



HAL
open science

“ Stendhal entre les phrases ”

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “ Stendhal entre les phrases ”. P. Berthier et É. Bordas (dir.), Stendhal et le style, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 141-153, 2005. hal-01675597

HAL Id: hal-01675597

<https://hal.science/hal-01675597>

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « *Stendhal entre les phrases* », *Stendhal et le style*, P. Berthier et É. Bordas (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 141-153.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Stendhal, style, rythme, phrase, pensée

Résumé :

Cette étude entend contribuer à l'analyse de la progression phrastique en mettant au jour un principe intermédiaire entre la phrase isolée et le texte. La progression thématique rend compte de la structuration d'un texte. La linguistique textuelle dégage des séquences discursives mobilisés par le texte : le narratif, le descriptif, l'explicatif, etc. La proposition qui sous-tend notre analyse est stylistique : elle tend à faire émerger un dispositif propre à un auteur, par-delà les différences génériques et diachroniques de ses œuvres. Le moteur de la pensée stendhalienne faite phrase est constitué de trois cellules stylistiques – le fait, la conséquence, le commentaire – qui peuvent coïncider avec trois phrases distinctes. Mais ce modèle présente des variations. Elles portent à la fois sur le nombre, l'ordre, la modélisation linguistique des constituants. Ces diverses réalisations témoignent de la plasticité de la figure. Celle-ci résulte d'un travail de lecture : délimitation des unités, sélection du mode interprétatif. L'enjeu de ce travail est de montrer que la pensée de Stendhal naît dans l'entre deux : entre deux phrases, entre deux syntagmes. L'entre deux présente un nœud de relations logiques qui déborde l'énonciation explicite des connecteurs. Ce jeu de rapports logique est rendu sensible par le rythme, la succession des phrases : il s'entend, à tous les sens du terme, avant de se formuler. Cette intrication du sensible et du sémantique que réalise le style n'accrédite-t-elle pas une certaine conception de la vérité ? Si oui, laquelle ?

Stendhal entre les phrases

Pour Noël Dazord,
maître exigeant et discret.

Pour légitimer le « entre » : esthétique d'une préposition

La préposition « entre » fascine ; elle fait croire qu'il existe quelque chose entre les phrases ; cette instance ne serait pas d'ordre linguistique. Il ne s'agira donc pas ici des fameux connecteurs interphrastiques. Déjà bien étudiés, ces mots sont encore des signes ; ils manifestent un principe d'organisation logique des énoncés et des discours. « Je pense donc je suis ». Entre les deux propositions surgit l'adverbe « donc », véritable connecteur d'énonciation. À la signification de chaque énoncé – « je pense », « je suis » – « donc » ajoute un surcroît décisif de sens : celui qui naît de la mise en rapport qu'opère le locuteur. « Je pense » : la pensée s'éveille à la conscience d'elle-même et crée l'événement. Désormais cet événement fonde la certitude ontologique. Le « entre » auquel je rêve est tout différent. Il désigne une coupure ; cet interstice permet au mot, à la phrase d'apparaître. Entre deux signes, il faut un espace qui autorise le déploiement de leur distinction. Cet espace n'est pas lui-même un signe, car qu'est-ce qu'un signe sans signifiant ? C'est une fonction. On connaît le prestige de la réflexion sur ce « blanc » : il n'y a rien, apparemment ; et pourtant quelque chose permet au visible de se manifester. La question intéresse le stylisticien. Celui-ci veut rendre compte de ce qui lui arrive quand il lit. Il considère le texte comme un principe agissant. Celui-ci agit

doublément : non seulement le texte produit une émotion mais encore il crée les conditions de son intelligibilité. Au fur et à mesure qu'elle s'empare du lecteur, l'émotion s'éclaire en lui, fait advenir la pensée. On voudrait montrer que « l'entre deux phrases » est précisément un dispositif qui favorise l'émergence de l'événement stylistique.

