Chartreuse(s) de Parme : d'une lecture subjective à l'autre

Gérard Langlade

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/664>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.664

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 41-53

ISBN : 978-2-84310-267-7

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Gérard Langlade, « *Chartreuse(s) de Parme : d'une lecture subjective à l'autre* », *Recherches & Travaux* [En ligne], 83 | 2013, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/664> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.664>

***Chartreuse(s) de Parme :* d'une lecture subjective à l'autre**

Malgré l'intérêt qu'on leur reconnaît volontiers, les notions de *sujet lecteur*, de *lecture subjective*, de *texte du lecteur* génèrent souvent une intranquillité didactique dont il est facile de découvrir la source. Privilégier les expériences de lecture des élèves, tenir compte de leurs émotions, de leurs réactions axiologiques, de la réactivité de leurs imaginaires n'est-ce pas introduire l'instabilité dans le rapport aux œuvres littéraires et déstabiliser du même coup la relation entre l'enseignant et les élèves en la privant du recours rassurant à l'objectivité formelle du texte ? Une façon d'offrir un matériau riche et relativement stable à un enseignement littéraire orienté vers la lecture subjective consiste à prendre appui, particulièrement au lycée et à l'université, sur des textes de *grands* lecteurs : essayistes, universitaires, auteurs, cinéastes, etc. La confrontation de ces textes aux formes diverses – article, autobiographie de lecteur, adaptation cinématographique, correspondance, blog, etc. – permet de montrer la disponibilité, la mobilité, voire la malléabilité interprétative d'une œuvre soumise à la créativité des investissements subjectifs de ses lecteurs. En ouvrant des chemins de lecture variés, en cartographiant des sources de sollicitation des sujets lecteurs, elle peut servir d'espace de médiation entre une œuvre et les expériences de lecture subjective des élèves et des étudiants.

J'ai choisi comme exemple des lectures subjectives de *La Chartreuse de Parme* car cette œuvre offre une grande disponibilité de lectures du fait de « l'incertitude qui [...] pèse sur le véritable sujet du roman, et plus encore sur l'identité de son personnage principal¹ ». Conséquence logique : nous disposons

1. F. Bercegol, « Présentation » de *La Chartreuse de Parme*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 31.

de nombreux textes de lecteurs de ce roman de Stendhal d'un grand intérêt tant pour l'analyse de la lecture subjective que pour l'histoire littéraire. Ces textes, bien connus de la tradition critique, sont souvent totalement ignorés par l'enseignement de la littérature bien qu'ils soient secrètement présents dans de nombreux manuels, ouvrages parascolaires ou propositions didactiques. J'ai retenu, parmi bien d'autres, sept textes de lecteurs de nature, de statut et de portée fort différents dont j'userai inégalement. J'accorderai une place privilégiée au long et célèbre article de Balzac sur *La Chartreuse de Parme* paru dans *La Revue parisienne* le 25 septembre 1840 et à la réponse que lui fit Stendhal, mais je m'intéresserai aussi à quelques lignes de Maurice Barrès tirées du chapitre « L'automne à Parme » de son ouvrage *Du sang, de la volupté et de la mort*, paru en 1884, à des extraits du chapitre « Stendhal ou le romanesque du vrai » du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir paru en 1949, à la perspective de lecture d'Aragon dans *La Lumière de Stendhal*, en 1954, au célèbre article de Jean Bellemin-Noël, « Le motif des orangers dans *La Chartreuse de Parme* », paru dans la revue *Littérature* en 1972. J'évoquerai également les deux adaptations cinématographiques de l'œuvre : celle de Christian-Jacque qui date de 1948 et celle de Mauro Bolognini de 1981.

L'article de Balzac : un texte de lecteur « modèle »

Si Balzac se révèle un lecteur enthousiaste du roman de Stendhal – « M. Beyle a fait un livre où le sublime éclate de chapitre en chapitre [...], je l'ai lu pour la troisième fois, ces jours-ci : j'ai trouvé l'œuvre encore plus belle² » – il n'en relève pas moins des « erreurs » et propose plusieurs conseils de réécriture. D'abord, Balzac trouve le début confus : « dans sa manière simple, naïve et sans apprêt de conter, M. Beyle a risqué de paraître confus. [...] Aussi souhaiterais-je, dans l'intérêt du livre, que l'auteur commençât par sa magnifique esquisse de la bataille de Waterloo [...] » (*ibid.*, p. 263-264). Ce qui conduirait à une amputation d'une cinquantaine de pages. Il estime ensuite que la fin est inutile : « en dépit du titre, l'ouvrage est terminé quand le comte et la Comtesse Mosca rentrent à Parme et que Fabrice est archevêque » (*ibid.*, p. 264). Ce qui conduirait à supprimer quelques pages supplémentaires. Enfin, il reproche à Stendhal d'avoir déséquilibré son roman en donnant trop d'importance au personnage de Fabrice : « si vous vouliez peindre toute la vie de Fabrice, vous deviez, vous homme si sagace, appeler votre livre FABRICE, ou l'Italien au

