

**WATERLOO : MYTHE, SCÈNE ET DÉCOR DANS
LA CHARTREUSE DE PARME**

Jean Petitot

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

2003

I. INTRODUCTION

Ce texte reprend ma plus ancienne étude, commencée en 1968 et consacrée à mes toutes premières recherches en sémiotique structurale. Lorsque, jeune chercheur en géométrie algébrique, en théorie des singularités et en systèmes dynamiques non linéaires, j'ai commencé à m'intéresser également à l'application des modèles morphodynamiques de René Thom aux théories structuralistes de Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Louis Hjelmslev et Algirdas Julien Greimas, je me suis vite convaincu qu'il me fallait d'abord comprendre empiriquement ces méthodes. J'ai par conséquent commencé à y travailler dans trois domaines : la phonétique structurale, la syntaxe structurale et la sémiotique narrative.

En ce qui concerne la sémiotique narrative, j'avais été marqué, dès mes classes préparatoires, par la découverte des travaux de Claude Lévi-Strauss et d'Algirdas Julien Greimas. J'avais donc cherché une application susceptible d'être non triviale. Et, comme j'étais un amateur passionné de Stendhal, j'ai choisi comme sujet de réflexion *La Chartreuse de Parme* et, plus précisément, l'épisode de Waterloo, et cela pour une double raison. D'abord parce que, comme la plupart des lecteurs de *La Chartreuse*, j'avais été frappé par trois faits particulièrement saillants.

- (i) Dans l'épisode de Waterloo il ne se produit apparemment aucun événement d'importance concernant la structuration de la subjectivité du héros. Ce que l'on exprime habituellement en disant que Fabrice occupe une position actantielle d'observateur incompetent (il ne comprend rien du tout) et non pas de sujet. Et pourtant, de toute évidence, de très nombreux événements d'une autre nature surviennent dans l'épisode. La densité narrative y est remarquable (d'où d'ailleurs le fort effet esthétique). Quelles peuvent donc bien être la nature, la structure et la fonction de cette puissance narrative ?
- (ii) La mise en scène des personnages et la description du décor atteint à une précision telle qu'elle en devient presque anormale. Quelle peut donc bien être la raison de cette ultra-précision figurative ?

(iii) Il existe nombre d'index évidents, positionnés par Stendhal comme autant de repères (conformément à une technique qui lui est familière ainsi qu'à beaucoup d'autres auteurs), qui pointent et soulignent des indications apparemment insignifiantes. Quelle peut donc bien être leur utilité ?

Il y avait donc, me semblait-il, des *problèmes* de théorie littéraire à résoudre, problèmes susceptibles d'être éclairés par une approche structurale.

Mais il y avait une seconde raison à ce choix. J'avais également été frappé par la fameuse étude de Gilbert Durand sur *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme* consacrée aux "structures figuratives du roman stendhalien".¹ G. Durand y montrait comment les romans de Stendhal pouvaient être immergés dans le corpus mythologique universel à travers une prise en compte de ce qu'il appelait les "structures anthropologiques de l'imaginaire". Mais il se posait alors pour moi une question de méthode. Dans cette profusion foisonnante d'analogies, comment contrôler le bien fondé de la méthode "transcendante" de reconnaissance de structures mythologiques par projection de structures déjà répertoriées. Le sens étant une entité "résonnante", toute projection fait sens. Il fallait donc doubler la méthode projective "transcendante" par une méthode *immanente*. Et qu'imaginer de mieux comme analyse de cas que celle d'un épisode où le héros lui-même ne comprend rien.

Pour interpréter de façon cohérente les trois phénomènes structuraux évoqués plus haut, mon hypothèse directrice a alors été que Waterloo constituait dans l'œuvre de Stendhal un exercice sémiotique (superbement réussi) d'encodage des significations dans le *décor figuratif* des actions, conformément à la méthode des compositions *picturales*. La discursivité manifeste (de surface) du récit renvoyait ainsi à une narrativité plus profonde constituant la signification réelle de l'épisode. Une telle hypothèse directrice permettait de répondre immédiatement, de façon me semblait-il élégante et économique, aux trois questions précédentes.

(i) La nature, la structure et la fonction de la puissance narrative de Waterloo étaient d'établir une *distance* entre la discursivité manifeste de surface et la narrativité profonde et de l'homologuer à la distance *véridictoire*² entre le paraître et l'être. Observateur incompetent, Fabrice assistait comme une sorte de non initié à un spectacle dont il ne pouvait saisir le sens.

1 Durand [1961].

2 Pour la problématique de la véridiction, qui s'avèrera centrale dans ce qui suit, cf. Petitot [1982] et Brandt [1982].

(ii) Ce sens était néanmoins lisible dans la *mise en scène* et la description du *décor*. L'ultra-précision figurative avait pour raison son encryptage dans des structures et des thèmes purement *figuratifs*.

(iii) Les index-repères avaient pour utilité d'indiquer au lecteur des éléments de décodage.

Mais comment développer techniquement une telle hypothèse ? Comment éviter une simple projection sur-interprétative ? La méthode structuraliste était indispensable car en tant que méthode *immanente*, elle permet de faire émerger de façon rationnelle (non projective) des significations profondes.

J'ai alors consacré un certain temps à cette étude en étayant ma réflexion de discussions approfondies avec Charles Morazé qui avait été mon professeur à l'École Polytechnique et m'avait introduit à l'École Pratique des Hautes Études.³ J'ai alors abouti à la conclusion que l'épisode de Waterloo encryptait un véritable cosmos mythologique. Son défaut apparent de sens pouvait tout aussi bien être interprété comme un excès de sens. Néanmoins, bien qu'elle ait confirmé par une méthode structurale immanente l'analyse de Gilbert Durand, cette conclusion ne m'a pas paru satisfaisante jusqu'à ce que j'aie compris plusieurs années plus tard que le décryptage d'un fond mythologique et d'un sens anagogique dans une œuvre moderne apparemment complètement étrangère à de tels soucis herméneutiques n'avait rien de particulièrement étonnant. A. J. Greimas avait abouti à des conclusions tout à fait analogues dans sa remarquable étude de la nouvelle de Maupassant *Deux amis*.⁴ Il s'agit même là en fait de l'un des principaux acquis des analyses structurales : quelle que soit la transformation des contraintes et des figures discursives, le fond narratif des récits demeure essentiellement mythique.

