**LECON N°3 : OURDIR UN LANGAGE D’AMOUR**

Comment communiquer ? Il y a toujours des obstacles. Donc il faut ourdir un langage d’amour. Le langage ne va jamais de soi.

1. **Du langage non-verbal au langage articulé**
2. **Langage non-verbal (chapitre XVIII)**

**Du non-verbal…** La cellule de Fabrice, on l’a vu (leçon n°2), relève d’une sorte de «panacoustique» qui livre au geôlier les moindres bruits du prisonnier ; c’est donc une communication silencieuse qui se met en place d’une fenêtre à l’autre, d’abord uniquement fondée sur le regard. Réduits au silence, les amants retombent en enfance, soit littéralement dans l’âge d’avant la parole. Il leur faut refonder le langage. Cet apprentissage, au cœur des chapitres XVIII et XIX, s’échelonnera du *medium* le plus silencieux, le plus direct (un regard) au plus littératien (une lettre). Ces deux chapitres centraux construisent un diptyque de la communication amoureuse, opérant le passage de la communication non-verbale (chapitre XVIII) au langage articulé (chapitre XIX). Dans les premiers temps de son incarcération, l’unique obsession de Fabrice est de voir Clélia à sa fenêtre: « Verrai-je Clélia? se dit Fabrice en s’éveillant.» (*CP,*402). Il la voit en effet, et la solitude qui réunit les amants en les isolant du monde rend Fabrice assez audacieux pour saluer la jeune fille d’un geste de la main (*CP,*406). Mais ce seul regard ne suffit pas à Fabrice, qui souhaite établir une communication, si rudimentaire soit-elle. Celle-ci passera par un signe de la main, ou, plus tard, par un fil de fer agité à la fenêtre (p. 412) ; en effet, la pose d’un abat-jour sur ses fenêtres contrarie singulièrement les plans du héros (p. 412). Celui-ci l’empêche de voir, ne laissant aux regards du prisonnier qu’un bout de ciel. Ayant percé un trou dans le volet de bois, il peut certes continuer à regarder l’objet de ses désirs, mais, rectifie Fabrice, le plaisir d’observer ne suffit pas : encore faut-il que Clélia se sache observée. «Si je parviens seulement à la voir, je suis heureux... Non pas, se dit-il ; il faut aussi qu'elle voie que je la vois.» (*CP,*412)

L’amant ne peut se contenter de regarder; il veut se *savoir regardant*, désir scopique troublant qui souhaite dérouter l’autre par le regard. D’où le recours au fil de fer agité dans le trou de l’abat-jour, stratagème précaire qui dit toute la pauvreté des moyens mis à disposition de Fabrice pour témoigner de son amour. L’amant fait des signes : c’est donc une communication silencieuse et scopique qui se met en place : regards, sourires et gestes de la main sont les maigres moyens dont Fabrice dispose, Clélia lui refusant (pour l’instant) l’accès à une forme de langage articulé.

Corrélativement, Fabrice réduit à lire les « signes » (p. 411) donnés par Clélia consciemment ou pas : « elle resta longtemps immobile et le regard fixé sur cet immense abat-jour ; il eut tout le temps de lire dans ses yeux de la pitié la plus tendre » (p. 411). En effet, Clélia refuse d’abord tout forme explicite d’aveu et expression claire d’une déclaration de Fabrice : Clélia fuit p. 414 et 415 « c’était lorsque les signes de Fabrice indiquaient des sentiments… ». Donc emploi du « langage si imparfait des signes » (p. 424). De plus, à la fin du chapitre XVIII, le narrateur nous apprend que celle-ci refuse plusieurs fois, « avec une colère excessive» (p. 416), une prière plusieurs fois adressée par Fabrice: « Il voulait correspondre avec elle au moyen de caractères qu’il traçait sur sa main avec un morceau de… charbon » (*CP,*416). Clélia liée par les lois religieuse, sociale, morale, filiale, se refuse à accorder à Fabrice cette communication verbale : lui interdire l’accès au langage, c’est lui interdire la syntaxe claire qui permettrait un aveu d’amour sans ambages.

