

« La Chartreuse de Parme » roman de l'ambiguïté

par Gérard Rameau

« On peut jurer du mépris qu'avait pour l'étude des langues un homme qui passait sa vie à découvrir l'époque précise de la chute des empereurs et des révolutions qui changent la face du monde. Que sais-je de plus sur un cheval, disait-il à Fabrice, depuis qu'on m'a appelé le *Sappho equus*? ».

La Chartreuse de Parme, I, 2¹.

I. — Les pôles de l'ambiguïté

« Già mi fue dolci inviti a empir le carni li luoghi ameni ».

Arlotte, *Sav.*, IV, 115-6.

« Par ces cris continuels, cette république nous empêcherait de jouir de la meilleure des monarchies ».

CHAPITRE XXIII

Il est dans *La Chartreuse de Parme* d'étranges rencontres, et d'autant plus étranges qu'évidentes. La moins étrange n'est pas celle de la parole et du silence, de l'évidence et de l'obscurité; la rencontre dans un même instant, et, au prix d'un renversement intérieur, des deux fonctions extrêmes que peut remplir tout langage, la révélation et l'imposition, installer la transparence ou épaisir l'illusion. Dès les premières pages, à la naissance du discours romanesque, la prophétie de San Giovina oppose sa plénitude obscure aux impostures crédibles du trépage

¹ *La Chartreuse de Parme*, p. 29. Scandalo, Romano et Nouvellet, Paris, Gallimard, « Pléiade », texte établi et annoté par M. Martouret, 2 vol., 1963-1964.

² Pour la Chartreuse et les œuvres publiées dans cette collection, la pagination est celle de cette édition. Pour les autres textes cités, l'édition sera précisée chaque fois.

et aux illusions de la mauvaise foi. Mais encore faut-il voir que l'évidence est du domaine du secret, de l'interdit¹, à tout le moins de l'indiscrète. Ainsi dès son préface la *Chartreuse* nous donne à deviner, dans les mots, la parole, les figures, le discours, un écart, un délit. Le premier chapitre tend à opposer une transparence des actions, des événements et des faits à une incertitude de toute parole qui, par excès ou par défaut, semble pouvoir ne leur porter qu'un visage fautil.

Sans doute s'agit-il ici d'opposer les forces du mensonge à celles de la vérité, mais délibérément le récit condense la vérité à se cacher et révèle l'autorité de l'imposture. L'opposition, si significative par ailleurs, de l'abbé Blasès, le père spirituel, et du marquis, le père fictif, du père prophétique et du père nominal², souligne, par le jeu de *sobrietates* qu'elle implique, le lien de cette opposition avec le sens du roman. Tout langage, et celui-même du roman, en devient ainsi douteux, ou du moins incertain, capable de dire trop ou de faire défaut à la vérité: « ils avaient mal compris la prédication du saint patron de Brescia [...]. Les treize mois s'écoulaient et la prospérité de la France semblait s'aggraver tous les jours »³.

« Le marquis prétendait faire connaître à ses souverains légitimes l'état intérieur du royaume d'Italie qu'il ne connaissait pas lui-même, et toutefois ses lettres avaient beaucoup de succès [...]. Ces lettres d'ailleurs, ridicules, avaient le mérite d'en démentir d'autres plus véridiques, et elles plaisaient »⁴, « [...] il avait toujours dit (Blasès) que ce n'était point en treize semaines, ni même en treize mois que l'on venait s'accomplir la célèbre prophétie »⁵.

Si l'on ajoute à cela que la franchise, donc l'exactitude, se trouve aussi du côté de l'amour, on voit se répartir selon un schéma prévisible

¹ « Il s'élevait, quand il parlait à des amis sers, ce qu'on nomme d'ailleurs devant être interdit d'une façon qui déconcertait bien du monde, s'il était permis de vous dire (1815) ». *Idéme*, I, 2, p. 38.

² Cette opposition fonde le début du chapitre II sur des rapports d'antithèse et d'exclusion. Il s'agit là de deux systèmes de valeurs que le roman reprendra. Notons déjà qu'en l'énoncé du père nominal, le plus spirituel réfère sa même système, selon le mode qui lui est propre, bien entendu: l'histoire, qu'il s'agit de la faire ou de la prédire. Le marquis ne sait rien de plus que la s'agit ou la réalité. Nous y reviendrons.

³ *Idéme*, I, p. 34. Notons en passant le caractère ambigu et révélateur de ce nombre qui est déjà celui de ce qui est à cette heure une réalité historique: « il treizi mesi » (p. 32).

⁴ *Idéme*, I, 3 p. 36.

⁵ *Idéme*, I, 2 p. 30.

les grands thèmes de la *Chartreuse*: l'histoire et le romanesque, l'amour et la vie sociale, la poésie et la politique, mais cette répartition est ici aussi affaire de langage. Les thèmes apparaissent moins comme des catégories données d'avance que comme des façons de dire ou du moins des modes de parole qui laissent toujours place, et dans le récit lui-même, à ce qui, tout en étant, n'est pas en charge que par l'allusion et même plus précisément l'ellipse¹⁷. Le réel, si réel il y a, repose délibérément au-delà du discours qui n'est qu'une visée.

Le roman tout entier s'engage dans l'univers fascinant et décevant des mots, des voix, des paroles, des traîtrises et des serments. La *Chartreuse de Parme* est un monde bruisant que traversent et parcourent toutes les formes en figures par lesquelles il est possible et loisible de s'exprimer, de communiquer: « épique du langage »¹⁸, le roman mêle tous les bruits et toutes les langues¹⁹, mais de cette profusion ne naît pas nécessairement l'évidence; on peut même se demander si elle doit ou si elle peut naître²⁰. La surabondance des relations verbales, épistolaires, journalistiques, poétiques même,²¹ fixe avec insistance la lecture sur toutes les variations qu'en ce domaine émeuble le récit, variations qui semblent faire apparaître à leur tour, prises par séries, le mécanisme d'opposition et d'alternance déjà évoqué plus haut, où la parole se fait signe ou trahison. Les serments mensongers du premier chapitre sont

¹⁷ Ce n'est pas un hasard si Stendhal élève systématiquement certains faits essentiels ou certains thèmes récurrents à leur expression une fausse logique ou causalité. Ainsi l'occurrence épistolaire des mémoires, relations, etc., qui s'élève et qui reste malgré tout des points forts du discours romanesque. Nous retournerons plus loin cette coïncidence du silence et de la densité narrative. Sur ce point on ne peut que renvoyer les remarques consciencieuses de G. Gouzien (dans Stendhal, in *Figures II*, Paris, Seuil 1968, p. 181 et sq.).

¹⁸ S. FERRAS définit ainsi la *Chartreuse*, dans *La Fille dans l'œuvre romanesque de Stendhal* (Thèse Grenoble, p. 22), en employant l'orthographe.

¹⁹ La *Chartreuse* est par certains côtés un roman de la rumeur, des bruits, de la relation, du récit, de la nouvelle. Les propos, transcription ou lecture, y circulent, entraînant une vérité fugitive et incessamment renouvelée; les faux, langues ou entendements, soufflants y font signe. Cette profusion met la *Chartreuse* à distance du *Rouge et Noir* de Levesque.

