Les échanges à distance

Autor(en): **Rousset, Jean**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1984)**

Heft 3

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870780

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

LES ÉCHANGES À DISTANCE

Ayant constaté la récurrence, dans la plupart des récits stendhaliens, de la mise à distance réciproque des partenaires amoureux, j'examine la suite logique de cette situation: l'échange désiré mais contrarié; et ce qui doit en résulter: les ruses de la communication et les irrégularités soit du message lui-même, soit de sa circulation.

Ma première observation a porté sur la fréquence d'une situation qui met les partenaires amoureux à distance l'un de l'autre, tout en maintenant entre eux une relation, le plus souvent visuelle: séparation, mais dans la présence; en d'autres termes, proximité éloignée. Ce binôme contradictoire définit l'axe central de *Lucien Leuwen*; il commande aussi, mais de façon moins systématique, nombre de romans et de récits stendhaliens, à l'exception du *Rouge*.

A la distance séparatrice s'oppose une autre constante: le désir des amants de se parler, d'établir le contact. En conséquence: nécessité et difficulté de l'échange. D'où la question que je vais poser aux textes qui s'y prêtent le mieux: comment construisent-ils la communication à distance? quels en sont les instruments et les moyens de transmission?

Avant de présenter la réponse — les réponses de Stendhal romancier — il me faut indiquer ce que le problème ainsi posé exclut de mon examen:

1. les échanges dans la proximité (notamment, je l'ai dit, *Le Rouge et le Noir* pour l'essentiel);
2. l'échange non désiré: Mosca à la Scala, «pour mieux penser à elle, il ne descendait pas dans sa loge», ni ne cherchait à manifester sa présence; la distance est volontairement maintenue, l'amoureux contemple sans vouloir de réponse;
3. l'échange refusé: Mme de Chasteller retranchée derrière sa fenêtre, Clélia prisonnière volontaire dans son palais, après son mariage.

Le champ étant ainsi restreint, je puis reformuler mon thème: dans la distance, l'échange désiré, mais entravé, soit par la présence de tiers (dans un salon, à l'église, à la prison Farnèse), soit par l'existence d'écrans, d'obstacles divers, soit enfin par la seule distance à franchir.

Il faudra tenir compte de la position des partenaires l'un par rapport à l'autre, toujours à distance, mais plus ou moins éloignés, placés tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur, se visant de fenêtre à fenêtre, de la rue à la fenêtre ou vice versa, dans *Lucien Leuwen*, dans *L'Abbesse de Castro*, ou encore dans ce récit, bref et démonstratif, qui devait illustrer les thèses du traité théorique, *Ernestine*: d'une haute fenêtre vers un parc, «à plus de cinq cents pas», au-delà d'un lac (*De l'amour*, Appendice).

Dès qu'il y a distance interposée, quelles que soient les positions, on se heurte aux difficultés de la communication. Comment les héros s'y prennent-ils pour les lever? pour transmettre un sens lorsque les moyens normaux de la transmission, de l'expression, de la réception leur sont refusés?

C'est à leurs ruses et à leurs détours que je vais m'intéresser, aux méthodes obliques de l'échange, à l'altération des modes de diffusion, à toutes les irrégularités soit du message, soit de sa circulation.

Canaux et instruments

Le premier point à examiner est celui des canaux et instruments de l'échange; ils sont ou vocaux, ou graphiques, ou cinétiques (gestes, mouvements corporels, déplacements, inversions de positions...). Ce sont là les canaux qui émettent et font circuler le message; il peut arriver qu'un objet soit à lui seul tout le message: le bouquet placé dans le creux d'un arbre *(Ernestine)*, les fleurs que Fabrice dépose dans le jardin de Clélia:

> des fleurs arrangées en bouquets, et disposées dans un ordre qui leur donnait un langage.

