L'auteur se fait fort de « ressentir et représenter toute anomalie de la personnalité décrite dans les beaux rapports des psychiatres français ».

30. H.-F. Imbert, *Métamorphoses*, p. 399.

31. Les lectures de Pinel sont anciennes, le *Journal* le mentionne avec Cabanis dès 1805 (24 janvier).

rien ne peut résister à sa volonté suprême ; aussi est-il doué alors d'une audace intrépide, qui le porte à donner un libre essor à ses caprices extravagants, et dans les cas de répression, à livrer un combat au concierge et aux gens de service [...] ». Voici la déclaration de guerre d'Octave au laquais : « Qui es-tu pour t'opposer à moi ! si tu es fort, fais preuve de force » (chap. III). L'aliéné de Bicêtre est capable des « rapprochements les plus ingénieux » qui lui donnent « l'air surnaturel de l'inspiration et de l'enthousiasme ». Le sublime n'est pas loin, non plus que l'idée d'un Octave « prophète » de quelque religion nouvelle, ou élu d'un démonisme goethéen parfois ludique, comme lorsque le héros écrit, avec son propre sang sa lettre à Armance et son testament : « Et il fit signer deux témoins, la qualité de l'encre lui donnant des doutes sur la validité d'un tel acte » (Chap. XXI).

Pourtant, si les symptômes sont affichés, leur distribution allie la pudeur du récit à l'impudeur de son secret, alors et maintenant, sans perdre sa saveur provocatrice. L'audace de Stendhal, ses intuitions nourries d'enquêtes livresques chez Pinel et Cabanis, sans oublier Montaigne, et de consultations les plus diverses, comme celle du docteur Koreff, ami d'Hoffmann et médecin, entre autres de Custine, lui permettent de distribuer des indices et de recourir à ses fameuses ellipses, qui ne sont pas toujours dictées par sa seule volonté³². Comme on le voit grâce aux textes « dans un fauteuil », destinés à une publication posthume, la censure est relative aux conditions de publication et de réception. Tel est le statut du chapitre *Des fiasco* pour *De l'Amour*, que Stendhal voulait placer à la fin du volume « de manière qu'on puisse le détacher avec un coup de ciseaux³³, de *Brulard* quand l'autobiographie traite de sujets brû-

32. Voir, pour l'exégèse pathologique, les analyses de G. Blin, *Armance*, éditions de la revue *Fontaine*, 1946, Préface, pp. LX sqq.

33. Stendhal, *De l'Amour*, édition présentée par H. Martineau, *Le Divan*, 1957, p. 483, note.

lants, comme l'amour tendre et désirant de l'enfant de sept ans pour sa mère, de tel passage peu sage de *Lamiel*, comme la scène non impudique, mais crue, de la défloration de l'héroïne. Ce dernier roman, à l'autre extrémité de la carrière de romancier, le montre encore attentif à une singularité érotique, la frigidité de l'héroïne, qu'il laisse, il est vrai, dans l'attente du « véritable amour », comme pour une version féminine, audacieusement charnelle, de la quête amoureuse longtemps différée de Fabrice del Dongo³⁴.

Les signes intratextuels sont bien là. Le motif d'Abélard, dans l'épisode des tombeaux du Père-Lachaise, le fétichisme d'Octave associé aux objets marqués par Armance, le pistolet, la bourse enterrée, ses débauches mystérieuses, sa pulsion de mort avec ses échos dans le *Journal* de Stendhal, la rémanence sadienne du dernier chapitre, l'amour maternel très conscient, l'absence relative d'un père — « cette tête qui n'avait jamais été bien forte ». Dans la structure, le début et la fin sont des points critiques. L'exposition doit s'accommoder d'un indicible pourtant lisible. Symétriquement, l'obstacle est radicalisé quand il ne trouve plus d'alibis³⁵. Octave est au pied du lit nuptial après la mort opportune des oncles de Russie qui vient abolir la différence des fortunes. L'obstacle, essentiel à l'érotique stendhalienne, peut, ailleurs, être extrinsèque, ici la flèche est dans la chair.

Noms de pays. Les noms.

Le jardin secret de Bècheville où Stendhal séjourne chez les Daru, et déclare en vain ses sentiments à Alexandrine, revit dans la métaphore d'Andilly, une

34. Voir J.-J. Labia, « Littérature et utopie, Musil lecteur de Stendhal », *Stendhal Club*, 122, 15 janvier 1989, pp. 118-119.

