

Le parcours carnavalesque de fabrice dans "La Chartreuse de Parme"

Autor(en): **Rippstein, Françoise**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **13 (1988)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-258440>

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.

LE PARCOURS CARNAVALESQUE DE FABRICE DANS *LA CHARTREUSE DE PARME*

Il peut paraître saugrenu d'associer, dans *La Chartreuse de Parme*, l'itinéraire affectif de Fabrice au carnaval. Pourtant, à la vue des rues de Bâle et des villages alsaciens voisins emplis de masques rouges et de cortèges grotesques, s'est imposée brusquement à nous une interprétation nouvelle du comportement de Fabrice dans *La Chartreuse de Parme*, relue au même moment. La brève scène de carnaval dont le héros est la victime a pris alors, à nos yeux, un relief saisissant. Elle cesse de paraître une fantaisie anecdotique mineure, presque gratuite, devient le pivot du livre. En effet, pour avoir malmené «notre héros» transformé en pantin, brandi, à travers la ville de Parme, «dans une chaise à porteurs dorée et peinte d'une façon bizarre»¹ sous la lueur ironique des «torches», les instigateurs de ce carnaval improvisé n'ont-ils pas consacré la mort, en Fabrice, du personnage masqué et factice, et la révélation du héros authentique?

Depuis que Mikhaïl Bakhtine nous a rendu intensément présente, avec ses mécanismes et ses rites, «la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance»², le carnaval n'apparaît plus seulement comme une manifestation purement sociale, un moment privilégié et fixé par les pouvoirs, pour permettre au peuple de libérer ses instincts, de se déchaîner, verbalement et gestuellement, contre ses maîtres, exutoire nécessaire à un retour à la norme et à la soumission. Certes, on ne peut nier la dimension satirique du carnaval, dont témoignent, aujourd'hui encore à Bâle par exemple, les chars hérissés de figurines grotesques, ainsi que les «lanternes», vastes panneaux travestissant, avec un luxe de détails colorés et de formules humoristiques ou grivoises, les petites et les grandes misères de l'histoire locale et internationale. Cependant, le rôle fondamental, existentiel pourrait-on dire, du carnaval, c'est le cycle de mort-renouveau sur lequel Mikhaïl Bakhtine insiste à

maintes reprises, car «la destruction et le détronement sont associés à la renaissance et à la rénovation»³. Ainsi, rabaisser, dénigrer les hommes du pouvoir par le rire et le simulacre, brûler le pantin du «bonhomme-hiver», selon le terme populaire, revient à détruire symboliquement le vieux monde des peurs, des maladies, des souffrances, et à saluer le printemps, la régénération des êtres et des choses.

C'est dans cette vision du monde que s'inscrit le défilé carnavalesque de Fabrice, pris pour le fils du Prince de Parme, ce qui n'est pas un hasard, d'autant plus qu'il a lui-même, avec un plaisir tout romanesque⁴, entretenu la confusion d'identité. Si toute la dimension collective du carnaval de masse est ici absente, puisque six laquais⁵ seulement constituent le cortège, et ne se livrent qu'à une parodie purement négative dans le seul but d'humilier leur victime, Stendhal, lui, nous semble revenir aux sources en quelque sorte, et donner à cet épisode carnavalesque sa dimension originelle, telle qu'on la vivait au Moyen Age, celle du «renouveau» par le «détronement»⁶. Nous sommes donc au point central où le personnage se fait dépouiller par le simulacre même, de ses apparences factices, de ses masques successifs. Et c'est précisément après ce défilé satirique, ressort de l'action ou plus exactement de l'évolution affective de Fabrice, que ce dernier se retrouve sans fards, régénéré, rendu à son être profond.

Il n'a cessé, en effet, durant la première étape de sa vie, de se déguiser, d'être la caricature de ses modèles. Il mime burlesquement les métiers les plus sérieux, se livre à son propre carnaval toute l'année et se paie même le luxe de l'élargir aux dimensions du vaste monde. Soldat, d'abord! Mais nous sommes loin des rêves héroïques et nostalgiques de Julien. Tout se passe dans la joie et la légèreté. Sourire ironique du destin! Fabrice, qui a la chance insigne de participer à l'épopée napoléonienne, arrive trop tard lui aussi, en plein «détronement» du Maître à Waterloo, déroute qui apparaît tragi-comique à son regard neuf, car il est au «spectacle»⁷, tantôt enchanté, tantôt horrifié. Cette guerre ne se résume-t-elle pas pour lui, à une histoire d'«habits»⁸? Fabrice lui-même est d'abord «*déguisé* en marchand de baromètres»⁹, puis la bonne geôlière lui donne «les habits d'un hussard mort avant-hier dans la prison», elle doit même faire hâtivement des retouches au costume¹⁰, telle une couturière avant la fête du carnaval. Peu