Pour appréhender chez Stendhal la question de « l'entre deux phrases », deux autorités se présentent : Proust et Gide. À propos de Nerval, Proust pense le « entre » à la lumière de l'esthétique de « l'inexprimable » :

Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. [...] Seulement, ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout mêlé entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly¹.

« Dans les mots », « entre les mots » : l'opposition des prépositions manifeste l'existence de deux territoires, de deux épistémologies. Le « dans » relève de la compétence du linguiste ; le « entre » est le domaine réservé de l'artiste. L'esthétique délimite son propre champ. Elle pose son autonomie. Mais à quel prix ? Ce qui agit dans l'écriture se dérobe à toute prise rationnelle. L'inexprimable, pour Proust, fonde le style. De même, en deçà des phrases, la voix de Maman retrouve « l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas² ». De même encore, Monet sait « peindre qu'on ne voit pas ». Il montre « la défaillance de l'œil [...] infligée³ » par la brume. L'inexprimable se ressent. Il implique, car il en résulte, une communion affective avec l'œuvre d'art. Avouons-le : le beau mythe proustien n'explique rien. Gide est plus utile. Le *Journal des Faux-Monnayeurs* est dédié à « ceux que les questions de métier intéressent ». J'en extrais ces deux notes capitales pour mon propos :

La difficulté vient de ceci que, pour chaque chapitre, je dois repartir à neuf. *Ne jamais profiter de l'élan acquis* – telle est la règle de mon jeu⁴.

Tout segment déjà écrit (lettre, mot, phrase, chapitre) constitue une réserve d'énergie (« l'élan acquis »). Cette force accumulée est susceptible d'une double évaluation. Elle permet la succession des unités. Elle garantit la continuité, gage de l'intelligibilité. Mais elle limite l'émergence des possibles langagiers ; elle contraint l'écrivain ; elle discipline le flux de la « pensée émotion » qui se découvre par les mots. Le « entre » est donc le lieu d'un dilemme esthétique. Il faudrait à la fois doter le style du pouvoir de surprendre sans pour cela menacer le texte d'incohérence. Or ce miracle est précisément ce qui advient, selon Gide, entre les phrases de Stendhal : « Chez Stendhal jamais une phrase n'appelle la suivante, ni ne naît de la précédente⁵ ». Chaque phrase apparaît donc singulière, offerte comme la rose de Ronsard « en sa belle jeunesse, en sa première fleur ». Mais la phrase, elle, ne se fane pas, car elle est portée par une construction invisible : « chacune, ajoute Gide, se tient perpendiculaire au fait ou à l'idée⁶ ». Un double mouvement s'énonce ainsi ; il fonde, me semble-t-il, la pertinence d'une approche stylistique de « l'entre deux phrases ».

¹ Proust, « Gérard de Nerval », *Contre Sainte-Beuve*, édition de P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, p. 242.

² Proust, *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1987-1989, volume I, p. 42.

³ Proust, *Jean Santeuil*, édition de P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, p. 896.

⁴ Gide, *Le Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927, repris dans la collection « L'Imaginaire », p. 78.

⁵ *Le Journal des Faux-monnayeurs*, *op.cit.*, pp. 30-31.