2. Balzac, *Écrits sur le roman – Anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par S. Vachon, Paris, Le Livre de poche, 2000, p. 203-204.

dix-neuvième siècle» (*ibid.*, p. 265). Fabrice manque aux yeux de Balzac d'« une grande pensée » et n'est pas doué « d'un sentiment qui le rendît supérieur aux gens de génie qui l'entouraient » (*ibid.*, p. 265), c'est-à-dire la Sanseverina et surtout Mosca. Il conviendrait donc de supprimer des personnages et des épisodes qui n'ont de sens que par rapport à lui, entre autres l'abbé Blanès et la Fausta.

On voit bien que, pour une bonne part, Balzac lit, ou plus exactement écrit virtuellement un autre roman que celui de Stendhal. Avec la suppression du début, il s'agit de commencer par un événement historique fondateur – la bataille de Waterloo – en conformité avec ce qui constitue aux yeux de Balzac la véritable nature de l'œuvre, qui se voit ainsi assimilée à ses propres *Scènes de la vie militaire*, et non par le récit des origines et de l'enfance de Fabrice en Lombardie qui ancre bien davantage le roman dans l'histoire individuelle du personnage. Il en va de même avec la suppression de la fin. Si pour Balzac la vie ultérieure de Fabrice et de Clélia – les rencontres secrètes, la naissance et la mort de Sandrino, etc. – est hors sujet c'est que la chronique historique est terminée avec le retour de Mosca à Parme³ : « La grande comédie de la Cour est finie » (*ibid.*, p. 264), précise-t-il. Le destin romanesque de Fabrice n'intéresse pas Balzac. À ses suppressions s'ajoutent plusieurs modifications significatives. Ainsi, par exemple, si le comte Mosca rentre bien à Parme « comme premier ministre plus puissant que jamais », la comtesse, précise la toute dernière page de l'œuvre, « jamais [...] n'avait consenti à rentrer dans les États d'Ernest V⁴ ». Voilà qui entache singulièrement le bonheur final de Mosca considéré par Balzac comme le *happy end* de l'œuvre. Il importe de souligner qu'ici c'est la lecture inconsciemment erronée de Balzac qui transforme l'œuvre et non sa volonté soi-disant lucide de l'améliorer. En fait, Balzac soumet l'œuvre à son propre imaginaire et à ses propres désirs.

Ce texte de lecteur met clairement en évidence les trois opérations qui commandent son élaboration : la mise en valeur de données fictionnelles, l'ajout pur et simple d'éléments nouveaux et la transformation de certains autres. Il conduit à un pyramidage singulier du roman. En réduisant sa base, Balzac place au centre l'intrigue politico-amoureuse entre Mosca et la Sanseverina et rend périphériques les personnages de Fabrice et de Clélia. Les épisodes pourtant fondamentaux de la prison sont évoqués en une courte page (Balzac, *ibid.*, p. 238), certes remplie d'éloges, mais on voit bien que ce qui intéresse Balzac se

3. Il voit d'ailleurs dans une des remarques générales du narrateur la morale de l'œuvre dans son ensemble et le signe que l'entreprise romanesque est arrivée à son terme : « l'homme qui approche de la Cour compromet son bonheur, s'il est heureux ; et, dans tous les cas, fait dépendre son avenir des intrigues d'une femme de chambre » (*ibid.*, p. 264).

4. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, éd. H. Martineau, Paris, Garnier, 1961, p. 479.

