



Article scientifique

Article

2009

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

La littérature comme connaissance chez Stendhal

Lombardo, Patrizia

How to cite

LOMBARDO, Patrizia. La littérature comme connaissance chez Stendhal. In: Etudes de langue et littérature françaises, 2009, vol. 15, p. 107–118.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:96209>

La littérature comme connaissance chez Stendhal

Patrizia Lombardo

« Je proteste de nouveau que je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi. »

Stendhal, *Vie de Henry Brulard*.

Comme le drame, le roman est une fiction et demande au lecteur un pacte clair : qu'il sache qu'il s'agit d'une œuvre artistique. Celle-ci ne saurait pas être réelle comme un événement ou une action dans la vie normale, néanmoins elle peut produire des émotions presque aussi fortes que si elle l'était. En parlant du théâtre dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal raconte l'anecdote de ce spectateur qui, assistant à une représentation d'*Othello*, se précipite sur la scène avec son épée pour défendre Desdémone. Le but de ce petit récit est double, car il exprime la naïveté d'une identification simple avec l'art mais aussi le rapport étroit entre l'art et la vie à travers le jeu de la fiction. La bonne littérature, le bon théâtre permettent de connaître mieux la vie, ou, en d'autres termes, l'art n'imité pas la vie, mais montre le possible dans la vie, même par le truchement des inventions romanesques qui puisent dans les machineries théâtrales – telle l'échelle que, dans *Le Rouge et le Noir*, Julien place contre la fenêtre de Mathilde pour monter dans sa chambre.

La valeur philosophique de la connaissance de la vie est affirmée très tôt par Stendhal, dès l'époque où il s'essayait au drame, quand il écrivait à sa sœur Pauline en lui conseillant des lectures et en lui suggérant ce qui pouvait l'aider dans la recherche du bonheur. Il lui semble essentiel de connaître les passions humaines. La littérature constitue une des grandes voies d'accès à ce type de savoir, avec les bons ouvrages de philosophie, l'étude des autres et de soi-même. Les livres essentiels se réduisent à peu d'auteurs, les meilleurs, selon Stendhal, étant Hobbes et Hume, Shakespeare, Cervantès, Molière et Corneille. Pauline doit observer les gens dans les salons, analyser tous les jours ce qu'elle a ressenti, et interroger ses amies sur leurs sentiments. Stendhal remarque que, même si les mœurs changent selon les lieux et les époques, ils influent sur les passions qui, elles, sont plus ou moins les mêmes depuis que les êtres humains existent ; il pousse sa sœur à esquisser des taxinomies, en classifiant les affects en passions, états de passions et moyens de passions :

Il y a des passions, l'amour, la vengeance, la haine, l'orgueil, la vanité, l'amour de la gloire.

Il y a des états des passions : la terreur, la crainte, la fureur, le rire, les pleurs, la joie, la tristesse, l'inquiétude.

Je les appelle états de passions, parce que plusieurs passions différentes peuvent nous rendre terrifiés, craignants, furieux, riant, pleurant, etc.

Il y a ensuite les moyens de passion, comme l'hypocrisie. Il y a ensuite les habitudes de l'âme; il y en a de sensibles, il y en a d'utiles. Nous nommons les utiles, vertus ; les nuisibles vices. Vertus : justice, clémence, probité, etc., etc. Vices : cruauté, etc. Vertus moins utiles ou qualités: modestie, bienfaisance, bienveillance, sagesse, etc. Vices moins nuisibles ou défauts : fatuité, esprit de contradiction, le menteur, l'impertinence, le mystérieux, la timidité, la distraction, etc.

Remarque que beaucoup de ces choses sont en même temps habitudes de l'âme et défauts. Une passion peut rendre distrait, menteur ; cela est bien différent avec avoir l'habitude de la distraction, l'habitude de mentir, sujets de comédies traités par Regnard et Corneille. Pense à ces divisions de l'âme¹⁾.

