

STENDHAL ET LE ROMANTISME

A Thesis

Presented to

The School of Graduate Studies

The University of Manitoba

In Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree

Master of Arts

by

Anne Marguerite Loutit, B.A.

April 1950.



TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRES	PAGES
I. Introduction	1
II. Le Romantisme	9
III. Vie, Caractère et Oeuvre de Stendhal	22
IV. Le Beylisme	47
V. Les Jugements de Stendhal: Son Oeuvre Théorique	57
VI. Le Romantisme des Romans	106
VII. Conclusion: Le Romantisme de Stendhal	136
BIBLIOGRAPHIE	141

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Stendhal, dit Léon Blum dans son livre, Stendhal et le Beylisme, est¹ "empiriste, sensualiste, et rationaliste." Cette affirmation ne comprend pas toute l'évaluation de Stendhal et son oeuvre par cet écrivain moderne. Quand même, elle exprime nettement le jugement de bien des critiques et de la plupart des stendhaliens. Sans doute aussi, Stendhal lui-même est-il de cet avis. Il se déclare un 'idéologue' convaincu, disciple fidèle de Destutt de Tracy, dont la philosophie remonte à Locke et aux sensualistes. Il faut admettre que Stendhal a sa façon à lui d'interpréter l'idéologie: il appelle sa philosophie particulière, le 'beylisme'. Il veut découvrir les faits. Pour Stendhal le 'fait' est l'élément indispensable qui puisse l'amener au but désiré, la connaissance du monde. Cette idée de la prédominance du 'fait' est tout le contraire du vague romantique.

Stendhal fait grand cas de son mépris des premiers romantiques, ses contemporains. Il est hostile à Madame de Staël; il injurie sans cesse Chateaubriand, qu'il appelle "le grand lama"; Hugo est "somnifère" et Lamartine ne lui plaît non plus. Aux excès d'imagination, à la sensibilité exagérée du lyrisme romantique qui, selon Stendhal, engendre l'hypocrisie, il oppose son esprit critique et son goût de l'analyse. Son amertume contre l'hypocrisie n'a son égal que dans son insistance sur la sincérité. Pour Stendhal la sincérité avant tout!

¹
Léon Blum, Stendhal et le Beylisme (Paris:Éditions Albin-Michel, 1947)
p. 121.

Depuis son enfance Stendhal s'avoue jacobin par ses sympathies. Son penchant vers le libéralisme n'est que raffermi par les jaillissements d'énergie et le sentiment audacieux de la liberté qu'il a tant admirés pendant son séjour en Italie. Plus tard, à Paris, les influences italiennes règnent toujours. Stendhal n'est pas un habitué des salons du premier cénacle romantique, dont la politique et l'idée de la littérature lui déplaisent également.

Le style décousu de Stendhal est une protestation contre le romantisme. Il déteste toute déclamation, surtout ce qu'il appelle "l'emphase" de Chateaubriand. Pour éviter dans ses propres écrits, un style orné qui pourrait distraire le lecteur de la pensée essentielle, Stendhal se vante d'avoir adopté comme modèle le Code Civil! A son avis, les grands écrivains pensent fort peu au style. Stendhal, qui s'estime un être d'exception et, assurément, un grand écrivain, refuse d'être romantique par le style.

Stendhal, romancier, se détourne des belles phrases mélodieuses et colorées et des cadres exotiques à la Chateaubriand. Lui, il commence par recueillir les faits, car il croit que les principes de l'idéologie lui suffiraient pour connaître les hommes, pour les dominer, même pour les peindre dans ses romans. Du roman, Stendhal veut faire une dissection clinique du coeur humain. Qu'il a atteint, en quelque part, son but, est évident: c'est à cause de son talent exceptionnel pour l'analyse d'états d'âme que le renom de Stendhal est devenu de plus en plus grand. La postérité semble avoir confirmé le portrait d'un anti-romantique que Stendhal a esquissé de lui-même. Il ne nous paraît guère romantique, ni par la politique, ni par le style, ni par sa philosophie avérée qu'il développera dans ses romans.

Stendhal se sépare exprès de l'école romantique. Il y répugne fermement. C'est par l'inattention qu'elle répond sur le même ton, car le public de Stendhal est peu nombreux et on n'achète pas ses écrits. De ses exemplaires peu lucratifs de De l'Amour, l'édit²eur écrit à leur auteur qu'ils étaient comme sacrés, "car personne n'y touche."

Aux soirées que fréquente Stendhal, soit à Rome, soit à Paris, il brille par des boutades ironiques et audacieuses dirigées surtout vers tout ce qu'il déteste. La franchise de cet original va jusqu'à l'insolence voulue, dont Chateaubriand et sa coterie sont le plus souvent en butte. Par suite d'une telle conduite, les gens cultivés l'ont généralement mal noté.

Alors, Stendhal est de mauvaise réputation dans la société. Pareillement, le monde littéraire de son époque ne le prend pas au sérieux. Tout en l'ignorant comme écrivain, il anéantit son espoir d'une belle carrière littéraire. Parmi le petit nombre d'écrivains qui se montrent condescendants envers Stendhal, Georges Sand remarque "sa sagacité plus imaginaire que juste", et ajoute qu'il écrit mal.³ Vers 1850. Sainte-Beuve, dans ses Causeries de Lundi,⁴ a attiré l'attention sur l'oeuvre critique de Stendhal.

² Paul Hazard, La Vie de Stendhal (Paris: Librairie Gallimard, 1932) p. 168.

³ F.C. Green, Stendhal (Cambridge University Press, 1939) p. 336.

⁴ Sainte-Beuve, Causeries de Lundi, le 2 janvier, 1854.

Quoiqu'il estime peu l'auteur des romans, il loue Stendhal le critique. Il l'identifie comme disciple de Destutt de Tracy et de Cabanis; il considère l'oeuvre d'un tel idéologue plus digne d'attention par sa valeur psychologique que par aucun mérite purement artistique. C'est peut-être cette admiration franche qui a donné naissance à un petit culte stendhalien. Balzac a presque bouleversé un Stendhal inaccoutumé à être apprécié, quand il a prononcé la Chartreuse de Parme un chef-d'oeuvre. Quand même, le style de ce roman ne lui plaît pas; Balzac désire que Stendhal y fasse quelques changements⁷. A tout prendre, ses contemporains n'ont pas bien connu Stendhal; bien sûr, ils ne lui prêtent pas d'attributs romantiques.

De nos jours on appuie son jugement sur un oeuvre publié beaucoup plus complet que celui qui était accessible pendant la vie de l'écrivain, et l'appréciation moderne de Stendhal est très éveillée. A force d'enquêtes assidues, pendant plus d'un demi-siècle, les étudiants ne cessent pas de découvrir des traits nouveaux et étonnants à ajouter à notre portrait de cet homme, Henri Beyle, qui s'est caché derrière le masque du nom 'Stendhal'.

Les romanciers modernes n'hésitent pas à adopter Stendhal comme frère

5

Héritier en pensée des philosophes du XVIIIe siècle, il conseille un système logique de la pensée qu'il appelle "l'idéologie".

6

Auteur du Traité du Physique et du Moral de l'Homme(1802), où il s'agit de certains aspects d'un sensualisme matérialiste.

7

Balzac, Étude sur la Chartreuse de Parme, Revue Parisienne 1840, cité par Edouard Rod dans son livre, Stendhal(Paris, Librairie Hachette, 1892) p. 134.

psychologique. Il est à peu près un dépaycé à qui le vingtième siècle pourrait fournir une ambiance sympathique. Stendhal se croit, lui-même, un être d'exception. Se peut-il que ce soit un anormal qui a sauté l'époque romantique?

8

Stendhal a fait mention aussi de la date 1880: ce n'est que vers cette année qu'il attend une appréciation juste de son oeuvre et de sa philosophie. Dès cette dernière partie du dix-neuvième siècle il reste un culte stendhalien persistant. A ce propos Bidet parle de "cet accord intellectuel et sentimental d'une époque avec un écrivain qui l'avait en quelque sorte devinée". "Cet homme méconnu de son temps et disparu depuis un demi-siècle," ajoute-t-il, "se trouvait tout à coup plus vivant et plus jeune qu'il n'avait jamais été." C'est précisément en 1880 que Paul Bourget a exprimé en termes pressants sa haute estime de Stendhal. Il le proclame le maître incontestable du roman d'idées. Le procédé d'analyse pénétrant appuyé sur des observations perspicaces sur les ressorts d'actions humaines suivi par l'auteur du Disciple et par tant d'auteurs d'après s'inspire, sans doute, de Stendhal. Robert Greslou est fils littéraire de Julien Sorel.

Une citation de l'Histoire de la Littérature Anglaise, par Hippolyte Taine, récapitule nettement le jugement prépondérant sur Stendhal. Comme

8

Stendhal, Correspondance, Lettre à Balzac, le 30 décembre 1840: "Je pensais n'être pas lu avant 1880." Ailleurs, dans sa correspondance, il avance les dates, 1890, 1900, et même 1935.

9

François Bidet, Stendhal (Paris: Les Cahiers de la Douce France, 1927) p. 22.

10

Paul Bourget, Essais de Psychologie Contemporaine, No. V.

la plupart des admirateurs et des détracteurs de Stendhal, Taine néglige tout aspect romantique ou romanesque de son sujet, et il en dit:

. . . encre aujourd'hui, la plupart des lecteurs trouvent ses livres paradoxaux et obscurs; son talent et ses idées étaient prématurées; on n'a pas compris ses admirables divinations, ses mots profonds jetés en passant, la justesse étonnante de ses notations et de sa logique; on n'a pas vu que sous l'apparence de causeur et d'homme du monde, il expliquait les plus compliqués des mécanismes internes, qu'il mettait le doigt sur les grands ressorts . . . qu'il traitait des sentiments comme on doit en traiter, c'est-à-dire en naturaliste et en physicien, en faisant des classifications et en pesant des forces. A cause de tout cela on l'a jugé sec et excentrique, et il est demeuré isolé, écrivant des romans, des voyages, des notes, pour lesquels il souhaitait et obtenait vingt lecteurs, . . . Nul n'a mieux enseigné à ouvrir les yeux.

Le critique Taine a eu une part considérable à attirer de nouveaux lecteurs aux oeuvres de Stendhal. Il voit en lui un profond psychologue, préoccupé à rassembler un répertoire de petits faits vrais sur ses sujets humains. Encore une fois, c'est l'analyse qu'on juge la faculté maîtresse de Stendhal. Même les derniers progrès psychologiques n'ont pas démodé non plus les conclusions de cet analyste qui, le premier, ait assemblé ses observations en une théorie éclairée par son roman le mieux connu, le Rouge et le Noir. Bidet dit que Stendhal est pour nous le grand ancêtre, celui qui a essayé la conquête du monde par l'esprit humain, une tentative dont nous recueillons les fruits, qui nous a donné une notion plus exacte de nous-mêmes, de nos origines, de notre histoire.

11

Hippolyte Taine, Introduction à l'Histoire de la Littérature Anglaise (Heath's Modern Language Series) p. 35.

12

Bidet, op. cit., p. 28

Henri Beyle est contemporain de la première génération romantique. Il n'a que sept ans de plus que Lamartine; il vient d'atteindre sa majorité au moment où débute René, le prototype du jeune romantique mélancolique. Sa carrière intermittente d'écrivain nomade embrasse les années où la poésie et le drame romantiques sont en pleine floraison. Il ne peut manquer d'être influencé par la politique et la vie mondaine actuelles et, surtout, par le mouvement intellectuel, le flot d'idées nouvelles et l'incertitude universelle qui ont déterminé les effusions littéraires de l'école romantique. Les bouleversements de l'époque n'entrent pas pour rien dans la formation d'Henri Beyle. Il a l'esprit d'un révolté: il tient à une rupture des règles du passé et il ne veut, non plus, aucun rapport avec les écrivains de ses propres jours.

La vie solitaire et malheureuse de son enfance et son éducation livresque pourraient bien contribuer à faire du jeune Henri un René. Pendant sa jeunesse il a lu non seulement les écrits des beaux esprits, les philosophes du XVIII^e siècle, mais il s'est enthousiasmé pour Manon Lescaut et la Nouvelle Héloïse, dont la sensibilité extrême a animé le romantisme. Stendhal est peut-être, donc, romantique malgré lui car, dit Léon Blum: "Il a grandi dans la même société, il a respiré la même atmosphère sentimentale, . . . il a suivi ou remonté les mêmes courants d'idées," que les romantiques. "Ne nous étonnons pas," continue Blum, "si la sensibilité stendhalienne est, par essence, la sensibilité romantique née du siècle, et que le mal du siècle l'a touché." ¹³ Il est impossible que le romantisme n'ait point pénétré Stendhal.

Les critiques se sont aperçus de l'antithèse stendhalienne, l'opposition de la froide raison à la sensibilité; mais, généralement, on discute le côté analytique et néglige le côté romantique. Le don extraordinaire pour l'analyse psychologique exerce une attraction irrésistible sur les critiques et le style sec de l'oeuvre de Stendhal est sans nuance romantique. Quand même voilà M. Blum qui dit: "Tandis que le beylisme continue le XVIII^e siècle par son allure formelle, par son procédé logique et par sa méthode, il est romantique par sa substance et par sa conception finale." A son avis, Stendhal est romantique "par sa vision de l'amour et du bonheur, par sa conscience de la solitude personnelle, par la révolte contre la tyrannie des règles et la permanence des formes. Il se sépare de l'École romantique par toutes ses opinions réfléchies et toutes ses préférences d'écrivain." Donc, Stendhal, logicien et classique, décèle dans son caractère et dans ses écrits et dans sa philosophie, quelques tendances romantiques. C'est la tâche de cette thèse de découvrir jusqu'à quel point le romantisme a pénétré Stendhal.

14

Blum, op. cit., p. 166.

15

Ibid., p. 197.

CHAPITRE II

LE ROMANTISME

Afin de pouvoir identifier les caractères du romantisme qui puissent se trouver dans l'oeuvre ou dans le personnage de Stendhal il faut formuler aussi nettement que possible la doctrine romantique, si doctrine y a. Au commencement de la recherche des traits romantiques, un coup d'oeil jeté sur les principes de l'école classique aidera à faire comprendre comment il était arrivé que la littérature classique, sévère et restreinte, se transforma en littérature romantique, insoumise aux règles, soit de forme ou de matière.

Dans son livre Romanticism in France N.H. Clement donne une exposition de cette transformation. Selon lui, le romantisme évolua peu à peu de ce même classicisme auquel il se trouve plus tard en opposition complète. La raison, la volonté, l'imagination et la sensibilité sont les éléments essentiels de toute littérature, selon Clement, comme elles le sont de l'esprit humain. Et la synthèse d'inspiration se compose de ces quatre éléments essentiels. A mesure que la pensée et le goût actuels pèsent plus ou moins sur l'une ou sur l'autre de ces qualités, il en sort des littératures diverses: au XVIIIe siècle la classique exalte la raison et la volonté, au XIXe la romantique met en relief l'imagination et la sensibilité.

Avant la Révolution, le pouvoir, l'autorité et le prestige de la monarchie étaient indisputés. Le classicisme appartient à ce monde établi où l'optimisme est général, tandis que le romantisme est à un monde où il ne reste rien de certain, où règne le doute. La littérature classique

était fondée sur le principe que les anciens étaient dès longtemps arrivés au beau idéal artistique, et que ce fut le devoir de l'artiste de chaque nouvelle époque de réaffirmer les vérités universelles. Il cherche à exprimer les qualités par lesquelles les hommes se ressemblent et néglige les petits détails, les différences individuelles entre eux. Comme c'est par leur vie intérieure que les individus se séparent, les classiques comptent pour peu la sensibilité et l'imagination, tandis qu'ils donnent le dessus à la raison et à la volonté. Selon le classicisme, c'est par ces facultés que l'homme touche le plus près à la perfection humaine: l'exercice de la raison, c'est l'activité intellectuelle suprême; l'exercice de la volonté élève l'homme à sa plus haute dignité. Les classiques tendent toujours vers l'unité, vers ce qui est permanent dans l'art: l'universalité des vérités, du génie et du goût. S'appuyant sur la sensibilité et l'imagination les romantiques opposent à l'universalité l'individualité, à l'unité la diversité, à la permanence la mobilité et la variabilité de goût et d'oeuvre. C'est la tragédie française du XVIIIe siècle qui satisfait le plus exactement aux conditions de l'idéal classique. Pour le style, la tradition classique limite le choix de sujet, le vocabulaire et même le rythme: le sujet doit avoir une valeur universelle; le vocabulaire doit être digne d'un tel sujet; l'alexandrin est obligatoire pour les vers de la tragédie. L'imitation, principe cardinal du classicisme suppose des règles.

Les philosophes du XVIIIe siècle prenaient leur plus grand plaisir à l'activité intellectuelle. Ils faisaient peu d'attention à la vie intérieure, la vie sentimentale, et ils étaient peu sensibles aux beautés du paysage.

En critique ils restaient, pour la plupart, fidèles à l'hypothèse d'un beau idéal fixe. Leur vraie supériorité est dans le domaine des idées. Sans aucun appel au sentiment ils propageaient leurs idées et on les acceptait de la même façon. Quoique parfois de biais, à cause de la censure, ils osèrent faire la critique des institutions contemporaines, surtout de la monarchie et de l'église. Leur philosophie optimiste qui tenait à la possibilité, à l'inévitabilité même, du progrès humain, était très avancée pour ces jours-là. Avec l'écoulement du temps les idées semées par les beaux cyniques du XVIIIe siècle portèrent leurs fruits. La Révolution éclata. Ni Montesquieu ni Voltaire ne serait à son aise parmi les jacobins; non plus à leur goût les René, les jeunes romantiques mélancoliques. Mais par l'audace de leurs idées ils eurent certainement une grande influence sur les circonstances qui façonnèrent ces types singuliers.

Néanmoins le XVIIIe siècle n'était pas tout aux froids intellectuels. Les "maîtres de la sensibilité", comme les appelle Trahard,¹ mettent l'homme sensible qui obéit à ses passions naturelles au-dessus de l'homme de génie. Au XVIIIe siècle, en effet, l'imagination joue un rôle minime, mais la sensibilité s'annonce, même avant le moment où Rousseau y donne libre cours dans la Nouvelle Héloïse. Marianne, l'héroïne du livre de Marivaux, qui essuye sans cesse bien des déboires, et le Chevalier des Grieux, l' amoureux toujours trompé, du roman de l'abbé Prévost, ne se trouvent que rarement sans larmes aux yeux: ils chérissent les souffrances que leur apportent

¹
Pierre Trahard, Les Maîtres de la Sensibilité Française au XVIIIe Siècle (Paris: Boivin, c. 1931).

l'amour, le plus haut sentiment de tous. Ce sont là des personnages tout autres que l'héroïne racinienne, frappée par sa passion puissante, qui se sent la victimé d'un sort funeste. L'idée de la primauté de la passion que Rousseau va avancer se prépare déjà. L'idéal classique ne répondait plus de façon satisfaisante aux besoins spirituels des Français. Le romantique, note Giraud, est "né dans les premières années du XVIII^e siècle lorsqu'on rendit place dans le coeur de l'homme aux élans de l'imagination et aux troubles délicieux du coeur."²

Quand même, le romantisme est beaucoup plus que l'expression de la sensibilité. A son début, n'étant guère qu'une force négative, l'opposition au classicisme, il manquait au nouveau mouvement toute appellation distinctive. Dans la Nouvelle Héloïse Rousseau ne fait qu'appliquer l'épithète 'je ne sais quoi' aux sensations troublantes et aux sentiments profonds. Mais c'est lui qui, le premier, se servit du mot 'romantique' dans la littérature française. Dans la célèbre cinquième promenade de ses Rêveries d'un Promeneur Solitaire se trouve une description d'un paysage qui saisit l'imagination et émeut le coeur: "Les rives du lac de Bièvre sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près."³ Le Dictionnaire de l'Académie délimite l'emploi de ce mot ainsi qu'il suit: "Il se dit ordinairement des lieux, des paysages qui rappellent à l'imagination les descriptions des

2

Jean Giraud, L'École Romantique Française Les Doctrines et les Hommes (Paris, Armand-Colin, 1931) p. 4.

3

Jean Jacques Rousseau, Rêveries d'un Promeneur Solitaire, Cinquième Promenade (Paris: Garnier, S.D.) p. 44.

poèmes et des romans." En De la Littérature, Madame de Staël précisa sa notion de la littérature romantique: "Le nom du romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme."⁴ Les notions anti-classiques de Stendhal ayant été contractées pendant son séjour en Italie, il employa la forme italianisée "romanticisme" quand il s'engagea dans la bataille contre l'Académie, qui se constituait défenseur de la tragédie classique. L'énergie romantique de Stendhal, qui fait contraste avec la lassitude et le désespoir du romantisme français, laisse rappeler les carbonari. Ses idées sur le drame romantique, publiées en Racine et Shakespeare dérivent des salons milanais plutôt que de ces influences parisiennes qui produisirent la poésie lyrique française. Ainsi, sans désignation reconnue le mouvement ne cessait pas de développer et de grandir. Après 1820 on accepta généralement le mot "romantique" pour décrire la révolution littéraire qui était à ce moment en train de s'accomplir.

Une fois habitué au mot "romantique", comment est-ce qu'on le comprit? Les ennemis du classicisme ne pouvant s'accorder sur ce qui devrait constituer le romantisme, il est impossible d'en trouver une définition de portée suffisante. Pour Stendhal, par exemple, le romantisme en littérature n'est que l'actualité. Il en dit:

Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de 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 possible à leurs arrière-grands-pères.⁶

4

Cité par Giraud, op. cit., p. 3.

5

Madame de Staël, De la Littérature, cité par Giraud, op. cit., p. 3.

6

Stendhal, Racine et Shakespeare (Paris: Arbelet-Champion, 1925) p. 32.

Ainsi pris, quelques écrivains tels que Racine, étaient les romantiques de leurs propres époques. De même avis, Charles Nodier, autour de qui s'assemble le premier cénacle romantique,⁷ en 1821 affirme que "le romantisme pourrait bien n'être autre chose que le classique des modernes, c'est-à-dire l'expression d'une société nouvelle, qui n'est ni celle des Grecs ni celle des Romains."⁸ L'énergie, l'audace et les diversités romantiques inspirent à Victor Hugo d'en dire: "Le romantisme c'est la Révolution française faite littérature."⁹ "J'appelle classique le sain, et le romantisme le malade":¹⁰ en annonçant cette définition dénigrante du romantisme, Goethe pensait, sans doute, aux affectations extravagantes, aux perversités morbides à la mode qui amènent jusqu'à une vague de suicides, à tous les excès attribuables au 'mal du siècle'. A chaque disciple sa définition particulière du romantisme, précisément parce que c'est l'individualité qui en est le trait distinctif.

Par son individualisme le romantisme est bien l'héritier de Jean-Jacques Rousseau, appelé souvent le grand-père du romantisme. C'est bien lui qui avait le mieux exprimé les tendances nouvelles qui allaient aboutir au romantisme. Lui-même est le sujet préféré de tous ses écrits: non seulement se promène-t-il à travers les Confessions et les Rêveries d'un Promeneur Solitaire mais il se donne aussi une vie idéalisée dans le personnage de Saint-Preux, le héros de son roman, la Nouvelle Héloïse.

7

M. Nodier était bibliothécaire de l'Arsenal, le lieu de réunion d'une coterie romantique où se trouvaient des lyriques, des ultras et des catholiques. Un deuxième 'cénacle' plus hardi où le romantisme était libéral tenait ses assises à l'atelier du peintre Etienne Delécluze.

8

Giraud, op. cit., p. 8

9

Hugo, Hernani: Préface de l'auteur (1869) cité par Giraud, op. cit., p. 8.

10

cité par Giraud, op. cit., p. 6.

Il s'abandonne aux rêveries: les pays chimériques qu'il habite pendant ses périodes de contemplation ont plus de réalité pour lui que ses circonstances actuelles. Nouvelle et singulière aussi, la phrase mélodieuse et rythmée employée par Rousseau ressemble peu au style sec et piquant de ses prédécesseurs, les beaux esprits du XVIIIe siècle. Elle est un avant-goût du lyrisme romantique. Le sentiment de la nature fut introduit dans la littérature par Rousseau. Il croit que l'homme, bon par la nature, a été corrompu par la société: cette sorte de primitivisme qui est la philosophie de Rousseau semble être l'essentiel du romantisme. Pour lui les règles et les lois sont toutes inutiles et toutes les convenances sociales artificielles. Dans son oeuvre et dans son caractère il se trouve les deux faces de l'individualisme romantique, le lyrisme subjectif et la révolte contre toute contrainte extérieure.

On sait bien que l'influence de Rousseau fut considérable de son vivant. Puis, pendant un demi-siècle, elle semble tomber dans l'oubli. La Révolution et ses suites obstruèrent les progrès littéraires. Néanmoins la philosophie de Rousseau est fondamentale à la Révolution elle-même. En renversant les institutions établies, la Révolution au fond, cherchait la liberté individuelle, et en cela elle réalisait la philosophie rousseauiste. La violence de la Révolution attira l'attention de toute l'Europe à cette philosophie. La Révolution et les guerres de l'Empire avaient causé la diffusion des idées françaises partout en Europe. Également, les émigrés, de retour après de longues années passées à l'étranger, avaient apporté avec eux une connaissance des philosophies et des littératures étrangères qui serviraient à enrichir la culture indigène. Les jeunes officiers de

Napoléon apprirent quelque chose de l'art italien et de la philosophie allemande. Plusieurs des éléments divers et variés qui caractérisaient le développement du romantisme à l'étranger s'assimilaient dans le naissant romantisme français et lui donnaient son ton cosmopolite. Pendant la période d'inactivité littéraire il y eut, donc, un va-et-vient d'idées qui, un jour, se cristalliseraient et décideraient la matière des livres pas encore écrits.

Une des premiers cosmopolites, Madame de Staël, par ses livres, De l'Allemagne et De la Littérature, répandit en France l'influence de Shakespeare et de l'Europe du Nord. Pendant les premières années du XIXe siècle, improductives d'ailleurs au point de vue littéraire, apparurent ces livres pour frayer la piste au romantisme. La notion, exposée dans De la Littérature, des rapports étroits entre la société et la littérature annonce la théorie de Stendhal de l'actualité de la littérature romantique et, tout autant, sa répudiation d'un beau idéal fixe. De l'Allemagne découvre aux Français la philosophie du Nord et sa littérature "romantique" qui s'inspire du christianisme et du moyen-âge, qui est indigène plutôt qu'importée, et qui met en oeuvre nos émotions personnelles et nos traditions nationales.

L'autre précurseur romantique contemporain de Madame de Staël, mais dont l'influence était énormément plus grande, est Chateaubriand, le 'père du romantisme'. Quarante années après la publication de la Nouvelle Héloïse on retrouve dans l'oeuvre de Chateaubriand beaucoup de traits rousseauistes. Comme Jean-Jacques, Chateaubriand étale son moi; René n'est que Chateaubriand lui-même: il se confesse par un récit dit autobiographique où le sentiment compte pour beaucoup plus qu'aucune précision de fait.

A la phrase mélodieuse de Rousseau Chateaubriand a ajouté la couleur exotique des descriptions de Bernardin de Saint-Pierre. Comme Rousseau aussi, il associe la nature à ses impressions, il ne la voit que subjectivement. Etre d'exception, tout à fait comme Saint-Preux ou Werther, René, le méconnu, d'origine mystérieuse, atteint d'une passion inéluctable, de volonté atrophiée et abandonné aux rêveries mélancoliques, devint le type romantique favori, le prototype de la victime du 'mal du siècle'.

On ne peut juger ni les romantiques ni leurs doctrines sans regarder de plus près le 'mal du siècle', dont Alfred de Musset fait l'exposition dans la Confession d'un Enfant du Siècle. Il y analyse l'âme d'un René incarné, lui-même. Sa génération ne trouvait plus de voie ouverte à la gloire, comme il y en avait, une dizaine d'années plus tôt, aux officiers de Napoléon.

