



## Recherches & Travaux

74 | 2009

« Le ton Stendhal »

---

# Le ton du roman stendhalien : un anti-théâtre ?

Agathe Novak-Lechevalier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/352>

ISSN : 1969-6434

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2009

Pagination : 81-93

ISBN : 978-2-84310-146-5

ISSN : 0151-1874

### Référence électronique

Agathe Novak-Lechevalier, « Le ton du roman stendhalien : un anti-théâtre ? », *Recherches & Travaux* [En ligne], 74 | 2009, mis en ligne le 28 février 2011, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/352>

---

## Le ton du roman stendhalien : un anti-théâtre ?

*Armance ne savait quel ton prendre avec son cousin,  
et ils ne se parlèrent presque pas le premier jour.*

*Armance*

*Comment lui parler ? de quel ton lui adresser la parole ? et comment ne pas lui parler ?*

*La Chartreuse de Parme*

Chez Stendhal, le problème du *choix du ton* est intimement lié à toute prise de parole, à tel point qu'une indécision sur le ton à prendre peut mettre en péril le discours lui-même : mieux vaut parfois se taire plutôt que de se tromper de ton. Assumer un ton, en effet, c'est déjà engager, de façon décisive, la relation à l'autre en dévoilant quelque chose de soi. Le ton, dans tous les romans de Stendhal où les notations qui le concernent sont extrêmement nombreuses, constitue un élément essentiel de la « façade » des personnages dans l'interaction<sup>1</sup> : il définit en grande partie la situation d'interlocution en manifestant à la fois le rôle que le locuteur choisit d'adopter et la place qu'il assigne à l'autre<sup>2</sup>.

1. Selon la terminologie d'E. Goffman dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* : la façade est « l'appareillage symbolique, utilisé habituellement par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation » (t. I, « La Présentation de soi », Minuit, 1973, p. 30).

2. Comme le souligne G. Philippe justement à propos de Stendhal, le ton est « la variable par laquelle le locuteur gère son rapport à l'interlocuteur et indique le statut (illocutoire) de l'énoncé qu'il produit » (« Stylistique et pragmatique du syle [quelques propositions à partir de Stendhal] », dans Ph. Berthier et É. Bordas dir., *Stendhal et le syle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 199. À cet égard, la récurrence, dans les romans de Stendhal, d'expressions comme « ton de supériorité » ou « ton de l'égalité » (expressions elles-mêmes soumises à de nombreuses nuances : « ton de l'égalité parfaite », « ton de presque égalité » etc.) est remarquable : elle montre que le ton constitue pour Stendhal un outil proxémique essentiel pour déterminer la place de chaque interlocuteur.

Cette conscience aiguë de la fonction de représentation du ton suggère à quel point le choix d'un ton qui lui fût propre dut être crucial pour Stendhal romancier. À l'attention que Stendhal consacre aux tons dans ses romans répond en effet, dans le *Courrier anglais*, le discernement avec lequel il suggère la manière dont les tons et les styles des écrivains tracent des lignes de partage dans le champ littéraire contemporain – discernement qui pose Stendhal en pionnier des études de sociologie littéraire.

Selon les analyses de Jérôme Meizoz dans *L'Œil sociologue et la littérature* (Slatkine, 2004), le ton serait la manifestation littéraire de la « posture » adoptée par l'écrivain : la posture, que Jérôme Meizoz (*ibid.*, p. 64) définit comme « une façon singulière de donner le ton », se donne, dans la lignée rhétorique de l'*ethos*, comme une construction de l'image qu'entend offrir de lui-même l'artiste. Cependant, plus que le caractère individuel de celui-ci, elle traduit et négocie son positionnement à l'intérieur du champ littéraire contemporain. Si, donc, « toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément en elle l'emprise du collectif » : pour interpréter un trait postural, il s'avère nécessaire de prendre en compte « l'ensemble de l'espace littéraire (le champ à production et à réception) », c'est-à-dire en particulier, selon Jérôme Meizoz (*ibid.*, p. 65), les *genres* que la posture mobilise selon la hiérarchie générique en vigueur<sup>3</sup>.

C'est ce lien étroit entre la posture stendhalienne et le système générique contemporain, ainsi que la manière dont ce lien influence de manière décisive le ton des romans de Stendhal, que nous proposons d'explorer plus particulièrement ici, en partant d'un fait bien connu : la carrière littéraire de Stendhal (sa pratique et la postérité de son œuvre) s'ancre dans le choix fondamental que constitue l'abandon du théâtre pour le roman, à une époque où les deux genres s'inscrivent dans une rivalité extrême. Il ne s'agira donc pas tant de mettre en lumière des aspects inédits du ton des romans de Stendhal que de montrer en quoi le choix générique que celui-ci opère influence ce ton, en posant par exemple les questions suivantes : y a-t-il un ton propre aux genres dramatique et romanesque ? Quels types de conséquences la concurrence entre les deux genres peut-elle avoir sur le ton du romancier ? Quelles sont les répercussions (de l'ordre de l'influence comme du rejet) du choix de délaisser l'un pour l'autre ?