Stendhal parle souvent des âmes sèches et des âmes sensibles ; les passions des premières ne sont que la vanité et l'amour de l'argent, tandis que les âmes sensibles connaissent l'amour et la tristesse, mais, au lieu de se morfondre dans un excès de mélancolie qui devient de la complaisance, comme chez Mme de Staël, elles apprennent l'usage de l'ironie et surtout de l'auto-ironie. La connaissance du moi devient aussi une éducation du moi : « Un enfant gâté est disposé à souffrir de tout ; un homme sage à souffrir le moins possible, et, en ne s'occupant pas de ses maux physiques, en prenant l'habitude de plaisanter de ses chagrins, il finit par en plaisanter avec lui-même seul dans sa chambre, pendant que l'enfant gâté sanglote²⁾. »

De *l'Histoire de la peinture en Italie*, publiée en 1817, à *De l'Amour* et aux grands romans (dont *Le Rouge et le Noir* paru en 1830), dans toutes ses œuvres les plus variées, Stendhal n'abandonne jamais l'idée d'une science de l'âme, qui lui semble la perspective la plus prometteuse de la philosophie et qui peut se tracer dans les arts et grâce aux arts. La musique n'est qu'émotion pure, la peinture et la littérature, en degré et forme différente, expriment les passions, les sentiments et les émotions, qui sont à la base des actions et des comportements des êtres humains. En 1827, il écrit à son ami Gian Pietro Vieusseux une lettre sur l'état de la philosophie à Paris :

1. La logique ou les recherches sur la manière de ne pas se tromper en raisonnant, et *l'art de ne pas se tromper* fondé sur cette science.
2. L'explication et la connaissance de *Dieu*.
3. L'explication et la connaissance de *l'âme*.
4. L'explication de ce qui se passe dans le cœur de l'homme quand il éprouve une passion : l'ambition, la vengeance, etc.³⁾

Stendhal remarque que les philosophes allemands se concentrent sur l'explication et la connaissance de Dieu, la métaphysique ; la psychologie (point 3), c'est-à-dire l'explication et la connaissance de l'âme, ne peut être approfondie que par une analyse plus complexe (point 4) qui étudie les motivations de nos actions, c'est-à-dire tout ce qu'on appellerait aujourd'hui : les phénomènes affectifs. Stendhal précise qu'il s'agit d'une recherche nouvelle qui n'en est qu'à ses débuts : on dirait presque qu'il est un « cognitiviste » avant la lettre car il est épris de logique et convaincu que la raison et les sentiments ne s'opposent pas, mais s'interpénètrent, ainsi que le soutiennent des philosophes de la tradition empiriste, comme Hume. Ce philosophe, lu par Stendhal, s'écarte du dualisme cartésien de l'âme et du corps, et dans sa *Dissertation sur les passions*, au lieu de définir chaque passion comme le faisait Descartes dans son *Traité des passions*, préfère étudier les circonstances multiples et contradictoires dans lesquelles les passions apparaissent. Les passions, reconnues comme essentielles, expliquent la vie sociale et se relient aux actions, aux idées et aux croyances des êtres humains.

La connaissance de l'âme et de ce qui se passe dans l'âme humaine constituent le fondement à la fois de la critique d'art et des romans de Stendhal. L'idéal moderne, dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, s'oppose à l'idéal classique en exaltant des valeurs affectives, telles la grâce, la vivacité, la tendresse et la saillie⁴⁾. Dans son ouvrage, qui est plutôt un traité d'esthétique qu'une véritable histoire, l'auteur insiste à plusieurs reprises sur la différence entre l'art des anciens et celui des modernes, formés, ceux-ci, par la civilisation chrétienne et les romans de la chevalerie : les anciens vivaient peu de passions fortes, qui étaient liées à la valeur suprême de la force physique, comme le courage, l'esprit guerrier et l'amour forcené pour la patrie, tandis que les modernes, touchés par l'amour, connaissent plusieurs passions et surtout ce que Stendhal appelle : les nuances des passions, c'est-à-dire toute une gamme d'états d'âme qui varient selon les situations et les circonstances.

Le peintre moderne, selon Stendhal, doit partir de l'imitation des anciens et, par exemple, ajouter à la tête de la Niobé ou de Pallas « l'expression d'une sensibilité profonde » et « l'esprit le plus brillant et le plus étendu »⁵⁾. La beauté et l'expressivité se fondent et se confondent l'une dans l'autre, donc il n'y a pas de différence entre l'éthique et l'esthétique : l'expression des passions et des nuances des passions que Stendhal trouve dans des œuvres de ses peintres adorés – surtout Raphaël, Michel-Ange et le Corrège – indique des valeurs morales liées à des affects – les vices et les vertus dont Stendhal parlait à Pauline dans sa lettre sur les divisions de l'âme ; la vision de toute cette variété d'émotions émeut le spectateur qui, dans l'art moderne (de la Renaissance), jouit non pas simplement et sensuellement de la beauté physique typique de l'antique, mais de la beauté de l'âme. Il ne faut pas oublier que, dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, l'auteur rappelle que la raison même qui l'a poussé vers les arts est l'amour ; dans les arts, une « âme tendre » peut trouver une céleste consolation à ses chagrins d'amour⁶⁾.

