

L'amour et l'imagination créatrice : Modelage du type de l'Amazone chez Stendhal

Takaki, Nobuhiro

Faculty of Humanities, Kyushu University : Associate Professor : French Literature

<https://hdl.handle.net/2324/18960>

出版情報 : (no 13-14), pp.63-72, 2009-10. Eurédit
バージョン :
権利関係 :



L'AMOUR ET L'IMAGINATION CRÉATRICE : MODELAGE DU TYPE DE L'AMAZONE CHEZ STENDHAL

L'apparition de l'Amazone stendhalienne date de l'année 1829. Comment et pourquoi l'écrivain a-t-il créé cette figure féminine ? Mettre en cause le secret de la création et l'exigence de l'auteur de produire, en la même année, des variantes de la femme altière et belliqueuse, ce serait en même temps interroger de biais les rapports de l'érotique et de l'esthétique chez Stendhal. Nous nous proposons donc d'établir à nouveau la chronologie du modelage de ce type d'héroïne, en reconsidérant les principaux matériaux que les exégètes ont révélés ou suggérés à ce sujet (Luisa Sanfelice, Alberthe de Rubempré, *Sertorius*, les journaux de l'époque).

UN OUVRAGE DE CIRCONSTANCE

Tentons d'abord de réexaminer le processus de création de *Vanina Vanini*, car on considère généralement son héroïne comme la première Amazone stendhalienne ¹. À propos de sa genèse, Louis Aragon a formulé cette supposition ² : à l'origine, la nouvelle était un épisode de récits de carbonari, que le romancier avait d'abord réservé pour les *Promenades dans Rome* et rejeté ensuite pour la raison que « ses sympathies pour le carbonarisme étaient trop nettement marquées, pour ne pas nuire à son ouvrage ». Mais l'hypothèse d'Aragon, qui repose sur la contiguïté du cadre historique et géographique de ces deux ouvrages, n'est pas confortée par un événement réel ou un témoignage manifeste qui la rendrait irrécusable.

Pour Boris Reizov, *Vanina Vanini* provient d'une autre source, de l'aventure d'une Napolitaine, Luisa Sanfelice ³. Cet épisode, bien attesté dans l'histoire et connu comme la conspiration des frères Baccher pendant la révolution de Naples en 1799, possède quelques traits communs avec le récit de carbonari : une jeune femme, noble et belle, sauve la vie de son amant, plébéen et révolutionnaire, en se jetant à ses pieds pour le retenir chez elle. Ce drame, qui avait été répandu et un peu trop idéalisé parmi les républicains napolitains ⁴, a fasciné également Stendhal à tel point qu'il l'a mentionné dans *Rome, Naples et Florences* de 1826, d'une façon très élogieuse pour l'héroïne : « la mort de la charmante San Felice excita un intérêt particulier ⁵ ». Douze ans plus tard, conservant encore cette image su-

blimée de Luisa, Stendhal l'a comparée à la Sanseverina de *La Chartreuse de Parme* : « s'il y avait une révolution chez moi, ce serait elle [la Sanseverina] qui rédigerait *Le Moniteur*, comme jadis la San Felice à Naples ! Mais la San Felice, malgré ses vingt-cinq ans et sa beauté, fut un peu pendue ! Avis aux femmes de trop d'esprit ⁶ ». Certes le romancier a commis ici quelques erreurs de fait sur cette femme napolitaine, mais cela importe peu à notre argument ; ce qui nous paraît plutôt remarquable, c'est que, dans le mythe personnel de Stendhal, dans son imaginaire romanesque, « la San Felice » appartient à la lignée de la Sanseverina, c'est-à-dire au type de l'Amazone.