35. Voir ailleurs les artifices de Du Poirier quand tout menace d'aller trop bien entre les amants dans *Lucien Leuwen*.

première fois dans le *Journal*. Le « terrible Z », cet autre père sévère selon un leitmotiv du *Journal*, c'est Pierre Daru que le jeune Beyle doit affronter dans ses années d'ambition et de tendresse à demi-rêvée auprès de « Madame Z », sous le signe de Rousseau³⁶. Stendhal se voit en Chérubin mozartien : « there is much of Cherubin's part in my affair³⁷ ». Plus tard l'émoi de Chérubin lui donnera l'épigraphe qui introduit le chapitre de la première rencontre de Julien Sorel et madame de Rênal. L'intensité des lectures, comme Margaret Tillett l'observe justement, s'égale et se mesure à celle des situations vécues : Stendhal relit *Cymbeline* avant une visite à Matilde Dembovski à Milan³⁸, et ce texte revient deux fois parmi les épigraphes d'*Armance*. Le roman reprend le chemin des *Confessions* et de la rêverie amoureuse auprès de Madame d'Houdetot : « J'ai dit qu'il y avait loin de l'Hermitage à Eaubonne : je passais par les coteaux d'Andilly, qui sont charmans : je rêvais en marchant à celle que j'allois voir, à l'accueil caressant qu'elle me feroit, au baiser qui m'attendoit à mon arrivée³⁹ ». Andilly est l'alibi de Bècheville, la villégiature des Daru aux Mureaux, dans le *Journal* de Stendhal⁴⁰. Stendhal, vieilli, au temps d'*Earline*, n'a pas oublié : « Aujourd'hui, 1840 comme toujours, comme en 1812 Bècheville, mon intention est de ne

36. Entre autres entrées, celle-ci : « Io sono anche per la prima volta stato amabile coll terribile Z », *Journal*, 1810, *Œuvres intimes*, I, p. 553, « J'ai été pour la première fois aimable avec le terrible Z. »

37. *Ibid.*, p. 552.

38. Margaret Tillett, *Stendhal, the Background to the novels*, Oxford University Press, 1971, p. 85.

39. Rousseau, *Confessions*, livre neuvième, Bibl. de la Pléiade, 1959, p. 445. Les pages que le *Journal* consacre au séjour dans la propriété des Daru aux Mureaux apparaissent ainsi, en un sens, comme une réécriture de Rousseau que scelle leur transport à Andilly si l'on observe que ce passage des *Confessions* où Andilly est nommé suit immédiatement la grande scène de déclaration d'amour « non partagé » à madame d'Houdetot. Voir note 17 pour l'association testamentaire d'Andilly, du cimetière Montmartre, et du « monument de la famille Houdetot ».

40. Lebègue, *Armance*, Champion, 1925, *Avant-propos*, p. XLVIII, l'ignore encore.

rien forcer, de ne pas agir, de jouir en *musart* sur la situation ⁴¹ ».

L'ombre du Z pèse, ailleurs, sur la littérature romanesque ⁴². Monsieur et Madame Z sont également associés aux âpres souvenirs de la campagne de Russie. Les douceurs bourguignonnes de l'Armance ⁴³ — cet affluent de l'Armançon — peuvent dater du passage de Stendhal à Saint-Florentin en 1811, contemporain de l'échec amoureux auprès d'Alexandrine. Le nom de Zohiloff oppose sa dureté au prénom d'Armance. Stendhal savait peut-être qu'un « Zoïle », est un censeur féroce à l'image du détracteur d'Homère, si le lecteur moderne l'a sans doute oublié. Octave : « Armance m'a toujours fait peur. Je ne l'ai jamais approchée sans sentir que je paraissais devant l'arbitre de ma destinée » (chap. XXX). Au chapitre des deux *Othello/Otello*, les lettres même sont agrandies et affichées : « Sa folie allait au point de ne pouvoir apercevoir à la tête d'une affiche ou sur une enseigne de boutique un A ou un Z sans être violemment entraîné à penser à cette Armance de Zohiloff qu'il s'était juré

