

*Stendhal, la tragédie et le Romantisme
dans Racine et Shakespeare*

Dr. Rania Mohamed Ezz EL Arab

*Maître de conférences, Département de langue et
de littératures françaises, Faculté des lettres,
Université d'Alexandrie*

Résumé

Stendhal, la tragédie et le Romanticisme dans Racine et Shakespeare

Loin d'être romantique dans le sens "classique" du mot puisqu'il ne tolérait ni le lyrisme, ni le sentimentalisme, encore moins le spiritualisme (puisque'il était athée), Stendhal, l'un des écrivains les plus éminents du XIXe siècle est le premier à introduire le Romanticisme en France et ceci dans ses deux pamphlets Racine et Shakespeare.

Dans cet ouvrage, considéré de par sa nature comme le premier ouvrage qui traite du Romanticisme théorique, Stendhal aborde tout simplement le sujet de modernité et précisément dans le théâtre tragique: modernité au niveau des idées mais aussi au niveau de l'expression.

En ce qui concerne les idées, Stendhal tient à libérer la tragédie du joug de la tradition en invitant les écrivains à traiter des sujets modernes c'est-à-dire qui conviennent à leur temps. Dans cette optique, il leur interdit d'imiter les grands classiques-même s'il s'agissait de Racine- dont les écrits n'étaient compatibles qu'avec leur temps et leur propose de lire Shakespeare – qu'il préfère - et de profiter

de son art en étudiant sa manière de voir le monde qui l'entoure.

Modernité aussi dans l'expression puisque l'écrivain, dans sa défense de la vraisemblance, n'hésite pas à attaquer ouvertement les tirades, les règles de la bienséance aussi bien que celles des trois unités, et à lancer des critiques acerbes au vers alexandrin. Sans aller jusqu'à proposer ce que Victor Hugo devait appeler plus tard "le vers libre", Stendhal se fait partisan de la prose, plus facile à comprendre et plus proche du lecteur des temps modernes.

Cette critique, Stendhal la présente dans un ton sarcastique qui contrecarre tout sentiment d'ennui pouvant être pressenti par le lecteur. Dans la tâche qu'il se donne, la grande figure du Romantisme espère non pas que le lecteur soit d'accord avec lui mais simplement qu'il comprenne les idées qu'il avance.

الملخص باللغة العربية

ستاندال: التراجيديا والحركة

الرومانسية في "راسين وشيكسبير"

لم يكن الكاتب الفرنسي الكبير ستاندال ينتمي للحركة الرومانسية بالمعنى التقليدي للكلمة فهو لم يكن يؤمن بكثير من خواص هذه الحركة ونقص ذلك التعبير عن الذات والافراط في وصف الأحاسيس وغيرها ومع هذا كان ستاندال هو أول من أدخل الحركة الرومانسية الى فرنسا وأول فرنسي نظر لها وذلك في كتابه "راسين وشيكسبير".

في هذا الكتاب لا يتناول ستاندال الحركة الرومانسية بمعناها المعروف ولكنه يعطي لهذه الكلمة - كلمة الرومانسية - معنى جديدا مختلفا تمام الاختلاف عن المعنى المألوف. ذلك أن مفهوم الحركة الرومانسية بالنسبة للكاتب الشهير يتبلور أساسا حول فكرة التحديث ومواكبة العصر وخاصة في مجال المسرح، ذلك المجال الذي رأى ستاندال في ذلك الوقت انه الأولى والأجدر بالحركة الإصلاحية لما كان له من مكانة من قبل وما آل إليه حاله من تدهور في هذا العصر.

وقد كان من الطبيعي ان يعنى ستاندال في مجمل اهتمامه بالمسرح بالعاملين اللذين يقوم عليهما هذا الفن ونقص ذلك: الموضوعات التي تتناولها المسرحيات من ناحية ووسائل التعبير التي يتناول بها المسرح هذه الموضوعات من ناحية أخرى.

وأما عن الموضوعات، فقد كان ستاندال يرى من وجهة نظره انه ينبغي على التراجيديا - وهي موضوع هذا البحث - أن تتحرر من التقاليد الراسخة في الكتابة منذ عدة قرون وذلك بأن يكف الكتاب المعاصرون عن طرح موضوعات عفا عليها الزمن ولم تعد تواكب العصر ولم تعد تعني قراء القرن التاسع عشر أو تثير اهتمامهم. ذلك أن هذه الموضوعات كانت في أغلبها تستوحى في الأصل من كتابات الاغريق والرومان. وكان رأي ستاندال في ذلك أن الكاتب يلزم عليه ان يواكب عصره وألا يقصر موهبته على محاكاة الآخرين حتى ولو كانوا كتابا عمالقة مثل راسين الكاتب الكلاسيكي الفرنسي الأشهر. وقد كان ستاندال يرى أن الكاتب الانجليزي شيكسبير هو الأقرب في اختيار موضوعاته وطريقة كتابته الى فرنسي القرن التاسع عشر لما عرف عنه من قوة التحليل والاهتمام بمشكلات عصره. ولكن ستاندال حذر في ذات الوقت من محاكاة شيكسبير داعيا الى الاقتداء بفنه فحسب.

وأما عن وسائل التعبير فيجب الإشارة الى ان ستاندال لم يتردد في الهجوم على معقل الأدب الفرنسي في ذلك الوقت ونقص به تلك الصورة الشعرية الكلاسيكية التي كانت تكتب بها جميع المسرحيات وخاصة التراجيدية منها والتي تؤدي - بنظر ستاندال - الى اختيار كلمات بعينها دون أخرى لدواعي الايقاع والقافية مما يحد من سلاسة النص وتدفعه وبالتالي من تأثر المشاهد به، كما هاجم ستاندال القواعد التي وضعها أرسطو للتراجيديا والتي رأى أنها تخل بالواقعية مما يقلل من استمتاع المشاهد بما يراه على خشبة المسرح.

Stendhal, la tragédie et le *Romanticisme*¹

dans *Racine et Shakespeare*

"Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères"².

C'est par ces deux phrases brèves, simples et pertinentes que Stendhal, dans ses deux pamphlets *Racine et Shakespeare*, publiés respectivement en 1823 et 1825 résume l'essentiel de sa pensée en ce qui concerne le plaisir théâtral³. Dans cette œuvre, considérée comme le premier manifeste romantique, loin de vouloir faire l'apologie du Romantisme ou plutôt du "*Romanticisme*", l'auteur y invente tout simplement

¹Stendhal est le premier à introduire le mot de *Romanticisme* en France.

²Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Introduction de Bernard Leulliot, Paris, Editions Kimé, 2005, p.38. C'est l'auteur qui souligne. C'est cette édition que nous utiliserons dans notre recherche. Pour nous y référer, nous utiliserons le sigle R.S suivi de la page et ceci dans le texte même et non en notes.

³Le premier pamphlet, celui de 1823, était une défense du *Romanticisme* contre le mauvais accueil du public français servi à une pièce de Shakespeare à Paris, le deuxième, celui de 1825, en réponse au manifeste d'Auger, directeur de l'Académie française contre le nouveau courant.

la notion de "modernité"⁴. Dans un style pamphlétaire qui caractérise l'ensemble des écrits de l'auteur mais qui, selon nous, atteint son apogée dans cet essai, Stendhal, malgré certaines lacunes⁵, et bien que l'œuvre qu'il nous présente soit un peu vague, hormis l'affirmation de la liberté dans l'art⁶, nous offre une étude d'une importance capitale. Sans recourir aux ornements stylistiques et avec une étonnante sincérité⁷, l'auteur de la *Chartreuse de Parme* "fait connaître franchement sa façon de penser"⁸.

Ceci dit, deux points sont à souligner: le premier relève de la thématique, du fond, c'est-à-dire des idées. Dans ce domaine, le mot le plus important de la phrase citée c'est le mot "plaisir". Ce mot est le leitmotiv, le moteur qui régirait toute la pensée de Stendhal. Le deuxième point relève de la stylistique, de la forme, donc de la manière avec laquelle Stendhal traite cette

⁴ Cf. *Infra*, note 57.

⁵ DELBOS, Leon in *l'introduction de Racine et Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1907. p. xxiv.

<http://archive.org/details/racineetshakesp00stengooq>

Leon Delbos pense que cette œuvre "est parfois un peu fatigante et chargée d'une masse de titres de pièces de théâtre dont beaucoup sont oubliées aujourd'hui".

⁶ BONY, Jacques, *Lire le Romantisme*, Edition Dunod, Paris, 1992, p.44.

⁷ Selon Leon Delbos, *Cette sincérité donne au livre de Stendhal "une importance bien autrement grande que la Préface de Cromwell"*. *op.cit.*, *loc.cit.*

⁸ *Ibid.*, *loc.cit.*

idée de "modernité". Ce style sobre (comme le montrent les mots utilisés et la structure même des phrases) aussi bien que grinçant, tout au moins sarcastique pour ne pas dire choquant (comme en témoigne le mot de "arrière-grand-père") est l'outil qui mettra en relief l'ensemble des idées de Stendhal.

Dans cette étude, nous nous limiterons au premier point. Les questions auxquelles nous essaierons de répondre seront les suivantes: Qu'est-ce que le *Romanticisme* selon Stendhal? En quoi consiste le plaisir théâtral chez Stendhal et quels sont les éléments de ce plaisir? Pourquoi Stendhal est-il un révolutionnaire?

Pour répondre à ces questions, il faudra d'abord examiner de près la personnalité d'Henri Beyle (qui selon nous a joué un rôle primordial dans le parti qu'il a pris de Shakespeare contre Racine), ensuite comprendre l'évolution du théâtre français (pour comprendre l'acharnement de l'auteur contre le théâtre de l'époque) et enfin saisir le contexte précis et les circonstances de l'écriture de ce manifeste.

La personnalité de Stendhal est loin d'être la personnalité docile "capable de se soumettre à une

discipline quelconque"⁹. Bien au contraire, Stendhal refuse les choses jusqu'à dans leur moindre détail et ceci depuis son plus jeune âge. "Je haïssais l'abbé (son précepteur), je haïssais mon père, source des pouvoirs de l'abbé, je haïssais encore plus la religion au nom de laquelle ils me tyrannisaient¹⁰".

Le moins qu'on puisse dire c'est qu'il est d'une personnalité paradoxale. Pendant son adolescence il se passionne pour les mathématiques, science logique par excellence mais en 1799, dans son aspiration à une vie plus mouvementée, il change tout à coup d'avis et renonce à son projet de se présenter à l'Ecole Polytechnique à Paris. Il est engagé comme officier en 1800. En 1809 il écrit: "Je ne songeai bientôt plus à étudier M. de Turenne et à l'imiter, cette idée avait été mon but fixe pendant les trois ans que je fus dragon. Quelquefois elle était combattue par cette autre : faire des comédies comme Molière¹¹". C'est durant ces années de l'Ecole centrale que se développe aussi son

⁹ *SERVOISE René, Stendhal et l'Europe in Stendhal: (exposition), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1983/ catalogue par Madeleine Barbin, consulté sur internet, p.1.*

<http://www.armance.com/servoise3.html>.

¹⁰ *Stendhal, Vie de Henri Brulard, Le Divan, Paris, 1927, p.416.*

¹¹ *Id., Vie de Henri Brulard, Texte établi par Henry Debraye, Librairie ancienne Honoré et Édouard Champion, 1913 consulté sur internet: http://fr.wikisource.org/wiki/Vie_de_Henri_Brulard/Chapitre_I, p.12.*

"culte" pour Shakespeare. Il suffit de lire dans son *Journal*: "15 mai 1806 – Je sens que j'aime de plus en plus Shakespeare, pour moi c'est le plus grand, Molière le seul à lui comparer.¹² " Mais il "prend immédiatement horreur de ses camarades, des culottes de peau et du "Métier grossier" dans lequel il a été jeté"¹³. Il occupe alors des fonctions d'administration militaire, notamment pendant la campagne de Russie en 1812. Il tourne bientôt le dos à sa carrière militaire et devient plus tard diplomate (consul de France à Trieste). Il est aujourd'hui connu comme l'un des représentants de la littérature française du XIX^{ème} siècle. "Combien de Français, engagés pour suivre la carrière des armes, se sont retrouvés écrivains?!" s'exclame René Servoise¹⁴. Ils ne sont pas nombreux, Quelques uns seulement sont connus¹⁵.

¹² *Id.*, *Molière, Shakespeare, la comédie et le rire, Textes rassemblés par Henri Martineau, Le Divan, Paris, 1930, préface de l'éditeur (Henri Martineau), p.xx, consulté sur internet:*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6922j.r>

¹³ *SERVOISE René, art.cit.p.1.*

¹⁴ *Ibid., loc.cit.*

¹⁵ "Parmi les plus illustres, ce cavalier qui partit d'un si bon pas, René; ce marquis-capitaine d'infanterie, Vauvenargues; ce général conquérant ses étoiles au Caucase, Xavier le Maitre; ce garde du corps, Maine de Biran; ce mousquetaire rouge, qui a toujours devant ses yeux une épée nue, Alfred de Vigny; cet artilleur, enfin, P.L. Courier, chef d'Escadron en Italie."¹⁵
Ibid., loc.cit.

