

ILDA TOMAS

Université de Grenoble

## LE RIRE DE LA CHARTREUSE

Abstract. Tomas Ilda, *Le rire de la Chartreuse* [The laughter of Charterhouse]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXVI: 2009, pp. 243-250. ISBN 978-83-232-2035-0. ISSN 0137-2475.

To listen to Stendhal's laughter... The frequency of a verb denoting laughter and the analysis of what is constant and changeable in its use enable the reader to get into the spirit of the novel. The laughter radiates with the power of its sharpness, its attack and its passion to unmask; it gives the characters an ethical and egotistical dimension for it functions as a verbal germ of the conflict between an individual and the society and at the same time as the basic way to escape its real threats. Functioning as a beneficial upheaval, the sign of a political and social emancipation and discourse distancing itself, the laughter shows narcissistic predisposition of Stendhal's character and his/her ontological loneliness. To listen to Stendhal's laughter – and to laugh with him – is to take part in the mediation characterized by irony, nobleness and clarity of vision, the mediation that the writer undertakes in difficult relations between the man and the world, the history, other people and himself.

„Et le rire partout dénudant le bonheur”

Paul Eluard

Homère parle du rire de la terre verdoyante ou encore de celui, inextinguible, des dieux. Pauvre rire des hommes, par contre, qui gravite autour des méfaits et méprises de la société, des vanités politiques et des usures de l'histoire ! Et c'est assurément à partir de ces expériences négatives que le rire de Stendhal prend son élan : pourtant, nous y frotter, à travers un recensement empirique – et amoureux – du verbe, va nous amener à déborder ces démarcations et à y découvrir le foyer de l'esthétique et de l'ontologie de *La Chartreuse de Parme*<sup>1</sup>. Dans les vibrations de ce verbe magique trépite le sens, tressaille le réel, brûle l'inflexion d'une voix secrète et frémit « l'âme sensible » ! Rire qui distille la dissidence, sinon l'impertinence car il n'est ni impartial, ni objectif, ni irresponsable !

---

<sup>1</sup> Les références à *La Chartreuse de Parme* renvoient à l'édition Garnier Frères, parue en 1950. Par la suite, elles seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

Innombrables sont les assignations à rire : le bouffon, le grotesque, le comique, le ridicule ; innombrables les rapprochements ou contacts avec la gaieté, l'ironie, la joie, la moquerie, la raillerie, l'épigramme... d'où l'impossibilité à déchiffrer ce vaste champ du risible ; d'où la nécessité aussi d'apprendre à l'écouter pour percevoir ses multiples mises en rapport avec ses supports – qu'ils soient personnages, spectacles ou objets –, avec son contexte – de la phrase à l'ensemble du roman –, avec son rôle dans la narration... Et surtout apprendre à l'écouter résonner en nous, lecteurs de Stendhal, pour savoir y discerner – et sceller – ce pacte de lecture jusqu'à déceler l'enracinement du rire dans la vie profonde de l'écrivain afin de lui rendre son timbre exact.

Certes, l'on sait qu'il y a « un sourire de *La Chartreuse* comme il y a un sourire de la Joconde » (Bardèche, 1947 : 397). Mais il y a aussi un rire de *La Chartreuse* ! dont on devra saisir la spécificité – au-delà de sa fonction modeste, usagée, voire passe-partout – dans le donné textuel, dans le tissage entre les dispositifs stylistiques, rhétoriques et fictionnels et les contenus subjectifs.

Qui sont les rieurs de *La Chartreuse* ? En fait, presque tous, même les personnages épisodiques, et par ordre quantitatif, Fabrice, le comte Mosca et Gina. Et déjà – et étrangement – celui auquel s'associe le plus le verbe – qui conjugue apparence et identité – est Fabrice auquel l'auteur prête cette qualité physique particulière, à savoir « une figure toujours riante... et mieux que cela, un certain regard chargé de douce volupté... une physionomie à la Corrège » (p. 86). Singularité qui s'accusera dans le roman du fait que Clélia ne rit pratiquement jamais... Et lorsqu'on l'entendra, c'est que Fabrice l'aura fait rire (p. 259), lors de leur première rencontre. Signe déjà d'une profonde séparation, d'une irréalisable union, de l'intime contradiction de ce couple impossible et pourtant irréductible ! A la fois appel d'être (s) et écho qui va s'amplifier, s'assourdir et conduire au silence ces amants terribles !