1. **Langage articulé (chapitre XIX)**

**…au langage articulé.** La communication verbale se mettra pourtant en place au cours du chapitre XIX : ce qui déclenche le chgt : face au péril imminent qui menace Fabrice et surtout rongée par la jalousie envers Gina, Clélia éprouve l’insuffisance du « langage des signes dans lequel elle l’[a] confiné» (*CP,*418). La jeune femme craint en effet pour la vie de Fabrice, qui risque d’être empoisonné et veut savoir l’état des sentiments de Fabrice pour Gina. C’est bien l’urgence et le danger et la jalousie qui permettent le passage au langage articulé :

1/ D’abord méfiance à l’égard langage amoureux : p. 419 : langage de la flatterie et dc de la tromperie. Ce ne sont que des « paroles » dont la « sincérité » peut être mise en cause (p. 419).

2/ Passage de la communication la plus immatérielle (le chant) à la plus concrète (la lettre manuscrite). Ainsi Clélia commence-t-elle par chanter en s’accompagnant de son piano :

A peine vit-elle Fabrice, qu'elle lui fit signe que tout était perdu: elle se précipita à son piano et, feignant de chanter un récitatif de l'opéra alors à la mode, elle lui dit, en phrases interrompues par le désespoir et la crainte d'être comprise par les sentinelles qui se promenaient sous la fenêtre :

- Grand Dieu! vous êtes encore en vie? Que ma reconnaissance est grande envers le Ciel! (…) Je mourais d'inquiétude ne vous voyant point paraître, je vous croyais mort. Abstenez-vous de tout aliment jusqu'à nouvel avis, je vais faire l'impossible pour vous faire parvenir quelque peu de chocolat. Dans tous les cas, ce soir à neuf heures, si la bonté du Ciel veut que vous ayez un fil, ou que vous puissiez former un ruban avec votre linge, laissez-le descendre de votre fenêtre sur les orangers, j'y attacherai une corde que vous retirerez à vous, et à l'aide de cette corde je vous ferai passer du pain et du chocolat. (*CP,*424-425)

Une lyrique théâtrale se met en place. La scène pourrait tenir de l’opéra, et prête même à sourire, si on imagine Clélia chantant sa longue réplique à la barbe des geôliers qui l’entourent. A ce chant d’amour commandé par l’urgence, Fabrice répond par l’écrit: on passe donc de l’immatériel (voix perdue dans le vent) à un *medium* visuel plus concret.

Fabrice avait conservé comme un trésor le morceau de charbon qu'il avait trouvé dans le poêle de sa chambre: il se hâta de profiter de l'émotion de Clélia, et d'écrire sur sa main une suite de lettres dont l'apparition successive formait ces mots :

- Je vous aime, et la vie ne m'est précieuse que parce que je vous vois; surtout envoyez-moi du papier et un crayon. (*CP,*425)

Ici encore, le regard joue un rôle central dans l’échange; c’est bien parce que les amants sont réunis par une ligne oblique que Clélia peut lire le message de Fabrice. Après avoir cherché à déchiffrer le visage de l’autre, l’œil déchiffre à présent une succession de lettres, et le prisonnier (qui a de la suite dans les idées) parvient à imposer ce moyen de communication, par une petite ruse peu héroïque :

Fabrice eut l'esprit d'ajouter : Par le grand vent qu'il fait aujourd'hui, je n'entends que fort imparfaitement les avis que vous daignez me donner en chantant, le son du piano couvre la voix. Qu'est-ce que c'est par exemple, que ce poison dont vous me parlez?

A ce mot, la terreur de la jeune fille reparut tout entière ; elle se mit à la hâte à tracer de grandes lettres à l'encre sur les pages d'un livre qu'elle déchira, et Fabrice fut transporté de joie en voyant enfin établi, après trois mois de soins, ce moyen de correspondance qu'il avait si vainement sollicité. (*CP,*426)

Pas de tromperie en fait car Clélia voulait passer au langage articulé elle aussi : p. 426. Ruse permet enfin aux amants d’échanger des phrases (et non plus des regards). Cet alphabet est le pendant parfait de l’alphabet en morse *alla monaca* (chapitre XX, pp. 436-437) que Fabrice utilisera avec sa tante au chapitre suivant pour préparer son évasion.