41. *Journal, Œuvres intimes*, II, p. 374, voir aussi pp. 392 et 393. Voir les documents retrouvés et publiés par E. Williamson sur les plantations d'arbres et arbustes à Bècheville dont Stendhal administrateur s'occupe en 1811 dans : « De Bècheville à Saint-Cloud, Stendhal secrétaire de la Comtesse Daru, lettres inédites », *Stendhal Club*, n° 114, 15 janvier 1987, pp. 140-141. Pour la présence du mythe du nord et la référence à l'amour à l'allemande, voir le *Journal*, I, p. 679 qui évoque « la tendre mythologie d'Ossian » et observe : « Je comprends parfaitement comment il arrive souvent que de jeunes amants allemands aiment mieux s'empoisonner dans un verre de limonade que fuir ensemble. »

42. Voir Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, qui s'orne du *Sommeil d'Endymion* de Girodet. Et encore Svevo, pour *La Conscience de Zeno* où le héros présente l'alternance S/Z avec le nom, Schmitz, et le pseudonyme, Svevo, de l'auteur, et entreprend sciemment vers les quatre filles du beau-père qu'il s'est choisi, Ada, Augusta, Alberta, Anna, un grand voyage dans l'extrême de l'alphabet. *Senilità*, déjà du même Svevo, conte les amours difficiles du héros avec Angiolina Zarrì, dont la seule rivale est la sœur du héros, Amalia. Les plus jeunes d'entre les lecteurs bénévoles n'oublieront pas la lutte toujours recommencée de Spirou contre l'inquiétant Zorclub.

43. M. Arnaoutovic, « Au bord de l'Armance », *Stendhal Club*, n° 48, pp. 290-304. Voir aussi C.W. Thompson, « Les noms d'Octave et d'Armance : une suggestion », *Stendhal Club* 112, 1986, p. 359.

d'oublier. » C'est une autre affiche qui sauve de cette véritable persécution par la lettre, une affiche où il manque une lettre, celle que perd l'*Othello* de Shakespeare pour devenir l'*Otello* de Rossini, menacé pour Stendhal de n'être plus qu'un « conte de Barbe Bleue » par la médiocrité de son livret. S'ensuit le dérivatif d'une soirée plus mondaine que musicale, avec ses conséquences : la pique-d'amour-propre, le duel. L'agressivité d'Octave parvient à s'inventer un objet extérieur, sa victime. Le marquis de Crêveroche est bientôt « ce beau jeune homme expirant et dont on voyait les membres se roidir à quelques pas d'eux » qu'Octave considère avec un mépris tout sadien. Il est piquant de constater que l'article consacré par Stendhal au pseudo-Olivier conte l'anecdote, attribuée à Chamfort, d'une chanoinesse oulipienne avant la lettre, qui « dans tous les livres qu'elle lisait, rayait tous les mots commençant par *h*, car toutes les fois que la chaste chanoinesse voyait cette odieuse lettre, elle pensait au mot *homme* ⁴⁴ », cette lettre qui choit, c'est la lettre même qui tombe aussi entre le début et la fin du chapitre XX. L'espace russe est décrit comme menaçant, au passé comme au présent du roman. La famille d'Armance avait eu « le malheur de s'attacher à des favoris bientôt après envoyés en Sibérie » (chap. V). L'héroïne elle-même cache ainsi dans l'alliance contrastée du prénom et du nom, « sous l'apparence d'une douceur parfaite une volonté ferme, digne de l'âpre climat où elle avait passé son enfance ». Zohiloff rime avec Ismailoff, pour le motif byronien de l'héroïsme opposé aux calculs cauteleux de Soubirane. Par ailleurs, les oncles de Russie, oncles à héritage, comme il en est d'Amérique, et qui meurent « fort à propos pour elle » (chap. XXVIII) sont décabristes victimes du despotisme.

Enfin, la musicalité stendhalienne, bien avant les scènes de Vergy dans le *Rouge*, du Chasseur vert dans *Leuwen* et de la *Chartreuse* est là tout entière, comme

44. *Courrier anglais*, II, p. 422.

« les accents les plus passionnés de la sublime Pasta ». Et nombre de lieux d'enfance qui hanteront *La Vie de Henri Brulard* sont égrenés dans *Armance* : le hameau de Malhivert — « c'est le nom de mon village » selon la lettre à Mérimée — se trouve près de Claix⁴⁵, madame de Claix est un personnage épisodique et une clef⁴⁶ de l'usage de la toponymie dans l'onomastique romanesque. Encore : Seyssins, Voreppe, Meylan, Risset, St-Imier, etc.