Au début de sa carrière d'écrivain, il ne publie jamais ses œuvres sous le nom d'Henri Beyle, son vrai nom, exception faite pour *L'Histoire de la peinture* publiée en 1817. Il se donne une multitude de noms de plumes¹⁶ même quand il écrit sa célèbre autobiographie¹⁷. Cependant, s'il recourt aux pseudonymes afin de ne pas "gâter son nom" comme on dit en Afrique, pour se donner plus d'espace, plus de liberté, comme le souligne Jean Starobinski¹⁸, ou même pour être vrai, comme il le dit lui-même¹⁹, le fait est là: il se veut un autre, il se révolte en quelque sorte contre lui-même et c'est ce qui nous importe: "Je porterais un masque avec plaisir; je changerais de nom avec délices. Mon souverain plaisir serait de me changer en un long Allemand blond, et de me promener ainsi dans Paris²⁰".

D'un autre nom, il se veut aussi d'une autre nationalité ou plutôt d'une multitude de nationalités, il ne veut pas être uniquement Français, il se veut cosmopolite: Stendhal, le pseudonyme qu'il se choisit à

¹⁶Tels que Louis, Alexandre, André, César Bombet, Anastase de Sepière...

¹⁷Vie de Henry Brulard.

¹⁸"Il recourt au pseudonyme qui lui rend les mains libres." Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1961, chapitre Stendhal Pseudonyme, p.238.

¹⁹"Avant tout, je veux être vrai". *Souvenirs d'égotisme*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1983, p.87.

²⁰*Ibid.*, p. 70.

partir de *Rome, Naples et Florence* (septembre 1817) n'est pas un nom français²¹. Ses références et ses préférences sont européennes: un Italien, un Autrichien et un Anglais. "Je n'ai aimé avec passion dans ma vie que Cimarosa, Mozart et Shakespeare". Stendhal fit des Européens ses compatriotes. Mais non pas tous. Ses maîtres comme ses lecteurs comme tout dans sa vie, il les choisit. Ce sont les "*happy few*"²².

L'Angleterre a tenu dans le cœur, l'esprit et l'œuvre de Stendhal une place de choix, presque aussi importante que celle de l'Italie, par l'usage qu'il a fait de sa langue et l'admiration inconditionnelle qu'il a portée à sa littérature, dominée par la statue du divin Shakespeare. Les critiques qui prétendent que "rien ne prouve qu'il sût l'anglais, (qu') il ne fit qu'un court séjour en Angleterre en 1822 et (que) très probablement il n'aurait pu lire deux lignes de Shakespeare dans l'original"²³ commettent une grave erreur. L'anglais est

²¹ "*Beyle choisit un pseudonyme aux sonorités étouffées, le nom de la petite ville natale de Winkelmann, Stendal, dans la marche de Brandebourg, non loin de Brunswick, où il séjourne en 1807 et tombe amoureux de "cette âme du nord" la blonde Wihelmine de Grisheim (...) Beyle ajoute un H pour rendre compte de la prononciation allemande, où l'accent se porte sur la dernière syllabe et où la dentale s'accompagne d'une légère aspiration. Prononçons donc son nom, comme il le souhaitait: Standhal (et non Stendhal)*".

SERVOISE René, *art.cit.* p.1

²²*Ibid.*, p.4.

²³DELBOS, Léon, *op.cit.*, p.xxvi.

sans doute la langue étrangère pour laquelle il a fourni le plus d'efforts: commencé en 1802, lors de son séjour à Paris, l'apprentissage de l'anglais se poursuit de façon méthodique, à coups de leçons et de grammaires. René Denier montre comment dans la correspondance et dans le Journal, l'anglais permet à l'écrivain "d'exprimer directement ses sentiments les plus secrets, dans une langue expressive et toute personnelle dont l'étude a commencé très tôt"²⁴. "Les mots anglais ne sont pas rares dans son œuvre de langue française ce qui est déjà étrange: "la même idée d'écrire *my life* m'est venue dernièrement pendant mon voyage de Ravenne", écrit-il dans *Vie de Henri Brulard*²⁵.

Son premier objectif de l'apprentissage de cette langue n'est pas l'échange futur avec les Anglais, ennemis jurés de Napoléon qu'il adore, mais la compréhension de Shakespeare, lu dès 1796 dans la traduction de Letourneur. Stendhal s'est surtout attaché à découvrir les ressorts du théâtre et du roman anglais, et les a mis en pratique dans ses propres œuvres. Il apprécie Lord Byron, il admire Shakespeare:

²⁴DENIER, Renée, *Stendhal et l'Angleterre*, éditions Philippe Ray, Paris, 2012.
Résumé consulté sur internet:
<http://www.evene.fr/livres/livre/renee-denier-stendhal-et-l-angleterre-699356.php>

²⁵*Vie de Henri Brulard*, op.cit. p.7.

"j'étais fou d'Hamlet²⁶" écrit-il. Cette utilisation de mots anglais n'était pas par prétention et l'admiration de Shakespeare n'était surtout pas "sur la foi des autres²⁷". A croire Michel Crouzet, "Stendhal n'a jamais cessé de lire et de relire Shakespeare, auquel il a eu accès dès le début, ou presque, dans le texte anglais même si sa connaissance de Shakespeare semble avoir connu des moments de plus fortes fréquentations ou de méditation plus systématique: comme en 1811, 1813, 1820-21²⁸".

Stendhal admirait Shakespeare parce qu'il le connaissait aussi à travers ses œuvres jouées. Il suffit de rappeler qu'en 1821, quand la révolution éclata dans le Piémont contre l'occupant autrichien et que Stendhal se vit obligé de regagner Paris, il passa d'abord en Angleterre "par amour de Shakespeare" (R.S, 8); il fait un séjour d'un mois à Londres, où il voit Kean dans *Othello*, le 19 novembre 1821. Pendant ce séjour, il écrit des articles aussi bien pour des journaux anglais que pour des revues dont les *Anglais de Paris*, *The Paris Monthly Review*.

²⁶*Ibid.*, loc.cit.

²⁷DELBOS, Leon, *op. cit.*, p.xxvi.

²⁸CROUZET Michel, *Stendhal: la politique, l'éros, l'esthétique, Européenne d'édition numérique (Eurédit)*, Paris, 2003, p.321.

Si certains critiques pensent que, "parler de Shakespeare, alors peu connu en France et encore moins lu, était se poser en connaisseur du théâtre anglais et en anglicisant de premier ordre car au commencement du XIXe siècle cela (...) donnait une certaine saveur d'exotisme qui s'accordait fort bien avec le Byronisme alors à la mode²⁹", ceci est exagéré. D'abord parce que l'anglomanie était à la mode pour lui comme pour ses contemporains après 1815. Ensuite, Stendhal n'avait pas besoin de se teinter de quelque "saveur exotique". Sa vie, en effet, bon gré parce qu'il aimait voyager, mal gré parce qu'il avait à plusieurs reprises occupé des postes dans l'armée, n'était qu'une série de voyages. Né à Grenoble, il part à Paris pour passer le concours de l'école Polytechnique à l'âge de seize ans, découvre émerveillé l'Italie de 1800 à 1801 car il participe à la campagne d'Italie où il est nommé sous-lieutenant au sein du 6^{ème} régiment de dragons. En 1806 ses fonctions au sein de la "Grande armée" lui permettront d'assouvir encore une fois sa passion pour le voyage: il visite ainsi l'Allemagne, notamment la Saxe, l'Autriche et la Russie. En 1814, il part de nouveau pour l'Italie, y séjourne jusqu'en 1821. De

²⁹DELBOS, Leon, *op.cit.*, *loc.cit.*

retour à Paris, il est nommé quelques années plus tard consul à Trieste. Un congé de 1836 à 1839 lui permet de rentrer à Paris où il meurt en 1842.

Même si on a parfois l'impression que son cosmopolitisme fait de lui un Européen plutôt qu'un Français surtout qu'il avoue dans ses *Souvenirs d'Egotisme*, haïr Grenoble et aimer Milan, ou même si, à croire René Servoise, il lance un jour que "la vraie patrie est celle où l'on rencontre le plus de gens qui vous ressemblent"³⁰, Stendhal, dans sa recherche continue à devenir un autre, n'oublie jamais qu'il est français et ne dénigre et ne méprise surtout pas sa nationalité française. Si l'auteur de *la Chartreuse de Parme* est cosmopolite, il l'est uniquement par goût et par curiosité: Stendhal n'est pas apatride. "Enfant, ses bouffés d'orgueil national en entendant la défense de Toulon, et ses remarques, comme consul, à des étrangers s'oubliant devant lui, témoignent de son patriotisme volontiers cocardier"³¹.

Ce point est d'une importance capitale car à un moment donné, prendre le parti de Shakespeare contre celui de Racine sera pris de ce point de vue, pourtant

³⁰SERVOISE René, *art.cit.* p. 3

³¹*Ibid.*, *loc.cit.*

assez superficiel. Des critiques diront alors qu'"admirer Shakespeare et mépriser Racine était toujours pour Stendhal en revenir à son thème favori: le dénigrement de tout ce qui est français³²"; Ceci n'a point de sens. Si Stendhal oppose Racine à Shakespeare, la querelle est purement littéraire: ni la prétention ni le dandysme ni le snobisme prétendus de l'auteur n'y ont de place. Pourquoi? Parce que, s'il est vrai que Stendhal était rebelle de nature, il est vrai aussi que le théâtre français de cette époque n'était pas exemplaire. Nul ne peut nier que ce théâtre, en cette fin du XVII^e siècle et ce début du XVIII^e, subissait même une crise. Ceci est vrai, au moins par rapport à l'époque précédente.

Le théâtre français, descendant direct du théâtre grec, s'inspira pendant longtemps du théâtre de l'antiquité. Ceci se faisait en premier lieu au niveau du fond. Les écrivains français les plus éminents s'imposaient tout au long des siècles certains thèmes qui convenaient plus ou moins au public français. Ils se mettaient devant les yeux certaines règles, elles aussi empruntées à l'antiquité puis indiquées par l'abbé d'Aubignac, auxquelles ils s'efforçaient d'obéir. Toute œuvre ne se conformant pas à ces critères était rejetée.

³² DELBOS Leon, *op.cit.* p.xxvi.

Le siècle de Louis XIV était peut-être le siècle qui profita ou tout au moins s'accommoda le plus de cette inspiration de l'antiquité gréco-romaine. Il se trouva le plus mentalement et sentimentalement proche de cette époque antique et ainsi le meilleur à pouvoir s'y identifier et donc s'identifier à son art, évidemment après quelques modifications. Ceci revient à plusieurs raisons. La première est la ressemblance dans les circonstances historiques entre cette antiquité dominée par les guerres victorieuses telle que la guerre de Troie³³ pour ne citer qu'une, et les victoires remportées par Louis XIV dans les trente-huit années de guerre qui caractérisèrent son règne. La ressemblance est flagrante aussi au niveau des conséquences stratégiques de ses guerres. Il suffit de rappeler les phases d'expansion territoriale des Grecs³⁴, établissant des colonies dans toutes les directions, ou les conquêtes d'Alexandre ou alors l'expansion de l'empire romain³⁵, pour évoquer le temps de Louis XIV, époque de gloire militaire par excellence, où la France, grâce aux conquêtes du Roi-Soleil, trouva sa forme hexagone définitive. A l'instar de

³³ ...illustrée par les épopées d'Homère, l'Iliade et l'Odyssée.

³⁴ ...dont celles qui eurent lieu à partir de 750 avant J.C. et qui durèrent 250 ans.

³⁵ ...qui, durant une période de cinq siècles, s'est agrandi créant l'une des plus grandes entités politiques de l'histoire.

ces deux empires, La France de Louis XIV domina l'Europe comme Athènes domina une bonne partie du monde suite aux guerres médiques du V^e siècle, et Rome plus tardivement, la plupart du monde.

La deuxième raison relève de la ressemblance dans le système de gouvernement. L'Empire romain fut une monarchie : le pouvoir politique était principalement détenu par l'empereur, qui s'appuya sur une bureaucratie sans cesse plus développée, sur une administration territoriale importante et sur un puissant appareil militaire. La même structure du pouvoir et la même machine bureaucratique gouvernaient la France à une différence près: celle voulant que Louis XIV soit un monarque et non pas un empereur.

La troisième raison serait la ressemblance au niveau des classes "privilégiées" des deux époques. Dans la Grèce antique, la classe la plus influente était une classe guerrière aristocratique ou oligarchique, formée d'une petite poignée de propriétaires terriens. Au temps de Louis XIV, la classe privilégiée était la noblesse terrienne aristocratique, non pas oligarchique il est vrai, puisque la noblesse domestiquée par Louis XIV était écartée de tout pouvoir politique, mais

obligatoirement guerrière puisque tout travail lucratif ainsi que toute intervention politique lui ayant été interdite par le monarque.

