

# **L e rôle de Stendhal1 Dans le Développement du Théâtre Romantique Français**

*Dr Ali M. Tarmal  
Dép. de français, Faculté des lettres- Zawia  
Université de Zawia*

## **Résumé:**

*Théoricien du théâtre romantique, Stendhal déclare la guerre contre le théâtre classique et ses règles qui empêchent la liberté de l'imagination. En mettant en parallèle le théâtre français et anglais, il ne confirme pas seulement la supériorité de la dramaturgie de Shakespeare, mais il ne laisse pas de doute que la tragédie de Racine ne répond plus aux besoins de la nouvelle société qui vient de naître après la Révolution française. En s'opposant à la froideur du théâtre classique, Stendhal revendique, dans Racine et Shakespeare, 'un quatorze juillet en théâtre'.*

*Mots-clés : Le théâtre classique – la règle des unités – Racine et Shakespeare – revendications stendhaliennes.*

### **Summary:**

*Theorist of the romantic drama, Stendhal declares war against the classical theatre and its rules which prevent the freedom of the imagination. By putting in parallel English and French theatre, he does not confirm only the superiority of the dramaturgy of Shakespeare, but he leaves no doubt that the tragedy of Racine no longer meets the needs of the new society that has just been born after the French Revolution. In opposing the coldness of the classical theatre, Stendhal claims, in Racine and Shakespeare, 'a fourteen July in theatre'.*

*Key words: The Classical Theatre - the rule of units - Racine and Shakespeare - Claims of Stendhal*

### **Introduction:**

En suivant le développement de la littérature française, on constate la succession de courants littéraires qui ne sont que des réactions des anciens mouvements. En prenant le romantisme comme exemple, nous pouvons dire qu'il n'est qu'une réaction contre le classicisme et ses règles qui ne répondent plus à la nouvelle génération. De plus, les nouveaux courants sont un résultat logique de l'influence existant entre les différentes littératures ; le romantisme anglais et allemand ont précédés le romantisme français.

Les combats entre ceux qui suivent les anciennes doctrines et leurs adversaires, qui refusent d'être enchainés par des règles littéraires

appartenant aux autres siècles, préfèrent le théâtre comme champs de bataille.

Nombreux sont les écrivains novateurs qui utilisent le théâtre comme moyen pour exprimer leurs nouvelles idées littéraires. Dans cet article, notre intention est de voir de près rôle de Stendhal dans le développement du théâtre romantique français. Nous tâcherons d'examiner la question de la règle des unités et les autres revendications stendhaliennes pour renouveler le théâtre et pour le mettre au service de la nouvelle société d'après la Révolution.

Les axes principaux de cet article sont :

- Le théâtre classique.
- La règle des unités comme critère classique.
- Stendhal comme novateur romantique
- *Racine et Shakespeare*.
- Les revendications de Stendal pour renouveler le théâtre

### **Le théâtre classique:**

Avant d'aborder la question principale de cette étude, il paraît nécessaire de considérer d'autres points préliminaires qui vont nous permettre d'examiner le sujet d'une manière plus claire. En commençant par le théâtre classique, une question se pose : Quelle est l'origine des doctrines classiques françaises ? Plusieurs indices montrent qu'au XVe siècle les réfugiés byzantins ont apporté avec eux *La Poétique* d'Aristote<sup>2</sup> qui est largement diffusée en Italie durant le XVIe siècle. Dans son ouvrage *La poética di Aristotele vulgarizzata*, publié en 1570, Castelveto<sup>3</sup> défend la règle des unités. Ses commentaires dans cet ouvrage, largement diffusé en France, font connaître les idées classiques d'Aristote parmi les dramaturges français du XVIe siècle.

En 1657, l'Abbé d'Aubignac indique dans sa *Pratique du théâtre* que selon *La Poétique* d'Aristote les unités de temps, d'action et de lieu doivent être respectées en composant des pièces de théâtre. Ce qui est curieux de la part d'Aubignac c'est que pour donner plus d'importance à la question des unités, il les renvoie à Aristote alors que ce dernier n'insiste que sur l'unité d'action. Dans *La Poétique*, Aristote écrit :

Pour ce qui est de l'art d'imiter à travers un récit mis en vers, il est clair qu'il faut y agencer les histoires comme dans les tragédies, en forme de drame autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin.

(Aristote, 1990, p. 123)

Même si les opinions concernant les trois unités ne sont pas toutes d'accord sur l'originalité de l'antiquité gréco-latine, nous pouvons supposer que les principes du théâtre classique du XVIIe siècle sont basés sur les idées d'Aristote. Ce philosophe grec montre un grand intérêt pour la tragédie qu'il considère comme la partie la plus importante du théâtre et dont il donne la définition suivante :

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.