après, en compagnie de la vivandière, c'est encore la tenue, si l'on peut dire, du cadavre qui choque Fabrice: «la saleté des pieds», «dépouillés» des souliers, «le *mauvais pantalon* tout souillé de sang» et «l'œil ouvert»¹¹. La mort réduite à un masque et sa proie à un pantin à qui Fabrice doit donner «une poignée de main, pour voir s'il te la rendra»¹², lui dit la cantinière! Ensuite, Fabrice aperçoit «quatre *chapeaux* brodés»¹³ représentant les généraux, de même que «*les habits rouges*»¹⁴ qualifient les victimes ennemies. Plus loin, apercevant de près le Maréchal Ney, Fabrice le «trouva très blond *avec* une grosse tête rouge», image irréaliste dans son excès de couleurs et soulignée par la réification qu'introduit la préposition, comme d'un masque rubicond posé sous une perruque. Effet de postiche semblable, mais en chaîne cette fois, pour les hussards «qui tous *avaient* des moustaches jaunes»¹⁵. Enfin, l'Empereur n'est présenté que comme «celui qui n'avait pas d'*habit brodé*»¹⁶. Ainsi, Stendhal, par l'intermédiaire de Fabrice, assimile les combattants à des fantoches déguisés. Son héros lui-même va participer à la fête, mettant à profit les conseils de la bonne cantinière, organisatrice fort compétente, qui apprend à ce novice emprunté «le métier de soldat»¹⁷, le rôle de soldat, devrait-on dire dans ce contexte. Peu à peu, grâce aux leçons de maintien données par sa protectrice, Fabrice va passer de l'autre côté de la rampe, de figurant devenir acteur, inventer même son personnage et composer son «*rôle de hussard*», être son propre metteur en scène, avec exaltation. «Quel bonheur de *faire* réellement la guerre», s'écrie-t-il dans sa jubilation d'avoir enfin un large public capable de reconnaître ses talents, avec, au premier rang, Stendhal lui-même, à qui il échappe de dire: «la façon dont *on le regardait* maintenant mit notre héros au comble du bonheur»¹⁸; Fabrice s'offre même le luxe de jouer une scène de cape et d'épée héroï-comique, à la fin du chapitre III, accumulant les malentendus en «boule de neige» et marquant de son sang l'apogée de cette pièce militaire mineure.

Après la parodie du «rouge», celle du «noir», avec un second scénario de carrière ecclésiastique à Naples et deux régisseurs de choix, la duchesse Sanseverina et le comte Mosca. Comment Fabrice aurait-il pu échouer dans ce nouveau rôle avec le manuel du parfait séminariste qu'ils lui offrent verbalement¹⁹? Ainsi, quatre ans après, c'est d'abord

par son nouveau déguisement carnavalesque et plus précisément «ses bas violets», qu'il conquiert, au premier regard, l'archevêque Landriani²⁰. Mais Fabrice n'est pas homme à se satisfaire longtemps d'un même rôle. Au faite du succès, ayant pour public la cour de Parme entière, mais rongé par l'ennui, il trouve un ressourcement opportun dans un théâtre de la ville où il puise de nouvelles suggestions pour devenir lui-même acteur de vaudeville, séduire Marietta, «à demi *déguisé* par une longue redingote bleue»²¹ et déjouer ainsi la jalousie de Giletti, véritable bouffon, lui, spécialisé dans la farine et les coups de bâton. «Masques et bergamasques» à la Watteau! Fabrice sera «amoureux pour une heure»²², pas plus, comme au théâtre ou au carnaval. Et si, en écho au combat grotesque qu'il mena dans les coulisses de Waterloo, il se livre à un duel avec son rival, ce n'est pas par passion, le hasard seul en est la cause. Spectacle hilarant, pour les ouvriers des fouilles de Sanguigna faisant «cercle» autour d'eux, que ce corps à corps parodique, né d'un malentendu, mené avec une arme de théâtre, «une épée de marquis» tirée des accessoires par un Giletti qu'empêtrèrent ses longues jambes et que Fabrice frappe de son couteau qui lui tient lieu d'épée, «sans trop savoir ce qu'il faisait»²³! Les flots de sang versés par l'histriion ne sauraient ébranler le professionnalisme de Fabrice dont le premier souci sera de vérifier dans un miroir l'intégrité de son visage tuméfié²⁴, son outil de travail, son arme principale de séduction, son masque personnel.