La ressemblance est flagrante aussi dans le domaine des arts et des lettres: la Grèce antique favorisa les sciences et les arts, notamment l'architecture, la littérature et la philosophie. Parmi les grands noms de l'histoire culturelle et intellectuelle occidentale qui vécurent à Athènes à cette époque on trouve : les tragiques Eschyle, Euripide et Sophocle, le poète comique Aristophane, les philosophes Aristote, Platon, et Socrate, les historiens Hérodote, Thucydide et Xénophon, et le sculpteur Phidias.

Il est incontestable qu'en France, jamais une époque ne connut un épanouissement des arts et des lettres comme le XVII^e siècle, jamais un monarque français ne fut protecteur des arts et des Lettres comme le fut Louis XIV à l'exception peut-être de Charlemagne. Racine, Molière, Descartes, Bossuet, Fénelon, Poussin, Mignard, Le Brun pour ne citer que quelques uns, en seraient les témoins.

Une dernière raison ou une conséquence directe à tout ce que nous venons d'avancer, c'est la ressemblance entre les trois capitales de ces trois pays. Ces grandes

viles de par leur éclat, ont occupé une place de choix dans l'histoire du monde. Dans la Grèce antique, Athènes devint le centre grec de la littérature, de la philosophie et des arts. Plus tard, à l'instar de la Grèce antique, Rome, capitale de l'empire romain influença profondément le monde méditerranéen, sur le plan culturel, linguistique et finalement religieux. A son tour, Versailles fut le centre des arts, des lettres et de la mode et la France de Louis XIV exerça pour plusieurs années une influence prépondérante sur toute l'Europe.³⁶

Si nous admettons que les mêmes hypothèses mènent aux mêmes conclusions, il ne sera donc point étrange de trouver, dans un premier temps, des affinités dans le goût de l'élite des trois époques et par conséquent un intérêt pour les mêmes thèmes littéraires et artistiques. Ce rapprochement dans le goût devait sûrement favoriser l'inspiration dans un deuxième temps. Il est donc normal que les thèmes de la littérature morale – connaissance de soi, cœur et raison, passions, vertus et vices, être et paraître, cour, guerre, héroïsme, amour-

³⁶*Cette influence fut telle que les rois et les empereurs de l'Europe prenaient la France pour modèle surtout dans le domaine des arts et des lettres, le château de Schönbrunn en Autriche, copie conforme du château de Versailles témoigne de la grandeur de la France à cette époque.*

propre, honnêteté se côtoient dans les trois littératures (grecque, romaine et française) et que le lieu privilégié ou sera présentée cette littérature soit le théâtre, lieu de l'emphase et de la magnificence par excellence.

Rien d'étrange également à ce que la manière de traiter les différents thèmes artistiques et littéraires ait été la même. Les artistes d'Athènes perfectionnèrent le style classique qui reste exemplaire, comme dans le Parthénon. En France, en ce siècle de grandeur et de magnificence qui chérissait l'ordre et la mesure dans les différents aspects de la vie, artistes et hommes de lettres ne pouvaient s'exprimer le mieux qu'à travers un style sobre, simple, pur, clair et élégant, donc à travers une manière d'écrire traditionnelle et "classique". De même, se plier strictement dans leurs écrits, pour que leur art atteigne le degré le plus élevé, à des règles précises, elles aussi empruntées à l'antiquité proche sur le plan moral semblait parfaitement adéquat, conforme et approprié à leur attitude précédente.

Ceci dit, il n'empêche qu'on pouvait se demander parfois si le modèle de l'antiquité était le seul qu'on dût suivre. Si l'on croit Leon Delbos, il y eut déjà maintes et maintes tentatives d'évolution qui prenaient la forme de protestations. "Déjà, en France, à la fin du XVI^e siècle,

tandis que Jodelle, Jean de la Péruse, Garnier écrivaient des tragédies calquées sur des modèles grecs, tragédies avec chœurs et dont les vers variaient selon les besoins de l'action, d'autres poètes plus jeunes et moins fervents adorateurs du génie hellénique, écrivaient des pièces toutes françaises"³⁷.

Parmi ces écrivains, Hardy, qui est l'un des plus prolifiques de tous les temps. Son originalité résidait dans son attachement au genre de la tragédie irrégulière³⁸ et la popularité qu'il fit de la tragicomédie. De même, ses pièces étaient souvent des adaptations des pièces de sources françaises et non inspirées du théâtre de l'antiquité. Ses tragédies écrites en cinq actes et en vers était exemptées du chœur et comptaient très peu de monologues. Son hardiesse se manifestait surtout dans le peu de souci qu'il montrait à l'égard des règles d'Aristote et d'Horace surtout la règle des trois unités et celle de la bienséance.

Quant à Rotrou, il se donna surtout pour exemple Lope de Vega, contemporain de Shakespeare et essaya d'acclimater en France la comédie baroque qui avait fleuri en Espagne et en Angleterre au lieu de la tragédie

³⁷DELBOS Leon, *op.cit.* p.v.

³⁸Il n'est donc pas fidèle à tous les critères de la tragédie de l'Antiquité.

classique de Sénèque le Jeune et de la comédie classique de Térence³⁹. Son chef d'œuvre *Cosroès* (1694) est surtout connu pour sa couleur locale orientale. Rotrou, dans ses écrits, s'était affranchi de toute règle.

Malheureusement, les efforts de ces jeunes écrivains dont les plus connus sont Hardy et plus tard Rotrou n'aboutirent point, leur talent n'ayant pas été à la hauteur de leur tâche. Leur manque d'inspiration, leur incapacité d'inventer une scène vraie ou même possible, leur extrême audace par rapport à leurs contemporains, tout ceci devait constituer un véritable obstacle à la transformation du théâtre. Le résultat s'avérant infructueux, le public se lassa et la tragédie ancienne resta triomphante.

Le modèle antique et l'intérêt qu'on pouvait tirer en s'en inspirant dans la création des tragédies "modernes" fut remis en cause, au milieu du XVIII^e, et cette question devait occuper plusieurs hommes de lettres à l'époque. Mais cette fois-ci la vague de changement déferla de l'Allemagne. Cette vague fut plus forte que son aînée française. D'abord, parce que les précurseurs allemands furent plus éminents, et

³⁹ *La Bague de l'oubli, deuxième pièce de Rotrou qui nous soit parvenue (1635) est celle qui illustre le plus cet emprunt de l'auteur.*

ensuite parce que cette fois-ci, il ne s'agissait plus seulement de la question des règles auxquelles les dramaturges devaient absolument obéir, surtout celle des trois unités, mais surtout de celle des sujets abordés.

Gottsched et Bodmer donnèrent l'éveil aux esprits élevés qui honorèrent l'époque. Gottsched, professeur d'université, créa les conditions institutionnelles pour une littérature allemande. Il est vrai que déjà depuis 1680 la littérature allemande commençait à l'emporter nettement sur la littérature latine⁴⁰ mais il est incontestable que "sans la normalisation de la langue écrite opérée par Gottsched, sans ses cours magistraux et ses livres sur l'art poétique, ses revues critiques, ses traductions, ses éditions et ses anthologies modèles, pour la plupart étrangers, les imaginations poétiques des fils de pasteurs et de Muses ne seraient pas devenues littérature"⁴¹.

Cependant, Gottsched était un partisan déclaré, incontournable de la littérature classique française. Ne voulant rien savoir des innovations des jeunes, il voulait

⁴⁰ C'est Martin Luther qui avait créé l'allemand moderne en traduisant la bible du latin.

⁴¹ SCHLAFFER Heinz, *La brève histoire de la littérature allemande*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2004, pp.54-55. (Traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín et Daniel Rocher). La version originale de cet ouvrage a été publiée en 2002 chez Carl Hanser Verlag, Munich/Berlin sous le titre de *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*.

faire de la littérature allemande une copie conforme de la littérature qu'il chérissait. Ses disciples, qui augmentaient en nombre de jour en jour, trouvaient ses principes merveilleux, l'érudition de Gottsched et sa bonne foi ayant ajouté à l'effet de ses doctrines. Paradoxalement, c'est cette passion des Anciens et des classiques français qui favorisa la littérature allemande moderne et fit par conséquent du Romantisme naissant non pas une réaction littéraire, tout au plus une volonté de changement, mais une véritable révolution⁴².

L'importance de la secte attira les regards et la colère de Bodmer qui lui, se montra en faveur d'une littérature plus "naturel": la littérature anglaise. Né aux environs de Zurich, Bodmer avait "l'imagination trop vive et trop montagnarde pour ne pas entrer dans (cette) tout autre voie".⁴³ Charmé ainsi de la lecture du *Spectateur* anglais de 1711, il créa de concert avec son ami Breitinger et quelques autres Suisses une feuille hebdomadaire dans le même goût et qui avait pour titre *Le Peintre des mœurs* et donna une traduction d'un

⁴²"*Ses poésies méritent l'oubli où elles sont tombées; personne n'en apercevait la stérile abondance, odes, épîtres et élégies, ne se recommandent que par une froide et mesquine correction. Quant à ces tragédies, ce sont de misérables calques de celles de Corneille et de Racine.*" De *l'Encyclopédie du Dix-neuvième siècle*, Paris (rue Jacob 31), au bureau de *l'Encyclopédie du XIXe siècle*, 1853, pp.646-647.

⁴³*Ibid.*, loc.cit.

poème de Milton. Cependant, loin de vouloir recommander le modèle anglais ou inviter à l'imiter, Bodmer s'arrêta au stade de l'inspiration en ne cherchant en Angleterre que les modèles les plus conformes au génie national. Il s'empara donc des légendes médiévales de la vieille Allemagne pour mieux souligner la personnalité de celle-ci et pour que le public juge de ses nouveautés, il donna une édition des *Minnesinger* (1758-1759)⁴⁴. Cette publication eut un succès extraordinaire: les Allemands se sentirent pour la première fois proches de leur littérature et se trouvèrent pris par un enthousiasme patriotique uniquement explicable par les accents lyriques qui émanaient de l'œuvre.

Bodmer attaqua Gottsched qui utilisa contre lui les arguments de Voltaire. La guerre fut vive, et ne finit qu'à la mort de Gottsched, c'est-à-dire au bout de vingt ans. Cependant, inférieur à Gottsched, quant au style et à la versification, ses écrits sont incorrects et forcés; mais leur franchise et leur élévation rachetèrent tout. On croirait à tort, que c'est grâce à Bodmer seul que la littérature de l'époque se fraya un nouveau chemin:

⁴⁴*Minnesang: une des deux grandes œuvres de l'épopée populaire à travers la littérature allemande, s'est épanouie dès le XIIIe siècle et dont les auteurs sont inconnus.*

chacun des deux génies, ancêtres de Stendhal avait son rôle à jouer dans la quête de la modernité de la littérature européenne. Comme Heinz Schlaffer l'a savamment dit: "c'est précisément dans la résistance polémique et railleuse à Gottsched (à qui Goethe, étudiant, a encore rendu visite) que la nouvelle génération apprit à se voir jeune et autre"⁴⁵.

A part Breitinger, Haller, Klopstock et Wieland partisans de Bodmer, cette génération qui apprit à se voir jeune et autre était formée essentiellement de Tieck, Schlegel, Novalis, Arnim, Fouqué, Uhland, Lessing, Goethe et Schiller. Lessing, pour aider la littérature allemande à devenir majeure et autonome, préféra aux Français l'exemple de Shakespeare. Résultat: heureuse réforme du théâtre allemand. Quant à Goethe et Schelling, ils donnèrent bientôt à l'Allemagne un théâtre nouveau où la tragédie allemande se débarrassa du joug des règles, un théâtre qui prit bientôt le premier rang en Europe. "Goethe et Schiller ressuscitèrent les vieilleries de Shakespeare, de Lope de Vega et de Caldéron, fixèrent dans leur pays le

⁴⁵SCHLAFFER Heinz, *op.cit.*, *loc.cit.*

genre romantique; les beautés du premier ordre, mêlées à leurs défauts, l'accréditèrent"⁴⁶

Presque en même temps, un mouvement littéraire semblable avait lieu en Angleterre, mais là, il avait été introduit par un homme seul: Walter Scott. A son tour, Walter Scott tint à puiser ses romans, qui firent de lui le premier romancier de l'Angleterre, dans le passé récent de l'Europe: les vieilles légendes médiévales de l'Ecosse pour la plupart du temps⁴⁷, mais aussi dans l'histoire de l'Angleterre du XII^e siècle⁴⁸ et parfois même dans l'histoire de la France du XV^e⁴⁹. C'est ainsi qu'au milieu du XVIII^e, le renouvellement, baptisé plus tard sous le nom de Romantisme, gagnait du terrain petit à petit en Europe.

Dans ces années-là, la littérature française était loin de subir quelque influence de ce renouvellement européen. Quant à son théâtre, après l'époque grandiose du XVII^e siècle, il déployait de grands efforts pour égaler son cadet allemand. A en croire Delbos: "A

⁴⁶*M. Martine (de Genève), Examen des Tragiques Anciens et Modernes dans lequel le système classique et le système romantique sont jugés et comparés; Tome III, Paris; Moutardier, Librairie -Editeur (rue du Pont-de-Loirdi, n°8) 1843, pp.195-196.*

⁴⁷*Cette période s'étend de 1792, date de la publication de sa première œuvre suivie d'autres (Chant de guerre du Midlothian), jusqu'en 1819.*

⁴⁸*Ivanhoé, 1819.*

⁴⁹*Quentin Durward, 1823 qui raconte la lutte entre Louis XI et Charles le Téméraire.*

mesure que le théâtre allemand prenait plus de place en Europe, le (théâtre français) perdait d'autant, et menaçait même de disparaître complètement"⁵⁰. Pour remédier à cette décadence rapide, on y avait introduit des hardiesses de toutes sortes: grossièreté, immoralité. La Révolution mit fin à cette dégradation morale sans qu'on puisse parler pour autant de renouvellement ou même de réforme théâtrale.