déroule en dehors de la forteresse. À ses yeux, c'est le couple Mosca-Gina qui donne son intérêt et sa portée au roman : « La duchesse et Mosca vivent par une tension perpétuelle de toutes leurs facultés ; aussi le lecteur qui suit le spectacle de leur vie est-il en transe, de chapitre en chapitre, tant les difficultés de cette existence sont bien posées, sont spirituellement expliquées » (*ibid.*, p. 228). Les deux personnages focalisent l'investissement fantasmatique de Balzac lecteur. Gina apparaît comme la quintessence de la féminité : « La Gina, quand vous aurez lu le livre, restera devant vos yeux comme une statue sublime [...], la Diane avec la volupté de la Vénus, avec la suavité des vierges de Raphaël et le mouvement de la passion italienne » (*ibid.*, p. 221). Quant à Mosca, dans lequel Balzac se projette, il est tout simplement « l'homme de génie en politique aux prises avec l'amour » (*ibid.*, p. 269). Pour Balzac, ce sont également eux qui, à travers leur vie amoureuse, les plans qu'ils échafaudent, les intrigues qu'ils fomentent, les personnages qu'ils sollicitent, évitent à l'œuvre sa fragmentation en une multitude d'épisodes épars et l'installent au contraire dans une cohérence immédiatement accessible au lecteur et qui prend valeur universelle : « Parme vous fait comprendre [...] les intrigues de la cour la plus élevée. Les choses étaient ainsi sous le pape Borgia, à la cour de Tibère, à la cour de Philippe II ; elles doivent être ainsi à la cour de Pékin ! » (*ibid.*, p. 230). Mosca et Gina, enfin, sont porteurs de valeurs morales masculines et féminines qui déterminent aux yeux de Balzac le système axiologique de l'œuvre : « La Femme est la passion, et l'Homme est l'Action. » (*Ibid.*, p. 236) Mosca, en tant qu'homme, ne peut être jugé qu'à l'aune de son action politique. Quelque critiquable que soit son comportement de courtisan, comme quand il supprime de la lettre du prince les mots qui sauveraient Fabrice, il est absous aux yeux de Balzac : « Mosca, comme homme d'État, ne veut pas contresigner une sottise, voilà tout. » (*Ibid.*, p. 236) Pour Balzac, « l'étonnante et fine supériorité de Mosca n'est jamais en défaut, ni en action, ni en parole ; elle fait de ce livre un livre aussi profond de page en page que les maximes de La Rochefoucauld » (*ibid.*, p. 28). Au premier plan des valeurs féminines qu'incarne Gina, Balzac place, de façon assez étonnante, la fidélité : « elle sera toujours la femme du grand diplomate [...] ; elle ne trompera pas l'homme de génie, elle le rendra toujours heureux et fier » (*ibid.*, p. 221). Son admiration éclate dans ce jugement : « faire un personnage noble, grandiose, presque irréprochable d'une duchesse qui rend Mosca heureux, et ne lui cache rien, d'une tante qui adore son neveu Fabrice, n'est-ce pas un chef-d'œuvre ? » (*ibid.*, p. 222).

D'une lecture subjective à d'autres

« L'automne à Parme⁵ » s'ouvre sur une prescription qui montre que la lecture de Maurice Barrès est bien différente : « Il faut adorer Fabrice del Dongo. » L'exclu de la lecture de Balzac se trouve projeté au faîte de la pyramide romanesque. Certes, cette formule ne se trouve pas dans un article critique mais dans une promenade littéraire à Parme, pendant laquelle la rêverie inspirée par les paysages italiens et les tableaux du Corrège se confond avec les souvenirs de lecture de *La Chartreuse*. L'élection de Fabrice n'en est pas moins justifiée au nom des qualités et des valeurs qu'il incarne. Pour Barrès, Fabrice nous

offre un rare exemple d'enthousiasme et de finesse. À seize ans, il était ivre du désir d'agir et de se prouver son énergie au côté du grand Napoléon [...]. En même temps qu'il savait s'amuser de l'intrigue, il avait le goût des sensations de l'âme. C'est par cette dualité et dans cette volupté naturelle en Lombardie qu'il est un des héros les plus séduisants de ce siècle. (*Ibid.*, p. 209)

Ainsi, c'est l'énergie de l'engagement et l'exaltation des sentiments jointes au détachement sensible et amusé, auxquels Barrès associe plus loin « la recherche du bonheur dans les sentiments tendres » (*ibid.*, p. 212), qui fondent aux yeux de ce dernier l'héroïsme de Fabrice. Ce jugement admiratif pour « notre héros » n'engendre pas, à proprement parler, un texte de lecteur qui reconfigurerait largement *La Chartreuse* à la manière de Balzac ; cependant, l'œuvre se voit restreinte à ce qui concerne directement le personnage de Fabrice pour devenir le creuset de l'imaginaire du lecteur-voyageur – de son activité *fictionnalisante*⁶ – et servir de modèle à sa propre vie :

Hier, je repassais dans Parme même les principales parties de la vie de Fabrice, toute gorgée de romanesque, secouée de crises imprévues, où rien n'est bas ni veule, et que poursuit mon imagination, avide de se distraire avec des vies de son goût des faux pas ou retards que je ne sus point m'éviter. (*Ibid.*, p. 210)

Plus loin, lors d'une promenade sur les remparts, le lecteur installe la fiction romanesque dans sa rêverie :

C'est sur cette terrasse, je le jure, que Fabrice, éperdu d'amour pour la Crescenzi, que depuis un an il n'avait pu voir, cherchait à se figurer ce que pourrait être cette

5. M. Barrès, « L'automne à Parme », dans *Du sang, de la volupté et de la mort*, Bibliothèque-Charpentier, 1894, p. 209 (ouvrage consultable sur le site de la BNF <<http://gallica.bnf.fr/>>).

