PIERRE LAFORGUE, *Stendhal “alla Monaca”. Le romantisme, le romanesque, le roman*

Michel Arrous

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/15534>

DOI : 10.4000/studifrancesi.15534

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 502-503

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel ARROUS, « PIERRE LAFORGUE, *Stendhal “alla Monaca”. Le romantisme, le romanesque, le roman* », *Studi Francesi* [En ligne], 186 (LXII | III) | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 06 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/15534> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.15534>

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

PIERRE LAFORGUE, *Stendhal "alla Monaca". Le romantisme, le romanesque, le roman*

Michel Arrous

RÉFÉRENCE

PIERRE LAFORGUE, *Stendhal "alla Monaca". Le romantisme, le romanesque, le roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 402 pp.

- 1 Ce titre énigmatique annoncerait-il un Stendhal crypté? Le code *alla Monaca* n'est pas tout à fait un secret pour les lecteurs de la *Chartreuse*, quoique, à la différence de Gina et Fabrice, ils ne le maîtrisent pas aussi bien. Pierre Laforgue propose de l'interpréter comme une fable étendue à l'œuvre de fiction de Stendhal, en adoptant une méthode à égale distance de l'approche formaliste et des lectures «réalistes» de type historique. Au lieu de supposer, comme l'a fait par le passé une critique reposant sur une mauvaise conception de la représentation (la reproduction spéculaire), selon laquelle le texte donne une image de la réalité, P. Laforgue affirme «qu'on a affaire en la circonstance moins à des images qu'à des anamorphoses de cette réalité», non pas, on l'aura compris, à une représentation mais à une interprétation de la réalité. Il s'agit donc de confronter le texte avec lui-même, d'un point de vue sociocritique, afin d'en saisir à la fois la socialité et l'historicité, la dimension politique et idéologique.
- 2 La première partie, «Romantisme» (pp. 39-95) s'ouvre par une lecture de *Rome, Naples et Florence en 1817* selon deux axes, la musique et Napoléon («Viva la libertà!» ou *M. de Stendhal officier de cavalerie dans l'Italie de 1817*, pp. 39-48). D'une manière détournée, Stendhal brosse le tableau moral et politique de l'Italie post-napoléonienne. Le motif musical avec ses implications politiques est une métonymie des mœurs italiennes; quant à Napoléon, il est le lien entre le destin de la France et celui de l'Italie qui depuis 1815 subissent la même réaction et vivent toutes deux une situation bloquée. Dans ces

conditions se pose la question cruciale de l'exercice de la littérature: Stendhal n'y répond qu'en partie et indirectement en exploitant l'exemple d'Alfieri qui fut lui-même incapable d'y répondre. Un autre aspect de cette question est abordé dans *Le "Racine et Shakespeare", ou du romantisme au romantisme, d'une révolution l'autre* (pp. 49-58): ce ne sont pas les éléments littéraires du débat romantique que privilégie Stendhal, mais ses enjeux politiques, plus précisément le rapport entre littérature et histoire. Si en 1823 Stendhal n'utilise que le terme de romanticisme (une importation italienne), en 1825 ce dernier disparaît totalement au profit du terme de romantisme (qui renvoie à la France et à l'Allemagne). Cet escamotage traduit une mutation idéologique et s'explique par le revirement politique dont témoigne la diatribe d'Auger en 1824: initialement partisans du romantisme, les ultras passent dans le camp antiromantique, tandis que les libéraux deviennent romantiques. Dans *Le mauvais ton de Stendhal. Les comptes rendus du "Rouge et le Noir" en 1830-1831* (pp. 59-68), P. Laforgue montre comment les critiques contemporains ont apprécié le style de Stendhal et ce qu'impliquent leurs jugements du point de vue politique, social et littéraire. La plupart de ces critiques reprochent au romancier d'être un désenchanté et réagissent idéologiquement à son exigence de rigueur. Si Stendhal «détone», ce n'est pas tant par son style que par la représentation qu'il donne de la réalité. Rares ceux – par exemple, l'auteur de l'article du «Globe» – qui analysent le roman dans une perspective historico-littéraire. Suivent deux études en miroir: *Le romantisme stendhalien selon Balzac* (pp. 69-81) et *Le romantisme stendhalien selon Stendhal* (pp. 83-95). Bien qu'elle ne soit guère convaincante, l'argumentation de Balzac qui prétend distinguer la Littérature des Idées de la Littérature des Images, et qui d'ailleurs ne dialogue qu'avec lui-même, a le mérite de proposer une «refondation historique et critique du romantisme en 1840» en inventant la catégorie de l'éclectisme; mais Balzac range la *Chartreuse* dans la première école. Stendhal a-t-il reconnu son roman dans les «Études sur M. Beyle»? À ce compte rendu où abondent les critiques sur la composition, les reproches stylistiques (sur ce point, l'auteur de la *Chartreuse* n'est pas d'accord) et force conseils «insensés» (qui furent acceptés), Stendhal s'est proposé de répondre, et c'est l'ensemble de ses brouillons que P. Laforgue considère: dans cette réécriture se manifeste clairement la poétique de Stendhal.