En 1800, le répertoire du théâtre est extrêmement classique. Molière, Racine et leurs continuateurs sont " les dieux incontestés"⁵¹ et le public français se montrait toujours fortement réticent face à tout mouvement de renouvellement. Ceci pour deux raisons majeures. La première est l'atmosphère de xénophobie qui fut celle de l'Empire, et qui eut, le plus souvent, pour résultat l'hostilité aux influences étrangères. La deuxième, à en croire Stendhal, est non pas l'ignorance mais la réserve, le conservatisme, les "habitudes d'imagination"⁵² du public français, comme Michel Crouzet l'appelle.

Toutefois, bien que la voie du Romantisme fût ouverte en France avec la publication du *Génie du*

⁵⁰DELBOS Leon, *op.cit*, p.vii.

⁵¹DIDIER Béatrice, *Stendhal, thèmes et études, collection dirigée par Bernard Valette, Paris, Ellipses 2000, p.8.*

⁵²CROUZET Michel, *op.cit.*, p.341.

Christianisme de Chateaubriand, publié en 1808, c'est notamment avec *De l'Allemagne* de Mme de Staël que les Français firent la connaissance et du nouveau mouvement et de ce qui se passe en Europe en ce qui concerne la littérature.

Considéré comme le premier manifeste du préromantisme français, *De l'Allemagne*, imprimé en 1810 et publié en France seulement en 1814⁵³, est le fruit de l'entrée en contact de Mme de Staël avec la culture de ce pays voisin. Déjà en 1803, elle décide de découvrir ce pays, où elle fréquente les cénacles intellectuels et prend aussitôt la décision d'écrire des *Lettres sur l'Allemagne*, premier titre de l'ouvrage, "dont le but est d'établir une analyse des nouveaux systèmes de philosophie et d'esthétique pour donner une idée du caractère des Allemands et de l'esprit qui distingue leur littérature⁵⁴". Cette découverte de l'Allemagne, Mme de Staël ne l'avait jamais regrettée, tellement celle-ci lui parut passionnante et l'expérience du contact

⁵³Toute l'édition française est détruite par la police impériale d'où le décalage entre la date d'imprimerie et celui de la publication. La police impériale poursuivit Mme de Staël depuis la parution de son violent pamphlet contre Napoléon III qui la pourchassa et la fit espionner sans trêve tout en lui interdisant toute publication. C'est le commencement pour elle des "années d'exil".

⁵⁴PANO ALAMAN Ana, "La révolution romantique de Mme de Staël ou une interprétation modérée du fantastique", in *Séminaire d'Histoire des Idées: La Révolution romantique*, Università degli Studi di Bologna, 2004.

enrichissante: "Il y a dans cette Allemagne des trésors d'idées et de connaissances que le reste des nations de l'Europe n'épuisera pas de longtemps⁵⁵".

Les circonstances firent que ce livre de Mme de Staël fut très lu à l'époque. D'abord parce que le livre était différent et explorait des terrains nouveaux, ensuite parce que, pendant quatre ans, sa publication était interdite ce qui suscitait plus de curiosité à le lire et enfin parce que, les événements de la Révolution ayant laissé peu de loisirs et, l'époque napoléonienne ne prêtant presque point d'attention à la littérature, ce n'est qu'en 1815 qu'on recommençait à respirer donc à lire, à regarder autour de soi, à penser, à causer.

Tout ceci était en faveur du nouveau courant: du Romantisme qui fut, avant de se dresser en courant à part entière une quête de la modernité. Les jeunes écrivains français n'avaient pas besoin d'autres lectures pour entrer en action, convaincus qu'ils étaient de la nécessité d'une réforme de la littérature et notamment du théâtre. Mais la querelle était jusque-là toujours sous-jacente, jusqu'au jour où surgit un événement de grande envergure, événement qui ébranla vivement l'ancienne littérature.

⁵⁵Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Garnier-Flammarion, 1968, p.67.

"En juillet 1822, une troupe d'acteurs anglais de petite notoriété fut autorisée par le ministère de l'Intérieur à se produire au théâtre de la Porte-Saint-Martin, dont le répertoire était limitée à la représentation de mélodrames et pantomimes avec danse et de petites comédies en un acte, en prose ou mêlés de couplets. La représentation d'*Othello*, le 31 juillet, fut l'occasion de désordre croissant, aux cris de : " A bas Shakespeare! C'est un aide de camp de Wellington!". Le surlendemain, 2 août, les acteurs furent empêchés d'aller plus loin que la première scène de *The School of Scandal*, de Sheridan" (R.S,7). Les représentations qui se poursuivirent ensuite dans une petite salle privée et où n'assista qu'un public d'auteurs, d'acteurs et d'artistes connurent un succès retentissant.

Cinq ans plus tard, une autre troupe fut autorisée à louer la salle de l'Odéon - second théâtre français - pour jouer *Hamlet* de Shakespeare et la réaction du public fut totalement différente. Entretemps, c'est-à-dire entre le succès clandestin de 1821 et le triomphe de 1827, on assista à la publication anonyme des *Méditations* de Lamartine en 1822, presque au même moment à celle des *Odes* de Victor Hugo. Deux années plus tard, Vigny publia *Othello* et Stendhal *Racine et Shakespeare*

considéré comme le premier manifeste du Romantisme⁵⁶. Bref, les artistes qui se veulent modernes et qui sont romantiques avant la lettre commencent à avoir conscience d'appartenir à une époque nouvelle et qu'il faut un art adapté à l'époque.

Par rapport à son temps, Stendhal est novateur: il est le premier à introduire le terme de *Romanticisme* en France. Il est aussi le premier à traiter du *Romanticisme* théorique et non à écrire dans le style romantique avant la lettre dans ses romans. Ainsi, la publication du *Génie du Christianisme*, des *Méditations* et des *Odes* avant le manifeste de Stendhal ne re tranche rien au mérite de *Racine et Shakespeare* puisque pour Chateaubriand, Lamartine et Hugo c'est le Romantisme appliqué –si

⁵⁶ C'est aujourd'hui surtout que cette œuvre de Stendhal est considérée comme telle car "En ce qui concerne les contemporains, le premier Racine et Shakespeare passa presque inaperçu, car nul ne le prit au sérieux. Dans le tout petit nombre d'articles parus à son sujet, le leitmotiv habituel est que M. de Stendhal se manifestait, une fois de plus, comme un homme d'esprit, original, paradoxal. Appréciation qui revient à dire que ses propos étaient amusants, sans plus. (...) Tout autre fut la réaction suscitée par le *Racine et Shakespeare* de 1825, non seulement parce que ce deuxième pamphlet était plus étoffé et que M. de Stendhal, sortant des généralités s'en prenait nommément à l'Académie française, (...) mais encore parce que le débat romantique était devenu entre-temps d'actualité, et débordant le terrain strictement littéraire, avait pris une nette coloration politique". V. DEL LITTO, "Stendhal, romantisme, romantiques" in *Stendhal et le Romantisme, Actes du XVe congrès international stendhalien (Mayence 1982). Textes recueillis par V. del Litto et Kurt Ringger, Aran (Suisse), Editions du Grand Chêne, 1984. pp.25-28.*

l'on peut dire - ou l'application avant la théorie. Pour Stendhal c'est l'inverse. Donc, deux niveaux différents.

Stendhal n'est pas non plus le premier français à connaître Shakespeare. Voltaire avait découvert le grand dramaturge anglais pendant son séjour en Angleterre, aussi avait-il cherché, dans les *Lettres philosophiques*, à le faire connaître en France et le faire admirer par les Français, mais sans beaucoup de succès⁵⁷.

Ceci dit, il faut voir donc dans le livre de Stendhal une continuation de la Querelle des Anciens et des Modernes et une troisième vague dans la quête de la modernité⁵⁸. Cette vague est une des plus décisives et des plus marquantes de la littérature française puisque, grâce à elle, même si, dans une certaine mesure, les sujets antiques devaient continuer à être traités par la littérature française, ils devaient jouir dorénavant d'une teinture moderne en servant, pour la plupart, de

⁵⁷ L. VINCENT, in *Notice de Racine et Shakespeare*, Paris, Hatier, 1927.

⁵⁸ *Connu pour son goût classique bien qu'il représente l'une des grandes figures du Romantisme, Stendhal donne au mot Romantisme ou Romanticisme comme il l'appelle lui-même, une tout autre définition que celle que lui donnent les Romantiques. Pour lui, Romantisme est synonyme de modernité énergique, d'héroïsme dans les sentiments. Paradoxalement, il défend ardemment ce mouvement européen bien qu'il n'en soit pas le chef de file et qu'il n'ait jamais toléré ni le théâtre de Victor Hugo ni l'emphase de Chateaubriand ou de Mme de Staël, ni le lyrisme ni le sentimentalisme, encore moins le spiritualisme puisqu'il est athée.*

paravents aux écrivains pour échapper à la censure et ainsi leur permettre de traiter plus facilement des sujets tabous⁵⁹. Quant à la manière avec laquelle les sujets seraient traités dorénavant, et qui est, d'une importance singulière, elle sera exhaustivement présentée et discutée quelques paragraphes plus loin.

Déjà, le titre que Stendhal donne à son manifeste trahit l'importance de cette querelle. Au lieu de parler de Classicisme contre Romantisme ou *Romanticisme* comme l'appelle Stendhal, ou de Querelle des Anciens et des Modernes, ou d'une seconde *Lettre à l'Académie*⁶⁰, Stendhal met obstinément sur la couverture du manifeste un titre assez choquant opposant franchement deux grands noms de l'histoire de la littérature: Shakespeare le génie anglais, au grand Racine vénéré jusque-là par toutes les générations françaises; ceci pour prendre, en toute sincérité, pour ne pas dire en toute audace, le parti de Shakespeare, ce qui ne doit pas être considéré comme un simple affrontement: c'est attaquer férocement la littérature française dans ses traditions littéraires les plus ancrées,

⁵⁹ Il faudra comparer par exemple l'"Antigone" de Jean Anouilh où l'Antiquité n'est qu'un prétexte pour traiter d'une question moderne à celle de Sophocle ou aux pièces de Corneille et de Racine qui traitent carrément des sujets de l'antiquité.

⁶⁰ Titre d'un ouvrage de Fénelon où il attaque l'Académisme.

c'est porter définitivement la querelle à un degré plus élevé, à un niveau jusque-là intouchable.

Pour le lecteur français auquel le livre est adressé en premier lieu, le choix de Racine semble carrément indécent. Pourquoi Racine? Par mépris du symbole du théâtre classique ou par mépris de ce théâtre même?

Non. Jamais Stendhal n'a méprisé Racine, ni aucun des grands écrivains classiques français. "Qui a jamais parlé de siffler Voltaire, Racine, Molière, génies immortels dont notre pauvre France ne verra peut-être pas les égaux d'ici à huit ou dix siècles? Qui même a jamais osé concevoir la folle espérance d'égaliser ces grands hommes?" Ecrit-il dans *Racine et Shakespeare* (R.S, 72). Bien au contraire. Beyle connaît et reconnaît le mérite de l'auteur de *Phèdre*, cette grande figure du théâtre français. Pour lui, "sa gloire est impérissable. Ce sera toujours l'un des plus grands génies qui aient été livrés à l'étonnement et à l'admiration des hommes" (R.S, 28).

De même, Stendhal ne rejette nullement le théâtre classique. Il sait parfaitement que ce théâtre, comme tout autre, a des défauts, de grands défauts mais de grandes beautés aussi. Il sait que les tragédies de Corneille et de Racine ne sont pas de plates imitations

des tragiques grecs, que les comédies de Molière peuvent soutenir la comparaison avec ce qu'il y a de mieux en ce genre. Stendhal sait aussi que si Racine a emprunté quelque chose aux Grecs, il a eu soin de ne point se borner à une imitation servile. Toutes ses pièces ont un caractère spécial qui les distingue et en font des créations essentiellement françaises. Si Corneille a fait des emprunts au théâtre espagnol, c'est aussi à sa manière et non en plagiaire.

Stendhal est conscient du fait que le théâtre classique français fut longtemps admiré parce qu'il méritait de l'être. En tant que connaisseur de la langue et de la littérature anglaises, il sait que les gens de goût, les hommes de lettres distingués, Rowe, Dryden, Addison furent de grands admirateurs du théâtre classique français. C'est sans doute qu'ils y trouvèrent de grandes beautés, de belles pensées exprimées avec grâce et raffinement. Si le théâtre classique cesse un jour d'être à la mode, les dramaturges du XVII^e siècle continueront à servir de guide aux Français. Ce sont eux qui les ont initiés à l'art dramatique et ils ont eu au moins autant d'esprit que les dramaturges du XIX^e siècle.

