

études de critique et d'histoire littéraire

b² L
7/249
(235)

C. SCHEIBER

Stendhal
et l'écriture de
La Chartreuse de Parme

ARCHIVES
des lettres modernes

235

ARCHIVES DES LETTRES MODERNES

études de critique et d'histoire littéraire

fondé en 1957 par Michel MINARD

ARCHIVES DES ARTS MODERNES

études de critique et d'histoire de l'art

fondé en 1985 par Pierre BOISSIER et Michel MINARD

*

Ces collections se présentent sous l'aspect de fascicules indépendants (d'un nombre variable de pages), chacune de leurs livraisons n'étant consacrée qu'à un seul sujet. Le lecteur y trouvera : des articles de fond (état présent d'une question, programme d'étude...); des résultats de recherche, des documents ou des textes; des bibliographies critiques ou des comptes rendus de synthèse; des traductions ou des reproductions d'articles difficilement accessibles; des combinaisons de ces diverses formules.

*

*Les opinions émises dans les études n'engagent que leurs auteurs.
Dans toute correspondance joindre un timbre ou un coupon international pour la réponse.*

Les manuscrits expédiés sans accord préalable ne seront renvoyés que s'ils sont accompagnés de timbres pour leur réexpédition.

*

ces collections ne sont pas périodiques mais on peut souscrire des abonnements aux cahiers à **paraître** (sans effet rétroactif) regroupés en livraisons simples (*), doubles (**) ou triples (***) représentant un nombre variable de cahiers

conditions sur demande

Éditions LETTRES MODERNES

73 rue du Cardinal-Lemoine 75005 PARIS

C.C.P. PARIS 10 671-19 T

Tél. : (1) 43 54 46 09

tous droits de reproduction ou de reprographie réservés – produit en France

CLAUDE SCHIFFER

Schiffier
et l'écriture de
Le Courroux de Paris

337

DL-1403189-02543

ARCHIVES DES LETTRES MODERNES

235

CLAUDE SCHEIBER

Stendhal
et l'écriture de
La Chartreuse de Parme

820

38

PARIS — LETTRES MODERNES — 1988

2
49
135-237)

ÉDITION UTILISÉE

La Chartreuse de Parme, p.p. Paul MORAND et Béatrice DIDIER (Paris, Gallimard, « Folio », 1974)



À l'intérieur d'un même paragraphe, les séries continues de références à une même source sont allégées du sigle commun initial et réduites à la seule numérotation; par ailleurs les références consécutives identiques ne sont pas répétées à l'intérieur de ce paragraphe.

Toute citation formellement textuelle (avec sa référence) se présente soit hors texte, en caractère romain compact, soit dans le corps du texte en *italique* entre guillemets, les soulignés du texte d'origine étant rendus par l'alternance romain/*italique*; mais seuls les mots en PETITES CAPITALES y sont soulignés par l'auteur de l'étude. Le signe * devant une séquence atteste l'écart typographique (*italiques* isolées du contexte non cité, PETITES CAPITALES propres au texte cité, interférences possibles avec des sigles de l'étude) ou donne une redistribution *|entre deux barres verticales| d'une forme de texte non avérée, soit à l'état typographique (calligrammes, rébus, montage, découpage, dialogues de films, émissions radiophoniques...), soit à l'état manuscrit (forme en attente, alternative, options non résolues...).

*toute reproduction ou reprographie
et tous autres droits réservés*

PRODUIT EN FRANCE
ISBN 2-256-90428-8

INTRODUCTION

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre,
QUI POUR MOI SEUL A DES CHARMES SECRETS !¹

assure Nerval dans son poème « *Fantaisie* », suggérant peut-être ainsi qu'il a découvert sa propre petite musique intérieure, son propre discours... Cette fin suprême de l'écrivain, la critique stendhalienne dans son ensemble, si variée qu'elle soit, dans ses conceptions et ses méthodes, s'accorde à reconnaître que Stendhal l'a atteinte dans *La Chartreuse de Parme*.

Dans cette œuvre en effet, le romancier montre une maturité littéraire recherchée pendant une trentaine d'années et découvre pleinement son langage, son discours personnel. Ce langage, à la fois clair et mystérieux, constitue, du fait de son originalité et de sa destination, l'un des aspects les plus problématiques de *La Chartreuse de Parme*.