6. Voir G. Langlade, « L'activité *fictionnalisante* du lecteur », dans M. Braud, B. Laville et B. Louichon (dir.), dans *Les Enseignements de la fiction, Modernité*, n° 23, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

tête charmante avec des couleurs à demi effacées par les combats de l'âme. (*Ibid.*, p. 214)

La promenade dans Parme devient un chemin de lecture personnel dans l'œuvre qui, en privilégiant le parcours romanesque de Fabrice, se situe en exact contre-point de la lecture de Balzac. Les deux personnages clés du roman pour ce dernier – Gina et Mosca – passent au second plan, l'intérêt majeur de l'œuvre n'est plus la comédie du pouvoir à la cour mais le surgissement de la figure héroïque de Fabrice que distingue l'énergie qu'il déploie dans sa chasse au bonheur personnel. Il est tentant de rapprocher ces traits de ceux que l'on retrouve chez les divers personnages qui composent la trilogie du *Roman de l'énergie nationale* (*Les Déracinés*, *L'Appel au soldat* et *Leurs Figures*) où Barrès fait l'apologie tant de l'énergie personnelle de ses héros que de la force que leur communie leur attachement nationaliste. Cette lecture de *La Chartreuse de Parme* se retrouve chez le critique militant de l'Action française Maurice Bardèche « tout prêt, ainsi que le note Pierre-Louis Rey, à tirer parti de *La Chartreuse* pour servir ses sympathies pour le régime de Mussolini et son culte de l'énergie⁷ ».

C'est à une autre figure héroïque de l'œuvre que s'intéresse Aragon dans *La Lumière de Stendhal* en voyant dans Ferrante Palla le modèle du héros de la résistance. Il importe de préciser qu'Aragon se réfère alors à la reconfiguration de *La Chartreuse* dans le film de Christian-Jaque⁸ où Ferrante Palla assassine publiquement le prince d'un coup de couteau avant d'être fusillé, les bras levés et le regard fier, dans une scène qui rappelle aussi bien un tableau de Goya qu'un épisode de la résistance encore toute proche. Rappelons que dans le roman, Ferrante Palla empoisonne secrètement Ernest Ranuce IV et qu'il réussit à s'enfuir de Parme. Ignorant cette modification sensible du roman, Aragon n'hésite pas déclarer :

Sans doute qu'il y a de grandes différences, historiques et psychologiques, entre Ferrante Palla et Gabriel Péri : mais il arrive que quand Ferrante Palla meurt dans le film, c'est à Péri que je pense [...]. Et à Jacques Decour, fusillé il y a six ans ces jours-ci, et qui avait appris, que cela vous plaise ou non, dans *La Chartreuse de Parme*, la leçon à laquelle il est demeuré fidèle jusqu'à la mort⁹.

Ainsi, le roman de Stendhal devient-il porteur, aux yeux d'Aragon, d'un idéal socialiste où l'homme place « son bonheur personnel dans le bonheur de tous » (*ibid.*, p. 108). Les autres personnages du roman, en particulier Fabrice,

7. P.-L. Rey, *La Chartreuse de Parme*, coll. « Profil d'une œuvre », Paris, Hatier, 1973, p. 68.

8. Christian-Jaque, *La Chartreuse de Parme* [1948], DVD Éditions René Chateau, 2003.

9. L. Aragon, *La Lumière de Stendhal*, Paris, Denoël, 1954, p. 109.

sont situés par référence à cet idéal progressiste que seul Palla est en mesure d'incarner totalement. Compte tenu de ses origines et de son éducation, « Fabrice del Dongo [...] ne pouvait apercevoir [...] la solution de cette contradiction entre l'homme et le milieu » (*ibid.*, p. 108), c'est-à-dire entre bonheur individuel et bonheur collectif. Du fait sans doute de sa situation historique, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le film fait de la lutte contre l'oppression tyrannique et de la libération du peuple un des thèmes majeurs de l'œuvre. Au prix de suppressions qui laissent Balzac loin derrière : l'intrigue commence en effet avec l'arrivée de Fabrice à Parme arrêté par Palla en voleur des grands chemins – *exit* donc non seulement l'enfance de Fabrice mais aussi la bataille de Waterloo – et de profondes modifications : disparition d'Ernest V, importance du personnage de Ferrante Palla qui conduit la révolte populaire pour prendre la prison Farnèse et le palais du prince.

Dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir ne s'intéresse pas particulièrement à *La Chartreuse de Parme* mais à l'ensemble de l'œuvre romanesque de Stendhal pour rendre hommage au féminisme stendhalien¹⁰ qui fonde, nous dit-elle, « la reconnaissance réciproque des sexes » (*ibid.*, p. 378) et permet en cela le bonheur du couple. « Ce couple heureux qui se reconnaît dans l'amour [et] défie l'univers et le temps ; il se suffit, il réalise l'absolu » (*ibid.*, p. 378). Cependant, le personnage de Clélia est souvent cité et apparaît exemplaire de l'engagement total dans l'amour-passion. Elle est une de

ces femmes qui ont su préserver à vide leur liberté [et qui], dès qu'elles rencontreront un objet digne d'elles s'élèveront par la passion jusqu'à l'héroïsme ; leur force d'âme, leur énergie traduisent la farouche pureté d'un engagement total. (*Ibid.*, p. 382)

Pour Simone de Beauvoir, le romanesque stendhalien réside tout entier dans les difficultés que le personnage rencontre pour soumettre son existence aux exigences audacieuses de la passion. D'où le plaisir de lectrice qu'elle prend à découvrir les ruses et parfois la mauvaise foi des héroïnes dans l'exercice ardu de leur souveraine liberté :

Clélia, promettant à la Madone de ne plus voir Fabrice et acceptant pendant deux ans [en fait c'est trois ans] ses baisers, ses étreintes, à condition de garder les yeux fermés [en fait c'est dans le noir], est à la fois risible et bouleversante. (*Ibid.*, p. 383)

On aura compris que, même si elle n'est même pas esquissée par Simone de Beauvoir, la lecture de *La Chartreuse* induite par son propos conduit à installer Clélia (plus encore que Gina) comme pivot de l'œuvre et à faire du

10. S. de Beauvoir, « Stendhal ou le romanesque du vrai », dans *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

passage de sa réserve à ses actions audacieuses pour sauver et aimer Fabrice son essence romanesque. C'est à travers elle que Fabrice, pour reprendre les termes de Simone de Beauvoir, fait son « apprentissage [ultime] du monde et de [lui]-même ». Clélia apparaît comme une parfaite héroïne stendhalienne c'est-à-dire celle qui est capable de prendre « le risque infini du bonheur ou de la mort, de la grandeur ou de la honte » et « qui donne à [sa] destinée de femme [sa] gloire romanesque » (*ibid.*, p. 387).

Pour compléter ce parcours de lectures de *La Chartreuse*, je voudrais évoquer l'article de Bellemin-Noël « Le motif des orangers dans *La Chartreuse de Parme*^{II} ». Cet article se présente en tout comme le contraire d'une lecture subjective de l'œuvre. Il s'agit d'analyser le roman comme « une organisation systématique de micro-systèmes » et de s'intéresser plus précisément à la notion de motif, d'un point de vue psychanalytique, « en tant précisément qu'il constitue un de ces micro-systèmes » (*ibid.*, p. 26). Cependant, le choix des orangers comme exemple de motif parmi d'autres possibles (Bellemin-Noël cite « l'oiseau, le cheval, l'élément eau, l'arme, la chapelle, etc. ») conduit à privilégier une lecture de l'œuvre qui place Fabrice et Clélia au cœur du roman :

Cet arbre est lié à deux lieux et à deux héros : Grianta/Parme, Fabrice/Clélia ; à part l'abbé Blanès et le bon géolier de la tour Farnèse qui relate les faits et gestes de Clélia, nul autre personnage ne participe à l'existence des orangers. (*Ibid.*, p. 28)

Bellemin-Noël montre que les orangers accompagnent et donnent sens à l'itinéraire de ces deux personnages élus autour de trois séquences romanesques fondamentales qui deviennent de ce fait des moments clés de l'œuvre. Les orangers en pots découverts sur la terrasse du château de son père à Grianta représent[ent] pour le garçon la revendication de son autonomie, c'est-à-dire, pour parler un langage plus exact, qu'il figure dans l'imaginaire cet objet que la psychanalyse contemporaine désigne sous le nom de *phallus*. (*Ibid.*, p. 29)