César n'employait pas les canons dans ses campagnes contre les Gaulois non pas parce que les canons étaient

une mauvaise arme et qu'il n'était pas convaincu de son importance mais simplement parce qu'on n'avait pas encore inventé les canons. Pourtant, "César n'en est pas moins un grand général"(R.S, 28). De même, selon Stendhal, "Racine ne croyait pas que l'on pût faire la tragédie autrement. S'il vivait de nos jours, et qu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'*Iphigénie*. Au lieu de n'inspirer que l'admiration, sentiment un peu froid, il ferait couler des torrents de larmes"(R.S, 28).

Pourquoi donc cet acharnement contre Racine au point de mettre son nom sur la couverture d'un tel manifeste? La réponse se trouve déjà dans la première ligne de la préface non moins contournable que le titre, cette préface qui est, en fait, "le lieu d'une affirmation péremptoire⁶¹ ». Là, l'auteur avance déjà un premier argument dans une tentative préalable de convaincre le lecteur de la nécessité immédiate de renouveler la littérature française en général et le théâtre en particulier : « Rien ne ressemble moins que nous aux Marquis couverts d'habits brodés et de grandes

⁶¹M. SALOME, *Cours de M. Salomé : Stendhal, Racine et Shakespeare*, p.1
http://projet.rudens.free.fr/Litterature/2013_Les_articles_de_Lorenzaccio/Entrees/2012/10/7_Stendhal,_Racine_et_Shakespeare_files/Racine%20et%20Shakespeare.pdf

perruques noires, coûtant mille écus, qui jugèrent, vers 1670, les pièces de Racine et de Molière » (R.S, 19).

En fait, les Français de 1823 qui n'ont plus de titres de noblesse depuis la Révolution et qui ne portent plus ni habits brodés excessivement chers ni de perruques "extravagantes" devaient avoir des « habitudes » et des « croyances » totalement différentes de leurs « arrière-grands-pères ⁶² ». Les habitudes ont changé, les exigences du public de 1824 aussi, "avec sa méfiance de toutes choses, sa complète absence de croyances et de passions, son habitude du mensonge, sa peur de se compromettre, la tristesse morne de la jeunesse, etc., etc.," (R.S, 74). On devait absolument s'apercevoir qu'entre les tragiques grecs et les écrivains du XIX^e siècle bien des siècles s'étaient écoulés, bien de changements ont eu lieu: la société païenne a cédé le pas au monde catholique. On avait négligé de noter les progrès accomplis: l'imprimerie a été inventée. On ne s'était avisé que les temps n'étaient plus les mêmes et que les hommes avaient changé. Le monde a changé pour donner naissance à la société moderne qui s'accompagna d'une révolution du livre, d'un changement de statut social de l'écrivain qui est

⁶²*Termes utilisés par Stendhal lui-même. Cf. Supra., p.1*

dorénavant soumis aux lois du marché, de la montée en puissance de la presse, de l'apparition des feuilletons. La société devint urbaine, la révolution industrielle qui eut lieu en Angleterre au XVIII^e siècle est transportée en France, la ville "tentaculaire", horrible, mais qui a ses charmes, prend naissance. Nouvelles populations de lecteurs: certains auteurs sont attirés par le peuple, d'autres le fuient de plus en plus⁶³. "Quel changement de 1785 à 1824! - écrit-il dans *Racine et Shakespeare* - Depuis deux mille ans, que nous savons l'histoire du monde, une révolution aussi brusque dans les habitudes, les idées, les croyances, n'est peut-être jamais arrivée" (R.S, 67).

Le Français lui-même, en tant qu'homme, a changé. "De mémoire d'historien, écrit Stendhal, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823 (...): le sot de 1780 produisit des plaisanteries bêtes et sans sel; il riait toujours; le sot de 1823 produit des raisonnements philosophiques, vagues, rabattus, à dormir debout; (...) voilà une révolution notable. Une société dans laquelle un élément aussi essentiel et aussi répété que le sot est changé à ce point, ne peut plus

⁶³ BONY Jacques, *op.cit.*, pp.6-11.

supporter ni le même *ridicule* ni le même *pathétique*" (R.S, 41). Aussi, semble t-il normal que les sujets des œuvres classiques aussi bien que leur langue deviennent radicalement incompatibles avec les habitudes et la pensée du spectateur du XIX^e siècle. Pour ce spectateur ces œuvres sont pour le moins détachées voire incompréhensibles.

L'inverse évidemment est vrai. Pour les nobles du XVII^e siècle, les tragédies de Racine étaient parfaites parce qu'elles convenaient simplement à leurs habitudes et à leurs mœurs. C'est pourquoi l'auteur de *Racine et Shakespeare*, quand il s'est élevé contre la vertu⁶⁴, une des habitudes du XVII^e siècle et qui lui semble déplacée au XIX, il ne le fait pas d'une manière absolue. Il est conscient qu'elle convenait parfaitement au siècle de Louis XIV, qu'elle lui était intrinsèque. Elle ne perd de sa valeur, ne devient pruderie et ne frôle le ridicule⁶⁵ que lorsqu'elle est séparée de son contexte et qu'elle se

⁶⁴ Leon Delbos fait un néologisme en construisant un nom de l'adjectif « bégueule ». Il parle alors de « bégueulisme » (vertu excessive ou affectée). *op.cit.*, p.xxv.

⁶⁵ Le sérieux devient ridicule quand il se trouve "déplacé" dans le lieu (Les précieuses ridicules de Molières le sont parce que ce sont des provinciales qui affectent les manières d'une autre classe – la bourgeoisie) ou dans le temps (la vertu telle qu'elle est peinte par les grands moralistes du XVIIe siècle est appréciée par le public de ce temps parce qu'elle fait partie des mœurs du siècle mais devient excessive au XIX et peut-être ridicule plus tard.

trouve contrainte sous la main des dramaturges de faire partie des tragédies du XIXe.

Ainsi, l'*extrême dignité* (R.S, 38) qui tempérait la peinture des passions, donnée par Racine aux marquis de la cour de Louis XIV ne provoque aucunement Stendhal, cette vertu qui « faisait qu'un duc de 1670, même dans les épanchements les plus tendres de l'amour paternel ne manquait jamais d'appeler son fils *Monsieur*⁶⁶ » (R.,S, 38). De même, l'auteur se montre compréhensif devant l'attitude de « Pylade d'Andromaque (qui) dit toujours à Oreste : *Seigneur*⁶⁷ et cependant quelle amitié que celle d'Oreste et de Plyade!⁶⁸ » (R.S, 38).

L'auteur de *Racine et Shakespeare* va plus loin encore lorsqu'il souligne que c'est précisément " à cause de cette *dignité*⁶⁹ qui nous glace aujourd'hui, que Racine a été romantique⁷⁰" (R.S, 38). La raison est toujours la même : cette dignité était à la mode et Racine a donné à la noblesse de la cour de Louis XIV une peinture des

⁶⁶C'est Stendhal qui souligne.

⁶⁷C'est Stendhal qui souligne.

⁶⁸Plus loin, Stendhal explique lui-même pourquoi cet excès de vertu, ce bégueulisme est aujourd'hui déplacé " Aujourd'hui, écrit-il, les pères tutoient leurs enfants, ce serait être classique que d'imiter la dignité du dialogue de Pylade et d'Oreste. Aujourd'hui une telle amitié nous semble appeler le tutoiement." (R.S, 61).

⁶⁹C'est Stendhal qui souligne.

⁷⁰Il faut voir dans cet adjectif le sens que lui donne Stendhal: de son temps.

passions qui convenait à leur mode de vie et en faisait même partie⁷¹; et pour Stendhal, un des mots clé du *Romanticisme* est de transmettre au théâtre les habitudes, les croyances et les mœurs de l'époque. La bonne tragédie doit s'adresser au public de son temps. Le bon écrivain doit deviner "les tendances morales de son époque" (R.S, 39).

Dans ce sens, selon Beyle, Molière est également romantique en 1670 « car la cour était peuplée d'Orantes et les châteaux de province d'Alcestes fort mécontents » et Stendhal d'ajouter : "Tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps. C'est, un siècle après leur mort, les gens qui les copient, (...) qui sont classiques⁷² » (R.S, 68).

Dans ce sens aussi, les sculpteurs romains que les Français imitaient durant le siècle de Louis XIV étaient romantiques car en construisant leurs arcs de triomphe, ils représentèrent les soldats avec les armes qu'ils utilisaient à l'époque « rien de plus simple» (R.S, 71). commente Stendhal. "Ils représentèrent ce qui, de leur

⁷¹*N'oublions pas les salons de l'époque, celui de la duchesse de Rambouillet et plus tard celui de Mademoiselle de Scudéry dont les discussions principales tournaient autour de la peinture de l'amour, ses étapes, ses manifestations, la carte du Tendre, etc.*

⁷²*Pour mettre en relief son idée, Stendhal écrit la première phrase citée en lettres majuscules.*

temps, était vrai, et par conséquent touchant pour leurs compatriotes" (R.S, 72). Cependant, représenter les soldats du Grand siècle « armés de casques et de boucliers et couverts de la cotte d'armes» (R.S, 72) faisait des sculpteurs de ce temps de Louis XIV des classiques, qui imitent bel et bien les Romains ne se souciant point du véridique ni même du vraisemblable⁷³.

C'est dans ce sens enfin que Shakespeare aussi fut romantique, qu'il fut pour Stendhal le meilleur exemple à suivre et pour Hugo plus tard "la sommité poétique des temps modernes"⁷⁴, le "dieu du théâtre"⁷⁵. Shakespeare présenta aux Anglais le genre de tragédie qui leur convenait à l'époque où ils vivaient. "Il présenta aux Anglais de 1590, d'abord des catastrophes sanglantes amenées par les guerres civiles, et pour reposer de ces tristes spectacles, une foule de peintures

⁷³ Stendhal donne d'autres exemples pour illustrer sa conception du "classique" et du "romantique" cette conception qui diffère tout à fait de celle des écrivains romantiques du XIXe siècle. "Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques; ils donnèrent au Grecs rassemblés dans le théâtre d'Athènes, les tragédies qui, d'après les habitudes morales de ce peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme, devaient lui procurer le plus grand plaisir possible. Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ses imitations ne feront pas bâiller les Français du XIXe siècle, c'est du classicisme". (R.S, 38).

⁷⁴ SOURIAU Maurice, *La Préface de Cromwell, Introduction, texte et notes*, Paris, Ancienne librairie Furne, Bovin et C. Editeurs, 1837. P.213.

<http://archive.org/details/laprfacedecromweOOhugo>

⁷⁵ *Ibid.*, p.231.

fines des mouvements du cœur, et des nuances de passions les plus délicates." (R.S, 38-39).

De même, à croire Michel Crouzet, Shakespeare est la continuation directe de l'évolution du théâtre européen si nous mettons de côté la période classique du XVIIe siècle. Rappelons-nous que ce courant est propre à la France, l'Europe n'ayant pas connu de mouvement classique à cette époque. "Shakespeare, riche de tout ce que le discours classique ne semble pas contenir, n'est pas simplement un apport vigoureux, et un modèle de renouvellement. Réclamé pur et sans compromis, il s'offre en effet comme une véritable puissance de subversion littéraire; a t-il d'ailleurs jamais cessé complètement de l'être pour la culture française? Shakespeare radicalise l'effort romantique, et lui permet de se présenter comme le retour de ce qu'on a éliminé, comme le retour aux sources modernes que l'entreprise louisquatorzienne a rejetées⁷⁶".

Le théâtre de Shakespeare est le théâtre de la vie puisqu'il est un mélange du tragique et du grotesque, de la vie et la mort, de la "fureur des passions" et la "frénésie des crimes⁷⁷", le théâtre où toute limitation à

⁷⁶ CROUZET Michel, *op.cit.*, p.323.

⁷⁷ *Ibid.*, p.326.

l'expression des passions est rejetée et toute violence acceptée. Un théâtre qui renoue avec la tradition des Anciens, précisément avec celle de Sénèque, autrement dit avec "une mâle poésie qui montre sans détours les malheurs de la vie"⁷⁸. Shakespeare signifie le retour aux sources naturelles et vigoureuses des passions, à leur dimension "colossale", à leur expression "sans frein"⁷⁹, la production de personnages enfin pleins de vigueur, de fougue, de désirs que Stendhal oppose aux héros évanescents, mais polis de la scène française. Shakespeare c'est le drame de la vie sous toutes ses formes, un drame qui s'oppose au drame français qui est, "dès son origine, contenu et noble."⁸⁰

Cependant, bien que Stendhal se fît partisan farouche de Shakespeare, jamais il n'invita les écrivains de son temps à l'imiter. D'accord sur ce point⁸¹ avec les romantiques en général et avec Hugo en particulier qui, lui, met en garde le poète "de copier qui que soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus

⁷⁸ *Ibid.*, p.327.

