

## «Illusion parfaite», «sympathie» et «sublime» chez Stendhal

Yuichi KASUYA

Avant de devenir romancier, Stendhal était «philosophe». A partir de *l'Histoire de la peinture en Italie* jusqu'au deuxième *Racine et Shakespeare*, c'est-à-dire jusqu'à 1825 au moins, son souci constant était celui du théoricien face à un paradoxe étonnant : comment cela se fait-il que l'oubli, la perte ou l'abandon de l'intérêt immédiat, de l'intérêt personnel puisse constituer une expérience du délice suprême?

Dans *l'Histoire de la peinture*, cela concerne le «beau idéal moderne». D'après lui le sublime du Jésus de la *Cène* de Léonard provient de ce qu'il oublie la défense de soi pour se plonger dans la mélancolie céleste<sup>(1)</sup>. S'il entreprend la *Vie de Napoléon*, c'est qu'il éprouve une sorte d'admiration pour la gloire du conquérant<sup>(2)</sup>. Il arrive donc que les opprimés sympathisent avec le tyran ; un despote qui ne saurait partager le même intérêt que celui de la nation peut toutefois fasciner cette dernière. *De l'amour* n'est autre chose qu'un livre théorique où l'auteur tente d'éclairer le processus de l'«amour-passion», cette «maladie» qui, faisant diminuer l'instinct de conservation d'un individu, lui apporte le plus grand plaisir qu'un être humain puisse goûter.

Ce qui revient à dire que, dans le domaine de l'art théâtral, l'objectif du poète doit être la réalisation de moments «sublimes», où chaque spectateur oublie son intérêt propre, son existence physique sur son fauteuil, pour s'identifier au personnage interprété par l'acteur sur la scène et, grâce à l'effet de sympathie, partager le même sentiment. Dans cet article on va voir d'abord ce que pensait Stendhal à l'époque de *Racine et Shakespeare* (1823) et surtout ce qu'il entendait par : «illusion parfaite» ou «complète».

## I. Illusion parfaite.

On sait, et d'ailleurs c'est Stendhal qui l'a lui-même précisé, que la plus grande partie du chapitre premier du pamphlet *Racine et Shakespeare* de 1823 est la traduction d'un dialogue écrit par un philosophe milanais, Ermete Visconti pour la revue *Il Conciliatore*. Visconti y traite le problème sur la relation entre les trois unités et la vraisemblance. Stendhal, en empruntant les arguments de Visconti, réfute complètement la prétendue illusion recherchée par les classiques. L'illusion théâtrale n'est jamais complète, selon Stendhal :

[...] un spectateur ordinaire, dans l'instant le plus vif de son plaisir, au moment où *il applaudit* avec transport Talma-Manlius disant à son ami «Connais-tu cet écrit?» par cela seul qu'il applaudit, n'a pas l'*illusion complète*, car il applaudit Talma, et non pas le romain Manlius ; [...] <sup>(3)</sup>

Il est donc bien curieux de voir Stendhal utiliser peu après l'expression synonyme d' «illusion parfaite» pour désigner un phénomène qui est supposé exister bel et bien. Il illustre ses propos en prenant pour exemple le passage d'*Andromaque* de Racine où Hermione, informée de l'assassinat qu'elle a ordonné elle-même à Oreste, assassinat de Pyrrhus qu'elle ne pouvait s'empêcher d'aimer, éclate en sanglots de chagrin et s'écrie à l'assassin : «Qui te l'a dit?» A ce moment précis, selon Stendhal, se réalise l'«illusion parfaite».

Stendhal n'explique pas davantage sur ce qu'est cette «illusion». Le raisonnement prend en effet un tour différent. Ce qui n'empêche pas cette «illusion parfaite» ou «complète» d'être considérée par Stendhal comme l'expérience la plus chère pour le public d'une pièce de théâtre. S'il préfère Shakespeare à Racine, c'est, d'après lui, parce qu'on trouve plus de moments pareils dans les pièces de Shakespeare que dans celles de Racine. Dans le fragment CIV de *L'Amour*<sup>(4)</sup>, Stendhal parle d'une «illusion» qui est le but même de voir des pièces de théâtre. Le mot lui-même n'est pas propre à Stendhal. Il est déjà apparu, par exemple, en 1797, dans un article intitulé «De l'impression de Réalité que nous