Toutefois, malgré ces approfondissements ultérieurs, je n'ai pas trouvé l'opportunité de remettre en chantier l'analyse de Waterloo. Ce n'est guère qu'à l'occasion d'un exposé en 1983 au Séminaire d'A. J. Greimas que j'en ai réouvert le dossier.

Comme le raconte Michael Nerlich (le Président de l'Association Stendhal allemande) au début de son ouvrage *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes*⁵, c'est tout à fait par hasard, en discutant chez lui un soir de janvier 1986 à Berlin avec nos collègues Jacques Leenhardt et Roland Posner, que cette étude a refait soudainement surface. En usant de méthodes *opposées* — Nerlich appliquant une

3 Une trace de ces discussions (et de bien d'autres) se trouvent dans l'œuvre somme de Charles Morazé *Les Origines sacrées des Sciences modernes* (Morazé [1986]).

4 Greimas [1983].

5 Nerlich [1989].

méthode biographique critique "transcendante", moi appliquant une méthode structurale "immanente" — nous avons abouti essentiellement à la même conclusion interprétative : Waterloo est un récit "d'initiation" décrivant la construction d'une subjectivité à partir d'un cosmos mythologique encrypté dans une mise en scène figurative.

Après la chute du mur de Berlin, M. Nerlich eut l'idée magnifique d'organiser un important colloque sur Stendhal dans la petite ville de Stendal, à l'Ouest de Berlin et au Nord de Magdebourg. Stendal, la ville du fondateur du classicisme antique Winckelmann que Henri Beyle, fou de beauté, appréciait jusqu'à en prendre le toponyme pour nom de plume. Certes Stendhal était énervé par le style de Winckelmann qui, selon lui, était trop enclin "à faire du Phébus";⁶ certes il eut peut-être quelque amourette avec une certaine Minette (Minna von Griesheim) comme l'avoue une esquisse de lettre à Daru du 24 octobre 1807,⁷ mais il s'agit d'une coquetterie et son intérêt pour Winckelmann était réel au-delà de son ironie mordante.

Le thème du colloque étant *Text und Bild* j'ai pu y présenter — devant un public de stendhaliens émérites dont Victor Del Litto, Pierre-Jean Rémy, Philippe Berthier, Jacques Leenhardt, Marie-Rose Guinard-Corredor et Wolfgang Drost — mes idées sur le ressort *sémiotique* de l'épisode de Waterloo.⁸

(i) La mise en récit d'actions *sélectionne* des traits figuratifs. Elle joue de façon essentielle sur les *classèmes* composant les figures discursives. Les traits une fois sélectionnés, leur redondance définit des isotopies et c'est ainsi que des scènes qui en tant que telles ne possèdent pas au départ de signification propre en acquièrent progressivement une. Il s'agit d'une technique sémiotique qui, en sélectionnant des traits à partir de divers matériaux, les oppose et les compose, construit des bases classématiques et engendre des mondes. Nous allons voir que Stendhal applique cette technique en virtuose à partir des matériaux fournis par la bataille de Waterloo.

(ii) Au cours du colloque, de nombreux intervenants sont revenus sur le rôle fondamental que joue *l'image* dans le texte stendhalien. J'ai défendu la thèse que l'on pouvait être assez radical à ce sujet : la composition *picturale* servirait à Stendhal de modèle pour la composition *littéraire*. Dans tous les tableaux à partir de la Renaissance, le décor est aussi essentiel que les figures. Les sélections de classèmes isotopants s'y opèrent à travers des relations spatiales non génériques comme la contiguïté, la symétrie ou le parallélisme : une colline avec une église à droite et un port à gauche, un bosquet à

6 Cf. Claudon [1983].

7 Cf. Thiede [1974].

8 Cf. Petitot [1994].

droite et un petit champ à gauche, un pont, 3 arbres, une colonne devant telle figure, etc., etc. Cela fait partie du b-a-ba technique du métier. L'hypothèse est alors que Stendhal a transféré ces techniques à la littérature ce qui constitue un aspect extrêmement original de son esthétique.

En reprenant cette version "Stendal" pour ce volume, je me suis d'ailleurs rendu compte que des hypothèses assez analogues avaient déjà été faites par des érudits stendhaliens. Par exemple dans son étude de Waterloo, Mairit Nordenstreng-Woolf dit qu'il s'agit en fait d'un véritable "tableau d'histoire".

"C'est un chapitre d'une richesse infinie. Chaque détail à la surface est comme une clé des profondeurs."⁹

On ne saurait imaginer meilleure formulation du problème.

II. QUELQUES POINTS DE MÉTHODE

Avant que d'en venir à des éléments de sémiotique narrative et discursive, précisons au préalable quelques points de méthode de façon à ce qu'il n'y ait pas de malentendu sur notre propos.

1. L'approche structurale contre l'herméneutique symboliste

Nous allons tenter de dégager des structures sémantiques profondes — dites mythiques — dans l'épisode de Waterloo. Cela n'a rien à voir avec la surcharge herméneutique que l'on trouve dans les approches "symbolistes" traditionnelles. Ce n'est pas le fait que Stendhal ait choisi pour l'incarcération de Fabrice un 3 août, date à laquelle (3 août 1806) il fut reçu dans la loge maçonnique de son protecteur Martial Daru qui nous intéresse. Ni le fait qu'il s'écoule 33 ans entre la conception de Fabrice en 1796 et sa mort symbolique de reclus dans la *Chartreuse* en 1829, ni le fait que l'abbé Blanès soit un spécialiste d'astrologie, ni les références répétées aux prophéties et aux présages, ni la numérologie pullulante du texte, etc. Ces dimensions sont incontestables mais nous visons ici tout à fait autre chose.

