



---

## Le fou et le feu : physiognomie du cliché dans *La Chartreuse de Parme*

*The fool and the fire: the physiognomy of the cliché in La Chartreuse de Parme*

**Alain Guyot**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/stendhal/295>

DOI : [10.4000/stendhal.295](https://doi.org/10.4000/stendhal.295)

ISSN : 3003-437X

### Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2023

Pagination : 42-61

ISBN : 9782379061110

ISSN : 2727-232X

### Référence électronique

Alain Guyot, « Le fou et le feu : physiognomie du cliché dans *La Chartreuse de Parme* », *Revue Stendhal* [En ligne], 4 | 2023, mis en ligne le 01 janvier 2024, consulté le 21 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/stendhal/295> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/stendhal.295>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 mars 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Le fou et le feu : physiognomie du cliché dans *La Chartreuse de Parme*

*The fool and the fire: the physiognomy of the cliché in La Chartreuse de Parme*

Alain Guyot

---

Pour Gérard Berthomieu, qui mit le feu aux poudres<sup>1</sup>

- 1 Au nombre des lieux communs, il faut compter, au plan linguistique, un certain nombre d'expressions, d'images et de tours figés à force d'être utilisés, dont la langue littéraire, soumise à la tradition stylistique issue des Anciens, a longtemps fait son miel, jusqu'à ce qu'au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, en vertu du changement de paradigme entraîné par l'émergence de concepts comme le *génie* ou l'*originalité*, ils soient mis au rebut et « dénoncé[s] comme une banalité insupportable et la négation du style<sup>2</sup> » : il s'agit de ces expressions qu'en référence à la photographie naissante, un journaliste du Second Empire a fini par qualifier de *clichés*<sup>3</sup>. Certes, après avoir constitué l'essence même de la « belle langue », soucieuse de puiser, pour orner le discours, au répertoire des lieux communs et des figures d'usage « au nom de la raison et du goût<sup>4</sup> », ces lieux communs linguistiques se sont retrouvés proscrits de toute littérature digne de ce nom, qui n'en tolérait plus qu'un usage « au second degré » : l'écrivain de qualité devait marquer sa distance à leur égard. C'est sans doute la raison pour laquelle, avant les intuitions novatrices développées par Jean Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes* (1941), la stylistique s'est désintéressée des clichés.
- 2 Il y a néanmoins belle lurette que, de la part des critiques, ceux-ci ne sont plus l'objet de jugements de valeur *a priori* dans la prose littéraire et que leur présence n'y est plus perçue comme une faiblesse, mais comme un fait de style à part entière. Comme l'écrit Michael Riffaterre, ce n'est pas parce qu'un mot ou un groupe de mots est « rebattu » qu'il est « inefficace » : « Il ne faut pas confondre banalité et usure<sup>5</sup>. » Les travaux pionniers conduits par ce dernier, comme ceux, plus récents, de Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot ou Anne-Marie Perrin-Naffakh, ont clairement montré que le cliché

« s'impose [...] à l'attention<sup>6</sup> » : c'est donc qu'il doit être doté d'une efficacité qui mérite d'être analysée, comme n'importe quel fait stylistique, qu'il se présente sous la forme d'un simple mot, pris dans son sens figuré, ou sous celle d'une locution lexicalisée<sup>7</sup>. Il s'agit d'ailleurs d'une « structure de style » paradoxale puisqu'elle est sentie non comme un fait de style unique mais « *comme un emprunt*, toujours en contraste avec le contexte où [le cliché] est importé », contexte avec lequel celui-ci crée une discordance. Partant, « il se fait toujours remarquer » : « cette prévisibilité extrême qu'offre le déjà vu, le rebattu<sup>8</sup> » agit comme un signal dans un contexte littéraire.

- 3 Quelles sont, dans ces conditions, la position de Stendhal à l'égard du cliché et celle du cliché dans le roman stendhalien ? Comme Michel Crouzet l'a bien montré, Stendhal a pleinement conscience que le langage lui préexiste et que, même s'il le soupçonne, il doit en « suivre la loi » : « Le premier problème du beyliste c'est au fond la difficulté de parler avec les mots et idées des autres : le sincère ne peut se dire dans ce qui a déjà été dit<sup>9</sup>. » De là une attitude ambivalente à l'égard des formulations toutes faites, qui le situe clairement à la charnière des deux moments de l'histoire culturelle que l'on vient d'apercevoir, autrement dit « [e]ntre le culte et l'abolition des ornements convenus<sup>10</sup> ». L'un de ces aspects est bien connu : c'est la manière dont Stendhal se sert du cliché « à des fins de parodie et d'agression<sup>11</sup> », pour caractériser un personnage à l'esprit « appris », aux formules aussi attendues qu'artificielles, qui le font ressembler à un acteur récitant un rôle<sup>12</sup>. Les stylisticiens ont ainsi pu repérer, dans *Le Rouge et le Noir*, la manière dont sont pointés le psittacisme de « cet imbécile de Cholin » répétant la formule « en 93, d'exécrable mémoire » dans sa lettre de sollicitation au marquis de La Mole, l'emphase des propos du maire de Verrières effrayé à l'idée de « voir l'antique nom de Rênal plongé dans la fange du ridicule » ou encore la rhétorique religieuse qui empreint le discours de l'évêque d'Agde<sup>13</sup>. Le constat dressé par Ruth Amossy et Elisheva Rosen à propos de Balzac pourrait aussi bien s'appliquer à Stendhal : « [...] le maniement des figures usées [...] ne vise pas tant à susciter un rire libérateur, qu'à enclencher une critique faisant son profit des mécanismes secrets de l'humour<sup>14</sup> ».
- 4 Dans le même sens, Stendhal sait prendre ses distances à l'égard des conventions de langage qui marquent l'écriture romanesque proprement dite, comme lorsqu'il dénonce le « style de roman<sup>15</sup> »... dont il n'hésite pourtant nullement à faire usage ! Anne-Marie Perrin-Naffakh va même jusqu'à constater que le « sens critique aigu à l'égard du stéréotype » qui le caractérise s'estompe souvent au profit de l'usage « de quelques figures traditionnelles, peu variées, avec assez peu de précautions pour qu'on doive supposer qu'il n'y percevait plus guère d'artifice<sup>16</sup> », qu'elles soient prises en charge par l'instance narrative ou par les personnages, au nom de leurs « façons de parler naïves<sup>17</sup> ». On a beau les exhiber pour mieux s'en moquer, les clichés restent irréductibles, surtout lorsqu'on est en quête d'efficacité narrative et que l'on trouve à sa disposition leur capacité à « dire le réel » avec économie ou à « *donner le ton* et l'intensité de ce qui va suivre<sup>18</sup> ».
- 5 Se pencher sur la question du cliché et de son rôle dans le roman stendhalien invite à se poser différentes questions : quel signal sa présence donne-t-elle au lecteur ? faut-il y voir autre chose qu'une simple critique ou un clin d'œil : une invitation, par exemple, à inventer du sens par-delà celui qui est convenu dans ce type de formulation ? Pour essayer de le savoir, on peut interroger les clichés dans le roman stendhalien sous l'angle du lexique : certains mots, pris dans un sens figuré ou figés dans une structure lexicalisée, reviennent fréquemment sous la plume de Stendhal romancier. Quels

enseignements tirer de la récurrence et de la distribution de ces mots et expressions, de la mobilisation connexe de leurs champs sémantique, lexical et dérivationnel<sup>19</sup> ? En dehors même des caractérisations de personnages précédemment entrevues, ne s'agit-il que de tics d'écriture, certes parfois goguenards, ou mobilisent-ils un sens plus profond ? Pour tenter l'expérience, on a choisi – non sans dessein, on le verra – les paronymes *fou* et *feu* dans *La Chartreuse de Parme* : leur présence et surtout leur participation à de nombreux clichés y sont suffisamment importantes pour être, espérons-le du moins, significatives. Par ailleurs, la caractérisation sociale jouant malgré tout dans ce roman un rôle moins déterminant que dans d'autres, comme *Le Rouge et le Noir* ou *Lucien Leuwen*, il sera peut-être plus aisé d'y mettre en lumière des fonctionnements autres que satiriques. Après avoir repéré les formes convenues desquelles ces deux mots sont partie prenante et examiné le contexte dans lequel ces clichés apparaissent, dans une approche alliant le quantitatif et le qualitatif, on s'intéressera à leur distribution dans le roman et à la manière dont ils se croisent.

