La chartreuse de Parme : quelques réflexions sur la narration stendhalienne

Autor(en): **Seylaz, Jean-Luc**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **1 (1968)**

Heft 4

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-869810

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LA CHARTREUSE DE PARME :

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA NARRATION STENDHALIENNE

Au nouveau professeur, la traditionnelle leçon inaugurale donne la possibilité de faire, au moins une fois dans sa carrière, l'exposé qu'il souhaiterait renouveler tout au long des semestres, mais auquel il ne pourrait se consacrer que si sa charge comportait, disons deux heures de cours par mois : une leçon concertée, mûrie sans hâte, rédigée tout à loisir.

Mais elle lui offre aussi, au moment où il entre en charge, l'occasion d'exprimer publiquement les sentiments qu'il éprouve à l'égard de ceux qui l'ont proposé et désigné, et à l'égard de la maison dans laquelle il entre.

Au Conseil de la Faculté des Lettres (et particulièrement à MM. les professeurs Guisan et Mercanton), au chef du Département de l'instruction publique, je voudrais dire ma gratitude. Ce n'est pas sans un sentiment de reconnaissance, et aussi de fierté, qu'un maître de français, qui a passé plus de vingt ans dans l'enseignement secondaire (à l'étranger, puis à l'Ecole supérieure de commerce, enfin au Gymnase de la Cité), apprend qu'il est appelé à se consacrer uniquement à des étudiants en lettres. Futurs maîtres ou futurs chercheurs, ceux-ci composent à ses yeux un auditoire particulièrement exigeant et attachant. Il doit les former à la rigueur et les initier aux démarches de la critique approfondie ; il doit les inciter à instituer entre eux-mêmes et les livres une nouvelle espèce de rapports et de familiarité ; et cela sans pour autant leur gâter le simple plaisir de lire. Et c'est une nouvelle partie qu'il lui faudra jouer chaque semestre, en essayant de la gagner même quand il traite d'auteurs à première vue assez éloignés des préoccupations ou de la sensibilité de ses auditeurs.

Leçon inaugurale, prononcée le 29 octobre 1968, dans l'Aula de l'Université, à l'occasion de la cérémonie d'ouverture des cours de la Faculté des Lettres.

Quant à notre Faculté, je voudrais dire combien je m'y sens déjà lié. Certes, j'ai cru la quitter, en 1944, après avoir obtenu ma licence. Mais j'y suis revenu, quelques années plus tard, pour y préparer et y soutenir une thèse de doctorat, sous la direction de M. Mercanton. Par la suite j'y revins encore, cette fois en qualité d'expert. Enfin, il y a trois ans, j'y ai fait mes débuts comme chargé de cours. Je me sens donc attaché à elle par ces liens que nous sentons en nous avec ce qui a été presque constamment mêlé à la trame de notre existence.

Davantage, comment oublierais-je tout ce que je lui dois ? Mes camarades et moi avons fait ici nos études pendant la guerre. Sans doute nous sentions-nous terriblement enfermés. Tout voyage, tout séjour à l'étranger nous étaient interdits. C'est à peine si quelques livres nous parvenaient encore de France. Ce n'était que de la Faculté que nous pouvions recevoir notre formation et notre culture. Cependant, si la guerre nous faisait sentir le caractère de privilège presque exorbitant que prenaient nos études, c'est bien la qualité de ce que nous avons reçu qui en fait pour nous le véritable prix. Personnellement, je mesure toujours mieux la dette que j'ai contractée à l'égard de ceux qui furent mes maîtres, tout particulièrement à l'égard de René Bray et d'André Bonnard.

C'est à leur mémoire que je voudrais, aujourd'hui, offrir en hommage cette leçon sur quelques aspects de la narration dans la Chartreuse de Parme.

* * *

A deux reprises au moins, Stendhal a indiqué ce qu'avait été pour lui, au moment où il entreprit d'écrire la *Chartreuse,* le pôle magnétique de cette œuvre. Dans un des brouillons de sa lettre à Balzac en réponse au grand article que celui-ci lui avait consacré, il écrivait : « J'ai fait la *Chartreuse* ayant en vue la mort de Sandrino, fait qui m'avait vivement touché dans la nature. » [1] Et dans un fragment marginal de *Lamiel* intitulé « Art de composer les romans », nous lisons: « la page que j'écris me donne l'idée de la suivante: ainsi fut faite la *Chartreuse*. Je pensais à la mort de Sandrino, cela seul me fit entreprendre le roman. » — Le choix d'un titre qui ne s'éclaire qu'à la dernière page du roman, quand nous apprenons l'existence d'une chartreuse proche de Parme où Fabrice va s'enfermer après la mort de Clélia, répondrait donc à cette détermination initiale et à la volonté d'orienter d'emblée le récit vers cette fin.

[1] Il s'agit d'un deuil qui avait frappé sa maîtresse Giulia Rinieri.