éprouvons aux représentations dramatiques» rédigé par le Docteur Aikin. Cet article fut publié dans un numéro de la revue *Bibliothèque britannique*, revue que connaissait bien Stendhal, et dont il a feuilleté en 1804 tous les numéros parus. Il a même laissé la mention : «critique judicieux» en face du nom d'Aikin<sup>(5)</sup>. Il faut aussi ajouter que dans cet article Aikin tente une réfutation de ce que prétend Samuel Johnson, que nous allons voir plus tard, opérant une distinction entre la «foi à la réalité» et l'«*impression* de réalité, ou l'*illusion temporaire* ». Pour Aikin, l'illusion d'une personne lisant solitairement dans sa chambre peut bien être «parfaite», «opérée par les seules facultés mentales»<sup>(6)</sup>.

Passons maintenant à la comparaison des deux textes, celui de Visconti et celui de Stendhal. L'article de Visconti, qui a pour titre exact le «Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo» est, comme il est rapporté dans la note de *Racine et Shakespeare* de l'édition du Cercle du Bibliophile, «traduit à peu près littéralement», jusqu' à la page 17 de cette édition<sup>(7)</sup>. Mais en fait, on retrouve encore beaucoup plus loin de nombreux emprunts manifestes à Visconti tant dans le choix des termes que dans la construction des phrases. Voyons le texte italien de Visconti :

Romagnosi.— [...] L'illusione perfetta non potrebbe nascere nè da una mutazione di scena, nè quando lo spettatore deve accorgersi che si fingono passati vari giorni, e nemmeno potrebbe succedere quando in una tragedia d'Alfieri lo spettatore è informato d'un fatto anteriore, e s'avvede che il racconto è fatto per informarlo, nè quando deve accorgersi che si fingono passate varie ore in pochi minuti. In somma non può succedere fuorchè nel calore d'una scena interessantissima, e di natura a strascinare più facilmente la fantasia del lettore : non quando s'ammazza, o s'imprigiona, o si sposa, o si sacrifica, cose tutte che non si possono credere vere, nè si credono. Le scene interessanti vi possono essere tanto in dramma alla Skakespear [*sic*] , quanto in un dramma all'Alfieri<sup>(8)</sup>.

Puis le texte de Stendhal :

Le Romantique. — [...]

Il me semble que ces moments d'*illusion parfaite* sont plus fréquents qu'on ne le croit en général, et surtout qu'on ne l'admet pour vrai dans les discussions littéraires. Mais ces moments durent infiniment peu, par exemple une demi-seconde, ou un quart de seconde. On oublie bien vite Manlius pour ne voir que Talma ; ils ont plus de durée chez les jeunes femmes, et c'est pour cela qu'elles versent tant de larmes à la tragédie.

Mais recherchons dans quels moments de la tragédie le spectateur peut espérer de rencontrer ces instants délicieux d'*illusion parfaite*.

Ces instants charmants ne se rencontrent ni au moment d'un changement de scène, ni au moment précis où le poète fait sauter douze ou quinze jours au spectateur, ni au moment où le poète est obligé de placer un long récit dans la bouche d'un de ses personnages, uniquement pour informer le spectateur d'un fait antérieur, et dont la connaissance lui est nécessaire, ni au moment où arrivent trois ou quatre vers admirables, et remarquables comme vers.

Ces instants délicieux et si rares d'*illusion parfaite* ne peuvent se rencontrer que dans la chaleur d'une scène animée, lorsque les répliques des acteurs se pressent ; par exemple, quand Hermione dit à Oreste, qui vient d'assassiner Pyrrhus par son ordre :

Qui te l'a dit?

Jamais on ne trouvera ces moments d'*illusion parfaite*, ni à l'instant où un meurtre est commis sur la scène, ni quand des gardes viennent arrêter un personnage pour le conduire en prison. Toutes ces choses, nous ne pouvons les croire véritables, et jamais elles ne produisent d'illusion. Ces morceaux ne sont faits que pour amener les scènes durant lesquelles les spectateurs rencontrent ces demi-secondes si délicieuses ; or, je dis que ces courts moments d'*illusion parfaite* se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakspeare que dans les tragédies de Racine<sup>(9)</sup>.

On voit bien que Visconti appelle «*illusione perfetta*» ce qui est né de la scène qui emporte l'imagination des spectateurs, qui «*ravit*» son âme au sens étymologique du mot. Visconti cherche l'illusion théâtrale, non pas dans la vraisemblance mais dans le transport du public.