Trois éléments partageaient donc alors la vie qui s'offrait aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes . . . je ne sais quoi de vague et de flottant . . . le siècle présent . . . Voilà dans quel chaos il fallut choisir . . . Napoléon avait tout ébranlé en passant sur le monde.¹¹

Ainsi, toute ambition et tout espoir contrecarrés, ces jeunes gens se livraient à la mélancolie, à l'incertitude et à la paresse. Privés de carrière militaire, ils méprisaient également le clergé et la bourgeoisie qui avaient maintenant le pouvoir. Se croyant âmes supérieures, ces 'enfants du siècle' ne voulaient ni répondre à l'appel : "Faites-vous prêtres", ni s'abaisser jusqu'à la corruption du commerce. Par conséquent, les Musset

11

Alfred de Musset, La Confession d'un Enfant du Siècle, Oeuvres Complètes, v. 5 (Paris: Garnier, 1923) p. 7.

et les Lamartine, les dissidents tourmentés de la génération de 1820 ne daignaient s'intéresser qu'à eux-mêmes, et le culte du 'moi' est le trait prédominant des lyriques romantiques.

Type d'homme fatal, un jeune poète malheureux qui avait vécu sa poésie, l'Anglais exilé, Lord Byron, influença fortement l'école romantique française. Partout on lisait son oeuvre et on admirait et imitait les particularités de l'auteur, jusqu'aux bizarreries de sa façon de s'habiller. Il était même à la mode d'être pâle et cadavereux, on cultivait l'air fatal, l'air d'un Byron dévoré par ses passions. On s'émerveillait de la misanthropie, de l'énergie satanique, aussi bien que de la beauté de figure extraordinaire de ce révolté qui brisait avec ostentation toutes les convenances. Byron et ses héros sont des révoltés, toujours en scène: ils crient leur dérision de l'humanité et mettent en spectacle leurs voluptés scandaleuses.

Au premier abord il semble paradoxal que les premiers romantiques aient été pour 'le trône et l'autel' plutôt que libéraux en politique. Ils le furent à cause de l'influence de Chateaubriand et aussi pour prendre le contre-pied des classiques. Ceux-là favorisaient le goût et la pensée du XVIIIe siècle et étaient pour la plupart libéraux. En avance sur tous les autres romantiques, avec Racine et Shakespeare, en 1823, Stendhal alliait le libéralisme politique au libéralisme littéraire. Après 1830, cependant, le romantisme, un mouvement au fond révolutionnaire, s'associe plus généralement au libéralisme en politique: par exemple, Lamartine et Victor Hugo décident de tenir pour la République plutôt que pour le roi.

Les influences littéraires et sociales du passé, de l'étranger et de l'heure actuelle qui étaient entrées dans la formation du romantisme

se dévoilent à divers degrés et de diverses manières dans les genres littéraires, la poésie, le théâtre et le roman. En prose c'était Chateaubriand qui lança le courant romantique. C'était du théâtre exclusivement que parlèrent ceux qui comprenaient ce mouvement comme le comble de la réaction contre le classicisme. La poésie lyrique de 1820-1830 est de nos jours reconnue comme la réalisation juste du romantisme.

En 1820 apparurent les Méditations de Lamartine. Le poète y confesse ses tourments et ses espoirs. Il cherche il ne sait quoi; désenchanté, il trouve soulagement dans une nature sympathique ou en Dieu. Hugo, Musset et Vigny peignent chacun son moi. A divers degrés ces poètes, tout en cherchant leur génie dans leur propre coeur, car leur poésie est aussi aventureuse que leur esprit, chantent la nature sensible et sympathique et l'amour irréalisable, la rêverie douce et mélancolique et leurs vagues aspirations vers l'infini. L'imagination et la sensibilité étant à leur apogée, la littérature française s'était éloignée autant que possible de la littérature classique.

L'Académie française, se constituant défenseur du classicisme (et par classicisme elle entendait surtout la tragédie classique) visa à répudier les nouvelles tendances inquiétantes. Dans un petit livre, M. Auger, de l'Académie, fit une exposition de ces sentiments. En réponse à cette brochure, Stendhal publia un manifeste du romantisme, Racine et Shakespeare. A Racine Stendhal oppose Shakespeare comme type romantique. Pour Stendhal la littérature théâtrale est la seule romantique: il ne fit aucun cas de la poésie lyrique même à cette heure de sa pleine floraison. Les tragédies de Racine n'étant plus au goût des Français, Stendhal leur réclame un romantisme théâtral. Il conseille un drame national en prose,

libéré des liens des règles classiques. A vrai dire, ce morceau audacieux, Racine et Shakespeare, n'eut pas grande influence car, ce fut là l'heure de triomphe de la poésie. Cependant ces mêmes poètes lyriques tournèrent bientôt au théâtre: Vigny, Musset et Hugo établirent un théâtre romantique. Dans la Préface du Cromwell de 1827, Victor Hugo exprima avec force la réaction contre le classicisme aussi bien que ses idées particulières sur l'art dramatique. Les classiques tenaient surtout à l'imitation, Hugo à la vérité actuelle. Pour les classiques une versification traditionnelle et le style noble, la distinction des genres, les unités-en somme, un art aristocratique; pour Hugo, versification et langue libres, abandon des unités, mélange de genres-en somme, un art populaire.

Le roman romantique se préparait de longue date. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre avaient lancé la mode, dès le XIXe siècle adoptée et élaborée, de la nature à la fois pittoresque et sentimentale, presque un personnage du livre, et de l'homme considéré presque entièrement comme une âme sensible. Au commencement du XIXe siècle, Madame de Staël, puis Chateaubriand se reflètent dans le prestige du wertherisme, de la mélancolie désespérée, de l'émotion et du romanesque moyenâgeux. Atala et René et Delphine furent suivis d'Adolphe et d'Obermann. A l'exception de l'oeuvre de Chateaubriand, le style y reste classique. Les héros est le type romantique, l'idéalisation par l'auteur de lui-même qui fait du roman une autobiographie sentimentale. Le roman romantique, à la différence des autres genres, n'eut pas besoin de se dégager de la tradition classique. C'est un genre nouveau, non reconnu par les arbitres classiques, et dont le XIXe siècle est l'époque particulière. Stendhal est de ceux qui restent classiques pour

la forme et le goût. Il méprise l'exubérance du style romantique et tous ses 'vagues'; quand même, dans son propre oeuvre, il est romantique par son fort individualisme, par sa sensibilité délicate, par ses héros qui ne sont que lui-même. Victor Hugo ajoute une qualité dramatique au roman: ses romans et ses drames sont également des mélodrames extravagants. Sous l'influence de Walter Scott il contribue au roman français de la couleur locale et des aventures romanesques et son imagination prodigieuse crée des atmosphères exotiques, souvent horribles. Cependant, la littérature romantique se caractérise surtout par ses héros, les Werther, les René, les Julien Sorel, jeunes hommes aux prises avec une société hostile ou avec la fatalité, par ses aventures romanesques et ses cadres exotiques, par une notion sentimentale de la nature, et par son élément personnel et autobiographique.

Le romantisme est donc un mouvement très complexe. Audacieux dès le commencement en littérature, il arriva à détruire l'ancienne poétique. Quand même, le romantisme comprend plus que son côté anti-classique, sa rupture avec la tradition. La littérature romantique est surtout une littérature où la raison est négligée et peu estimée, tandis que la sensibilité et l'imagination sont exaltées. Le 'moi' y est suprême: chacun est son propre juge et a le droit de se créer sa propre morale.

C'est l'intention de ce travail de découvrir les rapports, et il y
 en a, entre le standard et le mouvement. Ainsi, avant d'être les
 et le développement du mouvement communiste, il est utile de chercher
 comment a été produit un standard, et les éléments qui sont entrés dans
 sa formation. Dans ce but il est nécessaire, comme d'habitude, de
 nous, d'examiner les "petits faits vrais", de sa vie.
 De premier abord il semble que standard n'était point du tout
 communiste. Il était d'ailleurs l'exubérance du style et la vague de la
 pensée des communistes comme Chateaubriand et les autres Lyriques.
 Lui, au contraire, apparaît comme le produit d'un processus logique
 et rationnel. Pour mieux connaître ses déductions et son développement dans
 son style un appel à la connaissance ou à l'investigation.
 Quand nous, il nous est venu de connaître particulièrement à lui, d'abord,
 pour le d'abord, du "mouvement", d'ailleurs, un mouvement remarquable par
 son enthousiasme pour le libéral et son thème avec le politique libéral.
 Quant au mouvement en littérature, il ne compte le mouvement communiste
 dans une des autres une littérature pour le libéral. Le mouvement communiste
 était une suite des événements du "mouvement", d'ailleurs, mais le

I. VII

VIII. CARACTÈRES DE LA LITTÉRATURE COMMUNISTE

CHAPITRE III

courant romantique actuel influença certainement Stendhal. Où donc, rencontra-t-il ce courant et quels en furent les effets sur lui?

Henri Beyle était né à Grenoble en 1783, d'une famille de la bourgeoisie aisée. Pendant son enfance deux bouleversements lui arrivèrent: sa mère mourut et la Révolution éclata. La mort de Henriette Beyle, charmante, belle et extrêmement aimée, plongea sa famille dans un deuil qu'elle n'allait jamais entièrement quitter. De plus, de crainte de la proscription qui suivait la Révolution cette famille royaliste se tenait à l'écart et peu communicative. On accordait asile dans cette maison aux membres suspects du clergé; il y eut lieu en cachette les cérémonies de la messe et des conférences avec des jésuites. Il se peut qu'à cause des soucis de ce temps-là ses parents avaient un peu négligé le petit Henri. Une atmosphère de mystère et d'anxiété ajoutée à son chagrin poignant sur la perte de sa mère fit de lui un solitaire, replié sur lui-même, qui n'allait apprendre la vie qu'au moyen des livres.

sa mère

Henri Beyle aimait follement¹ et il haïssait aussi ardemment son père. Quand même, c'est de son père qu'il tenait l'esprit logique et tenace qu'il allait appliquer un jour à ses analyses psychologiques. Sa sentimentalité, tout le côté sensible de sa nature, lui est venu par les Gagnon. Du commencement donc, il y eut une lutte dans l'âme du fils d'Henritte Gagnon et de Chérubin Beyle. Comme dit Stefan Zweig: "Les Beyle et les Gagnon, l'esprit positif et l'esprit romanesque ne cessèrent pas de combattre en lui sans que l'une puisse arriver à vaincre l'autre."¹

¹

Stefan Zweig, Trois Poètes de leur Vie (Paris: Editions Stock, 1938) p. 38.

Dans la Vie d'Henri Brulard, l'oeuvre autobiographique qui raconte sa jeunesse, Stendhal fit comprendre que l'enfant Henri avait trouvé dans le ménage Beyle-Gagnon deux camps opposés. De la partie ennemie, en second à son père, était sa tante Séraphie Gagnon, une vieille fille très bigote et toujours sur le dos de son neveu. Il détestait aussi sa plus jeune soeur Zénaïde, qu'il croyait rapporteuse. Il aurait préféré n'appartenir qu'à sa famille maternelle, les Gagnon: il aurait bien voulu pouvoir anéantir tout lien filial avec son père, Chérubin Beyle.

Son grand-père, le docteur Henri Gagnon se montra bon envers son petit-fils. Ce médecin bien réputé ressemblait beaucoup aux beaux esprits du XVIIIe siècle. D'une tolérance légèrement cynique, il s'intéresse aux progrès des sciences et à toutes sortes d'idées philosophiques. C'est cet admirateur de Voltaire qui présenta à Henri les oeuvres des philosophes du XVIIIe siècle et qui l'initia aux plaisirs de l'activité intellectuelle. Sa bibliothèque était ouverte à Henri. Si de temps en temps le jeune lecteur avide lisait à la dérobée quelque livre passionnel le docteur feignait de ne pas s'en apercevoir. Henri s'exaspérait parfois du sangfroid imperturbable de son grand-père qui ne prenait jamais vivement parti. C'est ici l'opposition du XIXe siècle au XVIIIe, du froid détachement à l'enthousiasme, ou peut-être, simplement de la jeunesse à l'âge mûr.

La grand'tante Elisabeth Gagnon fut respectée profondément par son neveu. Il lui attribuait une qualité d'indépendance altière qu'il appelait 'l'espagnolisme'. Elle se montrait supérieure à tout ce qui sentait le bourgeois, à tous les soucis d'argent et à toutes les mesquineries dont

son fils accusait Chérubin Beyle. Ayant une forte préférence pour le romanesque et l'exalté, Henri goûtait l'atmosphère cornélienne inséparable de celle qui disait de quelque chose admirée: "Cela est beau comme le Cid."²

Romain Gagnon, gai, insouciant et libertin portait des habits élégants et s'occupait sans cesse d'affaires amoureuses. De tout son coeur Henri désirait être la copie fidèle de cet oncle qui, à ses yeux, incarnait toutes les perfections. Trop intr^ospectif pour pouvoir s'abandonner à de tels plaisirs, néanmoins, pendant toute sa vie, Stendhal ne cessait pas d'espérer de réaliser ses rêves d'amour. L'oncle Gagnon contribua aussi au bonheur du jeune Henri en le faisant passer quelque temps aux Échelles, son agréable domaine de campagne. L'esprit libéré des austérités du ménage à Grenoble, Beyle jouit aux Échelles de la franchise et de la belle humeur de ses parents et aussi de l'aspect riant du paysage.

De son parti aussi fut sa soeur Pauline. Henri et Pauline s'alliaient contre les grandes personnes et Zénaïde, leur espionne. Cette sympathie était plus qu'une affection temporaire. Plus tard, à Paris, quand il ne sut pas s'empêcher de se sentir seul, c'était à la loyale et indulgente Pauline que son frère racontait ses souffrances et ses ambitions. Tout en les lui expliquant il dressait pour lui-même les principes de l'idéologie d'après Destutt de Tracy qu'il essayait d'établir. Disciple fervent de l'idéologie, Henri voulait y convertir sa soeur. Il entreprit sa formation en même temps que la sienne. Il lui donna des conseils pour régler

2

Stendhal, La Vie de Henri Brulard (Paris: Charpentier, 1890) p. 125.

sa conduite, ses lectures et sa pensée. Il expérimenta sur elle.

Par choix donc, Stendhal s'affilia aux Gagnon. Il idéalisa cette famille, qu'il aimait se représenter comme d'origine italienne. Par là, il lui attribuait un passé romanesque et les qualités d'énergie et d'exaltation qu'il adorait déjà et qu'il allait un jour introduire dans ses écrits.

Dans les livres de son grand-père le jeune Henri Beyle avait fait des études étendues. Quand à l'enseignement plus réglé, pendant quelques années il dut subir l'instruction de divers précepteurs. Il les détestait tous. Dans Henri Brulard il s'en prit surtout à la 'tyrannie Raillanne'.³ Il associa l'abbé Raillanne, un jésuite bigot, avec ses ennemis, son père et Séraphie. Par cette disposition contradictoire qui faisait de lui, au temps de la Révolution, un jacobin dans une famille royaliste, il était contre la religion, et hostile aux idées philosophiques ou scientifiques tenues par son précepteur, qui était soumis en tout aux lois de l'Église.

L'enfant solitaire s'en prit à son père d'avoir privé son fils des jouissances d'enfance qui lui étaient dues. Il lui manquait la compagnie des garçons de son âge. Ainsi, Henri Beyle anticipa avec plaisir son entrée dans la nouvelle École Centrale de Grenoble pour y suivre des cours en compagnie de ses semblables. A vrai dire, Henri fut bien déappointé dans ses rencontres avec les autres élèves mais bien content de l'instruction qu'il reçut des professeurs savants de cette institution établie par le nouveau régime. Son grand-père, toujours intéressé aux

3

Stendhal, Henri Brulard, p. 26.

progrès des sciences faisait partie du comité d'organisation. On y encourageait l'esprit investigateur: on apprend à oser questionner tout ou à appliquer à n'importe quel problème les règles de la logique. Henri Beyle y cultiva un goût fort pour les mathématiques et pour les bonnes définitions.

L'écolier Beyle réussit brillamment dans ses cours de mathématiques et en remporte le prix. Très fier, Chérubin Beyle envoya son fils à Paris pour qu'il se présentât aux examens de l'école Polytechnique. Une fois à Paris, Henri laissa passer le jour des examens. Il ne fit jamais aucun effort davantage pour se faire polytechnicien! Peut-être que les mathématiques n'avaient été pour lui qu'un moyen certain de s'échapper de Grenoble et de se trouver un jour à Paris, la ville de ses rêves. Il méprisait Grenoble comme une ville bourgeoise et sans goût. Sa médiocrité était intolérable à l'homme de génie qu'il se croyait.

Pendant les premières semaines de son séjour à Paris il est probable que Henri Beyle soupirait après sa ville natale plus souvent qu'il ne voulait l'admettre. Il resta longtemps sans décider que faire. La découverte que Paris n'était pas la ville merveilleuse de ses espoirs fut un des premiers écroulements de rêve et d'espoir qui venaient souvent lui tourmenter l'esprit. Triste d'âme et fatigué de corps il tomba malade. M. Pierre Daru, un parent, le sortit de son grenier. Bien des fois dans les années à suivre les Daru reprirent leur rôle protecteur; ils étaient, pendant toute sa vie, bienfaiteurs de leur cousin de campagne. A cause peut-être de la lassitude qui résulta de sa maladie, aussi bien

que de la timidité qu'il éprouvait en face desces Parisiens, les Daru, car certainement sa jeunesse à Grenoble ne lui avait rien appris des convenances sociales, Beyle continuait à passer ses journées dans l'oisiveté. M. Pierre Daru trouva une telle indolence insupportable et fit placer le paresseux dans un poste du gouvernement. Le nouveau clerc n'était pas très enthousiaste de son travail mais n'osa pas le refuser.

Pierre Daru devint administrateur de la guerre. Il tira Henri de sa vie monotone aux bureaux et le fit un officier de l'armée de Napoléon. Comme sous-lieutenant de dragons il montra au besoin du courage et du sang-froid. Peut-être n'avait-il pas de vocation militaire car, c'est de l'Italie qu'il se passionnait plutôt que des activités ayant rapport à son service. L'Italie était pour lui un pays céleste. C'aurait été un bonheur suprême de pouvoir ne jamais quitter Milan. Malheureusement un officier de dragons ne pouvait ~~pas~~ passer toute sa vie ni à l'opéra ni dans l'entourage des jolies femmes italiennes. Sa fatiguant de la discipline militaire et des besognes monotones de son devoir il démissionna en 1802.

Il revint à Paris et se mit sérieusement à se faire écrivain. Il eut l'intention de faire des comédies comme celles de Molière. Ayant confiance dans son propre génie aussi bien que dans les principes de son idéologie il ne doutait de rien. Pour faire son étude de la nature humaine et pour pouvoir attribuer des traits vrais aux personnages des comédies projetées il dressa un catalogue des 'petits faits vrais' sur

les hommes et sur les femmes qu'il rencontrait n'importe où. De même façon il donnerait un milieu à son récit. En ordonnant les combinaisons diverses de ces éléments Stendhal se mit à faire des expériences psychologiques et attendait des résultats aussi définis que ceux d'une expérience de chimie.

Ses intentions et ses espoirs de cette époque de sa vie firent la matière de ses lettres à Pauline. Il lui y décrivait les salons et les spectacles auxquels il assistait. Il la tenait au courant des progrès qu'il faisait dans les cours qu'il suivait en anglais et en déclamation. Par écrit il lui présentait chaque nouvelle connaissance. Il lui faisait savoir ses affaires amoureuses, pour la plupart futiles. Ces lettres firent ressortir le conflit d'âme de Stendhal. Idéologue convaincu, il ne cessait pas de tâcher de se débarrasser de son côté sentimental.

L'amoureux Stendhal est toujours excessivement sensible. Vers cette époque il se lie avec une jeune actrice, Mélanie Guilbert. Il était tellement épris d'elle qu'il voyait tout en rose. Dans ses lettres à Pauline il louait Mélanie en termes extravagants. Il proposa même d'établir un ménage extraordinaire qui se composerait de lui-même comme chef, sa maîtresse, sa soeur et la petite fille de Mélanie! Henri incarne son rêve d'amour dans la personne vivante de Mélanie. Aux yeux moins aveugles que les siens les charmes de cette actrice n'étaient qu'indifférents.

Un jour Mélanie alla à Marseille pour y jouer quelques rôles. Stendhal l'y suivit. Il s'y lança dans le commerce. En y appliquant

les formules infaillibles de la logique il était certain de se faire bientôt millionnaire. Sa famille à Grenoble n'aimait par ses idées grandioses mais, malgré ses protestations il essaya d'exécuter son programme projeté. QU'il suffise de dire que l'amour et le commerce furent tous les deux des échecs. Toute l'idéologie d'un Henri Beyle ne pourrait rien pour forcer le blocus anglais du port qui était en train de ruiner toutes les entreprises commerciales de la ville. Aussi vit-il enfin sa maîtresse telle qu'elle était et l'affaire Mélanie devenait de plus en plus plate.

Abattu par ses déceptions Stendhal ne savait que faire. Par l'entremise de son grand-père il chercha encore la protection de Pierre Daru. En 1805 il se trouva dans l'Intendance. Il avait été nommé adjoint provisoire aux Commissaires des Guerres. Il remplit avec compétence les devoirs multiples de sa situation et ne resta pas insensible aux hommages accordés à l'étranger au représentant de Napoléon. Il vit de près les horreurs de la guerre. A Moscou avec Napoléon il fut témoin de l'incendie désastreux. Dans n'importe quelle circonstance M. l'Intendant ne perdait pas son sang-froid. A une heure des plus tragiques il apparut rasé de frais devant Pierre Daru. Celui-ci ne put s'empêcher de noter qu'il se trouvait en face d'un homme de coeur. Sans doute Henri Beyle servit bien son maître l'Empereur et eut bien raison d'en espérer peut-être une préfecture.

La chute de l'Empire déconcerta ses ambitions et confondit ses espérances. Fidèle à Napoléon, il ne fit aucun effort de s'accommoder au régime des Bourbons. Le demi-solde partit donc, pour l'Italie,

où la vie était moins coûteuse. Dès longtemps il savourait d'avance le jour de son retour en ce pays-là. Les années qu'il allait passer en Italie étaient des plus heureuses de sa vie. Il y poursuivait ce qu'il appelle la "chasse au bonheur"⁴. Dans ce pays il cultive l'esprit du 'romanticisme', si infiltré par la politique libérale et la surexcitation des hors-la-loi, des carbonari. Ici son goût de l'amour prenait essor. Il retrouve Angéla Piétragrua, celle qui avait tellement occupé son esprit en 1800. La divine Piétragrua avait un peu de difficulté à se souvenir de son admirateur du temps passé. Non plus que Mélanie réalise-t-elle son idéal d'amour, et Angéla était plus vulgaire que celle-ci. Encore une fois Henri Beyle était la victime des rêves démentis.

Stendhal mena en Italie la vie de dillétante si bien à son gré. Il se fit un habitué de La Scala où il allait pour entendre l'opéra et, de plus, pour assister aux réunions du beau monde qui y eurent lieu. Il comptait parmi ses connaissances quelques partisans des carbonari. Toujours un lecteur avide, il fréquentait les bibliothèques où il s'enthousiasmait des histoires de férocité remontantes aux jours de la Renaissance qu'on racontait dans les anciens manuscrits. Il parcourait souvent les musées.

En 1807 Stendhal publia l'Histoire de la Peinture en Italie. Dans ce livre il mit à profit les observations qu'il avait faites aux musées. Il écrivait aussi plusieurs livres sur des sujets musicaux. L'esthétique de Stendhal s'accordait très peu avec la logique si vantée. Pour lui la meilleure musique et la meilleure peinture sont celles qui évoquent

4

Voir Henri Brulard, p. 108, " en 1793, il y a quarante-deux ans, j'allais à la chasse au bonheur précisément comme aujourd'hui." et aussi p. 237, "J'appelle caractère d'un homme sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs mais moins qualificatifs, l'ensemble de ses habitudes morales."

dans son âme les plus beaux souvenirs. Son jugement de toute oeuvre d'art est donc subjectif. Pour faire ses quelques oeuvres critiques Stendhal avait tiré quelque chose de ses propres observations mais il avait tiré plus des ouvrages déjà publiés sur les thèmes de son choix. Par une manie de se déguiser Henri Beyle se servait de plusieurs pseudonymes, dont 'Stendhal' était un. C'est à cause de son grand besoin d'argent que Stendhal avait décidé de se faire écrivain. A vrai dire, ni l'auteur ni les libraires ne profitèrent de ses premières publications. Elles avaient, en effet, quelques suites désagréables. On accusa Stendhal de plagiat. En réponse à son détracteur il avait l'effronterie de citer quelques morceaux parallèles tirés respectivement de l'oeuvre originale et de sa copie.

La Vie de Haydn, le livre dont il fut question, fut publié sous le pseudonyme de César Bombet, Pour le défendre Stendhal s'appela le frère de César Bombet, Sa défense démontre la supériorité manifeste des écrits du dit César et laissa aux lecteurs de juger quel écrivain pouvait être plagiaire.

Pour rendre son oeuvre complète Stendhal n'hésita jamais de la compléter par ce qu'il entendait dans les conversations des salons ou par ce qu'il lisait dans quelques-uns de livres nombreux qu'il avait parcourus. A cause de sa manie d'écrire tout ce qui lui venait à l'esprit, Stendhal eut encore une fois à quitter l'Italie. Les sentiments libéraux et anti-cléricaux qu'il entremêlait parmi ses descriptions d'ouvrages d'art le rendirent suspect à la police autrichienne. Elle le chassa de Milan en 1821.

De retour à Paris Stendhal pensa d'abord au suicide. Son abattement extrême était dû à l'indifférence envers lui de Métilde Dembowski, qu'il avait aimée pendant son séjour en Italie. Il l'avait aimée avec un amour exalté, presque mystique. Elle ne lui montra rien que de l'indifférence. C'était de tous ses désappointements d'amour le plus accablant. Il passa un temps très malheureux, puis il lui vint moins souvent l'idée de se tuer. Il préfère se regarder vivre.

La véritable période romantique et parisienne de la vie de Stendhal se trouve entre les dates 1821 et 1831. Il menait un train de vie élégant.⁵ A ce moment-là, comme dit Paul Hazard, "Paris est la patrie de son esprit." C'était à peu près ce Paris qu'avait cherché l'adolescent candidat à la Polytechnique. Il fréquentait, parmi d'autres, les salons de son maître d'idéologie, Destutt de Tracy. Il s'habillait en 'dandy'. Aux salons il avait l'habitude de se donner des airs insolents; il prenait le contre-pied des idées des autres et montrait son esprit par les paradoxes ironiques qu'il composait. Il fut content quand on le proclama un original. Il dînait souvent aux Frères Provençaux avec de bons compagnons. Toujours de la gaieté, de l'esprit et des discussions animées dans ce milieu cosmopolite où il rencontrait tous les jours des poètes, des romanciers et des artistes de presque toutes les nationalités européennes. Stendhal dit de soi-même qu'il avait besoin de plusieurs mètres cubes d'idées par jour. Il découvrit, sans doute, plusieurs de ces mètres accessoires chez Etienne Délécluze. Chacun de ceux qui s'y rencontraient contribuait à la conversation variée.

C'est ici une sorte de cénacle des idées libérales qui montrait le chemin au romantisme. On y arriva à l'idée proclamée par Stendhal dans Racine et Shakespeare que la littérature romantique est celle qui reflète le goût des Français de 1825, tandis que la littérature classique est celle qui plaisait à nos grands-pères.

L'influence de l'Angleterre était très importante pour Stendhal à cette époque-là. Il visita ce pays surtout pour voir Kean jouer Shakespeare. Il contribuait à plusieurs revues britanniques. A toute occasion et à propos de tout il faisait allusion aux articles de l'Edinburgh Review. Il fit de ce journal son manuel de romantisme. Comme de raison, il se jeta dans la querelle des romantiques contre le classicisme par la publication de Racine et Shakespeare, où il mit les idées qu'il avait déjà expérimentées.

Ces années à Paris virent aussi les débuts de Stendhal romancier: Armance apparut en 1827 et le Rouge et le Noir en 1830. La vie qu'il menait s'accordait avec les besoins du caractère de Stendhal mais, malheureusement, il n'y gagna pas sa vie. La Révolution de 1830 lui donna l'occasion de se tirer d'embaras. Il se résigna à prendre une place. Par l'intermédiaire de quelques-uns de ses amis parmi les libéraux maintenant au pouvoir, Stendhal fut nommé consul à Trieste. On refusa de l'y accepter, à cause de sa réputation d'anti-clérical et de jacobin. Il alla ensuite à Civita-Vecchia où il fit très bien son métier. Mais il s'ennuyait et regrettait Paris. Pour se divertir il passait beaucoup de temps à voyager, il faisait des recherches archéologiques, et il écrivait en cachette. Il mit toute sa nostalgie dans sa Vie d'Henri Brulard, où il fit l'examen de soi-même, enfant et adolescent. Aussi

il refit certaines histoires tragiques des jours de la Renaissance qu'il trouvait dans les vieux manuscrits des bibliothèques. Ses voyages donnèrent à Stendhal la matière des Mémoires d'un Touriste. En 1827 parut le livre vraiment d'après son coeur, La Chartreuse de Parme. Ce livre eut quelque succès: vers la fin de sa vie Stendhal commençait à avoir un public.