L'on peut s'en rendre compte en procédant à la distinction opérée par J. Ricardou dans *Les Problèmes du Nouveau Roman*, entre la fiction : ce qui est raconté, et la narration : la manière dont on raconte, et en analysant successivement les langages de la fiction et de la narration dans le roman. Cette étude, qui livre la nature profonde du langage délicat et fin

des personnages et de leur créateur, attire l'attention sur le fait que la compréhension de cette écriture est compromise, et conduit à s'interroger sur la cause ambiguë de l'échec du langage stendhalien de *La Chartreuse de Parme*. Stendhal, comme l'atteste la dédicace du livre : « *TO THE HAPPY FEW* » (xxviii; 574), était conscient de cet immanquable échec; il a cependant créé... Ainsi donc, subsiste une question fondamentale : pour qui exactement, et même pourquoi, dans ces conditions, le romancier a-t-il écrit *La Chartreuse de Parme*?

I

LE LANGAGE DE LA FICTION

1) LANGAGE, COMMUNICATION ET PROBLÉMATIQUE DU « VULGAIRE » ET DU « SUBLIME »

la société du « vulgaire » et ses valeurs

Le sens profond de la fiction de la *Chartreuse* procède de l'un des contrastes les plus fondamentaux de l'œuvre, celui du « sublime » opposé au « vulgaire ».

Une certaine catégorie de personnages, les sublimes, qui échappe totalement au jugement conventionnel, s'oppose à un « réel [...] plat et fangeux » (VIII; 189), c'est-à-dire à une société cultivant des valeurs qui ne correspondent nullement aux siennes. La vulgarité qui émane de cette société se retrouve dans bien des attitudes : celle du marquis Del Dongo tout d'abord qui, faisant preuve d'une avarice sordide, se vante publiquement « *de ne pas envoyer un écu à sa sœur* » (1; 29). Gina professe, et inculque, à son fils aîné Ascagne, son attachement aux idées anciennes et au despotisme. Il le transforme en un véritable espion qui devient sa propre réplique physique, puisqu'à sa « *grosse figure pâle et dévote* » (26) correspond la « *grosse figure blafarde* » (11; 45-6) du « frère » de Fabrice. Cette vulgarité se retrouve également dans la médio-

crité d'un Limercati, incapable de tuer pour l'amour de Gina. Les âmes vulgaires semblent prêtes, à Parme, à commettre les bassesses les plus ignobles pour satisfaire leur ambition malsaine : ainsi le général Conti, gouverneur de la fameuse citadelle, recourt directement au poison pour éliminer les gêneurs.

Peut-être parce qu'inconsciemment ils sentent la supériorité des sublimes, les vulgaires s'efforcent à l'occasion de les humilier, de les rabaisser. Barbone, le commis de la prison, prend « *un air plus important que de coutume* » (xv; 303) lorsqu'on lui amène Fabrice les menottes aux mains. Il lui adresse en outre la parole « *en l'appelant voi, ce qui est en Italie la façon de parler aux domestiques* » (xiv; 283). Toujours dans la même intention, le prince Ranuce-Ernest IV, pensant que la Sanseverina sollicite une audience de sa part pour le supplier de grâcier son neveu, ordonne à son aide de camp de service, le général Fontana, afin d'humilier la fière Gina : « *Priez Madame la duchesse d'attendre un petit quart d'heure.* » La faveur capricieuse de ce monarque, plein d'affectation et de vanité, qui tente vainement, en s'identifiant à Louis XIV et à Joseph II, de se conférer une allure et un panache qui lui font défaut, crée à Parme un climat d'incertitude propre à compliquer encore plus les intrigues des ultras ou des « libéraux », comme la Raversi et sa cabale, qui ont soif d'un pouvoir politique dans l'exercice duquel leur méchanceté naturelle pourrait s'exprimer à loisir. En outre, la fadeur et l'insipidité de personnages comme le comte Zurlo-Contarini ou le marquis Crescenzi, contribuent à accentuer le cachet déjà morose, austère et triste, de cette société caractérisée par la vieillesse : sont par exemple quoi qu'il arrive présentes aux répétitions de la pièce que le jeune prince Ranuce-Ernest IV joue avec la duchesse, « *huit ou dix femmes âgées* » (xxiv; 486) qui applaudissent toujours. Il est par ailleurs tout aussi significatif que

Gina regarde son frère, le marquis Del Dongo, symbole de cette société « *comme un sot triste* » (I; 33)...

Tous les vieux courtisans de Parme, ainsi que ce que le romancier baptise « *le vulgaire des courtisans* » (XXIV; 486) et dont Gonzo constitue l'émanation la plus significative, aussi grossier avec ses inférieurs sociaux que rampant avec les plus puissants, forment le fond, l'arrière-plan totalement figé de cette haute société parmesane, tellement engoncée dans un carcan de principes aussi surannés que ridicules, qu'elle se révèle incapable d'improviser et de goûter l'imprévu, décor privilégié de l'évolution des « sublimes ». Les courtisans apparaissent par exemple complètement interdits lorsque le prince Ranuce-Ernest IV, dans un des rares mouvements qui lui confèrent quelque considération, décide de vaincre l'émanation naturelle de la structure qu'il domine, c'est-à-dire l'ennui, particulièrement insupportable un « *certain jeudi* » (VI; 156), et déroge à la tradition défendant au prince de se rendre chez un particulier inférieur en rang, pour assister à une réception. Ainsi il paraît à l'improviste chez la duchesse Sanseverina :