Par ailleurs, tous les familiers de l'œuvre stendhalienne savent l'espèce de miracle que représente, dans l'ordre de la création romanesque, l'élaboration de la *Chartreuse* : le roman fut improvisé d'un bout à l'autre sur la trame d'une chronique ; porté par une inspiration sans défaillance, l'auteur écrivit et dicta en cinquante-deux jours une œuvre qui ne connut, entre la dictée et la version imprimée, que peu de retouches. — Stendhal écrivait à Balzac (et nous n'avons aucune raison de mettre en doute cette affirmation) : « je vous avouerai que beaucoup de passages de narration sont restés tels que je les ai dictés, sans correction aucune. »

Il faut le dire avant toute chose : le pôle sensible du roman n'est pas exactement pour le lecteur celui que Stendhal désigne ; et cela tient pour une part aux limites que l'éditeur imposa au romancier, ne lui permettant pas de développer le dénouement comme il en avait l'intention. Pour ce lecteur, l'événement culminant vers lequel il se sent conduit par une narration d'abord peu orientée puis de plus en plus centrée, et qu'il atteint au terme de tant de pages, ce n'est pas la mort de Sandrino. C'est bien plutôt l'admirable invite de Clélia, les mots murmurés dans l'ombre et le silence de minuit à la porte de l'orangerie du palais Crescenzi : « Entre ici, ami de mon cœur. » Car, à ce moment inoubliable où nous touchons avec Fabrice à l'accomplissement si longtemps incertain et espéré d'une passion parfaite, nous vivons un événement particulièrement précieux pour les « liseurs » de romans; et un phénomène passionnant pour qui cherche à comprendre en quoi consiste l'euphorie romanesque : l'instant où, sans invraisemblance, sans que nous soyons tentés de soupçonner chez l'auteur un parti pris optimiste, l'existence consent enfin à exaucer le rêve, et le réel à rejoindre l'idéal. Un tel achèvement survit de toute façon à l'action de la mort. C'est pourquoi le dénouement visé d'emblée par la *Chartreuse* ne pouvait prendre aux yeux du lecteur l'importance qu'il avait sentimentalement pour Stendhal. De plus, dans l'esquisse à laquelle l'auteur a été contraint de s'en tenir pour son dénouement, le roman ne culmine pas : il se dissipe et s'évapore. La mort est sans doute présente dans ces dernières pages si discrètes ; mais elle efface légèrement, en quelques lignes, le futur imaginaire de Sandrino, de Clélia, de Fabrice et de la duchesse, beaucoup plus qu'elle ne nous les arrache douloureusement, comme une sanction qui donnerait à l'œuvre son sens définitif.

Ce sommet du livre que constituent pour nous les « noces » de Clélia et de Fabrice, comment y parvenons-nous ? Peut-on isoler dans le récit des allures sensibles et efficaces ? Si nombre de stendhaliens éprouvent une préférence marquée pour la *Chartreuse,* dans quelle

mesure l'étude de la narration et de ses structures contribue-t-elle à motiver cette prédilection ? Je sais qu'il est toujours arbitraire et dangereux de dissocier les formes narratives de ce qu'elles nous communiquent : des aventures, inséparables elles-mêmes du caractère des protagonistes et aussi de l'époque, des circonstances que ceux-ci vivent. Est-il possible néanmoins de déterminer, dans l'effet global de la lecture, le rôle et l'action de certains procédés narratifs ? Et comme nous avons avec la *Chartreuse* un cas privilégié (« J'improvisais en dictant, je ne savais jamais en dictant un chapitre ce qui arriverait dans le chapitre suivant »), le récit, ses allures, certaines de ses particularités pourraient-ils nous permettre de saisir les formes et les pouvoirs, chez Stendhal, d'une narration tout instinctive, d'une création romanesque à l'état natif, à l'opposé de la lente élaboration de Flaubert ou des états successifs par lesquels ont passé les romans balzaciens ?

Je ne prétends pas apporter une réponse définitive à ces questions. Ce sont elles, du moins, qui ont suscité une première recherche, d'où je rapporte les réflexions — peu systématiques — que je propose ici. Assurément ce problème ou ces problèmes n'ont pas échappé à la critique. (Il serait prétentieux de vouloir découvrir encore, dans l'étude des romans de Stendhal, un domaine à défricher.) Chez Alain, chez Prévost, chez Bardèche, chez Blin, on trouve à ce sujet des remarques perspicaces, des vues suggestives ; j'en ai tiré profit, chemin faisant.

* * *

Des formes narratives de la *Chartreuse,* examinons un premier aspect : la présence de chapitres.

Elle est de règle chez Stendhal. Mais quelle est ici sa fonction ou sa vertu ? Dans le *Rouge,* par exemple, elle est fréquemment analytique ou dramatique. Nombre de chapitres, et cela est sensible dans les titres (« Une petite ville », « Un roi à Verrières », « Une procession », « Moments cruels », etc.), constituent des morceaux bien centrés de description, la narration complète d'une péripétie ou l'analyse d'un moment caractérisé dans la vie psychologique des héros.

On ne saurait en dire autant des chapitres de la *Chartreuse* (est-ce la raison pour laquelle ils ne portent pas de titre ?). Si tel d'entre eux, par exemple le chapitre XVIII, forme un tout (les deux premiers mois de la prison de Fabrice), d'autres moments qu'il aurait été tout aussi loisible d'isoler (l'épisode de la Fausta, la scène dramatique au cours de laquelle la duchesse obtient de faire jeter au feu le dossier qui pourrait la perdre, etc.) ne déterminent pas la division

des chapitres. On sent donc fréquemment plus de liberté, voire d'arbitraire, que de nécessité analytique ou dramatique dans la façon dont ils découpent l'existence des personnages.