²⁰ Dès se pose une question que nous retrouverons: à servir, ce que vise le roman verbalement. Qu'il vise à la vérité, une certaine vérité soit, mais par quel moyen? Peut-être aussi absolument révéler à cette vérité que d'abord l'erreur — ou le mensonge — la subvertent. C'était déjà l'héroïne de Julia.

²¹ Qu'il s'agisse de la « poésie » narrative d'un Ludovic ou des messages poétiques dont il est si facile d'abuser. Dans la poésie de F. Palla, c'est autre chose.

l'envers de la prophétie, le faux et le vrai prennent même visage. Toute chose n'est que ce qu'elle est dite, à partir du moment où elle est dite. Inaccessible en elle-même, elle n'a de vérité qu'en regard de la parole qui la prononce. La prison est-elle la prison? Les lettres sont fausses de contenu ou de substance. Les sentences judiciaires sont trappées, les journaux mentent, et platée deux fois qu'une²². L'expérience des bassifles en dément les récits. Waterloo dénie toute exactitude aux gravures de la généalogie. Et pour finir les saintes ondes parlent un langage double²³. Le roman semble raconter l'aventure d'une parole qui change, qui s'échoue dans son irréductible ambiguïté et dans ses changements à formuler une évidence qui se refuse. Le roman traduit aussi par là sa fonction de substitut imparfait.

En réécrivant son *Avertissement*, qu'on peut bien considérer comme la conclusion de la rédaction romanesque²⁴, Stendhal souligne lui-même cette valeur de substitution et cette imperfection: « Dans le pays où je vis, [...] je ne trouverai guère de auteurs comme celui-ci, et pour passer les longues heures du soir, je ferai une nouvelle de cette histoire »²⁵.

De fait ce petit texte s'insère entre le lecteur et le roman qu'il annonce comme un substitut nouveau. Roman ou du moins « romanetto » du roman lui-même, le nous propose une sorte de mythe original de la *Chartreuse* qui mériterait qu'on s'y arrête. Qu'on y retourne en effet au seul d'un texte qui n'est pas sans risque les précautions si souvent reconnues chez Stendhal ne suffit pas à le réduire au rôle de paratexte et certaines rencontres ici aussi témoignent chez Stendhal de bien autre chose que d'un souci de prudence.

Si nous laissons de côté la première phrase qui pourrait bien s'être que la revendication précautionneuse d'une innocence historique²⁶, nous

²² L'ambiguïté de l'usage métrique de Muret est significative de cela. On voit que Stendhal réussit à donner quelque évidence à cet énoncé nouveau.

²³ Le rôle que Fabrice joue à son serment dans la souche de Cello montre cette possibilité et cette fin de la parole à dépasser ainsi son propre objet immédiat, à dire et à taire, à être moyen et final, ambiguïté.

²⁴ Non qu'il s'agisse d'une possible lecture mais bien de certains du texte même de la rédaction, le point où elle s'achève. L'*Avertissement* langage pour lecture passe que, même verba, il est le titre où le roman croise d'être créés, où il commence à devenir lecture.

²⁵ *Chartreuse*, p. 25.

²⁶ Mais une telle revendication n'est jamais innocente. Nous retournerons et plus plus loin.

est ici proposée une histoire qui témoigne, par les allusions très précises sur lesquelles elle se construit, d'intentions assurées de la part de l'auteur.

Le roman n'est ainsi que la forme ultime, et donc la plus incertaine, d'une série de substitutions où tend à se conserver la mémoire de bonheurs anciens. Il n'y aurait rien de bien étonnant à cela sinon qu'aux deux extrémités de la série on ne trouve que la *Chartreuse* elle-même. Le roman est né de ce qu'autrefois « le hasard... donna un billet de logement... ». On consulte la suite. Notons simplement qu'à ce niveau le passé ici évoqué se construit sur tout un ensemble de termes qui nous renvoient sémantiquement à l'univers de la *Chartreuse*: le « chanoine » relate ici le monde ecclésiastique, le « séjour » qui se prolonge et l'amitié naissante respectivement, au-delà des nécessaires transpositions, celle période du roman lui-même; le « neveu du chanoine et la femme de ce neveu » introduisent dans les éléments de la substitution le rapport népotique, lui aussi modifié mais souligné par la répétition pléonastique du terme¹⁷.

Le second élément qui mérite d'être noté c'est, dans le court dialogue qui évoque ensuite la rédaction même du roman et non plus son projet, une nouvelle allusion, et encore inversée, au texte lui-même, ou plus exactement aux textes conjoints qui le composent. Comment ne pas reconnaître en effet dans les « annales » du chanoine une allusion aux *Origines*, les annales ici se substituant aux chroniques, le texte écrit venant soulever, relayer et étouffer le texte furtif des souvenirs, métaphore à la fois exacte et inversée du processus réel de la rédaction?

Semblait prétendant nous relater la naissance de son œuvre nous enferme dans une tautologie. J'ai écrit la *Chartreuse* parce que j'ai écrit la *Chartreuse*. Le roman, substitut du passé, n'attire que lui-même ou ne renvoie qu'à lui-même. La vérité de ce substitut n'est pas dans le jeu de références stables avec un certain passé, elle est dans cette recombinaison des références, dans le texte lui-même¹⁸. L'« Avertissement » est conscience d'une écriture. Nous voilà renvoyés à la parole et à son ambiguïté.

¹⁷ « Le neveu du chanoine et la femme de ce neveu » (*Chartreuse*, p. 22). La répétition pour ici agit pour éliminer l'équivoque, que le sens général lui-même possède. Il n'en reste pas moins une instance sur le texte comme le montre à la page suivante le retour au terme « séjour ». La dissolution sémantique soulève ici deux termes *Formes-neveu* qui forment l'une des relations essentialisées de discours romanescque.

¹⁸ Au final ce passé délimité nous n'a de chance d'exister que dans cette reproduction, la *Chartreuse* ou ce passé. Il n'agit même de savoir comme le fait Martinou, s'il a vraiment été à Padoue, si le chanoine a mérité que de composer que Padoue, le

La même constatation pourra se faire à partir de deux autres signes déposés, on ne peut plus volontiers, par Semblal dans les blancs de son roman: les épigraphes. Les deux phrases qui sont ainsi chargées de commenter allusivement le roman, d'en assurer scrupuleusement, au moins pour un temps, la signification, s'écrivent à leur tour le schéma du substitut et du miroir. La première redouble en elle-même la valeur substitutive en donnant comme signes équivalents le roman, l'Arlesne et les « haeghi ameri »¹⁹. La seconde replie le texte sur lui-même, et le commente, au prix d'un léger décalage, par son propre avenir²⁰. Renvoyé d'une part à une autre parole et de solidité, renvoyé d'autre part à l'épigraphe laconique de son propre discours, le texte se trouve coévoqué à délivrer un sens qu'une telle dissymétrie suspend à l'instant même. La nostalgie poétique et la sécheresse politique se donnent comme les signes successifs et cohérents du même texte. Reste à savoir au prix de quelle identité.

II. — L'ambiguïté ou le rapport intérieur

Quelques pages inoubliables ont suffi pour faire à tout jamais de la *Chartreuse* le chant de l'Italie. A tel point que le souvenir en vient à uniformiser le paysage et à fondre dans une espaisse unique les lacs, les Alpes, le Piémont, l'Emilie et Parme même. La ville s'y pare d'une poésie qu'au fond le livre ne lui confère pas expressément.