⁶ *Id.*

Que révèle la métaphore géométrique : « la phrase se tient perpendiculairement » ? Sans doute y a-t-il un jeu de mot sous-jacent, une syllepse *in absentia*, pourrait-on dire. La géométrie, comme le style, est affaire de figure. Mais il y a plus. Une pensée poétique de la phrase se découvre. La construction réfléchie marque l'autonomie de la phrase de Stendhal. Celle-ci se tient et n'est pas tenue. Elle n'est redevable qu'à elle-même de sa solidité. Mais quoique indépendante, elle détermine l'existence d'un lien. Ce rapport est indiqué par l'adverbe « perpendiculairement ». La transitivité de l'adverbe importe : si la phrase « se tient », c'est précisément grâce à sa capacité d'engendrer, « perpendiculairement », dans cette autre dimension qu'est l'esprit du lecteur, le « fait » ou « l'idée ». Le nœud de relation syntaxique – lié à la construction de l'adverbe – relativise l'interprétation classiciste de la phrase de Gide. La pensée ne précède pas la phrase ; celle-ci n'en est pas l'expression limpide, nette. Dans Stendhal, si l'on en croit Gide, la phrase comme structure linguistique déploie, dans le mouvement même par lequel elle se rend perceptible, une chaîne intellectuelle : « le fait », « l'idée ». J'appelle rythme le procédé qui « entre les phrases » assure la transformation du « fait » en « idée ». Ce rythme fait non seulement de la phrase – entendue ici comme structure syntaxique permettant la distinction des fonctions inter syntagmatiques – mais de la succession des phrases une entité esthétique, car créatrice de sens. Ce principe sémantico-rythmique est suffisamment souple pour engendrer une pluralité (*a priori* infinie) de dispositifs. Il est assez ferme pour se laisser reconnaître. « Entre les phrases », assignant à chacune un rôle sémantique, il y a donc un principe articulatif trois éléments : le fait, sa conséquence, et le commentaire qu'ils suscitent. Donner le sens de cette configuration et de chacune de ses parties, décrire quelques-unes des réalisations concrètes qu'elle produit, tel est l'enjeu de cette étude.

Une structure rythmico-sémantique

Soit une impression triviale : chez Stendhal, il y a plus de pensée que de mots. Comment rendre compte de cela sans recourir à la notion un peu fourre-tout d'ellipse ? Donnons un exemple :

J'ouvre la lettre qui m'accorde un congé de quatre mois. – Transports de joie, battements de cœur. Que je suis encore fou à trente ans⁷ !

Au commencement était le fait : « j'ouvre la lettre [...] ». Dans l'imaginaire stendhalien, le fait résulte d'une propriété étonnante du réel : celui-ci se porte au-devant du sujet. Il aspire à être *compris* par un individu conscient et sensible. Le réel est essentiellement une force : la lettre n'existe que pour être ouverte. L'aspect perfectif de « ouvrir » est saisi par l'aspect sécant du présent : cette forme verbale permet au lecteur d'accompagner par l'esprit l'accomplissement du procès. Une continuité jubilatoire s'établit entre l'objet, la lettre, et le sujet. Mais cette analyse n'est possible qu'après-coup, quand le lecteur a pris connaissance de la conséquence. Or celle-ci n'est pas une simple succession d'énoncés sur laquelle on greffe une interprétation logique. La lecture énonciative apporte un éclairage intéressant. Dans P1, un élément prépare et légitime l'énonciation de P2. Par son orientation axiologique, « m'accorde » suffit en effet à indiquer la bonne nouvelle. Mais rien cependant ne détermine la réception enthousiaste du fait par le sujet. Imprévisibles, les « transports de joie » ne peuvent pourtant pas naître sans que le fait ait été préalablement engendré par la phrase. Ce nœud sémantique peut être pensé grâce à un concept de Barthes : « le déport⁸ ». Le fait se produit. Aussitôt, il se déplace ; il irradie. Il ouvre en un sujet un champ de forces inattendu : « Transports de joie, battements de cœur ». La

⁷ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, texte présenté et annoté par Roland Beyer, Julliard Littérature, p. 25.

⁸ Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, collection « Écrivains de toujours », 1975, p. 124.

mystique visite le quotidien : c'est une mystique matérialiste, sans Dieu. Elle veut dire la joie de ce qui arrive. Le fait et le déport définissent les deux aspects de l'événement. Celui-ci demande alors à être pensé. C'est le temps du commentaire. Un discours apparaît. S'il est à la hauteur de l'événement, il est noble. Dans le cas contraire, il est vil. La bassesse procède de la peur, qui est elle-même le fruit de l'intérêt. Le philistin juge la vie à l'aune de ses intérêts. Le commentaire vil est l'objet privilégié de l'ironie, commentaire noble portant sur un discours défaillant.