Si l'image idéalisée de Luisa Sanfelice est véritablement une des sources de *Vanina Vanini*, comment est-elle devenue le point de départ de sa composition ? Il nous semble que son adaptation romanesque a à voir avec l'entreprise de la *Revue de Paris*, fondée en avril 1829 par Louis-Désiré Véron, dans le but de fournir aux écrivains romantiques ou aux nouveaux talents « de fréquentes occasions d'œuvres rapides, d'un agrément varié et accessible à tous ⁷ ». *Vanina Vanini*, ainsi que deux autres contes que Stendhal y publia l'année suivante, *Le Coffre et le revenant* et *Le Philtre*, a des caractéristiques préalablement déterminées par l'exigence de la revue : récit ayant pour cadre un pays étranger et une forme narrative courte ⁸. De plus, ces trois contes ont des sous-titres destinés à susciter l'exotisme et similaires à ceux de quatre récits de Prosper Mérimée parus dans la même revue en 1829, sous-titres dans lesquels on pourrait reconnaître la marque du docteur Véron, comme le montre une note de Stendhal en marge du sous-titre de son exemplaire de *Vanina Vanini* : « titre ajouté par le libraire ⁹ ». Nous pouvons donc considérer ce récit de carbonari comme un ouvrage de circonstance qui répondait au besoin de l'éditeur.

Quand Stendhal s'est-il mis en contact avec le docteur Véron ? Si le romancier était entré en relation avec l'éditeur, comme l'a supposé David Bryant, par l'entremise de Mérimée ¹⁰, reste à déterminer à quelle date. Considérons la lettre que Mérimée adresse à Victor Hugo le 11 mai 1829. Mérimée y manifeste un vif mécontentement envers Véron à propos de *Mateo Falcone*, nouvelle parue dans le tome second de la *Revue de Paris* : « Je n'ai pas reçu d'exemplaire de la *Revue de Paris* et j'en suis outré. Encore si M. Véron m'avait envoyé pour me consoler un mandat sur Aguado et C^{ie}. Si vous voyez ledit V., insinuez-lui combien son procédé est peu français [sic] ¹¹ ». Mérimée n'aurait probablement pas présenté Stendhal à un tel éditeur. Quelque temps après cette lettre, Mérimée a dû se réconcilier avec Véron, car il lui donne *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, qui paraît dans le tome suivant, daté de la deuxième semaine du mois de juin. À ce moment-là, Stendhal envoie au *New Monthly Magazine* un article daté du 10 juin, dans lequel il considère le dernier numéro de la revue de Véron de façon bienveillante et invite le lecteur à le lire ¹². La proximité dans le temps de ces deux écrits, la saynète de Mérimée et le compte rendu de Stendhal, n'est certainement pas contingente. Ayant repris sa collaboration à la revue, Mérimée a dû recommander à Véron son ami Stendhal, lequel rédigea, par courtoisie, un article en faveur de la revue. Naturellement la première

idée de *Vanina Vanini* ne remonterait pas plus avant que début juin 1829, moment de leur rencontre.

Or il convient d'ajouter que c'est en juin de la même année que Henri de Latouche, romantique républicain, publia chez Levavasseeur un roman intitulé, *Fragoletta : Naples et Paris en 1799*. Étant donné la relation d'amitié entre Latouche et Stendhal, qui s'est établie en 1825 et développée par la suite¹³, on pourrait supposer que celui-ci a dû être au courant de ce roman dont l'héroïne est androgyne. Les deux hommes se voient encore en 1829, comme en témoigne une lettre de Stendhal à Adolphe de Marest, où il dit avoir passé « une matinée amusante » avec Latouche, le 17 février, à causer des *Promenades*, qui étaient alors à l'état de manuscrit¹⁴. Michel Arrous a retrouvé le compte rendu attentif que Latouche en fit dans la *Mercure de France du XIX^e siècle* de septembre¹⁵, ce qui atteste de l'estime réciproque des deux écrivains.