Plus intéressante encore la suite du dialogue de Visconti. Romagnosi, personnage qui s'oppose aux unités de temps et de lieu, pose des questions à Paisiello le compositeur et à Viganò le choréographe :

Romagnosi. — [...] Voi Paesiello, quando scrivete al cembalo un duetto non credete d'essere i due innamorati che lo canteranno. Eppure vi sentite come immedesimato nella loro passione, avete gioia, tristezza, terrori, speranze. Questo stato dell'animo vostro non lo chiamate estro, entusiasmo, illusione?

Paesiello. — Si : ebbene?

Romagnosi. — Abbiate pazienza. E voi, Viganò, sarete stato tante volte a passeggiare meditando un ballo che dovevate mettere in scena. Non credevate d'essere Prometeo, nè Orfeo, nè una compagnia di streghe ; eppure vi appropriaste i loro sentimenti ; avrete fatto senza pensarci de' movimenti, delle attitudini, avrete parlato da voi solo. Non è vero che anche questa era un'illusione?

Viganò. — Ebbene?

Romagnosi. — Ebbene? Ditemi un poco : quando si è in teatro occupati dalla scena, non a troviamo in uno stato consimile? Sarebbe mai questo stato dell'animo l'illusione teatrale?<sup>(10)</sup>

Visconti, comme nous l'avons vu, désigne par l'illusion ce qu'on appellerait aujourd'hui une sorte d'identification avec un personnage fictif.

Or, en suivant le cours de l'argument de *Racine et Shakespeare I*, on a l'impression que l'auteur parle d'une chose tout à fait différente. Stendhal a cité plus tôt l'exemple d'un soldat de Baltimore qui avait tiré sur l'acteur, prenant pour véritable, selon Stendhal, ce qui se passait sur la scène de *Othello*. Il ajoutera même plus bas que, après le court moment de l'« illusion » : « On oublie bien vite Manlius pour ne voir que Talma ». Cette explication nous donne l'impression que l'illusion stendhalienne ne modifie en aucune façon le point de vue du spectateur : il peut croire vrai ou faux ce qui se passe sur scène, mais son âme ne quitte jamais le fauteuil.

Mais, considération faite du texte original de Visconti, il nous semble juste de penser que l'«illusion parfaite» ou «complète» signifiait, pour l'auteur du pamphlet, l'expérience de l'identification avec l'acteur que voit le public. Le point de vue du spectateur se déplace instantanément, ne fait plus qu'un avec celui du personnage de la pièce.

Le peu d'explication de la part de Stendhal sur cette notion traduit une certaine peur de l'incohérence dans le raisonnement. On voit bien que, apparemment l'argument sur l'«illusion parfaite» risque déjà de déranger le cours logique du texte définitif de *Racine et Shakespeare*.

Pour traiter maintenant du caractère *momentané* de l'«illusion parfaite» stendhalienne, commençons en citant ce texte de Stendhal qui date de 1818, intitulé «Qu'est-ce que le romantisme? dit M. Londonio». Il traduit ici un passage de la préface de Samuel Johnson pour son édition des *Œuvres de Shakespeare* (1765) qui traite de l'illusion dans la représentation d'une tragédie. Reprenons un instant l'étude comparative des deux textes qu'avait déjà faite Doris Gunnel en 1908. Je cite le seul texte de Stendhal :

Quand elle [=tragédie] émeut, elle fait illusion, comme une peinture exacte d'un original réel ; elle fait illusion comme représentant à l'auditeur ce qu'il aurait senti lui-même si les choses qu'il voit se passer sur la scène lui étaient arrivées. La réflexion qui touche le cœur n'est pas que les maux qu'on étale sous nos yeux sont des maux réels, mais bien que ce sont des maux auxquels nous-mêmes nous pouvons être exposés. S'il y a quelque illusion dans nos cœurs, ce n'est pas d'imaginer que les comédiens sont malheureux, mais bien d'imaginer que nous-mêmes sommes malheureux pour un instant<sup>(11)</sup>.

On reconnaît l'idée d'illusion dans l'explication du mot «delusion» ou dans des tournures du type «we fancy ourselves...» employées par Johnson :

Delusion, if delusion be admitted, has no certain limitation ; if the spectator can be once persuaded, that his old acquaintance are Alexander and

Caesar, that a room illuminated with candles is the plain of Pharsalia, or the bank of Granicus, he is in a state of elevation above the reach of reason, or of truth, and from the heights of empyrean poetry, may despise the circumscriptions of terrestrial nature<sup>(12)</sup>.