Cette liberté, cet arbitraire apparent, le lecteur, pour peu qu'il connaisse la genèse du roman et les méthodes de travail de Stendhal, y trouve sa délectation. Car il les subit comme un des effets sensibles de l'improvisation. Non pas que les chapitres correspondent exactement aux jets de l'inspiration. Même si nous ignorons le journal de travail de Stendhal, la confidence à Balzac : « Il y eut soixante ou soixante-dix dictées » (pour vingt-huit chapitres) interdit une telle hypothèse. Mais parce que l'absence de justification dramatique du découpage est, aux yeux du lecteur averti, la marque et comme le cachet d'une création romanesque restée à l'état natif. Cet arbitraire, ce n'est pas une négligence d'artisan qu'il révèle, mais c'est la liberté, les aises et l'humeur de l'improvisateur. Si bien que le lecteur éprouve l'illusion charmante de lire la *Chartreuse* telle qu'elle est née sous la plume de Stendhal : sans qu'intervienne un plan préétabli, sans même que l'auteur sût, en écrivant un chapitre, ce que contiendrait le suivant.

Ce sont plaisirs de stendhalien averti. Il y a les autres lecteurs, et leur sentiment plus ingénu.

Je dirai ceci: de toute façon, la division en chapitres établit dans la *Chartreuse* une structure essentiellement narrative, et fonde un rythme qui est du récit et non plus de l'action. Elle opère un découpage moins dans la durée fictive des personnages que dans la durée réelle d'une narration feinte ; et par conséquent dans notre lecture, à laquelle elle propose des temps d'arrêt et ménage des répits. Et je ne crois pas qu'on puisse objecter que le lecteur y est insensible. Plus ou moins consciemment, ne serait-ce que par la vertu de la disposition typographique, nous sentons et respectons chaque fin de chapitre comme une pause dans la narration. D'ailleurs, si l'on examine le début des chapitres de la *Chartreuse,* on constate que parfois le premier alinéa appartient encore, par son contenu, au chapitre précédent qu'il conclut (cf. chap. XVI ou chap. XVIII) ou qu'il reprend la narration un peu plus haut que la fin du chapitre précédent (cf. chap. VI, XIX, XXI, XXVIII). Ces chapitres donnent bien le sentiment d'un nouveau départ : la narration, après une pause, reprend son élan en s'appuyant sur le chapitre précédent.

Si donc, lorsque dans une œuvre romanesque la division en chapitres correspond aux articulations de l'action, nous avons le sentiment que c'est le drame qui informe immédiatement le roman, en revanche, dans la *Chartreuse,* nous éprouvons que c'est le narrateur

qui rythme librement le déroulement de son récit. Dans sa grande étude sur *Stendhal et les problèmes du roman,* Georges Blin a rappelé que « à la pointe de ma durée réelle, je joue à animer comme présents tant le présent censément passé du héros que le présent objectivement dépassé de l'auteur contant » ; que « le roman s'adresse à l'imagination, non seulement par là qu'il nous demande de revivre des aventures qui n'ont jamais été vécues, mais aussi par le fait qu'il nous induit à faire revivre le romancier romançant » ; bref, que « si le roman est du ressort de la fiction, c'est non seulement comme *récit d'une fiction,* mais aussi comme *fiction d'un récit* ». On voit bien comment, au même titre que les intrusions de l'auteur dans son récit ou les libertés qu'il prend sous nos yeux d'abréger ou de sauter, le découpage du roman en chapitres qui sont autant de moments narratifs sensibles sert cette « fiction du récit » et contribue à faire exister ici un narrateur, à peine moins présent et caractérisé que le personnage qui, dans telles nouvelles de Balzac ou de Barbey d'Aurevilly, prend la parole sous nos yeux.

* * *

Dans ces unités narratives, dans les pauses et les répits qu'elles apportent, un élément va jouer un rôle important : leur longueur et leur espacement.

Stendhal estimait les chapitres de la *Chartreuse* trop longs. Trop longs, c'est-à-dire trop riches de matière, de péripéties ou de détails. C'est ainsi qu'il faut, je crois, interpréter une note en marge de l'exemplaire Chaper: « Le sujet étant passionné et sans enjolivures, les chapitres ne doivent pas avoir plus de vingt pages. » Or, dans la justification typographique de cet exemplaire, la plupart des chapitres dépassent largement ces limites (le plus long, le chap. VI, couvre soixante pages). De même, en marge de l'épisode de la Fausta, Stendhal avait noté : « 32 pages d'épisode, c'est long. » Et à Balzac qui contestait l'utilité dramatique de certains développements, il demandait: « Faut-il supprimer l'épisode de la Fausta, qui est devenu bien long en le faisant ? » En se relisant, Stendhal découvrait donc que, chez l'auteur de la *Chartreuse,* l'improvisateur, tout au plaisir d'écrire, n'avait pas respecté certains principes de l'esthéticien, lequel avait profondément le goût de la litote, de l'ellipse, et chez qui l'esthétique est inséparable de la pudeur.

En fait, nul ne songerait aujourd'hui à lui reprocher d'avoir improvisé trop longs les chapitres de la *Chartreuse*. Bien au contraire. Et à ce propos la comparaison avec le *Rouge* est intéressante.

