Le ton du texte : une aporie poétique ?

François Vanoosthuyse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/345>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.345

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2009

Pagination : 25-36

ISBN : 978-2-84310-146-5

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

François Vanoosthuyse, « Le ton du texte : une aporie poétique ? », *Recherches & Travaux* [En ligne], 74 | 2009, mis en ligne le 28 février 2011, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/345> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.345>

Le ton du texte : une aporie poétique ?

Soldats de Fontenoy, vous n'êtes pas tombés dans l'oreille d'un sourd !

Jacques Prévert

La notion de *voix* comme celle d'*image*, appliquée au texte et à la lecture muette, est métaphorique, mais c'est une métaphore dont il est impossible de se passer. Qu'est-ce qu'on entend quand on lit ? Pas tout à fait une voix. Mais, si l'on admet que la catachrèse s'impose (le texte est un discours, et partant il fait entendre une *voix*), et si l'on essaie de voir ce qu'elle recouvre exactement, ce qu'elle dit de la performance du texte, il faut admettre que la voix que le lecteur entend en lisant, c'est d'abord la sienne propre raisonnant et résonnant à l'intérieur de lui, ou dans le volume de la chambre s'il lit à voix haute, pour lui-même ou pour autrui. C'est sa voix s'infléchissant avec plus ou moins de souplesse et d'intelligence, suivant sa compétence sémiotique et mimétique, en allant à la rencontre des signes du texte, en *répondant* aux messages que le texte lui adresse.

La voix dont il est question n'appartient donc pas en propre au texte : c'est un interprétant du texte (pour reprendre le vocabulaire de Peirce). De même que le texte n'est pas en lui-même une *image* que l'imagination viendrait simplement reproduire comme en miroir, de même il n'est pas une *musique* que la voix du lecteur répéterait mécaniquement, comme un haut-parleur sous l'effet d'une impulsion électrique. Ce serait plutôt une partition, ce qui est bien différent. L'imagination du lecteur n'est ni un miroir extralucide ni une caisse de résonance ultrasonore, mais un processus intellectuel immédiatement branché sur la compréhension du texte, qui fournit une série de réponses à des stimuli qui sont des signes plus ou moins clairs, plus ou moins liés entre eux et plus ou moins logiquement compatibles.

Dès lors, exactement comme pour les images ou quasi-images qui sont produites par l'imagination au cours de la lecture, on est embarrassé par la part essentielle que prend la subjectivité du lecteur à la «voix» ou aux voix ou au «jeu des voix» dont, par ailleurs, on repère l'élaboration dans les formes du discours, le feuilletage de l'énonciation, les tournures langagières, le rythme. Car, de toute évidence, tout cela ne fait pas encore concrètement une «voix», ni un «ton» : comment accorder le statut de concept à ce qui constitue non pas une propriété mais une interprétation de propriétés du texte, leur exécution, comme on dit en musique ?

Mais au fond, cette question est celle que pose tout discours interprétatif quel qu'il soit, et dans toutes ses parties, même celles qui se donnent pour de simples constats. On ne voit pas très bien de quoi une «théorie de la lecture» serait la théorie, qui entendrait expurger la lecture de la part qu'y prennent l'imagination, l'émotion, le désir, la paresse, l'angoisse, l'idéologie, la morale, la censure, et l'erreur.

À coup sûr, la question du «ton» nous renvoie à l'examen d'un réseau d'interférences qui sont constitutives de toute lecture : entre ce qu'on entend et ce qu'on n'entend pas, entre ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas, ce qu'on comprend et ce qu'on ne comprend pas. Mais c'est là entrer dans une logique de l'interaction et de l'indétermination, de l'incertitude et de la nuance, qui n'a rien à voir avec la logique tabulaire de la poétique héritée du structuralisme.

Du coup, on ne saurait envisager de passer du scepticisme radical concernant les images, les voix, les sons, et donc le *ton* du texte et aussi, après tout, le *rythme* lui-même¹ – on ne saurait passer, donc, à un régime de conceptualisation satisfaisant qu'en réduisant d'abord ses prétentions conceptuelles au minimum, à l'élémentaire, quitte à construire par après quelque chose sur cette base. Et, à l'heure actuelle, il ne nous semble pas qu'on dispose d'une telle base.