De même, il n'est point improbable qu'ils aient également parlé de *Fragoletta* avant sa parution. Mais sans doute s'agissait-il moins d'une simple causerie que d'un échange d'idées. On peut penser que Latouche a sollicité de Stendhal des renseignements sur les événements de Naples en 1799¹⁶, parce que l'auteur de *Rome, Naples et Florence* les avait déjà rapportés en détail, en se fondant sur des témoignages et des documents alors encore inédits, ceux de Domenico Fiore et d'Alessandro Micheroux. Appréciant l'exactitude de son récit sur le plan historique, Franco Casamassima affirme que « Stendhal doit être considéré, pour le déroulement de la réaction bourbonienne à Naples en 1799, comme une source historique de la plus haute importance, entièrement originale et, qui plus est, sur bien des points inédite »¹⁷. Si les deux écrivains se sont entretenus de ce sujet, il se peut aussi que Stendhal se soit rappelé l'épisode de Luisa Sanfelice. La lecture de *Fragoletta* aurait d'ailleurs pu l'inciter à rivaliser d'adresse avec Latouche à partir de la même matière historique et politique, comme il l'avait fait auparavant en composant son premier roman, *Armance*.

LA CRISTALLISATION ÉROTIQUE ET ROMANESQUE

Malgré une telle conjoncture favorable à une nouvelle tentative littéraire, l'imagination stendhalienne resta stationnaire. En effet, Stendhal s'occupait, à cette époque, de la correction des épreuves des *Promenades*, laquelle s'est prolongée jusqu'au mois d'août, mais cet état d'impuissance à écrire pourrait avoir une autre origine. Dans un des brouillons de la lettre à Balzac d'octobre 1840, Stendhal s'en souviendra : « J'ai fait quelques plans de romans, par exemple *Vanina* ; mais faire un plan me glace »¹⁸. Ce témoignage nous paraît révélateur en un double sens : d'une part, *Vanina Vanini* n'est pas tout à fait une traduction ni une adaptation d'un texte italien, à la différence des récits de *Chroniques italiennes*, mais un ouvrage issu d'une invention et élaboré par l'imagination¹⁹ ; d'autre part, Stendhal a conçu au début seulement quelques idées à développer, qui l'obligent à un travail difficile et approfondi. L'anecdote de Luisa Sanfelice n'est donc pas la source d'inspiration au sens strict du terme, en dépit de sa figure

d'amoureuse passionnée et audacieuse. En fait, elle constituerait plutôt un matériau semblable au rameau de la mine de Salzbourg. Notre comparaison n'est point arbitraire, puisque c'est l'amour qui assume la fonction mystérieuse de l'abîme.

On sait que Stendhal fut, durant l'année 1829, amoureux d'Alberthe de Rubempré, jolie femme spirituelle, capricieuse et émancipée. Robert Vigneron a établi les étapes de la passion de Stendhal pour Alberthe, en déchiffrant les notes marginales des *Promenades*²⁰, dont l'une indique que la force de son amour atteint un point culminant vers le moment où le romancier entre en relation avec l'éditeur de la *Revue de Paris* : « the 21 of june nop bywa and hap. Ever sanscrit [le 21 juin pas de corrections d'épreuves par guerre et bonheur. Toujours Sanscrit]²¹ ». Mais pourtant, si l'on peut tenir Alberthe pour la Muse qui inspira *Vanina Vanini*, c'est qu'elle est devenue, par la suite, une maîtresse infidèle qui tourmentait son amant par la jalousie. Chez Stendhal, c'est souvent le souvenir d'un amour déçu qui déclenche et nourrit l'imagination créatrice. La composition de *Lucien Leuwen* en est le meilleur exemple : « 12 mai 1834. Le 12 mai 1819, I write upon sensations of 1819, fraîches comme d'hier après quinze ans. The imagination alone is impossible²² ». L'image vivante de Methilde Dembowska qui apparaît dans les mémoires joue pleinement le rôle de médiateur de l'idéal esthétique en s'incarnant en M^{me} de Chasteller, la Beauté de l'œuvre. Citons cette formule significative de Michel Crouzet : « prélude au chef d'œuvre, la Muse est déjà une œuvre²³ ». Mais bien sûr, ce processus de création suppose le décalage du temps ou de l'espace. Ce caractère d'« après coup » de la création stendhalienne nous semble donc expliquer au mieux la période de piétinement que connut la rédaction de *Vanina Vanini* dans l'été 1829.