L'un des plus grands mérites des approches structuralistes des mythes chez Dumézil, Lévi-Strauss, Greimas, Vernant ou Détiéne, a été de montrer, contre l'herméneutique, que les mythes étaient des instruments logiques et des schèmes opératoires pour résoudre des contradictions de l'imaginaire. C'est cette méthode que nous nous sommes proposés d'appliquer au récit de Waterloo. Mais encore fallait-il qu'il y ait une certaine pertinence, voire une certaine nécessité, à l'utilisation d'une telle méthode dans un texte moderne. Or notre hypothèse fût que c'était bien le cas avec Waterloo.

9 Nordenstreng-Woolf [1974], p. 230.

2. Réalisme subjectif et *Bildungsroman*

Pour une analyse de la *Chartreuse* nous renvoyons évidemment aux études de référence de Philippe Berthier ¹⁰ et Michel Crouzet ¹¹ ainsi qu'aux études regroupées par Pierre-Louis Rey ¹² et certains colloques sur *La Chartreuse* comme ceux édités par Michel Crouzet ¹³ et Philippe Berthier¹⁴ ainsi que le recueil *Analyse et Réflexions sur La Chartreuse de Parme* ¹⁵.

Depuis les travaux de Gérard Genette, on soutient en général, à juste titre, que la grande innovation de Waterloo dans l'histoire de la littérature concerne la découverte du rôle que peuvent avoir dans l'écriture le point de vue du héros, la perspective subjectale, sa relativité et son réalisme *subjectif*. En particulier, on a souvent comparé le Waterloo de Stendhal avec celui de Victor Hugo dans *Les Misérables*. Alors que jusque là les descriptions étaient faites du "point de vue de Dieu", c'est-à-dire d'un narrateur omniscient (l'auteur) dominant l'histoire et communiquant au lecteur tout ce qu'il y avait à voir, à entendre et à comprendre, dans le Waterloo de Fabrice au contraire, la scène est présentée à partir du sujet avec une "focalisation interne" et une "restriction de champ". En ce sens, on passe donc d'un réalisme "objectif" à un réalisme "subjectif" qui recolle différents points de vue locaux et partiels.

Selon Chiaromonte ¹⁶ ce conflit entre point de vue global dominant et point de vue local éclaté exprimerait le conflit paradoxal entre les destinées individuelles et les événements collectifs qui les affectent tout en les transcendant.

Dans l'épisode de Waterloo, Stendhal utilise certes cette technique d'écriture mais en y ajoutant une *démodalisation* du sujet, Fabrice étant un jeune homme exalté et inexpérimenté faisant l'expérience de la contradiction entre l'imaginaire héroïque des rêves de gloire et le réel sanglant de la guerre et de la mort. Et c'est là qu'un autre problème se fait jour. En effet, une perspective subjective sur une scène n'implique en rien une opacité quant à la compréhension et l'intelligibilité. L'intentionnalité perceptive en fournit un exemple typique. Comme l'a montré la phénoménologie de la perception, un objet ne se donne jamais "objectivement" mais seulement "subjectivement" sous

10 Berthier [1995].

11 Crouzet [1996].

12 Rey [1996].

13 Crouzet (éd.) [2000].

14 CA [1996].

15 AR [2000].

16 Chiaromonte [1970].

différentes esquisses, profils et aspects correspondant à des points de vue particuliers.¹⁷ Certes, cette incomplétude d'essence de la perception peut entraîner des erreurs perceptives. Mais cela ne signifie pas pour autant que les esquisses soient fausses.

Il en va de même ici. Ce n'est pas parce que Waterloo est vu localement et partiellement par un jeune homme idéaliste, enthousiaste et inexpérimenté qu'il doit y avoir une telle crise véridictoire. Les deux problèmes, celui du point de vue relatif-subjectif et celui de la méconnaissance, sont complètement différents et il est donc légitime de tenter de restaurer la *signification absente*. Cela est d'autant plus nécessaire que, tous les spécialistes en conviennent, *La Chartreuse* est un *Bildungsroman*, un roman de formation et d'éducation. Certes, la démodalisation épistémique de Fabrice à Waterloo en fait un anti-héros. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas "formation". Cela signifie que, en ce qui concerne la "psychologie" du personnage, l'éducation est, comme l'a noté Alberto Casadei, une éducation "renversée" et que la formation n'est pas consciemment intériorisée¹⁸.

3. Paysages et énonciation

Il faut revenir sur la façon dont les paysages "sublimes" et "adorés" sont le lieu privilégié d'une "finalité subjective formelle" chez Stendhal.

Dans son classique *Stendhal et les problèmes du roman*¹⁹, Georges Blin a analysé en profondeur le réalisme "subjectif" de Stendhal. Il a bien montré que la dimension du figuratif n'y est pas soumise à un critère "objectif" de vérité mais à une logique tout à fait différente concernant le vraisemblable. Exactement comme chez Proust, *le figuratif est subjectivement structurant*. Il "exprime" des valeurs du sujet. Disons, qu'en tant que morphologie esthétique, *le figuratif rend sensible le sujet de l'énonciation*. Le monde n'est donc pas un "spectacle documentaire". Comme chez Proust, il exprime *une visée intentionnelle*. Ainsi que le souligne fort pertinemment Alain Goldschlager

"le rôle du décor ne peut se définir qu'en termes de personnages et l'environnement physique des héros devient partie intégrante de leur personnalité".²⁰

C'est en ce sens extrêmement profond que, chez Stendhal, les paysages "parlent à l'âme". Ils font même plus que lui parler, ils y "jouent" comme "un archet" (Henry Brulard). Autrement dit, *le langage des lieux est un langage des signes* et les décors

17 Cf. Petitot [1999].

18 Casadei [1999].

19 Blin [1958].

20 Goldschlager [1980], p. 126-127.

sont, comme en peinture, des constructions *sémiotiques* constitutives de la subjectivité. Un décor peut donc incarner un sujet même si le sujet s'absente psychologiquement et c'est ce qui se produit à Waterloo.