Ce que l'on pourrait appeler : le cycle de la tendresse dans les arts va du peintre aux figures

représentées et au spectateur lequel trouve dans la beauté et l'expressivité de l'art l'émoi proche des émotions réelles dans la vie. Le réalisme – au sens le plus général - de Stendhal est dirigé non pas vers la représentation mais vers l'expression : l'art et la vie ne se reflètent pas comme ce qui est représenté dans ce qui représente, mais se relie dans une dynamique continue entre l'un et l'autre et dans un mouvement d'apprentissage. Le lecteur apprend à apprécier les arts, plus il apprend, plus il trouve du plaisir dans les arts et plus il connaît sa propre vie et son âme.

Ce lecteur unique, et que je voudrais unique dans tous les sens, achètera quelques estampes. Peu à peu le nombre des tableaux qui lui plaisent s'augmentera.

Il aimera ce jeune homme à genoux avec une tunique verte dans l'*Assomption* de Raphaël. Il aimera le religieux bénédictin qui touche du piano dans le *Concert* du Giorgion. Il verra dans ce tableau le grand ridicule des âmes tendres : Werther parlant des passions au froid Albert. Cher ami inconnu, et que j'appelle cher parce que tu es inconnu, livre-toi aux arts avec confiance. [...]

Peu à peu ce lecteur distinguera les écoles, il reconnaîtra les maîtres. Ses connaissances augmentent, il a de nouveaux plaisirs⁷⁾.

Les beaux-arts sont un chemin vers la connaissance – des émotions et des valeurs dans la vie, et de la beauté dans l'art et dans la vie. Ce qui est vrai des arts l'est aussi de la littérature, qui, dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, apparaît çà et là par des remarques sur des écrivains, comme Goethe dans cette adresse au lecteur. Quant à Shakespeare, *Macbeth* et *Hamlet* sont cités à plusieurs reprises.

La vérité dans le roman

Dans sa critique enthousiaste de *La Chartreuse de Parme*, Balzac utilise le langage de la sensibilité et, comme dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, oppose les anciens et les modernes. Il voit Gina comme une âme sublime, un personnage émouvant qui n'a rien de l'antiquité et répond à l'idéal « tendre » du beau moderne tel que le décrit Stendhal :

La duchesse sera franche, naïve, sublime, résignée, remuée comme un drame de Shakespeare, belle comme la poésie... La duchesse est une de ces magnifiques statues qui font admirer l'art et maudire la nature avare de pareils modèles. La Gina, quand vous aurez lu le livre restera devant vos yeux comme une statue sublime : ce ne sera ni la Vénus de Milo, ni la Vénus de Medici : mais la Diane avec la volupté de Vénus, avec la suavité des Vierges de Raphaël et le mouvement de la passion italienne⁸⁾.

Gina, avec sa grâce, son « esprit extrêmement vif », son « feu de la saillie », sa gaieté et son « air

agile de la jeunesse », est la mise en œuvre des principes de l'idéal moderne tels que Stendhal le pose dans l'*Histoire de la peinture en Italie*.

En dépit de l'accueil très mitigé de Sainte-Beuve, les romans de Stendhal ont été appréciés par Hippolyte Taine : le premier les jugeait insupportables, tandis que le second considérait Stendhal le plus grand psychologue du siècle ; Zola, plus tard, reprochait à Stendhal trop de logique et un style abrupt. La vision matérialiste de Zola est ancrée au mécanisme simple de la cause et de l'effet⁹⁾. La dynamique psychologique de Stendhal en revanche, ainsi que l'a remarqué Georges Blin, rend imperceptibles les notations rapides sur le milieu physique et social, car celui-ci n'est pas décrit en détail de manière statique, ni posé comme cause première, mais comme un des multiples éléments qui forment un épisode. Les notations sur le milieu découlent d'un nœud émotionnel chez un personnage ou entre deux personnages ; un événement arrive dans un lieu et dans un moment, et il est composé d'attentes et de surprises, de décisions et d'actions. Certes, le déterminisme du milieu est insuffisant pour la richesse des événements intérieurs chez les personnages de Stendhal, dont l'intériorité se conjugue au goût du raisonnement et de l'action rapide, en évitant les tirades des personnages romantiques par excellence de Chateaubriand, Constant et Mme de Staël – tels René ou Adolphe, Delphine ou Corinne.