- 6 Les *Concordances*<sup>20</sup> montrent que les deux mots retenus sont assez substantiellement présents dans le roman, tout comme dans le contexte d'un cliché. Le morphème *fou*, sous sa forme substantive et adjectivale, et son féminin *folle*, au singulier et au pluriel, sont ainsi attestés 99 fois<sup>21</sup> : présence abondante soulignée par Shoshana Felman au début de son étude bien connue, qui précise que ce roman occupe la deuxième place après *Armance* pour la fréquence du champ lexical de la folie<sup>22</sup>. De ces nombreuses occurrences, on ne peut guère déduire que celles qui renvoient à Palla, dont la folie est suffisamment – et unanimement – attestée pour qu'elle soit perçue, dans son cas, sous un jour pathologique, voire clinique<sup>23</sup> : le mot *fou* est alors à prendre en son sens propre et à exclure de notre champ de recherche. Dans les autres occurrences où il est utilisé seul, comme adjectif et comme substantif, il ne peut s'agir que d'un emploi figuré, autrement dit d'une métaphore clichée à valeur hyperbolique servant à qualifier un comportement qui étonne ou dérange<sup>24</sup>. L'adjectif *fou/folle* est par ailleurs représenté une cinquantaine de fois dans des expressions lexicalisées, qu'il serve d'épithète à un substantif ou à un groupe nominal<sup>25</sup>, ou bien qu'il se combine à un complément de détermination<sup>26</sup> ou à un autre adjectif<sup>27</sup> pour former un groupe adjectival. À ces occurrences s'ajoutent les cas, moins nombreux, où *fou* substantif est employé avec un adjectif<sup>28</sup> ou dans la comparaison rebattue *comme un fou*<sup>29</sup>. On voit que cette matière, déjà explorée en son temps par Shoshana Felman, est suffisamment abondante pour être interrogée sur nouveaux frais à partir de la notion de cliché<sup>30</sup>.
- 7 En dépit d'une fréquence nettement plus réduite (48 occurrences seulement), le morphème *feu* présente un champ sémantique beaucoup plus ouvert. Seul, le substantif est utilisé dans son sens figuré de « combat » (deux occurrences) ou de « tempérament ardent, passionné » (six occurrences), ce qui permet de le classer dans la catégorie des clichés, tout comme son emploi adjectival, où il est synonyme de « décédé » : l'expression « le feu prince » est utilisée à neuf reprises dans le roman. On trouve par ailleurs le substantif dans différentes séquences lexicalisées, où il faut clairement faire le départ entre les catachrèses et les métaphores usées. L'on ne retiendra au rang des clichés que les secondes<sup>31</sup> : les métaphores figées que sont les catachrèses venant combler une lacune de la langue à laquelle aucun autre terme ne saurait être substitué<sup>32</sup>, elles ont donc perdu leur valeur de trope.

## Contextes

### Les paroles rapportées

- 8 Ce premier repérage quantitatif doit s'accompagner de l'examen du contexte dans lequel s'insèrent ces différents clichés. On les trouve en premier lieu dans les paroles de différents personnages rapportées au discours direct. On ne s'étonnera guère de les voir placés dans la bouche des plus discrédités d'entre eux, bouffons ou manipulateurs, tels le général Fabio Conti déclarant à sa fille « qu'il faut être *folle* à *lier* pour repousser [l]es hommages » du marquis Crescenzi (p. 434) ou le prince Ranuce-Ernest IV prenant un malin plaisir à motiver sa toute relative clémence à l'égard de Fabrice – condamné malgré tout à douze années de forteresse ! – par le fait que celui-ci « était fort jeune et d'ailleurs *égaré* par une *folle* passion conçue pour la femme du malheureux Giletti » (p. 372)<sup>33</sup>. On ne s'étonnera pas davantage de discerner des expressions toutes faites dans les prétextes mondains destinés à excuser un comportement, à l'instar de ce « mal à la tête *fou* » invoqué tantôt par le même prince de Parme pour convoquer Mosca à un bavardage entre amis afin de mieux « torturer [le] cœur » de celui-ci (p. 267), tantôt par Fabrice pour justifier le changement de sa physiognomie à l'annonce de l'arrivée de Clélia lors du grand gala (p. 564). Les clichés se rencontrent en outre dans la bouche de personnages dont les propos prennent une forme de distance à l'égard du comportement d'autrui ou du leur propre : c'est le cas de Fabrice évoquant Marietta qui « ne voit pas dans [s]on cœur » et « [l]e croit *fou* d'amour » (p. 337), de Mosca ayant percé à jour le jeu de Fabrice qui « se porte pour amoureux *fou* de la Fausta » (p. 341) ou encore de Gina avouant à Mosca qu'elle n'éprouve pas pour lui « une passion *folle* » (p. 235). Dans ce dernier cas, l'hyperbole convenue se combine à la litote pour dire la vérité avec nuance tout en cherchant à tempérer la « folie d'amour » éprouvée par le comte dans ces mêmes pages. La seule héroïne à laquelle Stendhal autorise l'usage sans vergogne de clichés pour exprimer ses émotions est d'ailleurs la même Gina, lorsque, entre autres, elle déclare à Fabrice au milieu de ces larmes qu'il a « trop de *feu* pour les âmes prosaïques » (p. 168) ou qu'elle dit avoir feint une réconciliation avec le frère de celui-ci « pour cacher la joie *folle* qui pouvait lui donner des soupçons » (p. 211-212).
- 9 Une remarque s'impose néanmoins à ce propos : le cliché est ici en quelque sorte remotivé par le fait que, de manière assez inattendue, il est utilisé sans que soit précisé qui éprouve cette joie. On aurait attendu *ma joie* ou *la joie que j'éprouvais* : effacement significatif, peut-être, d'une attitude à l'égard de la folie à laquelle il convient de prêter attention. On voit en effet, à la fin du roman, la même Gina justifier le retour de Fabrice à la tour Farnèse par le « *fol* amour » qu'il éprouve pour Clélia : c'est même cette double « folie » qui, nous dit le narrateur, confère à nouveau au héros « toute l'influence qu'il avait eue jadis sur l'âme de la duchesse » (p. 537). L'instance énonciative qui prononce la folie est ici bien plus complexe que dans les occurrences précédentes, puisque le passage, rappelons-le, prend la forme d'un discours narrativisé : « elle [...] pardonna la cause [de cette folie], un *fol* amour pour Clélia, parce que décidément dans quelques jours elle allait épouser le riche marquis Crescenzi ». À qui attribuer le cliché ? à l'instance narrative, censée prendre en charge la parole rapportée du personnage ? ou, en partie au moins, à Gina elle-même, dans une forme de discours indirect libre dont l'adverbe *décidément* serait un indice assez évident ? On sait Stendhal coutumier de ce genre de brouillage, qui « rend inassignable l'origine de l'« énonciation »<sup>34</sup> », mais on peut se

demander si ce phénomène n'est pas porteur de sens. On en sera convaincu en se rappelant une autre occurrence du mot *fou*, cette fois sous sa forme substantive, au moment où Gina fait lire par Ernest V la fable *Le Jardinier et son Seigneur*, censée exprimer une pensée qu'elle n'entend pas formuler directement au jeune prince et à sa mère. On n'en retiendra que ce vers : « De recourir aux rois vous seriez de grands fous » (p. 531). Qui parle ici, et à qui ? et, partant, à qui attribuer le cliché ? Le passage combine subtilement quatre énonciateurs : La Fontaine, Gina, le prince et, bien entendu, Stendhal lui-même, s'adressant chacun à un auditeur ou lecteur différent, ce qui ne contribue pas à éclaircir le sens de cette citation au troisième, voire au quatrième degré, comme l'attestent les silences qui prolongent la lecture et les vives questions adressées à Gina par la princesse. Au final, le lecteur reste aussi perplexe que celle-ci et son fils sur la signification du message transmis par cette fable dans le contexte romanesque, comme l'attestent les nombreux commentaires qu'elle a suscités<sup>35</sup> : Gina est-elle censée sous-entendre quelque chose de précis, dont le sens resterait voilé au lecteur comme aux auditeurs ? Stendhal laisserait-il entendre que la « folie » de son personnage l'aurait amené à choisir un texte inadapté au contexte de la discussion ? S'agit-il d'un clin d'œil aux *happy few*, déconnecté de la situation romanesque ? On se perd en conjectures, et l'on se demande au bout du compte : qui est fou ?

### L'instance narrative

- 10 Cette espèce de jeu de cache-cache entre Stendhal et son lecteur se confirme quand on regarde d'un peu près les clichés mis au compte de l'instance narrative, qui en paraît encore plus friande que les personnages : elle les utilise à tout propos pour caractériser le comportement de tel ou tel d'entre eux. On vient de constater le rapprochement entre folie et amour, et l'on a pu repérer précédemment, dans les occurrences prises en compte, la coexistence fréquente de l'adjectif *fou* avec la passion, l'amour et le bonheur. La présence de ces clichés permettrait-elle de dresser une forme de typologie des personnages de la *Chartreuse* ? On se prend à en douter quand on voit figurer au rang des « fous d'amour » et des « amoureux fous », Gina et ses amants (p. 149-150, 153) – on s'en serait douté –, Mosca (p. 233), Nani (p. 160), Palla (p. 475) et Ernest V (p. 574)... mais également, et pour des motifs parfois moins nobles, les Milanais (p. 151), Ernest IV (p. 409, 446) et Rassi (p. 468), sans oublier le vieux duc Sanseverina-Taxis avec sa « passion folle », non pour Gina, mais « pour le grand cordon » (p. 238) ! Quant aux liens entre la folie et le bonheur<sup>36</sup>, grâce auxquels on pouvait espérer distinguer les héros des fantoches secondaires, ils ne sont pas plus édifiants : si Mosca est rendu « fou de bonheur » par sa liaison avec Gina (p. 246, 247) et Fabrice par « [l]'idée de revoir la duchesse et le comte » (p. 375), c'est aussi le cas pour Ernest V donnant la réplique à Gina (p. 527) et surtout pour Rassi sortant de la première « conversation intime » qu'il ait jamais eue avec son premier ministre, qui s'apprête à lui conférer un titre de noblesse (p. 409<sup>37</sup>). Face à cette prolifération incontrôlée et à première vue incohérente de la folie dans le roman, « on ne sait plus s'il faut [...] prendre [les mots] au sens propre, ou dans un sens ludique, ou dans un sens quelconque<sup>38</sup> », et il y aurait franchement de quoi être saisi d'un *rire fou* (p. 170, 213, 438, 496) ou se mettre à *rire comme un fou* (p. 421, 495), à l'instar de Fabrice, Ludovic ou des gendarmes...
- 11 Un rire auquel Stendhal invite son lecteur attentif lorsqu'il se met à jouer des expressions toutes faites pour prendre ses personnages à leur propre piège. L'absence