Aussi c'est à partir du départ de Stendhal pour le Midi de la France que son amour pour Alberthe entre dans une nouvelle phase. Le 8 septembre 1829, Stendhal, jaloux de la brève aventure de Mérimée avec Alberthe, opte pour un voyage de longue durée, une séparation déguisée comme ruse amoureuse, afin de susciter de nouveau l'enthousiasme de l'inconstante devenue froide, ainsi que Julien Sorel tentera de le faire envers Mathilde de la Mole²⁴. Mais durant son voyage solitaire, c'est plutôt Stendhal qui se laissera duper par sa propre intrigue, car cette tactique donjuanesque est une arme à double tranchant pour un amant comme Werther qui se perd « dans les rêveries enchanteresses de la cristallisation²⁵ ». Si l'on peut reconnaître, avec Robert Vigneron, un parallélisme entre la vie amoureuse de l'auteur et celle de son protagoniste, ces lignes extraites du livre II du *Rouge et le Noir* pourraient également servir d'illustration à la psychologie de Stendhal au cours de son trajet :

C'est qu'il [Julien] avait maintenant pour implacable ennemie cette imagination puissante, autrefois sans cesse employée à lui peindre dans l'avenir des succès si brillants.

La solitude absolue de la vie de voyageur augmentait l'empire de cette noire imagination²⁶.

Telle est la situation dans laquelle une belle, capricieuse et perfide, se transforme en la Muse, Muse à la fois de l'Éros et de l'art. Exalté par l'absence de la bien-aimée, l'amant malheureux n'arrive plus à trouver aucun moyen de s'apaiser, sinon l'écriture romanesque, par laquelle son imagination éveillée poursuit la femme désirée, fuyante et inaccessible dans les chimères, en traçant un personnage à l'image de sa maîtresse.

L'IDÉALISATION D'UNE « CATIN SUBLIME »

Si c'était bien le cas de Stendhal, il ne serait pas inutile de relever en outre une lecture de Corneille à laquelle il s'adonne pendant son voyage, comme en témoigne une note en marge des *Novelle* de Matteo Bandello : « Cette [Sète], vendredi 16 ou 17 octobre *after* [quelques mots illisibles]. Je lis *Sertorius* en face de la mer, sur la montagne merveilleuse de Cette ²⁷ ». À propos de cette lecture, Kosei Kurisu a signalé le rôle qu'elle a probablement joué dans la création du *Rouge et le Noir*. Cette tragédie cornélienne, dont les héros sacrifient respectivement leurs amours à leurs desseins politiques, aurait alors inspiré à Stendhal deux éléments du livre II du roman, éléments qui n'existent pas dans une des sources primordiales, l'affaire Berthet ²⁸ : « un milieu éminemment politique » et l'héroïsme cornélien, « essence du moi devant la politique ».

À ces remarques ajoutons, pour notre part, un autre point commun qui nous paraît décisif. Comme dans l'affaire Berthet et dans *Le Rouge et le Noir*, deux héroïnes apparaissent dans *Sertorius* : Aristie, la première femme de Pompée le Grand, et Viriate, la reine de Lusitanie, une pure invention de Corneille. Mais à la différence des deux maîtresses d'Antoine Berthet, M^{me} Michoud de la Tour et Henriette de Cordon, les héroïnes cornéliennes se concurrencent en désirant se marier avec le brave Sertorius, ce qui nous rappelle la relation de rivalité entre M^{me} de Rênal et M^{lle} de La Mole, qui cherchent à gagner le cœur de Julien en prison. De plus, Viriate et Aristie, toutes deux d'un caractère fier, téméraire et viril, évoquent fortement la personne altière de Mathilde de La Mole, tandis que M^{lle} de Cordon, son archétype le plus ancien, était une jeune fille « sensible et sentimentale ²⁹ ». Comme Mathilde qui ne donne « le nom de l'amour qu'à ce sentiment héroïque que l'on rencontrait en France du temps de Henri III et de Bassompierre ³⁰ », Viriate n'estime que l'héroïque dans la sphère de l'amour et en exclut la tendresse et la violence de la passion : « Ce ne sont pas les sens que mon amour consulte, / Il hait des passions l'impétueux tumulte, / Et son feu que j'attache aux soins de ma grandeur / Dédaigne tout mélange avec leur folle ardeur ³¹. » L'on ne saurait trop insister sur l'effet de la lecture de *Sertorius*, d'autant plus que la parenté de ces héroïnes est indéniable.

