

“L’Année stendhalienne” 17

Michel Arrous



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/22801>

DOI : [10.4000/studifrancesi.22801](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.22801)

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2020

Pagination : 185-187

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel Arrous, « “L’Année stendhalienne” 17 », *Studi Francesi* [En ligne], 190 (LXIV | I) | 2020, mis en ligne le 01 mai 2020, consulté le 03 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/22801> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.22801>

Ce document a été généré automatiquement le 3 août 2021.



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

"L'Année stendhalienne" 17

Michel Arrous

RÉFÉRENCE

"L'Année stendhalienne" 17, Paris, Champion, 2018, 358 pp.

- 1 Intitulée «Le XVIII^e siècle de Stendhal, ruptures et continuités», la première partie de cette livraison regroupe un ensemble d'études qui illustrent la préférence de Stendhal pour ce siècle, même si, comme le rappelle Cécile MEYNARD dans sa présentation (pp. 11-25), le romancier a puisé l'essentiel de son inspiration dans le «triste XIX^e siècle». À l'exception de David, qui ne l'émeut guère, et surtout de Canova, Stendhal juge médiocres la peinture et la sculpture d'un siècle qui est à ses yeux le siècle de la conversation, de l'esprit et du libertinage, un siècle dont il ne reste que de rares «débris». Heureusement, il y a Cimarosa et Mozart, et même Collé que ne supporte pas la «vertueuse maréchale» de Fervaques!
- 2 La représentation que s'en fait Stendhal suppose qu'on tienne compte de son hétérogénéité, aussi Béatrice DIDIER propose-t-elle en guise de prologue quelques moments clés dans un siècle qui irait de 1715 à 1789, notamment l'année 1786, où selon Stendhal «le siècle bascule dans le ton sérieux et ennuyeux» (*Inventer le XVIII^e siècle. Problèmes de périodisation*, pp. 27-36). Dans un esprit sociologique, Aurélien LIGNEREUX compare la carrière de Beyle à celle des Grenoblois nés à la veille de la Révolution (*Une génération de 1780? Les enfants de la révolution dauphinoise dans l'Europe napoléonienne*, pp. 37-50), où l'on voit que dans son positionnement et ses convictions, le fils de Chérubin a su tenir compte des nécessités de carrière, tout comme ses anciens condisciples de l'École Centrale. Son admiration inconditionnelle pour *Madame Roland*, «cette femme sublime» est bien connue, aussi Pierre-Jean DUFIEF (pp. 51-64) a-t-il choisi d'évoquer dans l'existence, le caractère et l'action politique de l'égérie des Girondins ce qui a fasciné aussi bien Chateaubriand que Lamartine, lequel se montra plus sévère dans son *Cours familier de littérature* que dans l'*Histoire des Girondins*. Dans le récit de vie que donne Stendhal, d'ailleurs «morcelé, décousu, allusif» et fait d'après la version