Fait, conséquence, commentaire. Cette structure explicite le signifié de « l'entre deux phrases ». « J'arrive à sept heures du soir, harassé de fatigue ; je cours à la Scala. – Mon voyage est payé⁹. » Le participe détaché signale le conflit entre deux factualités : la fatigue, l'arrivée à Milan. La conséquence qui suit permet aussi de faire retour sur le fait. Elle marque la victoire imprévisible de Milan sur la fatigue. En P1, la ville, complément sous-entendu de « arrive », permet le déport ; elle ne le rend pas programmable. Il n'existe pas en langue de connecteur logique qui puisse dire à la fois la continuité et la surprise. Ce que la langue ne fournit pas, le discours l'invente, sous forme du rythme. Le rythme crée une « forme-sens » (Meschonnic) qui trouve sa plénitude dans l'événement d'une lecture. Je remarque ici, par exemple, que le déport actualise le passage d'un univers à l'autre, de la contingence d'une fatigue à l'enchantement milanais. Je remarque ensuite la césure entre les deux formes de perfectif (« j'arrive », « je cours à la Scala ») et l'aspect statif du troisième procès. Une fois mise en œuvre, l'énergie stendhalienne aspire à être évaluée ; le vocabulaire bourgeois (« est payé ») est permis, parce qu'il refuse à l'énergie euphorique toute dimension métaphysique qui l'expliquerait, la prolongerait. Ce qui comble le sujet se situe à hauteur d'homme et de langage.

On aura compris ce qui se joue entre les phrases. Dans cet espace, le style se convertit en pensée. « L'entre deux phrases » me paraît être un opérateur de déterritorialisation. Il est en effet une protestation rythmique et politique contre toutes les assignations identitaires. Une chose a lieu ; elle circonscrit un espace. Mais, proteste Stendhal, on ne peut pas en rester là. Le mouvement de l'écriture montre l'expansion de la chose, sa capacité d'ébranler la pensée :

Je verrai donc cette belle Italie. Mais je me cache soigneusement du ministre : les eunuques sont en colère permanente contre les libertins¹⁰.

Le fait est ici présenté comme acquis. Le « mais » indique la nature consécutive du second temps de la pensée. « Mais » réfute en effet une conséquence plausible (« je peux donc laisser éclater ma joie »), mise sur le compte d'un énonciateur anonyme ; le commentaire qui suit légitime la réfutation polémique de P2. Ce travail de la pensée se fait *entre* les phrases. Leur orientation vise une cible politique : non pas le ministre en tant que tel, mais en tant qu'il incarne un pouvoir hostile à la vie. Tel que je tente de l'approcher, le style éprouve les capacités qu'a l'individu écrivant de se libérer des entraves sociales. En ce sens, le style crée une utopie individualiste. Elle accueille quiconque rejoint par la lecture le point de vue émancipateur qui se découvre dans l'écriture.

Le dispositif mis au jour agence trois moments de pensée interdépendants. Dans les exemples analysés, ces trois moments coïncident de manière exemplaire avec la succession de trois phrases. Par ses limites, l'unité syntaxique de la phrase signale l'existence d'une structure profonde, que j'ai nommée, faute de mieux, « sémantico-rythmique ». Ce type d'analyse rencontre une objection légitime. On pense avoir trouvé une figure : « fait – conséquence – commentaire ». On veut la transformer en modèle opératoire. Pour cela, on tord en tous sens les énoncés qu'on rencontre. Une subtilité dévoyée se met au service de l'orgueil du chercheur. Ce risque existe. Comment l'éviter ? La figure de style est une entité double : elle a un signifiant

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

linguistique et un signifié qui résulte de l'engagement de ce signifiant dans un discours. Ce rapport n'est pourtant pas constant ou systématique ; il n'est pas une loi du texte. Il suffit qu'il soit vérifié dans quelques occurrences pour qu'émerge la figure. Celle-ci apparaît dans certains contextes et non dans d'autres. Elle n'est pas un constituant du style car lui-même n'est pas une somme de procédés caractéristiques d'un auteur, d'une œuvre, d'un genre. Le style est en effet la possibilité qu'a un texte d'agir sur son lecteur. Cette propriété virtuelle (mais communément vérifiée, et de manière très diverse) s'actualise dans une expérience de lecture, nécessairement singulière. La stylistique est la discipline qui permet la rationalisation *a posteriori* de cette expérience. La figure décrit donc les conditions linguistiques de cette expérience subjective du style. En ce sens-là, la figure témoigne de l'existence du style ; elle délimite un point de vue sur le style. Ce point de vue, qui n'en exclut aucun autre, n'est pas arbitraire pour autant : un autre lecteur peut l'adopter, le faire sien.