3/ troisième et dernière étape dans cette appropriation des moyens de communication : Fabrice et Clélia s’échangent des lettres et des billets, au moyen d’une corde jetée depuis la fenêtre de Fabrice jusqu’à la cour de la prison : pp. 426-427. Le rapport n’est plus horizontal mais vertical (Fabrice en haut, Clélia en bas), et les amants ne sont plus dans l’immédiateté d’un chant entendu ou d’un signe aperçu : il s’agit d’une communication indirecte, différée. Mais c’est aussi la communication la plus accomplie, la plus linéaire. La lettre, objet matériel que l’on peut relire, palper et embrasser, est d’ailleurs associée ici à la matière dans ce qu’elle a de plus charnel, c’est-à-dire les aliments (grâce à la même corde, Clélia fournit à Fabrice chocolat, pain et eau).

* Regard, geste de la main, chant d’amour, alphabets puis lettre : les moyens de communication se font de plus en plus concrets et de plus en plus aptes à porter des informations claires. Si Clélia a longuement résisté à l’échange de paroles, c’est qu’elle savait cette écriture hors-la-loi; si Fabrice a réclamé avec insistance la mise en place d’un échange articulé, c’est qu’il savait que seule cette syntaxe permettrait l’aveu délinquant de son amour.

1. **Le langage crypté**
2. **La nécessité du cryptage**

**L’amour du cryptage stendhalien.** Langage spécifique qui s’adapte aux circonstances. C’est bien la loi qui crée le délit ; d’où la nécessité d’ourdir, comme un complot, un langage crypté pour dire l’amour.

La nécessité, pour l’amour, de se dire dans un langage codé n’a rien d’étonnant dans un roman stendhalien; on connaît la passion de l’auteur pour tout ce qui a trait au cryptage, à l’encodage, aux alphabets secrets. Cette topique stendhalienne du langage secret innerve les situations de communication amoureuse de ses romans : les héros, qui s’aiment sans pouvoir ou sans savoir se le dire, ont recours à des subterfuges du langage, si bien que l’aveu oblique (ou incomplet, ou impossible, ou biaisé), nourrit la dynamique interne du désir. Comme l’écrit Genette :

L’amour stendhalien est entre autres choses un système et un échange de signes. Le chiffre n’y est pas seulement un auxiliaire de la passion : le sentiment tend pour ainsi dire naturellement à la cryptographie, comme par une sorte de superstition profonde. La communication amoureuse s’accomplit donc volontiers, à la faveur de réclusions parfois complaisantes (couvents, prisons, claustrations familiales), à travers des codes télégraphiques dont l’ingéniosité simule assez bien celle du désir.

1. **Langage des signes, lecture des signes**

**Relire épisode pp. 500-503.**

**L’écriture cryptée**. Fabrice, après son évasion, trouve moyen ingénieux de faire savoir à Clélia qu’il pense à elle : épisode du Saint Jérôme chapitre XXII : fait envoyer à don Cesare, aumônier de la prison et oncle de Clélia, des exemplaires magnifiques des œuvres de saint Jérôme afin de remplacer l’exemplaire in-folio que l’aumônier lui avait prêté pdt sa captivité et dt il a surchargé les marges de « griffonnages infinis ». Cet envoi est en réalité un message à Clélia puisque les gloses marginales sous l’apparence de réflexions pieuses sont en réalité « mémoires j pour j de l’amour de Fabrice pour Clélia ». Clélia doit déchiffrer annotations de son amant. Lui sera facile alors de lire au travers du voc mystique dt il s’est servi l’expression de son amour bien humain pour elle :

Fabrice avait écrit jour par jour sur les marges un journal fort exact de tout ce qui lui arrivait en prison : les grands événements. p. 501 transports de bonheur

Ces mémoires sont accompagnées d’un sonnet dont s’enchante Clélia qui le chante « appuyée sur sa fenêtre » désormais solitaire de Fabrice. P. 503 (cf le sonnet de Sh)

Message est le chef d’œuvre de la communication à distance. Episode touche au cœur de la passion pr les chiffres, codes secrets et autres signaux. L’amour vit de cela : épisode de la tour sous signe de la communication entravée, qui fait de la prison une prison d’amour. La Sanse utilise des alphabets lumineux : les messages entre Fabrice et Cl atteignent une virtuosité cryptographique « en amour, tout est signe » écrit St ds *De l’Amour*.