Un début de conceptualisation est possible, parce qu'aucune de ces deux propositions n'est recevable :

1) qu'il n'y a rien dans la performance des textes qui soit de l'ordre de la voix et du ton,

2) que la voix, et partant le ton du texte, sont les objets d'une appréhension et de jugements totalement subjectifs.

Cependant, linguistiquement, la notion de «ton» ne signifie rien. Il n'y a pas d'élément langagier objectivable que la linguistique définisse comme «le

1. Qu'est-ce qui m'empêche de lire lentement ce que mon voisin pense devoir lire vite, et réciproquement ? Où sont les instructions ? Et le rythme du texte comme forme du temps, comme structure et comme accidence du phrasé, lui aussi – particulièrement dans un texte en prose – est l'objet d'une interprétation, et non une évidence textuelle.

ton» du discours. Pour cette question la linguistique, qui est la base de toute entreprise poétique sérieuse, fait défaut. Il faut donc s'orienter ailleurs.

Dire que la voix qui lit n'est pas l'incarnation mais l'interprétant du texte, autrement dit non pas une signification du texte mais quelque chose qui signifie le texte, cela ne revient pas à cantonner le phénomène dans l'empire, lui-même parfaitement utopique, de la pure subjectivité. Car comme réponse – plus ou moins experte, plus ou moins souple, plus ou moins assurée – au texte, la voix qui lit est tout à la fois, suivant la manière dont on l'envisage

- 1) une *image sonore imitative* de ce texte,
- 2) un *indice sonore* du texte, une *trace* de son pouvoir de suggestion, de l'*impression* qu'il fait et de la *pulsation* qu'il communique au corps et au cœur, et
- 3) la manifestation par la voix (en tant qu'elle signifie un sentiment ou une opinion) d'une interprétation du texte, intentionnelle et réglée (quoique plus ou moins cohérente et maîtrisée), autrement dit un signe articulé de ce texte, étayé sur des règles et sur des savoirs, et orienté par une intention, ce qu'on pourrait appeler un *symbole* sonore.

Qu'on nous pardonne de recourir un peu grossièrement aux catégories de Peirce. Mais il semble qu'elles soient particulièrement utiles pour poser le problème du ton, plus que la linguistique elle-même. Par ma voix – sonore ou intérieure – passent, si j'y suis attentif, les sonorités imitatives et suggestives du texte, les onomatopées par exemple, et plus largement tout ce qui relève de la machine sonore imitative du texte (transcriptions d'accents, effets de paroles et de parlures, imitations de sons et de bruits par l'assonance et par la cadence) : c'est ce que j'appelle l'*image* sonore imitative. Mais la façon dont ma voix se pose, son débit, ses silences, ses vibrations, son rythme, et toutes ses nuances de hauteur et d'intensité, sont aussi les marques de l'impression que le texte fait sur moi comme signification et comme schématisation rythmique-sonore. C'est ce que j'appelle l'*indice* sonore du texte. Enfin, les nuances d'ironie, de nonchalance, de sérieux, de naïveté, d'hypocrisie, de tendresse, d'amour, de haine, de colère, de dédain, en bref toutes les significations morales dont à plus ou moins bon escient je caractérise ma lecture, correspondent à une activité de reconfiguration symbolique du texte. C'est pourquoi la voix qui lit est un *symbole* sonore du texte.

La notion de «ton», dans son usage habituel, est indexée sur cette activité de reconfiguration sonore symbolique dont je parlais à l'instant ; elle est d'abord *éthique* (c'est d'abord pour des raisons morales qu'on apprécie ou qu'on désapprouve le ton sur lequel une chose est dite, et partant c'est ordinairement par des qualificatifs moraux qu'on caractérise le ton sur lequel une personne parle : bon ton/mauvais ton, ton gentil/méchant, agréable/désagréable, honnête/malhonnête, respectueux/irrespectueux, sincère/insincère, etc.).

Néanmoins, il est clair que la notion de ton a quelque chose à voir aussi avec le timbre et la hauteur de voix, avec une certaine qualité de vibration, avec le débit et le rythme. En contexte littéraire, elle a donc à voir avec le mimétisme sonore de la lecture et avec l'impression et l'émotion de lecture.