La mort s'approchait rapidement. Stendhal le savait bien. Depuis des années sa santé baissait. Courageusement il fit l'étude de l'homme mourant, lui-même. Comme un Stoïque, il attendait sans reculer le moment où, n'étant plus maître de ses forces physiques, il tomberait dans la rue. Quelle fermeté cela exigea à un Stendhal qui s'exerçait depuis si longtemps à se connaître et à se maîtriser, corps et âme! Sa mort en pleine rue à Paris en 1842 passa presque inaperçue.

II. CARACTÈRE

Le caractère de Stendhal est plein de contradictions que reflètent les agitations et les incertitudes de sa vie. Cet homme qui a voulu être tout esprit et un analyste détaché a subi une formation qui fit de lui un romantique malgré lui. Presque toutes les influences les plus fortes de son enfance concoururent à faire d'Henri Beyle un révolté. Il s'opposa à son père, à sa tante Séraphie et à l'abbé Raillanne qui s'arrogeaient tous des droits sur lui. Il était enthousiaste pour la Révolution, en partie au moins, à cause de la déconfiture qu'elle avait

causée à ceux qu'il haïssait. En concurrence avec la bigoterie qui l'entourait, il devint anti-religieux. Étant révolté Stendhal est romantique, car le romantisme donne la primauté à la liberté de l'individu et souligne l'insoumission aux règles. Le jeune Henri Beyle se mit à faire de lui-même l'inverse de ce qu'on désirait faire de lui. Cet état de résistance perpétuelle ne la quitta jamais. Méprisant Grenoble pour ce qu'il appelait sa médiocrité, il trouva moyen d'en sortir. On comptait voir Henri Beyle polytechnicien: il négligea de se présenter aux examens. Comme commis aux bureaux du gouvernement il s'ennuie: cet ennui même est une protestation contre les restrictions contre sa liberté. Aussi dès son enfance il avait l'habitude d'oublier ses malheurs actuels, dont l'ennui était toujours le plus à redouter, en s'abandonnant aux rêveries. Assuré apparemment du succès dans sa carrière d'officier du 60 dragons, il choisit ce moment pour démissionner! Encore un exemple de son esprit de singularité- en 1812 il emporta avec lui à Moscou les nombreuses pages de son manuscrit de l'Histoire de la Peinture en Italie. Stendhal a la réputation d'avoir bien fait son devoir à Moscou: il semble néanmoins qu'il eût bien su s'échapper de la vie active pour entrer dans un monde tout intérieur. Après la chute de Napoléon Stendhal répudia le nouveau régime: il fut hostile à 'le trône et l'autel' qui succédèrent à l'Empire. Les faits et les gestes de Stendhal le révélèrent un insoumis. Dans ses écrits aussi Stendhal ne mettait en valeur que sa haute estime de soi-même. Il s'opposait aux règles classiques en littérature. Il aimait à choquer

par l'audace de ses idées. Il fit une critique sévère des institutions actuelles et il s'opposait aux contraintes de la morale contemporaine.

Les péripéties de sa vie accentuèrent en Stendhal la sensibilité et l'imagination qui, selon l'analyse de Clement, sont les éléments prédominants du romantisme. Le coeur sensible qui se révèle par des crises de larmes se révèle, non moins, par son abandon à la rêverie. Dans son oeuvre autobiographique Stendhal se confessa enclin aux accès de larmes. En lisant la Nouvelle Héloïse il pleura à chaudes larmes. En face des belles îles Borromées il se sent mélancolique. Le son des cloches éveille en lui la tristesse de la mort de sa mère. Il préfère la musique de Cimarosa et la peinture de Corrège car elles amènent des rêveries délicieuses. Il ne voit dans l'Italie que le pays céleste qu'il l'imagine. C'est la rêverie qui est tout.

C'est dans son idéal de l'amour que Stendhal est le plus romantique, et dans son oeuvre et dans sa vie. Il donne la primauté à l'amour-passion qui, pour lui, est un amour spirituel où il ne reste guère d'élément sensuel. Il nomme celles qu'il avait aimées et il avoue que son sentiment pour elles n'avait été que rarement payé de retour. Comme titre d'exemple on peut citer Mademoiselle Kubly, jeune actrice de Grenoble pour qui il avait cultivé une passion d'adolescent et dont la vue seule l'avait fait se sauver à toutes jambes. L'amour de sa vie, Métilde Dembowski ne lui était jamais qu'indifférente. Quand même ni son indifférence ni la timidité de l'amoureux Stendhal n'était de très grande importance. Quand il confessa que l'amour avait occupé toute sa vie, c'est de cet amour

romantique qu'il parlait. Les imaginations exagérées qu'il appelle la 'cristallisation' faisaient de l'objet aimé une source de rêveries exquises et y ajoutait une sorte de nimbe.

Sa haute estime de soi-même produisit en Stendhal une réserve et une timidité qui s'approchaient de l'anormal. Se sentant un être supérieur, il veut se dérober aux regards désapprobateurs des médiocres qu'il méprisait. L'inquiétude d'être pris pour dupe et un complexe de persécution la faisaient se cacher dans ses lettres personnelles derrière des énigmes diverses et dans ses livres publiés sous des pseudonymes innombrables. Sa défense du 'moi' allait parfois, donc, jusqu'à l'anormalité. Une pareille préoccupation est un trait bien romantique. A Paris entre 1821 et 1831 les romantiques se piquaient d'accentuer leurs 'différences' même purement extérieures, et à cette époque-là, Stendhal aussi le trouvait bien à son goût de suivre le train de vie de ce romantisme devenu à la mode.

III. OEUVRE

Ses livres imprimés ne sont pas nombreux mais, n'importe quel était son emploi, Stendhal se sentait écrivain, même écrivain de génie. La vocation qu'il s'est choisie, pas celle qu'il a vécue, a plus de réalité pour lui que les ennuis de l'actualité. Naturellement aussi, sa prédilection pour la musique, l'art et l'amour et le 'romanticisme' italiens infiltre toute son oeuvre. Les vieilles chroniques et ses propres connaissances du pays ne cessèrent jamais de lui fournir des thèmes soit

principaux ou accessoires. Il est manifeste que l'Italie a inspiré les Vies de Haydn, Mozart et Métastase, la Vie de Rossini, l'Histoire de la Peinture en Italie, Rome, Naples et Florence et les Promenades dans Rome. De plus, il s'agit dans une grande partie de Racine et Shakespeare du 'romanticisme' que Stendhal avait rencontré à Milan. De l'Amour doit son essence à l'analyse par l'auteur des expériences les plus intimes de sa vie en Italie. Ses préférences italiennes le rendaient capable d'imaginer son chef-d'oeuvre, la Chartreuse de Parme.

En 1815 on mit en vente les Vies de Haydn, Mozart et Métastase par Louis-Alexander-César Bombet. Sous le pseudonyme de Bombet, Henri Beyle entra dans le monde de lettres. A la matière sur Haydn et sur Mozart, en bonne partie pillée de quelques-unes de ses lectures italiennes et allemandes, Beyle ajouta bien de ses propres opinions politiques ou artistiques. Il vint à employer une méthode qu'il allait mettre désormais souvent en usage. Ce livre ne trouve guère de lecteurs: c'était le premier fiasco de Beyle.

Bien documenté aussi, Rome, Naples et Florence parut en 1817. Ce livre est rempli d'impressions personnelles d'Italie. Stendhal y parle d'un voyage que fit en Italie un officier de cavalerie allemand, M. de Stendhal. C'est ici le premier emploi du célèbre pseudonyme.

Pendant les années passées à Paris de 1821 à 1830 l'activité littéraire de Stendhal était considérable. La matière de l'Histoire de la Peinture avait été déjà recueillie en Italie et même une première ^{en} ébauche, avait paru. Ce livre est d'une importance tout au-dessus de

sa médiocrité artistique car, Stendhal y mit la première énonciation de ses théories esthétiques. Il dit que l'art est l'expression de la société, toujours en relation avec les tempéraments et les climats. En appliquant à l'art les principes de sa chère idéologie, Stendhal conclut qu'une oeuvre d'art est un phénomène déterminé par les conditions actuelles. Cette conclusion devança l'exposition plus étendue de l'idée d'un beau multiple et changeant opposé au beau idéal fixe des classiques qu'il allait faire dans Racine et Shakespeare. C'est un avant-goût de la réaction romantique contre le classicisme traditionaliste.

Dans la Vie de Rossini, Stendhal fit application à la musique des principes de l'idéologie: la théorie du beau multiple s'applique à la musique aussi bien qu'à la peinture. Il ne faut pas négliger de dire que la musique italienne avait été en vérité pour Stendhal un des attraites les plus saisissants de sa vie en Italie. Ce livre fut le premier succès de Stendhal, probablement à cause de son actualité, car à ce moment-là Rossini était un homme bien à la mode.

Promenades dans Rome, le dernier des livres consacrés à la découverte d'une Italie tout à fait stendhalienne, ne fut publié qu'en 1829. Ayant besoin d'argent, Stendhal relit ses cahiers et aussi quelques ouvrages de préférence pour en extraire une sorte de guide. Malgré son emploi d'emprunts copieux, il composa une oeuvre personnelle remarquable surtout par les pages consacrées à l'Italie du moyen âge et de la Renaissance.

Dans tous ses livres sur l'Italie il y a à remarquer la contradiction

du caractère de Stendhal: sa sensibilité extrême le rend incapable d'observation détachée et de jugement purement objectif. La musique, l'art, la littérature n'avaient pour Stendhal aucune valeur intrinsèque; son estimation en est appuyée sur la beauté des rêveries évoquées. Dans sa 'chasse au bonheur', c'est la sensation qu'il poursuit et c'est ce qu'il décrit dans ses livres qui enseignent comment s'y prendre pour "courir chaque matin après le genre de beauté auquel on se trouve sensible en levant."⁶

Le petit traité De l'Amour avait été préparé vers la fin du séjour de Stendhal en Italie, au temps de sa grande passion pour Métilde Dembowski. Il fut publié à Paris en 1822. Stendhal cherche à y appliquer les méthodes idéologiques à l'analyse de l'amour. Il réussit à merveille à faire la dissection d'un sentiment intime: même au XXe siècle on est étonné des perceptions psychologiques de Stendhal. Dans ce livre il ^{int}roduit le mot 'cristallisation' pour décrire l'évolution de l'amour-passion qui idéalise l'objet aimé en lui attribuant toutes les perfections possibles. C'est un amour idéal que Stendhal exalte, une vraie chimère, l'amour irréalisable qu'il a connue lui-même auprès de Métilde.

Les aspects littéraires du 'romanticisme' que Stendhal avait rencontré à Milan s'occupaient surtout des questions théâtrales. Donc quand Stendhal, par la publication audacieuse de Racine et Shakespeare

6

Stendhal, Promenades dans Rome (Paris: Lévy, 1853) p. 15.



s'engagea dans la bataille classique-romantique en France, il ne fit pas attention aux autres genres littéraires. Selon Racine et Shakespeare le drame romantique est celui où l'illusion théâtrale donne le maximum de plaisir à l'assistance. Comme dans l'Histoire de la Peinture Stendhal s'oppose à la notion d'un beau idéal fixe: il veut libérer l'art théâtral des règles classiques. Il défendait une tragédie libre, sans unités et sans alexandrins, qui traiterait des sujets nationaux.

En 1827 il parut Armance, le premier roman de Stendhal, qui subit un échec. Stendhal avait eu l'intention d'y exploiter l'intérêt suscité par un roman intitulé Olivier qui venait de faire scandale. Stendhal eut l'audace de traiter le thème d'Olivier, mais il n'éclaira jamais ses lecteurs sur la tare psychologique qui causait les tourments de son héros, Octave de Malivert. Dans ce roman l'auteur dévoile lentement tout le procédé de la 'cristallisation': l'amour des deux êtres est une passion exaltée presque divine qui ne souffrirait pas de refus. Le personnage d'Octave est peint d'après l'image idéalisée de l'auteur et l'héroïne ressemble à quelqu'une qu'il avait beaucoup aimée. Ils sont des 'êtres supérieurs' qui se trouvent en lutte inégale contre les convenances sociales. Ainsi, malgré ses fautes particulières trop évidentes, Armance n'est que le même roman que le Rouge et le Noir et la Chartreuse de Parme.

Le Rouge et le Noir fut mis en vente à Paris en 1830 un peu de temps après le départ de l'auteur pour son nouveau poste à Trieste. Il s'agit de Julien Sorel, un paysan devenu répétiteur, qui séduit la mère de ses

élèves et qui la tue à cause d'une lettre dénonciatrice qu'elle envoie au père de sa fiancée. Stendhal emprunta cette intrigue d'un fait-divers: à ses yeux l'affaire Berthet était un beau crime, un exemple de l'énergie au-dessus de toute loi qu'il adorait. A ce fond Stendhal ajouta des détails des milieux provinciaux et des salons ultras de 1825 où la Congrégation était toute-puissante. Les jours de gloire étant passés, au lieu du 'rouge', le jeune ambitieux choisit le 'noir' ou l'Eglise pour y déployer son énergie. Pour conquérir sa fortune dans un monde bourgeois Julien doit se faire hypocrite et il a la volonté de le faire. Mais Julien incarne aussi les contradictions stendhaliennes et la passion véritable de l'homme sensible renverse souvent les hypocrisies calculées du froid ambitieux. Stendhal trouva les modèles de Madame de Rênai et de Mathilde de la Mole, les deux femmes qui deviennent amoureuses de Julien, parmi celles qu'il avait le plus adorées lui-même. Pour suivre l'évolution de la passion en chaque cas il fait l'application des analyses déjà faites pour De l'Amour et remontantes sans doute aux amours irréalisés de sa propre vie. Julien Sorel est l'homme que Stendhal aurait voulu être: Stendhal admire l'énergie tandis que Julien en fait la pratique.

Sur le Rouge et le Noir et la Chartreuse de Parme est fondée la réputation de Stendhal. La Chartreuse, publiée en 1838, fut son premier livre à réussir. Pour l'intrigue il adapta une anecdote de XVIIe siècle, en la transportant dans l'Italie après 1815. Le travail sur cette oeuvre sans doute était une agréable diversion de son morbide train de vie à Civita-Vecchia et il y mit beaucoup de lui-même. Ses sentiments et ses

souvenirs, sa vie réelle et sa vie rêvée l'animent. Fabrice del Dongo, un napoléoniste ardent, réincarne le jeune Henri Beyle. Le comte Mosca est Beyle aussi, le fonctionnaire, sage, cynique, mais n'ayant point perdu son attrait pour les femmes. Mosca est amoureux de la duchesse Sanseverina, dont son neveu Fabrice est le protégé. Fabrice est amoureux de la tendre Clélia del Conti, fille de son géôlier. La plupart des événements se passent dans une prison. Les aventures racontées dans ce roman sont bien fantaisistes: des enlèvements, des empoisonnements, des évasions merveilleuses ne sont que des faits journaliers! Par contraste, les observations de l'auteur sur ses personnages sont extraordinairement perspicaces et s'approchent de la psychologie scientifique. L'enthousiasme qu'il éprouve envers son sujet se révèle par l'emploi d'un style moins froid qu'à l'ordinaire, qui a parfois un charme presque lyrique. La Chartreuse, beaucoup plus pittoresque que le Rouge et le Noir, était aussi plus populaire.

En 1838 on offrit au public les Mémoires d'un Touriste. Stendhal eut l'idée de mettre à profit la mode pour les récits de voyage. Il se servit de quelques observations faites pendant plusieurs voyages en province avec son ami Mérimée, inspecteur des monuments historiques. Dans ce travail de vacances Stendhal joue le rôle d'un commis-voyageur qui voyageait en diligence ou en bateau et qui rencontrait le peuple, les paysans et les ouvriers, et la petite bourgeoisie. Il s'agit dans ce livre d'auberges, de routes, de repas, de conversations avec des connaissances de voyage mais, surtout, de digressions personnelles sur les

questions de politique, de religion ou de philosophie. Les Mémoires n'eurent qu'un succès médiocre, peut-être tout ce qu'ils méritaient, et l'auteur est revenu au roman.

Un autre aspect de l'activité littéraire de Stendhal était sa collaboration aux diverses revues anglaises et françaises. Pour écrire ces articles Stendhal prenait des renseignements dans plusieurs salons de Paris. Peut-être mettait-il par écrit les conversations et ses propres jeux-d'esprit. Sa copie, nouvelles, articles, articles et comptes rendus de livres y compris, parut dans le London Magazine, l'Athenaeum, le Globe, le Monthly Magazine, la Revue de Paris et le Revue des Deux-Mondes.

Les Chroniques Italiennes sont pénétrées par l'esprit brutal et voluptueux de l'Italie de la Renaissance. Les événements en sont désordonnés et souvent extrêmement horribles. L'Abbesse de Castro, par exemple, raconte l'histoire d'une jeune fille aimée d'un capitaine de brigands qui tua son père. Son amoureux ne réussit pas à l'enlever d'un couvent et il disparut. Elle se laisse devenir la maîtresse de l'évêque et pour son péché est condamnée à la prison perpétuelle. Son premier amoureux revenu, elle refuse une occasion de s'évader et se tue. Dans ces contes romanesques Stendhal se mit à approfondir ses connaissances de l'Italie et à faire vibrer son cœur avec les passions violentes des jours lointains. Ce travail, qui précéda la composition de la Chartreuse de Parme, en fut une préparation parfaite.

Pour se divertir des ennuis de Civita-Vecchia Stendhal passait beaucoup de temps à écrire ses souvenirs. En 1835-36 il travaillait

à la Vie d'Henri Brulard, oeuvre autobiographique bien sincère, où il revit sa jeunesse. S'il se trompait parfois des événements dans sa 'recherche du temps perdu', il a, néanmoins, un don extraordinaire pour faire renaître sa vie sentimentale. A cinquante-deux il souffre encore les tourments de sa vingtième année: il est parfois si troublé qu'il ne peut pas continuer à écrire. Les Souvenirs d'Égotisme firent revivre les années à Paris de 1821 à 1830. Il y raconte comment il faisait la 'chasse au bonheur', comment il mettait en pratique les principes de sa philosophie d'égotisme, son 'beylisme', à cette époque où il ne suivit pas d'autre métier. La Vie d'Henri Brulard et les Souvenirs d'Égotisme servent tous les deux à démasquer le vrai caractère et les vrais sentiments de l'homme qui n'était jamais deviné de ses contemporains. Ces confessions étaient pour lui-même et pour une élite pas encore née. Stendhal n'avait aucune intention de se révéler de son vivant. On publia Henri Brulard en 1890.

Il reste aussi de l'oeuvre de Stendhal plusieurs travaux inachevés, dont le plus intéressant est Lucien Leuwen un roman où Lucien joue le rôle de Julien et de Fabrice et où Stendhal se dédouble dans les personnages de Lucien, le jeune héros, et de l'homme mûr, Leuwen père.

Un petit public seul fit attention aux écrits de Stendhal et les profits en furent bien maigres. Toute cette oeuvre diverse, essais, romans, confessions, n'avait qu'un seul sujet, le 'moi' de l'auteur. Le 'moi' révélé et la méthode de sa révélation valent beaucoup plus pour l'histoire littéraire que la matière. Les enthousiastes modernes de la psychoanalyse ont en Stendhal leur ancêtre intellectuel.

CHAPITRE IV

LE BEYLISME

LA PHILOSOPHIE DISTINCTIVE DE STENDHAL

L'oeuvre de Stendhal n'était adressée qu'à un petit public, à une aristocratie spirituelle: son sujet capital est le 'moi' de l'auteur. Stendhal lui-même écrit dans une lettre de "mes paroles . . . à n'être comprises en entier que par les intelligents . . ." et de son mépris pour le "vulgaire . . . fait pour tout ignorer." L'explication de ces deux faits se trouve dans le 'beylisme'. Le 'beylisme' est le nom inventé par Stendhal pour identifier sa méthode particulière de poursuivre ce qu'il appelle la 'chasse au bonheur'. C'est en disciple fidèle de Destutt de Tracy, idéologue distingué de l'Empire, que Stendhal a formulé cette méthode analytique et purement raisonnable. Comme il le croit, par l'exercice de la raison, on peut bien établir un système dont l'essentiel est une liste de définitions et de directives infaillibles, dont l'application est universelle.

Evidemment, le 'beylisme' est une philosophie d'égotisme. Stendhal est convaincu de la nécessité de connaître à fond son propre 'moi'. On peut bien trouver la naissance de cette philosophie dans l'enfant Henri Beyle qui avait si ardent désir de jouir de la vie, de faire " sa chasse

¹ Stendhal, Correspondance, Lettre à Monsieur R., le 27 août, 1832.

² Ibid.

au bonheur! De Paris en 1803, l'adolescent Henri Beyle écrit à un ami: "Il est temps de réfléchir. J'ai vingt ans passés. Il faut se former des principes sur bien des choses." On suit bien l'évolution idéologique du jeune homme, Henri Beyle, tout en parcourant ses lettres envoyées de Paris à Pauline. Il y tâche avec zèle de la convertir en idéologue aussi convaincue que lui-même. Le fond de la philosophie qu'il expose à Pauline est qu'il faut préparer soi-même sa vie. Il désire lui faire comprendre, dit Martineau, "qu'on atteindra le bonheur si on s'en est fait une idée suffisamment nette pour ne pas errer sur les moyens d'y parvenir." C'est la même chose pour Stendhal, l'homme mûr qui, dans De l'Amour et, surtout, dans ses écrits purement personnels, le Journal et la Correspondance, réaffirme à maintes reprises le principe d'intérêt et l'importance de la fidélité à soi-même. Donc, il lui faut un procédé, une méthode pour s'y prendre: cette méthode est le 'beylisme'.

La doctrine du 'beylisme' se compose des éléments paradoxaux qui correspondent aux antinomies du tempérament de Stendhal. Premièrement, Stendhal est fils intellectuel des philosophes du XVIIIe siècle et il est fier de son héritage. Disciple d'Helvétius, il est aussi

³ Stendhal, Souvenirs d'Egotisme et Lettres Inédites(Paris:Charpentier, 1892) Lettre à Edouard Mounier, juin 1803.

⁴ Henri Martineau, L'Oeuvre de Stendhal, Histoire de ses Livres et de sa Pensée(Paris: Le Divan, 1945) p. 21.

⁵ Un des collaborateurs de l'Encyclopédie. De sa philosophie nettement matérialiste, dans une lettre au Baron de Marest, 1820, Stendhal écrit: "Helvétius a eu parfaitement raison lorsqu'il a établi que le principe de l'utilité ou l'intérêt, était le guide unique de toutes les actions de l'homme."

admirateur enthousiaste de Destutt de Tracy, chef des idéologues.

En bon idéologue, Stendhal tient comme établi que la sensation est la base unique de la connaissance. Il croit que c'est la fonction de la raison de faire classement logique de l'expérience. Par observation et par expérimentation on arrive à connaître la mécanique d'une science universelle. Selon Stendhal, celui qui est maître de cette science devrait être capable également de sonder et résoudre les problèmes du coeur et d'approfondir et connaître les phénomènes extérieures.

Stendhal croit absolument que l'application des procédés logiques peut mener au bonheur. Quels sont les éléments de ce bonheur? L'oeuvre autobiographique de Stendhal, le Journal et la Correspondance, la Vie d'Henri Brulard et les Souvenirs d'Egotisme, s'accorde avec ses romans en révélant que ce bonheur si recherché est un idéal n'ayant rien en commun avec les plaisirs superficiels mais réalisables du monde matériel. Le commun est incapable de se figurer un bonheur si intangible et, bien sûr, n'a aucun désir de le posséder. Alors, c'est une notion bien aristocratique que Stendhal tient du 'bonheur': par suite, le principe du 'beylisme' ne pourrait être employé que par les esprits supérieurs. Il n'y a qu'une élite, the 'happy few', qui soit capable de le concevoir et de l'utiliser. Ce Stendhal qui déteste tellement l'emphase de Chateaubriand et l'imprécision et le manque de vérité des poètes lyriques, ce même Stendhal, s'estime, de pareille façon que ses antagonistes littéraires, un être supérieur, destiné à être méconnu par ses contemporains. Le 'beylisme' donc, est une théorie aristocratique

conçue par un intellect habile, qui pourvoit surtout aux besoins d'un coeur conscient de son isolement et méprisant tout ce qui est médiocre.

Le beylisme repose sur une vue analogue à la philosophie ^{de} Nietzsche.

Les maîtres, les 'happy few', sont ceux qui osent demeurer eux-mêmes, ceux dont les traits saillants sont "l'indépendance de l'esprit et la vigueur de la volonté." Ces 'surhommes' doivent toujours se défendre contre le monde car le monde n'aime pas l'originalité. Ainsi, on trouve que chaque héros des romans de Stendhal déploie une énergie magnifique dans sa lutte pour rester fidèle à soi-même. On s'engagea dans cette bataille par pratiquer une méfiance générale. Il faut ne croire qu'à ce dont on peut faire la preuve soi-même, car, ce ne sont que les faits qui puissent protéger contre une société hostile et trompeuse.

L'hypocrisie telle que pratiquée par Julien Sorel et par le comte Mosca est leur barricade qui fait front à l'ennemi: c'est un exemple de la mise en action de la 'méthode' pour préserver tout à la fois la liberté de conduite et l'intégrité de caractère.

Selon Stendhal, ce système, soigneusement suivi, permet de diriger toutes ses actions vers le 'bonheur'. Le bonheur, comme le beau, pour Stendhal est multiple: chacun en a sa notion particulière et égoïste.

L'influence d'Helvétius sur Stendhal explique en quelque sorte sa croyance dans la doctrine qu'il n'y a autre ressort de ^{nos} ~~son~~ actions que l'intérêt.

Les logiciens du XVIIIe siècle ont formulé, pour ainsi dire, un ensemble

de recettes pratiques, qui s'appliquent à l'intérêt matériel, au plaisir sensuel. Par contre, la mécanique stendhalienne, au bonheur, dont sa conception est infiniment au-dessus de la philosophie qui réduit toute réalité à la matière. Le plus haut bonheur est une sorte d'extase spirituelle. L'importance capitale de l'ardeur des passions se trouve soulignée partout dans l'oeuvre de Stendhal. En vrai logicien il tient pour certain que le bonheur peut s'obtenir logiquement. Par la raison on arrive à l'apprécier; c'est par la volonté que l'on dirige ses énergies vers le but de l'obtenir.

L'originalité du beylisme est la synthèse qu'il manifeste de la mécanique Helvétienne et de l'individualisme romantique à la manière de Rousseau. Le beylisme est, donc, une doctrine intérieure dont la source remonte à la formation intellectuelle et sentimentale de Stendhal lui-même. Rousseau et les matérialistes, tous les deux contribuèrent à cette formation, mais celui-là y exerça la plus grande influence. Le petit Beyle, qui se retirait de sa vie terne et solitaire dans un monde des imaginations, devint Stendhal qui maintint toujours son habitude romanesque et qui ne sut jamais s'échapper de son 'espagnolisme' adolescent. De même façon que leur créateur, les personnages principaux des romans de Stendhal, tels que Julien Sorel, la Sanséverina et le comte Mosca sont des exemples du beylisme. Blum en dit qu'on n'aperçoit dans leur conduite "ni de calcul sans imprudence, ni d'enthousiasme sans calcul."

C'est son application assidue et perspicace d'une méthode fondée sur les 'faits' qui fit de Stendhal le précurseur reconnu des psychologues modernes. Stendhal analyste rassemble et réunit des faits pour justifier les actes de ses personnages en faisant apparaître leurs mobiles. Pour faire comprendre à ses lecteurs les états émotifs de ses personnages et leur individualité essentielle il lui faut découvrir et déterminer ce monde de l'être intérieur, jusque-là si vaguement connu. A cet égard il semble qu'on puisse décerner au système du beylisme un grand succès. Pour son époque, les observations de Stendhal sont extra-ordinairement précises et vraies. A force de disséquer les exigences de son 'moi' et, en même temps, celles des personnages de ses romans, qui ne sont que des dédoublements idéalisés de leur créateur, il arrive à sa notion du 'bonheur'.