Retrouvons d'abord la formidable puissance du rire dont l'irradiation sourd de l'intérieur, de cette retentissante pulsation de phonèmes qui s'élève et se répand au-dehors comme une impétuosité, un aveu physique. Et partons du verbe lui-même, dur et résistant, dans l'activation de la rugueuse et éclatante liquide /R/, dans la texture de ce monosyllabe rebondi au chiffre quasi matériel, comme le veut Sartre, à l'égal des notes du musicien ou des couleurs du peintre. Magnétisme sonore et dimension sensorielle de ce rire qui crépite, vibre, retentit ; qui suggère avant de désigner, de se dessiner et de se déployer dans l'espace et dans la rhétorique de représentation.

La définition de Littré détermine son action comme « une série de petites expirations saccadées, plus ou moins bruyantes, dépendant en grande partie, des contractions du diaphragme et souvent accompagnées de contractions également involontaires des muscles faciaux ». A ce précodage charnel s'ajoute un précodage culturel : tout se passe comme si la vérité présentée était soumise au spectacle. Du rire surgissent une mine, une atmosphère, un décor, une animation : il y a dupli-

cation entre la sémantique du verbe et la fébrilité plastique et visuelle qu'il engendre. Chaque rire se lit, s'entend, se voit selon une optique théâtrale, car on tient sous le regard celui qui pouffe ! Se concentrent dans les poses et postures d'énonciation du rire tous les poncifs qui désignent un procès cinétique ou statique, dans une expansion vectorielle des mouvements physiologiques, corporels et spatiaux.

Comment Stendhal décline-t-il le verbe pour dialectiser cette relation aux autres ? L'infinitif, peu employé en tant que tel, s'ouvre sur une mise en perspective, sur une notion de scène jouée, de contenance, de maintien et s'exerce pour toucher, amuser, se moquer, se défendre, blesser : on n'ose rire en présence d'Ascagne à la « grosse figure blafarde », et « aux cheveux poudrés » (p. 24). Rassi, qui se livre à des bouffonneries pour plaire souhaite qu'on le « vît rire » (p. 241) et même Fabrice, lors de la ridicule retraite aux flambeaux, affecte de « rire avec les majordomes chargés de le soigner » (p. 222). La convergence de sens souligne un déploiement spectaculaire de faits et d'effets et accentue un comportement ludique, postiche, théâtral. Et elle suppose la conscience exacerbée d'autrui, de son contrôle, l'emprise des autres, possession par le dehors que le rire chercherait à étancher, contourner, dévier...

Cette même forme infinitive du verbe s'intègre évidemment dans la locution « faire rire »... ce que font, dans *La Chartreuse*, un sonnet satirique (p. 467), une réplique maladroite de Gonzo (p. 468)... Toutes s'intègrent dans une activité sociale ou mondaine... Pourtant, à nouveau, seule exception, « notre héros » qui a eu l'heur – et le bonheur – de plaire à Clélia en la faisant rire, comme si, par là, il réduisait sa pudeur et son indifférence, entrouvrait une intimité, dévoilait une vérité profonde, comme si ce rire était sa référence fiable... valeur d'annonciation dans une énonciation qui découpe et enclôt une saisie souterraine, épanchement heureux ! : tout paraît disposé, entre Fabrice et la jeune fille, par cette véritable aimantation, pour la simplicité d'une communication immédiate, spontanée, scellée par ce précieux – et banal – échange de rires... telle une initiation au bonheur !