Mais, encore une fois, comme l'étude des textes (même rhétorique) est elle-même toujours branchée sur une éthique, sur une idéologie, sur une axiologie, la question du ton nous renvoie d'abord à la morale et à l'idéologie du texte² et de son public, à la ou aux postures énonciatives caractéristiques du texte, au positionnement du texte dans son champ, et aux cadres idéologiques de la réception. C'est aussi que le rapport du texte à la voix (et d'une manière générale à sa *performance*) ne relève que très marginalement de l'étude des textes dans le champ littéraire actuel. Il suffit de constater le sort très marginal qui, jusqu'ici, a été réservé aux travaux d'Henri Meschonnic. Enfin, et cela est particulièrement important en contexte stendhalien, c'est que la question du «ton» renvoie inmanquablement à la figure de l'auteur.

Dans le contexte des études stendhaliennes, cette figure possède une aura très remarquable, une aura d'ailleurs moins physique, nous semble-t-il, que sonore et tonale (ce n'est pas le corps de Stendhal ni son visage qui hantent ses textes, comme le corps et le visage légendaires de Rimbaud, Byron, Chateaubriand ou Hugo hantent leurs textes, c'est sa voix et c'est son regard). «Stendhal» est moins «animal» (quoi qu'il en dise – et malheureusement pour lui), il n'est pas une icône, il ne se manifeste pas comme l'objet mais comme le sujet d'un désir, d'une intention, d'une quête et même d'une espèce de philosophie. Le «ton Stendhal», pour la tradition, est inmanquablement la manifestation d'une philosophie morale et d'une vision de l'homme et du monde, le *beylisme*.

Ce qu'il faut ajouter, c'est que cela fait de Stendhal un cas d'école plutôt qu'un cas à part. Le «ton» du texte est en général une notion tout à fait relative à l'image que le lecteur se fait de l'auteur, et qu'il s'en fait soit parce qu'il y a déjà dans son encyclopédie personnelle une idée de cet auteur, et donc de tous ses textes possibles (ainsi on va lire *du Voltaire*, *du Stendhal* ou *de l'Hugo*, quel que soit le texte, sur un ton qui correspond à l'idée qu'on se fait de Voltaire et donc du ton Voltaire, de Stendhal et donc du ton Stendhal, etc.), soit parce que le lecteur se forme à la lecture du texte, sans en rien savoir par ailleurs, une image de son auteur. Je me fais par exemple, sans avoir jamais rien lu sur lui, mais en ayant lu la plupart de ses romans, une image de Raymond Chandler, image qui est peut-être totalement fausse, mais qui n'en est pas moins fonctionnelle (je me figure en particulier, bien évidemment,

2. À ce que Th. Pavel a appelé «la pensée» du roman par exemple.

que Chandler partageait avec son héros plusieurs caractéristiques essentielles, alors qu'il n'était peut-être ni célibataire, ni oiseau de nuit, ni fauché, ni en délicatesse avec les femmes). C'est là le confort intellectuel que, dans son inconfort même, rencontre tout lecteur étranger.

Dans le cas de Chandler, dont je ne sais rien ou si peu, cette image ne fonctionne pas comme un cache entre le texte et moi. C'est plutôt une manière de comprendre et de me rendre disponible au texte. Dans le cas de Stendhal, il est clair que la tradition beyliste agit comme un cache et supprime aussi *de facto* toute interrogation sur ce que c'est que le ton : le «ton Stendhal», c'est le ton de Beyle, qui était ceci et cela, qui pensait ceci et cela, *qui écrivait comme il parlait, qui parlait comme il écrivait*. Il faudrait, pour trouver ce genre de formulation, relire par exemple le début du livre de Jean Prévost sur *La Création chez Stendhal*.

Il faut composer avec cet héritage, puisqu'il existe et est tellement prégnant. Et, d'une manière générale, on se trouve, relativement à la question du ton, dans le cas assez inconfortable d'admettre parmi les éléments de la théorie ce qui lui tourne précisément le dos, les réponses anciennes qui sont devenues des réponses toutes faites : encore une fois, la théorie de la lecture serait incomplète si elle n'envisageait pas ce qui la parasite et la limite, et que les textes sont aussi destinés à être mal lus ou (pour enfoncer le clou à *la Bayard*) pas lus du tout.

On peut déduire de ces remarques préalables quelques conclusions partielles, les unes à caractère général, les autres plus spécifiquement stendhaliennes.