Proust a compris l'insuffisance de la mécanique de la cause et de l'effet chez Stendhal, et, dans une note, il parle de « goût exclusif des sensations de l'âme » chez Stendhal, de son ironie et de ce qu'on peut appeler son style de pensée romanesque : « En un sens les beaux livres ajoutent aux événements une tranche d'âme coïncidente. Dans *Le Rouge et le Noir*, chaque action est suivie d'une partie de la phrase indiquant ce qui se passe inconsciemment dans l'âme, c'est le roman du motif¹⁰⁾. »

Léon Blum s'interroge sur la finesse psychologique des personnages de Stendhal : « Les héros de Stendhal soliloquent [...]. Par une vue géniale, qui fait toute la fierté de ses héros et qui place l'analyse stendhalienne si fort au-dessus des psychologies communes, Stendhal, en effet, a conçu la curiosité critique et la clairvoyance de soi-même comme une dépendance du scrupule intime, du sentiment de l'honneur¹¹⁾. » En développant le thème de l'auto-estime et de la dignité qui sont importants pour les personnages principaux –les belles âmes de Stendhal– le critique remarque aussi que, « s'ils se dissèquent, ce n'est pas par attention pédantesque ou manie morbide, mais par un sorte de nécessité vitale¹²⁾ ».

Tout compte fait, dans l'éloge comme dans le blâme, on reconnaît à Stendhal le talent de l'analyse psychologique : on pourrait dire que ses romans réalisent les points 3 et 4 de la philosophie dont il parlait à Viesseux en 1827, à savoir l'explication de l'âme et de ce qui se passe dans le cœur et dans la tête lorsqu'on éprouve une passion. Les beaux-arts expriment les sentiments dans leurs nuances, la littérature fait quelque chose de plus : elle analyse et conjecture, elle est une manière de penser, de faire des expériences de pensée (ainsi que le dirait Robert Musil au XX^e siècle, écrivain aussi épris que Stendhal de la possibilité d'étudier la psyché humaine grâce à la forme romanesque).

Si l'on accepte cette vision du roman comme recherche, on accepte l'idée que la célèbre « esthétique du miroir » de Stendhal dont parle Georges Blin¹³⁾ est un sentiment de la réalité qui inclut le possible. On peut rapprocher ce réalisme de Stendhal de ce que Musil considère, dans *L'Homme sans qualités* ainsi que dans plusieurs articles et notes de son journal, la caractéristique propre au roman et à l'essai, « l'essayisme », c'est-à-dire une investigation – comme l'on parle d'investigations philosophiques – fondée sur ces faits mobiles et variables qui sont les valeurs et les phénomènes affectifs de tout genre¹⁴⁾. L'art, la littérature ont affaire avec le possible ; et Musil maintient que le possible fait partie du réel. Dans un essai de 1911, qui reprend le problème de la connaissance de la littérature, il corrige la vision classique de la poétique d'Aristote, selon laquelle la philosophie traite le général et la littérature l'individuel, pour souligner la force spéculative de l'art :

L'art, il est vrai, représente non pas abstraitement, mais concrètement, non pas le général, mais des cas particulières dont la sonorité complexe englobe aussi de vagues notes générales ; et tandis que confronté au même cas, le médecin s'intéresse à une relation causale de valeur générale, l'artiste s'intéresse à **une relation affective** individuelle, si le savant s'intéresse au schéma global de la réalité, l'artiste cherche à étendre le **registre des possibilités intérieures** inconnues [...]. Aimer une chose en tant qu'artiste, c'est donc être touché non par sa valeur ou non-valeur absolue, mais par un des aspects qui s'y découvre soudain. L'art, quand il est de qualité, révèle des choses que peu de gens avaient vues. Il est fait pour conquérir, non pour pacifier¹⁵⁾.

Stendhal utilise le langage de son époque et, tout en se déclarant souvent romantique, il résiste au versant idéaliste d'importation allemande : il parle de sensibilité comme Rousseau et Mme de Staël, mais surtout comme les philosophes des empiristes irlandais, écossais et anglais du XVIII^e siècle, qu'il lisait directement ou sur lesquels il était renseigné indirectement par la *Edinburgh Review* (bien plus importante pour lui que la philosophie allemande, qu'il attaque souvent en accusant Schlegel de mysticisme et d'obscurantisme¹⁶⁾). Il s'agit de David Hume et d'Edmund Burke, dont il suggérait la lecture à sa sœur, et, probablement, à travers la *Edinburgh Review*, de Francis Hutcheson, Anthony Ashley Cooper III Earl of Shaftesbury et Joseph Addison, tous engagés dans des débats sur l'esthétique, l'éthique, l'ironie et le goût. Ces philosophes et critiques envisagent une similitude essentielle entre les valeurs esthétiques et les valeurs morales, car, selon Shaftesbury par exemple, les êtres humains sont doués presque instinctivement d'un sentiment du beau et du bon – ce que évidemment l'éducation peut développer. La belle âme connaît le bien et le beau et s'élève vers ces valeurs.