Sans surestimer l'intérêt d'une arithmétique précise, relevons que, dans l'édition Garnier, les 506 pages du *Rouge* sont distribuées en 75 chapitres, alors que dans la même édition, les 478 pages de la *Chartreuse* ne font que 28 chapitres. Dans le *Rouge* nombre de chapitres sont très courts (trois à cinq pages). Dans la *Chartreuse,* plus de la moitié dépassent quinze pages. D'une part, donc, un récit analytique extrêmement serré et découpé ; un récit qui, surtout dans l'histoire des relations de Julien et de Mathilde, nous oblige à vivre les pensées et les actes des personnages sur le mode d'une narration dense mais fragmentée ; qui, de ce fait, ne prend jamais son envol largement mais nous impose une tension : à la fois celle de l'affrontement de deux natures orgueilleuses et celle d'une démarche narrative presque heurtée, tant elle segmente le fil du récit en unités très courtes. De l'autre, le rythme nettement élargi de la *Chartreuse,* le loisir sensible d'une narration qui prend ses aises, des moments narratifs dans lesquels nous avons le temps de nous installer. Et même quand il y a tempête (par exemple chez la duchesse après l'arrestation de Fabrice), le récit nous la fait éprouver comme une large houle et non plus comme les courtes vagues qui ballottent durement Julien méprisé par Mathilde ou Mme de Rênal en proie au remords.

Toute lecture est un voyage; et l'on sait quel parti certains romanciers contemporains tireront des étapes exceptionnelles qu'ils imposeront au lecteur. Celles de Stendhal restent modérées, quoi qu'en ait pensé l'auteur. Cependant l'on saisit comment, par opposition au rythme narratif du *Rouge,* fonctionne la structure différente de la *Chartreuse*. Elle donne plus d'espace à la diversité des aventures ; elle facilite l'évocation simultanée de plusieurs destinées (et il n'est pas indifférent que le changement de protagoniste se fasse à l'intérieur d'un chapitre et non pas avec un changement de chapitre); elle s'accorde au caractère moins tendu des personnages et à la peinture moins âpre du monde politique et social. Favorisant l'émotion et le charme plus que la tension, moins serrée, moins heurtée, elle opère, ou du moins manifeste, ce passage du traité moral au roman tendre, de Tacite à Cimarosa, où la création romanesque de Stendhal trouve son accomplissement. Si la *Chartreuse* est pour nous le roman du bonheur (de vivre et d'aimer), ce sentiment est lié au mouvement de la lecture, à l'espace qui s'ouvre à la narration, aux étapes moins rapprochées auxquelles nous invite ou nous soumet la succession de ses chapitres.

* * *

Tandis que le découpage du roman rythme heureusement notre lecture (comme il a sans doute rythmé le travail de l'auteur), les chapitres sont eux-mêmes l'évocation de durées vécues par les personnages. Ce temps vécu, comment y participons-nous ?

La *Chartreuse* comprend deux parties : la première recouvre les années 1796-1822 ; la seconde correspond à la période 1822-1830. Mais une telle constatation ne correspond nullement à l'expérience du lecteur. Pour apercevoir ces deux étendues de temps, il faut, non pas lire le roman ou interroger ses souvenirs de lecture, mais consulter la chronologie de l'œuvre, telle que l'a établie Martineau. Car ce que le lecteur vit effectivement, ce ne sont que des morceaux de durée très variables, avec des étirements, des resserrements, des années résumées en quelques lignes et des instants longuement évoqués. On sait l'admiration de Proust pour tel changement de vitesse spectaculaire qui, dans l'*Education sentimentale,* vient arrêter brusquement le « tapis roulant » de l'« éternel imparfait ». Ici, c'est d'un chapitre à l'autre, d'une page à l'autre, parfois même à l'intérieur d'une page, que la durée se modifie au gré de la narration. Relisons un passage du chapitre II [1] :

> Il y eut une tempête où l'on courut des dangers ; quoiqu'on eût infiniment peu d'argent, on paya généreusement les deux bateliers pour qu'ils ne dissent rien au marquis, qui déjà témoignait beaucoup d'humeur de ce qu'on emmenait ses deux filles. On rencontra une seconde tempête ; elles sont terribles et imprévues sur ce beau lac : des rafales de vent sortent à l'improviste de deux gorges de montagnes placées dans des directions opposées et luttent sur les eaux. La comtesse voulut débarquer au milieu de l'ouragan et des coups de tonnerre; elle prétendait que, placée sur un rocher isolé au milieu du lac, et grand comme une petite chambre, elle aurait un spectacle singulier ; elle se verrait assiégée de toutes parts par des vagues furieuses ; mais, en sautant de la barque, elle tomba dans l'eau. Fabrice se jeta après elle pour la sauver, et tous deux furent entraînés assez loin. Sans doute il n'est pas beau de se noyer, mais l'ennui, tout étonné, était banni du château féodal. La comtesse s'était passionnée pour le caractère primitif et pour l'astrologie de l'abbé Blanès. Le peu d'argent qui lui restait après l'acquisition de la barque avait été employé à acheter un petit télescope de rencontre, et presque tous les soirs, avec ses nièces et Fabrice, elle allait s'établir sur la plate-forme d'une des tours gothiques du château. Fabrice était le savant de la troupe, et l'on passait là plusieurs heures fort gaiement, loin des espions.

[1] Page 25 de l'édition Garnier.

> Il faut avouer qu'il y avait des journées où la comtesse n'adressait la parole à personne : on la voyait se promener sous les hauts châtaigniers, plongée dans de sombres rêveries ; elle avait trop d'esprit pour ne pas sentir parfois l'ennui qu'il y a à ne pas échanger ses idées. Mais le lendemain elle riait comme la veille : c'étaient les doléances de la marquise, sa belle-sœur, qui produisaient ces impressions sombres sur cette âme naturellement si agissante.
>
> — Passerons-nous donc ce qui nous reste de jeunesse dans ce triste château ! s'écriait la marquise.
>
> Avant l'arrivée de la comtesse, elle n'avait pas même le courage d'avoir de ces regrets.
>
> L'on vécut ainsi pendant l'hiver de 1814 à 1815. Deux fois, malgré sa pauvreté, la comtesse vint passer quelques jours à Milan ; (...)