D'abord, il semble clair que les compétences qu'il faut pour analyser et pour rendre le ton du texte soient plutôt celles des comédiens, des conteurs, des chanteurs et des metteurs en scène que celles des critiques. Les critiques ne développent pas ordinairement les talents qu'il faut pour cela, alors que c'est précisément le métier des comédiens. Dans le champ des études littéraires, les signifiés donnent encore plus de prise à la pensée que les signifiants. Le «ton» ne relevant ni tout à fait du signifié, ni tout à fait du signifiant, il est logique que la critique l'envisage surtout de son point de vue à elle, qui est intellectualiste et toujours prioritairement inquiet des contenus. Du reste, à chacun sa texture de voix, son débit, son élocution, à chacun aussi ses compétences mimétiques, son talent pour l'*acting* : et la rhétorique ne raisonne pas sur chacun, sur le sujet lisant, sur l'expérience de lecture, mais sur des modèles (modèles de lecteurs, modèles de parcours de lecture). Faire intervenir l'*expérience* de lecture dans une conceptualisation de type rhétorique poserait un problème de méthode insurmontable.

En revanche, il semble que la rhétorique puisse approcher, approximer le «ton» à partir de l'étude de tournures langagières, de figures de pensée, de stratégies discursives, et le penser comme un élément du processus global de symbolisation qu'est le discours. Il s'agirait alors moins du ton à proprement parler que des figures et des schèmes rythmiques-sonores permettant de le penser. C'est l'espoir qu'on peut avoir : il est maigre, relativement à la définition que nous avons donnée du ton, mais il paraît fondé.

Deuxième remarque, si l'appréhension du ton est aussi relative à l'image qu'on se fait de l'auteur (sans que la poétique en puisse mais), qu'à l'intelligence de ces processus textuels, de ces figures, il faut reconnaître que, en ce qui concerne Stendhal, les dés ont déjà été jetés depuis longtemps et qu'il faut être un peu audacieux pour les relancer. Stendhal est comme Rousseau, Voltaire ou Verlaine, *une affaire entendue*. La critique stendhalienne a bien décrit, expliqué, défendu et illustré la posture ironique-et-sentimentale, réaliste-romantique, cynique-idéaliste de Beyle, et sa morale hédoniste-volontariste, et son idéologie libérale-bonapartiste sont, en raison même de leurs discordances, légendaires.

Mais ce cadre de lecture, cet héritage, a fini par apparaître comme une recette : toutes les thèses récentes sur Stendhal ont fait ce constat. Ainsi, il semble que cette image même soit en train de se modifier. On ne sait plus très bien parfois quoi penser des textes et il semble qu'il faudrait avoir plus de deux yeux et plus de deux oreilles pour en faire le tour.

Ainsi, confirmant le caractère aporétique de notre propos, nous voudrions montrer que l'analyse du ton comme symbole d'une opinion et d'une intention, soit qu'on l'aborde par un biais rhétorique (rhétorique, stylistique ou générique) soit qu'on l'aborde par le biais de «l'auteur» et de la tradition, est elle aussi sujette à caution. Nous allons le faire à partir d'un texte court et d'un *stendhalisme* assez *standard* (si cette expression n'est pas trop blasphématoire) : le premier paragraphe de la *Vie de Napoléon*.

Il existe une représentation visuelle et sonore de Stendhal qui s'inspire sans aucun doute d'une lecture de la *Vie de Napoléon*. C'est la version sonorisée de 1935 du *Napoléon* d'Abel Gance (qu'on a pu voir une fois à la cinémathèque française il y a peut-être dix ans). Elle s'ouvre sur un préambule parlant, qui nous fait pénétrer dans un club politique exclusivement fréquenté par des hommes jeunes et bien éduqués, tous empreints de gravité. Ce club est manifestement clandestin : la scène se passe sous la Restauration, on craint la police. Un personnage du nom d'Henri Beyle (ou Stendhal, ma mémoire flanche), peut-être un peu plus âgé que les autres, entre en scène, se poste face à la caméra, et parle d'une voix ferme. Beyle, présenté comme

un homme de lettres et comme un ancien officier de la Grande Armée, est là pour célébrer le souvenir de Napoléon, et il commence son récit sur le ton de l'éloge grave – jusqu'à ce que les images du film muet défilent. Il est alors relayé, me semble-t-il, par un autre narrateur en voix off.