Il y a donc des vérités qui ne sont pas la vérité de la science mais « le vrai » de la vie humaine. Le roman est un miroir de cette vérité, d'ordre éthique et esthétique. On peut comprendre mieux alors l'épigraphe à la fois sérieuse et ironique du *Rouge et le Noir* : « La vérité, l'âpre vérité. » Stendhal attribue cette phrase tranchante à Danton, qui ne l'a jamais prononcée ni écrite ; on voit ici l'ironie

qui se moque des précisions de détail et qui, à travers la fiction – cette citation est « fausse », ou plutôt fictive – suggère avant tout que le roman peut avoir valeur de vérité et ensuite que Danton aurait pu prononcer cette sentence. Ainsi que le diraient des philosophes contemporains intéressés aux émotions et aux valeurs humaines, le roman est une voie privilégiée de connaissance¹⁷⁾. Plus exactement on peut dire que Stendhal suggère que la fiction montre la possibilité d'interpréter des conjectures fondées sur des hypothèses. Les croyances dans la fiction sont celles mêmes que nous avons pour les phrases hypothétiques de l'irréalité : « si cette chose s'était produite, alors cela aurait été ainsi. » Il faut de l'imagination pour déduire quelque chose d'un antécédent qui est supposé et pour ainsi dire reste suspendu.

Stendhal saisit l'entrelacement entre la vérité et l'imagination ; le réel qui l'intéresse n'est pas celui de la description sociologique ni celui des détails physiques des personnes et des lieux, mais le réel soudé au possible, c'est-à-dire l'hypothèse. Comme les beaux-arts expriment les sentiments humains et participent d'un cycle de tendresse qui va de l'artiste à l'œuvre et au spectateur, les romans expriment les sentiments humains et participent d'un cycle d'hypothèses qui vont du narrateur (et même de l'auteur) aux personnages et au lecteur. Ainsi que l'a remarqué Léon Blum, les personnages de Stendhal n'en finissent pas de raisonner et se livrent souvent à des conjectures sur les actions, les idées et les comportements des autres et d'eux-mêmes. Les interventions d'auteur sont nombreuses, Stendhal s'adressant au lecteur ou à son personnage de manière plus ou moins directe. D'ailleurs, la pratique même de l'ironie bifurque le discours et insère une double voix, un appel à l'imagination, à la possibilité de lire entre les lignes. Le discours indirect libre agit de même.

Un exemple parmi mille pourrait être un moment délicieux dans *La Chartreuse de Parme*, qui, comme par hasard, se passe au théâtre : Mosca est en train de tomber amoureux de Gina et lui rend visite dans sa loge de la Scala à Milan. L'ivresse de l'amour se tresse à des raisonnements et des pensées de tout ordre : des hypothèses sur le passé de Gina et sur ses choix, sur son propre futur si, par malheur, il était chassé par le prince de Parme, sur ce qu'il ferait ou aurait fait pour elle. Les phrases hypothétique s'enchaînent, les conditionnels s'entrechoquent, les considérations tristes et joyeuses laissant place à la fois au plaisir de la beauté d'une personne, au goût de savourer un émoi, à la prudence, au courage, à la timidité et enfin à l'auto-ironie de Mosca – le tout coloré de l'affect du narrateur, lequel, par l'usage soudain du présent de l'indicatif et de l'adverbe de temps « tout à coup », répété deux fois, rétrécit la distance qui le sépare de son personnage chéri, l'ambitieux et brillant ministre capable néanmoins de faire des folies par amour :