Et voici la transcription de Stendhal :

[...] l'illusion, si vous voulez admettre l'illusion, n'a pas de limites certaines. [...] <sup>(13)</sup>

Evidemment, en 1818, l'acception stendhalienne du mot «illusion» n'était rien d'autre que l'identification instantanée avec l'acteur sur scène.

L'idée johnsonienne de l'illusion éphémère est partagée par Marmontel, dans ses *Eléments de littérature*. Marmontel avance d'abord l'idée de l'alternatif dans l'âme du spectateur :

«Pour expliquer ce phénomène, on a dit que l'illusion et la réflexion n'étaient pas simultanées, mais alternatives dans l'ame : [...] »<sup>(14)</sup> On a déjà prouvé l'apport de Marmontel au texte stendhalien de *Racine et Shakespeare I*, dans lequel il se trouve comme assimilé aux parties empruntées à Visconti («Le fait est que le spectateur, entraîné par action...»<sup>(15)</sup>) L'illusion momentanée est une idée également partagée par l'auteur d'un commentaire sur Knight dans l'*Edinburgh Review* :

But we are inclined to think, that there often is a momentary illusion ; in which the mind loses sight of those collateral associations, by which it knows the whole to be fictitious, and give itself up to the natural effect of perception ; which is, to excite belief<sup>(16)</sup>.

On sait que Stendhal a beaucoup consulté cette revue après 1816, et c'est à Knight qu'il a avoué la paternité de son idée sur le «sublime», qu'on examinera plus tard.

Signalons deux de ces passages où Stendhal parle de l'illusion momentanée et alternative :

Ce n'est jamais cette illusion, qui renaît et se détruit à chaque seconde, que l'on va chercher au théâtre, [...] <sup>(17)</sup>

Le plus grand défaut du public de Louvois, [...] c'est qu'il veut tout entendre ; il veut pour ainsi dire *profiter de son argent*, il ne veut rien perdre ; il faut que tout soit de la même force ; il faut qu'une tragédie soit composée en entier de mots aussi frappants que le *qu'il mourût!* des *Horaces* ou le *moi!* de *Médée*<sup>(18)</sup>.

*Nous croyons donc démontré que l'illusion parfaite selon Stendhal signifie l'identification instantanée* du spectateur au héros face à une situation critique, thèse qu'on peut voir confirmer dans sa réflexion sur les notions de «sympathie» et de «sublime».

## II. Sympathie.

Stendhal employait ce mot assez vague pour désigner cette impression qu'on a parfois de partager les sentiments, la conscience d'un autre individu. Il la définissait, en août-septembre 1803, comme la «faculté de s'identifier avec autrui»<sup>(19)</sup>. Il est assez remarquable que le Henri Beyle de 21 ans situe la sympathie au fondement même de l'expérience théâtrale de la tragédie :

La tragédie est fondée sur la sympathie, cette propriété de quelques hommes qui leur fait éprouver les sentiments qu'ils voient être éprouvés par d'autres<sup>(20)</sup>.

Il en est de même du poète tragique et du comique. Le premier sympathise avec tous les hom [mes] qu'il voit, entre dans leurs affections, et *tâche de sentir ce qu'ils sentent*<sup>(21)</sup>.

Il nous semble que, ici, la théorie dite «égoïste» d'Helvétius, grande figure de philosophie pour le jeune Henri Beyle, est contrebalancée par la thèse de son autre maître, Destutt de Tracy<sup>(22)</sup>. Ce dernier trouve dans la sympathie, avec l'instinct de conservation, un des deux moteurs prin-



cipaux de l'être humain :

J'appelle besoin de sympathiser ou sympathie ce penchant qui nous porte à nous associer aux sentiments de nos semblables [...] <sup>(23)</sup>

La sympathie fait plus ou moins oublier l'intérêt immédiat d'un individu. Le fait que l'oubli de l'intérêt individuel ou l'assimilation de la douleur d'autrui puisse provoquer un plaisir suprême paraissait peut-être intéressant à Stendhal philosophe sensualiste à l'Helvétius.