**L’amant sémiologue**. Double niveau : Fabrice à abbé : paroles pieuses / Fabrice à Clélia : paroles amoureuses. Amour sacré et amour profane réunis. Les amants font œuvre de traducteurs. Fabrice écrit des *marginalia* et Clélia fait comme Saint Jérôme oeuvre de traductrice, traduit comme St Jérôme le texte. En passant du sens sacré au sens profane du sonnet. Code secret qui permet de passer du littéral au figuré : prison = tour Farnèse. Clélia comme traductrice inspirée « comme si une divinité propice prenait le soin de la conduire par la main » (p. 502). Tradition iconographique de Saint Jérôme guidé par ange de Dieu pour traduire la Bible. Sens qui échappe aux amants : sens prophétique : qui ne s’éclaire qu’après-coup. Fin du sonnet contient une prophétie voilée âme qui reviendra vers ce qu’elle aime : Fabrice qui revient dans la tour Farnèse en se constituant prisonnier gagnant ainsi le paradis au péril de sa vie.

Episode de communication indirecte est redoublée cent pages plus loin quand Clélia vient écouter Fabrice « en ayant l’air de s’adresser au public, il ne parlait qu’à la marquise » p. 616. Double destinataire et double sens : sens religieux et sens courtois. Surtout Clélia donne enfin une réponse à Fabrice : pour le sonnet, elle s’était contentée de chanter ; là ne lutte plus et donne rdv à Fabrice (p. 617-618). Confusion amour sacré et amour profane. Amour sacré : réunion des deux amants au-delà de la vie même.

**SUJET DE DISSERTATION R. Barthes, « L’amoureux, c’est le sémiologue à l’état pur ; il passe son temps à lire les signes ».**

**III. La diction mutilée de l’amour**

1. **L’échec du verbe, le triomphe du signe**

Les chapitre XVIII et XIX consacrent donc l’appropriation du langage par les amants ; mais signe, code ou parole, tout langage d’amour semble ici frappé d’incomplétude. Les premiers échanges de regard ou de gestes sont insuffisants, et cette proto-communication est qualifiée par le narrateur comme telle: « le langage si imparfait des signes» (*CP,*424) ne permet pas l’expression adéquate de l’amour. Le passage au langage verbal est donc vécu, dans un premier temps, comme un soulagement : Clélia peut avertir Fabrice des dangers mortels qui le guettent, celui-ci peut lui avouer son amour. Mais ce langage a tôt fait d’apparaître lui aussi dans toute son incomplétude.

1/Tout d’abord, le chant d’amour est volatile et éphémère, la voix féminine se perdant dans le vent. Clélia chante d’ailleurs en « phrases interrompues» (p. 424). Le pendant graphique de cette incomplétude est l’alphabet grâce auquel les amants communiquent: il s’agit là d’une écriture mutilée, hors de toute linéarité. La phrase ne progresse que par saccades et interruptions, faisant apparaître une par une les lettres de l’alphabet Disséquée, la syntaxe perd de son sens. L’écriture mutilée semble finalement envahir cette scène de communication amoureuse : Clélia chante en « phrases interrompues», la succession des lettres de l’alphabet implique leur discontinuité… mais encore, Clélia déchire les pages d’un livre pour y tracer de grandes lettres, et Fabrice fait de même avec un bréviaire ; ces pages arrachées et recouvertes d’encre font de l’abécédaire un palimpseste, qui masque des mots pour écrire des lettres, lesquelles serviront à former d’autres mots. On peut enfin évoquer le pain fourni par Clélia, «assez gros, garni de tous les côtés de petites croix tracées à la plume» (pp. 427-428). Ces petites croix indiquent à Fabrice que la nourriture est saine, attestant son origine ; Clélia, en somme, « signe » le pain afin qu’il puisse être identifié comme provenant d’elle. Les petites croix fonctionnent alors comme proto-écriture, sorte d’alphabet diminué, tronqué. Le langage est comme disloqué; même la « lettre infinie » que Fabrice écrit à Clélia est plusieurs fois raturée et modifiée – et d’ailleurs, Clélia ne répond jamais à ses aveux d’amour, entretenant savamment un silence pudique.