Pour celui qui cherche à comprendre l'énigme de Stendhal, la Correspondance et le Journal, volumineux et sans contrainte, tous les deux, en sont la clef. Ces écrits intimes et spontanés découvrent la vraie âme de l'écrivain et leur révélation n'est que vérifiée par son oeuvre autobiographique, la Vie d'Henri Brulard et Souvenirs d'Égotisme. D'ailleurs, surtout dans son oeuvre critique, Stendhal fit l'exposition de son système logique: le Journal nous en démontre les réussites et les échecs de sa mise en action. Le lecteur ne manque pas d'observer que le 'beylisme' n'amène à Stendhal que des visions momentanées du 'bonheur': le bonheur parfait ne cessa jamais de lui échapper. Dans la Vie d'Henri Brulard on trouve un souvenir d'un moment heureux de son

enfance. En visite chez un parent à la campagne et, pour le moment, loin de la triste sévérité de la maison familiale, l'enfant Henri éprouve un sentiment de la nature bien rousseauiste. Il en dit:

Je fis un voyage aux Echelles, ce fut comme un jour dans le ciel. Tout y fut ravissant pour moi. Le bruit du Guiers, torrent qui passait à deux cent pas devant les fenêtres de mon oncle, devint un son sacré pour moi et qui, sur le champ, me transportait dans le ciel. . . . Où trouver des mots pour peindre le bonheur parfait, gotté avec délices et sans satiété, par une âme sensible jusqu'à l'anéantissement de la folie.⁸

Comme un voyageur Stendhal trouve une satisfaction en marchant à sa guise et en pensant ses pensées à lui, bien loin des circonstrictions de Grenoble, de Paris, ou du pire de tout, Civita-Vecchia. En Italie en 1811 il se décrit comme "L'homme qui voyage pour jouir du son que produisent sur son âme les montagnes et les caractères étrangères."⁹ Stendhal écrivain est près de créer un monde et d'établir une société dont il est maître. Outre ses livres publiés il a jeté à l'improviste sur le papier une foule de mots: écrire pour Stendhal, a presque l'urgence d'une passion. C'est une espèce de 'chasse aux idées', comme avaient été ces jeux d'esprit qu'il contribuait aux conversations des salons brillants qu'il fréquentait à Paris. L'admiration extrême de Stendhal pour Napoléon et pour les Italiens du X^{ve} siècle vient de son principe de la liberté de l'individu, de sa croyance que l'homme doit être fidèle surtout à soi-même. Leur

⁸
Stendhal, Henri Brulard, p. 136.

⁹
Stendhal, Journal(Paris: Le Divan, 1937) IV, p. 327.

volonté indomptable qui réalise "le bonheur ravissant du pouvoir"¹⁰
 enthousiasme Stendhal. De ce goût de Stendhal pour l'énergie, Martino
 dit: "Faute d'avoir pu toucher la réalité, il exalte, dans son imagination,
 les génies supérieurs: César, saint Paul, Napoléon . . . et s'il veut
 réaliser son rêve dans une fiction, il donne au 'surhomme' qu'il crée,
 à la fois le pouvoir et l'amour: il anime le comte Mosca."¹¹ En critique
 d'art, Stendhal donne beaucoup de place à l'analyse de l'influence des
 circonstances et des tempéraments sur une oeuvre d'art, soit peinture ou
 musique. Mais Stendhal l'esthète est exalté par un morceau de musique
 qui touche à sa sensibilité et par une peinture qui le jette dans une
 rêverie. "La bonne musique", dit-il, "me fait songer avec plus d'intensité
 et de clarté à ce qui m'occupe . . . rêver avec délices à ce qui occupe
 mon coeur dans le moment."¹² Après une soirée à l'opéra, il remarque: "Je
 sors du Matrimonio(Cimarosa): l'ouverture et la première scène(celle
 d'amour) m'ont fait un plaisir délicieux. Le moindre coup d'archet m'était
 sensible"¹³ La beauté idéale parle à l'âme de Stendhal. Pareillement,
 c'est une passion idéale, sans le moindre caractère sensuel qu'il cherche
 dans, et surtout par l'amour. Cet amour irréalisable, dit-il, "ouvre l'âme

¹⁰
 Stendhal, De l'Amour (Paris: Garnier Frères, S.D.) p. 253.

¹¹
 Pierre Martino, Stendhal(Paris:Boivin, 1934) p. 299.

¹²
 Stendhal, Journal, III, p. 250

¹³
 Ibid., p. 119

à tous les arts, à toutes les impressions douces et romantiques, . . .
 au clair de lune, à la beauté des bois, à celle de la peinture."¹⁴

En effet, le beylisme, par sa préoccupation avec l'individu et par son manque d'égards envers la société est une doctrine romantique et bien du XIXe siècle. L'insoumission aux institutions et aux convenances est une particularité du mouvement romantique, comme l'est aussi l'admiration stendhalienne pour toute sorte de révolté, du petit criminel dont le procès n'est plus qu'un fait-divers bientôt oublié jusqu'au 'surhomme', Napoléon, maître du monde. La conscience d'isolement qui est le sort de la vraie aristocratie, l'aristocratie de l'esprit et de la volonté, est une notion bien romantique aussi. Mais le point d'orgue de tous les aspects romantiques du 'beylisme' est le 'bonheur', tel que l'apprécie le premier beyliste. Tout à fait comme les romantiques les plus lyriques, Stendhal souffre, à sa façon particulière bien entendu, du 'mal du siècle'. Le romantique est malheureux à cause de sa quête d'un bien inconnu: Stendhal aussi chasse une chimère, à jamais irréalisable. Son appréciation de toutes ces beautés qui touchent jusqu'aux larmes découvre une âme sensible et romantique plutôt qu'un esprit logique et froid d'après le XVIIIe siècle. Pour le romantique l'amour-passion est le seul amour: le vulgaire n'est pas capable de l'éprouver; ces souffrances et ces extases ne sont que pour l'élite. Stendhal a esquissé et exalté les tourments et les délices d'un tel amour, à vrai

14

Stendhal, De l'Amour, p. 217

dire, du sien envers Métilde, dans son petit livre, De l'Amour.

Quelque calculé et raisonnable qu'il soit, le fond logique du 'beylisme' est modifié assurément par les contradictions d'esprit et de tempérament de son inventeur. Stendhal étudie les hommes afin de les dominer et de les faire agir à sa guise: il croit que, par l'exercice du 'beylisme' on atteindra n'importe quelle destinée choisie. Cette recherche assidue des faits, cette froideur, cette confiance que par la raison on peut apprendre à maîtriser toute ce sont toutes les qualités qui appartiennent surtout aux logiciens du XVIIIe siècle. Par contre, l'idéologue qui a dressé le 'beylisme' comme protection contre le romantisme, n'en est moins l'âme sensible' et un romantique de son époque, dont la philosophie est nécessairement en quelque part romantique et du XIXe siècle aussi.

CHAPITRE V

LES JUGEMENTS DE STENDHAL

SON OEUVRE THEORIQUE

I. SON SYSTEME DE SENTIMENTS

DE L'AMOUR

Le bonheur est le but du 'beyliste' et l'intérêt est le ressort original avoué de ses actions. Cependant, c'est l'amour-passion qui seul suffit aux besoins de la notion stendhalienne du 'bonheur'. Dans la pensée de son auteur, le livre, De l'Amour, est l'étude de la réalisation au plus haut degré de la philosophie beyliste. Il y fit application de sa 'méthode' aux profondeurs de la vie intime, aux extases mêmes de l'âme: il croit y exposer une "description scrupuleusement exacte des phases successives de la maladie qu'on appelle amour." ¹ En vrai égotiste, et croyant que l'idéologie fournit la clef sûre au bonheur parfait, afin de pouvoir le maîtriser et le diriger à volonté, Stendhal veut savoir comment l'amour naît et quels en sont les caractères distinctifs. La connaissance des vrais ressorts des sentiments et des actions fait de l'idéologue un 'surhomme', bien au-dessus de ses semblables et ayant le droit de faire agir à son propre gré ces êtres inférieurs. C'est pour s'en servir que Stendhal cherche le mécanisme de la vie amoureuse. Il se compare à un médecin qui observe les progrès d'une maladie et en décrit les symptômes. Cette comparaison est

1

Stendhal, De l'Amour, troisième préface, p. xiv.

renforcée par son appel fréquent aux faits de la physiologie dans ce livre qu'il décrit comme cette "physiologie d'amour."²

Stendhal considère, donc, son livre favori, De l'Amour, comme un traité d'idéologie où il décrit "froidement les diverses phases de la maladie nommée amour,"³ où il explique "raisonnablement, mathématiquement, pour ainsi dire, les divers sentiments qui se succèdent les uns aux autres, et dont l'ensemble constitue la passion de l'amour."⁴ Il ne veut être qu'un analyste détaché, car, dit-il, "je ne blâme, ni n'approuve, j'observe."⁵ Il est convaincu que ses découvertes à propos de la grande passion ne sortent que du principe souverain d'intérêt. Il affirme:

Le principe d'Helvétius est vrai, même dans les exaltations les plus folles de l'amour . . . Il est contre sa nature, il est impossible que l'homme ne fasse pas toujours, et dans quelque instant que vous vouliez, ce qui dans le moment est possible et lui fait le plus de plaisir.⁶

L'accent sur le 'moi' se répète quand Stendhal dit que "le seul bonheur à comparer à celui-ci est le ravissant bonheur du Pouvoir."⁷ Bien entendu, l'intérêt d'un être supérieur comme Stendhal est tout autre et bien au-dessus de celui de l'âme commune. "Dans presque tous les événements de la

²
De l'Amour, troisième préface, p. x.

³
Ibid., p. vii.

⁴
Ibid., première préface, p. v.

⁵
Ibid., p. 142.

⁶
Ibid., Fragments divers XCI, p. 260.

⁷
Ibid., LXIX, p. 253.

vie, une âme généreuse voit la possibilité d'une action dont l'âme commune n'a pas même l'idée. A l'instant même où la possibilité de cette action devient visible à l'âme généreuse il est de son intérêt de la faire.⁸ Pour elle cet amour exquis se tient au premier rang parmi les sensations fortes qui contribuent au bonheur recherché. Selon Stendhal, "Vivre, c'est sentir la vie; c'est avoir les sensations fortes,⁹ et pour arriver à les avoir, il ne faut qu'écouter son âme."

De l'Amour est une étude, bien extraordinaire pour son époque, de la grande passion. Par là il suit la tradition de l'oeuvre des 'maîtres de la sensibilité' du XVIIIe siècle, tels que Rousseau, Mademoiselle de Lespinasse et Goethe, qui peignirent une passion suprême ayant des droits irréfutables sur tout. La passion invincible, celle d'un Saint-Preux ou d'un Werther, qui est son sujet, et aussi le style sec et peu orné dont Stendhal se sert pour mettre ses idées par écrit sont bien du XVIIIe siècle: de l'autre côté, par ses observations précises sur les phénomènes de la psychologie amoureuse il est le devancier reconnu des écrivains psychologiques de l'époque moderne. C'est Stendhal le précurseur des écrivains psychologues que loue Hippolyte Taine et c'est au livre De l'Amour qu'il fait allusion quand il dit que "le philosophe et l'homme du monde se rencontrent ici pour constater tous deux que c'est dans la région des idées que se livrent les combats des passions."¹⁰ Malgré

8

De l'Amour, Fragments Divers, XCI, p. 260.

9

Ibid., CXXXVI, p. 290.

10

Hippolyte Taine, Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire (Paris: Garnier Frères, 1927) p. 290.

les insuffisances de la science de son époque, c'est avec une vérité étonnante que Stendhal revient aux lois de la physiologie pour faire l'explication des phénomènes mystérieux de la vie sentimentale. Il reconnut même la précocité de ses idées: ce n'est qu'au XXe siècle qu'il espère qu'on appréciera son oeuvre et qu'il croit voir toute la psychologie amoureuse réduite à des phénomènes définissables. Il semble que Stendhal ne se trompe pas en disant: "Je n'écris que pour cent lecteurs, et des ces êtres malheureux, aimables, charmants, point d'hypocrites, point moraux, auxquels je voudrais plaire j'en connais à peine un ou ¹¹ deux." Quoique la psychologie moderne n'ignore point la théorie de 'cristallisation', les idées de De l'Amour étaient peu au goût de ses contemporains: en onze années on n'avait acheté que six exemplaires ¹² de ce livre!

De l'Amour, écrit à Milan en 1820 était publié à Paris en 1822. Dans sa préface l'auteur décrit ce livre comme "une espèce de voyage ¹³ moral en Italie et en Allemagne." Il a noté au crayon et sur des chiffons de papier des renseignements et des commentaires pris dans les salons, ¹⁴ "où j'entendais raconter des anecdotes." Ses notes sont évidemment celles d'un idéologue qui assemble ses 'petits faits vrais'; les salons où il les cueillait, étaient, pour la plupart, ceux de Milan et la partie

11

De l'Amour, deuxième préface, p. ix.

12

cf. ante, n.3., p. 3.

13

De l'Amour, première préface, p. ii.

14

Ibid., troisième préface, p. xii.

italienne du 'voyage moral' était beaucoup plus étendue que la partie allémande. De l'Amour, semble-t-il, est une sorte de journal particulier auquel son auteur a ajouté beaucoup d'emprunts, de nombreuses digressions et le partage en chapitres. A vrai dire, c'est son malheur auprès de Métilde Dembowski qui a produit cette oeuvre. A cause de Métilde Stendhal avait prolongé son séjour à Milan. Dans cette affaire il n'était qu'un amoureux timide et gauche et parfois importun: il ennuya Métilde. Cependant, même après sa mort, Stendhal couvait les angoisses et les extases de cet amour de rêve. Alors, on n'est pas beaucoup étonné de découvrir que le dessein scientifique de son travail sur le sujet de l'amour n'est à la fin qu'imparfaitement réalisé. S'en doutant lui-même, Stendhal remarque: "Je fais tous les efforts possibles pour être sec. Je veux imposer silence à mon coeur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir quand je crois avoir noté une vérité."¹⁵ Stendhal prétend discuter: c'est son propre amour irréalisé et irréalisable pour Métilde qui fournit le texte principal de son discours. C'est lui-même qui se cache derrière le nom de ce Salviati, dont il est question dans une grande partie de De l'Amour et pour qui "la vie était divisée en périodes de quinze jours qui prenaient la couleur de la soirée où il avait été permis de voir M^{me}---, par exemple, il fut ravi de bonheur le 21 mai, et le 2 juin il ne rentrait pas chez lui de peur de céder à la tentation de se brûler la cervelle."¹⁶

15

De l'Amour, p. 20.

16

Ibid., p. 53.

Nul doute qu'ici Stendhal a emprunté une page de son propre journal--
 une de ces pages où se trouvent dans la marge des desseins de pistolets.
 Salviati-Stendhal a bien l'habitude "de se faire de soi-même son propre
 confident," et d'écrire sous des noms d'emprunt ses impressions et tous
 les détails de ses aventures d'amour. ¹⁷ De l'Amour, dit Bardèche, "finit
 par être un recueil de réflexions sur les convenances, sur la vie de
 société, sur les femmes, sur la manière dont il faut se conduire
¹⁸
 pour guider leur imagination vers l'amour."

De l'Amour se compose de soixante-chapitres repartis en deux livres.
 La première partie est essentiellement la confession de Stendhal: c'est
 là la partie la plus intéressante du livre. Stendhal y érige une classi-
 fication des sortes d'amour, les y définit et y marque de façon assez
 ingénieuse les étapes de ce sentiment. ¹⁹ Dans cette monographie aussi
 il parle de l'origine de l'amour, de ses caractères distinctifs et des
 circonstances et des sentiments qui le favorisent ou qui le blessent.
 Le deuxième livre est l'application de l'idéologie. On sait que, d'après
 les matérialistes, Stendhal imagine une sorte de table rase sur laquelle

17

" . . . un observateur très ému observe très mal; . . . Ce qu'il
 y a peut-être de plus sage, c'est de se faire soi-même son propre con-
 fidant. Ecrivez ce soir, sous des noms empruntés, mais avec tous les
 détails caractéristiques, le dialogue que vous venez d'avoir avec votre
 amie et la difficulté qui vous trouble. Dans huit jours, si vous avez
 l'amour-passion, vous serez un autre homme: et alors, lisant votre con-
 sultation, vous pourrez vous donner un bon avis." (De l'Amour, p. 94.)

18

Maurice Bardèche, Stendhal Romancier(paris:Editions de la Table
 Ronde, c. 1947) p. 98.

19

Voir infra, p. 64, nn. 23,24.

apparaissent l'une après l'autre les diverses sensations. Il suit aussi
 20
 la classification de Cabanis de six tempéraments fondamentaux et n'oublie
 point que dans le domaine de sentiments comme ailleurs l'homme ne peut
 être autre chose que le produit de ses circonstances. Ainsi par un procédé
 logique et certain le type d'amour est le résultat infallible des éléments
 physiques en combinaison avec un des tempéraments et il est influencé par
 des questions de race, de civilisation et de gouvernement. Il y a con-
 séquemment beaucoup de styles différents de l'amour-passion: une école
 française, une italienne, une allemande etc. La matière du deuxième livre
 de De l'Amour est, en grande partie, des anecdotes tirées d'oeuvres diverses
 et assez souvent obscures mais qui soutiennent la thèse de Stendhal. Même
 il a trouvé 'de très jolies choses' sur l'amour des primitifs. En tout
 cela, note Bardèche, il montre " que toute enquête sérieuse sur l'amour
 est un travail de physiologi^{ste} 21."

Dans ce deuxième livre aussi Stendhal nous offre quelques aperçus
 sur le mariage. On trouve des idées bien modernes. Selon lui, le mariage
 est peu souvent justifiable: en face de l'amour-passion l'état de mariage
 n'a aucun droit. "Une femme appartient de droit à l'homme qui l'aime et
 22
 qu'elle aime plus que la vie." Pour obtenir plus de fidélité dans le
 mariage Stendhal conseille de donner plus d'éducation et plus de liberté

20

Selon Cabanis les tempéraments fondamentaux sont le sanguin,
 le mélancolique, le bilieux, le phlégmatisé, le nerveux, et l'athlétique.
 (Traité du Physique et du Moral, Sixième Mémoire)

21

Bardèche, op. cit., p. 99.

22

De l'Amour, p. 274.

aux jeunes filles et le privilège de divorce assez facile aux gens mariés. Dépourvu de la possibilité de l'égalité entre les sexes par les conditions usuelles, Stendhal juge le mariage un esclavage.

Ayant expliqué qu'il existe quatre sortes d'amour, Stendhal ne s'occupe plus guère que de l'amour-passion, le plus immatériel et le moins sensuel de tous. De tous ces amours sauf l'amour-passion on peut bien exagérer l'intérêt; ils ne servent qu'à procurer le plaisir: c'est l'amour-passion qui seul mène au vrai bonheur.

Dans le troisième chapitre du premier livre de De l'Amour Stendhal suit les phases de l'excitation et du développement de l'amour. Il parle surtout de la 'cristallisation'. La théorie célèbre de 'cristallisation' trouve son origine dans l'image d'arrameau de Salzburg dont Stendhal raconte

23

"1. L'amour-passion, celui de la Religieuse portugaise, celui d'Héloïse pour Abélard. . .

2. L'amour-goût, celui qui régnait à Paris vers 1769, et que l'on trouve dans les mémoires et romans de cette époque . . . C'est un tableau où, jusqu'aux ombres, tout doit être couleur de rose, où il ne doit entrer rien de désagréable sous aucun prétexte et sous peine de manquer d'usage, de bon ton, de délicatesse, etc.

3. L'amour-physique. A la chasse, trouver une belle et fraîche paysanne qui fuit dans le bois. Tout le monde connaît l'amour fondé sur ce genre de plaisir; quelque sec et malheureux le caractère, on commence par là à seize ans.

4. L'amour de vanité. L'immense majorité des hommes, surtout en France, désire et a une femme à la mode, comme on a un joli cheval, comme chose nécessaire au luxe d'un jeune homme. La vanité plus ou moins flattée, plus ou moins piquée, fait naître des transports." (De l'Amour, pp. 1,2.).

24

"Voici ce qui se passe dans l'âme ",dit Stendhal:

1. L'admiration
2. On se dit:"Quel plaisir de lui donner des baisirs,et d'en recevoir! etc."
3. L'espérance. . . Même chez les femmes les plus réservées

l'anecdote suivante:

Aux mines de sel de Salzburg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes: les plus petites branches . . . sont garnies d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.²⁵

Au moment de la naissance de l'amour, "Aimer, c'est d'avoir du plaisir à voir, à toucher, à sentir par tous les sens, d'aussi près que possible, un objet aimable et qui nous aime."²⁶ Aussitôt qu'il aime, "l'homme le plus sage ne voit aucun objet tel qu'il est, . . . une chose imaginée est une chose existante pour l'effet sur son bonheur."²⁷ Sa folie procure à l'homme "le bonheur apparemment le plus vif qui existe sur cette terre."²⁸ La 'cristallisation' est "l'évidence de cette vérité, c'est ce chemin sur l'extrême bord d'un précipice affreux, et touchant de l'autre main le bonheur parfait."²⁹

24(contINUATION)

. . . la passion est si forte, le plaisir si vif, qu'il se trahit par des signes frappants, . . .

4. L'amour est né. . . .

5. La première cristallisation commence. On se plaît à orner de mille perfections une femme de l'amour de laquelle on est sûr. . .

6. Le doute naît, . . . L'ament arrive à douter du bonheur qu'il se promettait; il devient sévère sur les raisons d'espérer qu'il a cru voir, . . .

7. Seconde cristallisation. . . Oui, elle m'aime, et la cristallisation se tourne à découvrir de nouveaux charmes." (De l'Amour, ch. II)

25

De l'Amour, p. 5.

26

Ibid.

27

Ibid., p. 25.

28

Ibid., p. 31

29

Ibid., p. 8.

On peut bien suivre la marche d'une telle passion dans les romans principaux de Stendhal où il se peint dans le personnage du héros. Stendhal aurait bien voulu être le petit Julien Sorel du jardin Rênal qui, malgré ses calculs froids, frissonne d'une angoisse intense sous la touche légère de la main de la sympathique Madame de Rênal. Des exemples de la cristallisation sont aussi, Fabrice del Dongo dans la prison Farnèse, préférant à la liberté ses rêveries délicieuses de Clélia del Conti, et Lucien Leuwen et son idéalisation de Madame de Chasteller. Dans De l'Amour Stendhal en donne comme exemple la battement de coeur que donne de loin la vue d'un chapeau de satin blanc ressemblant à celui de celle qu'il aime. Dans les Mémoires d'un Touriste et dans son Journal aussi il caresse 'l'illusion délicieuse' d'une cristallisation instantanée, dont l'objet était "une jeune fille au chapeau vert rencontré³⁰ sur un bateau de la Loire." Pour la cristallisation donc, il s'agit surtout de l'imagination et de la rêverie.

Chaque nouvelle beauté nous donne la satisfaction pleine et entière d'un désir. Vous la voulez tendre, elle est tendre: ensuite vous la voulez fière . . . elle paraît à l'instant avoir une âme romaine. Voilà la raison pour laquelle l'amour est la plus forte des passions. Dans les autres, les désirs doivent s'accommoder aux froides réalités; ici ce sont les réalités qui s'empressent de se modeler sur les désirs . . . c'est donc celle des passions où les désirs violents ont les plus grandes jouissances.³¹

30

Stendhal, Mémoires d'un Touriste (Paris: Lévy, S.D.) p. 315.

31

De l'Amour, p. 24.

Bien fier de sa découverte Stendhal désire la perpétuer. "Il fallait," dit-il, "porter le public à accepter le mot nouveau de cristallisation."³²

Par une comparaison détaillée entre Don Juan et Werther De l'Amour illustre la supériorité attribuée par Stendhal à l'amour-passion. Pour Don Juan, libertin extraordinaire, l'amour était une affaire journalière, pour le mélancolique et sentimental Werther, ^{l'amour} était pur, sans élément sensuel et à jamais sans espoir. L'amour-Werther qui amène sa victime jusqu'au suicide désavoue la logique et le matérialisme des philosophes. Mais voilà le paradoxal Stendhal méprisant le 'vague' et 'l'emphase' des romantiques parmi lesquels il y avait à cette époque presque un culte-Werther et, en même temps, louant l'amour-Werther, un amour romantique au dernier degré. "Le sentiment de la vertu," dit Stendhal, "paraît ainsi de loin neutraliser celui de l'amour, et les paroles d'amour vertueux semblent synonymes d'amour faible. Mais tout cela est une infirmité de l'art de peindre qui ne fait rien à la passion telle qu'elle existe dans la nature."³³ Le mot-clé de sa défense de l'amour vertueux contre les attraits artificiels d'un amour don Juan est la citation de Beaumarchais dont Stendhal se sert: "Dans toute espèce de bien posséder n'est rien, c'est jouir qui fait tout."³⁴

32

De l'Amour, troisième préface, p. xiii.

33

Ibid., p. 96.

34

Ibid., p. 224.

Tout en poursuivant le contraste au but, Stendhal y ajoute des détails:

Ce qui me fait croire les Werther les plus heureux, c'est que don Juan réduit l'amour à n'être qu'une affaire ordinaire . . . Au lieu d'avoir, comme Werther, des réalités qui se modèlent sur ses désirs, il a des désirs imparfaitement satisfaits par la froide réalité, comme dans l'ambition, l'avarice et les autres passions. Au lieu de se perdre dans les rêveries enchanteresses de la cristallisation il pense comme un général au succès de ses manoeuvres, et, en un mot, tue l'amour au lieu d'en jouir . . . ³⁵

Au lieu de la tactique calculée et de ce "sentiment dans le genre du goût pour la chasse," ³⁶ Stendhal loue le naturel comme étant "La seule coquetterie permise dans une chose aussi sérieuse que l'amour à la Werther, où l'on ne sait pas où l'on va et, en même temps, par un hasard heureux pour la vertu, c'est la meilleure tactique. Sans s'en douter, un homme vraiment touché dit des choses charmantes, il parle une langue ³⁷ qu'il ne sait pas." Pour don Juan "il n'y a que vingt variétés de femmes, et une fois qu'on en a eu deux ou trois de chaque variété, la ³⁸ satiété commence." A la sécheresse d'âme qui accompagne cette satiété inéchappable Stendhal oppose le naturel, la vertu et la timidité, qui est presque la lâcheté, du coeur tendre de Werther.

35

De l'Amour, p. 224.

36

Ibid.

37

Ibid., p. 67.

38

Ibid., p. 112.

Werther n'a pas eu sa Charlotte, non plus Stendhal sa Métilde: c'est d'un coeur romanesque comme les leurs que Stendhal affirma: "Il aimera mieux rêver à la chance la plus incertaine de lui plaire un jour que de recevoir d'une femme vulgaire tout ce qu'elle peut accorder." ³⁹ Un Sarviati, les yeux pleins de larmes, debout sous la fenêtre de celle qu'il aime a bien le droit de prendre en pitié le don Juan qui gagne si facilement son parti. Celui-ci, selon Stendhal, est incapable d'une vraie passion; il est destiné à l'ennui sur la terre, tandis que Werther est transporté dans un autre monde, plein de délices aussi bien que de tourments.

Dans ce pays de rêve qu'habite l'amoureux tout est transformé, même la nature. Là aussi, la 'cristallisation' produit son effet.

L'amour-passion jette aux yeux d'un homme amoureux toute la nature avec ses aspects sublimes, comme une nouveauté d'hier. Il s'étonne de n'avoir jamais vu le spectacle singulier qui se découvre à son âme. Tout est neuf, tout est vivant, tout respire l'intérêt le plus passionné . . . Un amant voit la femme qu'il aime dans la ligne de l'horizon de tous les paysages qu'il rencontre . . . chaque arbre, chaque rocher lui parle d'elle. ⁴⁰

Croyant que toute vraie beauté d'art, de musique ou d'amour provoque la rêverie, Stendhal approuve "l'habitude de passer des heures entières dans la rêverie, et à jouir de l'émotion que vient de donner un tableau de Prud'hon, une phrase de Mozart, ou enfin un certain regard singulier ⁴¹ d'une femme à laquelle vous pensez souvent." On remarque aussi que

39

De l'Amour, p. 8.