Le monosyllabe est cependant moins utilisé que le dissyllabique sous la forme récurrente : « dit en riant ». Le discours direct est introduit par un verbe de déclaration, placé souvent en incise. Les comparutions du verbe, sous l'aspect du participe présent, renforcent une présentation séquentielle théâtralisée et indiquent d'autre part le jeu dialogué des voix. Les verbes de parole (dire, répondre, s'écrier, ajouter) déroulent et approfondissent la conscience du rire et la réflexion et ce, d'autant qu'ils ponctuent, à diverses reprises, un discours célèbre, un mot d'auteur ou d'orateur et franchissent le temps et le texte :

- Vous parlez comme un académicien, s'écria le comte en riant... » (p. 168).
- Vous peignez comme Tacite ; et il [le comte] prit congé de lui en riant (p. 276).
- Le Prince, transporté de bonheur, voulait, ce soir-là, destituer avec scandale le ministre Rassi. La duchesse lui dit en riant : Savez-vous un mot de Napoléon ? (p. 433).

Tel un rire qui roulerait à travers les âges et les hommes, dans les livres, dans l'histoire, dans la légende !

Les autres formes du rire sont substantivées et le non-verbal l'emporte lorsqu'il s'agit d'évoquer l'allégresse, la drôlerie, l'enthousiasme, l'excès, le quiproquo ; « rire fou » attribué à des personnages secondaires mais qui accordent leur sympathie à Fabrice : celui des gendarmes devant leur confusion à identifier Fabrice – « cet enfant de seize ans » (p. 76) – avec le général Conti. « Rire fou » face à Fabrice (encore), faux marchand de baromètres, faux espion qui parle de l'empereur et de la liberté « dans les termes du plus vif enthousiasme ; sur quoi, l'officier de gendarmerie fut saisi d'un rire fou » (p. 31). Rire fou soulevé chaque fois par Fabrice comme s'il lui était attaché par vocation ! Sans doute parce qu'il y a en lui une non adéquation au monde qui, transposée dans le registre d'une dynamique linguistique, fait que l'on ne saurait rester renfrogné en face de lui !

La saisie sonore du rire devenu substantif l'associe à cette dimension courante chez Stendhal que sont l'éclat et la folie (et tous les moments extraordinaires en sont imprégnés), en fonction desquels se décuplent acceptions, significations et impulsions d'autant que son rythme interne sous-jacent implique une expansion incontrôlable et incontrôlée du héros, « convulsion bonne pour la santé » (p. 844), puissance d'expression, réponse, du moins réaction superlative, aux disproportions des faits avec les pensées, voire des mots avec les faits :

Notre prisonnier remonta légèrement les six marches qui conduisaient à sa cabane de bois ; le bruit devenait tellement fort au pied de la tour Farnèse [...] qu'il pensa que Grillo pourrait bien se réveiller. Fabrice, chargé de toutes ses armes, prêt à agir, se croyait réservé cette nuit-là aux grandes aventures, quand tout à coup il entendit commencer la plus belle symphonie du monde : c'était une sérénade que l'on donnait au général ou à sa fille. Il tomba dans un accès de rire fou : Et moi qui songeais déjà à donner des coups de dague ! (p. 312).

Rire fou de Fabrice qui comble les lacunes de l'instant, qui dénie toute rouerie policière, toute brisure superficielle, qui réfute toute faute et toute sanction et obtient ainsi, telle une opération alchimique, que signifient la pulsion, la passion ! De plus, l'intrusion de Stendhal (« notre prisonnier ») installe et renforce cette « corrélation de subjectivité » dont parle Benveniste qui place le rire dans l'axe de communication lecteur/héros/auteur ; en fait s'établit ainsi ce qu'exprimait la Sanseverina en évoquant un incontestable « état du rire », comme si le thème pouvait se circonscrire ou se dogmatiser.