Pour la conception stendhalienne de la sympathie, on reconnaît l'influence certaine de Richard Payne Knight, qui, d'ailleurs, mettait la sympathie en relation étroite avec le sublime :

[...] it being only by sympathy, that they [=the passions] are connected with subjects of taste ; or that they produce, in the mind, any of those tender feelings, which are called pathetic, or those exalted or enthusiastic sentiments, which are called sublime. When we see others suffer, we naturally suffer with them, [...] those sufferings, which we should most dread personally to endure, we delight to see exhibited or represented, though not actually endured by others ; and nevertheless, this delight certainly arises from sympathy<sup>(24)</sup>.

Tandis que Burke situe le sublime principalement sur l'expérience du commencement de la terreur, Knight souligne que cette expérience se fonde sur la sympathie — avec la puissance ou l'énergie :

[...] it is not with the sufferings, but with the exertions of combatants, that they sympathize : — with the exhibitions of courage, dexterity, vigour, and adress, which shone forth, in these combats of life and death, [...] <sup>(25)</sup>

Il est à remarquer, croyons-nous, que chez Knight, la sympathie peut être «tender» aussi bien que «violent», pourvu qu'elle soit énergique :

All sympathies, excited by just and appropriate expression of energetic passion ; whether they be of the tender or violent kind, are alike sublime ; [...] <sup>(26)</sup>

Vraisemblablement Stendhal fondait son idée du sublime principalement sur Knight. Peut-être après 1810, il pensait en écrivant son journal : «Traiter [...] du sublime comme terreur commencée» mais ajoutait entre parenthèses : «pas vrai, Knight»<sup>(26)</sup>. De même, son journal du mois de décembre 1813 montre bien le désir d'«avoir une idée nette du sublime». Or on lit en marge : «Je l'ai dans Knight»<sup>(27)</sup>. Mais déjà en 1810 il disait : «Le sublime, sympathie avec une puissance que nous voyons terrible»<sup>(28)</sup>, ce qui est évidemment proche de Knight.

A ce stade, il nous semble à-propos de faire une remarque sur une notation figurant dans un passage intitulé «Sublime (ce que c'est)» du journal de Stendhal :

Un homme en proie à cette passion [=la crainte] ne peut point partager la joie de celui qui l'effraye, comme un malheureux tombé sous la griffe d'un lion ne peut partager le triomphe de cet animal prêt à le dévorer.

*Knight*, liv. LVI, 1815, juin<sup>(29)</sup>.

La note de l'édition du Cercle du Bibliophile considère la référence de Knight comme fausse, comme un de ces «alibi» qui prolifèrent dans les textes stendhaliens, tandis que nous croyons certain que Stendhal pensait en fait à la remarque suivante de Knight :

Plague, pestilence, famine, discord, etc. are only sublime in the personifications of poetry ; when the destructive energy of a general cause is presented collectively to the mind ; which thus sympathizes with that energy ; although its natural effects may be anything but sublime : for, I believe, no one ever felt any sublimity in being diseased, starved, or beaten ; [...] <sup>(30)</sup>

Le passage se trouve dans la «Section IV, ch.1, §56».

Les rapports entre celui qui fait le mal et celui qui le subit, entre deux partis dont les intérêts divergent, constituent une problématique typiquement stendhalienne. Le meilleur exemple est probablement les rapports entre Napoléon empereur et les Français. Stendhal évoque les raisons qui le poussent à entreprendre *La Vie de Napoléon* en 1818 :

J'abhorre Nap[oléon] comme tyran, mais je l'abhorre tout juste les pièces à la main. Nap[oléon] condamné, j'adore poétiquement et raisonnablement une chose extraordinaire : le plus grand homme qui ait paru depuis César. Voilà ce que prouvera *the Life*. [...] <sup>(31)</sup>

Chose curieuse : il arrive en fait que, entre les gens dont les intérêts sont les plus opposés, les uns conçoivent de la sympathie pour les autres :

En lisant Tite-Live.

Qu'est-ce qui est assez bête pour sympathiser avec ses ennemis? C'est le peuple romain à l'égard de ses nobles<sup>(32)</sup>.

La faiblesse et le gribouillage dans les affaires nous déplaisent si fort que nous en venons à admirer la force et le gouvernement de fer, même employé contre nos liberté. [...]

C'est le résultat du judicieux discours de M. de Villèle dans les *Débats* des 20 et 21 janvier 1818<sup>(33)</sup>.

On retrouve une réflexion analogue dès 1803 dans les écrits d'Henri Beyle<sup>(34)</sup>.