de lucidité de Rassi sur la crise de « folie nobiliaire » qui l'a saisi, comme on vient de le voir, se fait ainsi aveuglante quand on le voit prononcer ces mots définitifs, quelques pages plus loin : « Le prince, qui ne me croit pas un *fou* [...] » (p. 413). Mais c'est Fabrice qui excite davantage la verve de l'auteur, dans la séquence de Waterloo, où « notre héros » connaît, au sens propre, son *baptême du feu*, qui, rappelons-le, le met « hors de lui d'enthousiasme et de bonheur » (p. 173) : « Ah ! m'y voilà donc enfin au *feu*, se dit-il. J'ai vu le *feu* ! » (p. 181). Le mot *feu*, on s'en doute, apparaît ici dans toute l'étendue de son spectre sémantique : « *feu* des bivouacs », « *feux* de peloton » et autres « coups de *feu* » s'y succèdent de manière significative<sup>39</sup>. On sait toutefois ce que cette expérience a de fort limité, et l'épisode prend le tour presque burlesque que l'on connaît : c'est dans ce cadre que les clichés jouent pleinement leur rôle, à partir du moment où l'on veut bien leur prêter l'attention qu'ils méritent. On apprend ainsi que Fabrice, d'abord dépourvu de fusil, puis tout juste capable de s'en servir, « eut presque la figure *brûlée* par la flamme de cinq ou six coups de fusil qui partirent en avant de lui » (p. 188-190) : est-ce cette sensation ou l'emploi par ses camarades de combat de clichés associés au feu<sup>40</sup> qui amène ce jeune homme au français hésitant<sup>41</sup>, mais si fier d'arranger ici ou là « une petite phrase bien française, bien correcte » (p. 180), à « jouer un instant le rôle de hussard » pour extorquer un cheval au soldat qui le nourrit en le menaçant d'un « je te *brûle* » plein de hargne (p. 199, 200) ? Il est tout aussi plaisant de voir le « petit cheval » de la vivandière qui lui vient en aide « tout animé par le *feu* » (p. 175) : le mot est-il à prendre au sens propre ou au sens figuré ? Dans ce dernier cas, est-il à interpréter dans le sens de « combat »... ou de ce tempérament ardent qui caractérise Fabrice et que sa tante a souligné quelques pages auparavant (p. 168) ? La syllepse de sens et l'ironie qui lui est associée ne sont pas loin ici, mais le jeu sur l'ambiguïté sémantique se manifeste de manière encore plus nette au tout début de l'épisode de la bataille, alors que « notre héros », fraîchement arrivé d'Italie dans les environs de Maubeuge et « trouva[nt] ridicule de se tenir dans une maison, occupé à se chauffer devant une bonne cheminée, tandis que des soldats bivouaquaient », se hasarde à « demand[er] l'hospitalité en payant » à un groupe de soldats médusés de voir débarquer « ce jeune bourgeois, dont la mise n'avait rien qui rappelât l'uniforme » : « Les soldats se regardèrent étonnés surtout de l'idée de payer, et lui accordèrent avec bonté une place au *feu* » (p. 169). Comment ne pas entendre dans le *feu* que va essayer Fabrice quelques pages plus loin un écho de cet anodin bivouac et, partant, l'invalidation immédiate de son expérience héroïque ? La « bataille », comme il l'appellera à plusieurs reprises (p. 182, 199, 209, etc.), était d'emblée préfigurée en spectacle auquel on peut prendre sa place, comme au théâtre, « en payant »...

- 12 L'affrontement de Waterloo ne sera donc ouvert que par la procuration des mots au jeune aristocrate nanti, qui met sans cesse la main à la bourse, mais reste incapable de comprendre l'art de la guerre et les codes en usage chez les militaires de profession... Ces mots que Fabrice va jeter avec rage sur le papier à destination du « commandant de la place » au risque de se faire fusiller, la femme du géôlier leur trouvera d'ailleurs leur véritable place en « jet[ant] au *feu* toutes ces lettres » (p. 170) – Stendhal eût aussi bien pu les lui faire *brûler*... Rien qui pose ou qui pèse dans cette série d'occurrences, dans le rapprochement desquelles on ne peut s'empêcher de voir le « travail souterrain<sup>42</sup> » des mots d'esprit, cette *menue monnaie du langage*<sup>43</sup> : au lecteur de décider d'en faire ou non sa provende, l'important pour lui étant de *ne pas être dupe*. C'est là tout l'intérêt d'un auteur foncièrement ironique, qui adore s'amuser avec le langage, avec son lecteur et surtout avec ses héros, dont il pointe les défauts – qui sont toujours les revers de leurs

qualités – tout en leur conservant une infinie tendresse : on n'en aura jamais fini avec cette ambiguïté fondamentale, véritable ruban de Moebius qui rend la lecture de ses romans si attachante<sup>44</sup>. Mais la *Chartreuse* ne serait-elle qu'une *nef des fous*, si brillante et plaisante soit-elle, sur laquelle tout le personnel romanesque serait logé à la même enseigne à l'aide de quelques clichés adroitement dispensés ? Faut-il s'interdire de discerner, dans cette prolifération d'expressions convenues, des ensembles, des lignes de conduite pour les personnages ou de fuite pour le roman ?

## Distributions I : le *fou*

- 13 On peut tenter de pousser davantage encore la logique des clichés mis en place tout au long de la *Chartreuse* en examinant leur distribution dans l'ouvrage et en fonction des personnages<sup>45</sup>. Shoshana Felman avait déjà remarqué que, dans les romans stendhaliens, « la fréquence effective [des champs lexical et dérivationnel de la folie] n'est pas régulière : elle est plutôt spasmodique. Il y a des chapitres entiers où la "folie" est absente, et d'autres qui en sont submergés, de façon obsessionnelle<sup>46</sup> ». C'est bien le cas ici, puisque l'on constate l'absence du morphème *fou*, sous forme d'adjectif ou de substantif, dans un certain nombre de chapitres, alors qu'il est surreprésenté dans d'autres<sup>47</sup>. La présence, sinon massive, du moins significative, du morphème *feu* dans le roman est par ailleurs à signaler, on vient de le voir, aux chap. II à IV (13 occurrences), qui coïncident avec l'épisode de Waterloo, mais aussi de manière plus inattendue aux chap. IX (5 occurrences situées au moment du retour de Fabrice à Grianta) et XX à XXV, qui correspondent au long morceau allant de l'évasion de Fabrice à son retour à la tour Farnèse : on en relève alors 21. Ailleurs, le morphème *feu* est réduit à une occurrence ou pas du tout.

## Palla, Mosca, Gina

- 14 Cette présence « spasmodique » des clichés liés à *fou* et à *feu* dans le roman correspond-elle à un effet de sens ? Pour le savoir, il faut en outre s'intéresser aux personnages auxquels ils sont plus précisément associés. Si l'on a pu croire précédemment que, dans la *Chartreuse*, tout le monde était fou, d'une manière ou d'une autre, il faut bien admettre que cette folie est très inégalement répartie dans le personnel romanesque. L'adjectif ou le nom n'est attaché à la plupart des personnages secondaires qu'avec une fréquence modérée – jamais plus de cinq occurrences<sup>48</sup>. Palla fait bien sûr figure d'exception mais on a vu que, pour ce « fou à la lettre<sup>49</sup> », la folie était à prendre en son sens propre : les mots et expressions qu'elle mobilise ne peuvent donc être mis au rang des clichés. Ce sont par ailleurs les deux couples de héros qui se partagent les autres occurrences, et là encore de manière très inégale. La folie de Mosca est ainsi à peu près circonscrite à l'amour qu'il porte à Gina : à de rares exceptions près<sup>50</sup>, c'est au cours de l'épisode de sa « folie d'amour », aux chapitres VI et VII, qu'il apparaît sous ces espèces<sup>51</sup>. Au personnage de Gina se rattachent en revanche une trentaine d'occurrences des mots *folle* et *folie*, qui frôlent la cinquantaine si l'on y inclut l'ensemble du champ lexical, et elles se répartissent sur l'ensemble du roman : il s'agit là indubitablement du trait principal de son caractère, non seulement aux yeux de Fabrice, qui se dit lui-même « privé de cette sorte de *folie* sublime [...], cette *folie* qu'elle seule au monde possède » (p. 273), mais aussi à ceux d'Ernest IV (p. 449), de sa veuve (p. 545), du marquis



Crescenzi (p. 567) et même de Ludovic (p. 493-496). Sous le coup d'une émotion forte – amour, joie ou douleur<sup>52</sup> –, Gina peut *perdre la tête* (p. 491) ou *être privée de sa raison*<sup>53</sup>, comme elle le reconnaît elle-même (p. 212). La marque de Gina est peut-être d'ailleurs, comme on l'a déjà aperçu, cette capacité à avouer sa propre folie, qu'elle éprouve « la joie *folle* » de revoir Fabrice après Waterloo (p. 211) ou « les craintes *folles* d'une âme de mère » lorsque celui-ci retourne à la tour Farnèse (p. 548), ou bien encore qu'elle qualifie de « journée *folle* » (p. 494) et de « *folle* plaisanterie » (p. 496) l'illumination de Sacca<sup>54</sup>. Les clichés qui se déploient dans les mots qu'elle utilise seraient-ils alors à prendre au pied de la lettre, et la folie, comme le pressentait Fabrice, plus encore que le caractère dominant, la seule vraie raison de vivre de Gina ?