3. Rappelons que, selon P. Bourdieu, « la hiérarchie des genres [...] semble être toujours et partout un des principaux facteurs déterminants des pratiques de production et de réception des œuvres » (*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, « Points Essais », 1998, p. 332).

## Genres et ton

Chaque genre, selon Bakhtine, possède un «parfum» spécifique : cela signifie-t-il que les genres seraient pourvus d'un ton distinctif ? La métaphore bakhtinienne concerne en réalité les «genres seconds», c'est-à-dire des sous-genres qui peuvent être déterminés par l'utilisation d'un trait particulier du langage<sup>4</sup>. S'il semble beaucoup plus périlleux de chercher à assigner un ton donné aux déterminations génériques très générales que sont le théâtre et le roman, il est en revanche possible de s'interroger sur la manière dont chacun de ces genres engage le ton de l'auteur.

On comprend alors que choisir l'écriture théâtrale, et qui plus est, rêver d'abord d'être un auteur comique, était peut-être pour le jeune Beyle une façon d'é luder la question paralysante du ton : le théâtre permet non seulement de trouver refuge dans des tons littéraires prédéterminés (la comédie, la tragédie annoncent la couleur, impliquent un ton adéquat), mais surtout de différer l'affirmation d'un ton personnel au profit d'un travail sur le ton des différents personnages. La spécificité énonciative du genre dramatique permet en effet, du point de vue du ton, une implication minimale de l'auteur : sa voix propre s'efface au profit de celles des personnages. Par ailleurs, le travail du ton est, au théâtre, essentiellement livré à l'interprétation des acteurs. Les notes que Stendhal prend sur le vif pendant les représentations théâtrales révèlent à la fois l'attention extrême qu'il accorde aux moindres nuances du ton et la manière dont il les associe directement au jeu des comédiens :

*Jeu.* Tartuffe change ici tout à fait de ton. Il quitte l'intonation d'un homme qui répond à une objection, pour prendre le ton galant.

*Jeu.* Changement complet de ton. Prendre celui d'un homme qui expose avec chaleur des raisons qu'il croit évidentes.

*Jeu.* Mlle Mars fait supérieurement ressortir le ton de fausseté de la société, cet édifice de convention, qui est renversé par la réplique pleine de naturel de Fleury<sup>5</sup>.

Ces commentaires montrent que les variations subtiles des tons constituent pour Stendhal l'outil indispensable à l'intelligence de la scène : en mettant en lumière le statut illocutoire des énoncés, le ton de l'acteur dévoile les enjeux

4. Selon Bakhtine, «[la] stratification [du langage] est déterminée avant tout par les organismes spécifiques des genres. Tels ou tels traits du langage (lexicologiques, sémantiques, syntaxiques ou autres) sont étroitement soudés aux intentions et au système général d'accentuation de tels ou tels genres : oratoires, journalistiques, littéraires inférieurs (roman-feuilleton), genres variés de la grande littérature. Certains traits du langage prennent le parfum spécifique de leur genre, ils se soudent à leurs points de vue, leur démarche, leur forme de pensée, à leurs nuances et intonations» (*Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, «Tel», 1987, p. 110-111).

5. Molière, *Shakespeare, la comédie et le rire*, Le Divan, 1930, p. 128-129 et 162. Les deux premières citations concernent la scène qui oppose Tartuffe à Elmire dans *Tartuffe*, la troisième analyse la scène opposant Célimène à Alceste dans *Le Misanthrope*.

implicites qui sont au cœur du dialogue dramatique. Mais, une fois encore, il est frappant que ces notes émanent d'un Stendhal spectateur et aspirant comédien (en témoigne l'utilisation de l'infinitif) plus qu'apprenti dramaturge : au théâtre, le ton n'est pas pleinement du ressort de l'auteur.

Au contraire, le roman, parce qu'il met en scène une voix narrative, ne peut se dispenser d'afficher un ton singulier que l'auteur doit assumer, et qui conditionne sa relation au lecteur<sup>6</sup>. Par ailleurs, contrairement au théâtre, dont les sous-genres imposent des tons prédéterminés, le roman n'offre pas vraiment de ton de repli : s'il existe bien des sous-genres romanesques<sup>7</sup>, leur diversité et leur peu de lien avec l'institution littéraire garantissent une très large liberté de ton aux romanciers. Encore peu codifié, le genre romanesque paraît moins soumis à l'empire de la règle et au système des convenances. Or, pour qui a, comme Stendhal, une conscience aiguë de ce qu'implique le choix d'un ton, cette liberté même peut devenir un obstacle : elle signifie que, pour le romancier, l'adoption d'un ton devient immédiatement et pleinement significative, elle suppose qu'il soit prêt à assumer sa posture.