Le comte se donnait d'excellentes raisons pour être fou, tant qu'il ne songeait qu'à conquérir le bonheur qu'il voyait sous ses yeux. Il n'en trouvait plus d'aussi bonnes quand il venait à considérer son âge et les soucis quelquefois fort tristes qui remplissaient sa vie. Un homme habile à qui la peur ôte l'esprit me donne une grande existence et beaucoup d'argent pour être son ministre ; mais que demain il me renvoie, je reste vieux

et pauvre, c'est-à-dire tout ce qu'il y a au monde de plus méprisé ; voilà un aimable personnage à offrir à la comtesse ! Ces pensées étaient trop noires, il revint à Mme Pietranera ; il ne pouvait se lasser de la regarder, et pour mieux penser à elle il ne descendait pas dans sa loge. Elle n'avait pris Nani, vient-on de me dire, que pour faire pièce à cet imbécile de Limercati qui ne voulut pas entendre à donner un coup d'épée ou à faire donner un coup de poignard à l'assassin du mari. Je me battrais vingt fois pour elle ! s'écria le comte avec transport. À chaque instant il consultait l'horloge du théâtre qui par des chiffres éclatants de lumière et se détachant sur un fond noir *avertit* les spectateurs, toutes les cinq minutes, de l'heure où il leur *est permis* d'arriver dans une loge amie. Le comte se disait : Je ne saurais passer qu'une demi-heure tout au plus dans sa loge, moi, connaissance de si fraîche date ; si j'y reste davantage, je m'affiche, et grâce à mon âge et plus encore à ces maudits cheveux poudrés, j'aurai l'air attrayant d'un Cassandre. Mais une réflexion le décida *tout à coup* : Si elle allait quitter cette loge pour faire une visite, je serais bien récompensé de l'avarice avec laquelle je m'économise ce plaisir. Il se levait pour descendre dans la loge où il voyait la comtesse ; *tout à coup* il ne se sentit presque plus d'envie de s'y présenter. Ah ! voici qui est charmant, s'écria-t-il en riant de soi-même, et s'arrêtant sur l'escalier ; c'est un mouvement de timidité véritable ! voilà bien vingt-cinq ans que pareille aventure ne m'est arrivée¹⁸⁾ .

L'adverbe *tout à coup* déploie toute une philosophie du sentiment. D'un côté il signale que les émotions surgissent soudaines, involontaires et imprévues, qu'elles se conjuguent au raisonnement et se mêlent à d'autres états affectifs dans une métamorphose continuelle – ces mouvements de l'âme que Stendhal demande aux beaux-arts de savoir exprimer. De l'autre, ce petit adverbe montre ce en quoi le roman peut être supérieur à un traité : il permet à l'écrivain de saisir le vif de la chose mentale et à créer un pont avec le possible lecteur qui le comprend : « Un roman est comme un archet, la caisse du violon *qui rend les sons* c'est l'âme du lecteur¹⁹⁾ . »

Encore une fois Léon Blum a saisi le procédé romanesque de Stendhal : « Stendhal laisse des failles volontaires que Zola relevait avec une rare perspicacité : ces “sautes d'analyse”, ces “dances du personnage” qui correspondent à l'intuition soudaine, à la brusque secousse de l'imprévu. Et surtout – là est le point essentiel – il n'a jamais admis qu'en ordonnant par voie déductive les éléments d'un caractère ou les mobiles d'un acte, le romancier eût épuisé toute sa tâche²⁰⁾ . »

*

L'ironie implicite dans l'épigraphe du *Rouge et le Noir* est reprise par la citation en tête du chapitre XIII (« Les Bas à jour ») : « Le roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin²¹⁾ . » Ces mots sont attribués, encore une fois faussement, à Saint-Réal, mais ce nom n'est pas celui de l'abbé du XVII^e siècle, mais un calembour qui signifie ironiquement « saint réel »²²⁾ . Pour arriver à ce réel, il faut de l'imagination, la faculté qui permet de figurer le possible. Littérairement

parlant, les grands romans de Stendhal, passionné par le *Tom Jones* de Fielding, mêlent les caractéristiques du genre picaresque, de la *romance* et du roman historique : il suffit de penser aux intrigues aventureuses choisies par l'auteur, à l'importance de l'amour dans le dénouement, et au sous-titre du *Rouge et le Noir, Chronique du XIX^e siècle*. Mais, pour ainsi dire, ces structures romanesques sont traversées par un parti pris philosophique, exactement celui de la nouvelle science philosophique dont il parlait à Viesseux en 1827 : l'explication et la connaissance de ce qui se passe dans l'âme lorsqu'on éprouve une passion. Comment connaître dans une science si ce n'est par des hypothèses, des expériences ? Et une science qui se concentre sur l'esprit, doit procéder par expériences de pensée.