40

Ibid., p. 224.

41

Ibid., p. 134.

c'est surtout en Italie, pays d'adoption de Stendhal, qu'il croit trouver "le loisir profond sous un ciel admirable . . . qui porte à être sensible à la beauté sous toutes les formes."⁴²

Par intention, par méthode et par style on n'a aucune hésitation à désigner De l'Amour comme une oeuvre classique. Stendhal prétend y faire une analyse rigoureusement scientifique; son système d'amour, qui le subdivise en quatre sortes et ensuite en classifie les variétés diverses, lui fournit un cadre commode, logique et bien complet pour son époque, sur lequel appuyer ses théories. Dans cette oeuvre Stendhal croit avoir établi la vérité que "Tous les amours qu'on peut voir ici-bas naissent, vivent et meurent ou s'élèvent à l'immortalité suivant les mêmes lois."⁴³ Quant au style, l'auteur ne se croit pas "autorisé à refondre le style,"⁴⁴ car il attribue ce traité à un certain Lisio Visconti. Il ne néglige pas de réaffirmer sa détestation du style exagéré employé par la plupart des écrivains romantiques. "J'ai beau protester" dit-il, "que j'écrivais en langue française. Dieu me préserve d'avoir rien de commun avec les littératures estimées aujourd'hui."⁴⁵ A vrai dire son style est austère et sans agrément.

42

De l'Amour, p. 134.

43

Ibid., p. 4.

44

Ibid., note par l'auteur au bas de la page 125.

45

Ibid., p. 147.

Quoiquelclassique par le style, par la matière De l'Amour est d'un romantisme extrême. L'amour dont il s'agit ici n'est point la passion classique, la passion inéluctable mais coupable d'une Phèdre. Non, l'amour-passion réclame, d'après Rousseau, le premier rang et "l'on ne saurait lui imposer les lois." ⁴⁶ Plutôt, c'est lui qui a des droits absolus sur tout. L'idée de la 'primauté de la passion' ~~et il a noté~~ d'un amour caractérisé par la 'cristallisation' qui transforme tout, sont bien romantiques. Romantique aussi est l'idée d'une élite qui est seule capable d'éprouver un sentiment si précieux. Nulle part dans De l'Amour Stendhal ne traite-t-il des détails de l'amour purement physique. Par contre, il compte parmi les beautés de l'amour idéal la timidité que produit la pudeur. Cette timidité romantique caractérise le tempérament de Saint-Preux, de Werther, de Stendhal lui-même, de tous les coeurs sensibles qui savent préférer l'idéal au matériel, qui apprécient le vrai bonheur de l'amour. Les héros des romans de Stendhal appartiennent à une pareille élite: ils éprouvent l'amour-passion. Le travail sur De l'Amour est une préparation pour les romans. Dans le Rouge et le Noir et la Chartreuse de Parme on retrouve l'élaboration de la même notion de l'amour.

De plus, le caractère autobiographique de De l'Amour en fait une oeuvre romantique, la plus grosse partie de ce livre étant formée des souvenirs personnels de son auteur qui s'y révèle un romantique

46

(Cité du Journal, par Blum, op. cit., p. 164)

De l'Amour, p. 167.

préoccupé de scruter son 'moi'. Le vernis clair des mots simples employés par Stendhal sert à découvrir l'extrême sensibilité de l'auteur et son penchant bien rousseauiste à la rêverie. Malgré toute sa sévérité de style, De l'Amour est animé par le lyrisme, par le sentiment intense de celui qui est "sublime dans ces châteaux en Espagne extraordinaires, point dans le monde."⁴⁷ Stendhal-Salvia^{ti}it-Werther semble avoir inspiré à l'analyste qui voulait être sec avant tout, quelques pages lyriques et charmantes, parfois presque poétiques.

⁴⁷Cité du Journal, par Blum, op. cit., p. 164

II. SON ANALYSE ESTHÉTIQUE
L'HISTOIRE DE LA PEINTURE ETC.

Dans De l'Amour Stendhal décrit "l'amour à la Werther" qui
 "ouvre l'âme . . . à la jouissance du beau, sous quelque forme qu'il
 se présente." ⁴⁸ Cette même notion de l'âme sensible infiltre toute son
 oeuvre sur les arts et c'était par la critique esthétique que Stendhal
 a commencé sa carrière d'écrivain. Dans ses livres au sujet de la
 musique et de la peinture Stendhal fait grand cas des plaisirs
 esthétiques qui enchantent un coeur sensible et y provoquent la rêverie.
 "La vue de tout ce qui est extrêmement beau, dans la nature et dans les
 arts, rappelle le souvenir de ce qu'on aime, avec la rapidité de l'éclair," ⁴⁹
 dit Stendhal dans De l'Amour. Ce Stendhal qui parle tant de fois dans
 ce livre aussi des rêveries délicieuses inspirées par "un tableau de
 Prud'hon" ou de "la passion de la musique qui excite dans l'âme un
 mouvement semblable à celui de l'amour," ⁵⁰ ne fait que répéter des juge-
 ments et des sentiments déjà exprimés dans sa Vie de Haydn ou dans son
Histoire de la Peinture en Italie. La 'cristallisation' peut bien

48

De l'Amour, p. 217.

49

Ibid., p. 28.

50

Ibid., préface, p. iii.

s'appliquer aux beaux-arts et la beauté parfaite n'est qu'une fleur
51
"des jardins enchantés de l'imagination."

C'est pendant son séjour en Italie que Stendhal se fit amateur d'art. Pour remplir et pour charmer ses heures de loisir il visitait les musées, il fréquentait les bibliothèques et ne négligeait pas d'assister chaque soir à l'opéra. Dans son Journal de 1811 il nota:
52
"Je sens par tous les pores que ce pays est la patrie des arts."

En Italie croit fermement Stendhal, tout favorise le génie naturel, car chacun ose y être soi-même. Quelques années plus tard, s'ennuyant pendant un voyage en France, Stendhal soupire après l'Italie et écrit dans Mémoires d'un Touriste:

Comme je m'ennuie à Tours! Ce que j'écris doit être bien pâle! Combien ne serait-il plus agréable et plus facile d'écrire un voyage en Italie! Ce beau pays a ses paysages sublimes, ses lacs de Lombardie, son Vésuve, les tableaux de Raphaël et la musique. Il a le moral de ses habitants. En Italie mon âme admirait sans cesse. Là rien de sec.⁵³

Donc, c'est dans la belle Italie que Stendhal a trouvé occasion de faire la connaissance de beaucoup d'œuvres d'art. Bien à son goût est la vie de dilettante qu'il y menait. Son esprit invest⁸igateur l'amena chez les libraires afin d'élargir ses connaissances de la peinture et de la musique, jusqu'à là assez étroites. Dans sa chasse

51
De l'Amour, p. 51.

52
Journal, IV, p. 257.

53
Mémoires d'un Touriste, p. 268.

aux renseignements il découvrit et parcourut plusieurs livres qu'il a ensuite pillés effrontément. Pour Stendhal à ce moment la rencontre de l'oeuvre de Carpani aurait dû sembler une découverte capitale: ce ne serait pas une affaire longue d'en choisir quelques morceaux, de les 'corriger' et d'en former un petit livre qui réaliserait bientôt un bon profit. Hélas, le succès espéré n'arriva pas! Mais, bien sûr, M. Louis-César Bombet, auteur des Vie de Haydn etc., était accusé de plagiat. Ses réponses à ces accusations sont d'une audace extrême: il fait des comparaisons entre l'oeuvre de M. Bombet et celle de M. Carpani, peu favorables à celui-ci!

A la fin ce qui est d'intérêt n'est pas ce que Stendhal a copié de l'oeuvre des autres, mais plutôt ce qu'il y a ajouté de son originalité particulière et unique. Tout en expliquant une théorie du 'beau' il se révèle à ses lecteurs. Il érige une théorie logique qui s'apparente au déterminisme: en même temps sa préférence artistique est pour ce qui touche aux larmes. Pour la première fois, l'écrivain Beyle se montre en conflit entre sa fidélité à la science et sa susceptibilité extrême à toute émotion. Théorie logique et rêverie sentimentale restent en juxtaposition extraordinaire et bien illogique mais si stendhalienne!

C'est dans l'Histoire de la Peinture surtout que Stendhal applique à la critique des beaux-arts une méthode logique. Il observe les 'faits', il en découvre leurs causes, et il fonde sa théorie du 'beau' sur les conclusions qu'il en tire. Stendhal suit l'évolution du sentiment

esthétique depuis l'antiquité. Selon lui, il faut considérer l'histoire d'art comme une partie intégrale de la science humaine. La doctrine de Cabanis sur les rapports du physique et du moral est secondée par Stendhal dans De la Peinture. Il y réfère souvent à la physiologie et à l'influence des climats sur les tempéraments: Stendhal argue que l'homme ne s'explique que par ses circonstances: il diffère de ses ancêtres aussi bien que de ses contemporains à mesure que différent leur climat, leur système politique et leur race.

A l'époque de Stendhal la plupart des critiques présupposaient une beauté idéale dont la perfection avait été réalisée une fois pour toutes par les artistes Grecs. Stendhal affirme qu'il n'existe aucune règle universelle de l'art, que le canon grec n'a aucun rapport aux œuvres du XIX^e siècle. Pour Stendhal le 'beau' est multiple et variable et la logique ne lui permet pas 'un beau idéal' fixe et inaltérable dès l'antiquité. En bon idéologue, ne tablant que sur les faits, Stendhal attaque le dogmatisme classique. Pour la rigidité des lois fixes en art, il veut substituer, comme dit Jourda, "un relativisme très souple, . . . l'art ayant pour objet de provoquer

54

"Les climats à la longue font naître les tempéraments." nota Stendhal (Histoire de la Peinture, II, p. 75). Il y fit allusion au XII^e Mémoire du célèbre livre par Cabanis, où l'auteur traite de l'influence du climat sur les tempéraments. Stendhal admire ces écrits "Fleins de faits et de conséquences bien déduites de ces faits." (De la Peinture, p. 245.)

le plaisir et cette notion de plaisir prenant sans cesse des formes
 55
 nouvelles et différentes, il ne peut être immobile." De la matière
 essentielle du livre De la Peinture Martino dit: "Tout l'effort
 consiste à prouver qu'il n'y ait pas de notion idéale immuable du
 beau qui soit valable pour toutes les époques et toutes les civilisa-
 tions, mais que chaque civilisation élabore un idéal qui correspond
 56
 à ses besoins."

L'actualité étant donc le critère unique que doit subir une oeuvre
 d'art, les meilleures artistes sont ceux qui interprètent le mieux leur
 propre époque. Michel-Ange, par exemple, est loué par Stendhal parce
 qu'il "pénétra au principe: Faire ce qui plaira le plus à son siècle."
 57
 Ce principe de l'utilité de la beauté s'apparente évidemment au principe
 d'intérêt dont le 'beylisme' fait si grand cas. Dans sa Préface à
 l'Histoire de la Peinture Arbelet parle du rôle de l'artiste individuel,
 tel que Stendhal le comprend. Il dit:

Expliquer l'apparition des grands artistes par l'ambiance où ils
 ont vécu, admettre qu'ils ont nécessairement dépendu de leur nation
 et de leur époque, c'est déjà reconnaître comme une loi inéluctable
 l'obligation pour l'art d'être différent, suivant les nations et
 les époques, d'évoluer avec son ambiance.
 58

Les caractères essentiels à l'artiste de n'importe quelle époque sont

55

Pierre Jourda, Stendhal, (Paris: Desclée de Brouwer & Cie., 1934)
 p. 93.

56

Pierre Martino, Stendhal, (Paris: Boivin, 1934) p. 80.

57

Stendhal, Histoire de la Peinture, Préface, Arbelet, lxiv.

58

Ibid., lxxxviii.

donc l'individualité et la sincérité. Il ne lui faut non plus obéir aux lois nouvelles qu'aux anciennes. Il doit surtout être soi-même.

Stendhal insiste, donc, sur l'importance de l'actualité dans les arts: il met la logique au service de la sensibilité. Après tout, toutes les activités de l'esprit et des passions humaines sont de ces 'petits faits vrais' avec lesquels la logique de Stendhal prétend se préoccuper. Stendhal croit que la sensibilité et les passions nourrissent le génie. "Mais qu'est-ce que la beauté?" demande Stendhal dans De l'Amour, "c'est une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir, . . . Les plaisirs de chaque individu sont différents et souvent opposés; cela explique fort bien comment ce qui est beauté pour un individu est laid pour un autre." En somme, la peinture, la musique et la lecture qu'apprécie Stendhal sont celles qui lui font éprouver de fortes émotions. Stendhal conseille l'étude de toute oeuvre d'art de deux points de vue, comme sensation personnelle et comme expression de la société à laquelle elle appartient.

La première oeuvre imprimée de Stendhal, les Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase, fut en grande partie un plagiat et la deuxième une traduction. Néanmoins, dit Arbelet,

Sans être le chef-d'oeuvre de Stendhal, son Histoire de la Peinture pourrait bien être le plus substantiel, le plus riche en idées de tous ses livres. La religion, la littérature, et l'histoire, l'amour et les moeurs, l'idéologie, la science sont l'objet, parfois inattendu de copieuses digressions. ⁶⁰

59

De l'Amour, p. 23.

60

Histoire de la Peinture, Préface par Arbelet, lxxxii.

Les livres de Stendhal sur la musique, les Vies de Haydn etc. et la Vie de Rossini aussi bien que son Histoire de la Peinture en Italie et deux autres livres, Rome, Naples et Florence et Promenades dans Rome, qui doivent leur inspiration aussi à l'enthousiasme de Stendhal pour le pays d'Italie et pour les arts italiens, déclarent les goûts personnels de leur aute^{ur}. Il a une méfiance extrême des jugements tout faits. "Je me dis toujours," écrit-il, "quand on me fait de grands éloges d'un tableau d'un grand maître: 'Si je le trouvais au coin de la rue, y ferais-je attention?' Je ne juge que de l'expression, de l'imagination et du naturel." Il conseille au lecteur de se livrer avec confiance à l'étude des arts pour se consoler des chagrins de la vie. Stendhal lui-même arriva à faire ses délices de cette consolation un peu par mégarde car, il avoue dans un chapitre consacré à l'art de Florence, "Je fus bien surpris quand, étudiant la peinture uniquement par ennui, je trouvai qu'elle portait un baume sur des chagrins cruels." Au concert, dans les salons et au musée Stendhal cherchait ce qui lui plaisait, ce qui, en accord avec le principe de l'intérêt, satisfaisait aux exigences de son âme.

Au sujet de l'oeuvre des grands artistes, Stendhal se montre un observateur astucieux et un critique perspicace. Michel-Ange, par exemple, n'est pas très à son goût mais il l'admire et le reconnaît comme un homme de génie produit des circonstances de son époque. La

61

Journal, IV, 1811, p. 317.

62

Histoire de la Peinture, p. 174.

théorie de Stendhal de l'influence des circonstances sur l'évolution des arts est renforcée par son examen des carrières parcourues en même temps par les grands artistes, Michel-Ange, Raphael, Léonard de Vinci, le Titien et André del Sarte, et les génies de lettres, l'Arioste et Machiavel. Stendhal exalte leur génie original. Il méprise tout ce qui sent l'imitation. Comme il fulmine contre ces peintres timides qui, "ayant appris que l'Appolon est beau, copient toujours l'Apollon dans les figures jeunes; ils se gardent bien de mettre jamais rien de son âme dans son tableau!"⁶³ Selon Stendhal, l'imitation détruit le vrai art et

Il arriva aux élèves de Giotte ce qui arrive aux élèves de Racine, ce qui arrivera à ceux de tous les grands artistes. Ils n'osent voir dans la nature les choses que le maître n'y a pas prises!⁶⁴

"Chaque artiste devrait voir la nature à sa manière. Quoi de plus absurde que de prendre celle d'un autre homme et d'un caractère souvent contraire!"⁶⁵ affirme Stendhal

Stendhal admet au monde du vrai art toutes ces oeuvres originales qui se trouvent en harmonie avec sa théorie du 'beau'. Cependant, sa préférence personnelle est plus exclusive: son goût particulier dépend du sentiment plutôt que du raisonnement. La logique compte pour peu

63

Histoire de la Peinture, p. 156.

64

Ibid., p. 109.

65

Ibid., p. 168.

dans le jugement du voyageur en Italie qui écrit dans son Journal:

Mais ce qui gravera le plus l'église de Santa Croce dans mon coeur, ce sont deux tableaux que j'y ai vus et qui ont produit sur moi la plus forte impression que m'ait jamais donnée la peinture. Voici ma sensation d'hier.

Mon Dieu, que c'est beau! A chaque détail qu'on aperçoit l'âme⁶⁶ se sent ravir de plus en plus. On est sur le chemin des larmes.

Pareillement Stendhal loue le peintre Le Poussin qui "par ses paysages jette l'âme dans la rêverie; elle se croit transportée dans ces lointains si nobles et y trouve ce bonheur qui nous fuit dans la réalité."⁶⁷

Comme Stendhal aime les beautés de son favori Corrège: "Ses tableaux," dit-il, "font plaisir à l'oeil aussitôt qu'il les regarde, . . . Ils reposent la vue et flattent doucement par la succession des couleurs les plus brillantes et des nuances insensibles qui se perdent les unes dans les autres."⁶⁸ Et ailleurs il attribue à ces tableaux "des grâces⁶⁹ qui jettent dans une douce rêverie."

Stendhal est bien sensible aux correspondances entre les arts divers, surtout entre la peinture et la musique. D'un Corrège qu'il aime bien il dit: "Ce spectacle fait rêver ou soupir; c'est presque de la musique."⁷⁰ et il apprécie le "clair-obscur du Corrège, meilleur à

⁶⁶
Journal, p. 335.

⁶⁷
Histoire de la Peinture, p. 152.

⁶⁸
Ibid., p. 364.

⁶⁹
De l'Amour, p. 83.

⁷⁰
Histoire de la Peinture, p. 364.

l'oeil comme à l'oreille une musique sensuelle." Il note de plus
 "qu'il n'y a de réel que le plaisir tendre et sublime que donnent la
 musique de Mozart et les tableaux de Corrège." Il semble que les
 qualités de tendresse, de grâce et de mélancolie qui font tellement
 appel au coeur de Stendhal se trouvent plus ou moins dans l'oeuvre
 de tous les artistes qu'il préfère. Pour Stendhal l'unique fonction
 de tous les arts est de charmer le 'moi'.

Stendhal doit la formation de son appréciation de la musique
 un peu peut-être à la 'bonne et douce petite Angéline', qui connaissait
 très bien la musique et qui lui a appris les airs de Mozart et de
 Cimarosa. ⁷³ Même avant le temps de son amitié avec Angéline il s'enthou-
 siasme pour Cimarosa. Dans une lettre de 1805 écrite à sa soeur Pauline,
 il loue "ce grand maître des ⁷⁴ émotions du coeur." Le plaisir délicieux
 qu'il éprouvait aux représentations du Matrimonio Segreto de Cimarosa
 n'allait jamais s'amoinrir et une oeuvre de Mozart le touchait toujours
 au coeur. Mais, c'étaient bien les soirs que Stendhal passait à la Scala
 à Milan qui cristallisèrent et élargirent les penchants de sa jeunesse.
 "Ce théâtre," dit-il dans le Journal, "a eu une grande influence sur mon
 caractère." ⁷⁵ Dans les Souvenirs d'Egotisme il écrit: "En Italie j'adorais

⁷¹
Histoire de la Peinture, p. 153.

⁷²
Promenades dans Rome, p. 31.

⁷³
Journal, IV, p. 73. Il s'agit ici d'Angéline Beyreter, l'actrice
 qui était la maîtresse de Stendhal à Paris pendant l'hiver de 1811.

⁷⁴ Lettre à Pauline, août 1805 ⁷⁵ Journal, IV, p. 243.

l'opéra. Les plus doux moments de ma vie, sans comparaison se sont
passés dans les salles de spectacles." A la Scala il écoutait beau-
coup de fois l'opéra de Tancredi de Rossini, une oeuvre où pour
Stendhal, "Tout est beauté, gaieté, magnificence idéale sur la scène.
Nous sommes à mille lieues des vilains côtés de la nature humaine."
Après une de ces représentations il note dans son Journal: "Je pensais
ce soir, en entendant cet ouvrage charmant (l'opéra de Tancredi). que
le degré de ravissement où notre âme est portée fait le thermomètre de
la beauté en musique."

Ce n'est point donc en homme de métier que Stendhal connaît la
musique: pour lui la technique en est la moindre part. Il en dit:

En six mois de temps, grâce aux méthodes expéditives du dix-
neuvième siècle, tout amateur peut acquérir ce qu'il faut pour
être pédant et parler de septième diminué; ensuite il aura moins
de plaisir et ce sera deux fois plus ennuyeux.

Il décrit celui qui "avait appris la musique comme un savant de
l'Académie des inscriptions apprend ou fait semblant d'apprendre
le persan." Pour Stendhal, au contraire, "Toute musique qui me laisse

76
Souvenirs d'Égotisme, p. 90.

77
De l'Amour, p. 169.

78
Histoire de la Peinture, p. 144.

79
Promenades dans Rome, p. 35.

80
Souvenirs d'Égotisme, p. 87.

penser à la musique est médiocre pour moi . . . la musique parfaite me
 fait songer à ce qui forme actuellement l'objet de mes rêveries." Il
 a, dit-il dans le Journal, l'habitude de laisser ses sentiments broder
 sur un chant. "Si je perdrais mon imagination," continue-t-il, "je
 perdrais peut-être mon amour pour la musique." Dans une lettre qu'il
 écrivit de Moscou en 1812, Stendhal a très bien décrit sa façon
 particulière de comprendre la musique:

Rien ne me purifie de la société des sots comme la musique; elle
 me devient tous les jours plus chère. Mais d'où vient ce plaisir?
 La musique peint la nature. Rousseau dit que souvent elle abandonne
 la peinture impossible pour jeter notre âme par des moyens à elle,
 dans une position semblable à celle que nous donnerait l'objet qu'elle
 veut peindre. Au lieu de peindre une nuit tranquille, chose impossible,
 elle donne à l'âme la même sensation, en y faisant naître les mêmes
 sentiments qu'inspire la nuit tranquille. 84

La musique exalte l'imagination de Stendhal: la vue des majestueuses
 ruines romaines l'excite surtout. Son âme un peu mélancolique "trouve
 du plaisir à faire abstraction de ce qui est et à se figurer tout un
 édifice tel qu'on voyait jadis quand il était fréquenté par les hommes
 portant la toge." Il compare son 'ravisement de l'antique'

81
Correspondance, IV, p. 63.

82
Journal, IV, p. 219.

83
 Ibid.

84
Correspondance, IV, p. 16.

85
Promenades dans Rome, p. 185

86
Correspondance, Lettre à R.C., Rome, nov. 1825.

à l'effet de la musique sur lui. "Ces pans de murs (le Colysée),
noircis par le temps, font sur l'âme l'effet de la musique de

87

Cimaroza." Il est plongé dans "cette rêverie de Rome, qui nous
semble si douce et nous fait oublier tous les intérêts de la vie

88

active." Ému par la vue magnifique de la coupole de Saint-Pierre,
Stendhal atteint un de ses rares moments d'un style lyrique et, de
plus, il révèle une susceptibilité bien rousseauiste aux beautés de
paysage. Il écrit:

De la table où j'écris je vois les trois quarts de Rome; et, en
face de moi, de l'autre côté de la ville, s'élève majestueusement
la coupole de Saint-Pierre. Le soir, lorsque le soleil se couche,
je l'aperçois à travers les fenêtres de Saint-Pierre, et, une demi-
heure après, ce dôme admirable se dessine sur cette teinte pure
d'un crépuscule orangé surmonté au haut du ciel de quelque étoile
qui commence à paraître, . . . Rien sur la terre ne peut être com-
paré à cela. L'âme est attendrie et élevée, une félicité tran-
quille la pénètre tout entière. ⁸⁹

Parmi les nombreuses digressions de ses livres où il lâche la
bride à ses préjugés personnels Stendhal trouve occasion de faire la
critique du matérialisme, une qualité qu'il juge particulièrement
américaine, et de la vanité qu'il attribue aux Français. "Les Fran-
çais n'aiment réellement que ce qui est à la mode," dit-il et
aussi, "Dans l'Amérique du Nord on songe à faire de l'argent, et non

87

Promenades dans Rome, p. 24.

88

Ibid., p. 35.

89

Ibid., p. 18.

90

Ibid., p. 24.

pas à se procurer les douces jouissances des arts et de la littérature." L'hypocrisie et l'imitation qui, selon Stendhal, caractérisent l'activité esthétique de ces pays lui font regretter l'âge d'or d'Italie, celui de la Renaissance, si splendide et si pleine de l'énergie et de la sincérité, si favorables à l'épanouissement du génie artistique.

Le lecteur intelligent ne reste pas inconscient des éléments contradictoires de l'esthétique de Stendhal. Dans sa critique sur les arts on trouve la logique et la sensibilité, les faits et les sentiments, l'analyse et la rêverie. Parfois le mélange est harmonieux; parfois Stendhal ne réussit pas à reconcilier les éléments disparates. Du côté classique on range premièrement le style des écrits de Stendhal, ou plutôt, comme il préférerait dire lui-même, leur absence de style. Il ne veut pas que le lecteur fasse attention aux belles tournures de phrase: pour lui c'est la matière qui compte et il ne faut pas la cacher. Du côté classique aussi est la logique raisonnée et analytique que Stendhal a formulée sur l'évolution des beaux-arts. Déterministe et matérialiste plutôt que romantique est la doctrine qui regarde et l'artiste et son oeuvre comme produit inévitable de leur ambiance. Le milieu et le temps se combinent, le mécanisme opère et le résultat en est aussi certain que celle d'une opération chimique.

Malgré l'analyse ordonnée de cette théorie, dans sa répudiation d'un 'beau idéal' et dans son insistance sur l'actualité et la liberté

en art, la théorie elle-même est romantique. L'insoumission aux règles et l'exaltation de la liberté de l'individu sont du romantisme pur. Les préférences personnelles du jeune Stendhal sont aussi fort romantiques. L'émotion plutôt que la raison détermine son jugement. Stendhal est un épicurien délicat qui, malgré son ignorance considérable des aspects techniques des beaux-arts, se croit bien supérieur aux spécialistes qui font un devoir de le savoir à fond. Aristocrate d'inclination, sans le besoin importun de faire attention aux affaires pécuniaires, Stendhal aurait bien voulu passer tous les jours à continuer à se laisser plonger dans des rêveries délicieuses sous l'influence des belles œuvres d'art. Pour le jeune Beyle, posant comme connaisseur des arts, tout à fait comme pour Stendhal homme mûr, les plaisirs et les satisfactions vulgaires ne pouvaient pourvoir un remède contre l'ennui.

Quand Stendhal "s'abandonne à ses goûts et à ses instincts," dit Sainte-Beuve, "il aime le tendre, le léger, le gracieux, le facile dans les beaux-arts." ⁹² L'esthétique formulée par le jeune Henri Beyle annonce le 'beylisme': elle est à la fois logique et sentimentale.

III. SA CRITIQUE LITTÉRAIRE

RACINE ET SHAKESPEARE

Dans son oeuvre qui traite de la peinture et de la musique, Stendhal fit une exposition du 'beau multiple'. Avec Racine et Shakespeare il saisit l'occasion de répéter cette explication et de écrire en toutes lettres sa conception de la littérature romantique.

Pendant la dizaine d'années que Stendhal passait à Paris, après son départ de Milan en 1821, c'était un collaborateur plus ou moins régulier à plusieurs revues auxquelles il contribuait des articles sur des sujets variés. Stendhal y tirait profit des conversations brillantes des salons qu'il fréquentait. Dans les années après 1820 la violence des querelles politiques et littéraires allait toujours croissant et animait de plus en plus les discussions des hommes d'esprit. Le paradoxal Stendhal, si irrespectueux envers les traditions et les conventions était ardent à participer dans la querelle romantique. Il n'était que trop content d'avoir occasion, en même temps, de jeter son propre défi à la tradition et de se voir, peut-être, en tête des forces romantiques. Au moment de ce vif intérêt dans la question du romantisme en 1823, il arriva qu'une représentation des drames de Shakespeare fut mal reçue à Paris. Sans délai il parut dans la Paris Monthly Review deux articles qui blâmaient le mauvais accueil fait aux acteurs et développèrent de plus, l'idée du 'beau moderne'. Stendhal avait bien choisi son heure: il allait avoir prochainement deux occasions

d'amplifier la matière de ces minces articles dans une brochure audacieuse et ensuite dans un petit livre, tous les deux portant le titre de Racine et Shakespeare. En ce rôle de hussard du nouveau mouvement, que Sainte-Beuve lui attribue, Stendhal lança le challenge et puis se précipita dans l'engagement.