Abel Gance a sans doute perçu dans la *Vie de Napoléon* cet enthousiasme austère, cette énergique retenue qu'il demande à son acteur d'incarner. Il y a même fort à parier que Stendhal fut l'une des sources majeures de son épopée cinématographique. Pourtant, ce préambule confère au film une nuance de ressentiment politique qu'il n'avait peut-être pas à l'origine. Sans lui, autrement dit dans sa première version, plus purement épique, le film paraît devoir plus à Michelet et à Hugo qu'à Stendhal.

Voici maintenant comment commence la *Vie de Napoléon* de Stendhal (texte de 1818) ; elle fait voir ce que nous appelons « ressentiment » :

J'écris l'histoire de Napoléon pour répondre à un libelle. C'est une entreprise imprudente puisque ce libelle est lancé par le premier talent du siècle contre un homme qui, depuis quatre ans, se trouve en butte à la vengeance de toutes les puissances de la terre. Je suis enchaîné dans l'expression de ma pensée, je manque de talent et mon noble adversaire a pour auxiliaire tous les tribunaux de police correctionnelle. D'ailleurs, indépendamment de sa gloire, cet adversaire jouissait d'une grande fortune, d'une grande renommée dans les salons de l'Europe et de tous les avantages sociaux. Il a flatté jusqu'à des noms obscurs, et sa gloire posthume ne manquera pas d'exciter le zèle de tous ces nobles écrivains toujours prêts à s'attendrir en faveur des infortunes du pouvoir, de quelque nature qu'il soit. L'abrégé qui suit n'est pas une histoire proprement dite, c'est l'histoire pour les contemporains témoins des faits.

Il est aisé de faire la synthèse de toutes les informations que ce texte nous donne et de pointer celles qu'il ne nous donne pas. Il n'est pas difficile d'en démonter la rhétorique. On peut à peu de frais en proposer une analyse politique. Mais sur quel ton faut-il le lire ? (Pour autant qu'il faille le lire sur le même ton du début à la fin, ce qui, après tout, n'est pas évident). Comment faut-il le faire sonner ? Cette question-là est beaucoup plus difficile que les précédentes. Ce que nous savons de l'auteur, de Napoléon, de Madame de Staël (l'auteur du libelle³), du contexte européen de 1818 (puisqu'ici comme dans toute la *Vie de Napoléon* il est question de l'*Europe*), ne suffit pas à y répondre.

À coup sûr, la gravité qui émane de ce texte n'est pas feinte. Tout le livre en est d'ailleurs empreint. Stendhal s'attaque à un sujet qui lui inspire du respect et qui doit en inspirer plus encore à son lecteur, et à un adversaire aussi fameux et important qu'il le dit. Mais le *sérieux* de ce texte est entamé par sa

3. Il s'agit des *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, ouvrage posthume paru en 1818 et auquel Stendhal entend répondre, cette même année.

méchanceté, par quantité de petites piques plus ou moins clairement adressées à Madame de Staël, qui vient de mourir, et par une certaine malhonnêteté plus ou moins clairement assumée.

Relevons par exemple vers la fin du texte la répétition du mot « noble », dont le sens est classiquement ambigu (membre de la noblesse / moralement noble), et l'inflexion de ce mot (qui n'est pas écrit en italiques mais que l'oreille assez naturellement *italique* pour signifier qu'il est ambigu, et que dans sa deuxième acception il est employé à contresens⁴) ; relevons le *dédain* contenu dans le caractère allusif de cette formule et dans l'indétermination de son pluriel : « de tous ces nobles écrivains » (de ce troupeau de moutons nobles en quelque sorte⁵) ; de même que la formulation périphrastique, condescendante et péjorative qui précède « ne manquera pas d'exciter le zèle » (servilité et platitude de ces gens jusque dans l'excitation, *servilité des nobles*, vieux paradoxe du courtisan hérité de La Bruyère et de Saint-Simon, et du jacobinisme) ; de même que le mot « s'attendrir » qui suit, qui sonne faux dans la mesure où il signifie l'action de s'attendrir faussement ou du moins mécaniquement, par zèle ; de même que l'expression « l'infortune du pouvoir », qui suit, un peu paradoxale parce qu'elle ne désigne pas l'infortune de Napoléon, le vrai héros du texte, mais celle de Madame de Staël, son repoussoir, et un peu malhonnête parce que l'écrivain mort n'était pas, en comparaison de l'Empereur déchu, ce qu'on appelle une femme de pouvoir (même si elle était la fille de Necker, la veuve du baron de Staël-Holstein, et tout à fait bien vue de Louis XVIII) ; et cette expression, « l'infortune du pouvoir », est aussi d'un goût douteux puisqu'elle fait allusion au décès soudain, suite à une attaque cérébrale, de Madame de Staël ; allusion que reprend un peu plus loin sur un ton mi-envieux, mi-cynique, l'expression « sa gloire posthume » ; et que dire, au début de la phrase, de l'insulte de flagornerie (« [Mon adversaire] a flatté jusqu'à des noms obscurs »), qui contredit d'une certaine manière l'accusation paranoïaque qui précède (« mon noble adversaire a pour auxiliaire tous les tribunaux de police correctionnelle »), laquelle accusation renvoie à toute la tradition du soupçon jacobin à l'égard de la noblesse, à toute une rhétorique de *classe* dans un conflit de *classe*, qu'illustrent aussi les formules « jouissait d'une grande fortune » (financière), « dans les salons de l'Europe » (l'Europe en question étant celle des vieilles monarchies ennemies de la France) et « tous les avantages sociaux » : vinaigre que tout cela, polémique de plus ou moins *bon ton* et plus ou moins honnête, et qui ne nous dit strictement