2/ Autre signe de cette inefficacité du langage : le narrateur met constamment à distance l’émotion pour railler ses personnages, moquant par exemple la « petite ruse » de Fabrice (feindre de ne pas entendre pour forcer Clélia à écrire), l’extrême pudeur de Clélia, ou nous montrant encore Fabrice attendre «pendant plus de trois heures» corde en main que quelqu’un vienne prendre la lettre qui y est accrochée. Quelque chose dysfonctionne dans cette communication amoureuse. Finalement, le chapitre XIX montre une perte de l’unité du langage ; contre la vacuité des mots, c’est à la matière qu’il semble falloir se fier.

Il semblerait donc *in fine* que Stendhal confie l’expression de la passion à tout ce qui n’est pas verbe. La syntaxe n’est pas tout, et il s’agira *in fine* de questionner la possibilité d’un déplacement de l’émotion, qui ne surgirait pas tant dans les mots que dans tous ses contraires : les choses, les signes, les silences et les lignes (même si comme langage, sujets à interprétation : pp. 440-442 ; p. 424 « langage si imparfait des signes »).

1. **Les objets parlent d’amour**

L’échec partiel du langage d’amour, toujours incomplet ou sujet à soupçon, fait surgir la nécessité de s’en remettre aux objets: pain, carafe, livre, lampe… La matière devient le plus sûr refuge du lyrisme, la matière *en tant qu’*elle est signe et demande à être lue comme telle. Si on peut parler d’aveu alors même que Clélia se tait, c’est que les choses prennent le relais des mots, c’est que tout dit « je vous aime » à sa place, de ses yeux baissés à la carafe d’eau enveloppée dans un châle : p. 427.

**Confier le lyrisme aux choses**. Contre les mots, il s’agit d’abord d’abandonner le lyrisme aux choses. Observons les objets qui entrent en jeu dans la communication amoureuse du chapitre XIX: un piano; les pages déchirées d’un livre ; une corde; du chocolat; du papier et un crayon; une carafe d’eau enveloppée dans un châle; un pain; de l’argent; un bréviaire; une encre faite de charbon et de vin.

**Symbolique des objets**. Si l’on met de côté le piano (lié à l’oralité), la corde et l’argent (d’une utilité plus pragmatique), tous les autres éléments de cette communication lient ensemble écriture, nourriture et religion.

Un dense réseau symbolique se met en place, qui détourne les objets sacrés de leur fonction rituelle.

1/Le pain et le vin, éléments eucharistiques, sont détournés de leur caractère sacré: le pain garni de «petites croix» (autre symbole) est avidement embrassé par Fabrice, le vin mêlé au charbon lui sert à fabriquer une encre de fortune pour écrire à Clélia.

2/Le charbon, image de la consomption, donc de la flamme, rappelle tout à la fois la passion amoureuse et le péril imminent du poison.

3/Quant aux aliments transmis par Clélia (pain et chocolat), liés avant tout à la nécessité de survie, ils permettent aussi un regain d’érotisme ; le chocolat, associé au plaisir et à l’amertume, rejoindra d’ailleurs l’encodage religieux de façon surprenante. Au chapitre XXII, Fabrice améliore sa recette pour se faire une nouvelle «encre de prison, formée de vin, de chocolat et de suie»; l’aliment érotique est donc fondu et joyeusement mêlé au sang du Christ et à la cendre, pour permettre l’écriture sur les pages d’une Bible – surprenant syncrétisme.