tronquée des *Mémoires* publiée en 1820, apparaît une image fantasmée de cette «autre Manon» (Ph. Berthier) qui devient la lectrice idéale dans le cercle des *happy few*. Pour Stendhal, elle est à la fois «le témoin d'une grandeur révolue» et l'exemple à suivre en matière d'éducation féminine. On retrouve l'ancrage dix-huitiémiste, ou ce que Jean-François BIANCO appelle sa «marque», en l'occurrence celle de Voltaire et Rousseau, dans un roman ébauché en mai 1839 (*Apprendre le dix-huitième siècle dans "Féder". Marques et remarques au service du récit*, pp. 65-77). Sous l'horizon dudit siècle, il n'y a pas que le peintre raté qui joue le «Werther désespéré», il y a aussi la naïve Valentine à qui on recommande la lecture des philosophes pour se débarrasser des «sottises du couvent». Au premier rang des références à la littérature du XVIII^e siècle, *Le Rouge et le Noir*, où elles abondent: Julien lit *Les Confessions* et *La Nouvelle Héloïse* dont, il aurait fallu le mentionner, plusieurs épisodes sont démarqués (par exemple, I, 5, 6, 12), et tout au long du roman on peut relever de nombreux intertextes voltairiens, parmi lesquels le conte prélevé «sans qu'il y parût» dans la bibliothèque du marquis par sa propre fille (*Mathilde de La Mole, princesse de Babylone: Voltaire, Stendhal et les femmes souveraines*, pp. 79-104). Dans la première partie de son article – la seconde revient sur Marguerite de Navarre, modèle connu de Mathilde –, Francesco MANZINI voit dans le court roman philosophique de 1768 un modèle littéraire méconnu de cette même héroïne, ainsi que des clés pour la mieux comprendre: Mathilde «fonctionne – d'abord explicitement puis ensuite implicitement – comme une nouvelle Formosante dans *La Princesse de Babylone*», et dans la nouvelle vie qu'elle imagine, Julien serait un nouvel Amazan. Si la présence du XVIII^e siècle chez Stendhal est aussi constante qu'évidente, il arrive qu'elle se fasse discrète. C'est le cas de Marivaux dont Stendhal connaît bien le théâtre, mais c'est surtout envers le romancier qu'il a une dette fort ancienne puisqu'elle remonte au moins au chapitre cxvii de *l'Histoire de la peinture en Italie. Quand Stendhal marivaude* (pp. 105-114), Philippe BERTHIER retrouve des traces de *La Vie de Marianne* dans *Armance* (les manigances de Soubirane rappellent les machinations de l'abbé et de Mme de Saint-Hermières), et aussi dans *Lamie* (lors de l'arrivée de la jeune fille chez la duchesse de Miossens). Le collaborateur du *London Magazine* revendiquait sa parenté avec le premier des auteurs de la célèbre *Correspondance littéraire* rédigée par Grimm, Meister, Raynal et Diderot. Ce stratagème, Laure LÉVÊQUE le commente dans *Stendhal grim(m)mé, Stendhal sans fard* (pp. 115-134). Le choix à la fois politique et moral de ce périodique manuscrit dont les rééditions attestent le succès à partir de 1812-1813, préféré aux *Mémoires secrets* de Bachaumont, s'explique de plusieurs façons: justesse de l'analyse, impartialité et liberté de parole, public de *happy few*, recours à l'*incognito* quasiment impossible en France (Stendhal avait signé *Alceste* en 1822). Dans sa conversation épistolaire, le «Petit-neveu de Grimm», conformément à l'esprit du XVIII^e siècle, se montre libre et sans concession quand il traite des Belles-Lettres ou de l'actualité journalistique parisienne qu'il suit dans les «petits journaux». Stendhal héritier de Grimm, sans aucun doute; «attardé du XVIII^e siècle», selon les «globistes»? C'est moins sûr! Plutôt un romantiste. Retour à l'ébullition ou à l'illusion théâtrale du jeune théâtrouman Beyle avec Sophie MARCHAND et Maurizio MELAI (*Être Shakespeare ou rien: le théâtre du XVIII^e siècle selon Henri Beyle*, pp. 135-154). Dans les expériences théâtrales des années 1802-1806 qui nourrissent le procès intenté à la tragédie, on voit Beyle dénoncer le manque de naturel dans les tragédies de Voltaire et de ses épigones, un Voltaire bien inférieur à Corneille et accusé d'avoir renié Shakespeare. La plupart des jugements que le futur théoricien des années 1820 porte sur le modèle dramatique du siècle précédent sont négatifs, à l'exception des cas d'Alfieri et de Goldoni. Alors qu'il réfléchit à son *Letellier*, en 1806,