En fait le paysage italien, loin de se fondre ainsi dans sa per-

sonnée, etc., constitue une figure de la *Chartreuse* elle-même, une Apollonide. C'est cette équivalence de la figure avec un passé, qui de toutes figures n'est pas romanesque, qui compte.

¹⁹ Les trois figures d'un même stasie. Nous avons à y revenir.

²⁰ L'épigraphie proposée par Martinou (*Roman et Nouvelles*, Paris, Grasset, *Métale*, I, p. 340), sous à la p. 245) à ce décalage s'est guère converti. Le népotisme, si séduisant il y a, est volontaire. Le décalage vient à ce que l'épigraphie, à la différence de la phrase du chapitre XIII (p. 412) visé à commenter sous le texte nous en que les termes en relation sont bien « alpublique » et « monarchie », les deux sont ici hors de saison. Ce qui importe c'est cette valeur de signe émissif ainsi coévoqué à cette « petite » phrase apparemment accidentelle.

Le *Roman d'été* 603 est exemple similaire de référence mais plus limité, avec le « bon mot » de Molière (*Il ne parait*, chap. VII, *Courir romanesque*, I, p. 491). La phrase était après mes, séparément dans sa partie, comme titre de chapitre puis comme sous-titre. On sait que ce « bon mot » est par certains côtés le fin mot du *Roman*.

essence, se fragmente en aperçus successifs et de valeur différente. Réduit à l'essentiel il révèle l'absence de la mobilité et de la fixation. Ou bien il s'ouvre à la mobilité, ou bien, réduit au lointain horizon, il s'abolit dans la fixation. Toute la plaine du Pô et ses contreforts alpins glissent dans une sorte de mouvement qui isole le site de Parme dans l'image symbolique de sa prison. Parme est presque un antipaysage, c'est une privation d'horizon. Seule la prison restinte au héros ce paysage mais, pour l'offrir à la vue, le rend inaccessible. Parme est un ailleurs de son horizon. Parme n'est pas un paysage, c'est le noyau de la politique.

Le sentiment d'une signification globale de l'Italie n'est à coup sûr pas faussé. Suggéré par la séduction du titre, le mirage italien se renforce par les dénégations antipaysagiques que nôtre l'Assommoir et qui conduisent aux « aspirations » du caractère italien les grâces secrètes si chères au cœur de Stendhal. En réalité l'image de l'Italie dans la *Chartreuse* est une image compositée. Si elle est un mirage, elle est aussi un révélateur. Un modèle analytique. Les « langhi amari » sont aussi des lieux hantés par la politique. La « Tartarie chinoise » n'est pas loin. Ce paysage où s'encadrent des souvenirs est aussi le décor d'une disparition nostalgique. L'Équipage de Parme ne saurait guère faire oublier les splendeurs de Milan²¹. Parme est ici un décor négatif, décor d'une réaction, ou plutôt d'un échec²².

La peinture du pouvoir, la réduction de la politique aux jeux futiles de la cour répondent à une intention d'analyse et de mise à jour qui dépasse les traits individuels. Le choix fonde ici un style; les mécanismes politiques trouvent un visage, la théâtralité s'installe et, soulignée par les écarts extrêmes du mélodrame ou de la comédie héroïque, se dévoile l'illusion politique. Tout se résume, malheurs princiers et révolutions de palais inclues, aux simples jeux de la richesse et du pouvoir. L'illusion des variations politiques n'est que le masque de la réalité financière²³. Dans cet univers de l'imposture les ultras d'occasion finissent

²¹ *Chartreuse*, p. 455.

²² On se peut que renvoyer ses séjours à l'exil de M. R. N. Cui, Le *Chartreuse de Parme*, « portrait d'une réaction », in *Omaggio a Stendhal*, II, II, « *Atto Parme* », 1963, pp. 43-61.

²³ On allusion à la sécheresse de l'argent : « *Mais la Chartreuse. Qu'il s'agisse de l'argent qui entretient cette politique (la Rivetti), de celui que la politique procure (Ménard), de celui qui cherche dans la politique une consolation (Barré), la puissance même de la Saverotta en déroute.* »

par valoir mieux que les libéraux de rencontre. Rocco-Ernest sait très bien qu'il restera le maître. Venue d'un tout autre horizon, l'innocente Clélia dénonce l'illusion du libéralisme²⁴. Mosca s'assurera, par des années de politique absolutiste, ce sur quoi s'appuie dès le départ le libéralisme de la Rivetti, une immense richesse. Au fond le monde politique de *La Chartreuse* se construit autour d'une idée qui n'est pas seulement celle d'une réaction mais celle d'une autre déflation. L'époque miraculeuse de la République Cisalpine empêche de percevoir la réalité. La grande abécédaire de *La Chartreuse*, ou la grande disparue, c'est la Révolution²⁵.

On a déjà signalé, en s'appuyant sur la chronologie qui approximativement constitue le roman, que la Révolution de 1830 était passée sous silence²⁶. Elle doit l'être. Métaphoriquement suggérée par l'émeute de Ferrare Pallà, par l'assassinat du Prince et la succession dynastique, elle manifeste dans le roman son inutilité plutôt que son inexistence. Car s'il y a quelque chose de certain au cœur de *La Chartreuse*, c'est bien la Révolution, mais dans sa totalité, dans sa permanence, dans sa dimension essentielle d'origine du monde moderne. Le roman raconte, à partir de ce 15 mai 1796 où le général révolutionnaire entre dans Milan, l'histoire d'une biétiadié, c'est-à-dire d'une identité secrète, inavouable et exemplaire. La biétiadié de Fabricé, c'est moins le mélange des sangs que le signe de la modernité. Elle est la métaphore du roman. Fabricé est l'enfant secret de la Révolution, comme le roman est ici le fils illégitime de l'histoire. *La Chartreuse* est l'histoire exemplaire du XIX^e siècle. Le thème de la biétiadié est aussi un thème politique. C'est le signe de l'ambiguïté essentielle.

La biétiadié est la rupture radicale de l'être et de son nom, le défaut essentiel d'identité. Le biétiad c'est le mal nommé, celui qui dans son existence récuse l'évidence fictive de l'identité sociale. La biétiadié est un fait de langage. Elle dénonce la supercherie des appellations, des

²⁴ *La Chartreuse*, p. 274.

²⁵ Le passage, rapide mais déterminant, — « *Il est un des modèles offerts à l'émulation de Fabricé, il lui est aussi un subalterne personnel* », du personnage de Pierrossa poursuit bien l'œuvre cette disposition. Pierrossa nous renvoie explicitement à l'émeute de la République Cisalpine, à la Milan italienne.

²⁶ Cette remarque a été notamment faite par M. ARABANTO dans la Préface à son édition de la *Chartreuse* (dans les *Grandes œuvres*, Grasset/Paris, Éditions-Servier/Gaude du Bibliophile, 1964-1972, tome 1, p. LXV).

valeurs. Appuyée sur l'opposition psychologique du fils au père elle dépasse ce conflit ou plutôt en fait un avatar individuel de l'opposition générale de l'individu et de la société, de l'individu en quête de son identité et de la société, généreuse dispensatrice de pseudonymes. Le pseudonyme est au fond, dans un langage mensonger, une chance de vérité. Stendhal réécrit dans l'ambiguïté de son langage romanesque la déception de l'enfant Henri Beyle²¹. Consciemment ou inconsciemment ses héros parcourent tous le même itinéraire, à la recherche du pseudonyme ou de l'anonymat²².