Le traitement du temps est ici particulièrement frappant. D'abord deux indications ponctuelles mais non localisées : « Il y eut une tempête », « On rencontra une seconde tempête ». Dans la durée paisible d'une habitude elles placent abruptement deux accidents significatifs et, avec eux, le charme du danger et l'espagnolisme de la comtesse. Puis le récit saute à une seconde habitude: les soirées charmantes sur la tour; on entrevoit une autre durée heureuse. Mais celle-ci connaît néanmoins des ruptures, des jours d'humeur sombre. Et une phrase déploie un horizon temporel plus vaste: « Passerons-nous donc ce qui nous reste de jeunesse dans ce triste château ! » Enfin, après avoir ainsi esquissé des durées vécues mais flottant dans un temps incertain, avec les accidents qui en ponctuent la continuité et l'avenir qui les attend, en une phrase Stendhal nous raccroche au temps historique et nous invite à enjamber avec lui plusieurs mois où il se contentera de « piquer » deux brefs séjours à Milan.

Georges Poulet affirme: « A strictement parler, le roman stendhalien n'a donc pas de durée. » Le passage que nous venons de considérer lui donne raison, comme plus généralement le souvenir que nous gardons de la *Chartreuse* : la vie à la cour de Parme et l'existence de Fabrice se fixent dans notre mémoire davantage sous la forme de moments successifs que sous celle d'une continuité vécue. Si donc l'on entend par durée le sentiment, chez le lecteur, d'un temps homogène dans lequel le récit fait baigner le roman et, chez les personnages, la conscience du temps vécu comme une continuité, la *Chartreuse* n'est pas dans son ensemble un roman de la durée.

En tant que chronique, elle s'insère nécessairement dans le temps historique. Mais ce qui frappe précisément, c'est que si elle est située dans le temps, en revanche elle donne beaucoup moins que les romans-chroniques du XIXe le sentiment de se dérouler *le long du*

temps et de constituer elle-même une durée homogène. La narration stendhalienne ignore en général la vitesse de croisière propre aux romans du type flaubertien. Bien loin de tendre naturellement à installer le lecteur dans une continuité temporelle et narrative, elle s'enchante ou s'accommode de toutes les saccades. Et tout comme Stendhal introduit sans façon de nouveaux personnages à mesure qu'il en a besoin (c'est ce que lui reprochait Balzac), il dispose du temps avec une liberté peu commune et selon son propos. Les journées de Waterloo, il tenait à les vivre heure par heure avec Fabrice : durant plus de deux chapitres, la narration est continue et le temps est homogène. En revanche, quand le récit est amené à survoler l'existence des personnages, là où une narration plus appliquée chercherait à « faire tableau » et à donner à l'évocation une certaine homogénéité, Stendhal procède tout autrement. Parce qu'il improvise et par fidélité à sa nature profonde. Comme le rappelle Georges Blin, il est davantage le romancier du passé défini que celui de l'imparfait; il est l'homme du particulier significatif plus que celui des généralités. C'est pourquoi il en arrive, comme dans la page que nous venons de lire, à imbriquer sans ménagement les durées dont il ne peut se passer et les moments qui l'intéressent. La temporalité comporte alors une discontinuité égale à celle qui caractérise chez lui l'analyse psychologique minutieuse [1].

Le lecteur subit donc, en lisant la *Chartreuse,* des rythmes très différents. S'il y a un rythme de lecture déterminé par la relative ampleur des chapitres où la matière est traitée plus à loisir que dans le *Rouge,* à l'intérieur de ces unités narratives nous éprouvons d'autres rythmes très divers, provoqués par les changements d'allure, la fragmentation et l'irrégularité de la durée, notre participation variable au temps des personnages. Et ces changements peuvent être, on vient de le voir, particulièrement fréquents et abrupts.

Et je me demande si, à une nouvelle lecture du roman, ils ne deviennent pas un élément non négligeable de notre plaisir. Nous savons alors que Fabrice échappera au couteau de Giletti, au poison, à la prison et qu'il finira par être l'amant comblé de Clélia. Nous savons que la duchesse fera périr le prince et qu'elle parviendra à détruire le dossier qui pourrait la perdre. L'intérêt romanesque brut a faibli. Les personnages nous sont devenus familiers. Mais ce qui reste aussi neuf et presque aussi imprévisible qu'à la première lecture, ce sont les incessants changements de rythme. Ce qui garde un pouvoir intact, c'est l'alerte constante dans laquelle ils maintiennent notre esprit, l'accommodation perpétuelle qu'ils exigent de nous.

---

[1] Voir aussi le chapitre VI et particulièrement les pages 119-120.