La foudre serait tombée dans ce salon qu'elle n'eût pas produit une pareille surprise. En un clin d'œil, et à mesure que le Prince s'avanceit, s'établissait dans ces salons si bruyants et si gais un silence de stupeur; tous les yeux fixés sur le Prince s'ouvraient outre mesure. (VI; 156)

Le romancier cultive à dessein le cliché dans ce passage, afin de bien montrer que ce sont des conventionnels qui s'étonnent, des personnages dépourvus du fameux *je ne sais quoi*, de cette « docte ignorance » subtile dont seuls les « sublimes » font preuve. On ne voit le prince qu'entouré d'un silence, quant aux courtisans, foudroyés, ils n'existent plus, ne sont plus là... une sensation neuve provoque chez eux l'hébétude, au lieu de faire naître une réaction énergique, le ravissement, ou la fantaisie...

La peinture de la platitude de la réalité va cependant de pair avec un oubli de cette même réalité. Les personnages médiocres, en effet, sont oubliés et ne peuvent ni atteindre, ni empêcher le bonheur tout intérieur des « sublimes ». Tant il est vrai que les prévisions du prince, faisant attendre Gina et savourant d'avance vengeance et victoire, se révèlent fausses; c'est lui qui, en fin de compte, sera en proie au désarroi le plus complet après la révélation du départ imminent de la duchesse. Le grossier Barbone, quant à lui, sera ridiculisé par Fabrice en un « tour de main », et Ascagne, propre frère et néanmoins délateur de l'équipée du jeune homme à Waterloo, disparaît complètement au bout de quelques chapitres pour ne reparaître que de nom vers la fin du roman, où sa mort est mentionnée sans autre détail. Ainsi, à la vue du prince, la Sanseverina ne prend-elle point l'air éperdu du commun des courtisans; elle fait face, et par là même montre sa supériorité : « *Les courtisans paraissaient déconcertés; la duchesse seule n'eut point l'air étonné.* » (vi; 156).

Dans la *Chartreuse*, l'essentiel ne peut être véritablement atteint par l'insignifiant. En effet, les représentants de l'essentiel créant un autre ordre d'importance, la communication se révèle impossible entre les « sublimes » et les « vulgaires » dont les registres de langage apparaissent aussi différents qu'incompatibles. En témoigne par exemple la requête qu'adresse la duchesse au marquis Crescenzi :

— Rassi va faire empoisonner Fabrice qui est à la citadelle. Prenez dans votre poche du chocolat et une bouteille d'eau que je vais vous donner. Montez à la citadelle, et donnez-moi la vie en disant au général Fabio Conti que vous rompez avec sa fille s'il ne vous permet pas de remettre vous-même à Fabrice cette eau et ce chocolat. (xxv; 509)

Et l'attitude dudit marquis :

Le marquis pâlit, et sa physionomie, loin d'être animée par ces mots, peignit l'embarras le plus plat; il ne pouvait croire à un crime si épouvantable dans une ville aussi morale que Parme, et où régnait un si grand Prince etc.; et encore, ces platitudes il les disait lentement [...]. Après vingt phrases semblables [...] il tomba sur une idée excellente: le serment qu'il avait prêté comme chevalier d'honneur lui défendait de se mêler de manœuvres contre le gouvernement. (xxv; 509)

le « sublime »

Ce système de valeurs opposées apparaît toutefois encore plus nuancé si l'on songe qu'il existe en fait trois genres différents de personnages sublimes, sans compter ceux qui présentent des ambiguïtés, alors que le « vulgaire » constitue un groupe pratiquement indifférencié.

La duchesse Sanseverina, Fabrice et Clélia forment les trois pôles de référence du « sublime ». Tous trois sont à l'origine d'une double transmutation du langage de la fiction dans la *Chartreuse*, qui révèle une problématique de la communication entre « sublimes ».