⁷⁹ *Stendhal, Histoire de la peinture, I, Paris, Editions M. Lévy Frères, 1868. Consulté sur internet, p.105.*

<http://archive.org/details/histoiredelapei00stengoog>

⁸⁰ *T.S Eliot, cité par Michel CROUZET, op.cit., p. 326.*

⁸¹ *Stendhal ne partage pas toujours l'avis des romantiques puisque, simplement, le Romantisme pour lui, est synonyme de modernité énergique, d'héroïsme dans les sentiments.*

Schiller que Corneille⁸²", Stendhal les exhorte à être eux-mêmes, à chercher l'originalité et la spontanéité: "Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine" (R.S, 42). Stendhal sait qu'"être Shakespearien, ce n'est pas faire du Shakespeare" puisqu'il avait appris que la vraie manière de trahir les écrivains de génie était de les imiter. Ce ne serait pas comprendre le Romantisme que d'imiter ou de dérober autre chose à Shakespeare que l'"art", "la manière de peindre", l'esprit de modernité, le type d'invention, et de relation avec son temps, bref "l'attitude créatrice du poète et non les résultats de sa création"⁸³. Il est trop clairvoyant pour comprendre qu'on ne saurait imiter Shakespeare, bien plus, qu'on ne doit pas chercher à le copier "les temps ayant changé et l'état de la société n'étant plus le même qu'à cette époque déjà reculée"⁸⁴. Toute imitation est donc rejetée

⁸²SOURIAU Maurice, *op.cit.*, p.254.

⁸³ Michel CROUZET, *op.cit.*, p. 318.

⁸⁴DELBOS Leon, *op.cit.*, p.v.

et Stendhal insiste: "il faut ouvrir les yeux et imiter la nature." (R.S, 68).

Stendhal est donc contre toute "création" littéraire jetée hors de son temps, hors de son contexte. A chaque époque ses goûts, donc ses sujets et ses moyens d'expression. Cette idée, indispensable au renouvellement, devait être étudiée quelques années plus tard par le père du Romantisme dans sa fameuse préface de *Cromwell*. Une étude plus exhaustive que celle de Stendhal mais surtout plus ordonnée. Dans cette préface, Hugo partage l'avis de Beyle en fondant la nécessité de changement sur le fait qu'aux différentes sociétés conviennent forcément différents genres d'expression. L'argument qu'il avance est clair: " La même nature de civilisation, écrit-il, ou, pour employer une expression plus précise, quoique plus étendue, la même société n'a pas toujours occupé la terre. Le genre humain dans son ensemble a grandi, s'est développé, a mûri comme un de nous. Il a été enfant, il a été homme; nous assistons maintenant à son imposante vieillesse.⁸⁵" Selon Hugo, nous avons connu, tout au long de l'histoire trois grandes époques: les temps primitifs, les temps antiques et les temps modernes. A chaque époque une

⁸⁵SOURIAU Maurice, *op.cit.*, p.175-176.

expression littéraire qui lui correspond parce qu'elle est celle qui lui convient. Ces manières d'expression sont respectivement: le lyrisme, le poème héroïque ou la tragédie et enfin le drame⁸⁶.

De ce point de vue, Stendhal pense que, même si on crée au XIXe siècle "de belles choses" dans le système classique, ces choses seront "ennuyeuses" (R.S, 58). Comment de belles choses peuvent-elles être ennuyeuses? La réponse est simple: bien que "ces pièces (fassent) beaucoup de plaisir, (...) elles ne font pas *un plaisir dramatique*. Le public, qui ne jouit pas d'ailleurs d'une extrême liberté, aime à entendre réciter les sentiments généreux exprimés en beaux vers. Mais c'est là un plaisir *épique*, et non pas dramatique". (R.S, 21).

Autrement dit, pour comprendre la phrase de Stendhal, il faut voir dans le mot "belles" un adjectif de l'expression littéraire et non du sujet traité: c'est le choix des mots éloquents, le respect des règles de

⁸⁶ *Hugo explique que pendant les temps primitifs, les hommes encore proches de l'innocence universelle s'adonnent à la vie pastorale, ils sont naïfs et pieux. Ils créent des formes poétiques, c'est l'âge du lyrisme. Pendant l'époque antique, les Etats se constituent, les guerres naissent de leur constitution même. La poésie pour chanter la guerre évolue du lyrisme spontané au poème héroïque ou à la tragédie. C'est l'âge de l'épopée. Enfin, aux temps modernes le spiritualisme chrétien oppose le corps à l'âme, la terre au ciel. L'homme sent le combat qui se livre en lui. Cette opposition se définit dans la forme dramatique. C'est l'âge du drame. Ibid., p.214-215/ 222-223.*

bienséance, les vers pompeux qui font la beauté de la pièce classique jouée au XIXe siècle mais le plaisir que ces "choses" procurent est un plaisir épique fondée sur la forme, non pas un plaisir dramatique puisé dans le partage des sentiments entre l'acteur et le spectateur.

Toutefois, c'est ce plaisir-là, qui est propre au théâtre et que le spectateur doit chercher dans une pièce qu'il va regarder. Ce plaisir dramatique atteint parfois son comble et aboutit à des moments d'illusion parfaite. Cette illusion théâtrale comme l'appelle Stendhal est " l'action d'un homme qui croit véritablement existantes les choses qui se passent sur scène". (R.S, 25). Ce sont ces moments d'affinité complète, nous dirons même d'intimité qui, pour un quart de seconde ou une demi-seconde tout au plus, en faisant de l'acteur et du spectateur un seul être, s'avèrent le vrai critère de Stendhal pour juger d'une tragédie. "Ces instants délicieux et si rares d'*illusion parfaite*⁸⁷ ne peuvent se rencontrer que dans la chaleur d'une scène animée lorsque les répliques des spectateurs se pressent" (R.S, 27), lorsque le spectateur croit vrai, pour un instant minime, ce qu'il voit devant lui. Il va sans dire que les tirades et les récits racontés se dressent en obstacles

⁸⁷C'est l'auteur qui souligne.

majeurs contre l'existence de ces moments. D'où l'attaque que leur lancent Stendhal.

Cependant une question se pose: quelle est l'importance de ces moments? La réponse du défenseur du Romantisme est claire: "Tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, *et de l'état d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur*⁸⁸". (R.S, 27). En toute sincérité, Stendhal "dit"⁸⁹ que "ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent le plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine". (R.S, 27).

Une dernière remarque contraire à ce que l'on pourrait croire, "l'admiration" des "beaux vers d'une tragédie" est l'une des "choses" qui "s'opposent le plus à la naissance de ces moments". (R.S, 27). Cette admiration égare le spectateur et détourne son attention vers un tout autre plaisir perçu cette fois-ci par une toute autre faculté: la raison au lieu du cœur. En subordonnant le plaisir épique au plaisir dramatique, l'auteur de *Racine et Shakespeare* rejette

⁸⁸C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁹Nous aurions préféré utiliser un verbe moins tranchant (penser, voir..) mais c'est Stendhal qui, en toute sincérité encore une fois, recourt au verbe dire. Il écrit: "je dis que, ces courts moments...." (R. S, 27).

irréversiblement la théorie du beau au profit de celle du vrai.

Si, après tout cela, les tragédies du XIXe siècle, écrites dans le système classique, connaissent du succès c'est aussi parce que, "tout simplement, tout ridicule inaperçu n'existe pas". Autrement dit, "toute absurdité dont l'imagination d'un peuple a pris l'habitude n'est pas une absurdité pour lui, et ne nuit presque en rien aux plaisirs du gros de ce peuple". (R.S, 70). On revient encore une fois à la réticence vis-à-vis du changement. C'est le *statu quo*, rien ne change, ajoute Stendhal "jusqu'au moment où un discret vient lui dire: ce que vous admirez est absurde. (R.S, 71).

Cependant, quand cet indiscret ose se prononcer contre l'ordre établi, les choses ne deviennent aucunement plus faciles. Les obstacles se dressent contre le changement: le plus dangereux selon Beyle est celui des habitudes.

En fait, Stendhal s'attarde longuement sur cette question d'"habitudes" et de "mœurs". Les habitudes sont pour lui d'une importance exceptionnelle. Pourquoi? Parce que "l'habitude exerce un pouvoir despotique sur l'imagination des hommes mêmes les plus éclairés, et, par leur imagination, sur les plaisirs

que les arts peuvent leur donner". Les habitudes du public freinent donc toute tentative de changement de la part des écrivains et ancrent plus les spectateurs dans leur conservatisme les rendant ainsi plus réticents au changement. Plus grave encore est le fait que ce sont les habitudes qui déterminent le goût, les exigences, les besoins moraux et les passions dominantes du spectateur. Il faut que le public devienne moins conservateur, plus ouvert et ainsi plus apte à recevoir les nouvelles idées.

Les "habitudes d'imagination" d'un peuple affectent donc sensiblement toute tentative de changement. Ce changement est d'autant plus difficile quand le public, n'ayant pas d'expérience dans ce domaine n'y voit aucune nécessité. Pourquoi changer? Quel serait le gain final du changement? Le peintre du cœur ne manque pas de donner à son lecteur une explication aussi claire et sincère. Le public ressemble à un jeune homme qui "croit de bonne foi"⁹⁰, être insensible à l'amour", jusqu'au jour où "le hasard le présente à une femme simple, naturelle, honnête, digne d'être aimée, et il sent qu'il a un cœur". (R.S, 71).

⁹⁰ *Nous soulignons.*

Les "habitudes d'imagination" ancrent aussi parfois les gens dans leur incompréhension. Stendhal le sait et le dit franchement: "Beaucoup de gens âgés, écrit-il, sont classiques *de bonne foi*⁹¹: (...) ils ne comprennent pas le mot *romantique*⁹²: tout ce qui est lugubre et niais (...) ils le croient romantique". (R.S, 71).

Nous remarquons que Stendhal répète l'expression "de bonne foi". Il est convaincu que si on refuse le changement c'est pour deux raisons: les habitudes nous empêchent de comprendre ou de comprendre mal. D'où les tentatives continues de la part de l'auteur pour prouver son point de vue: le changement est indispensable et l'on ne peut se passer de la modernité. La tâche de l'écrivain révolté, tout au moins novateur n'est pas facile; Stendhal est conscient que les romantiques "proposent aux Parisiens la chose au monde la plus difficile: *réfléchir l'habitude*" (R.S, 94): il faut commencer par le commencement.

De son côté, il s'imposa la dénonciation de l'absurdité comme un devoir sacré: dénonciation de l'absurdité au niveau du fond mais également à celui de la forme. C'est ainsi que l'indignation de l'auteur vis-à-vis de

⁹¹ Nous soulignons.

⁹² C'est l'auteur qui souligne.

l'expression s'avère une des plus importantes. Stendhal insiste à ce que la forme soit changée car il sait que, pour qu'un sujet soit "touchant" et "dramatique"⁹³ il faut qu'il soit vraisemblable et, la forme, elle, joue un rôle primordial dans la contribution de la vraisemblance du sujet. L'attaque que Stendhal lance au vers alexandrin et aux règles de la tragédie est ainsi justifiée, au moins en ce qui le concerne.

Pour ce qui est du vers alexandrin, nous remarquons qu'il est sévèrement rejeté par l'auteur de *Racine et Shakespeare* et ceci dès les premières lignes. D'abord parce qu'il fait partie du langage "classique"⁹⁴: les mots choisis, la structure recherchée ne conviennent pas au réalisme des nouvelles générations, aux "enfants de la Révolution, aux gens qui cherchent la pensée plus que la beauté des mots" (R.S, 59) mais uniquement au "factice de la vie des cours et de la civilisation des peuples tranquilles" (R.S, 39). Ainsi, "ce style arrangé, compassé, plein de chutes piquantes, précieux"⁹⁵ (...) convenait merveilleusement aux Français de 1785" (R.S, 59). Comme les sujets traités, le vers alexandrin,

⁹³ *Les mots sont ceux de Stendhal.*

⁹⁴ *Il faudra comprendre les mots "classique", "romantique" et "romanticisme" tel que les conçoit Stendhal une fois mis entre guillemets.*

⁹⁵ *C'est l'auteur qui souligne.*

avec toutes ses caractéristiques, convient aux habitudes des spectateurs français de l'époque. Ces habitudes, qui leur faisaient préférer l'euphémisme au détriment du mot propre et qui voulaient, et l'exemple est de Stendhal, que les dames de la Cour s'évanouissaient à entendre parler d'araignée!

Avec une étrange sincérité, Stendhal accuse le vers alexandrin de "n'(être) , le plus souvent, qu'un cache-sottise" (R.S, 19). Pourquoi? Parce que le caractère trop noble du vers alexandrin lui interdit de renfermer certains mots "choquants" qui peuvent nuire aussi aux règles de bienséance comme "*pistolet*⁹⁶" (R.S, 19), même si ces mots sont parfois indispensables à la scène. "Chez nous, tout ce qui est *fort* s'appelle *indécent*", écrit Stendhal⁹⁷ (R.S, 40). Résultat: le vers alexandrin se montre incapable de "peindre avec quelque vérité les catastrophes sanglantes". Or, ces catastrophes sanglantes font partie de la vie, du vrai, et le théâtre est obligé de les présenter sur scène non pas d'en donner le récit à travers un chœur ou un oracle.