A dire vrai, les remarques ci-dessus s'appliquent surtout à la première partie du roman; à cette partie pour laquelle Stendhal s'était imposé une espèce de gageure [1] ; partie d'attente où les épisodes sont très divers, où le temps est fait avant tout d'instants délicieux ou dramatiques. A partir du moment où l'incarcération de Fabrice substitue à la floraison des péripéties le double intérêt de son salut et de son bonheur, elle détermine nécessairement une modification dans la progression du roman et sa démarche narrative. La structure dramatique devient plus ferme, la narration plus régulière et la durée prend une tout autre consistance. Elle n'est plus simplement un espace temporel incertain, à peine orienté, où la narration « piquait » les intrigues de la cour et les incidents de l'existence imprévoyante de Fabrice. Désormais elle entre dans la chair du roman; car nous la vivons dramatiquement, en proportion des dangers courus par Fabrice et ses amis, et surtout affectivement, comme le mûrissement d'une passion qui finira par surmonter tous les obstacles. A cet égard, et dans le prolongement de ce que les critiques ont souvent souligné: la paradoxale inversion des valeurs qui fait que l'emprisonnement de Fabrice n'est jamais évoqué et senti comme un temps stérile et de privation, mais toujours comme le temps nourricier de l'amour, il vaut la peine d'examiner la façon dont Stendhal nous installe dans cette durée d'une passion croissante.

A partir du moment où Fabrice est établi dans sa cellule, c'est au rythme d'un récit minutieusement chronologique que nous vivons le début de ses amours avec Clélia. Le premier jour, après une longue attente, Fabrice voit enfin Clélia paraître à sa volière: première scène muette, à peine un regard, un salut; le deuxième jour, nouvelle apparition ; le troisième jour, Fabrice est outré car Clélia le prive de sa présence (en fait, la jeune fille est là mais ne quitte pas l'abri d'une persienne); le quatrième, Fabrice peut la contempler à loisir de derrière l'abat-jour qui bouche désormais la fenêtre de sa cellule ; le cinquième, il parvient à lui signaler sa présence invisible. A partir de ce moment-là, la passion trouve ses premiers rites : c'est toujours à la même heure que Clélia vient soigner ses oiseaux ; et depuis qu'elle est certaine de ne plus voir le prisonnier, elle s'accorde de lever délibérément les yeux vers sa fenêtre. Le huitième jour, Fabrice la surprend en démasquant brusquement la lucarne qu'il est parvenu à découper dans la planche de l'abat-jour : pour l'extrême confusion de Clélia et le bonheur de Fabrice, les voici face à face, à quelques

[1] « Je vis plus tard le joli de la difficulté à vaincre. 1° Les héros amoureux seulement au second volume (...)» (« Art de composer les romans »)

mètres l'un de l'autre, les yeux dans les yeux. Le neuvième jour, désolée par les bruits funestes qui courent en ville sur Fabrice, Clélia passe une heure et demie à sa volière et suit avec intérêt tous les signes respectueux que le jeune homme lui adresse.

Après avoir ainsi, pendant plusieurs pages, suivi avec application le calendrier de cette passion naissante, Stendhal, à la fin du chapitre, reprend sa liberté à l'égard du temps. Tout d'un coup, il y a maintenant deux mois que Fabrice, en prison, doit son bonheur à Clélia : celle-ci se montre à sa volière deux ou trois fois par jour; le dialogue par signes est quotidien.

Faut-il en conclure que nous retrouvons ici le romancier porté à imbriquer les instants et les durées, explorant les uns et survolant les autres ? Ce mouvement du récit est-il simplement le fait de l'analyste amateur de progressions menues, de gradations bien ménagées, minutieux jusqu'au moment où il parvient à un palier qu'il peut résumer sans dommage ? Il y a sans doute de cela. Néanmoins, je discerne ici un changement essentiel.

Je disais tout à l'heure : la *Chartreuse* n'est pas de ces romans qui se déroulent le long du temps. Or si, particulièrement dans le premier chapitre de la prison, Stendhal, par une évocation jour par jour, rompt avec son habitude de traiter assez librement la durée, cela correspond en fait à un changement capital. Jusqu'alors, nous avions vécu un temps qui était surtout celui de l'événement et du monde. Le temps n'était jamais celui de l'être seul, puisque les héros devaient tenir compte de l'emploi que les autres personnages faisaient simultanément de ce temps. Ils vivaient donc au rythme du monde davantage qu'à leur rythme propre. Ils vivaient dans le temps plus qu'ils ne fondaient une durée. Par exemple, dans l'épisode de la Fausta, c'était aussi bien le hasard, les précautions de l'amant de la Fausta, la présence des habitants de Parme, bref, c'était autant le monde extérieur que la volonté ou les mouvements du sentiment chez Fabrice qui informaient le temps. Or, c'est précisément une tout autre durée que Fabrice va vivre en prison: non plus le temps du monde, mais le temps du cœur. Dans ces pages, où l'on entend à peine les autres (le geôlier, un menuisier) et constamment le dialogue du cœur avec lui-même, le temps (tel qu'il est éprouvé et évoqué) est une durée vécue uniquement par les héros, selon un calendrier qui ne recoupe presque jamais celui du monde. Ces neuf jours que je viens de rappeler — qui seraient pour le monde des jours de prison et qui sont pour Fabrice et Clélia le pur temps du cœur, on pourrait vraiment dire que ce sont des jours *absolus,* tellement ils sont ignorés des habitants de Parme et coupés du temps commun à tous. Faut-il s'étonner dès