Pour être plus précise, l'analyse doit cependant prendre en compte non seulement l'opposition énonciative des genres, mais surtout leur mode d'existence dynamique dans le champ littéraire contemporain. La première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se caractérise par l'exacerbation de la concurrence entre le genre dramatique, placé au sommet de la hiérarchie des genres et auréolé de prestige, et le roman, genre encore méprisé qui cherche à conquérir une légitimité institutionnelle<sup>8</sup>. Dans ce contexte, le passage au roman de Stendhal n'a rien d'anodin : il ne peut s'effectuer que *contre* le théâtre, et l'écriture romanesque

6. On pourrait cependant objecter, surtout après avoir fait du ton l'apanage des acteurs, que la catégorie du ton n'a rien à voir avec le roman, genre écrit. La première définition que propose Pierre Larousse du ton est ainsi directement liée à la voix, à l'intensité du son et à ses inflexions. Mais la seconde définition du ton comme « forme du langage » est tout à fait compatible avec l'écrit. Par ailleurs, dans ses romans, Stendhal utilise très largement le mot « ton », par lequel il qualifie des voix aussi bien que des textes, voire même des conversations par signes (le « ton de la conversation » muette qui s'instaure grâce aux alphabets entre Clélia et Fabrice depuis la tour Farnèse est ainsi « intime, et quelquefois fort gai » (*Romans et Nouvelles*, t. II, p. 336).

7. Voir par exemple M. Bardèche, *Balzac romancier*, qui distingue trois grands sous-genres romanesques dans les années 1820, le roman sentimental, le roman noir et le roman gai (Slatkine reprints, 1967, p. 4-52).

8. La précoce vocation théâtrale de Stendhal, comme celle de Balzac d'ailleurs, s'explique sans doute en grande partie par la suprématie du genre dramatique dans la hiérarchie générique : le théâtre cumule en effet, à l'époque, capital symbolique (il est le genre le plus reconnu par l'institution) et capital économique (il permet des profits importants et rapides). En regard, le roman fait figure de parent pauvre : même si son succès public va grandissant, le roman reste « mauvais genre », considéré comme populaire et comme praticable par tout un chacun. La réticence manifeste de Stendhal à sous-titrer ses œuvres « roman » témoigne de cette déconsidération du genre.

se ressent nécessairement de cet antagonisme. Significativement, l'abandon du genre dramatique ne s'énonce pas, dans les écrits de Stendhal, de manière sereine et pacifique ; il donne lieu à des déclarations dont le caractère péremptoire et définitif signale la violence : l'article intitulé «La comédie est impossible en 1836», est à cet égard exemplaire, et il est accompagné d'une série de déclarations tout aussi tranchantes, dont la récurrence est en elle-même remarquable<sup>9</sup>. À chaque fois, il s'agit de proclamer la mort de la comédie – et bientôt, plus généralement, du genre dramatique tout entier. À l'époque où le drame romantique connaît ses plus grands succès, où le boulevard du Crime est florissant, l'avis de décès paraît cependant pour le moins prématuré : ces allégations, qui cherchent à se faire passer pour un constat objectif, relèvent bien davantage d'un enterrement littéraire. Parce que le choix générique qui fonde la carrière de Stendhal est profondément conflictuel, il nous semble que son impact sur le ton de Stendhal romancier doit être analysé de façon dynamique, en tenant compte de l'antagonisme des genres qui structure profondément le champ littéraire contemporain.

Notons cependant, en suivant sur ce point Jérôme Meizoz, qu'il ne s'agit pas ici de prétendre que le système des genres détermine de manière stricte le ton de l'écrivain, c'est-à-dire que ce ton soit *déjà* inscrit dans l'état du champ littéraire, sans que l'artiste n'ait plus aucune «marge de manœuvre». Balzac, par exemple, qui suit à l'époque la même trajectoire (du théâtre au roman), annonce comme Stendhal la mort prochaine du genre dramatique. Or, à l'évidence, rien ne diffère plus du ton de Stendhal que le ton des romans de Balzac. Plus que l'état du champ littéraire lui-même, importera donc ici l'interprétation que Stendhal en donne et ce qu'il en fait dans l'acte individuel d'écriture. Pour mieux comprendre en amont les traits caractéristiques du ton de Stendhal romancier, il nous semble qu'il faut donc en passer par l'analyse un peu approfondie de ce qu'il reproche au théâtre et de ce qu'impliquent, selon lui, la mort du genre dramatique et l'avènement du roman : il s'agira donc d'examiner les raisons (sociales, littéraires, politiques) par lesquelles il justifie son propre positionnement.