## Clélia, Fabrice

- 15 Ce ne sont pas en tout cas ceux de Clélia, qui n'est qualifiée de *folle à lier* que par son père, comme on l'a déjà vu (p. 434), et il faut attendre la toute fin du roman pour la voir partager la *folie* de Fabrice (p. 591). Cela tient-il au fait qu'elle est dès le début caractérisée par la *raison* (p. 216, 436) qui l'habite ? Ce n'est que son amour pour Fabrice qui finit par la rendre *déraisonnable* (p. 428, 456), au point de la conduire *hors d'elle-même* (p. 464, 541, 542) ou de lui faire *perdre la raison* (p. 595). Il pourrait bien en être de même du héros, dont la folie semble pourtant quantitativement plus notable que celle de sa tante<sup>55</sup>. C'est que cette folie n'apparaît explicitement à son propos qu'assez tardivement (au chapitre v<sup>56</sup>) et dans le regard des autres personnages : c'est de cette façon que Gina qualifie l'escapade de son neveu en France (p. 209, 220-221), et c'est sous l'apparence d'un « fou » que le « Genevois flegmatique, raisonnable » perçoit celui qui l'agresse « dans un des tristes cafés du pays » (p. 210-211). Dans la circonstance, l'instance narrative ne se hasarde elle-même pas au-delà d'un « tour quasicéptif<sup>57</sup> », hésitant entre comparaison et métaphore, pour qualifier l'état de Fabrice<sup>58</sup>, et il faut attendre l'épisode du retour à Grianta pour qu'elle ose qualifier de « *folies* » l'« énorme détour » accompli par Fabrice pour revoir « son » arbre et s'occuper de lui (p. 293). Elle n'y reviendra qu'après le combat avec Giletti et la mort de celui-ci, qui « *ébranl[ent]* tout à fait la *raison* de Fabrice » (p. 308) et amènent « [t]outes sortes d'idées *folles* [...] à la tête de notre héros, qui dans ce moment n'était pas fort logique » (p. 313). Pour le reste, avant l'épisode de la prison, la « folie » de Fabrice n'est, à ses yeux comme à ceux des autres, qu'une excuse ou une pose. Il met ainsi sur le compte de son exaltation du moment la distance qu'il prend avec Gina<sup>59</sup>, et il se rend bien compte par ailleurs que les actes insensés prétendument réalisés pour l'amour de la Marietta ou de la Fausta ne sont que des défis lancés au destin, dont Mosca n'est pas davantage la dupe<sup>60</sup>. Ce n'est qu'à partir de son emprisonnement et du moment où il tombe « éperdument amoureux » de Clélia (p. 459) que les termes *fou* et *folie* reviennent avec insistance à son propos, jusqu'à la fin du roman<sup>61</sup>.
- 16 La distribution, dans la *Chartreuse*, des clichés en lien avec la folie, qu'ils soient mis au compte d'un personnage ou de l'instance narrative, ne semble donc relever ni du hasard ni de la précipitation ou du caprice de l'auteur : la manière dont il en use pour caractériser ses héros suffit à prouver leur intérêt à ses yeux. Or, selon les mots de Michel Crouzet, il faut être attentif à « la persistance chez Stendhal des formules répétées, parfois concentrées en quelques lignes qui révèlent la brutale importance d'« un mot », de « tel mot »<sup>62</sup> ». Pour s'en convaincre et mesurer cette importance, on

voudrait maintenant se pencher sur les clichés liés au *feu* : croisés avec ceux qui sont associés au *fou*, ils vont peut-être révéler leur rôle au sein du dispositif romanesque.

## Distributions II : le *feu*

### Les *mortaretti* de Grianta

- 17 On a vu précédemment qu'outre l'épisode de Waterloo, le mot *feu* apparaissait de manière significative dans un autre épisode où Fabrice occupe une place déterminante : celui de son retour à Grianta et de ses retrouvailles avec l'abbé Blanès, au chapitre ix. Celui-ci, qui se déroule en grande partie dans le clocher de l'église, est bien connu pour constituer la préfiguration de l'enfermement à la tour Farnèse<sup>63</sup>, mais il permet aussi de relire sous un autre angle la bataille de Waterloo telle que l'a vécue le héros. Ce dernier la conçoit certes comme un moment mémorable<sup>64</sup>, mais on ne peut s'empêcher d'y percevoir autre chose lorsque retentissent les *mortaretti*, tirés au moment de la procession de saint Giovita et dont le « bruit singulier [...] avait fait si souvent la joie de son enfance », quand il s'amuse à les voir « lui partir entre les jambes » (p. 290). Or, que sont ces « petits mortiers » ? des canons sciés chargés « jusqu'à la gueule », « rangés sur trois lignes comme un bataillon » et reliés entre eux par « une traînée de poudre », à laquelle, « [l]orsque le Saint-Sacrement approche, on *met le feu* » : se déclenche alors « un *feu de file* de coups secs, le plus inégal du monde et le plus ridicule » (*ibid.*). La « bataille », comme l'appelle Fabrice, avait déjà, on l'a vu, un côté burlesque : les *mortaretti* ne font que porter cette dimension « au carré », en quelque sorte, et soulignent le « fiasco du langage épique<sup>65</sup> », d'une manière incomparablement plus radicale qu'au début du roman. L'image de l'épisode héroïque s'évanouit définitivement au profit d'une autre, infiniment plus terre-à-terre : la participation de Fabrice à Waterloo n'était rien d'autre que la réalisation d'un désir enfantin.
- 18 La suite du chapitre semble d'ailleurs entériner cette lecture, lorsque Fabrice s'échappe de l'ancre de l'abbé Blanès et se retrouve par mégarde « entre quatre gendarmes ». Grande est alors pour lui la tentation qu'il avait éprouvée sur le champ de bataille : celle de « *faire feu le premier* » (p. 292, 294), quitte à se retrouver enfermé au Spielberg... Mais la « belle peur » qu'il en éprouve, associée peut-être au souvenir du caporal Aubry<sup>66</sup>, l'amène à résister à cette tentation et, en renonçant à « se battre », il renonce également à « [s]e compare[r] toujours à un modèle parfait, et qui ne peut exister » : c'est ainsi qu'il commence à « apprendre à [s]e pardonner », jusqu'à sa propre peur (p. 293). Shoshana Felman voit ici le passage de Fabrice à une forme de maturité, qui l'amène à tourner le dos à l'épopée sans issue de la guerre pour s'engouffrer dans le romanesque de l'amour, où il finira par trouver sa vraie place<sup>67</sup>. Le pèlerinage au « marronnier planté par sa mère » constitue peut-être le premier acte de ce changement, en même temps que la dernière de « ces folies » qu'il a « accomplies » au cours de son excursion à Grianta : en reprenant la route qui doit le conduire dans le Piémont, « au lieu d'avoir des idées militaires, Fabrice se laiss[e] attendrir par les aspects sublimes ou touchants de ces forêts des environs du lac de Côme » (p. 294), et quand vient le moment de se défendre, il préfère se cacher plutôt que de sacrifier à « cette nécessité de *faire feu le premier* », qui le « saisit[t] d'horreur » (*ibid.*<sup>68</sup>). La double épreuve du *feu* subie à Waterloo puis à Grianta ferait donc fonction de révélateur pour un Fabrice qui n'aura plus d'autre intérêt que la quête de l'amour : après les tentatives

ratées auprès de Marietta et de la Fausta, il connaîtra enfin les folies de la passion auprès de Clélia. Il n'aura désormais plus l'usage du feu que pour « brûl[er] avec [celui] de son cigare son propre passeport » (p. 312) : signe de l'émergence d'une nouvelle identité, sanctifiée un peu plus tard par le regard de Clélia, qui « effac[e] toute [s]a vie passée » (p. 429) ?

## Le feu d'artifice de Sacca

- 19 La dernière séquence où le feu revient avec insistance dans la *Chartreuse* correspond, on l'a vu, aux chapitres xx à xxv, et elle appelle deux considérations liminaires. En premier lieu, c'est là qu'on rencontre le nombre d'occurrences le plus important : en est-il de même au plan sémantique ? Ensuite, si Fabrice y occupe une place déterminante, c'est bien Gina qui, au plan de l'intrigue, prend les choses en main et, dans tous les sens de l'expression, se met à *jouer avec le feu*. On aura noté que, depuis le début, l'élément pris dans son sens cliché de « tempérament ardent » est le plus souvent associé à son point de vue, qu'elle le perçoive chez Fabrice (p. 168, 259), Mosca (p. 232) ou Palla (p. 471). Le feu lui sert en outre de signal pour avertir Fabrice du danger qu'il court à la tour Farnèse et de l'imminence de son évasion (« *Le feu a pris au château !* » – p. 462, 470 – les italiques sont de l'auteur), avant de devenir l'orgueilleux moyen de faire connaître *urbi et orbi* le succès de cette évasion, à travers le feu d'artifice tiré depuis son château pour « [s]es bons habitants de Sacca », prétendument en l'honneur « d'une de [s]es patronnes » – l'une des trois étapes de la vengeance qu'elle entend exercer à l'égard d'Ernest IV, de sa cour et de la ville tout entière, les deux autres étant l'inondation de Parme et l'assassinat de son tyran par l'intermédiaire de Palla (p. 478, 494, 495). Elle usera enfin du feu pour faire détruire par Ernest V lui-même les pièces qui risquaient de la compromettre dans l'assassinat du père de celui-ci : l'affaire se soldera par un incendie au cours duquel le prince pensera « voir son palais en flammes » mais qui sera bien vite éteint (p. 533-534).
- 20 À y regarder de plus près toutefois, les choses sont, dans ces pages, bien plus complexes qu'il y paraît, et Gina fait moins figure de maîtresse du feu que d'apprentie-sorcière, voire de pompière pyromane. Le feu d'artifice, symbole du triomphe de Gina sur la mesquine cour parmesane, y est présenté sous un jour pour le moins intrigant aux yeux du lecteur attentif. Lorsqu'elle donne ses instructions à Ludovic, elle semble en proie à une forme de folie communicative que le texte souligne à l'envi par l'exceptionnelle présence en quelques pages des champs dérivationnel et lexical<sup>69</sup> : il n'est pas jusqu'au titre courant de ces pages qui ne participe de ce soulignement, comme l'avait déjà remarqué Shoshana Felman<sup>70</sup>. Cette *folie* qu'est l'« illumination » du château de Sacca, préparée « de longue main » (p. 494-495) et qualifiée un peu plus loin d'« effroyable insolence » (p. 504, 508), s'accompagne donc d'un feu d'artifice – d'abord simplement désigné par la synecdoque « un feu magnifique » – dont « toutes les pièces » ont été confiées « au jardinier », et de la mise en perce de « quatre-vingt-neuf grands tonneaux de vin » sous la forme de « quatre-vingt-neuf grandes fontaines de vin » disposées dans le parc (p. 495). La duchesse répétera à deux reprises à Ludovic la description de ce dispositif, dans une anaphore textuelle dont la rigidité laisse percevoir une forme d'obsession<sup>71</sup>... surtout lorsque l'on se rappelle qu'un feu d'artifice associé à de copieuses libations avait déjà été mentionné au chapitre précédent : celui qui est tiré pour fêter le rétablissement du général Conti après sa mystérieuse syncope<sup>72</sup>... Même si elle est à la mesure de la « folie » de Gina et de son caractère subversif<sup>73</sup>, il est difficile