4. Peinture et écriture

C'est pour comprendre le paradoxe de la "Bildung" en quelque sorte "sans sujet" de Waterloo que la méthode structuraliste devient d'une utilité inappréciable. Elle permet en effet de comprendre comment les figures du monde sensible peuvent être sémiologiquement investies de significations profondes correspondant à différents codes (au sens Lévi-straussien). Elle explique en particulier cette thèse expressive, constante chez Stendhal, que les paysages sont, comme il le dit dans *Henry Brulard*,

"des images sensibles et évidentes de l'âme".

Comme chez Proust, le réalisme "subjectif" conduit ainsi à la formation de structures sensibles morphologiquement organisées possédant, au sens de Kant, une "finalité subjective formelle". C'est en ce sens que l'écriture peut prendre ici pour modèle la composition picturale.

Précisons un peu cette affirmation. On connaît le goût immodéré de Stendhal pour la peinture et la beauté classique. En 1817, il publie une *Histoire de la peinture en Italie* (avec des pages sur la sculpture assez inspirées de Winckelmann) ainsi que *Rome, Naples et Florence* (son premier texte signé du nom de Stendhal). Il publie *Les Promenades dans Rome* en 1821²¹. Il connaît à fond les débats entre le classicisme antiquisant et le romantisme²². Dans sa préface à l'*Histoire de la peinture en Italie*, Victor Del Litto explique la tension compliquée qui existe dans l'esthétique stendhalienne entre le "beau classique" représenté par Winckelmann avec sa défense du beau antique et le "beau moderne" romantique représenté par exemple par Canova.

À ce propos, Letizia Norci Cagiano de Azevedo a analysé les rapports ambigus de Stendhal à Winckelmann.²³ En effet, Stendhal vénérât l'Antiquité et le lien indissoluble entre beauté et démocratie dans l'Athènes de Périclès. Mais il trouvait la sculpture antique difficile à apprécier, bien que sublime, dans la mesure où, selon lui, elle n'était pas à même, et cela pour des raisons structurelles, d'exprimer la sensibilité, les passions et les émotions. Elle était faite pour exprimer des sentiments devenus "ridicules" dans la modernité. Cela fait que le romantisme de Stendhal est en fait, comme

21 Cf. Reid [1997], Guentner [1990], Amoia-Bruschini [1997].

22 Cf. Talbot [1985].

23 Norci [1999].

chez Canova, un nouveau classicisme, un classicisme dont l'expressivité, mais non pas la figurativité, aurait été transformée.

En ce qui concerne plus précisément Winckelmann, Stendhal le trouvait pédant et d'un "style monarchique", "ridicule" suivant ses critères ironiques. Mais en même temps il avait bien compris que cette froideur masquait une passion fanatique et une énergie immense pour défendre la beauté comme idéal à conquérir.

Cela dit, l'intérêt de Stendhal pour la peinture était en fait beaucoup plus qu'une passion esthétique. Comme l'a montré Jean Prévost, il s'agissait aussi pour lui d'une recherche sur les *techniques littéraires*²⁴. Apprendre à voir était aussi pour lui apprendre à écrire.

Dès 1972, puis en 1977 dans son célèbre *Stendhal et ses peintres italiens*, Philippe Berthier a montré que *La Chartreuse* applique à l'écriture des procédés picturaux.²⁵ Victor Del Litto a également magistralement analysé les rapports privilégiés entre Stendhal et Le Corrège dont la "magie des lointains" fait naître tant de "rêveries".²⁶ Ces recherches érudites confirment avec bien d'autres que la peinture constitue bien un *modèle* pour Stendhal. Balzac le comprenait déjà en parlant à propos de Waterloo de "croquis", de "peinture" et de puissant "coup de pinceau".

Mais cela ne signifie pas pour autant que Stendhal cherchait des *descriptions* qui pouvaient égaler la peinture. Ce n'est pas du tout le cas, bien au contraire. Margherita Leoni a même souligné la "sécheresse visuelle" des descriptions stendhaliennes²⁷. Ce sera même l'un des principaux reproches que Balzac et Zola adresseront à Stendhal. Celui-ci connaissait d'ailleurs fort bien le débat sur *l'ut pictura poesis* qui avait enflammé les esprits autour de Winckelmann et Lessing²⁸. Par exemple, dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, il reprend presque mot à mot Lessing :

"La parole a besoin d'une longue suite d'actions pour peindre un caractère. [...] La peinture [le] met devant l'âme en un clin d'œil".²⁹

24 Prévost [1951/1974].

25 Berthier [1972].

26 Del Litto [1977].

27 Leoni [1996].

28 Sur Lessing, cf. Petitot [2003]. Stendhal connaissait aussi très bien les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719] de l'abbé du Bos précurseur de Lessing.

29 Stendhal [1968-1974], Tome I, p. 165.

Il complète même l'opposition lessingienne entre la peinture des corps et l'écriture des actions par une relation inversée entre l'imagination et la sensibilité. Comme il le dit encore dans *l'Histoire de la peinture en Italie* ³⁰ :

"Je ne puis trop le redire, les arts du dessin sont muets, ils n'ont que le corps pour représenter les âmes. Ils agissent sur l'imagination par les sens, la poésie sur les sens par l'imagination".

Ce que cherche Stendhal n'est donc pas de singer la peinture par l'écriture mais bien plutôt de transférer à l'écriture des techniques éprouvées du métier pictural. Ainsi qu'il l'explique dans son *Journal littéraire* :

"Il faut travailler un poème dramatique comme un tableau".