### **Contre le «gros public», la complicité du «bon ton»**

Le premier et le plus courant des arguments invoqués par Stendhal pour prouver l'impossibilité du théâtre est d'ordre socio-historique. Si la comédie, selon lui, devient impraticable au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est parce que l'éclatement social post-

9. Sur l'ensemble de ces déclarations, voir D. Sangsue, «Le théâtre n'est plus dans le théâtre (mais dans le roman)», dans *Stendhal et l'empire du récit*, SEDES, 2002, p. 33-40.

révolutionnaire annule la condition de possibilité du genre dramatique<sup>10</sup>, c'est-à-dire l'existence d'un public formant une collectivité homogène et possédant le même système de valeurs. Pour Stendhal en effet, l'efficacité de la mécanique comique à l'époque classique tient à la cohésion sociale du public de cour et à la convergence de celui-ci autour du modèle fédérateur du « bon ton » : comme Stendhal l'explique, « tous les sujets de Louis XIV se piqu[ant] d'imiter un certain modèle pour être élégants et de bon ton », le rire fuse dès qu'« on vo[it] son voisin se tromper dans l'imitation du modèle » (*Racine et Shakespeare*, p. 34). Or, le ressort comique de l'infraction au bon ton devient, au XIX<sup>e</sup> siècle, infiniment désuet :

Quant à Molière et à ses pièces, que me fait à moi l'imitation plus ou moins heureuse du bon ton de la cour et de l'impertinence des marquis ?

Aujourd'hui il n'y a plus de cour, ou je m'estime autant pour le moins, que les gens qui y vont ; et en sortant de dîner après la bourse, si j'entre au théâtre, je veux qu'on me fasse rire et je ne songe à imiter personne. (*ibid.*, p. 34)

La Révolution, qui scinde irrémédiablement le public en « partis » opposés, sape les principes mêmes de la cohésion qui assurait l'efficacité du théâtre classique. Dès lors la comédie ne peut qu'échouer à satisfaire des spectateurs aux exigences trop disparates et finalement incompatibles :

Impossibilité de la Comédie depuis la Révolution : deux publics, le grossier et le fin. Une jeune femme ne peut être à la fois blonde ou brune. (*Œuvres romanesques complètes*, t. I, p. 997)

Donc la comédie impossible depuis la Révolution, car il y a contradiction dans les conditions ; il faut plaire à la fois :

1° Aux artistes qui ont l'intelligence des *scènes fines* [...].

2° Aux bourgeois qui font les succès de MM. Victor Hugo, Ancelot et Alex. Dumas. (*ibid.* p. 1036)<sup>11</sup>

La partition est à la fois intellectuelle (« le grossier et le fin ») et sociale : on ne peut plus, affirme Stendhal, « essayer d'amuser un public dont une moitié siffle le personnage de Dorante et l'autre moitié M. Jourdain » : il est devenu impossible de s'adresser à un public aussi hétérogène *sur le même ton*.

Le passage à l'écriture romanesque est directement tributaire de ce diagnostic : si le roman peut supplanter le théâtre dans le champ littéraire

10. Sur l'extension des prédictions concernant la comédie au genre dramatique tout entier, voir par exemple cet extrait de la lettre à Salvagnoli : « L'auteur d'un drame ne peut peindre que des choses un peu grosses, il ne doit pas avoir plus d'esprit que la majorité de ses spectateurs. Beaucoup de nuances de sentiments données par l'auteur du Rouge à Mme de Rênal, son héroïne de province, n'auraient pas été comprises au théâtre par la majorité des spectateurs » (*Correspondance*, t. II, p. 484-485).

11. Pour une version différente du même argument, voir « La comédie est impossible en 1836 » dans *Du Rire*, Rivages Poche « Petite Bibliothèque », 2005, p. 168.

contemporain, c'est parce qu'il est destiné à une réception individuelle. Alors que l'œuvre dramatique est soumise à l'approbation d'une majorité des spectateurs, comme le souligne Stendhal, « dans le roman, du moins, [l'auteur] n'a affaire qu'à un spectateur à la fois<sup>12</sup> ». Il paraît vraisemblable que la conscience qu'a Stendhal de la rivalité des genres et sa volonté de poser le roman en héritier du théâtre l'amènent à mettre en scène cette réception propre au roman en l'accentuant dans son texte : c'est manifeste dans la célèbre dédicace aux *happy few* qui exclut d'autorité toute compromission avec le « gros public » qui fait le malheur des théâtres. Or, cet ostracisme a des répercussions directes sur le ton adopté par le romancier. D'abord, il permet d'affecter la remise en vigueur de ce « bon ton » qui, au théâtre, semblait définitivement périmé : le narrateur stendhalien qui, dans le paratexte romanesque, récuse les lectrices « femmes de chambre » pour leur préférer les « marquises » (*Œuvres romanesques complètes*, t. I, p. 824), se présente souvent comme un homme du monde causant avec ses pairs. Le modèle de la conversation, dont on a si souvent souligné la prégnance dans les romans de Stendhal<sup>13</sup>, découle directement de l'adoption de ce « bon ton » par le narrateur<sup>14</sup>. Par ailleurs, la proximité, à la fois sociale et intellectuelle, que postule le roman entre le narrateur et son lecteur permet d'instaurer un ton de complicité, lui aussi caractéristique du roman stendhalien : la récurrence du « nous » narratif, par exemple, ou l'irruption du discours d'humeur constituent à cet égard des procédés très efficaces<sup>15</sup>. En offrant l'illusion d'une connivence avec son lecteur, le narrateur stendhalien accroît considérablement l'efficacité pragmatique de son récit. Se trouvent ainsi évités les écueils de l'incompréhension et de l'indifférence auxquels se heurtent le théâtre, en même temps que s'affirme un aspect de la posture stendhalienne : à l'opposé de l'image du dramaturge distant, auréolé d'une gloire acquise non sans démagogie, le ton de Stendhal affirme celle d'un romancier homme du monde, récusant la bêtise et s'adressant à son lecteur de manière amicale et complice.