Le destin de Fabrice le conduit au silence de la retraite, à la renonciation au nom, au titre, à la race. Cette image de l'anonymat est ici esquissée derrière du noir véritable, du seul peñon, rendu à sa simple individualité, renversement et négation du nom social, de la définition. Elle est en ce qui concerne le personnage la forme particulière du renversement, l'accès définitif à soi, le sens du roman, lieu de vérité, envers de l'écriture.

Les romans de Stendhal édifient un univers dont la plus sûre valeur est leur propre envers; c'est au moment du renversement des valeurs que l'équilibre s'établit, que le monde s'organise. La dispersion fascinante et égarante du monde cède la place à l'unicité d'un visage.

A l'égarement des paroles et des discours succède un échange difficile mais total et évident dont le silence confiant est la forme la plus pure. Mais cet amour nocturne, secret et silencieux se révèle toujours marginal ou scandaleux, comme l'envers du discours social. Fabrice reçoit de Clélia son nom vrai mais interdit. La parole amoureuse est chez Stendhal prophétique et secrète, poétique. L'amour est un au-delà so-

²¹ Objet d'un interdit, le monde révolutionnaire participe de cette privation dont Henri Brulard est le long récit. A l'image nostalgique de l'enfance correspond ainsi l'image utopique de la révolution, cet au-delà d'une société reposante. Au paradis perdu, le paradis possible mais tout aussi interdit. Sur cette liaison de l'enfance et de la révolution, cf. Henri Brulard, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, chap. 9, p. 84; ce n'est qu'un exemple. Cf. aussi l'opposition du père « suspect » et du fils, l'incident le plus sensible est bien sûr le « billet Gordon », chap. 12, p. 116 et sq.

²² Cette attitude à l'égard du nom est souvent chargée de significations sociales et politiques. Si Lucien supporte son nom comme une entrave, Julien qui d'abord cherche à le perdre, s'oppose à accepter un pseudonyme social avant d'assumer son nom et de le renverser comme une autre chose la société. Dans le cas de Fabrice, le jeu des noms traduit plutôt une distance, une indifférence, une insouciance radicale.

cial; l'écart qu'il représente est en fait un recroisement; la prison est ainsi un refuge. La sanction sociale consacre et légitime.

Les « asperités » de caractère italien en étaient l'annonce, l'Italie est ici, comme l'amour, une écriture de l'ailleurs. Faute au regard des « grâces françaises », elle se donne comme une incorrection et un exotisme²³. A-morale ou immorale elle sert ainsi de caution à un style de la transgression dont les images diverses se rejoignent: l'adultère, la lâcheté, les rêveries incertaines, le meurtre, la simonie suggèrent l'existence d'un paradis interdit, l'espoir d'une autre forme d'existence. La proscription, l'exil, la route, la frontière, la fuite fondent un monde mobile et vacillant, révèlent sa plus grande richesse dans l'image sans cesse pressentie de sa négation. La grandeur écrite de Parise c'est Ferruccio Palli, le sens de l'Italie c'est le Risorgimento, la révolution postulée.

Dans la nécessité où elle se trouve alors de se réinventer pour être, l'Italie s'offre comme le modèle du processus révolutionnaire dans toute sa pureté. En ce sens l'Italie de Risorgimento est la république substitutive et correctrice de la Révolution française, dont elle est de surcroît l'héritière. Elle est le moyen de la pérenniser et de la rectifier, d'en maintenir l'imminence et d'en exorciser l'impossibilité. En effet le projet de révolution est dans la conscience stendhalienne veuf à l'échec. Le poids de l'histoire est trop lourd. Il n'y a pour l'instant de révolution que possible. Le fantasme des temps révolutionnaires qui baste les pages du *Brulard* prépare et organise l'utopie rêvée qui baigne la fin de la *Chanteuse*. La révolution accomplie, les temps en témoignage, ne peut aboutir qu'à la tristesse américaine ou à la catastrophe imposée napoléonienne. Le projet révolutionnaire du bonheur ne résiste ni à l'image du botier ni à celle du parvenu. En un temps où l'Europe, dans des régimes pervers et caricaturaux, a perdu tout espoir, l'Italie encore escluse recueille en son image le meilleur de l'acte révolutionnaire; elle en est la préfiguration, le désir. Le peuple italien assesse et magnifie l'image de l'insupportable et maladorante « canaille » de St. André²⁴. Grotesque et sublimé, l'Italie révèle dans les formes idéologiques exotiques les traits d'une autre société; elle est une charge idéologique explosive. Le banalisateur, l'immoralisateur laïcisé qui harcèle tous les personnages sont moins nostalgie des temps perdus que traces de ce possible. L'Éner-

²³ Cf. G. Cassin, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969, p. 176.

²⁴ Henri Brulard, *op. cit.*, chap. 15, pp. 118-9.

gic qui s'y concentre n'est pas qualifié d'individus; elle est postulée idéologique, nécessité de l'explosion possible³¹. L'Italie est ainsi la forme perceptible de l'ambiguïté, interdiction et possibilité.

Mais dans l'aventure que le roman impose à ce projet, il le soumet à la sanction inévitable de l'histoire. L'événement républicain de Parme n'est que le signe visible de la soumission historique à laquelle Stendhal se résigne au moment même où il entendait affirmer la nécessité de l'écart; la révolution, condamnée par l'histoire se mue en accession. Le projet de révolution ou de révolte, se poursuit désormais dans le désir de retrait. *La Châtesse de Parme*, et non pas seulement l'aventure de Fabrice, s'achève dans ce retrait à quoi, sous une forme ou sous une autre, se condamnent tous les héros stendhaliens³². Le désir avorté de révolution, mais déjà en désir de transgression par la crainte d'en avoir inquiété, recule encore devant les images caricaturales que le monde lui fournit de lui-même. Julien, au dernier moment, repousse la caricature de lui-même que lui propose la réminiscence de Valmond³³.

L'impuissance de Lucien ou le cynisme de Fédor ont même source. La réalité des choses refuse l'identification, dans le même projet du bonheur, des autres et de soi³⁴. Cette identification si désirée se révèle supercherie de la parole, fût-elle intérieure. L'héroïsme est expérience de la solitude, expérience de l'insuffisance essentielle du discours, expérience du silence.

Ainsi de la première phrase à la dernière, du 15 mai 1796 à ce temps où les prisons se vident, se constitue le sens du roman. À travers les mésaventures individuelles se poursuit un rêve de révolution. *La Châtesse*, révolution rêvée, cherche à exercer l'échec historique de la révolution, en dévoile les rythmes. À l'entrée des Français répond la sortie

³¹ Le bref rappel historique des premiers chapitres est à ce sujet fort significatif. Le passé de Milan est celui d'un assaut possible, sans résultat de certains bouleversements.

³² Nouvelle pour Julien, cette accession se fait dispersion pour Lucien. Le roman ne peut se poursuivre. Son seul dénouement possible est l'échec de départ. Ne parlons pas de Lucien dont les poèmes nous révélaient à quelle violence Stendhal associait son échec cette absence sociale. Insistons à dire qu'au-delà des péripéties individuelles c'est à ce dessein qu'échoue le roman stendhalien.