Ayant lu ce récit cornélien qui a pour arrière-plan l'Espagne, pays de l'héroïsme qu'il adorait depuis l'enfance et qu'il venait d'entrevoir quelques jours avant son séjour à Sète, Stendhal n'a-t-il pas reconnu dans ces figures cornéliennes une image idéalisée d'Alberthe de Rubempré, la femme perfide qui lui avait fait éprouver un amour terrible et « viril ³² » ? Autre-

ment dit, la tragédie de Corneille ne serait-elle pas le catalyseur par lequel les puissances de l'imagination, excitées à fond par la solitude du voyage et l'amour malheureux, ont entamé le processus de cristallisation autour d'une image-noyau. Dans les profondeurs de cette rêverie, rêverie de compensation, on trouve une étonnante conjoncture de la Beauté de l'art et de celle de l'Éros, grâce à laquelle naîtra une autre figure romanesque, figure vraiment stendhalienne et d'une originalité de premier ordre : Mathilde de La Mole.

Peu de temps après cette lecture cornélienne du 16 octobre, Stendhal a l'« idée de *Julien* » et arrange le manuscrit du *Rouge et le Noir* durant son séjour à Marseille, du 17 ou 18 jusqu'au 22 du même mois, comme l'attestent les notes marginales de *Lucien Leuwen* et d'*Une position sociale* ³³. Or, nous avons proposé l'hypothèse que cette « idée de *Julien* » n'est pas celle du germe initial du roman, mais plutôt l'incitation à modifier le premier jet ³⁴. Dans le contexte que nous venons de considérer, cette modification consiste probablement dans l'adoption des éléments inédits qui manquent aux sources essentielles, l'affaire Berthet et l'affaire Lafargue, à savoir Paris, comme cadre politique, l'héroïsme cornélien et une jeune fille altière comme une reine, d'où le contraste frappant entre deux héroïnes.

Ceci posé, tentons une révision chronologique de la composition de *Vanina Vanini*. Jusqu'ici, en s'appuyant sur la chronologie généralement admise du *Rouge*, les exégètes ne doutent pas que la naissance de Vanina ne soit antérieure à celle de Mathilde, à part Maurice Bardèche qui ne cache pas sa perplexité à cet égard :

Il y a une énigme de *Vanina Vanini*. C'est trop peu de dire que *Vanina Vanini* ressemble au *Rouge*, qu'elle est une œuvre de la même famille, de la coulée. À la lecture, on ne peut se défendre de l'impression singulièrement forte que la nouvelle devrait être postérieure au roman, que l'imagination de Stendhal impressionnée par les personnages et par les gestes qu'il a inventés, ne peut plus se détacher d'eux, ne peut s'empêcher de les reproduire, de les prolonger, de leur donner des répliques ou des reflets ³⁵.

Si l'« idée de *Julien* » inspirée à Marseille est, comme nous le pensons, celle de la figuration de Mathilde, cette perspicace remarque de Bardèche révèle un nouveau secret de la création stendhalienne. Stendhal nous donne un clair indice chronologique : en marge de son exemplaire de *Vanina Vanini*, il note cette impression de lecture : « cela est un peu trop Julien et Mathilde ³⁶ ». Si Stendhal avait créé Mathilde en prenant modèle sur Vanina, il n'aurait pu écrire ainsi. Au contraire, cette note montre que l'écrivain reproduit dans la nouvelle, sans s'en rendre compte, les répliques de Mathilde et de Julien. C'est donc la figure de M^{lle} de La Mole, image idéalisée d'Alberthe dans les rêveries d'adoration ou de compensation, qui a dû en définitive stimuler la composition suspendue de *Vanina Vanini*.