12. « La comédie est impossible en 1836 » art. cité, p. 171.

13. Valéry, dans l'article qu'il consacre à Stendhal dans *Variété*, fait de la capacité à « écrire presque comme on parle, tenir l'allure d'une conversation libre et gaie » une caractéristique essentielle du « ton » singulier de Stendhal (« Stendhal », *Variétés 1 et 2*, Gallimard, « Idées », 1978, p. 210).

14. Sur ce point, voir les analyses de M. Parmentier dans *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, Droz, « Collection stendhalienne », 2007, p. 31-35. Elle compte par exemple, au nombre des ingrédients du « bon ton » mis en scène par le récit stendhalien, l'art du paradoxe et de l'ironie, l'utilisation des anecdotes historiques et des allusions littéraires, l'affichage d'une certaine désinvolture.

15. Sur ces deux points, nous renvoyons aux analyses d'É. Bordas dans « Stendhal au miroir du roman. Stratégies de l'énonciation narrative dans *La Chartreuse de Parme* », *L'Information grammaticale*, n° 71, octobre 1996, p. 13-18.

### Contre la déclamation emphatique, le « ton vif »

Si le théâtre est à l'agonie, c'est aussi, comme le suggère en 1832 la lettre de Stendhal à Salvagnoli, que le genre dramatique semble, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, impuissant à se renouveler. Il pâtit en effet du nombre restreint des combinaisons dramatiques : alors que le théâtre repose par nature sur une intrigue conflictuelle, les possibilités de varier les motifs de conflit ne sont pas infinies. Une raison de plus pour laquelle, selon Stendhal, le théâtre est, à terme, condamné à céder la place au roman, genre plus libre et par conséquent plus fécond :

Le goût de la lecture des romans remplace en Angleterre et en France le goût du spectacle. Dans ce pays, on va voir un bon acteur comme Vestris, une excellente actrice comme Mlle Marchioni, mais peu importe la pièce dans laquelle ils jouent. D'où vient cela ? C'est que le plaisir littéraire se compose de *nouveauté* ! Les grands auteurs dramatiques ont épuisé toutes les positions dramatiques. Un homme, par exemple, ne peut être que fils, père, amant, frère, citoyen. Quand vous avez fait combattre la passion de l'amour avec le devoir de citoyen et enfin chaque passion avec un devoir, il sera impossible de donner un drame nouveau. À cette époque, qui est arrivée en France et en Angleterre, il sera encore possible de donner un *roman nouveau*. (*Correspondance*, t. II, p. 484-485)

La dénonciation d'une sclérose met en réalité en perspective une manifestation plus profonde de la dégénérescence du genre dramatique : du fait que le théâtre est condamné à la répétition, l'intérêt des spectateurs se déplace de l'intrigue (devenue trop prévisible) vers la performance des acteurs. Alors même que le théâtre est destiné à produire une illusion hyperbolique qui permette de passionner le public au point de lui faire oublier les conditions de la représentation, c'est cette dernière qui devient primordiale. Il s'agit là de la dérive du dramatique vers « l'épique », que Stendhal stigmatise depuis *Racine et Shakespeare* :

C'est le plaisir dramatique qu'il faut aller chercher au théâtre, et non pas le plaisir épique d'entendre réciter de beaux vers bien ronflants et que d'avance l'on sait par cœur. (p. 87)

Les indices les plus flagrants de cette dérive sont la pratique unanime de la déclamation et le goût de la tirade (voire, pire, de la « tirade brillante ») – « peut-être ce qu'il y a de plus *antiromantique* » au théâtre, selon Stendhal (p. 63 et 58). Le glissement vers l'épique impose en effet comme norme un ton artificiel et convenu qui délaisse l'efficacité propre de la parole dramatique au profit d'une autocélebration de l'acteur et d'un aplanissement du texte :

Serait-ce que, comme notre tragédie n'est qu'une suite d'odes entremêlées de narrations épiques que nous aimons à voir déclamer en scène par Talma, de même, notre comédie ne serait, depuis Destouches et Collin d'Harleville, qu'une *épître* badine, fine, spirituelle, que nous aimons à entendre lire, sous forme de dialogue, par Mlle Mars et Damas ? (p. 33)

Dès lors qu'il s'agit de «déclamer» ou de «lire», et non de jouer, dès lors qu'il est question d'«odes», de «narrations épiques», d'«épîtres», et non de drame, le déclin est irréversible. L'acteur s'écoute parler, le spectateur se voit écouter, et la parole comme action, qui est le principe même du théâtre, s'évanouit.