Il est un peu déconcertant de découvrir que ce protagoniste téméraire du romantisme aimait peu le romantisme français. Il n'aime point ce qu'il appelle, ici et ailleurs, la vanité française qui vient de la petitesse d'esprit et se montre par un manque d'audace. "Le bonheur," dit-il, "ne consiste plus uniquement pour les Français, à imiter, chacun selon les convenances de son état, les manières de la cour." Bien sûr, Stendhal combattait vigoureusement le classicisme, mais c'est le romantisme tel qu'il le comprend lui-même plutôt que le romantisme français dont il fait l'apologie dans Racine et Shakespeare. L'influence de ses longs séjours à l'étranger et de ses lectures assidues de Shakespeare et de Byron, de la poésie de Schiller et du Cours de littérature dramatique de Schlegel, et de l'Edinburgh Review, ajouté à un dédain raide de la poésie subjective qui était

93

"Imaginez un hussard . . . qui va souvent insulter l'ennemi jusque dans son retranchement mais qui aussi, dans ses fuites et refuites pique d'honneur et aiguillonne la colonne ~~huss~~^{alle} qui cheminait parfois lentement et lourdement, et la force d'accélérer le pas." (Causeries du lundi, le 2 janvier, 1854) p. 96.

94

Racine et Shakespeare, p. 49.

le genre de littérature fait par la plupart des écrivains dits romantiques, indiqua sa route au romantisme stendhalien.

Dès sa jeunesse Stendhal admirait ardemment l'oeuvre de Shakespeare. Même en 1800, un jeune commis dans son bureau de ministère, Henri Beyle se fit un plaisir de taquiner les autres employés en décrivant Racine à l'avantage de Shakespeare. De plus, depuis les jours de l'École centrale à Grenoble, il est à fond un disciple de Cabanis et de Condillac: ⁹⁵ il est un chercheur des faits objectifs qui ne pourrait pas manquer de se méfier de la subjectivité prédominante de l'oeuvre des lyriques romantiques. Habitant Milan, à cette époque, et se considérant Milanais, Stendhal assista au développement de ce qu'on appelait le 'romanticisme', pas encore le 'romantisme'. Ce 'romanticisme' ^{cisme} italien avait des tendances politiques: les réunions des libéraux anti-monarchiques dans les salons des esprits éclairés de Milan ressemblaient parfois aux conspirations des romans de cape et d'épée. De son côté littéraire le 'romanticisme' de Milan s'occupait presque exclusivement du théâtre. Entre 1816 et 1820 il y avait une petite bataille littéraire où il s'agit surtout de la question de l'utilité des unités ^{de temps} et de lieu dans la tragédie. Les jeunes innovateurs désiraient une littérature nationale libérée des règles des pédants. Le 'romanticisme' connaît peu le lyrisme désordonné du romantisme français.

Dans Racine et Shakespeare, donc, Stendhal élabore ce romantisme

avec lequel il était familier et pour lequel il avait de la sympathie. Même il s'y sert du mot italianisé, 'romanticisme'. Dans cette oeuvre Stendhal ne fait pas attention aux autres genres littéraires: il se borne, comme les romantiques italiens, à la considération du genre dramatique. Sa grande rancune envers Racine semble aussi celle d'un romanticien italien, plus politique que littéraire, et va même jusqu'à être apparentée à sa haine des sentiments religieux et des tendances monarchiques du romantisme français contemporain.

Cependant, en somme, la doctrine sine qua non du romantisme de n'importe quel pays et la base fondamentale du 'beylisme' sont identiques, le rejet du principe d'autorité. Par sa fidélité à ce dogme premier, Stendhal ne cède pas la place à personne, en effet, c'est bien lui qui est le hussard du romantisme.

L'opposition à la troupe des acteurs d'Angleterre, qui fit échouer une représentation, émana de deux courants de pensée. Les tradition-
96
nalistes disciples de la Harpe, regarde cette invasion comme une menace contre les principes sacrés du classicisme. Les libéraux, pour leur part, ne voulaient pas oublier les défaites de Waterloo. Ils se sentaient toujours hostiles à tout ce qui pourrait être de l'Angleterre.

La Harpe (1739-1803) a fait des 'recueils d'arrêts sur les arts'. "La Harpe a appris la littérature à cent mille Français, dont il a fait de mauvais juges et étouffé deux ou trois hommes de génie . . . La Harpe et les gens du goût français régissent les nations du haut de leur chaire, et prononcent hardiment des arrêts dédaigneux sur leurs goûts divers tandis qu'en effet ils ignorent les premiers principes de la science de l'homme." (Histoire de la Peinture, pp. 260, 264.)

Dans ses articles de la Paris Monthly Review, Stendhal censura sévèrement l'étroitesse d'esprit révélée par l'opposition aux acteurs étrangers. Ses goûts cosmopolites, son amour particulier du drame de Shakespeare et sa notion de l'importance de la tolérance étaient tous offensés. Comme dit Martino, pour Stendhal, "Shakespeare est l'impérissable modèle du drame moderne." De raison, donc, Stendhal passe, dans ces articles, de la question de l'insulte aux artistes du théâtre à une discussion étendue du drame moderne. Il s'y était préparé par l'exposition déjà faite dans l'Histoire de la Peinture et ailleurs, de ses théories esthétiques. Ce qu'il avait dit antérieurement au sujet de la musique et de la peinture, il le répète pour la littérature. Il a l'idée, note Martino, "qu'il faut que les écrivains soient modernes et qu'ils nous entretiennent des préoccupations actuelles." Stendhal jette aussi des aperçus sur quelques-unes de ses idées particulières sur le rôle social du drame: par exemple, la comédie, tout en tournant en ridicule les mauvais gouvernements pourrait les faire tomber, et la tragédie devrait être une littérature noble et digne de célébrer les gloires de l'histoire nationale.

La querelle romantique prenait plus d'allure et Stendhal, après y avoir ajouté quelques pensées supplémentaires, en 1823, fit un pamphlet de ses précédents reportages. Mais c'est comme une réponse à un

97

Martino, op. cit., p. 148.

98

Ibid.

certain M. Auger qui prononça, en séance publique, de la part de l'Académie française, une dénonciation du romantisme, que le Racine et Shakespeare de 1825, la suite à la brochure de 1823, est célèbre à bon droit. Dans ce livre, Stendhal dénonce l'esthétique surannée de la scène française et l'imperfection de son illusion théâtrale. Selon Stendhal c'est un devoir de l'art dramatique^{ique} de créer une illusion de réalité: selon lui aussi, une telle illusion est hors de la portée d'un drame restreint par les règles des classiques. Il condamna surtout la soumission aux unités et l'éloquence de la poésie exigée par le théâtre classique. Une tragédie qui ne dit jamais 'cheval' mais toujours 'coursier', qui se sert de longs monologues et dialogues déformés en alexandrins et rejette la prose, qui ne prend ses sujets que de l'antiquité ou de la mythologie et refuse de faire la peinture des mœurs contemporaines, cette tragédie racinienne convient bien à l'âge de Louis XIV mais peu à 1825. Dans la préface à la première partie de Racine et Shakespeare Stendhal écrit:

Rien ne ressemble moins que nous aux marquis couverts d'habits brodés et de grandes perruques noires, coûtant mille écus, qui jugèrent vers 1670 les pièces de Racine et de Molière. . . . Ces grands hommes cherchèrent à flatter le goût de ces marquis et travaillèrent pour eux. . . . Je prétends qu'il faut désormais faire des tragédies pour nous, jeunes gens⁹⁹ raisonnables, sérieux et un peu envieux de l'an de grâce 1823.

Sainte-Beuve exprime une pareille idée quand il dit: "Il faut des cadres différents et plus larges que ceux qui convenaient à la

100

noble société de 1679." Stendhal voulait débarrasser le théâtre des périphrases élégantes des alexandrins, qu'il ne jugeait que des

101

'cache-sottises'. Il voulait les remplacer par une prose simple et directe et, à son avis, plus exacte que la poésie et qui n'attirerait pas l'attention à elle-même. Il raisonne que

La pensée ou le sentiment doit, avant tout, être énoncée avec clarté dans le genre dramatique. . . . Lorsque la mesure du vers n'admettra pas le mot précis qu'emploierait un homme passionné dans telle situation donnée, que ferez-vous? Vous trahirez la passion pour l'alexandrin, comme le fait souvent Racine.

.
Si le personnage a l'air le moins du monde de songer à son style, la sympathie s'envole et le plaisir dramatique s'évanouit. . . .

Pour le plaisir dramatique, ayant à choisir entre deux excès, j'aimerais toujours mieux une prose trop simple . . . que des vers trop beaux. 102

La comédie romantique, espère Stendhal, rejettera les clichés de ses précurseurs. Il en dit:

La comédie romantique d'abord ne nous montrerait pas ses personnages en habits brodés; il n'y aurait pas perpétuellement des amoureux et un mariage à la fin de la pièce; les personnages ne changeraient pas de caractère tout juste au cinquième acte; on entreverrait quelquefois un amour qui ne peut être couronné par le mariage; le mariage, elle ne l'appellerait pas l'hyménée pour faire le rime. 103

Dans Racine et Shakespeare Stendhal met par écrit sa définition particulière du romantisme et puis en fait l'exposition détaillée.

100

Les Romanciers du XIXe Siècle, p. 105.

101

Voir Racine et Shakespeare, préface, p. 2.

102

Racine et Shakespeare, p. 110.

103

Ibid., p. 36.

"Le romanticisme," dit-il, "est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, . . . 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." D'après cette définition les auteurs

104

classiques dont les La Harpe conseillent l'imitation étaient les romantiques de leurs propres époques, car chacun en son temps a été un original. "Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques," affirme Stendhal, mais, "imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide et prétendre que ces imitations ne feront bâiller le Français du dix-neuvième siècle, c'est du classicisme." Quoiqu'il méprise Racine,

105

Stendhal reconnaît que ses tragédies, en effet, avaient plu à son propre siècle. Alors, Racine a été romantique par ses innovations littéraires qui déviaient de la tradition précédente: "l'absurde, ce sont les gens qui, écrivant en 1825, s'efforcent d'attraper et de reproduire les caractères et les formes qui plaisaient vers

106

1670." Ainsi pris, note Sainte-Beuve, "Un auteur romantique n'est autre qu'un auteur qui est essentiellement actuel et vivant, qui se conforme à ce que la société exige à son heure, . . . Tous les grands

104

Racine et Shakespeare, p. 32.

105

Ibid., p. 33.

106

Ibid., p. 38.

écrivains, en leur temps auraient été aussi romantiques que Shakespeare l'était à l'heure où il parut."¹⁰⁷

Stendhal précisa l'opposition entre Racine et Shakespeare comme étant une question d'actualité.

Toute la dispute entre Racine et Shakespeare se réduit à savoir si, en observant les deux unités de lieu et de temps on peut faire des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du dix-neuvième siècle, des pièces qui les fassent pleurer ou frémir, ou, en d'autres termes des plaisirs dramatiques, au lieu des plaisirs épiques.¹⁰⁸

Celui qui admire la tragédie qui fait 'pleurer et frémir' n'est pas loin de l'idéal antique, de la définition d'Aristote de la fonction de la tragédie. Une telle tragédie fait appel aux âmes et aux esprits supérieurs, et ce serait indigne du génie de Stendhal de se préoccuper des âmes secondaires. Une telle tragédie peut satisfaire aux exigences de l'intérêt de l'élite capable de l'apprécier: elle peut y plaire. La satisfaction de l'intérêt est, en effet, le vif du beylisme. Stendhal, le beyliste et l'auteur de Racine et Shakespeare, ne déprécie point les principes fondamentaux de la tragédie grecque: il déclame contre l'erreur de l'école classique française qui porte toujours sa vue sur des choses des siècles passés et reste obstinément aveugle à tout ce qui est moderne et contemporain. On insiste sur l'imitation,

107

Causeries du lundi, le 2 janvier, 1854.

108

Racine et Shakespeare, p. 7.

on refuse toute innovation. La noble tragédie française du XVII^e siècle atteignit une grandeur épique. Elle plaît toujours à l'esprit, elle le convainc, mais elle ne réussit pas à toucher le coeur, elle n'arrive pas à faire 'pleurer et frémir', et c'est par ce manque qu'elle s'éloigne des conditions d' Aristote. Pendant les deux siècles écoulés depuis Racine, les dramaturges français ne faisaient qu'imiter, d'abord les grands classiques, mais plus tard, on se contentait de l'imitation futile des imitateurs. Une telle 'imitation' s'éloigne infiniment de celle conseillée par Aristote. En littérature, comme ailleurs, l'idéologue Stendhal fait application des faits de l'évolution: il prend connaissance de l'évolution du goût qui accompagne l'évolution des moeurs. Il en veut à toutes les manifestations de l'imitation: il faut que chaque époque soit fidèle à soi-même.

Racine et Shakespeare est donc encore une révélation du 'beylisme'. L'auteur s'y sert des théories déjà exposées de l'évolution des moeurs et du caractère relativiste de la beauté. Selon les théories de Stendhal, c'est l'état social qui détermine les manifestations artistiques et c'est l'intérêt, la nécessité de plaire, qui est son critère esthétique souverain. Pour le théâtre, comme ailleurs, la poursuite du bonheur est la règle suprême. La manière de faire cette chasse varie selon les goûts changeants des chasseurs. Pour se mettre dans la bonne voie il faut se libérer de la servitude imposée par l'imitation des chefs-d'oeuvre des anciens et même, bien entendu, de l'imitation de Shakespeare! De l'imitation de Shakespeare Stendhal dit:

Les Romantiques ne conseillent à personne 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, 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.¹⁰⁹

Dans Racine et Shakespeare Stendhal déclare sa foi romantique. Cependant il y a des aspects importants du romantisme que Stendhal travaille à ruiner et qui font obstacle à son ambition d'être meneur de la révolution littéraire. Il est contre le lyrisme sentimental avec son épanchement du 'moi'; il semble même incapable d'apprécier les qualités poétiques--ni couleur, ni images, ni rythme^m coulant n'évoque ses éloges, il les range tous avec l'emphase qu'il déteste tellement dans l'oeuvre de Chateaubriand. Il se pose la question, "Qu'est-ce que le romantisme?" La réponse qu'il y fit révèle à quel point Stendhal rejette le romantisme courant:

Est-ce le Han d'Islande du bonhomme Hugo? . . . Est-ce la Mort de Socrate, du P. Lamartine, le Parricide de M. Jules Lefèvre, ou l'Eloa, ange femelle, née d'une larme de Jésus Christ, de M. le comte de Vigny? Est-ce enfin la fausse sensibilité, la prétentieuse élégance, le pathos obligé de cet essaim de jeunes poètes qui exploitent le genre rêveur, les mystères de l'âme, et qui, bien nourris, ne cessent chanter les misères humaines et les joies de la mort? Tous ces ouvrages ont fait du bruit en naissant; tous ont été cités comme modèles dans le genre nouveau: tous sont ridicules aujourd'hui.¹¹⁰

109

Racine et Shakespeare, p. 39.

110

Ibid., p. 152.

Quant à ses propres écrits, sa recherche du naturel et de la clarté en font exclure presque toute beauté de langue et même souvent à la répétition ennuyeuse des mots et des locutions monotones et banales. Il est difficile de se figurer une tragédie écrite dans la prose incolore que lui-même employait, qui pourrait plaire même à Stendhal. Peut-être que son horreur pour le vers classique remonte aux jours de 1804 où le jeune Beyle avait en train quelques projets de théâtre. Il semble que ses aspirations poétiques allaient au delà de son talent, car les alexandrins qu'il a faits étaient bien grotesques. Certainement pour son propre style, Stendhal n'est point du tout romantique et aurait bien voulu se débarrasser le théâtre de tout langage fleuri et exagéré. Il plaide la cause du style classique, en disant, "Peut-être faut-il être romantique dans les idées: le siècle le veut ainsi¹¹¹; mais soyons classiques dans les expressions et les tours."

La tragédie nationale que Stendhal espérait ne s'éloigne pas trop du classicisme de l'antiquité, dont les principes étaient établis par Aristote. La manière de penser qu'elle découvre est objective plus que subjective; en cela elle est du classicisme. Aussi le sujet d'une tragédie de signification nationale doit être général: il est impossible qu'il se préoccupe des particularités ^mvenues des individus. Peut-être que cette sorte de tragédie sera un genre intermédiaire entre le classicisme et le romantisme, entre l'universalité et l'individualité: on n'y traite pas de toute l'humanité mais on ne se borne non plus au

111

Racine et Shakespeare, p. 117.

petit monde du 'moi'. Le développement du drame que Stendhal conseille aux écrivains français s'accordera en grande partie à l'idéal classique; il sera romantique par son opposition à l'imitation demandée par ceux qui en ont perdu de vue le fond essentiel.

Stendhal n'avait pas compris le romantisme français et ce mouvement suivit un développement tout autre que celui que Stendhal espérait. Racine et Shakespeare n'en était pas moins, un vrai manifeste du romantisme, une déclaration bien utile à cette école littéraire au moment où il parut. Sa condamnation des règles classiques est un défi jeté à l'Académie. Le 'hussard' du romantisme ne recule pas devant une multitude de La Harpe ou d'Académiciens. A lui, dit Sainte-Beuve aussi: "l'honneur d'avoir détruit quelques-unes des préventions et des routines qui s'opposaient en 1820 à toute innovation." ¹¹² Sainte-Beuve juge Stendhal l'homme du moment, qui a rendu des services au romantisme contre "les oracles de l'Académie." ¹¹³ Au début de sa plus vive campagne",

L'armée romantique avait à sa tête la Revue d'Edimbourg . . . se composait de tous les auteurs allemands . . . des romantiques italiens . . . (Madame de Staël pour auxiliaire) campée sur la rive gauche d'un fleuve qu'il s'agissait de passer (fleuve d'admiration publique) . . . dont l'armée classique occupait la rive droite. ¹¹⁴

De la part de cette armée romantique Stendhal fit une escaramouche

112

Sainte-Beuve, Les Romanciers du XIXe Siècle, p. 108.

113

Ibid., p. 104.

114

Causerie de lundi, 12 janvier 1854.

contre les forces hostiles: il croit éclairer la marche aux forces romantiques. Cependant, ce n'était pas la stratégie stendhalienne qui devait diriger cette armée, car la poésie lyrique que Stendhal détestait devint la manifestation la plus caractéristique du romantisme français. Néanmoins, la franche insistance sur les principes de la liberté en art et de l'insoumission aux règles servait bien la cause des romantiques, car c'est là le coeur du romantisme de n'importe quel genre artistique ou littéraire. On peut noter aussi que des éléments du romantisme de Stendhal frayèrent la piste au réalisme qui allait bientôt apparaître dans la littérature. A cet égard Jourda dit: "Il n'aime ni Atala, ni René . . . ce qu'il demande à la littérature . . . ce n'est pas une vaine reconstitution du passé . . . mais une vivante peinture de la réalité."

En effet, il débutait en France à cette époque même un drame appelé romantique, qui suivait plutôt l'argument de la Préface du Cromwell que les principes de Racine et Shakespeare. C'était Victor Hugo qui allait devenir le guide reconnu du théâtre romantique. La théorie de la Préface souligne l'importance de la vérité. Selon Hugo la vie actuelle avec ses larmes et son rire si voisins ne se recréera que par un mélange du sublime et du grotesque. ^{Déjà,} plus de distinction de genres! Hugo veut que le drame soit ^{par} marqué l'unité de ton et d'impression: pour y arriver il abandonne

les intrusions des unités classiques de temps et de lieu. Pour la langue et le style Hugo conserve le vers: il veut "rester fidèle à la rime, cette suprême grâce de notre poésie," mais "fuir la tirade." 116

Même en employant l'alexandrin on doit élargir le vocabulaire, car il ne faut pas oublier que c'est le personnage qui parle et non l'auteur. Une liberté et une variété presque shakespeariennes se trouvent, par exemple, dans le drame romantique tel que développé par Hugo et Dumas père. Leurs auteurs essayaient d'y mettre, en quelque part au moins, la terreur et la pitié et la dignité des grands classiques. Avec Hernani 117 les vrais succès romantiques commencèrent: ce n'était point le théâtre qu'avait rêvé Stendhal. Stendhal est pour l'abandon des unités, pour la liberté de vocabulaire et de choix de sujet, pour la matière des drames tirée de l'histoire: à d'autres égards le drame romantique ne va pas s'accorder avec Racine et Shakespeare.

L'auteur de Racine et Shakespeare se révèle comme un éclectique: il trouve des traits ^{romantiques} dans Racine et des classiques dans Shakespeare et il les accepte ou les rejette à son gré, en formulant sa théorie particulière. Au moment où parut ce livre, Shakespeare était le Dieu des salons parisiens où vibrait le jeune romantisme flamboyant: par contre, bien entendu, cet Anglais était la bête noire des défenseurs du classicisme. Shakespeare, pour Stendhal, symbolise l'audace romantique; Racine ou plutôt ses imitateurs, la prudence classique.

116

Victor Hugo, Préface du Cromwell (Oxford, 1916)

117

A l'occasion de la première représentation de cette pièce à la Comédie-Française en 1830 il eut lieu une rude bagarre entre les adhérents du drame nouveau et les défenseurs du classique.

"Il faut du courage pour être romantique," dit Stendhal, "car il faut hasarder . . . Le classique prudent, au contraire, ne s'avance jamais sans être soutenu, en cachette, par quelque vers d'Homère . . . "

En même temps, Stendhal trouve que l'oeuvre de Shakespeare convient au classique antique: elle sait 'plaire et instruire'. En exemple il cite Macbeth, la tragédie shakespearienne qu'il semble préférer avant tout, et dont il écrit: "Ou je me trompe fort, ou ces changements de passions dans le coeur humain sont ce que la poésie peut offrir de plus magnifique aux yeux des hommes, qu'elle touche et instruit à la fois."

A la fin la sensibilité extrême de Stendhal lui fit juger le drame romantique de pareille façon que la musique et la peinture: le meilleur drame sera celui qui lui offrira des occasions de rêverie agréable. Pour cela Stendhal trouve les tragédies de Shakespeare suprêmes. Il en dit:

. . . je dis que ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine.

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.

Dans Racine et Shakespeare Stendhal a indiqué la route à la tragédie romantique française. Même il prédit un avenir pour elle où il y aurait des rapports avec le drame shakespearien, à cause de pareilles circonstances dans leur ambiance. Malgré l'erreur de ses

118
Racine et Shakespeare, p. 35.

119
Ibid., p. 41.

120
Ibid., p. 16.

121 A suivre.

prédictions, l'analogie qu'il tire est intéressante comme exemple des circonstances qui déterminent et l'artiste et son oeuvre.

Racine et Shakespeare est l'oeuvre d'un romantique, car, c'est l'oeuvre de celui qui est, avant tout, un révolté. Il est contre le beau idéal absolu, auquel adhèrent les classiques et voici une citation de Racine et Shakespeare qu'on pourrait bien croire tiré plutôt de l'Histoire de la Peinture:

Les âmes tendres et exaltées qui ont eu la paresse de ne pas chercher l'idéologie dans les philosophes, et la vanité de croire l'avoir prise dans Platon, sont sujettes à une autre erreur: elles disent qu'il y a un beau idéal absolu; que, par exemple, s'il eût donné à Raphael et au Titien de se perfectionner à chaque instant davantage, ils seraient arrivés un beau jour à produire identiquement les mêmes tableaux.¹²²

Stendhal romantique est pour la liberté qui affranchira le théâtre des limitations imposées par la tradition. Mais la qualité la plus romantique que Stendhal découvre est son exaltation de la sensibilité: il prise le spectacle qui fait le plus grand appel à ses émotions.

Racine et Shakespeare est le produit de la contradiction stendhalienne, la contradiction naturelle au beylisme. Le beylisme exige avant

121

(continuation) "Par hasard, la nouvelle tragédie française ressemblerait beaucoup à celle de Shakespeare . . . Mais ce serait uniquement parce que nos circonstances sont les mêmes que celles de l'Angleterre en 1590. Nous aussi avons des partis, des conspirations. . . . Tel qui rit dans un salon, en lisant cette brochure, sera en prison dans huit jours." p. 39.

122

Ibid., p. 106.

tout, la satisfaction de l'intérêt personnel. Le 'moi' de Stendhal, étant un mélange extraordinaire d'idéologue et analyste et de coeur sensible refuse à apprécier toute oeuvre d'art qui ne s'adresse pas aux passions les plus profondes et les plus secrètes de son âme supérieure.

CHAPITRE VI

LE ROMANTISME DES ROMANS

Dans Racine et Shakespeare Stendhal fit l'exposition de sa conception du théâtre. Cependant il n'existe pas de pièce attribuable à cet auteur qui puisse démontrer ses théories. A vrai dire, l'adolescent Stendhal, celui qui était si certain que par l'application de la méthode des idéologues il se ferait le Molière de son âge, n'avait manifesté par ses efforts que son inaptitude pour le genre théâtral: son vers était faux, sa langue disgracieuse et sa composition artificielle et sans agrément. Son génie dramatique ne se découvrit point. Ayant quitté son grenier à Paris et, en même temps, abandonné son ambition de réincarner Molière, pendant plusieurs années Stendhal mena une vie errante. Cependant le soldat ne fit pas disparaître l'écrivain: il ne fit que le masquer. Instruit peut-être par son insuccès du passé, par l'échec de ses jeunes années à Paris, Stendhal se méfia du drame et c'était comme critique qu'il poursuivait le métier d'écrivain. Il observe et analyse tout ce que la vie lui offre: la peinture, le spectacle, la musique, les moeurs italiennes ou françaises.

Ce critique qui était sans talent de dramaturge manquait également toute compétence technique et tout goût pour la poésie lyrique, le genre littéraire le plus ^{roman} ~~dramatique~~ de tous. Enfin Stendhal tombe sur sa voie à lui, le roman. En 1827 parut Armance. A cette époque on lisait beaucoup Walter Scott et il y avait des fortunes à faire pour les auteurs

de romans et de pièces historiques. Stendhal se mit dans le mouvement: il aurait bien voulu gagner des richesses et une réclame bruyante, mais il ne les réalisa point car Armance était une oeuvre manquée, incomprise par ses lecteurs et ne lui gagna que peu d'argent. Quand même il avait bien trouvé sa voie et Armance était l'esquisse expérimentale d'un thème qu'il devait élargir plusieurs fois et avec une compétence toujours plus sûre. Bien entendu, les romans de l'idéologue Stendhal qui hait la couleur locale et la belle phrase et qui devenait de moins en moins enthousiaste pour l'oeuvre si à la mode de Walter Scott, ressemblaient très peu aux fictions romantiques populaires. Ces fictions aux longues descriptions d'une multitude de détails, Stendhal les jugeait "à l'usage des femmes de chambre." Il affirme aussi que "l'habit et le collier de cuivre d'un serf du moyen âge sont plus faciles à décrire que les mouvements du coeur humain." Celui qui fait attention aux ~~déhors~~ ^{déhors} superficiels, selon Stendhal, fausse la vérité.

Le roman, pour Stendhal, est presque sa confession: c'est l'oeuvre de l'homme mûr qui y exploite ses souvenirs et qui y trouve occasion de se servir enfin de ses nombreux cahiers remplis d'études détaillées amasées depuis un quart de siècle. Sa forte curiosité philosophique qui l'avait mené depuis des années à assembler des 'petits faits vrais' à la Cabanis le conduisait à la fin à un système pour les mettre à l'essai.

¹
Correspondance, II, p. 175, octobre 1832.

²
Racine et Shakespeare, p. 296.

Le roman, c'est un moyen ingénieux de réaliser ses analyses. Stendhal y dissèque les passions dominantes de l'espèce humaine: l'amour et l'ambition. Pour Stendhal pas de roman historique, bruyant et plein de couleur, pas de confessions lyriques: pour lui seulement une transcription objective et impartiale des résultats d'un procédé scientifique.