Epigraphes. Esthétiques.

Une tradition tenace laissait planer l'ombre de Mérimée sur l'invention des épigraphes. Des études récentes réduisent à presque rien cette part et cette ombre et permettent d'attribuer désormais la quasi-totalité des choix à l'auteur⁴⁷. Il y a chez Stendhal une esthétique consciente et volontaire des épigraphes. Leur fonction n'est pas ornementale, mais bien plutôt intensive. « Je cherche des épigraphes le 25 mai 1830, corrigeant la neuvième feuille de *Julien* », écrit Stendhal sur l'exemplaire Bucci d'*Armance*, et il ajoute : « L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation. » Bien qu'il commente : « Idée de 1830 », ce système est à l'œuvre dans son premier roman, la formule de 1830

45. Voir dans l'album *Stendhal en Dauphiné*, de Victor Del Litto, Hachette, 1968, le document n° 87.

46. A. Hoog, Préface d'*Armance*, Folio, 1975, p. 8 : « Le dessin d'une clé représente le domaine paternel » dans l'*Album Stendhal*, Pléiade, 1966, p. 153.

47. Par exemple, H. Martineau : « Mérimée avait rendu à Stendhal le service de chercher les épigraphes du livre, et il avait réussi à en pourvoir presque tous les chapitres », dans Stendhal, *Romans et nouvelles*, Bibl. de la Pléiade, 1966, tome I, p. 20. Cf. C.W. Thompson, « Les Clefs d'"Armance" », G.M. Rosa, « Writing the World : "Armance" and Byron's "Don Juan" », J.-J. Labia, « La source des épigraphes shakespeariennes d'"Armance" dans "The beauties of Shakespeare" de William Dodd », *Stendhal Club*, 15 octobre 1993.

fixe l'idée pour la mise au point de *Rouge et noir*. C'est ce que montre le commentaire de l'épigraphe du chapitre XVIII, où, en face de la phrase « Octave remarqua une petite croix de diamants », Stendhal inscrit sur l'exemplaire Bucci : « Je veux dire par l'épigraphe qu'il regarde avidement sa gorge. »

Le jeu des épigraphes contribue par ailleurs à rendre manifestes plusieurs aspects de l'esthétique du roman. Elles instaurent notamment une double temporalité typique du roman stendhalien, comme la note imprimée au chapitre I, insistant sur l'ancienneté illustre, marquée par l'énergie Renaissance, du nom de Bonnavet, qui évalue *a contrario*, et c'est pour la dévaluer, la génération présente. Mathilde de la Mole incarnera intensément cette nostalgie et cet écart. Tel est sans doute le principe général du recours à Marlowe, au pseudo-Massinger, à Dekker, et bien sûr à Shakespeare. Pour ses trente et un chapitres, Stendhal, pressé, ne parvient à trouver que vingt-sept épigraphes dont dix sont tirées de Shakespeare. Les chapitres qui en sont dépourvus se situent parmi les derniers, comme un signe d'inachèvement. Si l'on distingue les extraits de *Cymbeline*, pièce déjà commentée en longue note dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, toutes les autres se trouvent et se prennent dans une anthologie assez courante à l'époque, celle de William Dodd, que Stendhal a le bonheur de trouver sur son chemin et d'acheter, comme il l'inscrit sur la couverture, pour les épigraphes⁴⁸. La comparaison du texte de Stendhal avec les originaux révèle à plusieurs reprises un travail de réécriture qui les adapte aux situations romanesques des chapitres correspondants. L'apparition en épigraphe du *Doctor Faustus* de Marlowe établit une autre correspondance entre la Renaissance et les modernes, en écho au *Faust* de Goethe dont l'image se projette sur celle d'Octave et introduit dès le premier chapitre du roman un germanisme inattendu, sauf pour le lecteur attentif de *De l'Amour*.