Mais en quoi la peinture peut-elle inspirer l'écriture ? Par exemple, dans le cas du Corrège, Stendhal considère que

"son art fut de peindre comme dans les lointains même les figures du premier plan." ³¹

Et M. Leoni ajoute à ce propos que l'art pictural consiste ici

"à jeter un voile sur la peinture elle-même",
voile "qui suscite le désir scopique" ³².

Mais l'emprunt technique majeur de Stendhal à la peinture est selon nous l'art de *l'expression* et de *la composition*. L'expression, qui est pour lui "tout l'art", doit sélectionner des traits pertinents, "exprimer de façon ramassée et elliptique" en "supprimant les détails" non pertinents. Quant à la composition, sa conséquence sera que, ainsi que le formule excellemment M. Leoni :

"l'œuvre fera de la *mise en scène* de sa composition une véritable *mise en texte*".

Ce point a été fort bien étudié par Alain Goldschlager dans sa comparaison du signe visuel et du signe littéraire chez Stendhal :

"Toutes les œuvres de Stendhal portent le sceau de sa conception de l'art visuel".³³

"Face au signe pictural ouvert et au signe littéraire fermé, Stendhal choisit sans hésiter le premier et tente de réformer le second en y introduisant les techniques du premier".³⁴

30 Stendhal [1968-1974], Tome II, p. 122.

31 Stendhal [1968-1974], Tome I, p. 152, note 2.

32 Leoni [1996], p. 39.

33 Goldschlager [1980], p. 124.

34 Ibid., p. 127.

Cela sera en particulier le cas, comme chez Proust, avec les *paysages* qui, répétons-le, sont pour lui "des images sensibles et évidentes de l'âme". Mais pour que les paysages soient ainsi des *signes* et des *messages* qui, tout en étant "objectifs" "parlent au cœur" et expriment le sujet de l'énonciation, il faut que, comme chez Proust, leur *composition* même, au sens pictural, puisse être investie de *valeurs*. Et c'est ici que l'analyse structurale se révèle indispensable. Car, qu'est-ce que "l'âme" narrativement parlant ? C'est la synthèse *actorielle*, dans un personnage doté d'intériorité psychologique, de valeurs sémantiques.

Notre hypothèse de travail dans cette étude de jeunesse avait donc été que le décor de Waterloo fonctionne bien comme un paysage mais qu'à cause de la *démodalisation* cognitive de l'anti-héros Fabrice, *l'instance de l'énonciation se trouve désactorialisée et figurativement exprimée*. Le paysage est bien "l'image sensible et évidente" d'une "âme", mais cette "âme", étant en quelque sorte sans sujet support, se réduit à des *valeurs sémantiques non intériorisées*. Le décor-paysage "parle" bien à l'âme, mais à celle du lecteur et non pas à celle du héros.

5. Les hommes et les dieux ou l'histoire et le mythe

Comme nous le concluons après cette analyse, il existe bien une dimension *mythique*, au sens sémiotique, dans *La Chartreuse* et celle-ci fonde une dimension *mythologique*, en partie manifeste, qui peut être analysée en profondeur. Il existe d'ailleurs un critère lexical très simple permettant de distinguer le monde mythique qui intéresse Stendhal du monde prosaïque (parfois même dégénéré) où il se sent immergé comme dans un enfer de médiocrité et de vulgarité. Il suffit simplement de prêter attention aux qualificatifs de "sublime", de "céleste" ou de "divin". Les personnages blasonnés par ces épithètes constituent un second monde spirituel interférant avec un premier monde vulgaire tout en y développant une logique aristocratique *sui generis*.

Stendhal a opté pour l'esthétique énergétique du sublime à la Burke contre la conventionnalité formaliste des monarchies décadentes. Comme le remarque Michel Crouzet dans sa *Poétique de Stendhal*,

"Le sublime y intervient par cet héroïsme de l'orgueil idéaliste et en proposant une philosophie, une esthétique sinon une théologie de l'autonomie subjective."³⁵

Comme y a insisté par ailleurs Claude Sheiber, il existe des traits communs à ces personnages sublimes que sont Fabrice, la Sanseverina, Clélia ou Ferrante Palla. Ils sont marqués par l'héroïsme, l'autorité, l'énergie, le courage, la profondeur, la noblesse d'âme

35 Crouzet [1983], p. 155.

et, plutôt que de communiquer verbalement, communient entre eux de façon instinctive.³⁶ D'où d'ailleurs le rôle si important de l'Italie renaissante chez Stendhal car

"il n'y a que dans l'Italie de la Renaissance que le sens social et spirituel du mot *noblesse* correspondent."³⁷

6. Paysage et sublimité

Notre hypothèse fondamentale a alors été que les paysages appartiennent à ce second monde du sublime et sont décrits, comme les personnages sublimes eux-mêmes qui sont autant de tableaux vivants, par des techniques *picturales* spécifiques. Celles-ci ont été étudiées par Claude Sheiber qui a fait la remarque subtile que souvent Stendhal décrit un paysage *générique* et le *singularise* au moyen d'un adjectif *hypersubjectif* (comme "sublime" précisément) permettant, en introduisant un intense effet sur l'âme, de "catalyser" l'imagination. Ce que la peinture peut faire et que la littérature ne peut apparemment pas faire, à savoir individuer le singulier à partir du générique par un schématisme spatio-temporel, la littérature peut quand même le faire en substituant au schématisme une *intensité* subjective.