4. Mais quelle serait la bonne manière d'infléchir ce mot, qui signifierait tout cela à la fois ?

5. Nous glosons sous la forme d'une image qui se trouve, comme on sait, dans la seconde partie du *Rouge*.

rien du *libelle* (pour autant d'ailleurs que ce terme convienne, ce qui est fort douteux) auquel il s'agit de répondre.

C'est sans doute une règle du « genre » de l'ouverture, du préambule ; en tout cas c'en est une potentialité évidente. Il faut pour commencer une histoire politique se positionner dans le champ, et ce positionnement est naturellement politique. Tite-Live (peut-être la référence majeure, en tout cas la plus fréquente de la *Vie de Napoléon*, sa caution de romanité et donc de sérieux dans l'épos et de gravité jusque dans l'anecdote⁶), dans sa préface, procède d'une manière assez similaire. Il est allusif, et pas toujours avec les meilleures intentions, il est faussement modeste, il louvoie quant à ses intentions.

Mais faire cette comparaison (entre mille autres possibles), c'est faire l'hypothèse d'une règle, et non définir un ton. Pour ce qui est du *ton*, le texte de Tite-Live et celui de Stendhal n'ont pas grand-chose à voir. La notion de « ton » désigne un aspect, indistinctement sémantique et sonore, d'une performance langagière *singulière*. Donc, si l'on peut comparer l'ouverture de la *Vie de Napoléon*, en termes de stratégie et de communication, avec quantité d'autres textes de cet auteur, et avec quantité d'autres textes du même genre, la question se pose encore de savoir quel en est le ton.

Les quelques remarques que nous venons de faire sur la proposition : « et sa gloire posthume ne manquera pas d'exciter le zèle de tous ces nobles écrivains toujours prêts à s'attendrir en faveur des infortunes du pouvoir, de quelque nature qu'il soit », et sur quelques autres, sont autant d'indications en vue d'une lecture à haute voix, qui insistent sur le caractère biaisé et moralement douteux de ce texte. Mais à ce stade deux ou trois remarques, nous semble-t-il, s'imposent. D'abord (nous nous répétons) qu'il reviendrait encore justement à cette voix exercée et intelligente de rendre le ton du texte ; qu'à l'égard de cette performance nos indications, d'ailleurs maladroites, discutables peut-être, ne sont que des pilotis. Par exemple, peut-on mesurer et faire sonner la quantité exacte de dédain qui caractérise cette manière de parler de Madame de Staël ? Et peut-on apprécier à sa juste mesure, et faire sentir à la lecture, le réel complexe d'infériorité que Madame de Staël suscite chez notre auteur ?