LA RÉDACTION DE *VANINA VANINI*

Après le retour à Paris vers la fin d'octobre 1829 ³⁷, Stendhal serait tombé

sur un article du *Constitutionnel* du 28 octobre, qui relatait la découverte d'une loge de carbonari à Rome, événement retentissant dans le tournant politique que connaît alors la Restauration³⁸ – soulignons de nouveau le fait que le sous-titre de *Vanina Vanini*, « *particularités sur la dernière vente de carbonari, découverte dans les États du pape* » a été donné par l'éditeur qui savait bien l'effet qu'il produirait sur le lecteur et qui était sans doute au courant de cette source du récit. Dans cet article, l'on peut reconnaître non seulement le cadre historique et géographique du récit, mais les éléments essentiels relatifs à la découverte de la « vente » dans *Vanina Vanini* : procès clandestin, condamnation à mort du chef, commutation de peine par le Saint-Père et détention perpétuelle du condamné à la forteresse de San Leo. D'ailleurs les indications sur la figure papale et le lieu d'emprisonnement méritent aussi d'être retenues ; la clémence de Pie VIII, qui avait voulu commuer la peine capitale de don Joseph Picilli, nous rappelle le caractère modéré du pape dans le récit stendhalien. En ce qui concerne la prison, Henri-François Imbert précise que l'on cessa d'enfermer les carbonari dans le château Saint-Ange après la congrégation de février 1828 ; par contre, au début de 1829, la forteresse de San Leo leur fut réservée³⁹. Or, Stendhal, qui ignore ce transfert des prisonniers lors de l'impression des *Promenades*, laisse publier une erreur sur ce point, puisqu'il fait du château Saint-Ange, évoqué dans les pages datées du 1^{er} juin 1828, la prison des carbonari⁴⁰. C'est donc en se fondant sur cet article relatant la découverte d'une « vente » qu'il aurait pu situer avec beaucoup de précisions son récit dans les circonstances contemporaines.

Enfin tout est prêt. Après la lecture du *Constitutionnel* du 28 octobre, une des principales sources de *Vanina Vanini*, Stendhal, alors tout à fait ébloui, excité et impressionné par sa Muse, à la fois « Alberthe » sublimée et « Mathilde », la première Amazone, a pu se reprendre et tirer parti des matériaux trouvés dans l'actualité politique, en les associant aux éléments de l'histoire de la San Felice. Relevons, en outre, une trace de la lecture de *Sertorius* dans la composition de *Vanina Vanini*. Le carbonarisme ne ressortit pas seulement au réalisme dans ce récit, mais également à la psychologie du protagoniste, notamment comme la condition *sine qua non* du conflit entre l'amour de la patrie et l'amour de Vanina, ou, pour reprendre une expression de Marie-Christine Synac, du « véritable débat cornélien »⁴¹. La ferme attitude de Missirilli qui sacrifie son mariage avec Vanina au patriotisme ressemble par trop à celle de Sertorius renonçant aux douceurs de l'hymen avec Viriate pour une raison stratégique. Il est donc indubitable que Stendhal, en traitant son sujet politique de la même manière que Corneille, a réussi à peindre avec vigueur la puissance de l'héroïsme dans le caractère du jeune carbonaro.

Il en va de même des héroïnes, Aristie et Vanina. Pour les deux femmes, la politique fait obstacle au mariage ; quant au moteur de leurs actes téméraires, c'est l'orgueil féroce. Chez Aristie, l'humiliation qu'elle a dû subir lors de son divorce d'avec Pompée est à l'origine de sa vengeance contre Sylla, dictateur de Rome : « L'ingrat par son divorce en faveur d'Émilie / M'a livrée aux mépris de toute l'Italie, / Vous savez à quel point mon cou-

rage est blessé ⁴² ». Vanina, elle, ne peut supporter l'idée que l'amour de la patrie fasse oublier à son amant l'autre amour : « La fierté de la jeune Romaine s'irrita ⁴³ ». Or, il va sans dire que ce trait commun aux deux héroïnes, l'orgueil extraordinaire et violent, est également ce qui distingue le caractère de Mathilde. Impressionné par l'image vive de Mathilde, Stendhal se met à la recherche de la jeune fille virile et altière, et la reproduit dans la figure de Vanina. À la suite de celle-ci, il créera une autre Amazone à la fin de l'année 1829 : Mina de Vanghel.