Deuxième séquence : Clélia au bal du comte Zurla songe tristement à Fabrice en prison, mais elle éprouve un sentiment d'apaisement en découvrant, de l'encoignure d'une fenêtre, « un petit bois d'orangers en pleine terre » qu'elle associe implicitement à Fabrice. Elle décide d'installer des orangers sur sa terrasse « sous la fenêtre de Fabrice » ; les arbustes participent à l'amour naissant entre les deux personnages car ils sont associés à leurs échanges. Enfin, séquence d'apothéose, la rencontre finale – « Entre ici, ami de mon cœur » – a lieu dans l'orangerie : « la petite porte indiquée sur le billet n'était autre que celle de l'orangerie du palais Crescenzi ». Bellemin-Noël insiste sur trois points ; d'une part sur la cohérence, à l'échelle de l'ensemble du roman, que cet enchaînement

II. J. Bellemin-Noël « Le motif des orangers dans *La Chartreuse de Parme* », dans *Littérature*, n° 5, février 1972, p. 26-33.

d'orangers apporte à la construction des personnages et au déroulement de l'intrigue : « Après coup, il devient évident que les orangers de Grianta préparaient l'arrivée de ceux de la forteresse, et que ceux-ci à leur tour annonçaient l'orangerie », plus loin il précise encore : « L'oranger coopère comme signature à la formation du moi [des] héro[s], c'est-à-dire à la cohérence du roman ou à la structuration du discours » ; d'autre part sur la valeur de signe de ce motif concernant « l'apparition du bonheur » et « l'accomplissement de l'amour » chez les deux personnages ; enfin sur les enjeux fantasmatiques de l'épanouissement amoureux du couple où, en tant que phallus, l'oranger « participe à la constitution dialectique [des personnages] dans [leur] rapport à la Loi et au Désir », en particulier à travers « le renoncement à l'inceste imaginaire » (*ibid.*, p. 29).

Chacune de ces lectures – quels que soient son contexte, son origine et sa vocation : analyse critique, adhésion à l'éthos d'un personnage, rapprochement historico-politique, engagement philosophique, ou théorisation littéraire – conduit à une configuration singulière de l'œuvre qui présente à mes yeux les caractéristiques d'une lecture subjective : un pyramidage original des personnages – quels sont les personnages principaux de *La Chartreuse* : Mosca et Gina, Fabrice, Clélia, Ferrante Palla, Fabrice et Clélia ? –, la valorisation de certains épisodes et la suppression de certains autres, la modification ou l'ajout d'autres encore. Par ailleurs, ces diverses lectures présentent des cohérences d'ensemble qui assurent à chaque intrigue sa propre progression : la réussite mondaine, politique et amoureuse du couple Mosca-Gina, le modèle héroïque offert par la vie d'un personnage, la lutte pour un bonheur individuel qui passe par le bonheur de tous, la passion amoureuse comme moteur de l'émancipation féminine et du bonheur du couple, le passage de l'enfance, du monde parental et de la solitude à la maturité, au monde autarcique et au bonheur amoureux. Je passe sur les valeurs privilégiées par chaque lecture – la lucidité dans l'action, l'énergie, l'engagement, la passion, l'épanouissement personnel – et sur les imaginaires sollicités...

Des lectures créatives

On pourra objecter, à juste raison, que j'ai quelque peu détourné certaines de mes références en leur donnant un statut de lecture subjective qu'elles sont loin de revendiquer. Il est cependant possible d'établir des relations éclairantes entre les lectures proposées et ce que l'on sait de leurs auteurs. Ainsi, que Balzac lise *La Chartreuse* du point de vue du comte Mosca, qu'il s'assimile davantage à ce fin politique qui parvient à se faire aimer d'une duchesse et à l'épouser plutôt qu'à un jeune homme indécis dans ses choix, faible par la pensée et dénué du

sens de l'histoire, n'a en fait rien d'étonnant. Mosca vivant heureux et comblé à la cour de Parme entre le pouvoir politique et l'amour de la duchesse n'est pas sans rappeler le bonheur espéré par Balzac lui-même entre la gloire littéraire, la réussite politique et l'amour de Mme Hanska ! On retrouve d'ailleurs dans *Albert Savarus*, écrit peu de temps après et adressé directement à Mme Hanska, tout à la fois l'Italie de Stendhal, des personnages qui rappellent *La Chartreuse* comme la princesse Gandolphinie et un ressort psychologique commun à Mosca, à Albert Savarus et à Balzac lui-même : l'ambition par amour. De la même façon, Christof Weiland rappelle que l'essai de Simone de Beauvoir « Stendhal ou le romanesque du vrai » est non seulement un hommage au féminisme stendhalien mais « aussi et surtout un message affectif, sinon une déclaration d'amour subtilement chiffrée à l'adresse de Sartre¹² ».