Deuxième remarque (à tiroir celle-ci) : si le critique, appréhendant le texte à travers cette voix, voulait saisir le ton du texte à travers le ton de cette voix, il serait immanquablement renvoyé à sa propre subjectivité, prise dans la relation intersubjective que toute voix instaure. D'autant que *cette* lecture est parfaitement sujette à caution : nous aurions pu, au contraire, prendre parti en

6. En vérité Tite-Live est beaucoup plus amusant, subtil et intéressant que cela, mais pas dans la vulgate jacobine dont Stendhal est ici l'héritier.

faveur de Stendhal, comme le fait Abel Gance, en nous identifiant à lui dans son combat pour l'Empereur contre les puissances néfastes de l'Europe en général et contre la défunte Germaine de Staël en particulier ; nous aurions pu reprendre à notre compte cette haine de la noblesse, et dire avec quelle habileté rhétorique et quel mordant l'irréductible Gaulois dénonce la platitude et la servilité de son temps, fait tomber les masques des gens au pouvoir, redresse la malhonnêteté ambiante, et vomit le règne de l'argent (tout cela au nom de l'Empereur, dont l'apparition dans ce texte ne manque pas en effet d'une certaine solennité, d'une certaine grandiloquence, qui peut émouvoir : « l'histoire de Napoléon » / « un homme qui, depuis quatre ans, se trouve en butte à la vengeance de toutes les puissances de la terre »).

Troisième remarque : s'il est bien vrai que ce texte comporte quelques malhonnêtetés, dans quelle mesure doivent-elles entrer dans la définition du *ton* de ce discours ? Y a-t-il quelque chose comme le ton de la malhonnêteté, ou bien cela est-il aussi douteux que la physiognomonie ? Et, problème pratique, puis-je lire le discours à plusieurs niveaux *à la fois*, faire entendre ses intentions et ses émotions en même temps que mon point de vue sur ses procédures ? Les textes sont-ils des restaurants dont la cuisine se trouverait au beau milieu de la salle ? Ce que je prétends dénoncer du discours que je lis et que j'appelle une malhonnêteté, dans quelle mesure puis-je considérer qu'il participe au sens de ce discours, et donc à son *ton* ?

Il est également difficile de savoir ce qu'il faut accentuer à la lecture, comme une singularité, et ce qu'il faut laisser dans l'ombre, comme une banalité. Par exemple, Stendhal écrit « cet adversaire » : il y a sans doute quelque méchanceté (misogynie) à faire ainsi changer de sexe Madame de Staël (à moins que ce soit l'indice d'une certaine gêne à affronter une femme). Mais aussi, comment estimer la part de la convention dans cette procédure, qui consiste à attaquer un adversaire sans le nommer, à le désigner par le pronom personnel masculin à valeur de neutre, et à le faire deviner par des périphrases ? Il s'agit pour Stendhal, dans le même temps, de faire sentir un danger et de le neutraliser dans l'indistinction, de faire voir une grandeur et de la rapetisser : rien de plus classique.

Il n'en reste pas moins que le fait que Stendhal ne dise pas de qui il parle constitue pour le lecteur un problème pratique. Littéralement, l'auteur parle de quelqu'un qui dispose jusque dans la mort d'un grand pouvoir et de hautes protections policières et judiciaires. C'est très exagéré ; mais comment faire passer l'exagération d'un discours qui ne nomme pas son objet ?

Plus généralement, les obscurités du texte sont-elles « tonales », ont-elles un timbre spécial ? – Elles sont tellement fréquentes chez Stendhal, que cette question pourrait être importante : y a-t-il quelque chose comme un ton obscur,

énigmatique ? Ici, à vrai dire, nous relevons simplement comme peu clair que Stendhal se dise « enchaîné dans l'expression de [sa] pensée ». Il est « enchaîné », sans doute, par la censure des Bourbons et des Autrichiens, comme Napoléon est enchaîné à Sainte-Hélène. Cette formule les solidarise, l'Empereur déchu et lui. Mais le mot d'*expression* ne suggère-t-il pas aussi que la gêne est personnelle ? La phrase ne signifie-t-elle pas aussi que Stendhal est restreint par le manque de talent, que sa pensée est plus vaste que ses capacités langagières ? Il est difficile de faire dans ce passage la part du ressentiment politique et celle de l'amertume personnelle (dont tout biographe nous fournirait cent explications). Sur quel ton faut-il lire : « Je manque de talent » ? Sur le ton de la sincérité ou sur celui de l'ironie ? – d'une ironie qui signifie grossièrement le contraire de ce qu'elle affirme, ou d'une ironie plus vague, laissant place à différentes interprétations ?