En tout cas la sympathie se définissait chez Stendhal et chez Destutt de Tracy comme l'antonyme de l'intérêt individuel. Il est tout à fait raisonnable de penser que, pour reprendre l'intérêt d'autrui à son compte, il faut d'abord oublier son propre intérêt. On peut observer ce processus dans sa description de l'expérience esthétique :

Jusqu'à quel point l'homme peut-il oublier son intérêt direct pour se livrer

aux charmes de la sympathie?<sup>(35)</sup>

Sympathiser avec autrui, c'est donc un plaisir, un plaisir suprême même. Pourquoi? Stendhal en aurait trouvé l'explication avec la notion du sublime à la suite de Knight et de Burke.

### III. Sublime.

Revenons à l'exemple de l'«illusion parfaite». La réplique d'Hermione : «Qui te l'a dit?» relève, selon Stendhal, de la catégorie du sublime.

Cette notion, développée dans le *Traité du sublime* longtemps attribué à Longin, a fait l'objet d'une longue tradition de pensée. En France Boileau a eu beaucoup d'influence par sa traduction et son commentaire de Longin. Au XVIIIe siècle et surtout après la publication du livre de Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) la réflexion sur le sublime est devenue une véritable mode en Europe.

Stendhal théoricien a bien entendu participé à cette réflexion, et s'est forgé sa propre conception. D'après M. Shoichiro Suzuki, le sublime dit «moderne», le «sublime tendre» d'après Stendhal, est celui qui fait pardonner au duc de Guise le crime même dont il est victime<sup>(36)</sup>. Stendhal, en 1804, voulait entendre de la bouche du duc mourant : «Ta religion t'enseigne à m'assassiner et la mienne à te pardonner»<sup>(37)</sup>. On ne peut pas ne pas y reconnaître un sentiment similaire à celui qu'éprouvait l'Auguste de Corneille disant à son ami conspirateur : «Soyons amis, Cinna». Et nous nous permettons de signaler que ce mot fameux de *Cinna* de Corneille est déjà cité comme exemple par le chevalier de Jaucourt à l'article «sublime» de l'*Encyclopédie*. Là Auguste est considéré comme «au-dessus de la vengeance» donc «au-dessus des passions et des vertus communes»<sup>(38)</sup>. Il est à remarquer aussi que, dans le deuxième *Racine et Shakespeare* de Stendhal, le «Soyons amis, Cinna» est juxtaposé avec le «Qui te l'a dit?» d'Hermione comme répliques de nature analogue :

C'est le cri du cœur, et le cri du cœur n'admet pas d'inversion. Est-ce

comme faisant partie d'un alexandrin que nous admirons le *Soyons amis, Cinna* ; ou le mot d'Hermione à Pyrrhus [*sic*] : Qui te l'a dit?<sup>(39)</sup>

Il existe enfin un passage où ce mot d'Hermione se voit appliquer le qualificatif de «sublime» :

[...] la réplique sublime d'Hermione à Oreste qui lui annonce la mort de Pyrrhus : «Qui te l'a dit?»<sup>(40)</sup>

Nous avons vu plus haut que Stendhal a remplacé le nom d'Alfieri qu'on trouve dans le texte de Visconti par celui de Racine. C'est évidemment par souci de faire un parallèle avec Shakespeare, symbole des romantiques, qu'est introduit ici le grand dramaturge classique. Mais, si la réplique d'Hermione est sublime au même titre que le «Soyons amis» de *Cinna*, n'est-ce pas à cause de l'énergie dans le cri de cette malheureuse femme, cri déraisonnable autant que vif et sincère? C'est dans la manifestation de son énergie qu'il sympathise avec Hermione, en ressentant immédiatement, comme s'il le subissait lui-même, le désespoir de l'héroïne.

On se rend compte aussi que tous ces exemples du sublime ne constituent pas un vers indépendant mais seulement une partie d'un alexandrin, pour cette raison que le sublime disparaît aussi instantanément qu'il était apparu<sup>(41)</sup>.

Le sublime, c'est, déjà chez Longin, ce qui élève une âme, en la jetant hors de soi. Ainsi chez Stendhal :

[...] la *Nuit* [du Corrège] de Dresde, par ses ombres et ses demi-teintes, donne à l'âme plongée dans une douce rêverie cette sensation de bonheur qui l'élève et la transporte hors d'elle-même, et que l'on a appelée le sublime<sup>(42)</sup>.