De toutes façons, le rire est arrachement au fade, au silence, à l'engourdissement ; il secoue, « anéantit la vénération devant l'objet, devant le monde », essentiel pour créer « cette prémisse de l'intrépidité indispensable à toute approche réaliste du monde » (Mikhaël Baktine, 1978 : 186). Et c'est pourquoi Fabrice, le plus grand rieur de *La Chartreuse* n'a pas peur de soulever le ridicule ni de susciter le rire chez les autres (pas plus que Gina ou Clélia). Ils savent rire des choses et d'eux-mêmes. Si tout excès fait rire (c'est même toujours d'un excès que l'on rit),

la meilleure cible s'avère la vanité sociale, le snobisme, la volonté abusive de séduction, de pouvoir et de possession et, bien sûr, la valorisation de soi. Chacun des rires de Fabrice, tel son motif mélodique, dénonce sa factice importance et la fallacieuse dignité dont ne cesse de se revêtir le moi, dans ses attitudes sociales et ses relations avec autrui, en particulier « avec les têtes couronnées » (p. 240), comme lors de la réception de la « lettre énorme fermée avec une tresse de soie comme du temps de Louis XIV et adressée à son Excellence révérendissime monseigneur Fabrice del Dongo, premier grand vicaire du diocèse de Parme, chanoine, etc. Mais, est-ce que je suis encore tout cela ? se dit-il en riant » (p. 200).

Certes, le rire entre dans un rapport à l'autre et au monde, mais il est surtout la face narcissique de la dénonciation qu'il appuie. Avec Fabrice, il relève du jeu de connaissance égotiste, ramène aux sources personnelles et débouche au cœur spirituel de l'être, dans le refus de toute accentuation héroïque ou tragique ou lyrique de son personnage. A travers chacun d'eux s'extrait la conscience de ce qu'il est. Qu'il vole un cheval (chapitre 10), qu'il se batte en duel, tue un homme et en résulte blessé (chapitre 11) ; qu'il soit pourchassé, affamé ou qu'il occupe une méchante geôle assaillie de rats énormes, le timbre vivant de sa voix en rire résonne sous sa plénitude naturelle... ou encore, de là émerge une image authentique par où s'active le fait d'être pleinement soi-même !

Né d'une tension, d'une menace, d'un péril et donc souvent attaché à une situation dramatique mais fécondé par un élan intérieur, le rire de Fabrice ne retient que l'inattendu et congédie la peur parce qu'il répugne à ce qui adultère le réel – la duperie des apparences et l'asservissement – et à la prudence et aux calculs. S'il est le signe d'une « rupture enivrée de sa propre liberté » (Touchard, 1949 : 37), il a des allures de triomphe, de retour au sang-froid (p. 179) et s'harmonise même à l'innocence enfantine : qu'il s'agisse des personnages qui se consolent des maux et misères de la politique « en riant de tout, comme de vrais enfants » (p. 26) ; de Fabrice après qu'il eut récité la liste des péchés à l'église de St-Pétrone et fut entré dans le proche cabaret, presque en pâmoison de faim mais « en riant » et « avec la sérénité d'un enfant » (p. 197) ; ou encore de Stendhal lui-même : « J'aime à trouver, quand je vais me délasser au théâtre, une imagination folle qui me fasse rire comme un enfant ! » (*Racine et Shakespeare*).

Fabrice n'est-il pas similairement cet être d'imagination, passionné, généreux, égoïste, voué à jouir de la saveur immédiate et vitale qui consacre – et sacre – sa vie, dans le triple vertige de la communication, de la distance et du recueillement ? Il s'accorde à ce mouvement de revendication inhérent à sa personne, et son rire – instrumentation qui s'ajoute à la situation, au sens du texte – est le cheminement majeur de cet accord à soi. Se combinent ainsi l'extériorité et l'inviolabilité de l'intimité. Car, lorsque ce bâtard, ce blanc-bec (p. 31), à l' « air cornichon » (p. 53), trousseur de jupons et détrousseur de route, qui s'avance presque toujours masqué, condamné au paraître et « aliéné linguistiquement » (Laudet, 1991 : 55) – son inadéquation au monde renvoie à l'impossible ajustement des mots à son destin; il sera

trahi par son accent, par ses expressions, par ses déguisements, mais jamais par son rire ! – lorsque, donc, Fabrice éclate d'un rire fou, il découvre son identité et les implications et significations de cette identité et, par là, une nouvelle liberté. Qu'il est plaisant de rire avec Fabrice car il « contagie » et appelle à l'interrogation sur la comédie humaine et surtout sur le « sourire du bonheur » (p. 198) ! Conscience – et connaissance – du jeu et de l'enjeu de la vie qui oscille entre le resplendissement de la spontanéité et le halo des ombres intérieures!