La tâche de l'écrivain est celle d'inventer l'homme intérieur en sachant que l'intériorité est constamment stimulée par les événements extérieurs. Romantique révolté, Stendhal dépasse le vraisemblable classique lié aux conventions sociales, invoque un saint réel qui est plus complexe que le réalisme de Balzac, et déploie une imagination qui n'est pas l'envol du fantastique, mais la capacité logique de penser la vie et de la penser encore plus riche que la vie réelle. Mais cela serait ennuyeux et pédant de le déclarer comme principe, et il faut la vivacité aérienne de l'opéra bouffe, le souffle de l'ironie.

Mieux vaut alors une longue parenthèse avec une de ces intrusions d'auteur dont parle Blin. L'image du roman comme miroir est reprise dans un long passage du *Rouge et le Noir*, au moment même où, pour la première fois, Mathilde se dit à elle-même qu'elle aime Julien : cet épanchement du sentiment amoureux advient grâce à la musique. Une cantilène d'un opéra italien « digne de Cimarosa », dans laquelle l'héroïne dit qu'elle doit se punir d'avoir trop aimé, la frappe et dévoile *tout à coup* l'amour de cœur à celle qui ne connaissait que l'amour de tête : « La cantilène pleine d'une grâce divine sur laquelle était chantée la maxime qui lui semblait faire une application si frappante à sa position, occupait tous les instants où elle ne songeait pas directement à Julien²³⁾. » Mathilde ne s'identifie pas tout simplement à l'héroïne de la cantilène comme le soldat qui sort son épée et monte sur la scène d'Othello dont il est question dans *Racine et Shakespeare*. La jeune femme, qui s'analyse constamment et qui a un regard critique sur le monde, s'identifie aux mots de la cantilène, elle les comprend avec toute son âme touchée par l'amour et par la musique ; grâce à ces paroles fictives, elle se comprend mieux elle-même. Comme dans le cas de Mosca, au milieu des mille arguments et contre-arguments de l'amour, des mutations d'humeurs et d'émoi, une pointe soudaine révèle, tout d'un coup, ouvre un univers d'émotion.

Après la narration de tous les mouvements de l'âme de Mathilde, un long passage entre parenthèses fait briller encore une fois la pensée du romanesque comme « saint réel ». Dans la première partie de cette page, à travers le jeu ironique, l'auteur prétend minimiser l'importance de Mathilde comme personnage imaginaire qui ne correspond pas à la société du XIX^e siècle et à ses

valeurs vulgaires fondées sur l'intérêt et l'argent :

(Cette page nuira de plus d'une façon au malheureux auteur. Les âmes glacées l'accuseront d'indécence. Il ne fait point l'injure aux jeunes personnes qui brillent dans les salons de Paris de supposer qu'une seule d'entre elles soit susceptible des mouvements de folie qui dégradent le caractère de Mathilde. Ce personnage est tout à fait d'imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui parmi tous les siècles assureront un rang si distingué à la civilisation du XIX^e siècle. Ce n'est point la prudence qui manque aux jeunes filles qui ont fait l'ornement des bals de cet hiver.

L'ironie est teintée de la satire sociale que l'on trouve souvent dans ce roman. Par la suite, l'auteur remarque que Julien se distingue aussi des jeunes gens typiques de son siècle, dont la fortune dépend de leur appartenance à un groupe. Et Stendhal de reprendre l'image du miroir qui, au-delà des convenances du vraisemblable, doit montrer ce qui est, donc la bassesse de cette époque qui se croit civilisée :

Malheur à l'homme d'étude qui n'est d'aucune coterie, on lui reprochera jusqu'à de petits succès fort incertains, et la haute vertu triomphera en le volant. Eh, monsieur, *un roman est un miroir qui se promène sur une grande route*. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former²⁰ .

Enfin, la conclusion de cette longue parenthèse présente encore une fois Mathilde comme imaginaire, donc impossible : « Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille. » Mais l'ironie dit le contraire de ce qui semble être affirmé. Mathilde est bien possible comme invention de l'écrivain qui cherche les âmes nobles et, par ces créatures de fiction, fait des hypothèses sur des valeurs et des sentiments. Les personnages de Stendhal, et surtout ses personnages chéris, sont des expériences de pensée qui s'essayent dans l'explication et la connaissance de ce qui se passe dans l'esprit des êtres humains et forgent son style.

Notes

- 1) Stendhal, *Correspondance*, éd. H. Martineau et V. del Litto, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1967, t. I, p. 118 (lettre à Pauline Beyle, juin 1804).
- 2) *Correspondance*, t. I, p. 165 (à Pauline Beyle, 29 octobre-16 novembre 1804).