Contre la déclamation épique devenue caractéristique d'un théâtre dénaturé, le roman stendhalien cherche ostensiblement à faire valoir une parole *dramatique* et donc un ton radicalement différent : il s'agit, dans ce tour de passe-passe générique qui intervertit les modalités des deux genres, d'arracher au théâtre son bien, et de le faire jouer, au profit du roman, contre la pratique effective du théâtre contemporain. À cet égard, le fait que la première des lettres russes que Julien retranscrit pour les envoyer à Mme de Fervaques soit qualifiée de «tirade» n'a rien d'un hasard. Ces lettres, dont le narrateur souligne qu'elles sont «amphigouriques», «emphatiques», qu'elles ressemblent à une «dissertation philosophique», bref qu'elles sont «ennuyeuses à périr», désignent très exactement le ton que le roman stendhalien se refuse à employer : «Cela voulait tout dire et ne rien dire. C'est la harpe éolienne du style, pensa Julien» (*Œuvres romanesques complètes*, t. I, p. 717)

Significativement, aucune des lettres de Korasoff ne sera retranscrite – elles ne valent que comme contre-modèle. Le ton des romans de Stendhal se donne là encore comme l'antithèse de celui qui caractérise le théâtre du temps. Tout discours qui, dans le roman, menace de virer à la tirade est ainsi impitoyablement et surtout *ostensiblement* supprimé : soit par des interventions directes («Le lecteur trouve cette conversation longue : pourtant nous lui faisons grâce de plus de la moitié» (*La Chartreuse de Parme, Romans et Nouvelles*, t. II, p. 298), soit par les fameux «etc. etc.<sup>16</sup>», le narrateur supprime, résume, interrompt péremptoirement la parole qui commence à tourner à vide. Or, l'analyse des critères de ces suppressions permet de voir se dessiner en creux les attaques lancées contre une parole dramatique dégénérée : la longueur, devenue synonyme d'inefficacité – toute conversation qui se prolonge, dans le roman, sur de «grandes heures» (selon une expression typiquement stendhalienne) est immédiatement assimilée à du «bavardage inutile» (*Le Rouge et le Noir, Œuvres romanesques complètes*, t. I, p. 469) ; la prévisibilité – tout discours qui relève de l'attendu et se contente de dérouler le fil d'un discours convenu ou stéréotypé est sanctionné ; l'emphase – toute parole boursoufflée est disqualifiée comme artificielle. Contre la longueur interminable de discours qui diluent la vivacité dramatique de l'action, Stendhal impose une esthétique de la brièveté : Paul Valéry (*op. cit.*, p. 210) fait de cette propension

16. Voir l'article d'É. Bordas à l'entrée «Etc., etc.» du *Dictionnaire Stendhal*, Champion, 2003.

à «être vif à tout risque» une caractéristique essentielle de la singularité du ton stendhalien. Le «ton bref», le «ton vif», toujours valorisés chez les personnages du roman, valent ainsi clairement comme modèle pour le discours narratif qui impose un rythme rapide : d'où cette impression, si bien décrite par Julien Gracq, d'un style en constante apesanteur<sup>17</sup>. Par ailleurs, contre le discours attendu, anticipé, prévisible, contre les fameux vers de théâtre que «par avance on sait par cœur», le narrateur stendhalien se met en scène comme improvisateur. La mention récurrente des «oublis» d'un narrateur qui semble pris de vitesse par la marche rapide de son récit est ici déterminante :

Le lecteur est peut-être surpris de ce ton libre et presque amical ; nous avons oublié de dire que depuis six semaines, le marquis était retenu chez lui par une attaque de goutte. (*Œuvres romanesques complètes*, t. I, p. 595)

Entraîné par les événements, nous n'avons pas eu le temps d'esquisser la race comique des courtisans qui pullulent à la cour de Parme. (*Romans et Nouvelles*, t. II, p. 478)

Entraîné par les développements gastronomiques de notre histoire, nous avons oublié de faire mention, en son temps, du divorce éclatant que Boissaux avait fait avec ces livres si imprudemment achetés. (*ibid.*, p. 1338)

Cette mise en scène d'une imprévisibilité du récit garantit au roman un ton de désinvolture presque cavalier, à l'opposé de la gravité et de la monotonie qu'implique la déclamation théâtrale. Enfin, le narrateur stendhalien s'inscrit sans cesse en faux contre l'emphase et la boursouffure du style, qui indexent immédiatement, dans les romans, l'artificialité et l'hypocrisie du discours : «l'emphase lourde et lente» caractéristique du salon des Grandet trouve ainsi son pendant dans les «grâces imitatives» de Mme Grandet qui n'est qu'une «copie continue» d'aristocrates dont la distinction est tout à fait hors de sa portée (*Lucien Leuwen*, GF, t. II, p. 148 et 377). Par contraste avec l'affectation si vivement et si constamment dénoncée dans les discours des personnages, le ton du narrateur s'affirme comme simple, clair et naturel.