7. Mythique et mythologique

L'analyse structurale dégage un fond mythique immanent du récit et c'est *cette base mythique qui justifie des homologations mythologiques avec des mythes répertoriés.*

Gilbert Durand et Michaël Nerlich en ont donné des exemples spectaculaires. Dans une autre étude, John West-Sooby a montré pour sa part l'analogie entre la quête de Fabrice et celle de Perceval dans *le Conte du Graal*. Il existe effectivement un grand nombre de points communs entre le héros de ces deux romans d'apprentissage. On sait par ailleurs que Stendhal était passionné par le Moyen-Âge et les récits de chevalerie. J. West-Sooby repère entre autres les analogies suivantes : la situation familiale, l'ignorance du jeune héros, l'évanouissement de la mère lors du départ et la recommandation de respecter les femmes, le fait de commencer par s'habiller avec les vêtements d'un combattant mort, le conseil de parler le moins possible, le premier combat sous la compétence de chasseur, la dépossession de son cheval, une période de vide moral et d'errance après cette première période d'apprentissage, la visite à un père spirituel ermite permettant de renouer avec son destin. Sans parler du passage d'une quête militaire héroïque centrée sur une figure paternelle (Napoléon/Arthur) à une quête

36 Cf. Sheiber [1988], p. 9.

37 Ibid. p. 34.

spirituelle mystique amoureuse (Clélia/Blanchefleur). À ce propos l'auteur remarque fort justement :

"Si Fabrice atteint le statut de héros mythique, c'est d'abord parce que son itinéraire le mène, à travers une série d'initiations et d'épreuves, à la recherche d'un idéal qu'il finira par trouver." ³⁸

En résumé :

- (i) il y a bien une *assomption mythologique* du héros,
 - (ii) celle-ci passe par des structures sémio-narratives et discursives caractéristiques.
- C'est exactement une telle thèse que nous voulions justifier par une analyse structurale immanente.

De même dans son commentaire de *La Chartreuse*, Philippe Berthier a bien expliqué comment le roman qui est au départ *épique* devient progressivement *mystique*, Clélia fonctionnant, telle Béatrice, comme une *médiatrice* menant aux mondes supérieurs.³⁹ D'ailleurs certaines analogies sont étroites entre *La Chartreuse* et la *Divine Comédie*. Lydia Bauer a même montré que Ferrante Palla est un portrait de Dante projeté dans *La Chartreuse*.⁴⁰

L'attribution d'une réécriture d'éléments mythologiques par Stendhal n'est pas du tout une hypothèse excessive puisque non seulement, comme nous y reviendrons plusieurs fois au cours de cette étude, Stendhal connaissait parfaitement la mythologie classique mais que, comme y insiste M. Nerlich, il avait même le projet, dès 1802, de réécrire l'épopée de la *Pharsale* en l'honneur de Bonaparte et qu'à ce propos il parlait d'y insérer

"un jeu de prophéties et de présages, une descente aux enfers, une transposition des dieux de l'Antiquité dans un contexte contemporain, une identification de la Vierge avec une déesse antique (Vénus), le mythe de Déméter, une apparition de César/Bonaparte dans un champ de blé et une apparition de son oiseau héraldique : l'aigle." ⁴¹

On ne saurait être plus explicite et de tels projets règlent d'emblée par la positive la question de savoir si par exemple, comme nous l'affirmerons plus bas, le thème de Fabrice caché dans un champ de blé à Waterloo peut être considéré comme une figure mythologique ou non.

38 West-Sooby [1997], p. 127.

39 Berthier [1995].

40 Bauer [1998].

41 Nerlich [1996], p. 87.

8. La sélection des composants pertinents

Un dernier point concerne les méthodes permettant de sélectionner certains composants de l'œuvre comme particulièrement pertinents. Comme nous allons le voir, il existe des procédures rigoureuses de segmentation et tout un ensemble de techniques permettant, un peu comme dans l'analyse linguistique des phrases, de dégager les structures opératoires. Mais dans le cas de certains auteurs comme Stendhal ou Proust, une méthode quasi infaillible consiste à analyser les *duplications* de scènes (pensons à la façon dont le *Temps retrouvé* récapitule l'ensemble de *La Recherche* et fournit la clé de sa composition).

C'est ce qu'a fait Kosei Kurisu avec *La Chartreuse* en analysant les deux voyages de Fabrice, le premier concernant Waterloo (Chap. II-V) et le second, six ans plus tard (Chap. VII-XV), concernant Grianta.⁴² L'étonnante similitude des détails est un critère de leur pertinence. En voici quelques-uns de particulièrement frappants repérés par l'auteur (il y en a en réalité encore plus).

- Vue sublime sur les deux branches du lac de Côme.
- Rôle des présages.
- Présage du marronnier planté par sa mère.
- Faux passeports.
- Prémonition d'emprisonnement.
- S'emparer d'un cheval en payant.
- Combat en tournant autour d'un arbre / d'une voiture.
- Rôle thématique de chasseur.
- Blessure au bras et à la cuisse lors du combat.
- Amour tendre pour Aniken (auberge de Zonders) : réalité et souvenir.
- Fabrice est pris pour un prince déguisé.
- Gina envoie son valet à sa rencontre.
- Fabrice rencontre les deux fois le général Conti et Clélia entourés de gendarmes.

9. La cryptographie stendhalienne

Nous avons attribué à Stendhal dans l'épisode de Waterloo une pratique esthétique de techniques cryptographiques. Cela nous a semblé tout à fait légitime dans la mesure où le goût général de Stendhal pour ces techniques de communication non verbale est bien connu et il aimait d'ailleurs les symboles obscurs comme tous les francs-maçons. Comme Consul à Civitavecchia, il avait également pratiqué le chiffrement des messages.

⁴² Kurisu [1992].

La Chartreuse fourmille de chiffres, de codes et d'alphabets, les plus évidents étant les signes et les présages de l'abbé Blanès, les communications alphabétiques entre Fabrice et Clélia dans la Tour Farnèse, le code lumineux (toujours dans la Tour) avec la Sanseverina,⁴³ sans parler du langage empathique des yeux qui est essentiel.

Selon William Berg, ce goût immodéré de Stendhal pour les codes serait à mettre en relation avec son voyeurisme et son goût pour un mode oblique de communication permettant de s'adresser à un autre élu sans être compris des autres.⁴⁴ Mais selon nous il y a plus. Cette communication parallèle est nécessaire aux personnages "sublimes", "célestes" et "divins" du monde d'en haut pour pouvoir communiquer alors qu'ils sont immergés dans la vulgarité du monde d'en bas.