de ne pas discerner dans « l'illumination de Sacca », plus encore qu'un écho, la pure et simple répétition « en grand » de la fête à la tour Farnèse<sup>74</sup>, voire de ces tirs de *mortaretti* qui rendent « les femmes [...] ivres de joie » et que le narrateur avait qualifié, on s'en souvient, de « ridicule » (p. 290)...

## Le feu au château

- 21 Ce sont surtout les résultats et les conséquences de la vengeance si soigneusement préparée par Gina qui laissent songeur. « [L]a rupture du grand réservoir d'eau du palais Sanseverina » passe « à peu près inaperçue » (p. 504). Bien davantage, l'assassinat du prince<sup>75</sup> est lui aussi comme éclipsé par le récit de la révolte qu'il occasionne, bien vite étouffée, mais au cours de laquelle le peuple « voulait aller mettre le *feu* aux portes de la citadelle » (p. 512). Le plus grand paradoxe tient dans le fait que la mort d'Ernest IV semble effacer à son tour les traits les plus tyranniques du personnage : ceux qui lui survivent et le comparent à son fils – Mosca et Gina entre autres – ne veulent conserver de lui que le souvenir d'un homme certes « méchant et envieux », mais auquel la guerre « avait donné de la tenue » (p. 518), qui « avait du caractère comme tout le monde » (p. 521) et qui, par-dessus tout, « ne nous eût pas fait veillé jusqu'à trois heures du matin, avant de prendre un parti<sup>76</sup> » (p. 533) : s'étonnera-t-on alors de ne le plus voir désigné après sa mort que par l'expression aussi clichée que récurrente « le *feu* prince » ?
- 22 La séquence du feu de cheminée, lui aussi provoqué, involontairement cette fois, par Gina au palais princier, fait tout autant sourire, surtout lorsque l'on voit Mosca se précipiter quelques lignes plus loin « au *feu* du château » (p. 534). Le lecteur, habitué qu'il est aux syllepses de sens qui font le miel de l'instance narrative, aura du mal à ne pas se rappeler alors le cri poussé par Fabrice au début du roman : « m'y voilà donc enfin au *feu* » (p. 181)... mais la bataille est alors bien dérisoire. Ultime et tout aussi troublante coïncidence : c'est juste après avoir fait donner à Fabrice « le signal du grand péril » (« *Le feu a pris au château !* » ; les italiques sont de l'auteur) que le narrateur informe son lecteur de l'« énorme imprudence<sup>77</sup> » (p. 470) commise par Gina au cours du mariage de la sœur du marquis Crescenzi. Or c'est précisément cette imprudence – l'empoisonnement involontaire du général Conti – qui, peu ou prou, va enclencher la catastrophe finale...
- 23 Contrairement à ce qui se passe pour Fabrice, *l'épreuve du feu* se traduit pour Gina par un véritable Waterloo, puisque tous ses projets capotent : Fabrice lui échappe, sa vengeance se délite ou bien elle est présentée sous un jour qui la dévalorise absolument. On aurait pu être en cela alerté par deux utilisations du cliché « tempérament ardent ». La première se situe au chapitre xv, lorsqu'au sein du « cercle de courtisans » qui se forme autour de Clélia et de Gina, surgit « une circonstance qui jusque-là ne s'était jamais présentée à l'observation de la Cour : les yeux de la jeune fille avaient plus de *feu*, et même, si l'on peut ainsi dire, plus de passion que ceux de la belle duchesse » (p. 385). Ainsi, le *feu* n'est désormais plus l'apanage de Gina, il est en quelque sorte transmis à Clélia, comme en témoigne l'amour passionné que Fabrice va bientôt lui vouer. On trouve la seconde au chapitre XXI, lorsque le seul personnage auquel Gina trouve encore « le *feu* d'une âme ardente » n'est plus que le *fou* Palla (p. 471), qui ne parvient même pas à « ranimer le *feu* sacré dans des âmes qui se trouvèrent glacées par

l'égoïsme » (p. 525) : les deux clichés seraient-ils ici mobilisés pour souligner le caractère dérisoire de l'entreprise montée par Gina ?

## Conclusions

- 24 À travers ces associations de clichés d'apparence anodine, l'épreuve du feu connue par ces deux incarnations de la folie que sont Fabrice et Gina pourrait donc bien révéler ce qui les oppose profondément dans la course au bonheur à laquelle chacun d'entre eux se livre et qui est l'un des ressorts majeurs du roman. Le refus par Fabrice de tirer sur les gendarmes de Grianta est, on l'a vu, le résultat d'un vrai choix : celui de renoncer au feu et à toute la symbolique héroïque qui l'accompagne. Il y a loin du bonheur de ce leurre burlesque que fut pour lui Waterloo à celui que lui procurent son retour à Grianta et, surtout, son emprisonnement à la tour Farnèse. Mais il lui a fallu pour cela courir des risques infiniment plus sérieux que ceux qu'il a rencontrés sur le champ de bataille. Fabrice refusant de quitter sa prison, avant d'y retourner pour s'y constituer prisonnier et y retrouver celle qu'il aime, assume le risque qu'il court d'y être empoisonné. La conquête du bonheur fou est à ce prix, mais l'ivresse qu'il lui procure est d'une tout autre qualité que celle qu'il avait connue à Waterloo : elle venait alors de la colère ou de l'alcool<sup>78</sup>, elle provient maintenant du danger qu'il y a à « exposer sa vie », à l'instar des Milanais de 1796<sup>79</sup>. On rejoindra ici volontiers l'interprétation suggérée par Shoshana Felman, pour laquelle, dans la *Chartreuse*, c'est « la mort [qui] donne du prix à la vie » : « le bonheur, pour Stendhal, ne pouvait s'accomplir qu'à l'intérieur d'une structure tragique<sup>80</sup>. »
- 25 Or, c'est précisément ce que n'entend pas Gina, lorsqu'elle aide Fabrice à s'évader contre son gré : « Il est fou, pensa la duchesse, la prison l'a changé, il prend les choses au tragique » (p. 366)<sup>81</sup>. La folie de Gina ne va pas jusqu'à cette extrémité : risquer sa vie. Elle ne supporte pas que l'on « expose » celle de son neveu (p. 391) ni même que Palla en fasse autant avec la sienne propre, alors qu'il était prêt à la sacrifier (p. 473, 478). Dans le complot qu'elle élabore avec ce dernier, elle exige d'ailleurs « [q]ue jamais personne ne sache qu'[elle a] trempé dans cette affaire » (*ibid.*). Comment, dans ces conditions, sa folie pourrait-elle comprendre celle de Fabrice ? Le long et « triste monologue » au cours duquel elle réalise qu'elle a été supplantée par Clélia dans le cœur de son neveu se présente dès lors moins comme celui d'une femme bafouée que comme le constat que le bonheur qu'elle recherchait et qui désormais l'abandonne n'avait rien de commun avec celui que poursuit Fabrice : d'un côté, « vanité » et « joie enfantine », de l'autre, maturité de la passion pleinement assumée<sup>82</sup>. On ne s'étonnera guère dès lors que, pour cette femme désormais « malheureuse » – autre cliché<sup>83</sup> –, l'illumination de Sacca et son feu d'artifice représentent le « plus grand bonheur de [s]a vie » (p. 494).
- 26 Les clichés dans la *Chartreuse* ne sont donc pas dispersés au hasard, ils ne servent pas seulement à stigmatiser un comportement langagier ou à ironiser à son propos, mais ils sont aussi davantage qu'une série de clins d'œil adressés par Stendhal à son lecteur. Bien sûr, il s'amuse, à n'en point douter, avec les uns comme avec l'autre : la paronomase que l'on a repérée entre *fou* et *feu* n'est peut-être pas fortuite<sup>84</sup>, et il n'est pas absolument gratuit que le dernier chapitre s'ouvre sur le personnage bouffon du courtisan Gonzo qui,

si le feu eût pris au palais Crescenzi, [...] eût *exposé sa vie* pour sauver un de ces beaux fauteuils de brocart d'or, qui depuis tant d'années accrochaient sa culotte de soie noire, quand par hasard il osait s'y asseoir un instant. (p. 584)