(Heussi, 2008, p. 15)

La tragédie, en tant que genre littéraire classique, doit, en grande partie, sa réussite à la règle des unités que les dramaturges, à partir XVI siècle, doivent respecter pour ne pas devenir une cible de critique.

## **La règle des unités comme critère classique:**

Dans le théâtre classique, les pièces sont mises dans un cadre précis ; une seule action principale qui se déroule dans un seul lieu durant un seul jour (la règle des unités d'action, de lieu et de temps). Ces unités, qui sont bien formulées au XVI<sup>e</sup> siècle, sont considérées souvent en bloc (unité d'action, unité de lieu et unité de temps), et sont référées au théâtre grec.

Pour mieux comprendre les différentes opinions concernant la règle des unités, il est indispensable de donner plus de détails de chacune d'entre elles. Commençons par l'unité d'action :

**L'unité d'action** est pour but d'éviter de multiplier toutes intrigues, considérées comme secondaires, afin de concentrer l'attention sur l'action principale de la tragédie. Vu l'importance des éléments secondaires, dont l'influence est marquante sur les différents événements de la pièce, ils doivent être liés à l'intrigue principale. Notons ici que les opinions de certains théoriciens ne sont pas les mêmes à propos de ce point. Chapelain<sup>4</sup> insiste sur le fait de conserver 'les épisodes secondaires', alors que d'autres, comme l'abbé d'Aubignac<sup>5</sup>, ne partagent pas l'opinion de Chapelain et favorise 'l'unique action'.

**L'unité de temps** : Elle s'appuie sur le fait que toute l'action représentée doit avoir lieu dans un seul jour. Faire coïncider la durée de l'action réelle avec sa présentation théâtrale est l'axe principal au tour duquel se déroule l'idée de cette unité.

**L'unité de lieu** <sup>6</sup>: Cette unité, dont Aristote ne parle pas dans *La Poétique*, exige que l'action représentée doive se dérouler dans un seul endroit. Appliquer l'unité de lieu aide, selon les dramaturges classiques, à ne pas éparpiller l'attention du spectateur en faisant se dérouler l'action

dans plusieurs endroits, et à créer une sorte de vraisemblance entre les faits représentés et la réalité.

D'autres unités moins importantes peuvent être ajoutées à la règles des unités comme l'unité de la bienséance, qui exige que le niveau de langue soit le même dans toute la pièce théâtrale, et l'unité de la vraisemblance.

Au XVIIe siècle, les débats pour et contre la règle d'unités commencent à voir le jour. En prenant Racine comme exemple, on remarque qu'il est l'un des grands partisans de l'application des trois unités. Selon lui, de telle application est essentielle 'pour l'art de la tragédie et du théâtre en général'. D'autres grands écrivains de la même période ne cachent pas leur refus pour la règle des unités. Corneille ne se montre pas en faveur de ces règles classiques. Ses idées, exprimées dans le *Cid*<sup>7</sup>, semblent sonner le glas pour la règle des unités. Le *Cid* est sans doute une manifestation importante qui déclare une révolte ouverte contre les principes classiques du théâtre français.

Le XVIIIe siècle voit la publication de ce que Voltaire écrit de Shakespeare et le théâtre anglais. Les opinions voltairiennes à ce propos peuvent être considérées comme un pas avancé dans le développement du théâtre français. Au début du XIXe siècle, les idées staéliennes, exprimées dans *De la littérature...*, sont une étape importante dans la création du théâtre romantique. Arrivons à *Racine et Shakespeare* sous la plume de Stendhal. Ce mince ouvrage, qui précède *Hernani* de Victor Hugo, est considéré par de nombreux critiques littéraires comme révolution contre les règles antiques et marque l'éclipse du théâtre classique.

## **Stendhal comme novateur romantique:**

Au début de sa carrière littéraire, la première ambition de Stendhal était de devenir un auteur comique et dramatique. A ses yeux, le théâtre était la seule voie qu'il devait suivre pour arriver à la gloire. En 1803, ce rêve est exprimé dans une liste de tragédies, comparables à celles du théâtre anglais, qu'il avait l'intention de rédiger. Malheureusement, son rêve n'est pas réalisé car il n'a rien achevé.

Après une longue absence en Italie, où il a vécu dans le romantisme italien, Stendhal rentre à Paris. Dès son retour, il prend part dans la querelle romantique qui caractérise la période des années vingt. Il est à mentionner ici que la dispute du romantique contre le classique a vu le jour depuis longtemps avant Stendhal. Ses prédécesseurs, tels que Chateaubriand, Madame de Staël et d'autres, avaient beaucoup travaillé sur le même sujet mais sans l'explicitement en termes de romantisme et classicisme. Stendhal, qui appartient au groupe libéral du mouvement romantique français, fait tout ce qu'il peut afin de gagner la cause qui a envahi le nouveau mouvement romantique.