lors si Stendhal a tenu à mentionner que, durant les deux premiers mois de la prison de Fabrice, le général Conti disait régulièrement au prince : « Je puis donner ma parole d'honneur à Votre Altesse que le prisonnier del Dongo ne parle à âme qui vive, et passe sa vie dans l'accablement du plus profond désespoir, ou à dormir. » ? Faisons ici sa part à une ironie bien venue. Il n'en reste pas moins que cette affirmation exprime, à l'insu de celui qui la profère, une vérité que nous n'avons cessé d'éprouver : cette durée de la passion naissante échappe totalement à l'existence et à la conscience d'autrui [1]. Dans les autres romans de Stendhal, les données sont différentes: les amants sont toujours mêlés au monde, requis par lui, et vivent aussi dans le temps commun à tous. Ici, grâce à la situation des deux héros, Stendhal a pu creuser et déployer, à l'intérieur du roman-chronique, la durée pure du cœur. D'où l'utilité du calendrier que le récit établit avec tant d'application : il fonde et supporte ce temps que le sentiment seul informe, ce temps d'une passion qui se développe selon une chronologie qui lui est propre, et dans une solitude idéale; illustrant le mot de Voltaire : « Le temps, tout le consume et l'amour seul l'emploie. »

Certes, il était impossible de poursuivre, au-delà d'un certain nombre de pages, une relation aussi minutieuse. Et pourtant, au chapitre suivant, après quelques pages où la durée est survolée, Stendhal y reviendra : nous vivrons de nouveau, jour par jour, la durée de la passion, au moment où celle-ci franchit une nouvelle étape et s'installe dans un nouveau rite : celui des conversations par alphabets et des lettres que Fabrice et Clélia parviennent à échanger.

On peut assurément rêver à des moyens plus subtils, moins mécaniques, de rendre sensible la durée telle que le cœur la fonde et la vit. Mais il n'est pas douteux que le procédé auquel a recouru spontanément l'improvisation stendhalienne est efficace. Grâce à ces deux récits minutieux, où l'auteur renonce de façon si frappante à son goût des ellipses et à ses principes d'économie, la durée de la passion vécue prend pour nous une telle consistance que rien ne pourra plus la rompre. Quand bien même les nécessités de la narration contraignent l'auteur à y pratiquer des coupures (il nous transporte successivement à deux mois, puis à trois mois, puis à six mois de la détention de Fabrice) et à ramener sur la scène d'autres personnages et d'autres actions, les intervalles que le récit est obligé d'enjamber ne sont pas sentis comme des trous et la durée ne se fragmente plus. Car notre

[1] Et jusqu'à la fin du roman, les amours de Fabrice et de Clélia appartiendront à un temps comme invisible de l'extérieur.

mémoire et notre propre cœur relaient alors l'écriture et suppléent d'eux-mêmes aux lacunes inévitables de la narration.

Sur ce point, d'ailleurs essentiel, je nuancerais donc l'affirmation de Georges Poulet. Dans les chapitres de la prison, Stendhal se révèle un véritable romancier de la durée. Et c'est cette durée du cœur qui porte toute la deuxième partie du roman.

Sans doute faut-il faire ici la part de l'analyse. Chez Fabrice, plus porté à sentir qu'à réfléchir ou s'examiner d'un œil critique, elle éclaire de longues rêveries, des pensées toutes orientées vers Clélia. Chez celle-ci, que sa nature et sa situation retiennent de s'abandonner aussi facilement à la douceur d'aimer, l'analyse dessine le trouble, l'inquiétude et les remords. Mais ce n'est pas tant pour faire apparaître de véritables à-coups psychologiques que pour mettre en valeur les victoires rapides de la passion sur ces obstacles. De telle sorte que la logique de la passion, telle que l'analyse l'établit, s'articule exactement sur le déroulement temporel du récit. Parfaitement fondus l'un à l'autre, ils deviennent les deux faces d'un même mouvement: le temps et le cœur vont d'un même pas. Nous comprenons maintenant l'espèce unique d'émotion et de bonheur que nous donnent ces chapitres de la prison : c'est le sentiment privilégié d'être en face d'une réussite humaine rare, d'être les témoins comblés d'une admirable croissance organique de l'amour [1].

J'ajouterai ceci: comme le commentaire analytique ne nous laisse jamais ignorer tout ce qui empêche Fabrice d'être assuré de son bonheur (sa naïveté, son respect, une passion trop vive pour être objective et oser croire à ce qu'elle voit) et chez Clélia tout ce qui trahit involontairement et inconsciemment la passion, la narration fait encore de nous les témoins de richesses secrètes, de progrès inaperçus, de succès insoupçonnés des deux héros. Si bien qu'au bonheur de participer à la durée vécue d'une passion et à sa croissance organique, s'ajoute celui d'anticiper sur elle, de survoler le temps sans le quitter — et cela dès la première lecture, sans que nous ayons besoin de connaître déjà le dénouement. Cette situation du lecteur en mesure de suivre le rythme d'une passion vécue et de le déborder, de connaître à la fois l'émoi d'une participation à l'amour encore incertain et le bonheur paisible d'une contemplation de ce même amour déjà assuré

[1] A partir du moment où la passion se sera déclarée, il en ira autrement : l'évasion de Fabrice, le vœu de Clélia de ne plus le revoir, la deuxième incarcération de Fabrice, leur étreinte furtive dans la cellule, le mariage de Clélia, tout contribue à modifier le climat : la passion n'a rien perdu de sa tendresse, mais elle comporte désormais les ruses du désir avec la volonté ou la loi, c'est-à-dire une tension charnelle. Et le temps du cœur n'est plus absolu : il recoupe le temps du monde.

de triompher, est assurément un des attraits inoubliables de la *Chartreuse*.