Stendhal n'ignore pas dans sa pratique la distinction, propre à toute théorie du signe, entre le simple *indice*, qui n'est ni intentionnel ni explicitement codé: larmes, tremblement, rougeur..., et le *signal*, intentionnel et consécutif à un accord préalable sur le code. Le Beyle du Journal de Milan (octobre 1813) en fournit un modèle complet, ici visuel:

> je reçois une lettre de Mme Sim[onet]ta. Dans ma réponse, je lui donne les signaux suivants: «La première fenêtre, en venant de la rue des Quarante-Martyrs, étant tout à fait ouverte à 8 heures et demie, heure à laquelle je passerai devant votre porte, voudra dire que vous pouvez sortir à 10 heures; à demi ouverte, à 11 heures; à demi ouverte avec un linge sur la fenêtre, à midi; tout ouverte avec un linge voudra dire à 9 heures; enfin, tout ouverte avec deux serviettes voudra dire à 1 heure».

Beyle propose de petits syntagmes non verbaux, dont il fixe à l'avance, avec précision, le chiffre.

Les choses sont-elles aussi claires du côté des indices? Au contact des textes, cette opposition tranchée ne donne pas toujours satisfaction: dans *Lucien Leuwen*, le rideau d'une fenêtre reste parfois immobile, il arrive aussi qu'il s'écarte légèrement; ce n'est pas un message, même pas un indice pour Lucien qui n'est pas en mesure de l'interpréter comme tel. On est bien obligé de nuancer la rigide distribution binaire des théoriciens.

* * *

Voyons maintenant de plus près les instruments de l'échange, tels que Stendhal les imagine, dans la mesure où il les altère, en les détournant de leur usage régulier.

Tout d'abord, les instruments *graphiques*. Je passe rapidement sur les correspondances épistolaires (il y a beaucoup de lettres dans les romans), elles impliquent la séparation et la distance, mais non à vue. Quelques occurrences pourtant de transmission altérée: dans *Armance*, les lettres déposées dans la caisse d'un oranger; les amants les y portent eux-mêmes, système irrégulier qui prépare une irrégularité plus grave: le dépôt d'une lettre falsifiée. Autre anomalie: les lettres que Mathilde et Julien se jettent l'un à l'autre dans la bibliothèque; ils créent artificiellement la distance, alors qu'ils se voient de près et sans obstacle. Le héros de *Lucien Leuwen* augmente la distance en allant poster ses lettres d'un village à «vingt lieues» de Nancy, et signées, pour compliquer l'irrégularité, d'un pseudonyme. Dans la *Chartreuse*, les lettres qui circulent d'une fenêtre à l'autre sont cachées dans des corbeilles de fruits.

Il faut noter que toutes ces lettres, une fois reçues par diverses voies obliques, ne présentent pas de difficulté de lecture: leur texte est ouvert, le sens manifeste n'en cache pas un autre. Il en va différemment des messages que Fabrice envoie à Clélia du lac

Majeur après son évasion, je les commenterai plus loin, en traitant de l'énoncé.

Graphiques aussi, les alphabets de la tour Farnèse, d'abord dessinés sur la main, textes montrés et vus de loin, «à 25 pieds»; à la différence de l'échange épistolaire toujours décalé, celui-ci, quasi simultané, permet de véritables «conversations», intimes et gaies malgré le lieu et ses périls. Voilà pour les échanges écrits qui, d'une manière ou d'une autre, dénaturent le mode normal de leur échange.

L'instrument *vocal* n'est pas oublié, même si la distance en restreint l'emploi; c'est Clélia chantant un récitatif, dans la prison, en s'accompagnant au piano; ce sont les soirées qui réunissent les amants dans un salon en les séparant, salon Hocquincourt dans *Lucien Leuwen*, salon Bonnivet dans *Armance*, fête à la Cour dans la *Chartreuse*; c'est l'énoncé qui est en cause plus que la transmission, je vais y revenir.

Il faut faire une place aux gestes, aux déplacements, à toute espèce de mouvements corporels, lorsqu'ils sont, en raison de la situation, signifiants: Fabrice «osa, en regardant Clélia, faire avec le doigt, le geste de scier l'abat-jour», information subversive qui effraie la jeune fille: «elle salua à demi, et se retira». Dans cet échange strictement cinétique, l'énoncé premier est un geste digital doublé d'un regard, la réponse: le salut et le mouvement de retraite. Pas un mot, le silence n'est pas rompu.