— *l'héroïsme actif, son langage et son mode de communication*
La Sanseverina représente tout au long du roman la figure de proue d'un héroïsme actif. Prête à tout sacrifier pour son neveu Fabrice, elle apparaît comme le symbole de l'action et de la détermination étroitement liées à une certaine forme d'honneur personnel : « *Il y avait deux choses dans le caractère de la duchesse, elle voulait toujours ce qu'elle avait voulu une fois; elle ne remettait jamais en délibération ce qui avait été une fois décidé.* » (xxi; 428). Cette forme de sublime, illustrée principalement par Gina, fonde une première transmutation du langage par rapport à la langue du vulgaire. Le premier changement fondamental est marqué par un langage de

l'autorité comprise, émanation de l'énergie et de la force de caractère : « *Je vous ordonne de ne plus chercher à me voir avant l'époque de notre vengeance [...]. J'exige qu'il meure par le poison [...] j'exige que votre vie soit sauvée.* » (426). L'insistance martelée qui caractérise ici le ton de la duchesse pourrait offusquer la fatuité d'une âme vulgaire; Ferrante Palla au contraire se montre « *ravi de ce ton d'autorité que la duchesse* » adopte à son égard; il y perçoit en effet l'exact reflet des passions impétueuses qui animent l'être de Gina et qu'il éprouve lui-même.

La transmutation se poursuit par le langage de la véritable affection, de l'émotion, de l'admiration et du partage généreux, qui annihile le langage de l'hypocrisie, c'est-à-dire la marque indélébile du « vulgaire »; lorsque Fabrice lui annonce son départ pour Waterloo, la comtesse Pietranera pleure « *de joie et d'angoisse* » (II: 48).

— Grand Dieu! pourquoi faut-il que cette idée te soit venue! s'écriait-elle en saisissant les mains de Fabrice.

Elle se leva et alla prendre dans l'armoire à linge, où elle était soigneusement cachée, une petite bourse ornée de perles; c'était tout ce qu'elle possédait au monde.

— Prends, dit-elle à Fabrice; mais au nom de Dieu! ne te fais pas tuer. Que restera-t-il à ta malheureuse mère et à moi, si tu nous manques? (II: 48)

Cette transmutation trouve un premier crescendo grâce à une compréhension quasi instinctive et parfaite des sublimes héroïques à l'aide des yeux : ainsi, la duchesse rencontrant Ferrante Palla « *avait remarqué qu'il était horriblement maigre; mais ses yeux étaient tellement beaux et remplis d'une exaltation si tendre qu'ils lui ôtèrent l'idée du crime* » (XXI: 418). L'interprétation des intentions de l'âme du poète revient à une sorte d'intersubjectivité que seule Gina est en mesure de mener à

bien. Elle seule, en effet, peut comprendre les signes émis par les regards de Ferrante ou de Fabrice. Elle en est capable parce que sa perception de ces êtres qui lui ressemblent correspond au regard fasciné qu'ils portent sur elle; et il apparaît à ce propos très significatif que le comte Mosca, regardant la duchesse contempler Fabrice, lui trouve « *des yeux singuliers* » (VII; 162). Le ministre est assez fin pour se rendre compte qu'une communication intime existe. C'est ce qui, dans un passage célèbre, provoque en Mosca une crise de jalousie hallucinatoire proche de la démence :

À l'aspect de l'intimité tendre qui régnait entre ces deux êtres, et de la joie naïve de la duchesse, une affreuse difficulté s'éleva devant les yeux du comte, et à l'improviste! [...] : comment cacher sa jalousie? [...]

Avec quel ravissement elle semble écouter les charmantes saillies de cet esprit si jeune [...]! Une idée atroce saisit le comte comme une crampe : le poignarder là devant elle et me tuer après? [...]

Il devenait fou; il lui sembla qu'en se penchant ils se donnaient des baisers, là, sous ses yeux. Cela est impossible en ma présence, se dit-il; ma raison s'égare. (VII; 174)

Cependant la forme la plus exhaustive de cette communication « singulière », étant donné le sens du crescendo de la transmutation, ne peut être que le silence; et de fait le lecteur averti ne s'étonne nullement, au terme d'une scène passionnante — où les trois étapes de la transmutation du langage déjà mentionnées apparaissent nettement à plusieurs reprises — que Ferrante Palla s'écrie « *avec un enthousiasme mal contenu* » (XXI; 427) : « — *Les paroles sont inutiles [...].* »

L'aboutissement à un silence sans équivoque semble logique dans ce crescendo, mais il n'en constitue pas le point ultime. L'étape finale : la reconnaissance, est le résultat des trois formes, la communion suprême. En effet, la duchesse et Ferrante Palla se reconnaissent nommément comme appartenant

minard

vous adressera régulièrement ses catalogues de NOUVEAUTÉS sur simple demande de votre part

R. BOLSTER

Stendhal, Balzac
et le
féminisme romantique

1 vol. 227 p.

*

P. BAYARD

symptômes de Stendhal
Armance et l'aveu

ALM 186, 168 p.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 01209165 0

édition • commission • librairie

73, rue du Cardinal-Lemoine, 75005 PARIS — C.C.P. : PARIS 10671-19 T — Tél. 43-54-46-09

ISSN 0003-9675

ALM 235 *** (cahiers 253-262)

ISBN 2-256-90428-8 (10/88)

MINARD 75 F (10/88)

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