Au début des années vingt, la plus grande affaire des milieux littéraires français est de faire le choix entre les 'errements' de Racine ou ceux de Shakespeare pour réussir à faire des tragédies intéressantes ? Stendhal ne tarde pas à prendre parti pour Shakespeare contre Racine. Dans l'une de ses correspondances, il écrit : 'Je suis un romantique furieux, c'est-à-dire que je suis pour Shakespeare contre Racine et pour Lord Byron contre Boileau<sup>8</sup>.' (Watters, 1983, p. 15)

Son attitude, de refuser d'être un partisan de la tradition, est appréciée de la part de la nouvelle génération française qui revendique un grand changement littéraire pour répondre aux nouveaux besoins de la société française d'après la Révolution.

Avant de continuer l'analyse des efforts Stendhaliens dans le développement du théâtre français, il est à souligner que les novateurs, qui seront nommés 'Romantiques', ne cherchent pas à détruire les anciens principes. Et comme le confirme Jules Marsan :

L'essentiel n'est pas de détruire, ou de substituer aux idoles anciennes d'autres idoles, honorées d'un même culte aveugle. Il s'agit, avant tout, de créer un littérature nationale, pour créer une nation, de réaliser la partie d'abord dans le domaine de l'art, de faire revivre sur la scène ou dans le roman les gloires de son passé , de trouver des fictions où se reconnaissent ses instincts, ses aspirations, son âme même. (Marsan, 2001, p. 117)

Il est curieux de découvrir que certains de ceux qui revendiquent un tel changement de doctrines littéraires avouent que la beauté de la forme classique reste vivante dans leur esprit. Dans l'une de ses lettres Sainte-Beuve écrit : 'Je suis resté, malgré tout, de l'école classique, de celle d'Horace, du chantre de la forêt de Windsor, et même, en n'y mettant plus du tout de passion, je reste obstiné par ce côté de mon esprit et dans ce for intérieur de mon sentiment.' (Sainte-Beuve, p. 235)

## **Racine et Shakespeare<sup>9</sup>:**

C'est sans doute sous l'influence de Shakespeare que Stendhal se dirige vers l'étude du théâtre. Opposer Racine à Shakespeare date de son adolescence. Dans son ouvrage *Vie de Henri Brulard* il écrit :

J'ai lu continuellement Shakespeare de 1796 à 1799. Racine, sans cesse loué par mes parents, me faisait l'effet d'un plat hypocrite. Mon grand-père m'avait conté l'anecdote de sa mort pour n'avoir plus été regardé par Louis XIV. D'ailleurs, les vers m'ennuyaient comme

allongeant la phrase et lui faisant perdre de sa netteté'. J'abhorrais *coursier* au lieu de cheval. J'appelais cela de l'hypocrisie.

(Stendhal 1, p.58)

Dans le même ouvrage, il atteste encore le grand respect pour Shakespeare :

Mon admiration pour Shakespeare croit tous les jours. Cet homme-la n'ennuie jamais et est la plus parfaite image de la nature. C'est le manuel qui me convient. Il ne savait rien, n'apprenons donc pas le grec. Il faut sentir et non savoir. (Stendhal 1, p. 59)

En 1823, *The Paris Monthly Review* publie un article intitulé *Racine et Shakespeare* sous la plume de Stendhal. Après quelques mois, cette étude commence à se vendre séparément dans un pamphlet de 55 pages. Cette première mince plaquette est basée sur la question des tragédies intéressantes en donnant des définitions du romantisme et du classicisme. L'essentiel de la brochure contient la critique des deux unités ; celles de temps et de lieu sans négliger l'unité d'action, et le dédain de Stendhal pour les vers.

En 1825, la réaction de l'académie française contre le mouvement romantique pousse Stendhal à écrire un deuxième pamphlet du même livre et sous le même titre. Cette deuxième version doit son succès aux circonstances qui étaient favorables ; la dispute romantique s'était animée. Ce livret est assez différent du premier ; il est plus long et contient un peu plus de précision que son précédent. Cependant, il traite les mêmes idées. Une troisième version est celle de 1854. Elle n'est plus la même que les deux premières ; c'est une composition factice ; sept autres chapitres tirés des manuscrits et des appendices ont été ajoutés à l'édition posthume.