- 27 Belle manière de clore sur une pirouette grotesque une suite de clichés dont on a pu apprécier l'importance tout au long du roman, mais qu'à ce stade, il n'y aurait plus de sens à prolonger<sup>85</sup>. Et c'est peut-être cette pirouette, « insignifiante » à proprement parler, qui souligne, mieux encore que les autres items de la série, l'importance stratégique de ces clichés, qui ne sont pas semés au hasard de la plume, mais qui, par leur répétition, se signalent à l'attention du lecteur comme de véritables réseaux de sens : ils ont, comme les mots aux yeux de Rassi, « souvent une physionomie dans l[eur] position [...], qu'aucune traduction ne saurait rendre » (p. 407). Encore n'a-t-on levé ici qu'un coin du voile : il y aurait une étude d'ampleur à conduire sur ces réseaux de clichés qui participent activement à la construction du sens dans le roman stendhalien, construction à laquelle le lecteur se doit de participer activement. Comme le suggère Yves Ansel, quand le narrateur se tait et « laisse en quelque sorte le texte parler seul, alors c'est au lecteur que revient “le travail” [...] de lire, c'est-à-dire de relier, de mettre en relation des mots, des expressions, des scènes, des passages, parfois très éloignés les uns des autres<sup>86</sup> ». L'histoire ne dit pas si Desnos et Duchamp, contemporains du lecteur de 1930 tant rêvé par Stendhal, pensaient à la *Chartreuse* lorsqu'ils écrivaient : « Croyez-vous que Rose Sélavv connaisse ces jeux de fous qui mettent le feu aux joues<sup>87</sup> ? » Gageons, quoi qu'il en soit, que HB en eût été saisi d'un rire fou !

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages de Stendhal

*Armance* [1827], in *Œuvres romanesques complètes*, dir. Yves Ansel et Philippe Berthier, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

*Le Rouge et le Noir* [1830], in *Œuvres romanesques complètes*, dir. Yves Ansel et Philippe Berthier, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

*Lucien Leuwen* [posth. 1894], in *Œuvres romanesques complètes*, t. II, dir. Y. Ansel, Ph. Berthier, X. Bourdenet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

*La Chartreuse de Parme* [1839], in *Œuvres romanesques complètes*, t. III, dir. Y. Ansel, Ph. Berthier, X. Bourdenet, S. Linkès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

### Bibliographie critique

Amossy, Ruth, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », dans Gilles Mathis (dir.), *Le Cliché*, Toulouse, PU du Mirail, 1997, p. 21-28.

- Amossy, Ruth et Herschberg Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, « 128 », 1997.
- Amossy, Ruth et Rosen, Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, CDU / SEDES, 1982.
- Ansel, Yves, *Pour un autre Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Aristote, *Poétique* [4<sup>e</sup> s. av. J.-C.], éd. Pierre Destrée, Paris, Flammarion, 2021.
- Blin, Georges, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, Corti, 1958.
- Bordas, Éric et Rannoux, Catherine (dir.), « Clichés et Clichages », *La Licorne*, n° 51, 2001.
- Crouzet, Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, « Idées », 1981.
- Crouzet, Michel, *Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, PUF, 1995.
- Crouzet, Michel, « *La Chartreuse de Parme*, roman de l'esprit » [1990], in *Le Roman stendhalien. La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 99-135.
- Crouzet, Michel, *Rire et tragique dans La Chartreuse de Parme* [2000], Paris, Eurédit, 2006.
- Damourette, Jacques et Pichon, Édouard, *Des mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française* [1930-1956], Paris, d'Artrey, 1968-1987, 8 vol.
- Desnos, Robert et Duchamp, Marcel, « Rose Sélavy (1922-1923) », in Robert Desnos, *Corps et biens* [1953], Paris, Gallimard, « Poésie », 1983.
- Didier, Béatrice, « Stendhal subtil interprète de La Fontaine », *L'Année stendhalienne*, n° 2, 2003, p. 237-243.
- Dubois, Jean et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- Felman, Shoshana, *La « Folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Corti, 1971.
- Hamm, Jean-Jacques et Lessard, Grégory, *Concordances de La Chartreuse de Parme*, Hildesheim / Zürich / New York, Oms / Weidmann, 2000.
- Jefferson, Ann, « Erreur et quiproquo dans *La Chartreuse de Parme* », in Michel Crouzet (dir.), *Stendhal*, La Chartreuse de Parme, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1996, p. 173-184.
- Parmentier, Marie, « Les paroles d'autorité dans le roman stendhalien », in Philippe Berthier et Éric Bordas (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, PSN, 2005, p. 181-196.
- Paulhan, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941.
- Pavet, Pierrette, *Stendhal et le ridicule*, Paris, Eurédit, 2013.
- Perrin-Naffakh, Anne-Marie, *Le Cliché de style en français moderne*, Lille / Bordeaux, ANTR / PU, 1985.
- Philippot, Didier, « Le réalisme subjectif dans *La Chartreuse de Parme* : une idée reçue ? », in Michel Crouzet (dir.), *Stendhal*, La Chartreuse de Parme, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1996, p. 325-352.
- Preiss, Nathalie, « *La Chartreuse de Parme* : chartreuse ou folie ? Folie, rire et politique », in Michel Crouzet (éd.), *Stendhal*, La Chartreuse de Parme, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1996, p. 353-365.
- Prévost, Jean, *La Création chez Stendhal* [1951], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1996.
- Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* [1992], Paris, Le Robert, 2000.

Riffaterre, Michael, « Fonction du cliché dans la prose littéraire » dans *Essais de stylistique structurale* [1970], trad. et préf. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 161-181.

Thompson, Christopher W., *Le Jeu de l'ordre et de la liberté dans La Chartreuse de Parme*, Aran, Le Grand-Chêne, 1982.

## NOTES

1. Le maître, auteur il y a cinq lustres d'un cours d'agrégation sur la *Chartreuse* entré dans la légende de Paris 4, le collègue, l'ami, l'amateur de mots d'esprit reconnaîtra, le moment venu, de quelle façon il fut à l'origine de cette incursion en Stendhalie : il faut rendre à Gérard...
2. Anne-Marie Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne*, Lille / Bordeaux, Atelier national de reproduction des thèses Univ. Lille 3 / Presses universitaires de Bordeaux, 1985, p. 65.
3. Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* [1992], Paris, Le Robert, 2000, p. 777.
4. Anne-Marie Perrin-Naffakh, *op. cit.*, p. 65.
5. Michael Riffaterre, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 163.
6. *Ibid.*, p. 162.
7. Comme le précise Anne-Marie Perrin-Naffakh, si la structure courante du cliché reste la locution figée, il existe aussi un type de « cliché à mot unique », à partir du moment où se trouve présent « [l']élément rhétorique qui [...] marque tout cliché ». Cette « réalisation minimale du stéréotype » prend alors la forme « d'un trope au sens strict (métaphore [...]; métonymie [...]; synecdoque [...]), ou [...] élargi (mythologisme [...]). Le mot-cliché est reconnaissable comme expression conventionnelle » (*op. cit.*, p. 32). Voir également Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, CDU-SEDES, 1982, p. 8 ; Ruth Amossy, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », in Gilles Mathis (dir.), *Le Cliché*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 22 ; Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, « 128 », 1997, p. 87-88. Voir en outre Éric Bordas et Catherine Rannoux (dir.), « Clichés et Clichages », *La Licorne*, n° 51, 2001.
8. Michael Riffaterre, art. cité, p. 162, 163, 168.
9. Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1981, p. 18 et 22.
10. Anne-Marie Perrin-Naffakh, *op. cit.*, p. 325.
11. Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, *op. cit.*, p. 22.
12. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, Corti, 1958, p. 327-330.
13. *Le Rouge et le Noir*, in *ORC*, t. I, p. 447, 448, 462. Voir Michael Riffaterre, art. cité, p. 177 ; Anne-Marie Perrin-Naffakh, *op. cit.*, p. 439, 449-451 ; Marie Parmentier, « Les paroles d'autorité dans le roman stendhalien », in Philippe Berthier et Éric Bordas (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, PSN, 2005, p. 181-196.
14. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 125.
15. *Le Rouge et le Noir*, in *ORC*, t. I, p. 426.
16. Anne-Marie Perrin-Naffakh, *op. cit.*, p. 325. Voir aussi p. 366.
17. *Armance*, « Avant-propos », in *ORC*, t. I, p. 87.
18. Jean Prévost, *La Création chez Stendhal* [1951], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1996, p. 464.
19. On se réfère, pour ces différentes occurrences du mot *champ*, aux propositions du *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* (Jean Dubois et al., Paris, Larousse, 1994) : « [...] le terme de *champ lexical* est réservé à l'ensemble des mots désignant les aspects divers d'une technique, d'une relation, d'une idée [...]. Le *champ sémantique* est alors réservé à l'ensemble des



distributions d'une unité de signification dans lesquelles cette unité possède un sémantisme spécifique » (p. 277). Quant à la notion de *champ dérivationnel*, elle « repose sur la constatation que le même morphème se distingue dans ses diverses significations par une série différente de dérivés » (p. 81).

20. Jean-Jacques Hamm et Grégory Lessard, *Concordances de La Chartreuse de Parme*, Hildesheim / Zürich / New York, Oms / Weidmann, 2000, p. 605-606, 622-623, 635, 637.

21. S'y ajoutent, pour le champ dérivationnel, 45 occurrences du nom *folie* et deux de l'adverbe *follement*. On a recensé la présence du nom dans un certain nombre d'expressions lexicalisées comme *faire une/des folie(s)* ou *faire la folie de* (9 occ.), *aimer à la folie* (2), *laissons ces folies*, *moment de folie* (1).