L'alexandrin fait aussi sacrifier au poète des répliques touchantes, il se montre incapable de faire

⁹⁶ C'est l'exemple de l'auteur et c'est lui qui souligne.

⁹⁷ C'est l'auteur qui souligne.

voir telle émotion de l'âme, de raconter tel incident de l'intrigue ce qui est encore plus dangereux puisqu'il menace de réduire sensiblement le plaisir dramatique. Pour illustrer son idée, Stendhal imagine Othello, le héros shakespearien, se trouvant aux prises avec le vers alexandrin. "Comment voulez-vous qu'Othello - écrit-il - (...) ne prononce pas le mot ignoble *mouchoir* lorsqu'il tue la femme qu'il adore, uniquement parce qu'elle a laissé enlever par son rival Cassio le mouchoir fatal qu'il lui avait donné aux premiers temps de leurs amours?". En fait, le mot propre, l'expression concrète conduisent toujours à une évocation mineure: "le détail est inévitablement "petit"", souligne M. Crouzet⁹⁸. C'est le détail et la franchise du mot propre qui vont permettre au tragique de s'établir plus solidement à partir d'une familiarité avec le spectateur. "Il faut *oser* dire: le roi dort dans sa chambre."⁹⁹

Ensuite, et parce qu'il est trop éloquent selon Stendhal, le vers alexandrin se montre aussi incapable de transmettre et de partager les sentiments les plus intimes, les passions les plus douces. Ceci revient au fait que l'éloquence est plus appréciée par la raison que

⁹⁸ Michel CROUZET, *op.cit.*, p. 341.

⁹⁹ *Ibid.*, p.342.

sentie par le cœur. Or, pour que les mots touchent, il faut qu'ils soient sincères, qu'ils émanent directement du cœur sans jamais passer par la raison. Celle-ci les polit et en se faisant, elle réduit autant la beauté des passions que leur sincérité et leur spontanéité. Pour se faire mieux comprendre, Stendhal cite un exemple précis. "Ce qu'il y a d'antiromantique, écrit-il dans son *Racine et Shakespeare*, c'est M. Legouvé, dans sa tragédie d'*Henri IV*, ne pouvant pas reproduire le plus beau mot de ce roi patriote "je voudrais que le plus pauvre paysan de mon royaume peut au moins avoir la poule au pot le dimanche." Ce mot vraiment français, souligne-t-il, eût fourni une scène touchante au plus mince élève de Shakespeare. La tragédie racinienne dit plus noblement:

Je veux enfin qu'au jour marqué par le repos,

L'hôte laborieux des modestes hameaux

Sur sa table moins humble ait, par ma bienfaisance,

Quelques-uns de ses mets réservés à l'aisance¹⁰⁰.

De même, quand il s'agit de description, ce style figé, trop pompeux, n'arrive pas à donner les différentes nuances. Pour donner une image de Louis XII, du

¹⁰⁰ *La mort d'Henri IV, acte IV (1806), cité par Stendhal, (R.S, 40).*

cardinal de Richelieu ou de n'importe quelle autre figure historique, le vers alexandrin s'avère handicapé¹⁰¹ (R.S, 40). "Toutes les nuances du caractère disparaîtraient sous l'emphase obligée du vers alexandrin" (R.S, 59-60) explique l'auteur de *Racine et Shakespeare*.

L'alexandrin classique est aussi responsable, dans une certaine mesure, du fait que "personne dans la société ne sait l'histoire de France, (...) trop ennuyeuse à lire" jusque-là. Il se montre incapable de raconter cette histoire d'une "manière favorable" (R.S, 85) car le "ton" de ces "mémoires historiques" (R.S, 60 note 1) ou ces "vieilles chroniques" comme Stendhal aime à les appeler a besoin de "mots naïfs" "sublimes" (R.S, 85) et charmants qui sont incompatibles avec la noblesse du vers alexandrin. De même, "il n'y a rien de moins emphatique et de plus naïf que le vrai caractère français¹⁰² (R.S, 85)." Le vers alexandrin est donc très peu convenable à la tragédie nationale qui, pourtant, "est un trésor pour les Bonnes Lettres¹⁰³" (R.S, 85).

¹⁰¹ Les exemples sont ceux de Stendhal.

¹⁰² On ferait "débité une belle tirade, pleine de sens au maréchal de Bossompierre, une autre tirade pleine de haute politique à Louis XVIII; un demi vers plein de caractère au fameux cardinal, tout cela sera fort beau (...) mais ne sera pas l'histoire de France" (R.S, 85).

¹⁰³ Remarquons que Stendhal utilise une expression qui lui est propre "Bonnes Lettres" au lieu de "Belles Lettres". Fidèle à son point de vue qui

Le grand Fénelon, maître de la deuxième vague de la Querelle entre les Anciens et les Modernes, est d'accord sur ces points. Sans aller jusqu'à demander de remplacer le vers alexandrin par le vers libre ou encore la prose, Fénelon reconnaît les méfaits du respect des règles surtout celles de la versification dans la décadence de la tragédie: "J'avoue, écrit-il dans sa *Lettre à l'Académie française*, que nos plus grands poètes français, gênés par les lois rigoureuses de notre versification, manquent en quelques endroits de ce degré de clarté parfaite¹⁰⁴."

Cette clarté manquée dont Fénelon parle est due surtout, selon lui, à l'incapacité des vers à décrire les sentiments subtils mais aussi à l'égoïsme des écrivains qui, eux, se trouvant face à ce genre de défi, préfèrent montrer leur talent de poètes et leur bel esprit à la bonne peinture des passions sacrifiant ainsi la beauté de l'analyse au profit de la recherche stylistique. Le résultat final ne plaît point à Fénelon qui le dénonce ouvertement: "Je préfère l'aimable au surprenant et au

donne la primauté à la pensée et non à l'expression et qui oppose le vrai au beau, l'adjectif "bonnes" rend plus claire cette idée chère à Stendhal.

¹⁰⁴ FENELON, *Lettre à l'Académie française*, Paris, Imprimerie et Librairie Classiques, 1886, digité par la Librairie de l'Université Ottawa, l'archive Internet, 2011, p. 34.

<http://www.archive.org/details/lettrelaca00fnfn>

merveilleux. Je veux un homme qui me fasse oublier qu'il est auteur (...) je veux qu'il me mette devant les yeux un laboureur qui craint pour ses moissons, un berger qui ne connaît que son village et son troupeau, une nourrice attendrie par son petit enfant; je veux qu'il me fasse penser, non à lui et à son bel esprit, mais aux bergers qu'il fait parler¹⁰⁵". Et Fénelon de conclure: "ce n'est ni le difficile, ni le rare, ni le merveilleux, que je cherche; c'est le beau simple, aimable et commode, que je goûte¹⁰⁶".

Tout comme Stendhal, Fénelon pense que porter trop d'attention au beau nuit à la bonne communication des sentiments, c'est une étoffe qu'on charge de trop de broderie "le bel esprit a le malheur d'affaiblir les grandes passions où il prétend orner. C'est peu, (...) qu'un poème soit beau et brillant; il faut qu'il soit touchant, aimable et par conséquent simple, naturel et passionné¹⁰⁷". Fénelon va plus loin encore lorsqu'il fait de l'émotion seule, ce que Stendhal appelle le plaisir dramatique, le but de la tragédie: "le beau qui n'est que beau, c'est-à-dire brillant, n'est beau qu'à demi: il faut qu'il exprime les passions pour les inspirer; il faut qu'il

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.35.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.38.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.48.

s'empare du cœur pour le tourner vers le but légitime d'un poème¹⁰⁸."

Les premiers chapitres de la *Lettre à l'Académie* de Fénelon concernant le dictionnaire, la grammaire, la langue et la rhétorique n'attirent point l'attention de Stendhal tandis que le chapitre du *Projet poétique* l'apaise en quelque sorte puisque la lecture de ce chapitre lui permit de constater que les idées de Fénelon étaient conformes aux siennes. "Fénelon veut qu'un poème soit simple, naturel et passionné. Dans Fénelon, tout favorise l'idée que je me suis formée du poète, celui qui émeut¹⁰⁹." Or, la simplicité pour le grand classique comme pour le théoricien du Romantisme est la clé de l'émotion: "plus on présente de grands caractères et de fortes passions, souligne Fénelon, plus il faut mettre une noble et véhémence simplicité¹¹⁰."

A mesure qu'il avance dans la lecture de la *Lettre à l'Académie*, Beyle trouve d'autres affinités littéraires entre lui et le grand classique. Comme lui, Fénelon pense que l'auteur doit "se contenter" de "la simple raison, des grâces naïves, du sentiment le plus vif, qui

¹⁰⁸ *Ibid.*, loc.cit.

¹⁰⁹ Stendhal cité par DEL LITTO, *La vie intellectuelle de Stendhal, genèse et évolution de ses idées (1801-18021)*, PUF, Paris, 1959, p.215.

¹¹⁰ FENELON, *op.cit.*, p. 54.

font la perfection réelle¹¹¹". Ainsi, commentant le *Projet d'un traité sur la tragédie*¹¹², Stendhal se livre aux détails en citant des exemples précis: "Fénelon désapprouve, comme moi, l'amour d'Hippolyte. Il désapprouve, comme moi, le récit de Théràmène. Il blâme, comme moi, les huit derniers vers de Cinna¹¹³". Tout comme Stendhal, Fénelon pense que dans *Phèdre* de Racine, Théràmène devait annoncer la mort d'Hippolyte d'une manière touchante et sentimentale plutôt que grandiose et théâtrale. "Rien n'est moins naturel que la narration de la mort d'Hippolyte à la fin de la tragédie de *Phèdre*, qui a d'ailleurs de grandes beautés. Théràmène qui vient pour apprendre à Thésée la mort funeste de son fils, devait ne dire que ces deux mots, et manquer même de force pour les prononcer distinctement¹¹⁴ " et Fénelon de s'exclamer: "un tel homme saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon?"

115,,

¹¹¹ *Ibid.*, p.34.

¹¹² *Ibid.*, loc.cit.

¹¹³ DEL LITTO, *op.cit.*, p.215.

¹¹⁴ FENELON, *op.cit.*, p.51

¹¹⁵ *L'œil morne maintenant et la tête baissée*
Sembliant se conformer à sa triste pensée, etc.
La terre s'en émeut, l'air en est infecté;
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.
Racine, Phèdre, acte V, sc.VI

Ne pouvant cacher sa surprise ni son contentement¹¹⁶, l'auteur de *Racine et Shakespeare* éprouve un grand plaisir à voir le génie du XVII^e siècle partager ses idées. Il y trouve "un ton de triomphe, de profonde satisfaction¹¹⁷". Bien plus, il semble que c'est à Fénelon que revient le mérite d'"encourag(er) Beyle à persévérer dans sa réaction contre la tradition classique¹¹⁸."

Toutefois, il ne faut guère croire que tous les Modernes partagent les mêmes idées. Hugo, lui, s'oppose dans un premier temps à Stendhal et à Fénelon en se présentant comme défenseur du vers. "Si le faux règne en effet dans le style comme dans la conduite de certaines tragédies françaises, écrit-il dans sa préface de *Cromwell*, ce n'était pas au vers qu'il fallait s'en prendre, mais au versificateurs. Il fallait condamner, non la forme employée, mais ceux qui avaient employé cette forme; les ouvriers et non l'outil¹¹⁹." Ainsi, loin de rejeter le vers, il l'apprécie et reconnaît sa valeur car le vers clarifie la pensée en mettant l'idée en relief: "l'idée trempée dans le vers, explique t-il, prend soudain

¹¹⁶ Cf. DEL LITTO, *op.cit.*, p.215.

¹¹⁷ *Ibid.*, *loc.cit.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 216.

¹¹⁹ SOURIAU Maurice, *op.cit.*, pp. 276-277.

quelque chose de plus incisif et de plus éclatant; C'est le fer qui devient acier ¹²⁰ ". Néanmoins, cette reconnaissance n'est pourtant pas sans condition: le vers doit être au service absolu de la tragédie et jamais l'inverse. Toute éloquence excessive, toute recherche visée pour elle-même et qui peut pour cette raison porter atteinte au drame par son affectation, doit être sévèrement rejetée. "Le vers au théâtre, écrit-il, doit dépouiller tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie. Il n'est là qu'une forme, et une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur: français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes; prose, poésie¹²¹". Et Hugo de conclure: "Malheur au poète si son vers fait la petite bouche!"¹²²

Cependant, selon Hugo, ce n'est pas le vers alexandrin qui se montre le plus approprié à répondre aux exigences des temps modernes mais plutôt un vers plus flexible, qui se place à mi-chemin entre le vers alexandrin et la prose: "un vers *libre*¹²³, franc, loyal,

¹²⁰ *Ibid.*, p. 283.

¹²¹ *Ibid.*, p. 283.

¹²² *Ibid.*, loc.cit.

¹²³ *C'est nous qui soulignons.*

osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche¹²⁴."