On le voit, ce texte se présente comme un nœud d'incertitudes que le critique peut commenter à l'envi. On sait que pour l'auteur de *De l'amour*, parmi tous les signes qu'un amant peut adresser, les regards ont cet avantage sur les discours (et *a fortiori* sur les *billets*) qu'ils ne peuvent pas être répétés *textuellement*. Ce que l'œil perçoit, dans ce cas particulier, est moins aisément verbalisable que ce qui vient à l'oreille. Mais pour ce qui est des textes, ce serait presque l'inverse : c'est le « ton » qui ne saurait être répété textuellement. Il est toujours possible de répéter textuellement un billet, mais chacun sait qu'il peut être suffisamment flou ou piégé pour qu'on hésite sur la manière de le lire. Il semble que *Les Liaisons dangereuses* nous fournissent de quoi contredire terme à terme l'affirmation de Stendhal – mais aussi bien le scénario d'*Armance*, par exemple, ou ce passage-ci de la *Vie de Napoléon*.

Peut-être faut-il s'en remettre aux historiens pour prendre les bonnes décisions, relativement à un tel texte. L'auteur nous fait comprendre que son entreprise lui fait courir un certain danger. Mais par ailleurs, il affiche une certaine audace et une certaine intempérance tout à fait dignes de Napoléon lui-même. Il est d'autant plus en danger qu'il est audacieux, et réciproquement. Le rôle qu'il s'attribue est chevaleresque. Mais, le texte étant ce qu'il est, complètement biaisé, comment décider s'il comporte effectivement des nuances de crainte, ou si le danger est feint pour faire valoir *a contrario* le courage et la conviction de l'auteur, ou si ce courage n'est pas lui-même la feintise d'un matamore ? On sait que Stendhal ne va effectivement pas publier la *Vie de Napoléon*.

L'histoire nous enseigne que notre auteur a *en effet* beaucoup à craindre de la police autrichienne au moment où il écrit ce texte. Le grand poète Ugo Foscolo a dû s'exiler à Londres, où il vient de publier la quatrième édition des *Dernières Lettres de Jacopo Ortis*. On sait le sort qui attend Silvio Pellico. L'activité

des *carbonari* dans le royaume de Lombardie-Vénétie et en particulier à Milan a pour objet une insurrection générale du peuple italien, en vue de son indépendance. Potentiellement, l'Italie est en état de guerre. Ce texte est un document sur l'opinion bonapartiste en 1818, et même, indirectement, sur l'Italie et sur la géopolitique européenne en 1818. De ce point de vue, historique, la lecture d'Abel Gance (en dépit de son caractère excessivement solennel⁷) est parfaitement justifiée...

Difficile, en tout cas, d'analyser le ton de ce texte sans le replacer dans son contexte : cela est une preuve de plus du fait qu'une approche poétique et stylistique ne peut suffire à définir le ton.

Il nous semble qu'un tel texte et qu'un tel sujet réclament du poéticien assez de souplesse pour concevoir les limites de la poétique, et qu'il s'agit, comme nous le suggérons au début de cet article, d'affronter la nécessité d'une poétique du vague et de l'indétermination. On aurait pu le montrer à partir d'autres exemples, à partir de scènes romanesques dialoguées ou de l'un de ces développements didactiques-polémiques qu'on trouve en si grand nombre dans les premiers écrits : non seulement la question du ton pousse la poétique hors de ses frontières, mais il semble que l'objet que nous tentons d'appréhender soit par nature volatile et multiple : il n'y a pas *un* ton Stendhal, mais un continuum discontinu de connotations plus ou moins claires, plus ou moins floues.

Stendhal a été d'abord un écrivain de théâtre, un dialoguiste ; il a imaginé, avec des répliques, des *performances* : des musiques de mots, des timbres, des silences, des nuances de voix, et avec cela toute une gamme de «nuances morales», pour parler dans sa langue. Et, s'étant surtout intéressé à un héros de la fausseté et de la dissimulation, Letellier, il doit avoir bien compris ce que le «ton» a d'insondable. Il semble que toute sa poétique soit basée sur cette conviction, que toute sa «stratégie» consiste à exploiter cette vertu, ou ce vice, du langage.

Le «sémantisme sonore» des textes stendhaliens – en dépit de tout ce qu'on a pu dire de leur sécheresse, de leur défaut d'ornements et de musicalité – *peut passer* pour l'un des plus complexes et des plus intéressants qui soient.

7. Nous ne faisons allusion ici encore qu'à la séquence d'ouverture de la version sonorisée de *Napoléon*.