Nous devons préciser cependant que, bien que chez Longin, le sublime soit une identification avec l'auteur<sup>(43)</sup>, chez Stendhal cela signifie toujours la sympathie avec un personnage fictif. Stendhal affirme, en commentant

un vers de *Cinna* même :

*Demain j'attends la haine ... etc.*

annonce un grand caractère et produit le tressaillement du sourire sublime : on s'admire soi-même ayant des sentiments aussi élevés<sup>(44)</sup>.

Ajoutons que, au sujet de la même Hermione, Stendhal remarque, dès 1804, l'identification des spectatrices avec cette héroïne jalouse. Il prétend qu'une femme, en considérant la fiancée de Pyrrhus, «s'attache à Hermione, reconnaît ses sentiments et éprouve ceux que le poète a voulu faire naître dans le spectateur»<sup>(45)</sup>.

Il faut bien admettre que le sublime stendhalien, comme l'a remarqué Michel Crouzet<sup>(46)</sup>, est une conception très complexe. Mais nous croyons que la réflexion sur le sublime donne de la cohérence à l'ensemble de l'idéologie stendhalienne. L'«illusion parfaite», régie par le phénomène de «sympathie», qui est l'oubli de l'intérêt immédiat, n'est autre chose qu'une forme ultime de l'expérience du «sublime».

## NOTES

Cet article est le texte remanié d'une communication présentée au congrès de la Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, le 11 juin 1995.

(1) Voir Shoichiro Suzuki, «Sublime tendre nommé romantique : A travers l'*Histoire de la peinture en Italie* et la *Chartreuse de Parme*», in *Stendhal Club*, no.127, 1990, p.219.

(2) «La gloire des conquérants est dure à digérer dans les principes d'Helvétius» (avril 1804, *Journal littéraire I*, Cercle du Bibliophile, p.303. Toutes nos citations renvoient à cette édition).

(3) *Racine et Shakespeare* (1823), ch.I, p.16.

(4) Voir plus loin, p. 100.

(5) *Journal littéraire I*, p.298.

(6) Aikin parle, lui aussi, de «la douleur de la sympathie» (*art. cit.*,

p.304).

(7) *Ed. cit.*, p.300.

(8) «Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo» in *Il Conciliatore*, no.42, domenica 24 di gennaio 1819, p.167. Notre traduction : « [...] En somme l'illusion parfaite ne se produit que dans la chaleur d'une scène extrêmement intéressante et de nature à susciter plus facilement la fantaisie du lecteur. Non pas quand on tue, imprisonne, se marie ou se sacrifie, toute chose qu'on ne pourrait pas croire comme vrai, et qu'on ne croit pas. Et les scènes intéressantes peuvent se trouver autant dans les pièces à la Shakespeare que dans celles à l'Alfieri.»

(9) *Racine et Shakespeare I*, p.17-19.

(10) *Art.cit.*, p.167. Notre traduction : «Romagnosi. — Vous, Paisiello, quand vous écrivez un duetto au clavecin, même si vous ne croyez pas être les deux amoureux qui le chantent, vous vous sentez cependant identifié dans leurs passions, avoir la joie, la tristesse, la terreur, l'espoir qu'ils éprouvent. Votre état d'esprit ne s'appelle-t-il pas enthousiasme ou, illusion à ce moment précis?

Paisiello. — Oui : et bien?

Romagnosi. — Patience, s'il vous plaît. Et vous, Viganò, tant de fois vous vous êtes promené en méditant sur un ballet que vous alliez mettre en scène. Vous ne croyez pas être Prométée, Orfée ou une compagnie de sorcières, mais vous vous appropriez à leurs sentiments et sans y penser, vous avez fait leurs mouvements, vous avez adopté leurs postures et vous avez parlé à vous-même. N'est-il pas juste d'appeler tout cela aussi une illusion?

Viganò. — Et bien?

Romagnosi. — Vous dites : Eh bien? Dites-moi un peu. Dans un théâtre, lorsqu'on est tout absorbé par la scène, ne nous trouvons-nous pas dans un état similaire? Cet état de l'âme n'est-il pas l'illusion théâtrale?»

(11) «Qu'est-ce que le romantisme? (dit M. Londonio)», Milan, 5-9 mars 1818, in *Journal littéraire III*, p.114.

(12) Samuel Johnson, *op. cit.*, in *Johnson on Shakespeare*, Yale University Press, 1968, p.77.

(13) *Art. cit.*, p.112.