On voit ainsi se construire au fil des romans une coalition de valeurs, essentielle dans la définition du ton de Stendhal, et reconnaissable entre toutes, qui permet d'articuler un rythme avec une pragmatique et une axiologie<sup>18</sup>. Toute parole longue apparaîtra au lecteur à la fois inutile et artificielle ; au contraire, le discours du narrateur, parole brève qui refuse les atermoiements, s'affirme indissociablement inattendue, efficace et vraie<sup>19</sup>. Cette association fait du roman

17. *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980, p. 28-29.

18. Et avec une politique, comme l'a montré Y. Ansel dans son article «Politique du style» voir Ph. Berthier et É. Bordas, *op. cit.*, p. 75-89.

19. Cette coalition de valeurs transparait nettement dans certaines associations opérées par le texte. Par exemple : «Le ministre, dont le ton avait été jusque-là *vif, serré, sincère*, se crut obligé de faire deux ou trois phrases *éloquentes* comme le *Journal de Paris*» (*Lucien Leuwen*, t. II, p. 154).

stendhalien, à l'inverse de ce que Stendhal reproche au théâtre contemporain, l'espace de la vivacité, de l'improvisation et de l'authenticité.

### **Contre le conformisme, la détonation politique**

L'ultime argument avancé par Stendhal contre le théâtre est, enfin, d'ordre politique : en dernier ressort, c'est la censure qui l'accable sans relâche qui assassine le genre dramatique. Parce que les représentations touchent un public beaucoup plus large que la littérature écrite à une époque où la population est encore largement analphabète, le théâtre fait en effet l'objet d'un contrôle particulièrement sévère<sup>20</sup>. Stendhal, dans ses chroniques pour les journaux anglais, dénonce vivement la manière dont la censure dénature un genre qui en s'édulcorant se condamne à l'obsolescence :

En interdisant au Théâtre-Français et à l'Odéon de peindre la société telle qu'elle est réellement, la censure fait la fortune des petits théâtres qui ont jusqu'ici joui de la liberté, non de la peindre, mais de l'esquisser, à condition toutefois de défigurer leur esquisse par une forte dose de sentimentalisme à la Marivaux. (*Paris-Londres, Chroniques*, p. 370)

Tyrannique dès qu'il s'agit de politique, la censure frappe aussi indirectement par le biais de l'outrage aux mœurs, et, là encore, le théâtre est en première ligne :

Les convenances empêchent beaucoup de développements dramatiques ; on mène quelquefois des jeunes filles au spectacle. *Maxima debetur puero reverentia*. Tout peut se dire au contraire dans un roman. (*Correspondance*, t. II, p. 485)

Stendhal conclut de nouveau une longue note de *Racine et Shakespeare* consacrée au problème de la censure en annonçant l'avènement du roman comme une sorte d'évolution inévitable du système générique :

La comédie peut-elle survivre à cet état de choses ? Le roman, qui esquivé la censure, ne va-t-il pas hériter de la pauvre défunte ? (p. 83)

Le passage au roman a donc aussi des implications idéologiques qui influencent profondément le ton du romancier : même si le roman ne jouit que d'une liberté surveillée et si Stendhal, dès qu'il publie, se garde de tout débordement, le genre romanesque rend possible une parole plus frondeuse. Mieux encore, faire valoir le roman contre le théâtre suppose d'accentuer la modernité d'un genre qui s'attache à rendre compte de la réalité contemporaine avec une

20. Comme le rappelle G. Gengembre, « la censure reste la grande loi du siècle, malgré quelques interruptions liées aux moments révolutionnaires », et « toute l'histoire du théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle dépend [...] de ce facteur essentiel » (*Le Théâtre en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, « U », 1999, p. 17).