48. J.-J. Labia, « Source », p. 38. Voir notes.

S'il est dans *Armance* un côté de Bicêtre, c'est le côté de Coulommiers qui inscrit Stendhal dans la grande tradition du roman de la passion exaltée par l'obstacle. Sade avant lui a distingué l'œuvre qui, avec celle de Rousseau hante le plus constamment Stendhal au temps de son premier roman : « après [...] tout ce fatras inintelligible aujourd'hui, parut madame de Lafayette, qui, quoique séduite par le langoureux ton qu'elle trouva dans ceux qui la précédaient abrégéa néanmoins beaucoup ; et en devenant plus concise, elle se rendit plus intéressante ⁴⁹ ». Le motif du devoir retient l'attention de Stendhal dans le roman du grand siècle : « Il se fait dans le roman *La Princesse de Clèves* un combat continuel entre le devoir et le penchant où aucun d'eux ne triomphe et où tous les deux succombent ⁵⁰. » Georges Blin note avec bonheur que l'écriture de Stendhal renchérit parfois sur le grand style de madame de Lafayette. Octave et *Armance* semblent pris eux-mêmes au piège de quelque fantôme de devoir, ce sont les mots du duc de Nemours : « Ah ! madame [...] quel fantôme de devoir opposez-vous à mon bonheur ⁵¹ ? » Et voués aux mêmes absences dans l'oubli passionnel : « la voix de M. de Nemours la fit revenir », « elle revint comme d'un songe ». Lecteur assidu de *La Nouvelle Héloïse*, Stendhal observe le vieillissement du style de Rousseau romancier. Quand il se relit, Stendhal constate au contraire qu'il abrège beaucoup. Il critique en relisant ses deux premiers romans leur excès d'abstraction : « Admettre dans le style de Domque ⁵² quelques paroles inutiles pour faciliter l'intelligence. L'horreur

49. Sade, *Œuvres, Idée sur les romans*, CFL, 1961, p. 642. Stendhal et Sade partagent une même admiration pour l'*Héloïse*. Mais Stendhal a conscience de l'évolution du goût, et du style, dont il est l'un des acteurs.

50. *Journal, Œuvres intimes*, tome II, p. 44 (mars 1820).

51. *La Princesse de Clèves*, GF, 1966, p. 172.

52. « Dominique », ici abrégé, l'un des noms que Stendhal se donne dans l'intimité — prénom de l'un de ses compositeurs favoris, Domenico Cimarosa.

du bavardage moderne m'avait jeté dans le défaut contraire : sécheresse de plusieurs parties du *Rouge* [...] ». *Lucien Leuwen* et *La Chartreuse de Parme* montreront l'évolution vers un style moins tendu avant le retour à une brièveté ludique pour le style tardif de *Lamuel*. *Armance* s'écrit fidèlement à l'autoportrait de l'écrivain dont les trois phrases de brièveté décroissante suffisent à constituer le chapitre IX de *L'Amour* :

Je fais tous les efforts possibles pour être sec. Je veux imposer silence à mon cœur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir, quand je crois avoir noté une vérité.

Sous le roman, la tragédie veille. Octave, ce héros au nom bien romain, a des accents virgiliens lorsqu'il voit sa vie soumise au destin, et au « redoublement de soins tendres » d'Armance. « Mais tout cela est fini désormais, disait Octave en souriant tristement. *Vixi, et quem dederat cursum fortuna peregi.* » La note imprimée précise et traduit : « En mourant abandonnée par Enée, Didon s'écrie : J'ai vécu, et cette destinée que la fortune avait tracée pour moi, je l'ai parcourue » (chap. XXX). Le poète latin avait précédé Stendhal sur cette voie. Pierre Grimal observe qu'« en imaginant, ou en développant le "roman" de Didon et Enée, Virgile s'est inspiré de l'esthétique tragique ⁵³ ». C'est bien ce qui manquait à Rossini pour Stendhal qui le mesure à l'aune de Shakespeare : « *la vue de la mort certaine d'Othello dans le lointain* », ou encore « cette empreinte fatale qui fait dire à Virgile que Didon *est pâle de sa mort future* ⁵⁴ ». L'épigraphe d'*Othello* pose le décor tragique des « alternatives douloureuses » d'Octave au chapitre XX, « l'*Othello* anglais la tragédie la plus déchirante qui existe sur aucun théâtre ⁵⁵ ».