Quant aux règles de la tragédie, c'est-à-dire les règles des trois unités, elles occupent une place de choix dans la critique que lui lance Stendhal et jouissent d'une bonne part de son indignation. Pour lui, l'observation des deux unités de *lieu* et de *temps* est (aussi) une habitude française, *habitude profondément enracinée*¹²⁵" (R.S, 22). Toutefois, selon lui, "ces unités ne sont nullement nécessaires à produire l'émotion profonde et le véritable effet dramatique" (R.S, 22). Si malgré la lourdeur de la tâche qu'il s'impose, il s'obstine à changer, c'est alors qu'il rejoint Hugo qui, lui, pense que "le temps est venu, et il serait étrange qu'à cette époque, la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée"¹²⁶."

Cependant, les trois unités ne sont pas traitées par Stendhal à pied d'égalité. Il passe sous silence l'unité d'action tandis qu'il s'élève farouchement contre les deux autres unités: l'unité de temps et l'unité de lieu.

¹²⁴ SOURIAU Maurice, *op.cit.*, p.279.

¹²⁵ C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁶ SOURIAU Maurice, *op.cit.*, p.252.

Conserver ces deux unités nuit sensiblement au plaisir dramatique.

Pour ce qui est de l'unité de lieu, il est déjà "ennuyeux", selon Stendhal, d'assister à des spectacles théâtraux où une bonne part est racontée et non vue rien que parce qu'elle se passe ailleurs. Ceci devient plus grave lorsque les récits racontés sont de quelque importance pour le déroulement de l'action et ne sont point des faits secondaires. Dans ce cas-là, ces scènes omises sont remplacées par des récits, des tirades qui sont encore plus ennuyeuses (R.S, 43). "S'il fallait absolument choisir, écrit-il, j'aimerais encore mieux voir conserver les deux unités que la *tirade*¹²⁷" (R.S, 59). Si on tient à garder ces unités, le résultat serait de retrancher une part importante à l'illusion théâtrale et au plaisir dramatique sensé être éprouvée par le spectateur qui se donne la peine de se rendre au théâtre au lieu de se contenter de lire tranquillement un livre chez lui. Si on renonce à les garder, Stendhal assure que "l'art changera de face" (R.S, 71).

¹²⁷ C'est Stendhal qui souligne.

Quand il s'agit de sujets nationaux¹²⁸ (R.S, 43) ou relatifs à l'histoire de France particulièrement chers à Stendhal, ce respect de l'unité de lieu rend "à jamais impossibles" (R.S, 71) au théâtre ce genre de sujets qui exigent le changement du lieu de la scène comme par exemple dans la tragédie de *La Mort d'Henri III* qui se passe entre Paris et Saint-Cloud (R.S, 71).

Pour ce qui est de l'unité de temps, le problème pour Stendhal c'est l'impossibilité du développement des passions, primordiale pour procurer le plaisir dramatique. Des pièces tellement célèbres comme celles d'*Othello* ou de *Macbeth* de Shakespeare et jouées un nombre innombrables de fois dans tous les théâtres du monde, ne peuvent être jouées en France sans être sifflées. Pourquoi? Parce que, pour se développer comme dans *Othello* ou changer comme dans *Macbeth*, les passions exigent plus que trente-six heures, durée maximum permise par les règles de la tragédie française. Pourtant, à croire l'auteur de *Racine et Shakespeare*, "ces changements de passions dans le cœur humain sont ce que la poésie peut offrir de plus

¹²⁸ *L'Assassinat de Montereau, Les Etats de Blois, La Mort d'Henri III.* (Exemples cités par l'auteur).

magnifique aux yeux des hommes, qu'elle touche et instruit à la fois¹²⁹" (R.S, 43).

Bref, s'il fallait chercher un mot qui puisse englober et résumer toutes les caractéristiques qu'il faut trouver dans un style pour que celui-ci puisse rendre compte de notre époque moderne c'est le mot de "simplicité". Ceci parce que finalement, si le spectateur moderne va au théâtre c'est pour se procurer un plaisir dramatique, c'est-à-dire pour s'associer, s'assimiler à l'acteur de manière à éprouver les mêmes sentiments, craindre les mêmes dangers et ainsi de suite. Cette association, Stendhal l'appelle l' "illusion théâtrale". L'absence de ce sentiment de partage entre l'acteur et le spectateur réduit le plaisir éprouvé au théâtre en un plaisir épique "d'entendre réciter des beaux vers bien ronflants, et que d'avance l'on sait par cœur" (R.S, 84). Or, selon Stendhal, "c'est le plaisir dramatique qu'il faut chercher au théâtre, et non pas le plaisir épique" (R.S, 84). Les mots choisis, les vers éloquents ne font jamais un bon théâtre.

¹²⁹ Stendhal explique le développement et le changement des passions: "Il est intéressant, il est beau de voir Othello, si amoureux au premier acte, tuer sa femme au cinquième. Si ce changement a lieu en trente-six heures, il est absurde et je méprise Othello. Macbeth, honnête homme au premier acte, séduit par sa femme, assassine son bienfaiteur et son roi, et devient un monstre sanguinaire."

Stendhal veut que la nouvelle tragédie française soit plus simple non seulement par rapport à la tragédie classique mais par rapport aussi à l'exemple qu'il se donne c'est-à-dire l'exemple anglais. "Comme nous sommes infiniment supérieurs par l'esprit aux Anglais de cette époque, notre tragédie nouvelle aura plus de simplicité. A chaque instant Shakespeare fait de la rhétorique: c'est qu'il avait besoin de faire comprendre telle situation de son drame, à un public grossier et qui avait plus de courage que de finesse" (R.S, 42). En se faisant, Stendhal souligne encore une fois qu'il ne s'agit point "d'imiter directement les drames de Shakespeare. Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons" (R.S, 42). Loin d'engager les écrivains à copier Shakespeare, il les exhorte à être eux-mêmes, à chercher l'originalité, la spontanéité.

La nouvelle tragédie sera pour une grande part une tragédie historique, puisée dans l'histoire de France et non empruntée au théâtre gréco-romain. Elle sera débarrassée de la contrainte des unités de temps et de lieu indiquées par l'abbé d'Aubignac pour être plus vraie et donc plus émouvante.

Il est incontestable que Stendhal ait été un novateur, nous dirions même un révolté mais un révolté après réflexion. Son caractère rebelle le poussait à réfléchir et c'est la réflexion qui fit de lui un révolté. Il n'était point apatride ni prétentieux.

Il savait qu'"il faut du courage à l'écrivain presque autant qu'un guerrier; l'un ne doit pas songer plus aux journalistes que l'autre à l'hôpital"(R.S, 39) et donc que le plus facile aurait été de rester classique et de ne jamais se frayer de nouveaux chemins. Toutefois, conscient qu'il était qu'au moment où "le classique prudent ne s'avance jamais, sans être soutenu, en cachette, par quelques vers d'Homère, ou par une remarque philosophique de Cicéron" (R.S, 39), qu' "il faut du courage pour être romantique, car il faut *hasarder*¹³⁰" (R.S, 39), il choisit d'être courageux et préféra défendre son opinion quelque difficile que soit le chemin choisi.

Comme tous les novateurs, l'auteur de *Racine et Shakespeare* ne s'attendait pas à ce que le changement fût immédiat ou même qu'on fût d'accord avec tout ce qu'il avançait: il était beaucoup plus lucide et certainement plus sincère. Il le dit d'ailleurs lui-même:

¹³⁰ C'est l'auteur qui souligne.

"Je ne demande pas (...) que l'on dise que mon idée est juste, mais je désire qu'on veuille bien avouer que, bonne ou mauvaise, on la comprend." (R.S, 72).

Le seul souci qu'il avait c'était de causer l'ennui. "Lorsqu'on rencontre des gens tellement différents de nous, il y a péril à engager la discussion, écrit-il. Ce n'est point orgueil, mais crainte de l'ennui" (R.S, 65).

Stendhal a eu plus qu'il ne voulait: le Romantisme ou le modernisme triompha au cours des années qui devaient suivre. A l'époque et jusqu'aujourd'hui, son style, jamais officiel, toujours simple, vif, brillant et naturel, pour reprendre les termes qu'il prêchait en vue de la modernité, est toujours admiré (R.S, 69). Enfin, si certains pensent qu'il n'était pas convaincant, il a sûrement été compris, et profondément.

BIBLIOGRAPHIE

STENDHAL

Racine et Shakespeare, Introduction de Bernard Leulliot, Paris, Editions Kimé, 2005.

Souvenirs d'égotisme, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1983.

Vie de Henri Brulard, Le Divan, Paris, 1927.

AUTRES

De l'Encyclopédie du Dix-neuvième siècle, Paris (rue Jacob 31), au bureau de l'Encyclopédie du XIXe siècle, 1853.

BONY, Jacques, *Lire le Romantisme*, Edition Dunod, Paris, 1992.

CROUZET Michel, *Essai sur la genèse du Romantisme*, I. La poétique de Stendhal. Forme et Société – Le Sublime, Paris, Flammarion, 1983.

CROUZET Michel, *Stendhal: la politique, l'éros, l'esthétique*, Européenne d'édition numérique (Eurédit), Paris, 2003.

DE MIOMANDRE Francis, *Stendhal in Bibliothèque mondiale* (n°4 – 1953, 9 avril) Paris, Editions de la Bibliothèque mondiale, 1953.

V. DEL LITTO, *La vie intellectuelle de Stendhal, genèse et évolution de ses idées (1801-18021)*, PUF, Paris, 1959.

V. DEL LITTO; RINGGER Kurt, *Stendhal et le Romantisme*, Actes du XVe congrès international stendhalien, Mayence, 1982. Aran (Suisse), Editions du Grand-Chêne, 1984.

DIDIER Béatrice, *Stendhal, thèmes et études*, collection dirigée par Bernard Valette, Paris, Ellipses, 2000.

M. Martine (de Genève), *Examen des Tragiques Anciens et Modernes dans lequel le système classique et le système romantique sont jugés et comparés; Tome III*, Paris; Moutardier, Librairie –Editeur (rue du Pont-de-Lordi, n°8) 1843.

MARTINEAU Henri, *L'œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée*, Paris, le Divan, 1945.

ROY Claude, *Stendhal par lui-même*. Paris, Edition du Seuil, 1959.

SAINTE-BEUVE Charles Augustin, *Les grands écrivains français: XIXe siècle, les romanciers*, Paris, Garnier frères, 1927.

STAEL, (Mme de) *De l'Allemagne*, Garnier-Flammarion, 1968.

STAROBINSKI, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1961.

SCHLAFFER Heinz, *La brève histoire de la littérature allemande*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2004. (Traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín et Daniel Rocher). La version originale de cet ouvrage a été publiée en 2002 chez Carl Hanser Verlag, Munich/Berlin sous le titre de *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*.

L. VINCENT, in *Notice de Racine et Shakespeare*, Paris, Hatier, 1927.

PANO ALAMAN Ana, "La révolution romantique de Mme de Staël ou une interprétation modérée du fantastique", in *Séminaire d'Histoire des Idées: La Révolution romantique*, Università degli Studi di Bologna, 2004.

WEBOGRAPHIE

STENDHAL

Histoire de la peinture, I, Paris, Editions M. Lévy Frères, 1868:

<http://archive.org/details/histoiredelapei00stengoog>

Vie de Henri Brulard, Texte établi par Henry Debraye, Librairie ancienne Honoré et Édouard Champion, 1913

http://fr.wikisource.org/wiki/Vie_de_Henri_Brulard/Chapitre_I

Molière, Shakespeare, la comédie et le rire, Textes réunis par Henri Martineau, Le Divan, Paris, 1930, préface de l'éditeur (Henri Martineau), p.xx, consulté sur internet:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6922j.r>

AUTRES

DELBOS Léon, in *Racine et Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1907

<http://archive.org/details/racineetshakesp00stengoog>

DENIER, René, *Stendhal et l'Angleterre*, éditions Philippe Ray, Paris, 2012.

<http://www.evene.fr/livres/livre/renee-denier-stendhal-et-l-angleterre-699356.php>

FENELON, *Lettre à l'Académie française*, Paris, Imprimerie et Librairie Classiques, 1886, digité par la Librairie de l'Université Ottawa, l'archive Internet, 2011, p. 34.

<http://www.archive.org/details/lettrelaca00fnfn>

M. SALOME, *Cours de M. Salomé : Stendhal, Racine et Shakespeare*, p.1

[http://projet.rudens.free.fr/Litterature/2013_Les articles de Lorenzaccio/Entrees/2012/10/7 Stendhal, Racine et Shakespeare files/Racine%20et%20Shakespeare.pdf](http://projet.rudens.free.fr/Litterature/2013_Les_articles_de_Lorenzaccio/Entrees/2012/10/7_Stendhal,_Racine_et_Shakespeare_files/Racine%20et%20Shakespeare.pdf)

SERVOISE, Renée, Stendhal et l'Europe in *Stendhal: (Exposition)*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1983. Catalogue par Madeleine Barbin.

<http://www.armance.com/servoise3.html>

SOURIAU Maurice, *La Préface de Cromwell*, Introduction, texte et notes, Paris, Ancienne librairie Furne, Bovin et C. Editeurs, 1837.

<http://archive.org/details/laprfacedecromweOOhug>