Tel que je l'entends, le syntagme « structure profonde » signifie simplement que la figure est une construction de l'esprit destinée à organiser une pluralité d'observations empiriques (c'est-à-dire nées de la lecture des textes). Cette étude voudrait contribuer à l'analyse de la progression phrastique en mettant au jour un principe intermédiaire entre la phrase isolée et le texte. La progression thématique rend compte de la structuration d'un texte. La linguistique textuelle dégage et analyse des séquences discursives mobilisés par le texte : le narratif, le descriptif, l'explicatif, etc. Ma proposition est stylistique : elle tend à faire émerger un dispositif propre à un auteur, par-delà les différences génériques et diachroniques de ses œuvres. Dans les trois exemples ci-dessus, les constituants que j'ai isolés – le fait, la conséquence, le commentaire – coïncident avec trois phrases. Mais ce modèle présente des variations. Elles portent à la fois sur le nombre, l'ordre, la modélisation linguistique des constituants. Ces diverses réalisations témoignent de la plasticité de la figure. Celle-ci n'est donc jamais immédiate. Elle résulte d'un travail de lecture : délimitation des unités, sélection du mode interprétatif. Au lecteur de dire si le jeu en vaut la chandelle.

Variations autour d'une figure

Comparons deux fragments. Malgré la différence des contextes, l'oreille croit discerner un écho :

Exemple 1 : vers l'an 1350, Pétrarque mit à la mode en Italie les manuscrits anciens, il suivit de là que l'on conserve aussi les manuscrits contemporains et cela dans un siècle où savoir lire et écrire était une honte parmi les gens comme il faut de France¹¹.

Exemple 2 : je ne trouve quant à moi qu'une chose à reprendre AU COURS DE LA FIDELITE ; on lit ce nom officiel en quinze ou vingt endroits, sur des plaques qui ont valu une croix de plus à M. de Rênal ; [...] ¹².

Dans le premier exemple, la figure rythmico-sémantique s'actualise dans les limites typographiques de la phrase. Au fait – « Pétrarque mit à la mode » – succède l'imprévisible déport, signalé par le lexique : « il *suivit de là* [je souligne] que l'on conserve aussi [...] ». Le texte n'explique pas ce « aussi ». Stendhal montre les choses en train d'agir ; il contemple des interactions. Vient le commentaire. Il est anti-français, comme il se doit. L'entre deux phrases se réalise sous sa forme canonique ; la norme d'une figure n'en est que la manifestation la plus facilement perceptible. Dans l'exemple 2, Stendhal place en tête le commentaire en tête de

¹¹ *Chroniques italiennes*, « Préface », *Romans et nouvelles II*, édition de H. Martineau, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1948. p. 555.

¹² *Le Rouge et le Noir*, *Romans et nouvelles I*, édition de H. Martineau, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1948, p. 223.

phrase : « Je ne trouve quant à moi [...] ». Le lecteur prend connaissance du fait par la médiation d'un discours critique ; l'enjeu de la lecture consiste à valider ou non l'opinion énoncée. L'anaphore nominale (le « COURS DE LA FIDELITE » / « ce nom officiel ») relève de la glose : elle transforme un référent identifié en discours. Cet acte de reformulation est politique : l'enjeu du débat ne concerne pas la chose, en soi indifférente – le « COURS DE LA FIDELITE » – mais bien le nom en tant qu'il émane d'une autorité désireuse de l'imposer (« en quinze ou vingt endroits »). La conséquence, elle aussi, est politique : ces « plaques [...] ont valu une croix de plus à M. de Rênal ». Le support sans prestige – les plaques – exhibe la matérialité du geste scripturaire. La « croix » s'intègre au paradigme dévalorisé de l'échange. Dans cet agencement rythmico-sémantique, tout vise à légitimer l'ironie du narrateur envers le pouvoir. La succession « fait, conséquence, commentaire » n'est pas un corset où enfermer la phrase ; elle résulte au contraire d'une collaboration avec le texte. Barthes dirait que le style « drague » le lecteur : mais il est, comme chacun sait, des milliers de façons de draguer, même si les éléments fondamentaux de la scène désirante sont toujours, peu ou prou, les mêmes.