Paradoxalement il le métamorphosera sans cesse dans ses derniers rôles. C'est tantôt fleuri de moustaches et de «favoris terribles», tantôt en perruque de «cheveux *du plus beau rouge*»²⁵ qu'il tentera de séduire la Fausta. Il ne néglige pas pour autant son costume, devenant tour à tour valet, Anglais, chasseur ou chanteur, «déguisements quotidiens» dont Stendhal nous épargne l'énumération de peur de nous lasser. Fabrice va jusqu'à se travestir en prêtre, donc à se parodier lui-même et son illustre aîné, Julien Sorel, suggérant discrètement, après Montaigne, que le personnage social n'est qu'emprunté. La scène est alors l'Eglise et la comédie de l'amour, réunissant la femme, l'amant régnant et l'amant virtuel, culmine dans la farce, grâce au quiproquo des regards interceptés par le tombeau du cardinal derrière lequel se dissimule Fabrice²⁶. Ce dernier réalise ainsi le rêve de son auteur: il est dramaturge, il

est devenu son propre metteur en scène, faisant du comique à partir de «toutes les exagérations de la tragédie»²⁷, jouant ironiquement avec le destin, avec les êtres, séduit par «la petite camériste Bettina», séduisant la Fausta, en une stratégie sans conviction ni désir. C'est alors qu'il en fait trop lui aussi, ce n'est plus qu'un Don Juan de mascarade: il se prend pour Tristan, ou plutôt il cherche désespérément à éveiller en lui l'amour par des travestissements magiques, mais il reste condamné une fois encore à ne connaître qu'un «faux romanesque»²⁸, l'illusion de l'amour.

C'est à ce point limite du factice que prend tout son sens l'épisode du carnaval réel. Pour avoir trop joué, dans sa scène de séduction, avec l'identité du «prince héréditaire de Parme» qu'on lui prête, il va donc être pris pour lui, devenir l'objet d'un cortège carnavalesque à travers la ville, pantin porté, à la lumière des flambeaux, «dans une de ces chaises grotesques dont les *masques* se servent pendant le *carnaval*»²⁹. N'avait-il pas lui-même, avec ses déguisements successifs et sa tignasse rouge, préparé cette scène ultime? Certes, elle a une dimension anecdotique immédiate, l'instigateur en est l'amant malheureux de la Fausta voulant humilier son rival, mais son sens est plus profond. Stendhal rabaisse en fait le personnage de Fabrice, pris à son propre jeu de simulacres, devenu enveloppe bouffonne tournée en dérision. L'anecdote peut continuer, un savant «à la *crinière rouge*»³⁰ être pris pour le séducteur de Fausta et envoyé en prison, Fabrice faire enlever son démystificateur par «huit hommes *masqués*», le provoquer en duel, le visage dissimulé derrière «un *masque* de fer»³¹ – il fallait bien que l'intrigue amoureuse tragi-comique trouvât un dénouement – l'essentiel n'est plus là. Il est dans la mort fictive d'un personnage jouant à vivre en dilette, et dans l'annonce implicite de la naissance imminente d'un héros authentique, rabaissement et rénovation qui sont l'essence même du carnaval, comme le souligne Mikhaïl Bakhtine et que, selon nous, Stendhal a pressenti par une intuition proprement géniale. S'il est vrai, en effet, que le grotesque, à l'époque romantique, où «l'influence directe des formes carnavalesques de spectacles populaires était apparemment faible», s'est dépouillé de sa «force libératrice et régénératrice»³² pour se réduire en raillerie pure et en jugement ironique, le romancier lui a manifestement donné ici sa fonction originelle et médiévale. Assurément

les masques portés par Fabrice se distinguent des masques médiévaux puisqu'ils ne sont que l'expression d'un jeu vide et dépourvu de sens, pourtant l'épisode précis du carnaval leur confère *a posteriori* leur rôle premier de révélateur d'une authenticité cachée. C'est parce que Fabrice n'a cessé de mimer l'amour, parce qu'il est arrivé aux confins du licite et du ridicule qui l'ont exposé au rabaissement absolu, qu'il peut, désormais dépouillé de ses fantasmes, partir en quête de l'amour vrai et le trouver. La lettre qu'il envoie à la duchesse et qui marque la fin de cette première partie du roman, l'ouvre en fait admirablement sur la seconde. La vacance de son cœur que Fabrice déplore encore une fois, Clélia seule va la combler en faisant renaître Fabrice à lui. Le premier aveu involontaire du trouble de la jeune fille, fait de lui «un autre homme»³³. Pour cela, il avait fallu que meure, sur sa «chaise grotesque», le mystificateur qu'il était, et qu'ainsi puisse jaillir la richesse latente qui, dans le clocher de Grienta, le hissait «aux sentiments les plus élevés»³⁴ et que Stendhal, maintes fois, suggérerait.