³³ *Le Rouge et le Noir*, la *Roman et Nouvelle*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1963-1964, pp. 673-4.

³⁴ « Julien rêve au combat du bonheur, ravi à son issue par le manque, les flux, les belles femmes, l'équilibre générale, et, plus que tout, par son imagination qui rêve des déceptions pour lui et de la liberté pour tous ». *Le Rouge et le Noir*, cit., II, 3, p. 498.

de l'histoire. Entre ces deux termes ultimes et au rythme des incertitudes de la conquête héroïque, la parole romanesque cherche à conquérir son unité. Le rêve de révolution sera aussi un rêve de bonheur. La parole romanesque court l'aventure de la transparence.

III. — Les ressources de l'ambiguïté

L'écriture est chez Stendhal un devoir et un plaisir, comme son éthique se veut morale du bonheur et de la liberté. Si elle est, par son exercice solitaire, le refuge ultime de l'individualisme résigné, elle est aussi la chance de dépasser cette condition du moi et des autres, au profit de l'unique, bien entendu; elle absorbe dans une image arbitraire dont le moi est la seule source toutes les images du monde. Le véritable héros stendhalien, c'est Stendhal, ce « je » obscur et insistant dont tout le roman, et dont tout roman, annonce la présence souverainement libre et créatrice, en même temps qu'infinitement secrète. Le discours, pour ainsi dire, surpasse toujours le sujet, ce « disant » avec lequel, comme nous en avertissait Paul Valéry, nous n'en aurons jamais fini.

Acte de parole, et à cet égard *La Châtesse*, orale et inséparable, en est la forme pure, le roman stendhalien est une recherche de plaisir, il quitte au bout de son propos la grâce du bonheur d'expression.

Attentive à elle-même, l'écriture stendhalienne est une lecture à haute voix, forme supérieure de la lecture, cotatrice de son propre texte. La lecture annotante de Stendhal s'accomplit dans cet acte où il se fait le lecteur et le commentateur de son propre texte. Dans cette attente, elle aboutit l'individu de son impuissance et de ses limites. Elle est l'exercice d'une maîtrise absolue dont la *Vie oblique* a révélé les procédés. Liberté, et utopie, n'est-elle pas le rêve de Julien? L'écriture est une révolte positive et heureuse. C'en est du moins l'espoir.

La Châtesse est un monde de langage qui s'éclaire, nous l'avions noté en commençant, parmi les échanges, les relations, les représentations. L'écriture ici prend en charge toutes ces formes où le monde nous parvient sous forme de discours divers et y recherche une cohérence.

La technique de repêchage de « motifs » en est une forme évidente, que redoublent dans le roman les jeux circulaires. Que les scènes se répètent, et parfois soient à terme, et c'est le signe du destin. L'arrêtation de F. Corti annonce celle de Fabrice, la sermentation de Gina à Ravate Ernest

IV contient déjà l'ultimatum de Rastoc Ernest V à la duchesse¹⁸, mais au-delà de cette valeur métaphorique de « signes », ces « doubles » nous signalent l'intention de cette réécriture. La création par « variation sur un motif », empruntée à la musique est simultanément moyen d'étoffer, mais aussi procédé de liberté¹⁹. Elle affirme que l'auteur créateur, le sens donc, sont dans ce droit à l'écart. Le sens est dans la possibilité d'un autre chose. Waterloo est la « contre-écriture » des récits de bataille, ici plus précisément la contre-écriture des gravures de la « géologie »²⁰. La Fausta dépasse Marietta, en inverse les valeurs, et, par le biais de ce motif habituel à un certain roman ou à un certain romanisme du siècle précédent que sont les amours « comiques » nous conduit vers Clélia. Du niveau picaresque²¹ l'épisode romanesque au sens traditionnel du terme nous introduit au romanisme stendhalien.

C'est toujours à cette primauté de l'écriture que nous renvoient les « correspondances » et les procédés de transposition. Bien avant Baudelaire ou Raymond Radiguet²², Stendhal a pratiqué l'une et l'autre techniques. Si la ligne du Jura lui figure Métilde, ou si l'image de Vico-

¹⁸ Notons encore ici que la répétition de ces scènes importantes conduit à un surinvestissement. Le procédé de l'inversion se retrouve encore ici (Chapitres XIV et XXIV).

¹⁹ Technique de l'improvisation, elle est aussi caractéristique de l'imagination stendhalienne; ainsi de la variation sur une phrase musicale à laquelle s'abandonnent volontiers les héros stendhaliens. Procédé, mais aussi technique du plaisir. Nous y reviendrons.

²⁰ Sans vouloir ici entrer une étude de détail, disons que les chapitres consacrés à Waterloo s'organisent comme une véritable adaptation du séculier historique. Ainsi la circularité du récit lui fait la sécularité historique que l'on attend. Non seulement bataille sans visage, c'est une bataille sans perspective. Le jeu du séculier avec entre la stratégie stratégique de Fabrice et le chamboulement de l'économie un jeu d'échecs et de significations. L'échec ici se croise, se dédouble — inséparable — C'est au moment où l'on attend vraiment le point de vue historique — stratégique —, au cours du récit, que le récit justement se dérobe sous l'incapacitation de Fabrice, tendu à ce moment-là; suspendu entre deux universités, n'est un être sans passé et sans avenir. Bataille non terminée, elle est condamnée, et pas seulement par les circonstances politiques, à ne pas pouvoir se conclure. C'est un pur acte d'échec. Elle n'a de sens que par ce qu'elle nie et ce qu'elle revendique (La Chartreuse, I, 1 et 4, pp. 36-38). Notamment aussi les motifs picaresques dans l'épisode de Marietta: Gilbert bias s'en va à Memmingen, mais sans, lui à cet épisode, le motif de la victoire des Condéens (La Chartreuse, I, 11 pp. 193-4).

²¹ Cet épisode de la Fausta est le type même du procédé de sécularité. Il organise en lui-même tout un ensemble de motifs épars dans La Chartreuse. Notons, sans insister, la façon dont il sécularise en fait complètement, et encore ici avec des références inversées l'histoire des secrets de la Fausta, du vol, etc., l'épisode de la Marietta.

²² Selon Cocteau, le *Roi de Corinthe* d'Urgal était pour Radiguet une réécriture de La Chartreuse de Parme.

rine Bigillon se fonde dans celle d'une fenêtre à petits carreaux²³, les paysages de La Chartreuse lui sont des portraits où s'affirment les personnes et les ressemblances. A des heures différentes et en des points différents le Lac de Côte offre à Gina et à Fabrice un miroir où ils se reconnaissent intuitivement et présentent une ressemblance. Du Corège au Lac de Côte, l'écriture fonde une identité sexuelle²⁴.

Mais la femme la plus parlante de cette identification, de ce plaisir où l'écriture se fait lecture éminente et privilégiée est la transposition. La Chartreuse est somme des bonheurs de lecture de Stendhal. Cette plénitude est le lieu majeur de la signification. Réécriture de la *Princesse de Clèves pour l'amour*²⁵, des utopies romanesques pour l'enthousiasme de la liberté, la Chartreuse porte en elle aussi un modèle majeur grâce auquel elle atteint d'un même temps le plaisir de l'esprit et l'exaltation du sens. Avec une modestie ironique et un plaisir dissimulé la Chartreuse tente et obtient une réécriture des *Mémoires de Saint-Simon*.