NOBUHIRO TAKAKI
UNIVERSITÉ KYUSHU, JAPON

NOTES

1. Voir Gilbert Durand, *Le Décor mythique de « La Chartreuse de Parme »*. Contribution à l'esthétique du romanesque, Paris, José Corti, 1961, p. 113. G. Durand prend Armance de Zohloff comme le prototype de l'Amazone. Certes, elle a une apparence masculine (cheveux courts, négligence dans la toilette, physionomie asiatique, etc.), mais chez cette héroïne, peu altière d'ailleurs, les traits du caractère de l'Amazone se manifestent faiblement.

2. Aragon, « Pour faire lire *Vanina Vanini* », *L'Humanité*, 12 mars 1956, p. 2.

3. Voir Boris Georgievich Reizov, « Sur les sources de *Vanina Vanini* », *Stendhal Club*, n° 43, 15 avril 1969, pp. 231-243.

4. *Ibid.*, pp. 233-235 ; voir également le *Monitore Napolitano*, n° 19, 13 aprile 1799, pp. 1-2.

5. *Rome, Naples et Florence*, texte établi et annoté par Daniel Muller, préface de Charles Maurras, *Œuvres complètes*, nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève, Cercle du Bibliophile, 50 vol., 1967-1974, t. 14, p. 27.

6. *La Chartreuse de Parme*, texte établi, annoté et préfacé par E. Abravanel, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 24, p. 249.

7. Docteur Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Bruxelles et Leipzig, Keissling et C^e, Libraires, 1853-1855, 6 vol., t. III, p. 84.

8. En ce qui concerne les points communs des ouvrages que Stendhal a publiés dans la *Revue de Paris* en 1829 et 1830, voir Karl Alfred Blueher, « L'amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », *Stendhal Club*, n° 96, juillet 1982, pp. 374-387 ; voir aussi Béatrice Didier, « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, mai 1975, pp. 213-216.

9. « Notes et variantes » de *Vanina Vanini*, *Œuvres romanesques complètes*, I, préface de Philippe Berthier, édition établie par Yves Ansel et Ph. Berthier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 930.

10. Voir David Bryant, « Stendhal et la tentation de la "littérature facile" : être lu en 1830 », *Stendhal Club*, n° 107, 15 avril 1985, pp. 267-268.

11. Prosper Mérimée, *Correspondance générale*, établie et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion, Paris, Le Divan, 6 vol., 1941-1947, t. 1, pp. 44-45.

12. Voir les *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique*, textes choisis et commentés par K. G. McWatters, traduction et annotation par René Dénier, Grenoble, Ellug, 1980-1995, 9 vol., t. VII, pp. 232-233.

13. Voir Frédéric Ségu, *Un romantique républicain : H. de Latouche, 1785-1851*, Paris, Société d'édition, « Les Belles Lettres », 1931, pp. 258-272 ; voir aussi Michel Arrous, « Latouche », in *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 391-392.

14. Stendhal, *Correspondance générale*, édition de Victor Del Litto, avec la collaboration d'Élaine Williamson, de Jacques Houbert et de Michel-E. Slatkine, Paris, Honoré

Champion, 6 vol., 1997-1999, t. III, p. 717.

15. Voir Michel Arrous, « Stendhal et Latouche au *Mercury*. Publicité pour les *Promenades dans Rome* », *Stendhal Club*, n° 99, 15 avril 1983, pp. 411-423.

16. Selon Sainte-Beuve, Latouche, ayant eu « l'idée d'un roman psychologique » sur le sujet de l'hermaphrodite par un de ses amis, en a fait *Fragoletta*, en l'enveloppant « dans ce qu'il appelait une composition politique ». Pour cette « composition politique », Stendhal devait être la première source de renseignements. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, 16 vol., 1850-1862, t. 3, pp. 492-493.

17. Franco Casamassima, « Le récit de la révolution de Naples dans *Rome, Naples et Florence*. Stendhal considéré comme source historique (II) », *Stendhal Club*, n° 61, 15 octobre 1973, p. 68.