- 3) *Correspondance*, t. II, p. 131-132 (à Gian Pietro Vieusseux, 12 décembre 1827).
- 4) Voir *Histoire de la peinture en Italie*, éd. H. Martineau, Paris, Le Divan, 1929, t. II, p. 156.
- 5) *Ibid.*, p. 162
- 6) Voir *Histoire de la peinture en Italie*, t. I, p. 58.
- 7) *Ibid.*, p. 206.
- 8) Balzac, « Études sur M. Beyle » (25 septembre 1940), in M. Crouzet, L. Chotard, A. Guyaux, P. Jourde, P. Tortonese, *Stendhal*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1996, p. 125.
- 9) Selon Taine, le monde de Stendhal « ne comprend que les sentiments, les traits de caractère, les vicissitudes de la passion, bref la vie de l'âme » [*ibid.*, p. 125] ; mais Zola juge qu'« Il n'écrit pas un roman pour analyser un coin de réalité, êtres et choses ; il écrit un roman pour appliquer ses théories sur l'amour, pour appliquer le système de Condillac sur la formation des idées. » [Émile Zola, « Stendhal », *Les Écrivains naturalistes Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, les romanciers contemporains*, Paris, Fasquelle, 1898, p. 74].
- 10) Marcel Proust, « Notes sur Stendhal », *Essais et articles. Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1971, p. 653.
- 11) Léon Blum, *Stendhal et le Beylisme*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 140.
- 12) *Ibid.*, p. 141.
- 13) Sur la question du réalisme et de « l'esthétique du miroir », voir Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, p. 52-112.
- 14) Robert Musil, « La connaissance chez l'écrivain. Esquisse », *Essais*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1978, p. 85. « Le possible ne comprend pas seulement les rêves des neurasthéniques, mais aussi les dessins encore en sommeil de Dieu. Un événement et une réalité possible ne sont pas égaux à un événement et à une vérité réelle moins la valeur "réalité", mais contiennent, selon leur partisans du moins, quelque chose de très divin, un feu, une envolée, une volonté de bâtir, une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite simplement comme une tâche et une invention perpétuelles. » [Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. française de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1979, p. 18] Sur le thème de la littérature comme connaissance, voir Jacques Bouveresse *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité, la vie*, Marseille, Agone, 2008.
- 15) Robert Musil, « L'obscène et le malsain dans l'art », *Essais, op. cit.*, p. 25-31. L'occasion de cet article de 1911 a été la censure en Allemagne des carnets de Flaubert. Je souligne.
- 16) « Le système romantique gâté par le mystique Schlegel, triomphe tel qu'il est expliqué dans les vingt-cinq volumes de l'*Edinburgh Review* et tel qu'il est pratiqué par Lord Ba-ï-ronne (Lord Byron). » *Correspondance*, t. I, p. 827-828 (à Louis Crozet, 2 octobre 1816). Toujours en parlant à Louis Crozet de l'*Edinburgh Review* – et indirectement contre *De l'Allemagne* de Mme de Staël –, Stendhal fait cette remarque : « En France on battra Schlegel et l'on croira avoir battu le Romantique. C'est qu'il y a de bon c'est la profonde ignorance des Français. C'est le comble du ridicule. » [*Ibid.*, p. 835 (20 octobre 1816)].
- 17) Voir, par exemple, Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 1990. Elle considère que la littérature comporte une extension de la vie non seulement parce qu'elle met le lecteur en contact avec des êtres fictionnels, mais aussi parce qu'elle est plus riche que la vie et en donne une expérience plus profonde et plus aiguë.
- 18) Stendhal, *La Chartreuse de Parme, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1952, t. II, p. 116. Je souligne.

- 19) Stendhal, *Vie de Henri Brulard, Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1982, t. II, p. 699.
- 20) Léon Blum, *op. cit.*, p. 141.
- 21) Stendhal, *Le Rouge et le Noir, Romans et Nouvelles*, t. I, p. 288.
- 22) G. C. Jones, « Réel, Saint-Réal : une épigraphe du Rouge et le réalisme stendhalien », *Stendhal Club*, 1983, vol. 25/98, p. 235-243.
- 23) *Le Rouge et le Noir, Romans et Nouvelles*, t. I, p. 556.
- 24) *Ibid.*, p. 556-557.

Cet article fait partie d'une recherche sur les émotions esthétiques conduite dans le Swiss National Centre of Competence in Research (NCCR) in Affective Sciences (Genève).