22. Shoshana Felman, *La « Folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Corti, 1971, p. 24 sqq. Voir en outre Nathalie Preiss, « *La Chartreuse de Parme* : chartreuse ou folie ? Folie, rire et politique », in Michel Crouzet (dir.), *Stendhal, La Chartreuse de Parme*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1996, p. 353-365.

23. « Ferrante Palla, un fou de notre pays » (*La Chartreuse de Parme*, in *ORC*, t. III, p. 239 : c'est alors Mosca qui parle). Voir aussi les trois occurrences des p. 471-473, placées dans la bouche de Gina, de ses gens et des gendarmes. Les références à l'ouvrage seront désormais signalées par la simple mention du ou des numéro(s) de page entre parenthèses : sauf mention particulière, les italiques sont de notre fait.

24. « Au sens figuré, dérivé du sens propre, le signifiant “folie” n'implique pas un diagnostic, mais une image, une certaine apparence [...]. Les personnages dits “fous” ne le sont pas, médicalement parlant, mais ils sont représentés “comme des fous” » (Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 35). C'est le cas dans *La Chartreuse* lorsque la folie est invoquée par un personnage pour excuser son attitude ou celle d'un autre ou bien reprocher un comportement qu'il ne comprend pas, comme Fabrice à sa propre adresse (« sur le lac j'étais un peu fou, je ne me suis pas aperçu dans mon enthousiasme de sincérité que mon compliment finit par une impertinence » – p. 303) ou Gina à l'égard de Fabrice (« Il est fou, pensa la duchesse, la prison l'a changé, il prend les choses au tragique » – p. 466) : on pourrait multiplier les exemples.

25. *Rire* (4 occ.), *passion* (3), *espérance*, *idées*, *joie*, *mal à la tête*, *succès* (2), *amour*, *jalousie* (1).

26. *De bonheur* (6 occ.), *d'amour* (5), *de douleur*, *de joie* (3), *à lier*, *d'astrologie* (1).

27. *Amoureux* (5 occ.), *partisans* (1).

28. *Malheureux* (2 occ.), *grands* (1).

29. *Rire comme un fou* (2 occ.).

30. Eu égard aux dimensions nécessairement restreintes d'une telle étude, on ne s'arrêtera pas ici aux nombreuses expressions convenues issues du champ lexical de la folie repéré par Shoshana Felman (*op. cit.*, p. 22-23), non plus qu'aux occurrences du champ dérivationnel de la *fureur* (*furieux*, *furibond*), qui ne relèvent que très indirectement du sens figuré et, partant, du cliché. On ne se privera pas toutefois d'avoir recours secondairement à cette abondante matière pour les besoins de la démonstration.

31. *Faire feu* (4 occ.), *mettre le feu à et être au feu* (2), *jeter au feu et raviver le feu sacré* (1), qu'on peut gloser respectivement par « tirer », « incendier », « être au combat », « brûler » et « ranimer l'énergie, l'ardeur », ce qui en fait autant de clichés.

32. C'est le cas des groupes nominaux *feu d'artifice* (3 occ.), *feux de peloton* (2), *coup de feu* (2), *feu de file* (1) et du groupe verbal *prendre feu* (4). On peut voir une synecdoque dans l'emploi de *feu* au sens de « feu d'artifice » (p. 495) : s'agit-il alors d'un cliché ? On aura l'occasion d'y revenir.

33. On pourrait faire une analyse assez proche de la présence du cliché *feu sacré* sous la plume de Palla avouant à Gina l'échec de la révolte contre le tyran parmesan (p. 525).

34. Michel Crouzet, *Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, PUF, 1995, p. 66. Voir en outre Didier Philippot, « Le réalisme subjectif dans *La Chartreuse de Parme* : une idée reçue ? », in Michel Crouzet (dir.), *Stendhal, La Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, p. 325-352.

35. Voir, entre autres, Michel Crouzet, « *La Chartreuse de Parme*, roman de l'esprit », in *Le Roman stendhalien*. *La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 119, ainsi que les éclaircissements proposés par Philippe Berthier dans son édition de *La Chartreuse* (ORC, t. III, p. 1327), et surtout l'analyse très circonstanciée du feuilleté énonciatif propre à ce passage offerte par Béatrice Didier (« Stendhal subtil interprète de La Fontaine », *L'Année stendhalienne*, n° 2, 2003, p. 240-243).
36. Autre source abondante de clichés, eu égard à l'ampleur du corpus – 180 occurrences recensées dans les *Concordances* – et aux nombreuses séquences lexicalisées que le mot autorise : autre enquête à mener...
37. Dans le même passage, l'instance narrative précise par deux fois qu'il est « hors de lui de bonheur » (p. 408).
38. Michel Crouzet, *Rire et tragique dans La Chartreuse de Parme*, Paris, Eurédit, 2006, p. 198.
39. Voir p. 170, 174, 175, 176, 189, etc.
40. « [...] nous sommes flambés » (p. 188), « Un seul est flambé, avec de la cavalerie sur le dos » (p. 192).
41. Voir p. 169, 171, 172, 179, etc.
42. Ruth Amosy et Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 126.
43. Il faudrait tenter d'aborder sous cet angle l'ensemble de l'œuvre stendhalienne, comme l'a suggéré Christopher W. Thompson pour *La Chartreuse* (*Le Jeu de l'ordre et de la liberté dans La Chartreuse de Parme*, Aran, Le Grand-Chêne, 1982, p. 37 *sqq.*).
44. Michel Crouzet y voit « l'arbitraire du narrateur stendhalien » qui contribue à « placer les héros dans le jeu entrecroisé et contradictoire (et se contredisant sans cesse lui-même car les critères varient), de la sympathie et de la moquerie [...] on ne sait plus s'il faut [...] prendre [les mots] au sens propre, ou dans un sens ludique, ou dans un sens quelconque » (*Rire et tragique dans La Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, p. 196 et 198).
45. Sur la différenciation entre personnages principaux et secondaires dans *La Chartreuse*, voir Pierrette Pavet, *Stendhal et le ridicule*, Paris, Eurédit, 2013, p. 219 *sqq.*
46. Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 26.
47. Aucune occurrence aux chapitres III, IV, VIII, XII, XV, une seule aux chapitres IX et X, contre 11 au chapitre I (les Français à Milan), 10 au chapitre V (le retour de Fabrice en Italie), 26 aux chapitres VI et VII (la « folie d'amour » de M.), 10 au chapitre XIII (histoire de la Fausta), 38 aux chapitres XIX à XXII (Fabrice en prison, intervention de Palla et délivrance de Fabrice par Gina).
48. C'est le cas, entre autres, pour les gendarmes (2 occ.), de Fabio Conti (2), de Ludovic et de la Fausta (3 chacun). À noter les occurrences parallèlement associées aux deux princes : 2 occurrences et 1 de l'adverbe *follement* pour l'un comme pour l'autre, tandis que sont mobilisées les mêmes caractérisations tirées du champ lexical de la folie pour stigmatiser leur tempérament colérique (*furieux* [7 occ.], *fureur* [1] et *hors de lui* [4]). Moyen pour Stendhal de souligner une lourde hérédité ?
49. L'expression est empruntée par Shoshana Felman (*op. cit.*, p. 34) à *Lucien Leuwen* (ORC, t. II, p. 246). Voir *supra*, note 23 (11 occ. pour *fou*, adjectif ou substantif, 2 pour *folie*, la plupart au chapitre XXI, les autres dispersées sur les chapitres VI, XXII à XXIV).
50. Voir p. 226, 302, 395, 447.
51. 8 occurrences pour *fou* et 7 pour *folie* entre les p. 230 et 272 ; on peut y ajouter celles de *rage*, *fureur* (2 occ.), *s'enivrer*, *éperdument*, *hors de lui*, *s'égarer*, *furibondes* (1).
52. Voir p. 149-150, 153, 257, 469, 545.
53. L'ensemble du champ lexical de la folie est alors mobilisé en quelques lignes, comme lorsqu'elle apprend l'emprisonnement de son neveu (« Comment peindre le moment de désespoir qui suivit [...] chez une femme aussi *peu raisonnable*, aussi esclave de la sensation présente, et, sans se l'avouer, *éperdument* amoureuse du jeune prisonnier ? Ce furent des *cris inarticulés*, des transports de *rage*, des mouvements *convulsifs*, mais pas une larme. [...] La duchesse jeta des *cris*

[...]. Sa tête troublée ne voyait aucune autre probabilité dans l'avenir. [...] Quels yeux égarés la duchesse ne jeta-t-elle pas autour d'elle ! » – p. 391-392) ou lorsqu'elle s'abandonne à Ernest V pour arracher Fabrice à la tour Farnèse (« Je le jure, s'écria-t-elle avec des yeux égarés [...]. D'un air égaré elle dit à son cocher de mettre ses chevaux au galop [...]. La duchesse se jeta au cou de Fabrice, et tomba dans un évanouissement qui [...] donna des craintes [...] pour sa raison » – p. 549-551).

54. Elle se dit en outre capable de toutes les « folies » pour sauver son neveu (p. 395).

55. Un peu plus d'une trentaine d'occurrences pour *folie* et *fou* (adjectif et substantif), plus de soixante pour leur champ lexical.

56. Il n'apparaît à Waterloo que « furieux » ou « ivre de colère » (p. 170, 172, 185, 202), même si, on l'a vu, l'approche des combats le met « hors de lui d'enthousiasme et de bonheur » (p. 173).

57. Jacques Damourette et Édouard Pichon, *Des mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française*, § 3127, Paris, D'Artrey, t. 7, 1983, p. 388-390.