Description d'une cour emphatique et dévaluée, l'œuvre reproduit le rapport d'imitation et d'imperfection sur quoi tout repose. Le modèle explicite de Rastoc Ernest IV, c'est Louis XIV. La ressemblance n'est pas ici affaire d'anecdotes; le meilleur commentaire à la Chartreuse ce sont les *Marginalia des Mémoires de Saint-Simon*²⁶. La vérité se dissimule dans les mécanismes, les structures, l'espace dynamique du texte. Les mots n'y sont que des signes indicatifs, ils n'ont valeur que d'allusion. Ils renvoient non à la chose elle-même, mais à une certaine image de la chose, œuvre d'autrui ou de soi-même. Ils sont trace d'un certain plaisir de sensation.

Le meilleur exemple à cela est à trouver dans le commentaire par lequel Stendhal lui-même évoque la mort de Sandrino²⁷. Or cette mort, si déterminante, est quasi absente du roman, édulcorée. Un rapprochement

²³ Henry Dunant, cit., Ch. 7, p. 14, et Ch. 27, p. 228.

²⁴ Le plus beau portrait que Stendhal ait donné de Gina se lit au Chapitre III dans le dialogue voluptueux de Gina et du lac pp. 45-6. « Tout est noble et simple, tout parle d'amour... Le langage de ces lieux séduits, et qui n'est point de paroles au monde, rendit à la Comtesse son cœur de glace en glace... »

²⁵ Cf. à ce sujet l'épisode VII. Rastoc, *Mémoires de la Fayette et Stendhal*, « Stendhal Club », n. 35, 13 Octobre 1971, pp. 62-8.

²⁶ SERRAVALLE, *Quarant'anni*, Centre de la bibliothèque, *Journal Littéraire*, III, p. 263

²⁷ 192.

²⁸ Lettre à Balzac, 16 Octobre 1840, Ges. III, p. 396, et *Journal Littéraire* III (*Deuxième compilation*, Centre de la bibliothèque) p. 219.

est ici tentant avec les remarques de J. Grosq rappelant dans *Lectrices* que le *Rivage des Syrtes* était né du désir de décrire une bataille navale. Or le Rivage ignore lui aussi son origine. En fait ce rapprochement est éclairant.

Si Grosq rappelle que tout roman n'est qu'une suite de projets qui s'infatiguent successivement en une course qui finit par ombrer le but, il convient de remarquer que cette omission n'est pas défect d'adresse ou de visée. Si le roman n'est au fond, que la trajectoire qui conduit au dernier mot, il se substitue progressivement à lui, l'assume et devient la totalité du sens. C'est *Le Châtré* qui est ainsi la mort de Sandrino. Elle est la mise à jour de ce qui avait si « vivement touché dans la nature » la sensibilité de Sandrino. La mort de Sandrino est la forme totale, irrévocable et paradoxale de l'utopie et du projet de bonheur. Quel qu'il ait pu être l'enfant qui est mort un certain jour, ce n'est pas de cette perte cruelle pour lui ou pour quelqu'autre qu'a été touché le cœur de Stendhal, mais par le spectacle, secrètement jaloux, de la douleur et du deuil maternels¹⁶. La mort de Sandrino est le « discours manifeste » où se cache le refus de la mort de sa mère.

Cette mort c'est, comme le confirme la récurrence du thème du *Ravage* à *Le Châtré*¹⁷, l'impossible bonheur d'Henri Beyle, le mythe de ses fiançailles et de l'annexé éploré de sa mère. C'est, négation des pages sombres d'Henri Brulard¹⁸, Henriette Gagnon mourant un an après son fils, comme Clélie, de la douleur de l'aveir perdu.

Ainsi jusqu'au cœur le plus intime de l'oeuvre c'est dans l'ambiguïté que se constituent la forme et le sens du roman. C'est dans cette capacité inhérente au langage que se nouent et se dénouent les significations. Le roman est à ce compte une aventure profonde. Mademoiselle Felman faisait remarquer à propos d'*Armance* que ce roman est un drame du silence. Je dirais plutôt conjuration de l'équivoque, de l'ambiguïté. « *Le Châtré de Parme*, ajoutait-elle, n'est pas un drame du silence, mais une épopée du langage »¹⁹. Faut-il être aussi optimiste? si *Le Châtré* était une épopée du langage, elle serait une épopée tout court. Or elle

¹⁶ Cf. F. MICHELI, *Essai sur Stendhal*, Paris, Merveux de France, 1972. *Assoluto Certi*, une lecture à travers l'oeuvre de Stendhal, p. 38.

¹⁷ *Mémoires* au titre de l'enfant, mais toujours de l'adulte ou même mort maternelle.

¹⁸ *Henri Brulard*, *op. cit.*, t. 4, p. 29 et sqq.

¹⁹ *Le fil de l'oeuvre romanesque de Stendhal*, Thésis, Grenoble, *essai*, *deuxième*.

ne l'est pas et ne peut pas l'être. Confrontée à l'équivoque, elle ne fonde pas la parole mais conquiert le silence²⁰.

Enracinés dans le langage, menacés et portés par l'ambiguïté, les romans stendhalien sont une quête de l'évidence, de la transparence. Tel est le sens poétique de leur dénoûment, le sens aussi de la brièveté qui les caractérise. Le silence « poétique » d'une tête qui tombe, la fuite escarpée vers une Italie incertaine, la retraite sont les formes diverses de l'inévitable silence dont la fin du *Brulard* est le modèle exemplaire. L'évidence est au-delà des mots. Le recours au langage ne peut jamais être qu'abandon du réel, choix d'une référence verbale et répétition du modèle que ce langage fournit. Au fond, dans la lignée des idéologues et des sensualistes, Stendhal serait une imitation « structuraliste » du langage. Tout langage nous impose des modèles, nous condamne à la répétition. Ainsi le réel, le vrai, ne peut-il se trouver qu'au-delà du langage. Sans doute le langage est-il nécessaire, mais encore ne doit-il être que préalable, préposition à la vérité qui est de l'ordre du silence, du « sublime ».

« Je désire avoir une idée semblable (netto) du savoir et du système. Je mets sublime parce que l'effet produit par cette qualité des choses n'a pas de nom »²¹.

Le sublime, désignation de l'indicible est le signe, chez Stendhal, de la préoccupation réaliste, mais au sens d'un réalisme linguistique. Son interrogation majeure porte sur l'illusion et son fondement, le langage. Sa perspective rejoint celle du XVIII^e siècle et à travers les idéologues lui parvient le doute sensualiste: « L'idée d'un être quelconque n'est jamais pour nous que l'assemblage des propriétés que nous lui connaissons. C'est ce qui fait que le même mot n'a presque jamais exactement la même signification pour aucun de ceux qui le prononcent; il exprime pour chacun d'eux plus ou moins d'idées, suivant le degré de connaissance qu'ils ont du sujet »²².

²⁰ Même si l'on admet que le mot est au centre de toute épopée, *Le Châtré* n'est pas une épopée. Le parole épique est d'ambitie pléiade, bloc; elle loue la chose dite, la connoise, la légende. *Le Châtré* ne raconte pas le sort de la parole, mais se fâche. Tout roman stendhalien révèle et suppose cette insécurité d'être plus avant.