4/Mais c’est bien la carafe d’eau qui semble cristalliser toute la tension amoureuse de la scène: cette « carafe remplie d’eau et enveloppée dans un châle» (*CP,*427) réactive des images maternelles (l’eau, l’emmaillotement) mais aussi des données plus érotiques, si l’on envisage la carafe comme métaphore du corps féminin tandis que le châle, presque fétichisé («[Fabrice] couvrit ce châle de ses baisers»), devient le lieu de cet amour interdit. L’amour est donc tangible aussi bien (sinon plus) dans les choses que dans les mots. Si Fabrice écrit et s’en remet au langage (ironie de Stendhal sur son « humeur écrivante », p. 500), Clélia, elle, refuse une syntaxe précise et diffère son aveu en le confiant aux objets. L’usage détourné des objets religieux (pain, vin, croix, bréviaire sont tout entiers au service de la passion) peut sembler irrévérencieux: pointe d’ironie narratoriale, certes, mais il s’agit aussi d’une manière de transférer la sacralité, comme si pour Stendhal, la seule religion était d’amour.

1. **Stendhal en haine du langage: « le génie du soupçon ».**

Est-ce à dire qu’on pourrait, en amour, se passer de langage? Ce serait semble-t-il le rêve de Stendhal. «Le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde.[8](http://oic.uqam.ca/fr/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/les-langages-de-lamour-delinquant-dans-la-chartreuse-de#footnote8_q9nxwcr)» Cette phrase de Stendhal, amplement commentée et sujette à diverses interprétations, peut largement se lire comme une perte de la confiance jadis accordée au langage ; le «génie poétique» de l’inspiration, de l’adéquation entre les mots et les émotions, s’est tu pour laisser place au «génie du soupçon», à une défiance sans bornes à l’égard du langage. C’est que les mots semblent toujours impuissants à traduire l’émotion, à «rendre le bonheur» comme l’écrit Stendhal[9](http://oic.uqam.ca/fr/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/les-langages-de-lamour-delinquant-dans-la-chartreuse-de#footnote9_js91zsi). L’angoisse face à l’insuffisance du langage revient de façon répétée dans ses écrits intimes. Ainsi, au moment de décrire la félicité profonde de son séjour à Milan :

Ici déjà les phrases me manquent; il faudra que je travaille et transcrive ces morceaux, comme il m'arrivera plus tard pour mon séjour à Milan. Où trouver des mots pour peindre le bonheur parfait (…)? La difficulté, le regret profond de mal peindre et de gâter ainsi un souvenir céleste où le sujet surpasse trop le disant me donne une véritable peine au lieu du plaisir d'écrire.[10](http://oic.uqam.ca/fr/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/les-langages-de-lamour-delinquant-dans-la-chartreuse-de#footnote10_on53oyq)

C’est pourquoi, et faute de pouvoir rendre le bonheur par le langage, Stendhal préfère s’en remettre aux blancs, aux lignes, aux signes. Dans *La Chartreuse*, p. 426 « inexprimable satisfaction ». L’écrivain préfère confier les souvenirs heureux au silence, plutôt que de mal les peindre (voir l’éloquent: «Je sauterai le Bonheur[11](http://oic.uqam.ca/fr/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/les-langages-de-lamour-delinquant-dans-la-chartreuse-de#footnote11_qxa84wy)»). L’écriture gâcherait irrémédiablement les souvenirs intimes et les sentiments. Mais l’angoisse de mal dire frappe aussi le champ du romanesque, en témoigne cette extraordinaire ellipse du dernier chapitre, alors que Fabrice, sorti de prison, vient de retrouver Clélia dans l’obscurité accueillante de la nuit: « Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années. (…) Après ces trois années de bonheur divin,…» (*CP,*619).

**CONCLUSION**

Question stendhalienne par excellence: comment peindre le bonheur absolu avec une encre déjà sèche? Suspicieux des mots, porteur d’une méfiance très moderne envers la syntaxe, Stendhal développe en contrepartie un amour de tout ce qui demande à être lu et interprété, qu’on pourrait appeler un amour des signes au sens large: symboles, indices, blancs éloquents, lignes et croquis. On peut dès lors parler d’une véritable passion graphique stendhalienne; l’écriture a certes ses lois, mais Stendhal cherche sans cesse à s’affranchir du langage verbal pour confier l’émotion et le lyrisme à tout ce qui n’est pas verbal: choses, silences, dessins…