Les méditations de Stendhal sont bien exprimées dans cet ouvrage. Bien que Racine soit admiré de la part de Stendhal qui trouve en lui une vérité élégante, pourtant, cette admiration semble être éphémère. Dans *Racine et Shakespeare* tout a changé ; l'écrivain classique est critiqué autant que les principes poétiques du XVIIIe siècle. Ses tragédies sont, selon Stendhal, ennuyeuses parce qu'elles ne peuvent plus exprimer la vivacité de la vie mouvementée.

C'est dans *Racine et Shakespeare* que Stendhal montre ses idées en faveur de la nouvelle école romantique. Dans ce pamphlet il prend position pour défendre le romantisme qui n'est pour lui que l'équivalent de la modernité en littérature. La définition qu'il donne à ce nouveau mouvement mérite d'être mentionnée. Selon lui :

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. Alors que le Classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. (Stendhal, p.43)

Dans cette définition, deux points attirent l'attention : le premier est que, selon Stendhal, tous les auteurs de leur temps sont romantiques. Le deuxième point, qui n'est pas moins important que le premier, montre que la littérature pour Stendhal n'est qu'un moyen de plaire et pas d'instruire. On remarque aussi que, pour écrire le mot 'Romantisme', Stendhal utilise l'orthographe italienne 'Romanticisme'. Cela indique jusqu'à quel point, dans la première moitié des années vingt, le mot n'était pas encore totalement 'domestiqué' en France.

Jules Marsan justifie l'utilisation du terme 'Romanticisme' à l'italienne au lieu de la forme française. Il voit que :

Stendhal est placé mieux que personne pour aider à la diffusion de l'influence italienne. Passionné pour l'Italie, son esprit s'est formé à cette école. Par principe, il se dit ennemi du classique, mais il redoute plus encore ce 'galimatias' allemand que beaucoup de gens appellent romantique... Pour mieux marquer ses affinités naturelles, il évite jusqu'à ce mot de *romantisme*, d'usage courant ; il affecte d'écrire, à l'italienne : *le romanticisme*.' (Marsan, 2001, p. 9)

Il est à noter ici que dans la seconde brochure il adopte l'orthographe française 'romantisme'.

Mais quel est l'axe principal au tour duquel se déroule la dispute entre Racine et Shakespeare ? Stendhal nous donne la réponse suivante : '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 et frémir.' (Marsan, p. 10)

*Racine et Shakespeare* est sans doute un manifeste important pour gagner la cause romantique en France. Son auteur, qui insiste sur la fait de la modernité en littérature, fait tout ce qu'il peut pour montrer que le goût est mobile et que les nouvelles sensibilités, créés à travers le temps, ont besoin de nouvelles réalisations littéraires pour exprimer un ton nouveau. (Dominique, 2013, p. 614)

Pour lui, tous les auteurs de leur temps sont romantiques ; cela veut dire que Racine lui-même était romantique : 'Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique ; il a donné aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture des passions, tempérée par l'extrême dignité qui alors était de mode.' (Stendhal, p. 44). Nous pouvons donc supposer que l'on ne peut être actuel qu'à l'époque où il vit et que chaque époque a ses propres goûts tout à fait différents aux autres. Ici Stendhal transmet au

lecteur un message précis : le ‘Romantisme’ n’est que la modernité en littérature. Paradoxalement, l’argument est appuyé par référence à un auteur de la Renaissance.

Il est clair ici que l’étude constante du théâtre contribue à la formation des doctrines stendhaliennes qui marchent avec le temps de l’auteur en rejetant l’idée de copier les siècles précédents. Selon lui, l’écrivain doit être fidèle à l’époque où il écrit en exprimant les mœurs de son temps. Ces mœurs-là ne doivent plus être les mêmes que celles du temps passé.

L’annulation de la règle des unités n’est que la première revendication que Stendhal exprime dans cet ouvrage. La deuxième revendication est de traiter des sujets nationaux parce que le rôle de l’auteur est de présenter la vie de tous ses côtés afin de montrer aux spectateurs les défauts et les lacunes qu’ils ne voient pas clairement. Les sujets nationaux intéressent beaucoup le peuple qui cherche sa tragédie historique. L’on voit que c’est un point de vue nettement influencé par la Révolution et l’époque napoléonienne.

**Dans une lettre du 2 mars 1823, Stendhal écrit :**

Les Français ont envie de voir sur leur théâtre les tragédies historiques de *La mort de Henri III*, de *L’assassinat du duc de Bourgogne au pont Montereau*. Ce qu’on goûte le plus dans Shakespeare, en France, ce sont les tragédies historiques de *Henri IV* et de *Richard III*.

(Marsan, p. 130)

On voit ici jusqu’à quel point l’Histoire fascinait la génération romantique, non seulement sous la forme du roman historique à la Walter Scott, mais aussi le théâtre à tendance historique.