l'apparat théorique et narratif élaboré par la critique (le *Cours de littérature* de La Harpe), ainsi que les analyses de Marmontel ou de Geoffroy sont rejetés, de même pour le style de la tragédie du XVIII^e siècle. D'abord perçu comme un novateur, Voltaire est finalement stigmatisé comme un plat imitateur (*Zaïre* et *Sémiramis*, tragédies tirées d'*Othello* et d'*Hamlet*) qui a échoué dans la création d'une tragédie nationale, par la faute d'un style et d'un langage anachroniques. Quelques rares expérimentateurs, tels le président Hénault, Mercier ou M.-J. Chénier ont eu le mérite de renouveler thématiquement et formellement le théâtre du XVIII^e siècle. Il faut désormais que les Français prennent en compte l'homme issu de la Révolution. Si le phrasé des dramaturges du temps de Voltaire irritait Stendhal, il y eut en 1903 un Aristarque qui jugea négligé le style du *Rouge* et de la *Chartreuse*: trop de répétitions, un vocabulaire pauvre, etc. Éric BORDAS réagit en stylisticien et regrette qu'Antoine Albalat n'ait pas poussé plus loin ses investigations (*Un héritage dix-huitiémiste? Sur un aspect du (mauvais) style de Stendhal: la répétition (négligente?)*). Un exemple dans la "Vie de Rossini", pp. 155-169). Il s'agit du très fréquent recours à la formule – un tic langagier? – *Il faut + infinitif*, dans l'expression conditionnelle de but ou de finalité qu'on retrouve dans le type *Pour + infinitif*. Cet usage de l'auxiliaire d'impératif impersonnel serait un héritage des grands textes du XVIII^e où l'anaphore, avec quelques variantes, est très fréquente, par exemple chez Diderot, un champion de la répétition par reprise, et chez Chamfort. Dans la *Vie de Rossini*, on constate la récurrence du tour idiomatique *pour faire ceci, il faut être cela*, tour qui «permet l'affirmation tranquille et qui n'a pas à se justifier». Autre trait stylistique prouvant l'influence de Voltaire et Diderot, l'emploi du marqueur *etc.* auquel Claire DESLAURIERS a consacré sa thèse et qu'elle examine à nouveau pour évoquer une caractéristique du style Stendhal (*Une manie très "dix-huitième siècle"? Les etc. de Stendhal et ceux de Voltaire et Diderot*, pp. 171-197). L'écrivain reprend la stratégie voltairienne des séries avec antonomase suivie d'un *etc.* (les César, les Frédéric, etc.), les mises en opposition de deux séries avec un effet différent du *etc.*, ou bien les énumérations paradoxales. Stendhal emploie régulièrement ces procédés, souvent avec un effet subversif. Enfin, la confrontation des pratiques de Diderot et de Stendhal confirme tous ces usages du *etc.*, simple, double ou triple, et une seule fois quadruple (conversation entre Lucien Leuwen et Mme Kortis). L'imprégnation dix-huitiémiste de Stendhal, elle est aussi dans ses goûts musicaux, car on pourrait dire que son amour «exclusif» de l'*opera buffa* lui fait préférer le passé au présent. C'est cette dépendance qu'examine Francis CLAUDON (*Mozart et la "Vie de Mozart". Des Lumières au Romantisme*, pp. 199-225). La question du plagiat n'offrant qu'un intérêt limité, la *Vie de Mozart* est située par rapport à une première polémique entre Geoffroy, qui dénonçait la germanité de Mozart, et Ginguené, qui déplorait l'étroitesse du goût français, suivie d'une seconde qui entoura la réception des opéras de Mozart dans les années 1810-1818. Les «idées mozartiennes» dépendent bien plus des représentations du Théâtre Italien de Paris – en 1810, les *Nozze l'enchantent* – que de celles de Brunswick (1807), Vienne (1809), Bologne (1817) ou Milan (1818). Dans les portraits successifs de Mozart qu'a laissés Stendhal, dans lesquels il est tantôt comparé à La Fontaine, tantôt à Raphaël, on distingue «trois traits éminents»: l'inventivité mélodique, le naturel, la mélancolie. Pour Stendhal, le XVIII^e siècle est d'abord littéraire car il juge que la peinture de Fragonard, Boucher et Lagrenée mérite l'oubli, il en va de même d'ailleurs pour l'architecture (de l'hôtel de La Mole bâti vers 1778, le narrateur dit que «jamais la mode et le beau n'ont été si loin l'un de l'autre») et pour la sculpture. À ceci près que Stendhal a tiré parti des analyses développées dans *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* et donc admis *Winckelmann au temple*

des arts, comme le rappelle Marie-Pierre CHABANNE (pp. 228-244): dans son *Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal s'en inspire étroitement pour établir sa théorie du beau idéal moderne, et plus encore quand il fait de la sympathie «le principal ressort de l'expérience esthétique». Cette «relation amoureuse» reprend un «motif central» de la *Geschichte*. C'est aussi chez Winckelmann que Stendhal a trouvé les outils de sa critique picturale.

- 3 Figurent dans les *Varia* quatre contributions: François BRONNER, (*Stendhal et le marquis de Custine*, pp. 247-264) fait la synthèse des études sur les relations entre les deux écrivains; Yvette FORMERY propose *Quelques variations sur le rire* (pp. 265-275) afin de situer le rire stendhalien par rapport aux analyses de Bergson, Kant, Descartes, Hobbes et Nietzsche; en bon connaisseur des liens entre littérature et peinture et du rôle joué par Stendhal dans ce domaine, Christopher W. THOMPSON revient sur quelques aspects de sa critique d'art, notamment son silence quasi complet sur Géricault, tout en précisant que ses salons eurent bien moins d'influence que son *Histoire de la peinture*, dont Cézanne s'enthousiasma, ou les *Promenades dans Rome (Stendhal et les paradoxes des arts comparés: de Géricault à Rodin et Cézanne)*, pp. 277-292); à partir de deux articles d'Aragon sur *Le Guépard*, Marie de GANDT établit un parallèle entre deux romanciers fort proches dans leur écriture de l'histoire et leur pratique du roman (*Stendhal-Lampedusa: écrire l'entre-deux*, pp. 293-322).
- 4 Cette livraison est la dernière publiée chez Champion. Ne voulant pas mourir sur la brèche, Philippe Berthier, responsable de "L'Année stendhalienne" depuis 2002, cède la place à une équipe qui a choisi un autre éditeur et donc un autre titre.