Une page de *Suora Scolastica* nous apprend qu'à Naples les jeunes filles s'étaient forgé un langage avec les doigts formant des lettres qui leur permettent de

> discourir en silence avec un jeune homme arrêté à vingt pas d'elles, pendant que leurs parents font la conversation à haute voix (*Romans et Nouvelles*, «La Pléiade», 1952, t. II, p. 829).

Ce sont ici deux systèmes parallèles simultanés; le premier seul intéresse Stendhal, parce que, conçu en dehors des normes, il est clandestin.

Enfin, les changements de position, de place, dès qu'ils sont remarqués du partenaire, peuvent être signifiants; exemple: les passages répétés de Lucien Leuwen sous les fenêtres à persiennes vertes, de jour et plus encore de nuit, révèlent à l'observatrice cachée un sentiment qu'il n'avoue pas explicitement; on ne peut parler en ce cas de message, puisque l'émetteur, ignorant qu'il est vu, ne sait pas qu'il transmet quelque chose à quelqu'un. Mais,

pour le lecteur comme pour l'héroïne, ces déplacements solitaires sont des signes offerts à l'interprétation.

Aux canaux et instruments se rattachent les *supports*, d'autant plus dignes d'attention qu'ils sont irréguliers: la main sur laquelle Fabrice dessine au charbon ses premiers alphabets avant d'utiliser les pages d'un bréviaire, les marges d'un saint Jérôme sur lesquels il écrit ses sentiments avec une encre «formée de vin, de chocolat et de suie», le mouchoir de soie qui transmet à Clélia un sonnet de Pétrarque, la couleur d'une robe ou une lampe posée par Clélia sur une fenêtre pour annoncer au prisonnier que la voie de l'évasion est libre, ou encore, dans *L'Abbesse de Castro*, dans *Ernestine*, des bouquets dissimulant un billet. Tous ces objets, détournés de leur usage normal, sont bien des signaux; ils sont émis avec l'intention de produire soit un effet, soit une réponse.

Le trouble des énoncés

J'ai considéré les instruments et les modes de transmission, chaque fois que le romancier altère leur fonctionnement. Je vais m'attacher maintenant au texte des messages, non plus à l'énonciation mais aux énoncés mêmes, toujours dans leur distorsion, dans leur emploi troublé. On va voir que, sur ce plan aussi, Stendhal se montre un praticien inventif de la communication oblique.

Je commence par les messages *écrits*. Le trouble a pour condition première le dérèglement du rapport univoque expéditeur-récepteur par l'adjonction d'un récepteur supplémentaire, qui peut être soit le destinataire désiré, soit le récepteur redouté; dans cette situation, le même texte sera rédigé de telle sorte qu'il puisse être lu et compris dans deux sens différents selon le récepteur.

Voici deux des combinaisons pratiquées par Stendhal; la première: deux récepteurs, tous les deux destinataires, chacun recevant le même texte: c'est la lettre envoyée par Fabrice au général Conti après l'évasion; écrivant au père pour atteindre la fille, il lui demande pardon de s'être évadé:

> Peu lui importait ce qu'il écrivait, Fabrice espérait que les yeux de Clélia verraient cette lettre [*voilà pour la transmission indirecte*]. Il osait dire que [...] souvent il lui arrivait de regretter sa petite chambre de la tour Farnèse. C'était là la pensée capitale de sa lettre, il espérait que Clélia la comprendrait (chap. 22).

Comprendre, ce sera lire, sous le sens patent — regret de la petite chambre —, un sens second: j'étais heureux en prison, étant

proche de vous, etc. La lectrice privilégiée déchiffrera un palimpseste assez transparent.

Deuxième combinaison: deux récepteurs successifs, trois destinataires superposés. Ecrivant à l'aumônier, toujours du lac Majeur, Fabrice s'arrange à fixer l'attention de Clélia sur un in-folio de saint Jérôme; il avait écrit dans ses marges, étant en prison, un «journal» de tout ce qui lui arrivait:

> les grands événements n'étaient autre chose que des extases d'*amour divin* (ce mot divin en remplaçait un autre qu'on n'osait écrire) *(ibid.)*.