Pour faire son exposition de la "théorie du coeur humain,"³ Stendhal n'invente rien, ni personnages ni intrigue: tout ce dont il a besoin est un point de départ pour ses idées. "Un roman," dit-il,⁴ "c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin." En intention, au moins, Stendhal romancier est précurseur de tous ceux qui allaient tenir à la doctrine du roman matérialiste et expérimental, tel que pratiquée par Émile Zola. Hippolyte Taine aussi s'avoue héritier de Stendhal, qu'il reconnaît comme le psychologue qui avait mis le roman-⁵ crier sur le même pied que l'historien et l'homme de science. Du mécanisme de ses romans Stendhal lui-même écrit dans une lettre à Balzac: "Je prends un personnage de moi bien connu; je lui laisse les habitudes qu'il a contractées dans l'art d'aller tous les matins à⁶ la chasse du bonheur."

³
Souvenirs d'Égotisme, p. 55 et ailleurs.

⁴
Mémoires d'un Touriste, p. 17.

⁵
Histoire de la Littérature Anglaise, p. 35.

⁶
Lettre à Balzac, le 30 décembre, 1840.

Les personnages principaux de ses romans, comme leur créateur lui-même, sont destinés donc à passer leur vie à "aller à la chasse du bonheur,"⁷ et leur façon de s'y prendre est déterminée par une philosophie tout à fait 'beyliste'. Les romans de Stendhal fournissent encore un moyen d'étudier le 'beylisme'. Ils révèlent et son esprit analytique et son coeur sensible, ses traits classiques et ses traits romantiques.

Parmi les traits classiques mettons d'abord le style des écrits de Stendhal. Dans Racine et Shakespeare il s'avoue classique par le style: à vrai dire sa façon de mettre ses pensées en écrit est beaucoup trop négligente pour être nommée 'classique'. Ne voyant point de mérite au style, il le néglige exprès. "C'est un inconvénient," dit-il, "quand le style, par sa beauté scintillante, par son esprit de tous les moments, vient de se faire remarquer, c'est-à-dire cherche à distraire le lecteur de l'attention qu'il accordait au fond des choses."⁸ Stendhal est contre le goût actuel pour le beau style: il est pour la clarté avant tout, pour un style qui n'est rien en soi, seulement un vernis inaperçu. Ses idées sur le style suggèrent le réalisme en littérature qui allait venir peu après. Il prétend imiter la sévérité et la restreinte du Code civil. "En composant la Chartreuse de Parme," dit-il, "pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil, afin d'être toujours naturel; . . . je ne vois

⁷
Lettre à Balzac, le 30 décembre 1840.

⁸
Correspondance, II, p. 245, à Paris, novembre 1836.

qu'une règle: être clair. Si je ne suis pas clair, tout mon monde est anéanti." De parti pris, alors, les romans de Stendhal sont sans détail pittoresque. A cause de cette simplicité sobre, Martino trouve les romans de Stendhal "drus et serrés . . . mais profondément suggestifs."¹⁰ Les actions se passent rapidement: Stendhal n'en décrit pas les dessous, quoique ses plus longs passages des romans soient parfois consacrés aux analyses de sentiments, dont un exemple est la précise étude psychologique des tortures spirituelles si atroces du jeune Julien dans le jardin Rênal. Julien brûle de toucher la main de madame de Rênal! Il n'y a ici presque rien d'action mais, d'après Stendhal, une telle passion possède plus de réalité que n'importe quelle ^{action} vigoureuse de la vie externe. Dans les romans de Stendhal, d'ailleurs, il y a des répétitions absurdes, et des scènes inachevées, évidence de l'absence totale d'aucun souci de la composition ou du plan. Tout ce qui compte, dit Martino, c'est "le plus ou moins d'exactitude et d'originalité de certaines analyses psychologiques."¹¹

L'exactitude en analyse présuppose l'objectivité, et il est difficile d'attribuer l'objectivité à la littérature romantique qui par son exaltation du 'moi' est profondément subjective. Stendhal se montre objectif et non-romantique par son acuité d'observation et par sa précision d'analyse. Pour lui la détermination du caractère

⁹
Lettre à Balzac, décembre 1840.

¹⁰
Martino, op. cit., p. 166.

¹¹
Ibid., p. 167.

n'est qu'un procédé mécanique. On n'a qu'à juxtaposer les 'petits faits vrais' appartenant aux personnages choisis et ceux des cadres donnés pour mettre en marche le mécanisme qui devrait produire un résultat aussi calculable que celui d'un problème d'algèbre. Cette attitude détachée et impersonnelle amène vers le réalisme de Balzac et reçoit un développement plus ample dans les études de Taine. Taine identifie 'la race, le milieu et le moment' comme les éléments qui déterminent le caractère. ¹² L'épisode où Fabrice assiste à la bataille de Waterloo démontre à merveille le penchant réaliste de Stendhal: ce grand événement historique est tellement sans gloire et presque sans action patente que le héros ignore presque qu'une bataille ait lieu. Un vrai romantique, Victor Hugo, par exemple, s'occupera longuement de la fureur et des secousses d'un combat capital, des actions d'éclat et des sentiments patriotiques. Dans sa description Stendhal ne fait ^{9^{ve}} tenir son 'moroir': la qualité impersonnelle et sans lyrisme qu'il y révèle est tout autre chose qu'un trait romantique.

C'est par son talent précoce pour l'analyse psychologique que Stendhal est presque vingtième siècle et s'écarte le plus de sa propre époque et des écrivains de l'école littéraire romantique. Hippolyte Taine s'enthousiasme pour le travail psychologique de Stendhal et prétend trouver dans les romans de cet auteur quelques sujets appropriés ¹³ à ses propres recherches. Il admire le don de Stendhal pour peindre

12

Introduction à l'Histoire de la Littérature Anglaise.

13

Nouveaux Essais, p. 238 et. seq.

le caractère par les faits et cite comme une scène extraordinairement juste celle où le comte Mosca reçoit la lettre anonyme. Il décerne une valeur scientifique à cette représentation de la passion de la jalousie. Parmi les critiques modernes qui approuvent la véracité du côté psychologique des romans de Stendhal, Pierre Jourda dit:

"Descriptions, lentes analyses des sentiments les plus cachés, études de caractères, tout est vrai dans ces pages qui peuvent paraître touffues au lecteur pressé, mais qui n'étonnent plus aujourd'hui." ¹⁴

Taine n'a trouvé rien à critiquer du point de vue psychologique dans les romans de Stendhal. Les auteurs romantiques laissent leurs héros s'abandonner à leurs sensations et à leurs rêveries, tandis que Stendhal, tout à fait comme un écrivain de nos propres jours, en dissèque les siennes et celles aussi des personnages de ses romans.

Il y a, donc, dans les romans de Stendhal quelques éléments importants qui ne sont point du tout romantiques: son style sans nuance, sa manière objective de penser et surtout son don extraordinaire pour l'analyse psychologique juste et profonde.

Il y a des critiques qui nomment le Rouge et le Noir l'oeuvre ¹⁵ 'beyliste' par excellence. Pour Martino, c'est plutôt la Chartreuse de Parme qui est l'oeuvre [¶] toute pénétrée des pensées, des sensations

14

Jourda, op. cit., p. 251.

15

"Dans une satire assez âpre se marquent les préférences, les haines et les préjugés de l'auteur. C'est un livre tout animé de 'beylisme'." (Jean Giraud, L'École Romantique Française (Paris: Armand-Colin, 1931) p. 173.

et de la philosophie de Stendhal." Stendhal, qui a très peu inventé, lui-même a vu ou a senti toute la matière fondamentale de ses romans et il l'interprète à travers sa philosophie beyliste. Dans la Chartreuse de Parme, par exemple, autour et avec des vieilles histoires remontantes au XVIIe siècle, il entremêle et confond des impressions personnelles. Stendhal le romancier met en oeuvre ses propres souvenirs dramatisés. Le jeune héros unique en est le jeune homme que Stendhal avait été et qu'il était encore dans son imagination. Le 'beylisme' incarné, c'est Stendhal et Stendhal se réalise, tour à tour, dans le personnage de Julien, de Fabrice ou de Lucien. Afin de peindre son héros, Stendhal se regarde, mais il embellit le portrait en y ajoutant quelques linéaments de l'homme de ses rêves. La justesse de son observation personnelle intime et de son appréciation de la vérité des 'faits' sentimentaux est à la base de ses analyses psychologiques si authentiques et si avancées pour 1830.

Malgré toute transcription de temps et de milieu, partout dans les romans ce sont les aspects divers et changeants de sa propre âme que Stendhal scrute. Une telle préoccupation avec soi-même est une manifestation du 'culte du moi' romantique. Comme c'est par le côté autobiographique que le roman stendhalien se lie le plus à l'école romantique, pour mettre au point ce qu'il y a de romantisme dans cette oeuvre on doit découvrir autant que possible ce que l'auteur y a mis de soi-même.

Stendhal se procura le cadre et les personnages essentiels de la Chartreuse de Parme dans une vieille chronique napolitaine qui lui plaisait et d'où il reproduit l'incident de l'évasion par une corde de la tour Farnèse. De son traitement de cette intrigue, Blum dit:

Mais son travail d'imagination a suivi la direction habituelle. Il a compté telle qu'elle l'histoire qui l'avait frappée. . . . Seulement, il s'y est logé lui-même. . . . Il s'est dit: Qu'aurais-je éprouvé, comment aurais-je réagi contre le dehors si j'avais grandi dans une petite cour italienne, neveu d'une favorite charmante et protégé d'un ministre tout-puissant? 17

Cette favorite charmante, Stendhal l'avait connue à Milan: Angéla Piétragrua, capricieuse et passionnée, ressemble à Gina Piétranera, double stendhalien de la séduisante et voluptueuse Vanessa Farnèse du XVIII^e siècle. Plus tard dans sa vie, mais à Milan aussi, Stendhal avait rencontré l'objet de sa pure et sublime passion, Métilde Dembowski. Fabrice del Dongo entre Gina et Clélia Conti figure Stendhal entre Angéla et Métilde, mais Stendhal accorde à Fabrice le bonheur d'un amour réalisé que lui-même a rêvé mais n'a jamais gagné.

Protégé par un parent influent, le sous-lieutenant Henri Beyle de l'armée d'Italie poursuivit une courte carrière militaire. Plus tard, sous la même protection il se fit commissaire de guerre et comme agent de Napoléon il passait plusieurs années à l'étranger. Dans sa qualité officielle il lui arriva d'assister à la célèbre bataille de Bautzen sans rien voir de l'action. Il reparait des traits ~~de caractère~~

de caractère d'Henri Beyle dans le jeune Fabrice del Dongo qui risque tout quand il quitte son pays natal pour se joindre en France à l'armée de son idole, Napoléon. Stendhal a aussi assisté à Waterloo, car il avait connu de première main la confusion, l'ennui, la fatigue et le manque de gloire de pareils engagements.

L'action violente de la Chartreuse est une manifestation de l'énergie que Stendhal admire extrêmement. Elle est plutôt un traité de l'Italie de la Renaissance que de celle du XIXe siècle! Néanmoins, Stendhal lui-même avait eu affaire avec la police inquisitrice et il avait observé de près les intrigues de Metternich et de la Sainte-Alliance et les complots des carbonari. Chassé du pays, Stendhal gardait longtemps une nostalgie de l'Italie et en regrettait la vie voluptueuse et les mœurs faciles. A vrai dire, ce n'était qu'un petit monde dilettante de Milan et les lecteurs de l'auteur des chroniques ^{anciennes} qui ont déterminé l'image stendhalienne de l'Italie. Dans la Chartreuse Stendhal ne réussit point à peindre un tableau de l'Italie de 1820. quoiqu'on y trouve, sans doute, l'Italie qu'il a connue, ou peut-être celle qu'il a ressentie. Cette manière subjective d'imaginer une mise en scène est un aspect bien romantique du roman, la Chartreuse de Parme, comme l'est aussi le choix d'un pays étranger, car les romantiques avoués se font gloire de leur 'cosmopolitisme'.

Stendhal a trouvé l'intrigue du Rouge et le Noir dans le compte-rendu d'un procès-judiciaire. L'accusé était un jeune séminariste qui,

ayant été dénoncé comme amant de la mère de ses élèves, l'avait tuée. Ce crime eut lieu à l'église pendant la messe et voilà le cadre du roman tout fait! Puis, comme dit Blum: "Il ne reste plus qu'à insérer dans le personnage la sensibilité même de Stendhal, cette âme de jeunesse toujours présente et pour qui l'imagination dispose sans cesse de nouveaux logis." ¹⁸ Sans trop de difficulté Henri Beyle se transforme en Julien Sorel. Chez son père et dans sa ville natale Henri Beyle avait été solitaire et incompris et il avait nourri son antipathie envers ce qu'il estimait la bassesse générale qui l'entourait. Les malheurs de Julien comme ceux de Beyle devaient leur origine à une enfance isolée et triste: lui aussi avait perdu sa mère chérie, détestait son père et méprisait ses camarades d'école, comme Julien les séminaristes, et son esprit indépendant se rebâillait contre les bornes étroites et, en apparence, infranchissables de son ambiance. Plus tard, à Paris, Henri Beyle, petit commis de bureau, comme Julien chez M. de la Môle, trouvait sa condition dépendante un affront à son orgueil. Le parent pauvre de l'hôtel Daru, embarrassé des gaucheries qu'il commet, reparaît dans le personnage du fier secrétaire de M. de la Môle, piqué au vif par les sourires moqueurs des gens du monde noble. Ce n'est que par la lecture que les enfants Henri Beyle et Julien Sorel ont appris la vie et, dans les deux cas, une telle éducation livresque donne à la rêverie. On s'imagine tout un monde

 18

Blum. op. cit., p. 86.

irréel où son coeur est secoué souvent par des passions sublimes. Dans le Rouge et le Noir, donc, on ne s'étonne pas de faire la connaissance de deux femmes qui ressemblaient à celles après lesquelles le timide adolescent languissait, mais qu'il attendait en vain. Son imagination ardente évoque au jeune précepteur, Julien Sorel, les idées "que tout autre homme de son âge aurait eues depuis longtemps."¹⁹ Après une enfance passée en grande partie parmi les hommes, la rencontre de tous les jours avec la femme tendre et aimable et un peu naïve, qui était madame de Rnal, ne pouvait guère manquer d'aiguiser les imaginations de Julien, surtout ses rêves délicieuses du bonheur d'une conquête d'amour.

Quand madame de Rnal arrive à la fin à révéler son amour pour Julien il est pour le moment prêt à s'abandonner aux impulsions spontanées. Mais Julien se méfie avant tout de s'exposer au ridicule en montrant aucune faiblesse sentimentale. Par exemple, au commencement de cette affaire, il ne pouvait pas supporter l'idée que son inexpérience et son rôle dépendant puissent lui défendre de toucher la main de madame de Rnal, et ensuite de se faire son amant. Son amour-propre et son sentiment d'honneur le condamnèrent à ne pas reculer. Il avait "l'idée d'un devoir à accomplir et d'un ridicule ou d'un sentiment d'infériorité si l'on n'y parvenait pas."²⁰ En cas

19

Le Rouge et le Noir, p. 49.

20

Ibid., p. 58.

d'échec il jure de se brûler la cervelle. Ce vœu est un écho de plusieurs pareils, jurés de temps à autre par Stendhal, amoureux désappointé, mais jamais bémusé. Dans son Journal il fit l'admission de ses défaites et même y esquissait des pistolets dans la marge. Julien subit des supplices atroces qui cessent au moment de la consommation de son devoir. Il est courageux et risque sa vie pour se vaincre lui-même. Pareillement, dans le cas de Mathilde de la Môle, c'est bien sa position subordonnée qui nie au petit secrétaire le privilège de refuser les avances qu'elle lui fait. Ce serait une défaite insupportable à son âme hautaine. Aux affaires du cœur, Julien s'exerce à volonté pour conserver la tête froide du stratège. Madame de Rênal et Mathilde sont également pour lui des forces hostiles. Par moments, cependant, à travers son revêtement de sécheresse et de calcul, on aperçoit, chez Julien, une passion bouillonnante et des impulsions naturelles. On se souvient ici de l'amoureux Stendhal qui passe les intervalles entre ses visites rares auprès de Métilde à dresser des plans infailibles pour se faire aimer d'elle et qui oublie toute sa stratégie à la vue de sa bien-aimée. Stendhal sent le remords à cause de tants de projets manqués, à cause de sa timidité victorieuse: Julien, au contraire, exécute généralement ses projets.

C'est de la méfiance que Julien a envers tout le monde que proviennent ces "traits atroces qui font horreur" à Mérimée et à

tant d'autres critiques. On l'a appelé un "un calculateur impitoyable" et "une âme méchante et le plus infâme petit roué qu'il y ait

22

au monde." Il leur semblait un arriviste odieux et on le frappa

23

d'anathème. La duplicité et les mensonges de Julien, si fortement décriées, sont pour lui une arme légitime pour se protéger contre un monde hostile. "L'hypocrisie marquée ainsi", dit Blum, "le non-acquiescement au dehors, la révolte réservée; elle est la forme

24

d'indépendance intérieurs." Le père de Julien s'est moqué de son goût pour la lecture et a jeté son livre dans le ruisseau; ses frères l'ont battu, et voilà l'âme stoïque de Julien initiée aux voies de la dissimulation pour ne pas avoir à révéler ses chagrins. Le petit Henri Beyle déteste les qualités bourgeoises et mesquines de son père et conserve, contre tout intrus paternel, l'intégrité de ses pensées. En face du choix entre la résignation et l'hypocrisie on choisit celle-ci et par sa façon d'agir on dissimule sa manière de sentir.

21

Mentionné par Blum, p. 92.

22

Ibid.

23

Cf. le jugement défavorable sur Julien Sorel exprimé par Jules Janin dans le Journal des Débats, du 26 décembre, 1830. "(Stendhal) promène avec un admirable sangfroid, son héros, son monstre à travers mille turpitudes, à travers mille niaiseries qui sont pires que des turpitudes. Singulier plaisir que c'est donné cet écrivain de réunir en bloc toutes les crâilleries, toutes les misères, toutes les dissimulations, tous les mensonges, toutes les superstitions, toutes les cruautés de notre état social." (Bernard Weinberg, French Realism The Critical Reaction, p. 10.)

24

Blum, op. cit., p. 100.

Julien l'arriviste décide par l'application des raisonnements logiques de se faire prêtre afin de faire fortune. Pour Stendhal les mathématiques furent le moyen de se tirer de Grenoble et de se transporter à Paris, ville de ses rêves: pour Julien ce fut le séminaire qui devait le mener au pareil but, car, à cette époque, c'était par la voie de la carrière ecclésiastique qu'on faisait fortune. Le jeune ambitieux Julien Sorel est précurseur, peut-être modèle, des types comme Robert Greslou, le Disciple de Bourget, un aventurier intellectuel qui entreprend, sans scrupule, des expériences sur un sujet humain. Sainte-Beuve lui attribue "Cette disposition à faire son chemin qui semble désormais l'unique passion sèche de la jeunesse instruite et pauvre."²⁵

Paul Bourget a reconnu l'origine autobiographique du caractère de Julien et que "le point de départ avait été fourni à Beye^{le} par une continue et dure expérience de la solitude intime."²⁶ La duplicité est nécessaire à Julien-Stendhal, un ambitieux, privé du soulagement de la confiance permis aux êtres moins défiants.

Pour comprendre ce qui était au fond de l'ambition de Julien il faut examiner de près les doctrines beylistes. Sans doute, Julien convoitait le pouvoir et l'amour et il aurait bien content aussi d'atteindre en sus une haute position et les richesses. Mais le

26

Sainte-Beuve, Causeries de lundi, le 9 janvier, 1854.

26

Paul Bourget, Essais de Psychologie Contemporaine (Paris:Plon, S.D.) p. 321.

beyliste cherche avant tout son 'bonheur', la satisfaction de son intérêt. C'est sa sensibilité avide et son sentiment de supériorité qui incitent son ambition. Il se croit mériter toujours les meilleures choses. Il se croit fait pour jouir de tout. L'indocilité de Julien, son intolérance de l'ennui et son 'espagnolisme' hautain déterminent son intérêt. La philosophie beyliste ne se préoccupe pas des questions morales mais seulement de la fidélité à l'intérêt de l'individu, et Julien, comme Stendhal, est possédé par l'idée du bonheur intime, beaucoup plus rare que le plaisir sensuel.

Dans le personnage de Julien se trouve donc la contradiction de tempérament de l'auteur lui-même. Il est hypocrite pour protéger sa sensibilité contre des injures et des humiliations: pour rien au monde abandonnera-t-il son haut idéal irréalisable de ce qui est pour lui le vrai bonheur. Il y a quelques occasions où le côté sensible de Julien l'emporte sur ses calculs. Après de son ami campagnard, Fouqué, de l'incorruptible abbé Pirard et de la tendre et naive madame de Rênal, il n'est qu'un jeune homme sincère et simple, même charmant.

Il arriva un jour où les critiques firent des jugements moins dénigrants et de Julien Sorel et de son créateur. Taine admire la force et la volonté de ce caractère qui montre de grandes actions, des pensées profondes, des sentiments puissants ou délicats. ²⁷ Émile Zola aperçoit le côté sensible du tempérament de Julien, qu'il décrit

comme "une noble nature, sensible, délicate, . . . Au fond, le plus noble esprit du monde, désintéressé, tendre, généreux, S'il périt, c'est par excès d'imagination; il est trop poète." Léon Blum trouve bien séduisant le tempérament bi-face de Julien, l'idéologue et l'âme sensible. De cet original il dit:

Mais le charme éternel de la figure, sa vérité originale, sa poésie, c'est précisément que l'écrivain l'ait saisi au moment où toutes les crédulités, toutes les exigences de la jeunesse subsistent encore, où le mépris des hommes traduit plus d'inexpérience que de cynisme, où le calcul et la politique recouvrent seulement la tendresse friable du coeur, où la méchanceté même est passionnée, au moment où les aspirations nées du premier sentiment de soi-même et du premier contact hostile avec le monde restent encore pénétrées par la naïveté fraîche de la jeunesse, par son ardeur désintéressée, par son enthousiasme devant la grandeur et la beauté. 28

Cet enthousiasme est un aspect de l'énergie pour laquelle Stendhal lui-même est si enthousiaste. L'âme 'espagnole' de Stendhal préfère infiniment l'action et l'énergie de l'Empire aux médiocrités des régimes qui le suivirent et où l'on avait à faire sa voie aux moyens des intrigues de la Congrégation. Fabrice del Dongo est un napoléoniste acharné et Julien Sorel regrette les jours passés où un jeune homme d'esprit et d'audace ne trouvait pas le chemin à la réalisation de ses ambitions barré par la naissance. Julien regardait Napoléon comme un 'surhomme'. Julien lui-même a l'audace de lutter contre les circonstances qui

28

Émile Zola, article dans Romanciers naturalistes, 1881, cité par Edouard Rod, Stendhal (Paris: Hachette, 1892) p. 143.

29

Blum, p. 106.

contraignaient son énergie naturelle. Le 'surhomme' ne met jamais en doute sa supériorité sur les âmes communes: il est comme l'aigle solitaire qui vole si haut et dont la vue fait penser Julien à l'isolement moral et à la supériorité de Napoléon, et de lui-même. L'énergie que Stendhal lui-même professe se traduit plutôt dans l'émotion que dans l'action, dans l'exaltation d'âme sous l'excitation des passions fortes. C'est une vue bien beyliste qui considère le bonheur personnel et suffisant à lui-même comme but de l'énergie.

Il y a beaucoup de Stendhal dans le personnage de Lucien Leuwen aussi. Cette fois le héros a pour père un riche banquier et se trouve dans un milieu au centre du monde politique. Dans ce livre, Stendhal expose son dégoût pour les intrigues et les mesquineries du 'juste-milieu'. Lucien, qui incarne le thème sans cesse répété de Stendhal, celui d'un jeune homme sensible qui débute dans un monde dont il est complètement méconnu, se raidit contre ce qu'il y prévoit pour lui.³⁰ Tout à fait comme Julien au séminaire, il lui faut un manteau d'hypocrisie pour ne pas être corrompu par l'air vicié de la garnison à Nancy ou souillé par les complots politiques et le cuisinage des comptes de son travail au ministère. Sans doute, Stendhal tire de ses expériences beaucoup de détails de la vie militaire de Lucien et de ses besognes de bureau. L'hypocrisie chez Lucien et chez Julien, comme

30

"Il y avait toujours chez Lucien une certaine horreur instinctive pour les choses basses qui s'élevait comme un mur d'airain, entre l'expérience et lui. Il détournait les yeux de tout ce qui lui semblait trop laid." Lucien Leuwen, p. 194.

L'ironie chez leur créateur est presque une qualité admirable: c'est leur moyen de ne pas être de leur ambiance, de trouver ailleurs leur bonheur intime. Pour tous les héros de Stendhal l'ambition unique est celle du bonheur.

En faisant vivre les jeunes héros de ses romans, Stendhal le romancier, qui lui n'est plus jeune, vécut dans ses souvenirs et ranima les actions de sa jeunesse. Aussi, l'exposition, au moyen du roman, des théories stendhaliennes de l'amour-passion et de l'énergie de la volonté exige la jeunesse des personnages principaux, qui doivent encore faire leur voie et dont les émotions sont encore des plus intenses. Les détails des portraits des jeunes ambitieux sont les plus nets à cause du second rôle, complémentaire à celui du héros, que Stendhal se délègue dans chaque roman. M. le comte Mosca, Leuwen père et M. de la Môle sont les produits de l'évolution de la mise en action de l'idéologie. Ils sont tous des hommes d'esprit vif, dont la conversation est d'une sagace piquante et remplie d'une ironie cynique. Surtout ils sont tous des hommes calculateurs. Le comte Mosca sait vivre: il se domine et il dirige à son gré les autres. Sa fidélité à soi-même l'empêche de s'abaisser jusqu'aux perfidies, par exemple, d'un Rassi. Non plus a-t-il perdu la capacité de s'abandonner aux extases et aux tortures d'un vrai amour-passion. Sous l'influence de sa forte et précieuse passion pour la belle duchesse *Sanséverina* il est prêt à tout quitter afin de la suivre. Pareillement, et Leuwen père et son fils Lucien possèdent la dualité de nature de leur créateur.

Celui qui a passé la quarantaine n'a plus la fraîcheur et l'élan de l'adolescence, et ses traits de sagesse et de contrainte voilent la sensibilité qui reste toujours la sienne.

L'aspect autobiographique des romans de Stendhal et la manière subjective de penser qui s'attache à cette particularité les lient assurément au romantisme en littérature. Le héros qui en est toujours Stendhal, est un personnage romantique parce qu'il sert d'exemple du 'culte du moi'. Même, abstraction faite de leur rôle autobiographique, Julien, Fabrice et Lucien sont tous intrinsèquement des héros romantiques. Ils sont tous des 'enfants du siècle'; ils ont en commun des traits byron^{iens}~~iques~~ et leur histoire en chaque cas ressemble beaucoup à une histoire d'amour romantique.

'L'enfant ' du XIXe siècle est l'héritier de l'homme sensible du XVIIIe siècle. La Confession d'un Enfant du Siècle, par Alfred de Musset, est en même temps une délinéation et une explication de l'évolution de ce type romantique qui se renferme dans soi-même et ne cherche pas à exercer ses énergies sauf à cultiver, à sentir et à apprécier ses propres sensations. La société matérialiste qu'a produite la Révolution et la succession de bouleversements politiques qui en était la suite ne lui offre ni place ni espoir. Se sentant presque comme à l'étranger, l'homme de coeur et de goût trouve la vie bien douloureuse. Il souffre d'une maladie persistante, mais il n'agit point: c'est le type romantique pensif. Lord Byron, l'aristocrate anglais, lui aussi est un 'enfant du siècle', et par les circonstances

de sa vie et par ses traits particuliers de caractère. Mais le héros de ses poèmes méprise la lassitude et c'est en révolté qu'il jette son défi à toutes les convenances qui gênent les libertés qu'il s'arroge. Le héros byronien est donc un type^{de} romantique actif. Quand le romantisme était en train de devenir un culte, ceux qui suivaient la dernière mode trouvaient leur modèle et leur inspirateur en Musset et en Byron et allaient même jusqu'à imiter les affectations exotiques, la manière hautaine et dédaigneuse, la mine cadavereuse et les^{yeux} brillants qu'on prétend témoigner les passions brûlantes et le remords amer, et le 'dandysme' ostentatoire en conduite et en costume de leurs idoles. Les héros de la littérature romantique suivaient la mode aussi: ce sont les frères de 'l'enfant du siècle'.