Les grandes procédures de l'analyse linguistique (addition / suppression, déplacement, commutation) permettent de décrire commodément quelques variations significatives. Elles tendent à montrer que la figure rythmico-sémantique ne relève pas simplement de « l'entre deux phrases » ; elle se révèle aussi pertinente pour décrire la disposition des propositions voire des syntagmes à l'intérieur de la phrase.

1. addition / suppression

Chaque constituant de « l'entre deux phrases » peut être redoublé. Dans l'exemple qui suit, c'est le troisième élément qui se trouve dupliqué :

Comment parler musique sans faire l'histoire de mes sensations ? On me les niera. Je pense que mes adversaires seront souvent de bonne foi : tant pis pour eux¹³.

La première phrase affirme un fait sous la forme d'une interrogation. Cet acte de langage indirect vaut invitation à admettre la proposition exprimée. La conséquence déporte le fait vers un type de réception, hostile au locuteur. Le verbe « nier » implique un discours ; la conséquence est donc interprétable comme un commentaire. Les deux énoncés suivants constituent donc le commentaire d'un commentaire. Paradoxalement, Stendhal ne reconnaît la « bonne foi » de ses adversaires que pour les discréditer. La suppression de l'un des trois constituants est autorisée, le plus souvent, par un cumul fonctionnel. Une proposition, un syntagme peuvent en effet jouer deux rôles. Ils se prêtent ainsi à plusieurs lectures :

Je passe pour un homme de beaucoup d'esprit et fort insensible, roué même, et je vois que j'ai été constamment occupé par des amours malheureuses¹⁴.

On est tenté de lire « je passe pour » comme un fait ; mais c'est aussi un commentaire. Et pourtant, même imméritée, la réputation est bel et bien établie. La force de la pensée tient ici à la litote que marque le « et » : on attendrait un connecteur signifiant plus explicitement l'opposition. Et pourtant, il ne s'agit pas pour le locuteur de réfuter, comme le ferait Rousseau, le jugement des autres¹⁵. Le « et » introduit en fin de phrase la donnée qui permet de réexaminer la séquence : le « fait » premier, les « amours malheureuses », justifient *a posteriori* l'expression « je passe pour ». Celle-ci indique donc le déport inattendu d'une vérité intime, donnée pour

¹³ *Rome, Naples et Florence, op. cit.*, p. 117.

¹⁴ *Vie de Henry Brulard, Œuvres intimes II*, édition de V. Del Litto, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982, p. 532.

¹⁵ Un paranoïaque s'alarme d'être mal jugé : il reçoit le malentendu dont il est l'objet non comme une injure personnelle mais comme une insupportable entorse à l'ordre des choses, à la vérité universelle dont il croit devoir témoigner puisqu'il en est le dépositaire et le garant.

indiscutable. L'ordre des phrases est capital : la coordination qui articule les points de vue signale aussi une hiérarchie. La distorsion entre la vérité factuelle du point de vue du locuteur et l'erreur commune qui en est le déport ne scandalise pas Stendhal précisément parce que « l'entre deux phrases » lui donne raison, rétablit la justice. On le voit : l'hypothèse d'une structure profonde ne vise pas à clore l'interprétation mais à la relancer.