Pourtant, l'on ne saurait oublier l'arrière-fond du rire, à savoir la forme – déformation – donnée par les coordonnées de l'histoire, de la politique et du pouvoir, valeurs erronées que signale l'efficacité du verbe rieur, « expédient » verbal pour « apprivoiser » le réel (Barthes, 1978 : 22), sous la surface du divertissement. Dans *La Chartreuse de Parme*, un même cadre préside à la manifestation des événements, « existence de cour où la tempête est toujours à craindre » (p. 110). De sorte que, avant que n'éclate la brusquerie du rire – ou au moment de sa turbulence – se produisent d'autres fulgurances et se mêlent pièges et prédications, pénitences et impertinences, fuites et flambeaux, coups de dague et de folie, extravagances et ravissements de l'âme. Le verbe s'intègre parfaitement dans un dispositif narratif, dans un agencement des incidents et aventures, réseau signifiant de fronde et de fragilité, de fièvre et de fureur. Et, appuyé sur la dissemblance des éléments, sur la disparité des contraires, circule ce rire qui rompt allégrement quelque chose qui menaçait de s'enliser ou de se dégrader, réveille et réanime le monde, dévoilant une unité originelle privée et basculant dans le profond.

Qu'il soit distanciation ou domination – d'une chose ou d'une situation comme objet, ou bien de soi-même comme sujet –, le rire délivre en captivant ce qui l'engendre. Il réveille une énergie, rudoie un pouvoir grâce à une multiplication ou exacerbation de conscience. Prise du réel et non dérive de la réalité, il repousse un danger en le verbalisant : le rire humoral est devenu acte psychique, émancipation et avènement à la poésie de l'écriture.

Et tout résonne, dans *La Chartreuse*, du même élan : une véhémence de l'être, ardeur audacieuse de vie au sein d'une effervescence tragi-comique qui houspille la sclérose et conjure l'ennui, parce que Mosca, Gina et Fabrice rient de leurs passions, des drames et des émotions de leur âme, révélant ainsi, par cette disposition, l'autonomie d'une gratuité, un écart qui n'est pas tentation de l'orgueil mais respiration, thérapie, guérison du chagrin. Leur rire exprime l'essentiel d'eux-mêmes, échappée par où se glisse au-dehors leur âme, explosion ludique et réflexive, mise à distance par rapport aux réalités de la souffrance, de la séparation, du pouvoir et du mal. Il est détachement et dépassement dans le repli et la transparence et s'intègre ainsi exquisément dans la définition du bonheur que fournit R. Mauzi, « un sentiment vif de l'existence » qui est donné à ceux qui savent s'engager sans remords et concilier plaisir et passion, sagesse et ivresse.

Rire avec Stendhal opère ce phénomène, comme le voulait Valéry, selon lequel « le son et le sens ne se puissent plus séparer » et selon lequel le mot et la pensée se

musicalisent. A partir du verbe, de son aspect phonique et graphique se tissent des liens inédits de résonance et de réverbération. Ecouter – et partager – cet éclat relève de ce principe de base de l'écriture stendhalienne (et qui existe en particulier dans tous les registres du langage poétique) de la dissémination du mot à travers toutes les strates du texte, de son rayonnement sur toute la surface et la profondeur du roman.

