Aa. Vv., *L'Année stendhalienne*

Michel Arrous

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2801>

DOI : 10.4000/studifrancesi.2801

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013

Pagination : 618-619

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Michel Arrous, « Aa. Vv., *L'Année stendhalienne* », *Studi Francesi* [En ligne], 171 (LVII | III) | 2013, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2801> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2801>

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2020.

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

Aa. Vv., *L'Année stendhalienne*

Michel Arrous

RÉFÉRENCE

AA. VV., *L'Année stendhalienne*, n. 11, Paris, Honoré Champion, 2012, pp. 386.

- 1 Cette livraison contient les communications prononcées lors du colloque «Stendhal/Théâtre» organisé à Paris III en juin 2009. Rien de plus convenu que de mettre en doute le génie dramatique de Stendhal qui, la plupart des contributeurs le rappellent, a voulu refonder le théâtre. Dans sa présentation, Agathe NOVAK-LECHEVALIER constate d'ailleurs que ce colloque, s'il n'a pas remis en cause le jugement général porté sur ce théâtre manqué, a permis de mesurer l'impact du modèle théâtral sur le texte romanesque. On sait que le critique l'a emporté sur l'écrivain dramatique; on sait moins que le théoricien n'a pas été aussi novateur qu'on l'a cru, surtout si l'on compare ses essais théâtraux à la production dramatique de son époque. Lire ses ébauches théâtrales revient certes à s'interroger sur les raisons d'un fiasco, mais il ne faut pas oublier que l'amateur de théâtre qui s'est longtemps cru un homme de théâtre n'a cessé de nourrir son réquisitoire contre la tragédie classique et néo-classique, en partisan d'une tragédie historique ou nationale, voire de l'union des genres que réalisait à ses yeux l'*opera buffa*.
- 2 Francesco SPANDRI (*Lire, voir, écrire le théâtre*, pp. 17-33) rappelle la passion exigeante pour le théâtre du jeune Beyle, assoiffé d'illusion et riche de projets dramatiques (la liste est impressionnante), inspirés de Goldoni, Florian, Homère, l'Arioste, Ducis, etc. Tentatives qui sont autant de fausses manœuvres parce que le débutant est sans cesse sous la dépendance du spectateur impénitent qu'il est d'abord. Muriel BASSOU a choisi d'étudier les *Critiques théâtrales à quatre mains: le duo Beyle-Crozet à pied d'œuvre en 1814* (pp. 35-54). Dans ces premières critiques où déjà prédominent le souci du naturel et la mise en question de l'unité de lieu, les apprentis dramaturges se proposent de corriger, d'améliorer, bref de renouveler les pièces qu'ils examinent. Éric AVOCAT s'est intéressé à l'acte III, le seul que Stendhal ait rédigé de son *Henri III* (*Racine et Shakespeare dans "Henri III"*. *Fragment d'un drame romantique*, pp. 55-68). Ce qui caractérise ce fragment, ce sont