2. déplacement

J'ai postulé l'existence d'une succession canonique : « fait, conséquence, commentaire ». Je m'inspire en cela du modèle narratologique. Genette envisage les achronies narratives à partir d'une norme, selon laquelle les événements de l'histoire apparaissent dans le récit dans l'ordre où ils sont censés se produire. Entre les phrases de Stendhal se joue un conflit de même nature. La temporalité abstraite du schème rythmico-sémantique – « fait, conséquence, commentaire » – rencontre sans l'épouser l'ordre réalisé des phrases ou des syntagmes :

A dix-sept ans, Féder, un des jeunes gens les mieux faits de Marseille, fut chassé de la maison paternelle ; il venait de commettre une faute majeure : il avait épousé une actrice du Grand-Théâtre¹⁶.

« De la vie, je ne fus plus mal à mon aise, me disait le lieutenant Robert ; ces dames pensaient que j'allais leur faire peur, et moi j'étais plus tremblant qu'elles. Je regardais mes souliers et ne savais comment marcher avec grâce¹⁷ »

Le premier exemple autorise à parler de métalepse : la cause effective est indiquée après la conséquence, qui logiquement, la suit. Le commentaire précède lui aussi le fait. Cette double distorsion feint d'instituer comme des données naturelles ce que l'on découvre ensuite comme étant le produit d'une idéologie. Le syntagme « faute majeure » s'interprète en effet comme un fragment de discours paternel. Le verbe passif sans agent « fut chassé » tient en suspens, dans les coulisses du récit, cet éternel opposant qu'est le père. Le second exemple est de statut énonciatif tout différent. Là encore, le fait nous est donné en dernier. Le discours direct du lieutenant Robert montre le travail intellectuel qu'opère le récit rétrospectif. Reconstituons le schéma :

- Fait : entrée piteuse du lieutenant dans le salon (« Je regardais mes souliers » etc.)
- Conséquence / déport : « ces dames pensaient que j'allais leur faire peur, et moi j'étais plus tremblant qu'elles »
- Commentaire : un malaise inoubliable

L'humour tient au déport entre le fait (le lieutenant est vêtu misérablement) et sa conséquence dédoublée : les craintes parallèles et également infondées des personnages. Ce décalage provoque la jubilation romanesque : le bonheur qui suit naît de l'annulation réciproque de la peur causée par des préjugés sans rapport avec la vérité des êtres. La mémoire narrative transforme le vécu en occasion d'exercer son esprit.

Dans l'exemple suivant, on quitte l'axe syntagmatique du déplacement pour entrer dans l'axe paradigmatique de la commutation. La commutation s'entend ici comme l'ensemble des structures syntaxiques susceptibles d'assumer l'une des trois fonctions sémantiques à l'intérieur du cadre de la figure.

3. commutation

Soit la première phrase de *La Chartreuse de Parme* :

¹⁶ *Féder, Romans et nouvelles II, op. cit.*, p. 1275.

¹⁷ *La Chartreuse de Parme, Romans et nouvelles II*, édition de H. Martineau, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1948, p. 28.

Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur.

Le fait est la victoire de Lodi (10 mai). Elle est évoquée par une simple relative déterminative, qui définit le SN « jeune armée » par la remémoration d'un événement connu de tous. La conséquence, c'est l'entrée de Bonaparte à Milan. Elle apparaît quant à elle sous la forme d'une proposition qui place « le général Bonaparte » en position d'actant sujet et de thème : le héros ouvre le roman comme il a ouvert l'histoire des peuples. La phrase désigne Milan comme le lieu du récit. La conséquence importe donc plus que la victoire qui l'a permise : celle-ci, on l'a vue, est évoquée dans une subordonnée. Citant César et Alexandre, le commentaire (« et d'apprendre au monde [...] ») donne à l'événement historique la dignité épique d'un haut fait digne d'être célébré. Or ce troisième temps est un prédicat rapporté à l'actant « jeune armée ». Une connivence se dessine entre la parole du narrateur et le discours héroïque qui spontanément naissait de l'événement. Émanant d'une instance narrative singulière, le texte écrit n'en fait pas moins entendre le point de vue collectif d'un groupe que l'histoire a créé. La phrase réalise ainsi la coïncidence euphorique entre l'acte militaire et l'énonciation qui le sature de sens, entre le fait et son commentaire, entre la chose et les mots. Programmatique, la première phrase transforme le roman en hymne républicain.