²¹ *Traité de l'art de faire des romans*, 1811, *Journaux Intimes*, III, p. 7, in *Œuvres complètes*, *Œuvres de Stendhal*, Paris, Merveux de France, 1972, t. 1, p. 10.

²² *Œuvres de Tracy, Mémoires d'histoire*, Paris, chez Mame Lévy, 1827, 5 vol., vol. 1, *Idéologie*, ch. VI, « De la formation de nos idées complexes », p. 63.

Stendhal hérite ainsi, par le même canal, d'Helvétius et de Condillac, l'insinuation de la coïncidence de l'homme et de son langage. L'homme est ce que le langage le fait: « Il me suffit de vous avoir montré les effets généraux des signes, [...] de vous avoir fait sentir leurs avantages, leurs inconvénients, et qu'ils sont également cause des progrès de notre intelligence et de ses écarts; à quoi il faut ajouter cette réflexion, que c'est par leur influence et par la communication des idées, dont ils sont l'unique moyen, qu'il arrive que, quoique toutes nos idées nous viennent par les sens et soient élaborées par nos facultés, la perfection des sens et même celle de nos facultés est cependant bien loin d'être la mesure de la capacité des esprits, comme elle le serait dans des individus isolés, et qu'au contraire nous sommes presque entièrement les ouvrages des circonstances qui nous environnent »⁵². La philosophie linguistique des lumières, révélant l'écart du discours, déplace le centre de gravité. Je ne sais que ce que je dis et ce que je suis dit. Diderot disait déjà: « C'était écrit »⁵³.

Ainsi réapparaît le problème de l'identification ou de l'identité, le risque toujours possible d'un creux dans l'apparente évidence des mots. A la question initiale du *Bouvard* répond par deux fois la parole péremptoire de Séraphie: « Ma tante Séraphie déclara... » « Ma tante Séraphie dit... »⁵⁴. L'inventaire historico-linguistique des deux premiers cha-

Cette idée du caractère relatif et de la communication et de la nomination se retrouve chez Stendhal clairement exprimée. Cf. Lettre à Pauline du 19 Novembre 1825, *Œuv.*, t. 1, p. 243, et aussi l'image des « yeux » empruntée à la *Logique*, Lettre à Paul, du 1er Février 1811, *Œuv.*, t. 1, p. 603. Cf. aussi l'idée du *Traité de l'art de faire des romans*, cit., tome III, p. 71. L'image du portrait de Voltaire, toujours, en passant, une sorte de matérialité innée, délaissée par l'écart possible entre « portrait de Voltaire » et « ce que fut François Assaut ».

⁵² DIDEROT DE TRACY, *Éléments d'Acoustique*, cit., ch. XVII, « Des autres effets des signes », t. 1, p. 271.

⁵³ La révélation de l'idéologie et surtout de la logique apporte moins à Stendhal un questionnement explicite, auquel il se se rendra plutôt avec rigueur qu'il se lui feraient les éléments d'une attention critique à la forme existentielle de la pensée, le discours. Les observations sur le style seront toutes esquissées par l'influence de ce « nominalisme qui n'est pas séparé d'une critique du langage et de toute cette réflexion à l'égard des mots généraux » dont parle M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 125. Cela rejoint dans la réflexion acoustico-linguistique les apports de Rousseau, Diderot et de tous les angles, surtout en ce qui concerne. C'est pourquoi là qu'il leur cherche chez lui la cause de cette transposition de la réflexion à laquelle il se rendra consciemment. Résumer son piège du discours est une danse de séduction.

⁵⁴ Henry Bouvard, cit. cit., t. 3, p. 21 et p. 22. Il est remarquable que ce soit là les deux premières réponses fournies à la question du chapitre premier.

pitres ne comporte pas plus de certitude. La vraie réponse est dans ce discours propre à l'ouvrage qui, pour atteindre à la vérité de l'enfant, cherche d'abord à se saisir lui-même, quitte à déstabiliser ou à déconcerter en lui-même toutes les intrusions de modèles abusifs, autrement dit toutes les préaffirmations qu'il court le risque d'apporter en se constituant comme littérature. Dans *Henri Brulard* la dénonciation du « *dangling* » conjure contre les prestiges du passé l'illusion verbale, ce qui revient au même. L'auto-définition peut-elle conduire à autre chose qu'à se saisir dans un langage, un discours, une fiction, sauf à n'attendre rien que de la nudité du croquis ou des blancs du discours.

Si la parole court à s'approprier ce risque de se perdre c'est qu'elle ne coïncide pas avec le réel. La fiction est universelle. La réalité du monde s'absorbe dans le système des signes. Entre les yeux et le chemin reste le miroir.

L'attitude sensualiste conduit ainsi à cette clôture, mais du moins le système est-il réversible et le jeu de l'ambiguïté permet-il d'éviter par le jeu des termes une possible inversion, figurée au moins, du système lui-même. A cet égard la folie, absence de sens, c'est ce que le langage, dans le système représentatif n'assume pas (le déraisonnable) ou qu'il rejette (l'aliénation). Le terme est ici silence, fuite ou exil des catégories. Mais la folie atteste ici, comme le sublime dont elle est une sorte d'image antiphrastique, un système inverse, antithétique⁵⁵. Le langage peut s'inverser. La folie, comme dans *le Mariage de Figaro* ou *la Folle journée* installe de ces moments de vérité où tout se ramène à son sens pur et dénonce toute illusion.

Par le jeu du silence, de l'antiphrase ou de l'ironie l'illusion obéit la place, mais peut-être à une illusion inverse. La position de Stendhal est au fond de pessimisme. Il ne peut y avoir chez lui de happy-end parce que toute fin reste encore illusoire.

Le roman de Stendhal raconte bien la perte des illusions, mais on n'y gagne pas le savoir. Rastignac y est impossible. Chez Balzac le langage atteint le réel, l'investit, le désamorce. Pas chez Stendhal. L'effondrement des illusions ne crée que la déflation, le silence. Julien meurt, la lucidité est disparition; Fabrice se retire et meurt. Mais le roman ne se termine pas absolument sur cette page de silence sans autre certitude dans

⁵⁵ Le meilleur exemple en est bien sûr F. Pellé.

le dévouement. L'illusion se restaure parce que la parole persiste. Mathilde élite l'aventure de Julien dans une théâtralité aberrante, Mosca termine *La Chartreuse de Pezennec* dans l'illusion utopique. Les périsseaux sont vides, mais aussi le coeste est immensément riche et le prince adoré de ses sujets. La filaire incertaine de cette formule conclusive dénonce le mythe de la liberté: la vérité, c'est la richesse et le despotisme. Sur le silence de la parole romanesque retentissent les bruits de la rumeur publique.

Le véritable issue du roman, c'est l'amour, gage de la transparence, signe de l'évidence. Point de coïncidence parfaite, il est l'acte pur l'identification, lieu unique de l'identité, mais à ce compte il ne peut être qu'au-delà du discours, « sublime » silence et mort. Il n'y a pas de mots pour dire la transparence dans un langage dont les combinaisons de signes ne valent que par rapport au système des signes, du langage auquel l'usage assigne un rôle frauduleux et inauthentique. À la fin du chapitre XXV l'acquiescement ne renoue pas le dialogue, mais signale la définitive incompréhension. Ainsi l'amour est-il toujours socialement coupable, élégant et scandaleux, Louise de Rénal rompt les porcs du langage; sa folie la condamne à l'inexistence sociale dont la mort est le dernier terme. Métaphoriquement Clélia s'abolit dans l'obcurité du vœu; en mourir c'est mourir. La transparence est dissolution du langage.