C'est dire à quel point la quête à laquelle engage et enfonce le rire de Stendhal, incite à rejoindre l'écrivain là où gît l'âme, son âme, dans la jubilation d'écrire. Par le truchement de ce verbe vite transfiguré en sujet, s'est révélé le fonctionnement du langage considéré comme une pratique ludique et musicale, grave et égotiste. Rire pour jouir de sa connotation matérielle et sonore ; rire pour jouir du rythme et du plaisir de vivre ; rire pour être ! Attitude générique de l'œuvre ; attitude généreuse de l'écrivain ! Car il implique une perception de l'intériorité ; il est mise en scène, en charme et en désinvolture, de l'homme et de son langage, affermissement et amplification lyrique du credo artistique et spirituel de Stendhal.

Si le héros est toujours à traquer sa propre vérité, s'il s'interroge sur les limites qui séparent la liberté et la responsabilité des puissances qui le mènent (conjointement externes et internes), s'il tente de peser ce que valent et ce que signifient ses actes dans la marche du monde et de l'histoire, il postule la glorieuse inquiétude de l'existence et la validité de toute chasse au bonheur, ailleurs que dans les « parcours réussis » (Bardèche, 1947 : 362). Rire avec Fabrice, c'est doubler ou redoubler le rire de Stendhal face au désordre de la société, face à la ruine des valeurs. Et rire davantage encore sous les contraintes – fous rires en prison, sous le péril de mort – accentuée, voire exalte superbement cette « lumière heureuse » de *La Chartreuse* dont parle Bardèche où mûrissent acuité, humour et amour.

Dans le rire, il y a une courte stupeur aussi, mais la force vitale et le jugement sont d'accord pour dénouer aussitôt, secouer, rejeter, enfin essayer sans précaution aucune ce surcroît de force libre, signe de tous les trésors que nous usons à nous garrotter, dans le sérieux, dans l'ennui, ou seulement dans la prudence, Aussi le rire brave tout. Il y a une belle vengeance dans le rire, contre le respect qui n'était pas dû. C'est le plus bel accord du jugement et de la vie ! (Alain, *Système des Beaux-Arts*, 1920, 70).

Cela permet de mieux comprendre dans quelle mesure le rire divulgue autant de révélations sur la personnalité de l'écrivain, sur ses énigmes et sur sa vocation. A travers les indices éparpillés dans *La Chartreuse*, le verbe, sa manipulation, sa libération, traite les difficiles relations du moi et des moyens dans le domaine de l'action, du désir, de la parole et de la création. Déjà, au début de l'œuvre, rire avec les jeunes soldats français qui chantent, dansent, séduisent, font l'amour et bercent les enfants équivalait à une mise en chantier du rire avant qu'il n'entre en fermentation puis en maturation ! Sous la poussée du flux de gaieté qui l'accompagnait, le verbe se faisait le signe d'un lyrisme intérieur, celui qui conduit là où se profile, se chante et se cherche le bonheur : du rire de la phrase à un rire du monde et à un

mode de rire ; d'un apprentissage linguistique et amoureux à une assomption passionnelle et esthétique !

D'origine charnelle, le rire monté en écriture devient une prodigieuse et envoûtante disposition d'être et de langage. Le rire de *La Chartreuse*, dans le texte, devient rire *d'un* texte, parce qu'il dépasse les mots et concerne une âme, rire sensuel et signifiant, lumineux, exultant et iconoclaste, au centre d'une expérience créatrice, éthique et métaphysique qui privilégie, avec gourmandise, les variations, les consonances tamisées et l'exclusive communion des âmes. Le rire de *La Chartreuse* – et c'est là son statut premier – porte coup de sonde et de cœur sur les profondeurs d'un texte et d'un homme !

#### BIBLIOGRAPHIE

- Alain (1956), *Propos*, Paris : Gallimard.  
Bakhtine M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.  
Bardèche M. (1947), *Stendhal romancier*, Paris : Editions de la Table Ronde.  
Barthes R. (1978), *Leçon*, Paris : Editions du Seuil.  
Laudet P. (1991), *La Chartreuse de Parme*, Paris : Editions Nathan.  
Stendhal (1950), *La Chartreuse de Parme*, Paris : Garnier Frères.