Il est à souligner ici que Stendhal suit presque la même voie déjà pavée par Madame de Staël qui, dans certains de ses écrits, invite les

dramaturges français à s'inspirer des idées théâtrales de Shakespeare. Il encourage les écrivains français à se rapprocher des méthodes de Shakespeare quand il a mis en scène les grands événements nationaux. Selon lui, c'est le seul moyen pour réformer le théâtre français.

Pour Stendhal, la réussite de la tragédie nationale est liée à l'histoire française. La période des années vingt est favorable à de tel succès ; les romans historiques de Walter Scott créent chez les Français un gout plus élevé pour leur histoire. Dans ses *Correspondances*, Stendhal indique que 'L'histoire est a la mode en France, et je l'ai dit souvent, c'est Quentin *Durward* et *Ivanhoe*\_qui ont crée cette mode.' (Stendhal 2, p. 371)

**Dans *Racine et Shakespeare*, cette idée est toujours présente :**

Nos tragédies seraient plus touchantes, elles traiteraient une foule de grands sujets, nationaux auxquels Voltaire et Racine ont été forces de renoncer. L'art changera de face des qu'il sera permis de changer le lieu de la scène, et, par exemple, dans la tragédie de la *Mort de Henri III*, d'aller de Paris a Saint-Cloud. (Stendhal, p. 113)

Ailleurs, il ne cache pas l'envie de voir jouer des tragédies comme celles de Shakespeare. 'Mais enfin ce public, excédé des plats élèves du grand Racine, voudra voir *Hamlet* et *Othello*... ces pièces ne tueront point Phèdre, et Molière restera sans rival, par la raison simple qu'il est unique.' (Stendhal 1, p. 221) Cette admiration pour Shakespeare est toujours présente dans ses écrits. 'Il nous faut Shakespeare pur', écrit-t-il en 1817. Ce qu'il veut c'est 'un Shakespeare qui ne soit pas adouci par les traductions, mais le Shakespeare de la manière de Voltaire.'

La troisième revendication est d'utiliser la prose dans le récit des événements présentés ; il ne cache pas son dédain pour le vers qui est, pour lui, une 'cache-sottise'. Bien que les vers donnent plus de charme à

l'oreille et confèrent à l'œuvre une valeur d'art plus relevée, pourtant, la tragédie en prose est très fortement liée au monde réel puisqu'elle offre plus de vérité.

On voit ici que Stendhal se met d'accord avec Madame de Staël sur le point que la tragédie romantique doit être en prose. Pour lui, 'Le vers alexandrin<sup>10</sup> n'est souvent qu'un cache-sottise.' (Stendhal, p. 98)

Dans un autre ouvrage, Stendhal utilise presque la même phrase pour montrer son dédain des vers. 'Ces alexandrins bien ronflants sont un cache-sottise'. Il ne faut pas comprendre que de telles opinions marquent le refus total de la poésie de la part de Stendhal. Ailleurs, il jette plus de lumière sur ce point en écrivant :

On nous dit : *Le vers est le beau idéal de l'expression ; une pensée étant donnée, le vers est la manière la plus belle de la rendre, la manière dont elle fera le plus d'effet.*'

OUI, pour la satire, pour l'épigramme, pour la comédie satirique, pour le poème épique, pour la tragédie mythologique telle que *Phèdre*, *Iphigénie*, etc.

NON, dès qu'il s'agit de cette tragédie qui tire ses effets de la peinture exacte des mouvements de l'âme et des incidents de la vie des modernes. La pensée ou le sentiment doivent *avant tout* être énoncés avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du poème épique. *The table is full*, s'écrie Macbeth frissonnant de terreur quand il voit l'ombre de ce Banco, qu'il vient de faire assassiner il y a une heure, prendre à la table royale la place qui est réservée à lui le roi Macbeth. Quel vers, quel rythme, peut ajouter à la beauté d'un tel mot. (Stendhal, p. 94)

Nous pouvons donc dire que si Stendhal n'accepte pas que la tragédie soit écrite en vers, c'est parce que la poésie devient un obstacle au plaisir dramatique de la tragédie.

Cette antipathie pour la poésie est exprimée dans certains de ses autres écrits. Dans *De l'amour*, il avoue que le rôle principal de la poésie est d'aider la mémoire, mais conserver les vers dans l'art dramatique est un 'reste de barbarie'. Selon lui, les prosateurs sont les amoureux de la vérité. Ils doivent être toujours en garde contre 'la duperie du sentiment et des mots'.