Ainsi l'illuminé suprême est-elle dans un tel roman l'analyse et l'inspection. Le personnage stendhalien dont l'existence est singularité, ce personnage qui est défiant d'identité tente désespérément de se saisir par le langage. Sur cette contradiction se construit le rythme caractéristique de ces romans tendus vers le besoin de l'analyse et projetés au-delà par les jaillissements de l'intuition. L'auto-analyse n'y est pas source de découverte, elle reste illusion parce qu'elle est dépendance dans le discours. Fabrice n'apprend rien de ses soliloques, Julien ni Mosca non plus. Invoicement source découverte est intuitive, immédiate, évidence supra ou infra linguistique. Le héros qui s'est projeté, et quelquefois égaré dans son analyse se découvre dans la brutalité de son acte ou dans le trouble confus de la sensation. Mais l'intuition ne délivre qu'un sens latent. Difficulté ou répugnance, on ne va pas jusqu'à préférer ce que l'on pressent; le langage joue ici comme un piège.

Ce piège de la fausse certitude continue chez Stendhal la limite de l'expérience. Faute de sensations et donc des mots qui les nomment, elle se constitue sur et par le langage. De là la difficulté de l'aventure héroïque. Porteur d'une vérité singulière, le héros stendhalien a quelque

chose d'illusoire dans la mesure même où il ne peut se constituer vraiment une expérience. Pour atteindre sa vérité le langage coexistant est déficient ou trompeur. C'est lui qui égare Julien dans son pseudo-roman¹⁰ dont les coups de feu font assésés et heurtés justice. Incapable déjà d'atteindre à la réalité des choses (Fabrice errant contre son propre discours autour de Waterloo) le héros court dans les mots le risque de se détruire. Etant dans son origine une déficience de la parole, attente du sublime, il ne peut pas se dire, condamné à être toujours au-delà de son propre discours. De même que Julien, égaré dans l'opacité de ses soliloques stendhaliques, jalle, dans l'évidence de son réflexion, les blancs du texte laissent intacte cette vérité qui lie la lettre de Mme de Rénal au coup de pistolet, le regard de Valenod à l'ultime réquisitoire. Fabrice gagne sa location à son évidence perpétuelle, à sa souveraine absence au langage coexistant, à cette liberté poétique, négation des mots, pure présence, sentimentale, parole égarée, à la fois occulte et lumineuse. Il est tout entier dans les langages illusoires et lointains de la Tour d'Auvergne. Le langage n'a plus de sens ici que lorsqu'il est sensation pure, voix et musique: « Entre ici, ami de mon cœur ».

Le héros en effet qui accepte l'expérience du langage ou un héros qui se perd. En acceptant une identité, voire des titres, il réalise son intention dans le système représentatif du langage. Il se désingularise. Il y conquiert le savoir social, mais il y perd, en acceptant les marques du discours, sa propre matière héroïque. C'est l'intuition majeure de Julien méditant sur sa future carrière, c'est le sens de Mosca. Le héros poudré n'est plus, c'est sa valeur et sa limite, qu'un souvenir de lui-même, une mémoire de grand-homme. L'indifférence ou le refus du langage se survit, extrême parce que résigné, dans le cynisme politique ou l'ironie de la double parole. L'incommodité de la fausse vérité qui manifeste le comte trahit la persistance du projet héroïque, la vanité du désir en dénonce l'irréductible dégradation.

À la différence de Balzac chez qui, doué d'une force opératoire, il est capable, par contrainte, de saisir le réel, de le posséder et partant de le modifier, le langage chez Stendhal n'est jamais qu'allégué, cherchant sa vérité ou plutôt la vérité dans tout ce qui lui permet de figurer sa propre disposition; la litote, l'allusion, l'ellipse. Sa technique descriptive en

¹⁰ *Le Rouge et le Noir*, etc., ch. XXXIV, « mon roman est fini », p. 629.

fait foi, toute préoccupée de cerner, de circonvenir, mais en en respectant le secret, une présence ineffable. Un regard, un oeil, une démarche ne sont que le signe indicatif d'une présence. Le langage est la forme accessible du silence.

La Chartreuse de Parme se termine au lieu qui lui sied, l'îlot de silence qu'elle recèle en elle-même et que sa fonction romanesque est de produire au jour. S'il est vrai que le roman est sa propre métaphore et qu'il narre par les aventures de son héros les propres mésaventures de son projet, il convient que la Chartreuse, lieu de clôture et lieu privilégié, ferme l'horizon du livre en le recueillant dans sa propre image. Recevant Fabrice dans l'euphorie secrète de ses syllabes, elle crée l'imminence du silence romanesque. Edifiant au bout de roman la demeure symbolique de son achèvement elle illustre, parole et silence, l'ambiguïté fondamentale de ce livre qui entend n'exprimer qu'un événement, une utopie sans trop d'illusion dont l'Italie se donne comme l'éloquent et silencieux modèle et où se sauvegarde indéfiniment une possible liberté.

Stendhal nelle « Confessioni » di Nievo e il labirinto dentro il romanzo

di Ruggiero Romano

a Riccardo Bacchelli

Ricognizione del luogo di partenza

Il mio discorso circolerà, per quanto si faccia ellittico, intorno al perno di una proposta di Riccardo Bacchelli: « assai stendhaliani nelle pagine sulla Bologna napoleonica delle *Confessioni d'un italiano* », un foglio di promemoria staccato e donato al nono dei congressi stendhaliani. Me ne sono appropriato perché, dopo tanti decenni non lontani di occultamento manzoniano, fra strutture providenziali e pareri sciacciati in Arno, ero disposto a un'occasione motivata, anche a una fessura, per accedere a quel più grande romanziere che è Nievo — dove romanziere si distingue da scrittore di un romanzo.

Venendo da quel Riccardo Bacchelli « le cui pagine su Nievo e su Verga, sull'Ariosto e sul Goldoni, su Rossini soprattutto, restavano come segno di un'intelligenza penetrante e di un vigoroso sentimento storico », la proposta ha tutte le garanzie di essere un'ipotesi pertinente di studio su una realtà, invito pressante a un controllo. Allora la risonanza di questi « umori » sarebbe eccedente suggestivo, scombinatura dell'invito, rispetto alle più tecniche « fonti »; volendo dire, come Riccardo Bacchelli mi ha scritto e spiegato: « pensavo e penso che Nievo possa aver derivato anche da Stendhal [...] il giudizio così chiaro e concreto sulla qualità e natura del regime napoleonico ». Ma di Bacchelli si dice anche che, « nelle pagine del *Malino del Po*, Manzoni e Nievo sono singolarmente pesanti »¹. Allora l'eccedenza di « umori » significa, venendo da chi ha vissuto da scrittore i modi di

¹ Cf. N. SERRINO, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, vol. IX, 1969, p. 896.

² Cf. E. CACCIA, *ibidem*, pp. 611-622.