53. Grimal, « Didon tragique », dans *Enée et Didon*, édité par René Martin, éditions du CNRS, 1990, p. 9.

54. Stendhal, *Vie de Rossini*, édition de P. Brunel, Folio, 1992, pp. 242 et 248.

55. *Notes d'un dilettante*, p. 404, Bibliophile, tome 23.

Cependant Stendhal emprunte aussi au registre de la comédie l'idée d'une intrigue simple comme un canevas, autour de la loi d'indemnité et des malentendus qu'elle instaure. La même remarque vaudrait pour les utilités, les personnages épisodiques qui ne font qu'entrer et sortir, voire les pieds devant, comme « un marquis de Crêveroche », dont la brève carrière dans l'économie du roman fait épigramme. Ce qui appartient en propre à la perspective romanesque, c'est la complicité que les interventions d'auteur suscitent auprès du lecteur, comme à propos du chevalier de Risset, « qui paraissait assez souvent dans le salon de madame de Bonnivet, mais ne s'y montrait que pour se taire » (chap. IX). D'abord, donc, il n'a pas la parole. Et quand il revient, c'est pour un jeu de scène encore muet, assorti d'un commentaire moqueur : « Le silencieux chevalier de Risset, dont le lecteur se souvient à peine, se leva gravement et vint embrasser le chevalier sans mot dire » (chap. XXV). La société d'Andilly ne se laisse pas troubler par la bouderie de Soubirane, qui s'absente : « on l'oublia » (chap. XXVIII). Les personnages sont parfois, mais non toujours, et selon leur présence plus ou moins centrale, des rôles, ou des emplois, le père noble, la mère aimante. Le chevalier de Bonnivet rejoue avec madame d'Aumale la pudeur affectée de Tartuffe avec Dorine, en pur produit des jésuites de Saint-Acheul⁵⁶. R. Pearson considère le roman sous l'angle de la comédie, insiste sur le modèle d'Alceste, cité explicitement par le roman,

56. *Mémoires de la Comtesse de Boigne*, Mercure de France, 1982, p. 55, sur les jésuites de robe courte : « Indubitablement, la Société de Jésus se recrutait, à la cour, de jésuites de robe courte. Monsieur, d'abord, Jules de Polignac, Mathieu de Montmorency [...] en étaient les coryphées. Tout ce qui avait de l'ambition ou se sentait des dispositions à l'intrigue se ralliait, avec plus ou moins de zèle, à ce parti qu'on voyait au pinacle et qui ne devait point en descendre pendant tout le règne, prochainement espéré, de Monsieur. » Pour Saint-Acheul : « L'établissement de Saint-Acheul, près d'Amiens, s'était créé avec une rapidité inouïe [...]. C'était là que s'ourdissaient les intrigues et où ils étaient en rapport avec leurs affiliés de la cour et de la ville », *Ibid.*, p. 110.

jusqu'à écarter la tragédie au profit d'un « mélange à la Cimarosa de gaieté et de tendresse ⁵⁷ ». D'où parfois le rythme endiablé de l'écriture quand la gaieté se libère : « le commandeur avait voulu être successivement homme de lettres, intrigant politique et dilettante de l'opéra italien. Je ne sais quel malentendu l'avait empêché d'être jésuite de robe courte » (chap. XXVIII). La raison pourrait être ce grain de folie qui contribue à le sauver pour la saveur de la comédie romanesque. Ce sont des nuances que Stendhal finit par juger incompatibles avec les conditions de la représentation théâtrale. Sans doute le roman stendhalien hérite-t-il à sa manière des deux genres peut-être défunts, après les analyses de *Racine et Shakespeare*.

Les repères classiques, les rappels du Grand Siècle demeurent tenaces. Ils pourraient aussi bien s'observer à la même époque dans d'autres arts, comme l'architecture ⁵⁸. Du Charles X ? Prévost risquait le « romantisme-restauration ». L'idée est plus heureuse que la formule, qui acoquine Stendhal avec un régime qu'il déteste. Une musicalité virgilienne ? Octave, hanté par le mal du siècle, comme le montre une réminiscence de *René*, est beau comme l'antique revisitée. Stendhal se plaît à contempler « La Didon de M. Guérin, esquisse charmante ⁵⁹ ! » *De l'Amour* vient de recourir à Didon pour l'amour antique. Virgile est présent par une épigraphe particulièrement riche de résonances, en écho à une marginale inscrite à la même époque sur *La Nouvelle Héloïse*, et comme on