Le rapport entre les structures linguistiques actualisées dans le concret de la phrase et les constituants sémantico-rythmiques de notre figure apparaît donc significatif. Donnons-en un autre exemple, qui intéresse davantage la sémantique lexicale :

Pour achever d'énervé ce peuple autrefois si terrible et si raisonneur l'Autriche lui avait vendu à bon marché le privilège de ne point fournir de recrues à son armée⁸.

Je crois discerner dans cette phrase l'étagement suivant :

Fait : l'Autriche vend un privilège

Conséquence : le peuple s'énervé

Commentaire implicite : emploi ironique de « privilège »

L'irréfutable indication de la finalité (« pour ») dénonce le machiavélisme autrichien. Le texte le dit : il est avéré que le peuple s'est amolli suite à l'occupation autrichienne. Cette conséquence effective est reconfigurée comme intention politique ; celle-ci réussit au-delà de toute attente. Il ne s'agit pas seulement de souligner le cynisme des occupants mais bien de découvrir une loi politique : révélée par son passé, la nature d'un peuple « autrefois si terrible et si raisonneur » ne suffit pas à le sauver de la dégénérescence. Le principe rationnel de vigilance, de lucidité, doit être constamment maintenu présent ; c'est précisément ce à quoi s'emploie la fiction stendhalienne. C'est pourquoi le commentaire se fait entendre par le biais oblique de l'ironie. Le mot « privilège » fait en effet l'objet d'une syllepse : au sens juridique du mot (« le droit accordé en dehors de la loi commune et l'acte qui le ratifie ») se superpose aussi le sens courant de faveur consentie indépendamment de toute loi. L'adversaire feint d'être magnanime là où il ne fait qu'exercer sa pesante domination.

Un dispositif politique

⁸ *La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 26.

Il faut conclure. Dans les textes de Stendhal que j'ai lus, j'ai cru reconnaître l'existence d'une figure ; j'ai voulu présenter les gains interprétatifs qui s'attachent selon moi à cette hypothèse. Peut-on résumer l'acquis ? La pensée de Stendhal naît dans l'entre deux, entre deux phrases, entre deux syntagmes. L'entre deux est un nœud de relations logiques qui déborde l'énonciation explicite des connecteurs. Ce jeu de rapports logique est une création du rythme : il s'entend, à tous les sens du terme, avant de se formuler. Cette intrication du sensible et du sémantique que réalise le style accrédite une certaine conception de la vérité. Je la trouve magnifiquement exprimée dans cette phrase que rapporte Alain : « Quelqu'un a écrit que la vérité a cela de dangereux, c'est que, dès qu'on la cherche, on la trouve¹⁹ ». La vérité ne se révèle pas ; elle n'est ni cachée, ni complexe ; elle est à la portée du regard qui la désire. Le désir du vrai commence par refuser les mythes intimidants de la vérité. C'est l'acte fondateur de la liberté politique que célèbre et perpétue ce que je suis tenté d'appeler « la machine stylistique » de Stendhal. Le style part à la recherche de la vérité ; il la trouve. Elle est l'horizon que rejoint toute cellule rythmique : d'où la jubilation, politique elle aussi, qui accompagne la mise au jour d'une vérité, même désolante. Les réseaux de l'entre deux forment un prisme changeant destiné à capter les multiples aspects de la vérité dans le jeu singulier, circonstanciel, d'une énonciation. C'est pourquoi, sans cesse atteinte, la vérité est aussi sans cesse remise en jeu. L'entre deux est ainsi la pulsation intime qui accorde le style à la saisie du vrai, source de la joie.

¹⁹ Alain, « Propos sur Stendhal » (29 avril 1930), dans *Stendhal et autres textes*, édition de F. Foulatier et R. Bourgne, Paris, PUF, collection « Quadrige », 1994, p. 120.