d'importants éléments de dramaturgie classique – là serait l'erreur –, mais aussi l'enjeu politique et le choix de personnages ambigus et médiateurs. L'originalité stendhalienne apparaît aussi dans le traitement du thème, si on le compare à ce qu'il est chez Vitet et Dumas. Avec *La Gloire et la Bosse: Auguste Gélimer ad majorem gloria* (pp. 69-99), Georges KLIEBENSTEIN donne une lecture virtuose d'une esquisse plus tardive où il est question, comme dans l'inusable *Letellier*, de la littérature et de la condition d'auteur. On sait que Beyle se lassa vite des vers et qu'il voulut dès 1803 échapper à la tyrannie de l'alexandrin en écrivant des comédies de mœurs, mais il ne réussira pas mieux avec son *Letellier* remis sur le métier jusqu'en 1830. Preuve de l'«impuissance of making», sans doute, mais aussi constat décisif de l'impossibilité de la comédie au XIX^e siècle, comme le rappelle Gisela MOINET (*Stendhal ou la comédie de l'impossible*, pp. 101-118). Cécile MEYNARD (*Le théâtre stendhalien et la notion de caractère*, pp. 119-144) revient sur cette notion double (personnages des pièces, personnages-types) qui sous-tend une conception des personnages inspirée d'Helvétius, dans les premières ébauches où il s'agit de peindre un individu plutôt qu'une passion. En même temps, le jeune auteur réfléchit en théoricien à la spécificité de ses personnages, au développement de leur caractère dans l'action, de façon à les individualiser. Ce souci de détermination se retrouve dans l'exercice auquel il se livre avec Crozet et qui consiste à rédiger une série de «caractères». Dans cette pratique, on peut voir à la fois une réflexion sur le théâtre et son écriture, ainsi qu'une observation analytique des comportements sociaux. Recherchant l'expression de la passion plutôt que la passion de l'expression, le jeune écrivain, qui est d'abord un spectateur-observateur, élabore une sociologie des passions «susceptibles d'affecter le public du XIX^e siècle». Catherine MARIETTE-CLOT retrace les étapes de cette poétique des passions, nourrie du *Génie du christianisme* et de la lecture d'Helvétius et Lancelin, que Beyle élabore sous la forme d'une combinatoire, constituant ainsi «un réservoir infini de possibles dont il attend des résultats magiques s'il les met en opposition». Un Beyle déjà soucieux de peindre le plus lucidement possible les travers de son temps («*Conserver le dramatique de la vie: le combat des passions dans le théâtre de Stendhal*, pp. 145-162). Maurizio MELAI (*Stendhal et la tragédie de la Restauration*, pp. 163-182), Michel BRIX (*Stendhal et la "révolution" romantique de 1830*, pp. 185-195) et Hélène SPENGLER (*Stendhal romantiste ou le parti pris pour la tragédie historique et libre: à propos de "Henri III"*, pp. 197-219) situent les œuvres de Stendhal par rapport aux tragédies historiques des dramaturges contemporains (Legouvé, Jouy, Soumet, Delavigne, Lemercier, Hugo et Dumas) qu'il a vivement critiquées, à l'exception de celles de Lebrun et de Mérimée.

- 3 Chez Stendhal, les héroïnes les plus théâtrales, celles qui savent jouer un personnage, seraient-elles les plus authentiques? Maria SCOTT n'est pas loin de le penser, rappelant que ces comédiennes que sont Mathilde et Mme Grandet finissent en jouant la passion par la découvrir. La comédie mènerait donc au naturel (*Comédie et liberté chez Stendhal: une étude de ses actrices*, pp. 217-231). De la théâtralité du roman stendhalien, Xavier BOURDENET donne un exemple avec la micro-lecture de la scène, théâtrale s'il en est, du procès de Julien Sorel («*Ô dix-neuvième siècle! la scène tragique du "Rouge"*, pp. 233-248); Béatrice DIDIER (*Stendhal et le libretto*, pp. 249-259) évoque un Stendhal peu soucieux d'analyse musicale mais, en revanche, s'intéressant prioritairement au libretto. Il s'est même risqué à écrire des livrets d'opéra: *Il Forestiere in Italia* (1816), comédie de mœurs dont l'intrigue est tirée de Shakespeare, mais dont le texte «aurait été impropre à la musique», et *Don Carlos* (1804), projet d'*opera seria* romantique; Suzel ESQUIER, pour sa

part (*Principes d'une dramaturgie romantique*, pp. 261-275), s'est attachée à définir chez le dilettante une poétique de l'opéra qui repose sur quelques grands principes: le refus de l'héritage classique, l'exigence de l'illusion (surtout dans le jeu des acteurs), l'adhésion à l'esthétique de l'*opera buffa*, autant de principes mis en œuvre dans le roman. «Remonter aux grands principes», comme s'y exhortait Stendhal, ne lui a pas permis de devenir le «successeur de Molière». En expliquant *Pourquoi Stendhal est un si bon lecteur ou les leçons d'un fiasco* (pp. 277-299), Yves ANSEL met en évidence le défaut d'intrigue et le manque de plan, l'horreur du comique bas; mais ce que Beyle entend par «comique fin» ne peut pas plaire au «gros public», d'où l'impossibilité de la comédie posée à trois reprises, à propos du *Rouge* (en 32 et 35) et dans la préface *La Comédie est impossible en 1836*. Les entreprises dramatiques du «comic bard» ont donc échoué, et l'on sait pourquoi, mais l'impossibilité de la comédie assure «le règne du roman» (note de 1834). D'où la conversion du «poète comique» raté.

- 4 Ajoutons que dans cette livraison figurent une étude attentive du *Journal* de Delacroix, fin lecteur de Stendhal, par Liliane LASCoux qui met en évidence un bel exemple de fraternité éthique et esthétique (*Stendhal et Delacroix*, pp. 301-326), ainsi qu'une divertissante enquête de Jacques HOUBERT autour d'un certain capitaine Nugues que Stendhal aurait pu piller pour sa *Chartreuse*, à moins que ce ne soit le contraire.