C'est à propos de telles réussites que la notion de climat poétique de la *Chartreuse,* ressenti par tous mais si difficile à cerner, pourrait être précisée. Disons simplement, et sans songer à recenser ici tous les éléments poétiques du roman, que la poésie de la *Chartreuse* est en particulier une poésie du cœur, dont le premier chapitre de la prison est l'exemple le plus sensible, le plus immédiatement saisissable.

* * *

Poésie qui ne doit rien à la musique ou au verbe. On chercherait en vain ici — et ailleurs dans le roman — une cadence ou un langage poétique. Stendhal reste le narrateur pudique qui refuse de susciter l'émotion par l'ampleur de la phrase ou les ressources lyriques des mots. En revanche, le souci ou le besoin qu'il éprouve d'obéir à son sentiment et de « dire juste » ce qu'il ressent ne va pas sans quelque entorse à la vraisemblance. En voici un exemple significatif.

Durant son emprisonnement, après trois mois de regards et de signes, Fabrice obtient enfin de Clélia d'établir avec elle un dialogue plus riche, au moyen d'alphabets de fortune. Mais qu'on examine leurs conversations telles que le récit nous les donne : il est évident que ce n'est pas la transcription vériste de dialogues composés lettre à lettre. Relisons un passage :

> Fabrice était devenu fort pâle ; le manque absolu d'exercice nuisait à sa santé ; à cela près, jamais il n'avait été aussi heureux. Le ton de la conversation était intime, et quelquefois fort gai, entre Clélia et lui. Les seuls moments de la vie de Clélia qui ne fussent pas assiégés de prévisions funestes et de remords étaient ceux qu'elle passait à s'entretenir avec lui. Un jour elle eut l'imprudence de lui dire :
>
> — J'admire votre délicatesse ; comme je suis la fille du gouverneur, vous ne me parlez jamais du désir de recouvrer la liberté !
>
> — C'est que je me garde bien d'avoir un désir aussi absurde, lui répondit Fabrice ; une fois de retour à Parme, comment vous reverrais-je ? et la vie me serait désormais insupportable si je ne pouvais vous dire tout ce que je pense... non, pas précisément tout ce que je pense, vous y mettez bon ordre ; mais enfin, malgré votre méchanceté, vivre sans vous voir tous les jours serait pour moi un bien autre supplice que cette prison ! de la vie je ne fus aussi heureux !... N'est-il pas plaisant de voir que le bonheur m'attendait en prison ?
>
> — Il y a bien des choses à dire sur cet article, répondit Clélia d'un air qui devint tout à coup excessivement sérieux et presque sinistre.

— Comment ! s'écria Fabrice fort alarmé, serais-je exposé à perdre cette place si petite que j'ai pu gagner dans votre cœur, et qui fait ma seule joie en ce monde ?

— Oui, lui dit-elle, j'ai tout lieu de croire que vous manquez de probité envers moi, quoique passant d'ailleurs dans le monde pour fort galant homme ; mais je ne veux pas traiter ce sujet aujourd'hui.

Cette ouverture singulière jeta beaucoup d'embarras dans leur conversation, et souvent l'un et l'autre eurent les larmes aux yeux. [1]

Le mouvement des phrases, la ponctuation du dialogue, les incidentes qui donnent le ton, tout révèle que Stendhal s'est laissé aller ici à improviser de véritables dialogues. Certes, le respect de la vraisemblance eût imposé au lecteur une épreuve pénible (comme les pages de Balzac qui nous infligent jusqu'à l'impatience l'élocution du baron de Nücingen). Un romancier soucieux de ménager à la fois la vraisemblance et l'agrément aurait renoncé à nous donner davantage que le résumé de ces entretiens très lents et inévitablement laborieux. L'instinct de Stendhal le guide tout autrement. Il veut « engager le cœur » comme il le dit si bien; pour cela, c'est-à-dire pour que l'amour de Clélia et de Fabrice reçoive toute sa vertu de présence et libère tout son pouvoir d'émotion, il faut que cette passion ait dans le récit une voix, la spontanéité du sentiment, le rythme des paroles véritablement prononcées. C'est pourquoi Stendhal sacrifie sans hésiter la vraisemblance. Sans hésiter ? je parierais qu'il ne songe même plus à ses exigences.

On peut déplorer les invraisemblances dans le roman d'aventure: le récit de l'évasion de Fabrice n'en manque pas et l'illusion romanesque en pâtit. Comment admettre sans broncher que, suspendu à sa corde, Fabrice ait passé impunément à quatre ou cinq pieds de distance de la fenêtre du corps de garde hérissée de baïonnettes par les sentinelles alertées ? Mais quel lecteur blâmerait l'évocation peu vraisemblable des dialogues de Clélia et de Fabrice ? Autant qu'à Stendhal, leur voix nous était devenue nécessaire et nous aurait manqué sans cela. L'illusion romanesque ne se dissipe pas ici, car le cœur profite de cette invraisemblance.

Et au critique rôdant comme je viens de le faire autour de ces chapitres dans l'espoir d'y découvrir quelques-uns des secrets de la narration stendhalienne, cette entorse à la stricte vraisemblance réserve un plaisir supplémentaire: l'illusion de surprendre l'auteur au travail, tout au bonheur d'improviser les premiers dialogues d'une passion timide.

Jean-Luc SEYLAZ.

---

[1] Pages 319-320.