certaine virulence polémique. Le choix générique de Stendhal éclaire donc de manière nouvelle l'adoption dans le roman de deux tonalités littéraires marquées : celle, d'inspiration moraliste, de la satire, et celle, directement politique, du pamphlet. L'acidité de la satire, sans cesse distillée dans le discours romanesque, altère les apparences, dissout les masques, stigmatise les impostures : elle permet de débusquer « l'épicière » sous les grands airs de Mme Grandet, le « voleur » sous les « grâces imposantes » du comte de Vaize, et jusqu'au « procureur de Basse-Normandie » sous le titre de Roi (*Lucien Leuwen*, t. II, p. 418, 127, 135, 350). Atteignant la personne du roi, la satire retrouve l'esprit pamphlétaire : elle fait basculer l'ensemble d'un régime dans une représentation vide, artificielle et surannée, elle dénonce tout un système dans lequel le charlatanisme « est à côté du mérite comme le zéro à la droite d'un chiffre et décuple sa valeur » (*ibid.*, p. 326). On voit que la cible générique initiale transparait encore ici, quoique sous la forme métaphorique du théâtre du monde : en effet, le théâtre, qui symbolise dans le champ littéraire contemporain la compromission avec le pouvoir, devient, en contexte romanesque, l'emblème du charlatanisme qui gangrène l'époque<sup>21</sup>. Tout se passe comme si, pour Stendhal, choisir le roman contre le théâtre, c'était aussi prendre position contre la théâtralité caractéristique du siècle, tant sociale (c'est l'affectation universelle) que politique (c'est la dénonciation de la Restauration et de la Monarchie de Juillet comme des régimes fantoches). Le ton du roman stendhalien est ainsi indissociable du projet de dévoilement qui le traverse. Ce ton subversif qui fait l'objet de toutes les inquiétudes du romancier est cependant, comme le souligne Yves Ansel, intrinsèquement lié à l'écriture stendhalienne<sup>22</sup>. En s'autorisant (même à regret) ce ton, Stendhal prend une nouvelle fois à contre-pied le théâtre. Excluant toute flagornerie, récusant toute compromission, le roman se donne pour objet de percer à jour les comédies du temps : le « ton Stendhal » est donc inséparable de la *détonation* du coup de pistolet politique.

Le diagnostic que Stendhal établit quant au système des genres contemporains nous semble donc offrir quelques pistes propres à éclairer la composition originale que représente le « ton Stendhal ». Ce ton s'élabore en partie

21. « Un des caractères du siècle de la Révolution (1789-1832), c'est qu'il n'y ait point de grand succès sans un certain degré d'impudeur et même de charlatanisme décidé » (*Souvenirs d'égotisme*, p. 87).

22. Sur ce point, voir Y. Ansel, « Stendhal et le pamphlet », dans *Stendhal hors du roman*, textes réunis par D. Sangsue, université de Bourgogne, 2001, p. 77-104. Y. Ansel, tout en montrant comment Stendhal garde sans cesse à l'esprit la menace que constituent les « Messieurs de la Police », affirme, à juste titre selon nous, que « la "parole pamphlétaire", sinon le pamphlet proprement dit, sévit dans tous les écrits de Dominique, et ce dès les premiers mots » (art. cité, p. 83).

en réaction à l'abandon du théâtre pour le roman : le romancier se souvient des reproches qu'il a adressés au genre dramatique et construit le discours romanesque par antithèse. Stendhal construit ainsi conjointement sa propre posture et une image nouvelle du genre qu'il illustre : celle d'une littérature refusant la compromission (avec la bêtise comme avec l'institution), recherchant le naturel (ni emphase, ni affectation), appréhendant sans concession la modernité. Cependant, les analyses précédentes montrent que la combinaison finale ne peut être envisagée que de façon dynamique. Si en effet les diverses composantes que l'on a étudiées s'interpénètrent parfois (il paraît naturel que le ton mondain qui colore le roman soit associé au goût d'une parole brève, tout autant qu'«un pamphlétaire verbeux [soit] une contradiction dans les termes»), elles peuvent aussi entrer en conflit : l'homme du monde ne fait pas forcément bon ménage avec le pamphlétaire... Le ton s'affirme ainsi non comme un assemblage harmonieux, mais comme une manière singulière de faire entrer en tension des qualités parfois contradictoires, que l'œuvre met en relation dans un équilibre fragile, sans cesse défait et sans cesse à reconstruire. Plus que d'autres, sans doute, le ton de Stendhal romancier se caractérise par la volonté de faire jouer, voire de défaire les tons institués, par le refus de s'installer durablement dans une posture figée, par le désir de privilégier toujours le mouvement sur la stabilité. C'est pourquoi, au-delà même de la réactivation du pamphlet, l'image de la *détonation* semble devoir accompagner toujours le travail du ton dans le roman stendhalien. Seules demeurent stables les valeurs par rapport auxquelles ce ton se définit, et entre lesquelles une certaine conception d'une théâtralité pervertie tisse des liens : la grossièreté, l'emphase, l'artificialité, la servilité hypocrite. Face à ces cibles honnies, le ton de Stendhal s'affirme avant tout comme celui de l'insoumission et du combat.

### Références bibliographiques des œuvres de Stendhal

- Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2005.  
*Romans et nouvelles*, t. II, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1948.  
*Lucien Leuwen*, éd. de M. Crouzet, Flammarion, «GF», 1982, 2 tomes.  
*Correspondance*, t. II, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962-1968.  
*Racine et Shakespeare* [1825], Kimé, «Rencontre», 1996.  
*Souvenirs d'égotisme*, Gallimard, «Folio Classique», 1983.  
 «La comédie est impossible en 1836» [1825].  
*Paris-Londres, Chroniques*, R. Dénier éd., Stock, 1997.  
*Souvenirs d'égotisme*, Gallimard, «Folio Classique», 1983.