- (14) *Œuvres complètes*, tome XIV, édition de 1818, p.94
- (15) *Racine et Shakespeare I*, p.14. Cf. H.-F. Imbert, «Beylisme et illusion parfaite», in *Variétés beylistes*, Champion, 1995, pp.9-26.
- (16) No.14, 1806, p.322.
- (17) *De l'amour II*, fragment CIV, p.189.
- (18) *Vie de Rossini I*, ch.XXXI, p.106-107.
- (19) *Journal littéraire I*, p.244.
- (20) 18 août 1805, *Journal II*, p.169.
- (21) 6 septembre 1804, *Journal littéraire II*, p.160. Il en va autrement chez le poète comique. «Le deuxième, au contraire, s'habitue à une manière de voir, tâche de se rendre du meilleur ton possible, et alors, *ne sympathisant avec personne*, n'observe les gens que par les rapports qu'ils peuvent avoir avec lui, emploie son imagination à la vérité comme le tragique, à se figurer dans de certaines situations. Mais ils regardent leurs imaginations comme ils regardent la nature.» (*Ibid.* Nous soulignons.)
- (22) *Elémens d'Idéologie*, IVe et Ve Parties, 1815, p.564.
- (23) *An Analytical Inquiry into the principles of Taste (1805)*, 4th edition, London, 1808, p.320.
- (24) *Ibid.*, p.324-325.
- (25) *Ibid.*, p.338.
- (26) *Journal littéraire I*, pour la note du 22 juillet 1810. p.301.
- (27) *Journal littéraire III*, p.7.
- (28) Septembre 1810, *Journal III*, p.62.
- (29) *Journal littéraire III*, p.245. Nous soulignons.
- (30) Knight, *op.cit.*, p.374.
- (31) Milan, 19 juin 1818. *Journal littéraire III*, p.136.
- (32) Milan, 19 janvier 1818. *Journal IV*, p.197.
- (33) *Ibid.* Le discours de Villèle concerne de la loi sur le recrutement. Voir la note dans *Œuvres intimes II*, Pléiade, p.1011.
- (34) «En un mot tout consiste à faire coïncider nos intérêts et ceux des autres. Le mouvement le plus sensible que l'on aperçoive aujourd'hui (floréal an XI) dans les mœurs publiques est un éloignement général du caractère de sujet d'un monarque ; on raisonne mieux pour son intérêt ; cela vient du sot rôle que le jeune courtisan a joué à côté des héros de la



liberté, les Marceau, les Hoche, les Desaix, etc. » (9 mai 1803. *Journal littéraire I*, p.164 ). Concernant Napoléon : « Ne pas oublier l'amour de la dixième légion pour César, ni cette politique de s'attacher des corps impérissables au lieu de particuliers sujets à la mort et au changement. Politique imitée de nos jours par B[onaparte] » (décembre 1802. *Journal littéraire I*, p.63. Pour la « dixième légion », voir Plutarque, *Vies des Hommes illustres*, « Caesar », XIX).

(35) *Histoire de la Peinture en Italie II*, ch.CII. p.85.

(36) *Art.cit.*, p.219.

(37) 10 août 1804, *Journal littéraire II*, p.105.

(38) L'article « sublime » de l'*Encyclopédie*, 1765, tome IV, p.568.

(39) *Racine et Shakespeare II*, Lettre VIII, p.146. *Pyrrhus* est un lapsus de Stendhal. Lisez : *Oreste*.

(40) « Réponse à quelques objections » in *Racine et Shakespeare*, p.283. Voir aussi *Journal I*, 5 février 1805, p.262 : « C'est un des traits les plus divines de ce grand homme [=Shakespeare] , et qui est plus profond, ce me semble, et plus émouvant que le « Qu'il mourût » de Corneille et le « Qui te l'a dit? » de Racine. »

(41) Voir plus haut la citation de la *Vie de Rossini*, chapitre XXXI, p.100.

(42) *Vie de Haydn*, Lettre X, p.108.

(43) For the true sublime, by some virtue of its nature, elevates us : uplifted with a sense of proud possession, we are filled with joyful pride, as if we had ourselves produced the very thing we heard. ("Longinus" *On the Sublime*, VII. tr. Fyfe. Loeb Classical Library, 1927, p.138-139.)

(44) Avril 1811, *Journal littéraire II*, p.335.

(45) 10 août 1804, *Journal littéraire II*, p.103.

(46) *La Poétique de Stendhal*, Flammarion, 1983, p.127 sq.