58. « Ce mot cruel [la trahison de son frère] donna comme un accès de folie à notre héros » (p. 210).

59. L'occurrence (p. 303) est citée *supra*, note 24.

60. Voir p. 337-341.

61. Dans la seule deuxième partie du roman, on trouve 13 fois le premier (adjectif et substantif) et 8 le second, soit les deux tiers des occurrences ayant Fabrice pour référence.

62. Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, *op. cit.*, p. 325.

63. « [...] cette journée passée en prison dans un clocher fut peut-être l'une des plus heureuses de sa vie » (p. 288).

64. « [...] je voudrais, avant de mourir, aller revoir le champ de bataille de Waterloo » (p. 289).

65. Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 198.

66. « [...] n'allez pas faire feu avant l'ordre » (p. 188) ; [...] ne lâche ton coup qu'à bout portant » (p. 189).

67. Voir Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 202-203, 207 ; Pierrette Pavet, *op. cit.*, p. 197-198. Comme c'est souvent le cas, Mosca a perçu ce point avant tout le monde : « cette tête joint l'extrême bonté à l'expression d'une certaine joie naïve et tendre qui est irrésistible. Elle semble dire : il n'y a que l'amour et le bonheur qu'il donne qui soient choses sérieuses en ce monde » (p. 270).

68. L'expression sera répétée quelques lignes plus loin, au moment où il envisage de « casser [...] la tête d'un coup de pistolet à un valet de chambre » dont il veut s'accaparer le cheval.

69. Du côté de Gina : « La duchesse perdit la tête absolument en revoyant Fabrice » (p. 491) ; « elle était folle ce jour-là [...]. Ludovic [...] dit que madame la duchesse était folle de douleur » (p. 492) ; « il la crut devenue folle, tant les regards qu'elle lui lançait étaient singuliers (p. 493) ; « Est-ce que vous pourrez me nier cela ? dit-elle en marchant sur Ludovic avec des yeux où éclatait la plus sombre fureur. Ludovic recula de quelques pas et la crut folle [...] je veux que mes bons habitants de Sacca aient une journée folle » (p. 494) ; « Fabrice, le comte lui-même, doivent ignorer cette folle plaisanterie [...] Ah ! ma pauvre terre ! pensa Ludovic ; le fait est qu'elle est folle ! » (p. 496). Cette folie incendiaire se communique à Ludovic, qui « brûle de voir [s]a terre de la Ricciarda » (p. 494 – les secondes italiques sont de l'auteur) : « Ludovic se jeta [aux] pieds [de Gina] fou de joie » (p. 493) ; « Ah ! l'excellente idée qu'a madame ! s'écria Ludovic, riant comme un fou [...] la duchesse regardait avec complaisance ses rires fous » (p. 495-496).

70. Voir p. 495, 497, dont le titre courant est « Folies ». Voir en outre Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 28 : « un titre implique un choix conscient, la valorisation réfléchie d'un mot de signification par excellence » (les italiques sont de l'auteur).

71. « Quand les fontaines de vin, l'illumination et le feu d'artifice seront bien en train, tu t'esquiveras prudemment » (p. 495) ; « qu[e l'homme d'affaires] t'obéisse en tout pour l'illumination, le feu d'artifice et le vin » (p. 496).

72. Voir p. 486 : c'est cette ivresse de la garnison qui facilite l'évasion de Fabrice (voir p. 487, 498).

73. Voir Christopher W. Thompson, *op. cit.*, p. 123.

74. La « soirée sublime » à Sacca est « suivie » d'une « ivresse générale » qui met les gendarmes en déroute (p. 504).
75. On se rappelle que Gina avait exigé de Palla « qu[e le prince] meure par le poison » : « j'aimerais mieux le laisser vivre que de le voir atteint d'un coup de feu » (p. 478). Sur le choix de ce moyen, dont l'interprétation reste encore à éclaircir, voir Christopher W. Thompson, *op. cit.*, p. 134 *sqq.*
76. Comble de l'ironie : ce propos est placé dans la bouche de Gina...
77. Une imprudence qui caractérise Gina et qui est signalée à mainte reprise dans le roman, souvent en lien avec la *folie* du personnage, depuis son désir, vite réprimé, de voir Fabrice devenir page du prince Eugène (p. 153) jusqu'à son incapacité à modérer ses sentiments envers lui devant Mosca (p. 260) qui, sur ce point, la perce rapidement à jour (p. 231, 267). Voir Ann Jefferson, « Erreur et quiproquo dans *La Chartreuse de Parme* », in Michel Crouzet (dir.), *Stendhal, La Chartreuse de Parme, op. cit.*, p. 178-179.
78. Voir p. 183-185.
79. Voir p. 144. On notera que l'expression, pratiquement absente du récit de Waterloo, où elle n'est utilisée qu'en mauvaise part (« je ne faisais rien que m'exposer à être tué ; métier de dupe » – p. 189), reparait, comme on l'a vu, dans l'épisode des *mortaretti* (p. 290) puis au moment de l'« affaire » de la Fausta (p. 339), avant de devenir récurrente, en association avec le bonheur amoureux que Fabrice et Clélia cherchent à conquérir en prenant tous les risques (voir p. 454, 455, 466, etc.).
80. Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 221 (c'est l'auteure qui souligne).
81. Voir aussi p. 537. Il semble en revanche que Mosca ait, comme Fabrice, une conception *tragique* du bonheur (voir p. 298, 492).
82. Voir p. 510-511. Sur le sens de ce passage, voir Yves Ansel, *Pour un autre Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 312-313.
83. L'adjectif, pris en charge par elle ou l'instance narrative, revient 16 fois à son propos à partir du chap. xvi. Est-il encore besoin de commenter les dernières lignes du roman, qui la montrent juste avant sa mort, « réunissa[n]t toutes les apparences du bonheur » (p. 597) ?
84. Difficile de ne pas voir ce genre de clin d'œil goguenard dans le portrait de Mosca « fou » de « ses *fouilles* » (p. 302), dans les formules qu'il utilise (« Si un caprice de la vanité de cet homme imprudemment bravée me coûte le *bonheur*, du moins l'*honneur* me restera » – p. 404) ou encore dans la première apparition de la marquise *Raversi*, nièce du duc *Sanseverina* (dont son nom est l'anagramme partielle), dont le principal objectif est de « renverser » Mosca (p. 244). Voir Michel Crouzet, « *La Chartreuse de Parme*, roman de l'esprit », art. cité, p. 116.
85. Déjà, lorsque la thématique du feu n'était plus de mise au sujet de Fabrice, on voyait l'instance narrative s'en servir de manière assez goguenarde à travers l'allusion à la « belle perruque anglaise avec des cheveux du plus beau rouge » dont s'affuble « notre héros » dans l'épisode de la Fausta : elle est censée être l'image « des flammes qui brûlaient son cœur » et à l'origine d'« un sonnet que la Fausta trouva charmant » (p. 340-341). La médiocrité du comparant prend le contrepied du principe aristotélicien qui veut que celui-ci élève le comparé (*Poétique* 1448a 17-18, 1458a 18) : le renouvellement du cliché de la flamme amoureuse se mue en parodie grotesque, et l'on ne sait qui s'en amuse le plus, de Fabrice, de Stendhal ou de son lecteur (voir Christopher W. Thompson, *op. cit.*, p. 45).
86. Yves Ansel, *op. cit.*, p. 302.
87. « Rose Sélavy (1922-1923) », in Robert Desnos, *Corps et biens* [1953], Paris, Gallimard, « Poésie », 1983, §24, p. 35 : à ce propos, on n'oubliera pas que les personnages de la *Chartreuse* sont fréquemment sujets à piquer des fards (voir p. 216-217, 422, 423, 425, 426, etc.) !

---

## RÉSUMÉS

Au nombre des lieux communs, les séquences lexicalisées que représentent les clichés se remarquent par leur nombre chez Stendhal, ce qui peut paraître paradoxal en un temps qui commence à proscrire les stéréotypes en littérature et chez un auteur si soucieux de ne pas laisser parler les autres à travers lui. Que signifie la présence des clichés dans l'écriture stendhalienne ? Tic, critique, clin d'œil ? Ou bien mobilisent-ils un sens plus profond ? On examine ces questions à la lumière de la distribution et du croisement de deux paronymes récurrents dans *La Chartreuse de Parme* : *fou* et *feu*.

Among the commonplaces, the lexicalised sequences represented by clichés are notable for their sheer number in Stendhal's work, which may seem paradoxical at a time when stereotypes were beginning to be outlawed in literature, and in an author so concerned not to let others speak through him. What does the presence of clichés mean in Stendhal's writing? Are they tic, critical, a wink? Or do they mobilise a deeper meaning? We examine these questions in the light of the distribution and intersection of two recurring paronyms in *La Chartreuse de Parme*: *fool* and *fire*.

## INDEX

**Mots-clés** : cliché, folie, stylistique, paronymie

**Keywords** : cliché, madness, stylistics, paronymy

## AUTEUR

### ALAIN GUYOT

Alain Guyot, professeur à l'université de Lorraine (Nancy – EA 7305 « Littératures, Imaginaire, Sociétés »), s'intéresse à la poétique et à la stylistique des récits de voyage, du tournant des Lumières à la fin du romantisme. Il a consacré plusieurs ouvrages, personnels ou collectifs, et de nombreux articles à ces thématiques (dernier ouvrage en date : *Voyages illustrés aux pays froids*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2020). Il dirige en outre avec Sarga Moussa la section « Voyages » dans l'édition des *Œuvres complètes* de Théophile Gautier chez Champion, et il prépare, pour les Classiques Garnier, l'édition de *L'Espagne sous Ferdinand VII* de Custine.