57. R. Pearson, *Stendhal's Violin*, Oxford, Clarendon Press, pp. 41-66.

58. A partir de 1827, par exemple, l'architecte Auguste Molinos construit encore des églises, comme Sainte-Marie des Batignolles, dans un style classique : portiques, frontons, fortes colonnes, demi-coupoles. Le tombeau du général Foy, au Père-Lachaise, en 1826, est un mausolée gréco-romain. Voir Louis Hauteœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, tome VI, *La Restauration et le gouvernement de Juillet*, Picard, 1955, pp. 157 et 262.

59. Epigraphe du chapitre IX, Une soirée à la campagne, de la première partie de *Rouge et noir*.

l'a vu par la tragédie de Didon. D'autres indices permettraient de définir dans le romantisme d'*Armance* une sensibilité néo-classique. Cet aspect n'est sûrement pas étranger au jugement de Gide : « de tous les livres de Stendhal [...] le plus délicat et le plus joliment écrit », peut-être le moment était-il favorable, dans les cycles du temps ⁶⁰.

Pour le romantisme, les repères sont surtout anglais et allemands, les épigraphes contribuent à le souligner.

Le compte rendu du *Globe* feint de croire en août 1827 à un auteur qui aurait « appris à penser au-delà du Rhin », d'où l'« emphase germanique et romantique » et l'absence d'« idées claires et dégagées ⁶¹ ». C'est oublier l'ironie, mais il y a dans la malveillance un fond de vérité. Le « mythe du Nord », posé par Philippe Berthier, s'exprime notamment en termes de byronisme et, ce qui est plus inattendu, d'hoffmanisme comme dans l'apparition d'Octave en magicien ⁶². La carrière littéraire d'Octave de Malivert se prolonge curieusement chez Théophile Gautier qui se souvient de Stendhal pour la mort et le ravissement de son Guy de Malivert, avec le motif des amours des anges dans *Spirite*. Là aussi la référence classique se retrouve, mais autrement, dans l'hellénisme et le sens plastique. Pour l'aristocrate étioilé d'*Avatar*, Gautier ne choisit pas au hasard le prénom d'Octave. Mais l'Octave byronien de Stendhal est un héros de l'énergie, proche plus que tout autre, comme le note M. Crouzet, « d'un archétype héroïque situé au confluent des grands poèmes du romantisme ⁶³ ».

Par-delà l'originalité de ces références croisées, le trait le plus inimitable demeure la réminiscence, le

60. *Préface* de Gide pour l'édition Champion.

61. Avant-propos de Lebègue, *Armance*, Champion, 1925, p. LIV.

62. Philippe Berthier, « L'orange d'Islande : Stendhal et le mythe du Nord », *Romantisme*, 17-18, Champion, 1977, pp. 205-227.

63. Michel Crouzet, *Le Réel dans « Armance ». Passion et société ou le cas d'Octave : étude et essai d'interprétation*, dans *Le Réel et le texte*, Colin, 1974, p. 64.

TABLE

<i>Introduction</i>	7
<i>Note sur le texte</i>	43

Armance

<i>Avant-propos</i>	47
Chapitre premier	51
Chapitre II	63
Chapitre III	71
Chapitre IV	77
Chapitre V	83
Chapitre VI	95
Chapitre VII	103
Chapitre VIII	111
Chapitre IX	117
Chapitre X	123
Chapitre XI	127
Chapitre XII	131
Chapitre XIII	136
Chapitre XIV	143
Chapitre XV	151
Chapitre XVI	157
Chapitre XVII	161

Chapitre XVIII	166
Chapitre XIX	173
Chapitre XX	179
Chapitre XXI	185
Chapitre XXII	193
Chapitre XXIII	199
Chapitre XXIV	207
Chapitre XXV	215
Chapitre XXVI	227
Chapitre XXVII	231
Chapitre XXVIII	235
Chapitre XXIX	241
Chapitre XXX	253
Chapitre XXXI	259
<i>Notes</i>	263
<i>Annexes</i>	285
I. – <i>Lettre à Mérimée</i>	287
II. – <i>Plan d'Armance</i>	293
<i>Bibliographie</i>	295
<i>Chronologie</i>	297