Mais l'essentiel n'est pas là. Ce qui m'importe, ce n'est pas l'origine subjective d'une lecture mais l'effet de cette subjectivité sur la lecture d'une œuvre, c'est-à-dire la part originale, nouvelle, inattendue de lisible qu'elle met en évidence ou qu'elle crée dans l'œuvre à partir des propositions fictionnelles de celle-ci. Chacune de ces lectures, de façon plus ou moins virtuelle, certes, propose en fait une réécriture potentielle de *La Chartreuse de Parme*, qu'il nous est loisible d'adopter, de développer ou de transformer à notre tour. L'histoire littéraire nous offre, précisément avec *La Chartreuse*, l'exemple d'une tentative de réécriture effective de l'œuvre, d'une tentative de prise de pouvoir du lecteur sur l'auteur. Revenons à Balzac et aux effets de son article. Stendhal ivre du bonheur d'être reconnu par le maître entreprend en effet d'écrire, contre son propre texte, le texte de lecteur de Balzac. On trouve les traces de cette entreprise dans les brouillons de la lettre de réponse préparée par Stendhal. Il écrit par exemple : « J'ai reçu la Revue hier soir, et ce matin je viens de réduire à 4 ou 5 pages les 54 premières pages » (premier brouillon). Comme pour s'excuser de ce début manqué, tout en soulignant que cette mutilation textuelle lui coûte, il ajoute : « j'avais trop de plaisir à parler de ces temps heureux de ma jeunesse » (deuxième brouillon). Pour satisfaire le désir de Balzac de re-hiérarchiser les personnages, il va même jusqu'à s'excuser d'appeler Fabrice « notre héros » : « Est-il permis d'appeler Fabrice notre héros ? Il s'agissait de ne pas répéter si souvent le mot Fabrice », note-t-il, peut-être avec un soupçon d'ironie (troisième brouillon). Il est aujourd'hui¹³ possible de lire le manuscrit de *La Chartreuse* réécrit par Stendhal. Ainsi, la célèbre première phrase – « Le

12. C. Weiland, « Stendhal ou le romanesque du vrai », dans I. Galster (dir.), *Simone de Beauvoir : Le Deuxième Sexe. Le livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 244.

13. Depuis le 9 juin 2006, très exactement, jour où le collectionneur Pierre Berès en fit don à l'État français.

15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde entier qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur – est-elle remplacée par la très balzacienne : « Le monde était à la veille de la bataille de Waterloo. Cinq heures du matin venaient de sonner à l'horloge de l'arsenal. Un jeune Italien »... Une phrase de Balzac jusque dans ses tics d'écriture, voici par exemple le début d'*El Verdugo*, nouvelle historique écrite en 1834 : « Le clocher de la petite ville de Menda venait de sonner minuit. En ce moment, un jeune officier français, appuyé sur le parapet d'une longue terrasse »... Cependant Stendhal interrompt brutalement l'écriture de ce texte qui n'est plus le sien, supprime toutes les corrections déjà faites et revient à son texte initial : « Le 9 février 1841. Mora [...] je laisse les premières pages dans l'ordre actuel », le nouveau début du chapitre 1^{er} est biffé d'un coup de crayon. On imagine la détermination de Stendhal pour résister à Balzac et garantir l'intégrité de son œuvre. Il esquisse les raisons de son geste dans une note, en marge : « Par respect pour la noble tendresse de Milan en 1796 et pour le caractère de la Pietranera. » Il est vrai que la suppression du début enlevait toute consistance au personnage de Fabrice et orientait différemment ses relations avec Gina ; elle ôtait également la présence fantomatique dans l'œuvre du jeune Stendhal lui-même entré, comme le lieutenant Robert, en vainqueur dans Milan.

Des lectures subjectives ignorées et cependant actives

Outre son intérêt quasi romanesque, cette sorte de duel entre l'auteur et le lecteur qui a pour enjeu le texte même de l'œuvre me paraît éclairer un domaine souvent ignoré en histoire littéraire. Les œuvres que nous lisons et que nous donnons à lire à nos étudiants et à nos élèves sont souvent reconfigurées par les expériences de lecture naturalisées qu'elles ont engendrées chez de « grands lecteurs ». Dans le cas de *La Chartreuse*, il est intéressant de montrer comment toute une tradition critique, qui stigmatise par exemple la composition du roman ou la fin, considérée comme « bâclée¹⁴ », s'inscrit dans le texte de lecteur de Balzac pour porter un jugement esthétique sur l'œuvre. Il convient de tenir compte également des autres textes de lecteurs que je viens d'évoquer qui, peut-être plus encore que celui de Balzac, déterminent aujourd'hui la façon dont *La Chartreuse* est donnée à lire, à travers, par exemple, les notices introductives