Clélia lira, sous le langage mystique accessible à l'aumônier, un sens second: je vous aime.

Pourquoi trois destinataires?

1. Ce «journal» dans les marges fut écrit par le prisonnier pour lui-même: texte auto-destinataire;
2. il est indirectement adressé à l'aumônier, qui n'y jette «qu'un coup d'œil»: lecteur secondaire;
3. Clélia est la destinataire véritable, quoique non visée au moment de la rédaction; elle lit et elle comprend: «Comment dire son ravissement [...]!»

L'échange est réussi, mais par quels détours, et avec quel décalage temporel! Il faut ajouter: la communication est réciproque, mais à l'insu de Fabrice qui ne sait même pas si son message a été reçu et lu, et ne reçoit évidemment pas de réponse.

Je terminerai par quelques exemples de doubles sens *vocaux*; j'aurais pu dire «parlés», s'il ne se rencontrait une occurrence chantée lors des épisodes de la tour Farnèse. La combinaison, assez simple, se définit: un destinataire visé, deux récepteurs simultanés. Clélia craint le poison pour son ami et le lui fait savoir de toute urgence:

> elle se précipita à son piano et, feignant de chanter un récitatif de l'opéra alors à la mode, elle lui dit, en phrases interrompues par le désespoir et par la crainte d'être comprise par les sentinelles qui se promenaient sous la fenêtre: «[...] Barbone [...] cherche à vous empoisonner [...]» (chap. 19).

Le problème à résoudre était celui-ci: atteindre le prisonnier sans perdre une seconde, donc sans convention préalable, par-dessus la tête du récepteur second, les sentinelles; pour elles le

message est brouillé: phrases «interrompues» couvertes par le son du piano; ce qu'elles entendent n'est pas intelligible; ce palimpseste vocal n'a de sens que pour Fabrice.

Les rôles sont inversés dans la scène du sermon de Fabrice, le jour où Clélia s'est décidée à venir l'entendre:

> En ayant l'air de s'adresser au public, il ne parlait qu'à la marquise (chap. 28).

Avec sa double visée, la formule condense le schéma de la communication indirecte; elle se retrouve dans tous les romans de Stendhal:

> Il adressait la parole à la maréchale, mais son but unique était d'agir sur l'âme de Mathilde (*Le Rouge et le Noir*, II, 26).

La même «parole», vide ou pleine selon la réceptrice, produit en même temps deux effets différents; c'est la tactique du ricochet, qui définit une distorsion de la communication.

Notons-le: elle exige de celui qui la pratique beaucoup d'habileté rhétorique et de sang-froid, car elle doit s'improviser. Lucien Leuwen en est conscient, lorsque, parlant à Mme d'Hocquincourt, il vise à distance Mme de Chasteller sur laquelle il veut, lui aussi, «agir» pour la reconquérir; c'est là que, dans un soliloque, il imagine ce que ferait son père:

> Quels miracles mon père ne ferait-il pas à ma place, pensait Leuwen, dans une conversation ainsi adressée à une personne pour être entendue par une autre!

C'est le ricochet simple, auquel le père superposerait une visée supplémentaire:

> Il trouverait encore le moyen de la faire satirique ou complimenteuse pour une troisième (chap. II, 30).

Un seul discours aurait trois sens différents pour trois destinataires simultanés! Du grand art, inaccessible à l'honnête Lucien qui se contente d'en prévoir deux:

> Je devrais par le même mot qui doit agir sur Mme de Chasteller continuer à faire la cour à Mme d'Hocquincourt.

On reconnaît, à peine modifiée, la formule qui définissait le langage double de Julien Sorel dans le salon La Mole.

Voici une autre scène de salon, prise dans *Armance*, qui conçoit une forme atténuée de l'échange, tout en maintenant et la distance et la circulation oblique du message:

> Le soir, quand ils étaient aux deux extrémités opposées de l'immense salon [...], si Octave avait à répondre à une question, il se servait de tel mot qu'Armance venait d'employer [...].