Si Stendhal critique Racine, c'est parce que ses sujets ne tiennent pas compte de la modernité littéraire et ne prêtent pas attention au progrès des mœurs. 'Jamais peuple n'a éprouvé dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature !' (Stendhal, p. 50) Ce que Stendhal veut voir jouer sur scène ce sont des pièces modernes qui puissent satisfaire aux exigences modernes.

Ce qui avait échoué misérablement en 1822, peut réussir en 1826 puisque l'esprit du public a changé et fait contraste avec l'attitude frivole de l'Ancien Régime. 'Les choses sont en 1826 sur un autre pied. Le public français lit des traductions des meilleures pièces anglaises. Les élèves les plus distingués de nos Grandes Ecoles adorent le genre romantique.' (Christian, 1959, p. 139). L'auteur de *Racine et Shakespeare* invite, à son tour, les écrivains français à imiter les idiomes du Nord et transporter la phraséologie de la langue anglaise dans la langue française. Il trouve quelque chose de 'gonflé et d'élastique jusqu'à l'infini' dans les idées venant du Nord. Nous pouvons supposer ici que Stendhal n'échappe pas de l'influence de la littérature anglaise.

En 1826, avec la collaboration d'un groupe de jeunes écrivains, il a développé 'Les scènes historiques', c'était une bonne occasion pour lui de mener les discussions sur la tragédie romantique et la réclamer en prose. L'action de cette tragédie dure des mois et se passe dans différents

endroits. Quant aux sujets, ils sont tirés de l'histoire nationale. C'est grâce à Stendhal que ces pièces s'évadent des unités de temps et de lieu. Notons que ce nouveau genre de scènes historiques est dicté en plus par l'esprit d'opposition politique parce qu'il est impossible de parler, comme le dit l'auteur de *Racine et Shakespeare*, de la vie littéraire ou de la Restauration sans toucher à la politique.

Les revendications stendhaliennes ont détruit des routines qui s'opposaient à toute une innovation même modérée. Beaucoup ont accordé l'honneur à Stendhal d'avoir donné de nouvelles idées aidant à la relance de la littérature.

Stendhal est-il novateur dans ce qu'il écrit dans le double pamphlet ? Dans l'un de ses articles, professeur Jo Tallebeek, confirme que *Racine et Shakespeare* contient 'les mêmes griefs que ceux que les traducteurs de Shakespeare, Schiller et Goethe avaient déjà retenus contre le classicisme auparavant.' Il ajoute :

Ainsi, il y raille l'habitude française profondément '*enracinée*' de considérer l'unité de temps et d'espace comme une condition sine qua non pour obtenir un réel effet dramatique. Mais, c'est surtout contre le caractère si fermé de la tradition théâtrale française que le cosmopolite se Stendhal s'insurgea. Il tint cet hermétisme pour responsable de ce qui était à ses yeux le péché capital du théâtre français contemporain : sa propension à l'imitation. Il n'attribue d'ailleurs pas cette propension aux seuls auteurs tragiques : dans son commentaire sur le Salon de 1824, il condamna les épigones du (tyrannique) David en ces termes : 'le génie n'imité personne'. (Tollebeek, 1998, p. 9)

Il est à mentionner ici que d'autres écrivains français commencent, à leur tour, à critiquer la situation pitoyable imposée par les doctrines

classiques. Dans *La Préface de Cromwell* Victor Hugo discute la question des principes du drame romantique :

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour, comme s'ils s'étaient dit bucoliquement [...] Mais, dira-t-on, cette règle que vous répudiez est empruntée au théâtre grec. En quoi le théâtre et le drame grecs ressemblent-ils à notre drame et à notre théâtre ? D'ailleurs nous avons déjà fait voir que la prodigieuse étendue de la scène antique lui permettait d'embrasser une localité tout entière, de sorte que le poète pouvait, selon les besoins de l'action, la transporter à son gré d'un point du théâtre à un autre, ce qui équivaut bien à peu près aux changements de décorations. (Victor Hugo, p. 31)

Les nouveaux drames et comédies de Victor Hugo et Musset qui sont inspirés de Shakespeare, sont une preuve montrant que la tragédie classique a fait son temps, elle cède la place à la tragédie ou plus souvent au drame romantique. Il n'est pas toujours facile de pousser les gens à accepter tel ou tel goût dans une période courte. Aussi le changement des idées a toujours besoin de temps pour convaincre les autres.

Est-il facile de remplacer la tragédie par le drame ? Les pièces de théâtre, doit-on les écrire en vers ou en prose ? Doit-on suivre le classique ou le romantique ? Ces questions et d'autres ont provoqué de longues disputes. Les auteurs, malgré leur compréhension de l'art, ne peuvent pas toujours convaincre la nation dont ils cherchent la gloire.