Désormais, dans le Livre second, les épisodes grotesques vont disparaître, céder la place au romanesque pur. Certes, la parodie de *Tristan et Iseut* produit une autre scène comique, mais Fabrice n'en est plus l'instigateur, et cela est essentiel. C'est le comte Mosca qui conçoit le projet amusé d'épouser «la vieille princesse Isota», pauvre Iseut travestie en «vieille fille» fossilisée, recouverte de diamants et abusée par la fausse déclaration du comte³⁵. Fabrice, lui, ne simule plus l'amour, libéré désormais de tous ses faux semblants. Ce n'est plus alors le jeu carnavalesque qui le caractérise, mais le lyrisme de l'amour séparé puis partagé, le merveilleux chevaleresque et onirique de l'évasion, la passion romanesque. Lorsqu'il place, dans le jardin de Clélia, des fleurs «disposées dans un ordre qui leur donnait un langage»³⁶, il *est* Tristan, consumé par «l'amour de loin» et déployant sur le passage d'Iseut la branche de coudrier enlacée de chèvrefeuille. Lorsqu'il joue au prédicateur bouleversant les foules, ce n'est pas par hypocrisie, mais uniquement pour attirer sur lui le regard de Clélia devenue marquise Crescenzi, et le pathétique de son dernier discours devant elle n'est pas simulé, même si leur rencontre fut complotée «comme une *comédie* bien montée»³⁷ par le Gonzo, bouffon du marquis Crescenzi.

Fabrice est alors pleinement devenu un héros tragique que l'amour bouleverse et qui, quand il l'a perdu, règle ses comptes terrestres sans céder à l'attendrissement vulgaire, puis se retire pour mourir, en silence, avec l'élégance qui caractérise toute âme d'élite³⁸. Ainsi nous ne pouvons que rendre grâce à l'éditeur d'avoir, par son obligation d'écourter la fin du roman, obligé en quelque sorte Stendhal à rester fidèle à la hauteur d'âme de ses personnages et à son propre style, en nous livrant un dénouement non pas bâclé, comme on le prétend trop souvent, mais admirable de pudeur suggestive.

Françoise Rippstein
Lycée Jean-Mermoz, Saint-Louis

NOTES

¹ *La Chartreuse de Parme*, dans l'édition établie par Henri Martineau, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1952, t. II, p. 238. Toutes nos citations seront prises dans cette édition.

² Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

³ *Op. cit.*, p. 218.

⁴ P. 236. Jouant à séduire la Fausta, qui n'est pas libre, Fabrice ne cesse de se déguiser, et lorsque la petite camériste, Bettina, qui leur sert d'intermédiaire, révèle à Fabrice qu'on le croit «le prince héréditaire lui-même», il endosse avec brio ce nouveau costume.

⁵ P. 238.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 19.

⁷ Ce mot revient maintes fois, pp. 61, 66.

⁸ De même, le terme apparaît trois fois, pp. 54, 55, et quatre fois p. 63.

⁹ P. 54. C'est nous qui soulignons dans cette citation, comme dans celles qui suivront.

- ¹⁰ P. 55.
- ¹¹ P. 59.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ P. 62.
- ¹⁴ P. 63.
- ¹⁵ P. 65.
- ¹⁶ P. 67.
- ¹⁷ P. 59.
- ¹⁸ P. 68.
- ¹⁹ P. 137.
- ²⁰ P. 150.
- ²¹ P. 161.
- ²² P. 162.
- ²³ Pp. 194, 195.
- ²⁴ P. 196.
- ²⁵ P. 229.
- ²⁶ Pp. 233, 234.
- ²⁷ P. 237.
- ²⁸ Jean-Pierre Richard, *Stendhal - Flaubert*, Paris, Ed. du Seuil, 1954, p. 125.
- ²⁹ P. 238.
- ³⁰ P. 240.
- ³¹ P. 241.
- ³² M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 46 et 47.
- ³³ P. 317.
- ³⁴ Pp. 174, 175.
- ³⁵ P. 306.
- ³⁶ P. 470.
- ³⁷ P. 485.
- ³⁸ «To the happy few», dédicace de *La Chartreuse*.