Eloignés l'un de l'autre, chacun de son côté, les deux héros parlent à des tiers, ils réussissent pourtant à dialoguer, d'un dialogue qu'ils sont seuls à percevoir, à travers et par-dessus la conversation générale; en prélevant un mot dans un discours qui s'adresse ailleurs — mais c'est le discours d'Armance —, Octave le détourne à son profit, et elle, en retour, reçoit ce signe de connivence:

> elle voyait que le plaisir de répéter ce mot lui faisait oublier l'intérêt qu'il pouvait prendre à ce qu'il disait [sous-entendu: à d'autres].

A la différence des exemples précédents, les énoncés de chacun, hormis un seul mot, n'ont rien en commun et ne convergent pas; c'est ce que l'auteur nomme une conversation par écho:

> Sans projet il s'établissait ainsi pour eux au milieu de la société la plus agréable et la plus animée, non pas une conversation particulière, mais comme une sorte d'écho qui, sans rien exprimer bien distinctement, semblait parler d'amitié parfaite et de sympathie sans bornes (chap. 24).

Nous devons comprendre que le sens du message n'est pas dans ce qui est dit, mais dans le seul fait de l'échange, invisible à tous ceux qui les entourent, et qu'un seul mot, passant de l'un à l'autre, suffit à produire. J'y vois une image de leur isolement et de leur différence au milieu du monde dont ils utilisent la langue, mais pour dire autre chose qui, dans cette langue, ne peut se dire.

C'est du reste la situation de tous les héros stendhaliens, qui sont des solitaires dans une société dont ils rêvent — romantiquement — de se passer.

* * *

Il faut conclure; mais que veut dire conclure, à l'issue de ce qui s'est présenté comme un faisceau, bien lié je l'espère, de constats, de protocoles de lecture: un ensemble de situations récurrentes qui demandaient à être organisées logiquement à l'enseigne de l'échange contrarié.

Conclure, ce serait, peut-être, se mettre à la recherche des raisons secrètes d'une obstination stendhalienne. Il est probable que ces raisons existent, mais où? On entre dans l'au-delà du texte, dans le champ sans limites de l'interprétation et des hypothèses. Mon hypothèse, je vais la proposer, au risque de frôler le paradoxe: le romancier pratiquerait la distance et multiplierait les obstacles à l'échange, afin de se donner l'occasion de déployer ses talents de sémiologue, de spécialiste des communications retorses et des messages indirects (comme Genette l'a bien vu). On y rattachera une technique de l'ellipse: quand le romancier accorde aux héros de la *Chartreuse* — tardivement — «trois années de bonheur divin» c'est-à-dire de proximité, le narrateur se dépêche de l'élider:

> nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années (chap. 28 et dernier).

A peine a-t-il accordé la proximité qu'il l'efface.

Une question subsiste, si l'on tient à poser ce genre de question: pourquoi tant de réticence à mettre les héros en contact rapproché, tant de répugnance à nous le dire, tant de hâte à le dissimuler? Philippe Berthier a brillamment analysé l'Œdipe stendhalien: la mère aimée et perdue, rêvée dans toutes les amantes fictives et par conséquent interdites. C'est une des réponses possibles à la question posée par l'obsession de la distance et le refus de la proximité. Mais il faudrait chercher ailleurs ce qui justifierait le plaisir pris aux distorsions de l'échange et au double langage des énoncés.

Un fait demeure: les récurrences et similitudes observées. Est-ce que je tiens là de l'indiscutable? Une certitude provisoire sans doute, puisqu'elle est le produit d'un acte de lecture, qui est le mien; celui-ci a parcouru l'œuvre au ras des textes, qu'il a brassés et réorganisés selon une grille proposée non par l'auteur, mais par le retour d'une situation privilégiée, qui appelait normalement la référence sémiologique.

Proust admettait l'existence chez Stendhal d'une «grande ossature inconsciente» que l'on nommerait aujourd'hui, je pense,

structure de l'imaginaire. Il y voyait un fait de *style*, à la fois vision, écriture et composition. J'ai décrit l'une des pièces de cette ossature; Proust la dit «inconsciente»; cette dimension, qui est celle des profondeurs, d'autres vont la prospecter.

Jean ROUSSET.

(Université de Genève)