Parmi les noms mentionnés dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal cite les noms de deux auteurs de l'antiquité ; Sophocle et Euripide<sup>11</sup>. A côté de Shakespeare, d'autres auteurs de la littérature anglaise, comme Byron et Walter Scott, ne manquent pas. Il se sert de leurs noms pour justifier certaines de ses opinions littéraires. En prenant Walter Scott comme exemple, nous pouvons supposer que Stendhal voit en lui un auxiliaire qui joue un rôle primordial dans la confrontation entre le classique et le romantique. Pour affaiblir la résistance classique, Stendhal donne une définition de la tragédie romantique en la liant à Walter Scott. Dans *Racine et Shakespeare* après avoir posé la question concernant l'ouvrage le plus réussi en France depuis dix ans et dont la réponse est 'Les romans de Walter Scott', il note que les romans de l'écrivain écossais ne sont autre chose que

de la tragédie romantique, entremêlée de longues descriptions. On nous objectera le succès des *Vêpres siciliennes*, du *Paria*, des *Machabées*, de *Regulus*. Ces pièces font beaucoup de plaisir ; mais elles ne font pas un plaisir dramatique. Le public, qui ne jouit pas d'ailleurs d'une extrême liberté, aime à entendre réciter des sentiments généreux exprimés en beaux vers. (Stendhal, p. 8)

Il conseille d'y puiser des sujets dramatiques si l'on voulait renouveler la matière du théâtre français.

Le mérite que Stendhal attribue à Walter Scott n'est pas seulement limité au cadre de la solidarité romantique mais le dépasse jusqu'à la modification de la sensibilité du lecteur cultivé. Dans *Les mélanges d'art* Stendhal voit que c'est grâce à Walter Scott que le peuple commence à goûter un style 'doux, tranquille, ossianique.'

Stendhal fait de nombreux emprunts à Walter Scot. C'est au moins en partie à Scott que Stendhal formule, dans *Le Rouge et le Noir*, sa

célèbre définition du roman : 'Le roman est un miroir qui se promène sur la grand-route.' Dans son ouvrage *Stendhal lecteur des romanciers anglais* Walters indique que 'Scott, dans *Waverley*, avait déjà parlé de romans qui seraient des miroirs où se reflèteraient des scènes qui se passent chaque jour sous nos yeux.' (Walters, p. 86) De plus, les romans scotistes sont considérés par l'auteur français comme un point de repère essentiel. L'on ne peut pas nier l'existence d'une ressemblance, soit dans le traitement de la situation politique, soit de la situation historique, dans *Le Rouge et le Noir* d'une part et des romans de Scott d'autre part. Cela nous présente la preuve de l'influence qu'a subie Stendhal et la dette assez grande qu'il a contractée envers Walter Scott.

## **Conclusion:**

Maintenant et après avoir survolé l'état du théâtre français et les efforts faits pour le développer, nous pouvons dire que c'est au nom de la liberté de l'art que Stendhal, comme c'est le cas de certains de ses contemporains, participe avec succès à la bataille de combattre la règle des trois unités. Si les Romantiques français détestent les unités, c'est parce qu'elles enchaînent la liberté de création dramatique.

*Racine et Shakespeare* est un manifeste contre le classicisme dans le théâtre. Stendhal qui admire le théâtre de Shakespeare, dont il a vu jouer quelques pièces à Londres, refuse l'accueil désobligeant, en 1822, d'une troupe d'acteurs anglais par des Français. Cet événement le fait rédiger ce pamphlet en 1823. Il est vrai qu'au temps de la publication de la première version de cette plaquette, la dispute du romantique contre le classique ne commençait guère encore, pourtant, il y avait déjà quelques écrits théoriques.

Les revendications de Stendhal peuvent être résumées en trois points ; le premier est de renoncer à la règle des unités de temps et de lieu qui sont, selon lui, une simple habitude française et n'ont rien de nécessaire. L'unité de temps met des obstacles qui empêchent la tragédie de peindre l'action sauf dans le cadre de vingt-quatre heures, il en résulte que la tragédie renonce à mettre en scène des passions qui prennent un peu de temps pour se manifester. Parfois cette unité peut s'étendre jusqu'à une année ; au-delà, les personnages peuvent ne plus rester les mêmes. Le deuxième point est de remplacer la poésie par la prose dans les scènes. Les uns voient que 'le romantisme de Stendhal, c'est d'abord la négation de la poésie'. Et le troisième point est d'accorder une grande place aux événements historiques français dans les spectacles. Nous pouvons donc imaginer qu'il n'accepte que des tragédies en prose sans unité de temps ni de lieu d'un style simple et représentant les faits intéressants de l'histoire nationale française.