18. Stendhal, *Correspondance générale*, op. cit., t. VI, p. 407. A propos de l'expression « faire un plan », voir de semblables réflexions en marge du manuscrit de *Lucien Leuwen* (*Œuvres romanesques complètes*, II, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, pp. 906, 911 et 916).

19. De ce point de vue, on peut récuser l'hypothèse d'Aragon sur la genèse de *Vanina Vanini*.

20. Voir Robert Vigneron, *Études sur Stendhal et sur Proust*, recueillies par ses élèves en témoignage de leur reconnaissance, avant-propos de René Jasinski, Paris, Nizet, 1978, pp. 94-112.

21. Stendhal, *Journal*, texte établi, annoté et préfacé par V. Del Litto, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 32, p. 45.

22. Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans *Œuvres romanesques complètes*, II, éd. citée, p. 245.

23. Michel Crouzet, *Stendhal. La Politique – L'Éros – L'Esthétique*, Paris, Eurédit, 2003, p. 145.

24. Voir Vigneron, op. cit., pp. 103-104, et Michel Crouzet, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris, Flammarion, coll. « Grande Biographie Flammarion », 1990, pp. 464-465.

25. Stendhal, *De l'Amour*. Texte établi et annoté par Daniel Muller et Pierre Jourda, préface de Étienne Rey, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 4, p. 127.

26. *Le Rouge et le Noir*, texte établi et annoté avec une introduction historique par Jules Marsan, préface de Paul Bourget, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 284.

27. Stendhal, *Journal*, in *Œuvres intimes*, édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1981-1982, t. 2, p. 105.

28. Kosei Kurisu, « Stendhal et la *Gazette des Tribunaux* », *H.B. Revue internationale d'études stendhaliennes*, n° 3, 1999, p. 147.

29. René Fonvieille, *Le véritable Julien Sorel*, préface de V. Del Litto, Paris et Grenoble, Arthaud, 1971, p. 93.

30. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 143.

31. Corneille, *Sertorius*, in *Œuvres complètes*. Textes présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol., 1980-1987, t. III, p. 325.

32. Voir Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*, Paris, Editions. de la Table Ronde, 1947, pp. 215-216.

33. Voir Stendhal, *Journal*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 32, p. 45 ; voir aussi Stendhal, *Une position sociale*, texte établi, annoté et préfacé par E. Abravanel, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 38, p. 412.

34. Voir Nobuhiro Takaki, « L'Hypothèse du voyage à Grenoble en 1828 : précisions sur la genèse du *Rouge et le Noir* », *H.B. Revue internationale d'études stendhaliennes*, n° 7-8, 2003-2004, p. 163-176.

35. Maurice Bardèche, op. cit., p. 177.

36. Stendhal, « Notes et variantes » de *Vanina Vanini*, in *Œuvres romanesques complètes*, I, op. cit., p. 930.

37. Voir Stendhal, *Journal*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 32, p. 45 ; voir aussi Stendhal, *Correspondance inédite*, précédée d'une introduction par Prosper Mérimée, Paris, Michel Lévy frères, 2 vol. 1855, t. 2, p. 74.

38. Voir Henri-François Imbert, *Les Métamorphoses de la liberté, ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*, avec un nouvel avant-propos de l'auteur, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1989, pp. 452-457 et 618 ; voir également *Le Constitutionnel*, 28 octobre 1829, p. 1.

39. Voir H.-F. Imbert, *op. cit.*, p. 455.

40. Voir Stendhal, *Promenades dans Rome*, texte établi et annoté par Armand Caraccio, préface de Henri de Régnier, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 7, p. 177.

41. Marie-Christine Synac, *Étude comparative de la création romanesque chez Stendhal dans « Vanina Vanini » et « Le Rouge et le Noir »*, 1973, Bibliothèque municipale de Grenoble, ms R. 12004, pp. 41-42.

42. Corneille, *Sertorius*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 321.

43. Stendhal, *Vanina Vanini*, in *Œuvres romanesques complètes, I, op. cit.*, p. 257.