- 3 «Romanesque», ainsi est intitulée la deuxième partie (pp. 99-189) qui regroupe six études concernant Stendhal inventeur d'une forme de roman nouvelle puisqu'elle ne cesse de s'interroger sur elle-même. Dans *«Peut-être», ou le roman de Julien* on assiste à l'avènement du jeune homme en tant que personnage de roman, ou, mieux, à son accession à la propre conscience de son personnage qui s'interroge sur qui il est. Alors qu'il ne fait que deux apparitions dans le roman (lors des séquences du bal du duc de Retz et de la Note secrète), le prince Korasoff joue en fait un rôle déterminant auprès de Julien et même de Mathilde. C'est une utilité, mais aussi un vrai personnage de roman qui concourt à l'éducation de Julien dont il a repéré la supériorité morale, en l'initiant à «la haute fatuité» et en lui apprenant à ne pas «montrer soi inférieur». Dans son rôle de mentor, on peut l'associer à la figure du révolutionnaire Altamira, avec cette différence que le prince russe ne se soucie guère du bonheur du plus grand nombre. Dans son apparente insignifiance («une sorte de dandysme inconsistant»), ce personnage épisodique permet de comprendre «latéralement, de biais, avec légèreté» la philosophie du roman («*La politique en amour*»: autour du personnage de Korasoff dans «*Le Rouge et le Noir*»). On trouvera aussi une belle étude comparée du recours au romanesque dans la chronique et le roman («*La Chartreuse de Castro*». *Sociogénétique du romanesque en 1838*, pp. 131-147). Une invention du romanesque, perpétuelle et intense,

voire extravagante, caractérise la chronique (le romanesque est la marque de la liberté ou de la quasi-anarchie dans l'Italie de la Renaissance), alors que sa présence est intermittente et diffuse dans le roman de l'Italie du XIX^e siècle (où une autre réalité politique s'est imposée). L'analyse du micro-épisode de la Fausta, souvent interprété comme une digression sans intérêt, illustre la prolifération du romanesque pur (le *romance* l'emportant sur le *novel*) comme «vérité de la fiction» (pp. 149-159). D'où l'inévitable interrogation sur le degré de réalisme dans l'écriture d'œuvres saturées de romanesque comme les chroniques tirées des fameux manuscrits, dans lesquelles l'esthétique revendiquée est celle de la *mimésis* (*Traduttore, traditore, ou l'art de la fiction et de la mystification dans les "Chroniques italiennes"*, pp. 161-169). La traduction, ou plutôt la fausse traduction / adaptation, revient au premier plan avec le régime d'écriture (*Dans quelle langue "La Chartreuse de Parme" est-elle écrite?*, pp. 170-192), les deux grandes œuvres sont l'objet d'investigations articulées sur la représentation du réel ou le rapport critique au réel, par le biais de la sociostylistique (*Les italiques du "Rouge et le Noir"*, pp. 193-211), et de la stratégie énonciative pour la mise en texte de l'histoire et de la politique, notamment dans l'épisode de la Note secrète, considéré à tort comme un intermède romanesque (pp. 229-247). D'autres questions sont traitées, avec le souci de ne jamais disjoindre la fiction de l'histoire. C'est le cas de *Chronologie(s) du "Rouge et le Noir"* (pp. 255-283) où, à partir de la chronologie établie par Martineau, avec ses difficultés insolubles (le temps de la fiction débordant sur le temps de l'histoire) et sa méthode discutable («un rationalisme qui tourne à la stupidité»), sont examinés les manipulations, anachronismes, carambolages et autres accidents dans l'organisation de la temporalité. La difficulté relevée par Martineau disparaît si l'on accepte l'idée de la présence métaphorique de la révolution de 1830 ou de la présence polymorphe de 1830. La relation à l'histoire est confirmée par l'étude du chromatisme du Rouge (*Rouge, noir et bleu. Contribution à une sociocritique du romantisme de 1830 (variations chromatiques)*, pp. 285-308), et par celle de la dimension politique dans une Italie où la révolution est mise en question au lendemain de Waterloo (*Écriture, signes et sens dans "La Chartreuse de Parme", ou le désenchantement du monde*, pp. 323-366). Elles sont complétées par *"Le Prince" moderne, ou réaction et révolution dans "La Chartreuse de Parme"* (pp. 343-366), sur la dimension machiavélienne du roman et la crise du sens, *i. e.* «la prise en compte sans concessions d'un état de fait par le romancier».

- 4 Plus qu'un simple recueil d'études dont un bon tiers sont inédites, *Stendhal "alla Monaca"* est, en dépit de quelques redites, de contradictions ou de définitions pas toujours satisfaisantes, un livre véritable qui analyse, avec une extrême attention au texte original, comment la poétique mise en œuvre dans le *Rouge* et la *Chartreuse* rend compte de la réalité née de la Révolution.