III. RAPPELS D'ÉLÉMENTS DE SÉMIOLOGIE NARRATIVE ET DISCURSIVE

Commençons par rappeler les définitions des composantes du parcours génératif.

	Sémantique	Syntaxe
Structures discursives de surface.	<u>Sémantique discursive.</u> Sèmes extéroceptifs et classèmes. Traits figuratifs et configurations discursives. Axiologie figurative.	<u>Syntaxe discursive.</u> Actorialisation. Programmation spatio-temporelle des actions.
Structures sémio-narratives profondes.	<u>Sémantique fondamentale et narrative.</u> Sèmes intéroceptifs, valeurs sémantiques et codes.	<u>Syntaxe fondamentale et narrative.</u> Actants et rôles fonctionnels. Syntaxe actantielle (contrats, conflits, épreuves, performances).

Dans la théorie sémiotique standard⁴⁵, deux oppositions de base structurent le processus génétique de production d'un dispositif narratif :

- (i) l'opposition entre sémantique et syntaxe,
- (ii) l'opposition entre structures profondes (dites sémio-narratives) et structures de surface (dites discursives).

43 Pour ce code lumineux, voir Kogan [1974].

44 Berg [1978].

45 Pour une introduction, cf. Courtès [1976], Greimas [1970], [1983] ainsi que Petitot [1985a]. Pour des précisions sur les termes techniques, cf. le *Dictionnaire* Greimas - Courtès [1979]. Dans ce qui suit, nous simplifions ce que l'on appelle le *parcours génératif* dans la théorie standard.

1. Structures sémio-narratives profondes

1.1. Sémantique fondamentale et narrative

Très différente d'une simple sémantique lexicale de type analyse componentielle, elle est constituée de *valeurs sémantiques fondamentales* — ce que l'on appelle des sèmes intéroceptifs — qui sont autant de contenus possédant une forte signification existentielle et anthropologique. Il s'agit de ce que Claude Lévi-Strauss a appelé des *codes* : endogamie/exogamie, filiation/alliance, vie/mort, humain/divin, nature/culture, masculin/féminin, matériel/spirituel, etc. Il est essentiel de noter que, en tant qu'universaux anthropologiques, ces valeurs sémantiques *ne sont pas directement subjectivables*. Elles possèdent initialement pour le sujet un sens "indicible" irréprésentable, prégnant au sens de Thom. Elles sont inaccessibles sinon à travers des expériences vécues leur donnant sens.⁴⁶

1.2. Syntaxe fondamentale et narrative

C'est précisément parce qu'elles sont maximale­ment déterminantes sur le plan existentiel et minimale­ment représentables sur le plan cognitif que les prégnances de la sémantique fondamentale ne peuvent être narrative­ment présentifiées et "saisies" qu'à travers ces véritables *mises en scène* que sont les mythes, les contes, les tragédies ou les romans. La thèse fondamentale de la théorie narrative est par conséquent que la *subjectivisation* de ces valeurs sémantiques ne peut s'effectuer qu'à travers des *actions* et, plus précisément, *une syntaxe actantielle*. Une telle syntaxe est "actantielle" au sens où elle fait interagir entre elles des unités syntaxiques formelles appelées *actants narratifs* qui s'inscrivent dans des énoncés et des programmes narratifs et subsument des rôles fonctionnels (les fonctions de Vladimir Propp). Leur liste est relativement restreinte : sujet/anti-sujet, sujet/objet-valeur, destinataire/destinateur, destinataire/anti-destinataire, adjuvant/opposant, observateur.

Ces actants doivent être soigneusement distingués des *acteurs* que sont les personnages du récit : la syntaxe narrative est profonde et non pas superficielle (discursive). Leurs rôles fonctionnels peuvent être d'ailleurs pris en charge au niveau discursif par des figures *non anthropomorphes*. Le vol de l'aigle qui décide brutalement Fabrice à partir pour Waterloo est par exemple une figure particulièrement pure de l'actant "destinateur".

La syntaxe narrative instaure et transforme des *relations* entre actants : des contrats initiaux et des sanctions finales entre des destinataires transcendants (manipulateurs et/ou jugicateurs, gardiens des contrats et garants des valeurs) et des

⁴⁶ Cf. Petitot [1985c].

sujets, des conflits polémiques et mimétiques ou des alliances entre sujets, des acquisitions de compétences, des traversées d'épreuves, des performances, c'est-à-dire des quêtes et des conquêtes ou des renoncements d'objets-valeurs par des sujets de désir, etc. Ce faisant, elle *investit* des valeurs sémantiques dans les actants (en particulier dans les objets-valeurs) et fait *circuler* ces valeurs investies. La thèse est que seule cette circulation, relevant d'une logique intentionnelle et événementielle de l'action, permet aux sujets de subjectiviser les valeurs. Paul Ricœur a analysé de façon particulièrement subtile cette sémantique praxique et pathique de l'intentionnalité, de l'action et de l'échange que fournit la théorie sémio-narrative.⁴⁷

1.3. La projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique

La façon dont la syntaxe narrative prend en charge la sémantique narrative donne un statut rigoureux à l'un des principes de base du structuralisme, celui de la "projection" de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. Les valeurs sémantiques produites par la sémantique fondamentale s'organisent en paradigmes (cf. par exemple la célèbre analyse du mythe d'Œdipe par Claude Lévi-Strauss dans *l'Anthropologie structurale*⁴⁸.) C'est dire que les codes ou les prégnances qui constituent la substance sémantique profonde du récit combinent entre elles un petit nombre de catégories sémiologiques

"susceptibles (...) de rendre compte de l'ensemble des contenus investis faisant partie de la dimension choisie de l'univers mythologique".⁴⁹