Comme l'enfant du siècle^{le}, le héros de Stendhal est un jeune héros qui se trouve par un mauvais destin en face d'un monde hostile qui ne le comprend pas. Armance, Julien, Lucien et Fabrice sont tous conscients et fiers de leur singularité. Ce sont tous des âmes supérieures, s'arrogeant, comme René, comme Musset, comme Byron, un droit indiscutable au mépris pour tous et pour tout. Ils tiennent en horreur ce qu'ils estiment la canaille, un sentiment qui les rattache à la même famille que le 'surhomme' de Nietzsche ou que leur idole particulier, Napoléon. En somme, les jeunes ambitieux des romans de Stendhal ressemblent plus au dédaigneux lord Byron qu'à René, si prêt aux larmes. Julien Sorel, par exemple, regrette que sa jeunesse l'eût empêché de déployer ses énergies sous l'étendard de Napoléon, mais il ne

s'abandonne pas aux lamentations futiles. Julien compte faire son chemin, ne songe qu'à réussir, et les crimes au moyen desquels il fait son chemin, ne sont pour lui que les actes intenses propres à un caractère énergique. Même son hypocrisie est une forme de cette volonté féroce: la dissimulation qu'il exerce est le produit du respect qu'il se rend et à personne d'autre!

La fierté d'âme de Julien, qui reçoit la mort avec plaisir est une qualité byronienne aussi: elle répudie l'obligation d'une vie sauvée par l'influence et y préfère la liberté finale de la guillotine. Ses pensées à la mort et au suicide sont encore un symptôme du 'mal du siècle': le romantique mélancolique prétend au privilège de la mort aussi!

Comme Manfred ou Caïn des poèmes de Byron ou comme le sombre Faust de Goethe, Julien est un hors-la-loi, et, en méphistophèle il ne daigne jamais plier la tête. Il commet des crimes afin de manifester sa supériorité. Par exemple, quand il se met à écraser impitoyablement ses propres sentiments les plus délicats il se lance dans le chemin du 'satanisme', la poursuite voulue du vice. Julien endure son coeur contre les premiers mouvements d'une vraie affection pour madame de Rênal. Il trompe, de parti pris, et à cause de sa fidélité acharnée à soi-même, non seulement la tendre et douce madame de Rênal, mais aussi son honnête ami Fouqué qui veut le prendre comme associé dans un commerce de bois prospère et, aussi son bon précepteur l'abbé

Chélan et même Mathilde de la Môle. Chaque fois qu'il lui faut un choix Julien favorise le côté hypocrite et trompeur.

Le 'satanisme' de leur héros attire une foule de disciples autour de lord Byron. Le scandale de sa vie excite une admiration étendue. Le type romantique de la littérature à la mode figure souvent un beau ténébreux, un lord Byron, dont les péchés étaient trop exotiques, trop noires à nommer. On aime la pose de l'homme de mystère, victime d'un sort funeste. A un tel homme fatal on attribue même des crises de nerfs, des évanouissements ou d'autres détresses physiques qui puissent suggérer quelque maladie peu connue. Armance, par exemple, est affligé d'une tare secrète et exotique. Quelque mystère accentue souvent la singularité des personnages principaux des romans de Stendhal. Il se peut, par exemple, selon les allusions de l'auteur, que Julien et Fabrice, tous les deux, doivent leurs qualités admirables à une origine plus digne que leur paternité apparente. Stendhal signale à ses héros leur singularité mystérieuse en leur accordant de nombreuses prémonitions et présages. Un aigle solitaire, un morceau de papier portant son nom en anagramme, sont de signification prophétique pour Julien; au cas de Fabrice il y a les énigmes de l'astrologue, l'abbé Blanès. Affligé d'une maladie secrète, soit physique ou spirituelle, d'origine mystérieuse et de destinée triste, voilà le romantique mélancolique René, et tous ses confrères.

Julien Sorel, malgré tous ses calculs, ne manque point d'être atteint par l'atrophie de la volonté qui est un symptôme du 'mal du siècle'. Il y a un "je ne sais quoi d'inachevé dans ses actes," dit Jacobet, en attribuant cette circonstance à ce qu'il appelle le ³¹ "trouble du héros stendhalien". L'oisiveté futile, incertaine et pessimiste se découvre surtout dans le caractère d'Octave, mais n'est pas absente de celui des autres personnages des romans de Stendhal. Bien des fois, en effet, c'était la volonté de sa tante, la duchesse Sanséverina, plutôt que la sienne qui faisait agir Fabrice del Dongo. Dans la tour Farnèse, sans espoir de liberté, Fabrice se résigne à l'emprisonnement, même à la mort et se fait presque un bonheur de sa détresse. Il peut arriver, néanmoins, que l'isolement et l'essens de futilité sollicite dans le souffrant, ordinairement assez langoureux, une fièvre de pessimisme et de révolte. C'est cette fièvre qui infecte les Byron et les Julien Sorel. Intransigeants, ils ont l'orgueil de se sentir plus malheureux que la foule vulgaire, qu'ils choquent par le scandale affiché de leurs actions. Ils maudissent la vie et rejettent Dieu.

Les 'enfants du siècle' appartenaient à une élite sentimentale, qui, ne pouvant supporter le monde actuel, ne sait vivre que dans un pays tout intérieur. Octave, Lucien, Julien et Fabrice sont tous de

 31

Jacobet, op. cit., p. 21.

cette élite sentimentale et mélancolique pour qui la rêverie est leur asile. La musique à un bal, une belle soirée d'été, les eaux du beau lac Grianta, un abri parmi les hauts rochers, la lecture de la Nouvelle Héloïse ou du Mémorial de Sainte-Hélène, l'isolement de la tour Farnèse ou de la haute prison de Julien sont capables de provoquer des rêves délicieux quoique mélancoliques dans les esprits d'exception et de les éloigner de la foule. On éprouve le bonheur d'être triste.

Les affaires amoureuses que Stendhal présente dans ses romans sont tristes, aussi même tragiques. Elles appartiennent à cette terre de chimères qu'habitent en rêves Stendhal et ses héros. Son livre, De l'Amour, fit l'exposition de cet idéal qu'il appelle l'amour-passion, et établit la distinction entre cette passion et des amours secondaires. Lucien et Julien rêvent d'être adorés par la femme parfaite, de la même façon que Stendhal lui-même. Comme ses héros sont tous le jeune homme que Stendhal aurait voulu être, les femmes dont ils sont épris ne sont autre que sa chère Métilde, et l'évolution de chaque passion suit le procédé de la 'cristallisation'. Cet amour-passion qui se découvre comme un coup de foudre et est à lui-même la seule règle est un amour romantique à l'extrême. Stendhal, comme Rousseau, exalte la primauté de la passion, dont l'ardeur sert à distinguer l'élite parmi les hommes. C'est un devoir d'obéir, un tort de résister à une telle passion. A cause de Clélia Conti, par exemple, Fabrice est prêt à abandonner sa tante et à laisser tomber dans l'oubli tout ce qu'il lui doit. L'amour de madame de Rênal pour Julien ne laisse pas de

place même à son affection pour ses enfants. Selon Stendhal, leur passion donne le droit d'agir ainsi. La chose la plus importante dans une affaire d'amour est la communion des coeurs, et même les souffrances, qui sont la suite de l'amour sont un bonheur. Clélia, madame de Rênal et madame de Chasteller, les femmes auxquelles Stendhal assigne la première place dans ses romans sont douces et tendres et la passion qui les maîtrise est en même temps exquise et magnifique. Il y a une sorte de mysticisme dans une conception d'amour qui répugne aux satisfactions matérielles et qui croit que 'posséder n'est rien, c'est jouir qui est tout'.³² Cette passion intense et tragique ne peut jamais se réaliser: c'est un amour de rêve, un amour bien romantique.

Stendhal refuse place dans son oeuvre aux femmes médiocres. C'est une femme sur un piédestal¹ qu'on y trouve, qui possède un coeur sensible et une âme de noblesse 'espagnole', qui éprouve les extases et les angoisses d'une rare amour-passion et qui abandonne tout pour l'éprouver. Clélia Conti, madame de Rênal et madame de Chasteller sont la face féminine d'une étude d'amour, une étude qui suit les étapes de la 'cristallisation'. Ce procédé s'avance lentement, accompagné de joies et de douleurs: à la fin les amoureuses sont toutes **entièrement** soumises à leur passion. Madame de Rênal meurt de la mort de son amant. C'est de sa maîtresse idéale que Stendhal écrit. Elle est,

en grande partie, Métilde Dembowski, mais elle est plus passionnée et vivace et possède 'l'espagnolisme' que Stendhal avait attribué dans son imagination d'adolescent à Angéla Piétragrua. Sa préférence parmi les femmes s'explique par l'esthétique de Stendhal. Il estime la musique de Mozart et les toiles de Corrège et ses femmes favorites sont également précieuses et capables d'évoquer dans le coeur de Stendhal les rêveries les plus exquises.

Le sentiment d'amour éprouvé par Mathilde de la Môle envers Julien n'est pas l'amour véritable; c'est plutôt l'amour-vanité tel que Stendhal le décrit dans De l'Amour. Mathilde ne cherche qu'à satisfaire son amour-propre, à se distinguer de ses semblables en revivant les aventures exotiques de son ancêtre, Marguerite de Navarre. Mathilde se donne ^{ai} raison avant de laisser son coeur être ému, tandis que ~~pour~~ madame de Rênal, sans y raisonner, fait tout ce que le coeur dicte.

Les actions et les idées de Mathilde de la Môle sortent de l'ordinaire et sentent le mélodrame. Stendhal semble se délecter aux aventures romanesques comme les siennes et il se sert des intrigues mélodramatiques comme écran pour ses dissections psychologiques. On trouve dans l'oeuvre de Stendhal quelques traits du roman gothique d'Anne Radcliffe. Par exemple, ^{Mathilde} en coeur contemporaine de la reine qu'elle adore, agit selon les moeurs d'un âge plus brutal et plus passionné que le sien. C'est elle qui est le pivot de l'action des scènes pittoresques et somptueuses, mais énormément grotesques, de l'adoration et de l'enterrement nocturne de la tête de Julien Sorel. Du mélodrame

aussi est ce pays romanesque, la terre de l'énergie, l'Italie des brigands et des carbonari qu'est le cadre étranger de la Chartreuse de Parme. Stendhal a un goût bien romantique pour l'atmosphère des jours passés: la matière qu'il tire des sources anciennes arrive presque à cacher la contemporaine dans la Chartreuse et, parfois aussi, dans le Rouge et le Noir. Les intrigues de Stendhal sont pleines à déborder des détails de mélodrame. Les hors-la-loi vivent dangereusement, conquérant leur fortune, point domptés par la mort sous n'importe quelle forme, suicide, meurtre ou assassinat. Il y a des évasions extraordinaires, des complots politiques, de belles femmes dans les cellules des condamnés. Le héros adore Napoléon; le héros sublime, c'est ce même Napoléon. L'énergie féroce du héros, les droits que s'arrogent ses passions arrogantes et extravagantes amènent aux actions bizarres. Le décor du roman est souvent grotesque et l'atmosphère mystérieuse. Plusieurs de ces traits d'intrigue romantique remontent au 'roman noir', et des semblables se trouvent aussi dans l'oeuvre de Chateaubriand et dans les drames historiques de Hugo et de Dumas.

N'oublions pas que, malgré tout ce qu'on note des personnages invraisemblables, des émotions surexcitées et des situations exotiques dans les romans de Stendhal, un grand nombre de critiques perspicaces reconnaît que l'oeuvre de Stendhal contient le noyau du réalisme et loue l'objectivité et la véracité de ses analyses psychologiques. Dans ses romans Stendhal prétend étudier l'action des choses sur l'homme

et les critiques lui attribuent le mérite d'avoir aussi bien réalisé son intention. Ses romans sont, donc, des illustrations de plusieurs théories stendhaliennes, comprises dans sa philosophie beyliste. On y apprend que l'amour et la beauté, l'esprit et la volonté sont les éléments du bonheur particulier que Stendhal poursuit incessamment. Cette oeuvre est romantique par le caractère romantique du héros, par le mélodrame de l'intrigue, par le cadre exotique mais surtout par le lyrisme personnel qui le pénètre. Par le style sans nuance, et par l'analyse psychologique, elle est plus classique que romantique. Les mots de Martino au sujet du Rouge et le Noir peuvent s'appliquer aux autres romans aussi. Il y parle du Stendhal "abandonné au plaisir d'étudier dans l'aventure tragique que relatait cette chronique, les mouvements du coeur humain, tels que les faits authentiques d'abord, sa propre expérience ensuite, et ses études psychologiques lui permettaient de les reconstituer ou de les imaginer." L'oeuvre romanesque de Stendhal est en même temps son autobiographie retrospective. Les éléments en sont, selon Martino, "quelques âmes énergiques, des aventures dramatiques, de l'histoire, l'analyse psychologique, pas de phrases."

Paul Bourget, à propos du Rouge et le Noir affirme que ce livre "aura une actualité agissante à travers les siècles." André Gide

33
Martino, op. cit., p. 182.

34, Ibid., p. 169

35
Ibid., p. 328.

a mis la Chartreuse de Parme le premier dans son choix de dix romans. Conscient de l'incompréhension de son oeuvre par ses contemporains, Stendhal prédit qu'il y en aurait une appréciation croissante au futur lointain. De nos jours, il reste toujours un 'excitateur des idées'. Sa prévision n'était pas fausse.

36

Voir supra, p. 3, n. 9.

37

Sainte-Beuve, Causerie de lundi, le 9 janvier, 1854.

CHAPITRE VII

LE ROMANTISME DE STENDHAL

La poésie lyrique, qui apparut dès 1820 et qui est la véritable antithèse de la tragédie classique, est reconnue comme l'expression la plus éloquente de la philosophie fondamentale du romantisme. On y traite surtout des émotions personnelles: mais on tâche plus de les faire sentir que de les interpréter. Le pittoresque et le sentimental sont des traits saillants de la littérature romantique et ils s'interprètent au moyen d'un style littéraire marqué par une langue riche et colorée. On sait que Stendhal renie absolument le moindre attachement à ce lyrisme et qu'il dénonce les descriptions et les pleurs, toute emphase, tout étalage d'émotion, tout le 'vague' romantique. Pour arriver à son propre but, qui est de noter clairement et objectivement les déductions qu'il tire de ses observations sur les mobiles secrets et sur les qualités des hommes, il ne lui faut qu'un moyen de notation lucide. Stendhal rejette le 'vague' de l'expression romantique: lui, il y vise la clarté analytique et la précision logique. Il condamne avec entraînement le style romantique. Son propre style s'allie au classique.

En opposition au classicisme du style de Stendhal se trouvent les faits de sa vie actuelle. Cette ^{vie} aventureuse et changeante où il ne manque pas d'affaires amoureuses, d'escapades et de séjours à l'étranger,

lui fournit des excitations de la sensibilité et des occasions pour le déploiement de l'énergie. Cette vie est romantique aussi par son indétermination et son manque de définition et de but. Des projets successifs n'aboutissent pas: la réalité trompe toujours le rêve.

Malgré le style dépouillé et le procédé dit logique des écrits ^{thé}historiques de Stendhal et l'analyse psychologique de ses romans, l'oeuvre de Stendhal découvre et souligne ses plus forts traits romantiques. L'Histoire de la Peinture et les autres écrits sur les beaux-arts attestent à maintes reprises son goût personnel en esthétique, un goût peu raisonné et bien romantique. Une pareille idéalisation du sentiment de l'amour se réalise dans le livre De l'Amour: Stendhal rejette toutes les sortes diverses du sentiment qu'il y a disséquées en faveur de l'amour-passion, son rêve irréalisable qui déprécie les plaisirs plus accessibles. Par le type romantique du héros, par l'intrigue extravagante et par l'élément autobiographique, le roman stendhalien n'est pas moins romantique. Quant à Racine et Shakespeare, malgré son manque de conformité avec le romantisme français, il est d'importance aux progrès du mouvement romantique. Il est romantique par son opposition à l'école classique. Stendhal est le hussard plutôt que l'interprète du romantisme.

Par le culte de sa personnalité Stendhal est romantique et c'est ce culte qui est le vrai vif du 'beylisme'. Celui qui comprend cet

aspect romantique du 'beylisme' sait bien comprendre aussi ce qu'est le 'bonheur' unique auquel Stendhal visait et le pourquoi de son choix de chemin pour y arriver. Le 'beylisme' détermine et le procédé et le but de la 'chasse au bonheur'. Comme le beylisme a son côté lyrique, le chasseur, le 'beyliste' Stendhal, malgré lui est un romantique. Ce romantique est un personnage altier, se sentant un isolé, qui répugne au vulgaire, qui admire l'énergie, qui rêve la violence, le danger et les fortes passions. Lyrique, il l'est aussi par sa prédilection en beaux-arts pour ce qui excite la sensibilité. Mais Stendhal ne sait pas qu'il est romantique et il ne veut pas l'être. Celui qui ne voit dans le 'beylisme' que les froids calculs d'un égotiste reste aveugle à une bonne partie de cette philosophie unique et bien humaine. On ne peut pas imputer le romantisme au froid calculateur mais non plus sait-on le refuser à celui qui érige tant de châteaux en Espagne.

Alors, examinons les chemins qui avancent le chasseur du bonheur sur sa voie. C'est par le champ d'expérience que Stendhal préfère aller à sa chasse et ce choix de moyen, au premier abord, semble tenir peu au romantisme, il semble plutôt matérialiste. Par sa manie pour les faits précis et par sa soif de 'mètres cubes' d'idées raisonnées Stendhal est certainement tout autre que romantique. Il l'est, par contre, par les satisfactions intérieures imaginaires et troublantes qu'il reconnaît. Quoiqu'il ne les oublie pas, il souligne peu le physique et le sensuel. Plus Werther que don Juan, pour Stendhal les expériences réelles sont les sentimentales et les romantiques. Il

cherche la bonheur par les voies de la rêverie exaltée que la beauté extérieure telle que trouvée en art, en littérature ou en nature, et la beauté intime, poétique mais peu réelle, de l'amour-passion lui offrent. Les chemins qui mènent Stendhal vers son but désiré serpentent à travers les pays pittoresques des chimères romantiques. Malgré ces divagations, la logique stendhalienne assure qu'on ne s'égaré pas de la direction essentielle: on se sert de la 'méthode' pour atteindre une vérité qui manque d'actualité tangible.

Par aucun des moyens de son système est-ce que Stendhal n'aboutit aux fins qu'il poursuit. Mais comment est ce bonheur auquel il aspire? La philosophie égotiste de Stendhal, le 'beylisme', identifie le bonheur avec l'intérêt personnel. Les étapes de la chasse sont marquées non pas par les actions, mais plutôt par les fortes expériences intellectuelles et sentimentales. Le chasseur romantique est destiné à ne pas arriver à son terme, car c'est une chose intangible qu'il chasse. Ses jouissances esthétiques et intellectuelles et les souffrances d'un amour exalté fournissent à Stendhal un bonheur exquis et vrai, mais fugitif et incomplet. Donc, Stendhal a une conception du bonheur rousseauiste et lyrique; son idée en est bien romantique. Le bonheur est inconnaisable, un mirage du beau pays de chimères.

En conclusion, quoique Stendhal proclame à haute voix sa détestation du lyrisme romantique, il en est atteint lui-même. Mais il est un

René sans lamentations et un Byron sans récriminations et malédictions. Aussi, bien que le romantisme de Stendhal se sépare du cours du romantisme, par l'audace même avec laquelle il jette le défi aux règles traditionnelles Stendhal s'enrôle dans l'avant-garde romantique! Le lyrisme parle au coeur, le 'beylisme' aussi, ils sont tous les deux romantiques, mais leur langue n'est pas identique. Danssa personne et dans son oeuvre Stendhal découvre un mélange de réserve et d'abandon, d'idéologie et de romantisme sentimental. Romantique, Stendhal l'est, mais de sa façon particulière. Ses rêveries n'arrivent point à entamer sa lucidité intellectuelle. Par contre, il emploie les procédés logiques pour scruter ses propres aspects comantiques, ses états sentimentaux. Stendhal est un romantique dont la raison reste intacte.

S

BIBLIOGRAPHIE

A. OEUVRES DE STENDHAL

- Stendhal(Henri Beyle), Armance, Paris:Gallimard, 1932.
- _____, La Chartreuse de Parme, Paris:Librairie Gibert Jeune, S.D.
- _____, Le Rouge et le Noir, Paris:Librairie Gibert Jeune, S.D.
- _____, Lucien Leuwen, Paris:La Pléiade, 1934
- _____, Chroniques Italiennes, Paris:Le Livre, 1923.
- _____, Histoire de la Peinture en Italie, avec préface et avant-propos par Paul Arbelet, Paris:Arbelet-Champion, 1924.
- _____, Promenades dans Rome, Paris: Calman-Lévy, 1853.
- _____, Les Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase(The Life of Haydn, in a series of letters written at Vienna, followed by the Life of Mozart, with observations on Métastation and of the present state of music in Italy and France, Translated from the French of L.A.C. Bombet by the authors of the sacred melodies) London,1817.
- _____, Rome, Naples, et Florence, Paris:Lévy, 1854.
- _____, Mémoires d'un Touriste, Paris:Lévy, 1854.
- _____, De l'Amour, Edition Revue et corrigée et précédée d'une étude sur les oeuvres de Stendhal par Sainte-Beuve, Paris:Garnier, S.D.
- _____, Racine et Shakespeare,Etudes sur le Romantisme, Paris:Calman-Lévy,S.D.
- _____, Souvenirs d'Égotisme et Lettres Inédites, publiée par Casimir Stryienski, Paris:Bibliothèque Charpentier, 1892.
- _____, Vie de Henri Brulard, publiée par Casimir Stryienski,Paris: Émile-Paul Frères, 1923.
- _____, Journal, cinq volumes, établissement du texte et préface par Henri Martineau, Paris:Le Divan, 1937
- _____, Correspondance, cinq volumes,Paris:Le Divan, 1933--.
- _____, Correspondance Inédite, précédée d'une introduction par Prosper Mérimée,Paris:Calman-Lévy, 1855.
- _____, Choix de Pages, anecdotes et curiosités stendhaliennes, Paris:Société de Mercure, 1908.

B. OEUVRES SUR STENDHAL

- Alain(Chartier,Émile), Stendhal, Paris:Rieder, c. 1935.
- Bardèche, Maurice, Stendhal Romancier, Paris:Éditions de la Table Ronde, c. 1947.
- Bidet, François, Beyle-Stendhal, Stendhal Individualiste, A la recherche de l'autonomie, Paris:Cahiers de la douce France, 1927.
- Blum, Léon, Stendhal et le Beylisme, Paris:Albin Michel, 1947.
- Boppe, Roger, Stendhal à Rome, Paris:Horizonta de France, 1944.
- Bosselaers, Rémy, Le Cas Stendhal, Une Mise au Point, Paris:Librairie Droz, 1938.
- Bourget, Paul, Essais de Psychologie Contemporaine, Paris:Librairie Plon, 1901.
- Green, F.C., Stendhal, Cambridge University Press, 1939.
- Hazard, Paul, La Vie de Stendhal, Paris:Librairie Gallimard, 1927.
- Hytier, Jean, Les Romans et l'Individu, Paris:Les Arts et le Livre, 1928.
- Jacoubet, Henri, Stendhal, Paris:Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1943.
- Jacoubert, Henri, Les Romans de Stendhal, Grenoble:Drevet, 1933.
- Josephson, Matthew, Stendhal, or The Pursuit of Happiness, New York: Doubleday, 1946.
- _____, Memoirs of Egotism, (Souvenirs d'Égotisme). Edited with an Introduction and Notes by Matthew Josephson, Translated by Hannah and Matthew Josephson, New York, Lear; 1949.
- Jourda, Pierre, Stendhal, l'Homme et l'Oeuvre, Paris:Desclée de Brouwer & Cie., 1934.
- Krutch, Joseph Wood, Five Masters, A Study in the Mutations of the Novel, New York: Jonathan Cape & Harrison Smith, 1931.
- Martineau, Henri, L'Oeuvre de Stendhal, Histoire de ses Livres et de sa Pensée, Paris:Le Divan, 1945.
- Martino, Pierre, Stendhal, Paris; Boivin & Cie., 1934.
- Rod, Edouard, Stendhal, Les Grands Écrivains Français, Paris: Librairie Hachette, 1892.

- Sainte-Beuve, Les Romanciers du XIXe Siècle, Les Grands Écrivains Français, Etudes des lundis et des portraits classés selon un ordre nouveau et annotés par Maurice Allem Paris: Garnier, 1927.
- Souriau, Maurice, Histoire du Romantisme en France, Paris:Éditions Spes, 1927.
- Taine, Hippolyte, Introduction à l'Histoire de la Littérature Anglaise, Heath's Modern Language Series, 1898.
- _____, Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire, Paris; Librairie Hachette, 1914.
- Thibaudet, Albert, Stendhal, Paris:Librairie Hachette, 1931.
- Weinberg, Bernard, French Realism, The Critical Reaction, 1830-1870, New York:Modern Language Association of America, 1937.
- Zweig, Stefan, Trois Poètes de leur Vie, Stendhal, Casanova, Tolstoi, Paris:Éditions Stock, 1938.

C. OEUVRES SUR LE MOUVEMENT ROMANTIQUE

- Babbitt, Irving, Rousseau and Romanticism, Boston & New York: Houghton, Mifflin, 1935.
- Brandès, George, The Romantic School in France, Main Currents in Nineteenth Century Literature, vol. 5, Toronto:McMillan, 1905.
- Clement, N.H., Romanticism in France, New York:The Modern Language Association, 1939.
- Estève, Edmond, Byron et le Romantisme Français, Paris:Boivin & Cie., 1929.
- Giraud, Jean, L'École Romantique Française, Les Doctrines et les Hommes,
- Hautecoeur, L., et. al., Le Romantisme et l'Art, Paris:Henri Laurens, 1928.
- Hugo, Victor, Préface du Cromwell, London, Oxford Edition, 1916.
- Moreau, Pierre, Le Classicisme des Romantiques, Paris: Librairie Plon, 1932.
- De Musset, Alfred, La Confession d'un Enfant du Siècle, Oeuvres Complètes, vol. 5, Paris:Garnier Frères, 1923-1933.

Souriau, Maurice, Histoire du Romantisme en France, Paris:Éditions Spes, 1927.

Trahard, Pierre, Les Maîtres de la Sensibilité Française au XVIIIe Siècle, trois volumes, Paris:Boivin & Cie., 1931.

D. LISTE BIBLIOGRAPHIQUE GENERALE

Abry, E., G. Audic, P. Crouzet, Histoire Illustré de la Littérature Française, Paris:Henri Didier, 1931.

Bisson, Laurence, A Short History of French Literature, Pelican Books, 1945.

Des Granges, Ch.-M., Histoire de la Littérature Française, Vingt-Neuvième Édition, Paris:Librairie A. Hatier, 1933.

Faguet, Émile, Études Littéraires, t.4, XIXe Siècle, Paris:Société Française d'imprimerie et de librairie, 1900.

Lanson, Gustave, Histoire de la Littérature Française, Paris: Librairie Hachette, 1920.

Lanson, Gustave et Paul Tuffrau, Manuel d'Histoire de la Littérature Française, Nouvelle Édition, Paris:Hachette:Boston:Heath, 1946

Lavisse, Ernest, Histoire de la France Contemporaine, Tomes III& IV, Paris:Librairie Hachette.

Mornet, Daniel, Histoire Générale de la Littérature Française, Paris:Larousse, 1925.

Aristotle, Ars Poetica, W. Hamilton Fyffe, translator, London: William Heinemann, 1927.

Cabanis, Pierre Jean George, Rapports du Physique et du Moral de l'Homme.

De Staël, Madame, De la Littérature, Paris:Garnier, S.D.

Rousseau, Jean-Jacques, Rêveries d'un Promeneur Solitaire, Paris:Garnier,S.D.

Taine, Hippolyte, Introduction à l'Histoire de la Littérature Anglaise.

Saintsbury, George, French Literature, Encyclopedia Brittanica.