C'est à travers *Racine et Shakespeare* que Stendhal défend, non seulement le nouveau mouvement romantique mais aussi les droits du génie contre la tyrannie des règles classiques. Ses idées, déjà exposées dans cet ouvrage, seront reprises par Hugo dans sa *Préface de Cromwell* en 1827. Les écrits stendhaliens, hugoliens et encore d'autres jouent un rôle primordial dans l'éclipse des idées anciennes et les font tomber du piédestal déjà fondé par le mouvement classique en France.

### **Notes et Bibliographie:**

1. *Henri Beyle, dit Stendhal, est né à Grenoble en 1783 et mort à Paris en 1842. En 1814, il publie son premier livre intitulé Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase. Parmi ses autres ouvrages on trouve : l'Histoire de la peinture en Italie (1817), De l'Amour en 1822, La vie de Rossini en 1823, Racine et Shakespeare en 1823-1825. Ses romans*

commencent à paraître à partir de 1827 par l'Armance. En 1829, il publie *Promenades dans Rome*. C'est à la fin de l'an 1830 que son premier chef d'œuvre intitulé *Le Rouge et le Noir* est édité. Il écrit d'autres ouvrages *Lucien Leuwen*, *Lamiel*, *Souvenirs d'égotisme*, *Journal et Vie d'Henri Brulard* sont parmi ses manuscrits inachevés qui sont publiés après sa mort. Malgré la fécondité de ses écrits, le génie de *Stendhal* n'est reconnu que plus tard.

2. *Aristote* est un philosophe grec du IV<sup>e</sup> siècle avant J. C. La métaphysique, la logique et la politique ne font qu'une partie de ses principaux centres d'intérêts. Parmi ses multiples écrits, on trouve *La Poétique*. Dans cet ouvrage littéraire il parle de la tragédie et de la comédie.
3. *Lodovico Castelvetro* (1505-1571) est un écrivain italien de la Renaissance. Durant son exil en France, il montre un grand intérêt pour la *Poétique* d'*Aristote* dont il publie un exemplaire intitulé *La poetica di Aristotele vulgarizzata* (1570)
4. *Jean Chapelain* (1595-1674) est un poète et critique littéraire français qui joue un rôle primordial dans la formation de la doctrine classique.
5. *Abbé d'Aubignac*, dont le vrai nom est *François Hédelin*, (1604-1676) est un dramaturge et théoricien français. Il est connu par ses écrits pour le théâtre classique.
6. *L'unité de lieu* est une pure invention du théâtre classique du XVI<sup>e</sup> siècle.
7. *Le Cid* est une pièce de théâtre tragi-comique en cinq actes, composé par *Pierre Corneille* et présentée pour la première fois au début de 1637. Cette pièce en vers est critiquée pour ne pas avoir respectés les règles classiques de la composition théâtrale.
8. *Nicolas Boileau* (1636-1711) est un poète, écrivain et critique littéraire français.

9. *Sauf précision contraire, la plupart des citations dans cet article sont extraites de l'édition le Divan 1928.*

10. *En métrique française classique, l'alexandrin est un vers de douze syllabes de la poésie classique.*

11. *Sophocle et Euripide sont deux grands auteurs tragiques de l'ancienne Athènes.*

*Aristote, la Poétique, XXIII, 1459a, 16-20 éd. Michel Magnien, Le Livre de poche, 1990,*

*Christian A. E. Jensen, L'évolution romantique, Librairie Minard, Paris, 1959.*

*Crouzet, Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique, Honoré Champion, 2006.*

*[Dominique Fernandez](#), Dictionnaire amoureux de Stendhal, Plon-Grasset, 2013*

*Heussi, Florence, L'exposition dans la tragédie classique en France : approche pragmatique et textuelle, Berne, 2008, Editions scientifique internationales.*

*Hugo, Victor, La Préface de Cromwell, Genève : Slatkine, 2014,*

*Jules Marsan, La Bataille Romantique, Genève, Slatkine Reprints, 2001.*

*Sainte-Beuve, Nouvelle Correspondance, Paris : Stock, 1935*

*Stendhal, Racine et Shakespeare, Paris : Le Divan, 1928*

*Stendhal, Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase, Paris, Le Divan, 1928*

*Stendhal, Molière, Shakespeare, La Comédie et Le Rire, Paris, Le Divan, 1930.*

*Tollebeek, Jo, Horror vacui : Barante, Stendhal et l'historiographie romantique, 1998, Series Annales de Bourgogne.*

*Watters, K. G. Mc and C. W. Thompson, Stendhal et l'Angleterre, Liverpool University Press, 1983.*