14. « La rapidité de la fin, de la dernière page en particulier, déconcerte : ces lignes auxquelles Stendhal promettait un plus ample développement, et qui justifient le titre du roman, perdent de leur impact à force d'éluder les détails. » (P.-L. Rey, *La Chartreuse de Parme*, ouvr. cité, 1973, p. 26)

des éditions de poche, les anthologies littéraires ou les adaptations cinématographiques : *La Chartreuse* côté Fabrice, côté Gina, côté Mosca ou côté Clélia. Prenons l'exemple, les deux éditions actuelles du roman en « Folio » et en « GF ». On retrouve dans chacune des présentations les mêmes éléments critiques qui caractérisent une édition universitaire – sources, structure, personnages, etc. – et les mêmes documents, en particulier l'article de Balzac et la réponse de Stendhal. Mais, en filigrane de ces présentations « objectives » se glissent subrepticement des choix de sujet lecteur. À l'évidence, Fabienne Bercegol lit l'œuvre du côté de Clélia, c'est le seul personnage de l'œuvre qui soit épargné de toute critique. Alors que la mort de Sandrino « rend suspecte la grandeur morale de Fabrice¹⁵ » et que « ceux qui ne peuvent se déprendre » de la vie à la cour (suivez mon regard) apparaissent « d'une grandeur suspecte » (*ibid.*, p. 47), Clélia est « l'héroïne aux yeux baissés, en qui se réalise miraculeusement l'union corrégienne de la timidité, de la pudeur et de la passion la plus ardente » (*ibid.*, p. 26). La préférence de Mariella Di Maio semble aller davantage à Mosca auquel elle consacre plusieurs pages, faisant de sa survie, non pas le signe d'une absence « de dimension sublime et romanesque » mais « pour insister, après d'autres et de façon toute balzacienne, sur le caractère, somme toute, “positif” de cet après-dénouement de *La Chartreuse* : les prisons sont vides, le comte est “immensément riche” et les habitants de Parme jouissent de la “meilleure des monarchies”¹⁶ ». Le feuilleton en six épisodes d'une heure tiré du roman pour la télévision par Mauro Bolognini en 1981¹⁷ est également intéressant à analyser du point de vue de la lecture subjective qu'il propose au-delà d'un respect scrupuleux du déroulement de l'intrigue. Le pyramidage des personnages s'effectue à partir de Gina dont on souligne qu'elle est liée à tous les épisodes de l'œuvre : de l'arrivée du lieutenant Robert à la mort de Fabrice en passant par l'arrivée de Fabrice à Parme, l'évasion de la tour Farnèse ou l'acquiescement de Fabrice. Les autres personnages, même s'ils ont une certaine autonomie romanesque, comme Fabrice et Clélia, n'en restent pas moins en étroite relation avec elle.

Enjeux didactiques

Le travail proposé de confrontation de lectures subjectives textualisées d'une œuvre, d'établissement et d'investigation de son intertexte de lectures contemporaines

15. F. Bercegol, « Présentation » de *La Chartreuse de Parme*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 45.

16. M. Di Maio, « Préface » de *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 38.

17. M. Bolognini, *La Chartreuse de Parme* [1981], DVD Koba Films, 2011.

à travers ses discours d'escorte et d'une analyse des traces de ces lectures modélisantes dans les dispositifs d'enseignement peut avoir toute sa place dans les études littéraires et dans la formation des enseignants.

Mais cette recherche peut également fournir des dispositifs d'enseignement. Mettre en évidence la créativité des lectures peut briser l'effet inhibant de l'immobilité muséale dans laquelle les œuvres sont souvent présentées. Donner à voir l'expansion interprétative d'un grand texte littéraire qui interpelle sans cesse l'imaginaire, la sensibilité et le jugement de ses lecteurs ne peut que stimuler l'initiative interprétative des élèves. Interroger la diversité des lectures conduit à une démarche réflexive de retour au texte non pas pour y trouver une vérité établie mais pour y chercher les origines et les tracés des chemins de lecture empruntés, ce qui conduit à appréhender l'œuvre comme une fabrique de lectures.

Enfin, il s'agit de modéliser dans une perspective didactique la lecture subjective comme une activité *fictionnalisante* qui sélectionne, hiérarchise, redistribue les propositions fictionnelles d'une œuvre en jouant sur les sollicitations d'imaginaires, les jugements axiologiques, les visions du monde de ses lecteurs. On évitera ainsi le risque d'une lecture subjective trop restrictive, trop rabattue sans distance sur la seule expérience de vie et la culture de référence des élèves.