Ces codes et leurs sèmes sont pris en charge, nous l'avons vu, par des actants qui assument des fonctions narratives au sens de Propp. Par exemple, dans le mythe Bororo du dénicheur d'oiseau qui sert de mythe de référence au premier volume des *Mythologiques* de Lévi-Strauss, les combinaisons "Cru+Frais+Animal", "Cru+Frais+Végétal", "Cru+Pourri+Animal", "Cru+Pourri+Végétal" sont respectivement pris en charge par les actants animaux "Jaguar", "Cerf", "Vautour", "Tortue", ce qui fait que les intrigues actantielles faisant interagir ces actants développent syntagmatiquement le paradigme des catégories alimentaires.⁵⁰

Découvert en phonologie, le principe structural de projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique est essentiel. Il montre en effet que la fonction de la syntaxe narrative est de rendre accessibles — subjectivables — des universaux

47 Cf. Ricœur [1980] et Petitot [1985a](§ III.4).

48 Lévi-Strauss [1958].

49 Greimas [1970], p. 196.

50 Cf. Lévi-Strauss [1964].

anthropologiques qui, autrement, resteraient hors représentation, c'est-à-dire en quelque sorte "inconscients".

2. Structures discursives de surface

2.1. Syntaxe discursive

Le premier élément essentiel de la syntaxe discursive concerne la procédure *d'actorialisation*. Dans un acteur individué (dans un personnage du récit) s'intègrent, s'unifient et se transforment de nombreux rôles actantiels et thématiques différents, ces derniers (par exemple, dans Waterloo, les rôles thématiques de cantinière, de hussard, de général, de caporal, etc.)

"endossant les éléments sémantiques d'ordre attributif ou fonctionnel, dont le texte est tissé".⁵¹

C'est à travers cette progressive unification d'une pluralité de qualifications et de rôles dans une identité individuée globalement invariante (Fabrice par exemple) que s'opère l'alchimie sémiotique qu'est la subjectivisation des valeurs. L'effet en est la "psychologisation" des acteurs.

Le second élément essentiel de la syntaxe discursive concerne ce que l'on appelle *la programmation spatio-temporelle* c'est-à-dire l'enchaînement (la syntagmation) le long de séquences temporelles d'espaces partiels syntaxiquement indexés et sémantiquement investis où se localise l'effectuation des programmes narratifs et des interactions actantielles. La programmation spatio-temporelle exploite le temps et l'espace à des fins de signification. Elle est constitutive des mises en scène et des tableaux, mais aussi, par exemple, des liturgies ou des chorégraphies.

2.2. Sémantique discursive

La sémantique discursive corrèle, et même homologue, des valeurs sémantiques (des sèmes intéroceptifs produits par la sémantique fondamentale) à des *traits figuratifs* (des sèmes extéroceptifs.) Ces traits appartiennent à des figures s'organisant en configurations discursives (par exemple le soleil, les rayons, la chaleur, la lumière ; l'arbre, les branches, les racines, la terre, etc.). Subordonnés à la syntaxe actantielle, ils deviennent constitutifs des rôles thématiques de la syntaxe discursive.

La corrélation valeurs/figures opérée par la sémantique discursive est essentielle puisque c'est elle qui permet *d'encoder* — de façon chaque fois spécifique — *le sens dans des signifiants figuratifs*. Elle engendre ainsi des *images-signes* qui concrétisent les

51 Courtès [1976], p. 95.

structures anthropologiques de l'imaginaire et en particulier de l'imaginaire *mythique* (au sens de Lévi-Strauss).

Un exemple particulièrement typique, qui joue un rôle de premier plan dans la plupart des grands récits (et en particulier dans *La Chartreuse*), est celui de ce que l'on appelle une *axiologie figurative*, c'est-à-dire l'homologation entre le code existentiel fondamental vie/mort (naissance, renaissance, etc.) et la structure figurative des éléments Feu/Air/Eau/Terre.

3. Du parcours génératif au schéma narratif

La structure globale d'un récit, appelée *schéma narratif*, développe linéairement un ensemble spécifique (en général extrêmement complexe) de composantes engendrées par le parcours génératif. D'obligations contractuelles en acquisitions de compétences et en épreuves qualifiantes, de conflits, d'alliances et de performances en épreuves glorifiantes et en sanctions axiologiques, le schéma narratif se manifeste comme

"un cadre formel où vient s'inscrire 'le sens de la vie'",⁵²

comme un

"modèle hypothétique d'une organisation générale de la narrativité, qui cherche à rendre compte des formes à l'aide desquelles le sujet conçoit sa vie en tant que projet, réalisation et destin".⁵³

IV. HYPOTHÈSES SÉMIOTIQUES POUR LA LECTURE DE *WATERLOO*

Revenons à *La Chartreuse* après ces brefs rappels sur la théorie sémio-narrative standard. Dans cet exercice structural de jeunesse, mes hypothèses de travail étaient les suivantes.

H1. Waterloo constitue un *Prologue* où le héros occupe une position d'observateur déssubjectivisé ("dépsychologisé"). Il est mis entre parenthèse comme acteur cognitif et comme sujet proprement dit. Mais cette désactorialisation massive ne fait pas du tout obstruction à la narrativité, bien au contraire. Beaucoup de codes et de thèmes sémantiques fondamentaux opèrent dans l'épisode, mais à travers des motifs figuratifs. Le développement narratif du roman prendra la forme d'une subjectivisation progressive, d'une actorialisation psychologisante de ce prologue figuratif qui en présente les clefs sous la forme d'un encryptage figuratif.

H2. L'opération narrative de Waterloo est donc, sur le plan de la technique de la mise en récit, tout à fait remarquable. *C'est une mise en récit qui est une mise en scène* et c'est au lecteur — "the happy few" — qu'échoit la performance cognitive de le comprendre.

52 Greimas [1976], p. 22.

53 Greimas-Courtès [1979], p. 245.

H3. La non subjectivisation, la désactorialisation et la dépsychologisation au niveau du personnage principal ont pour effet une transformation profonde, spectaculaire même, des procédures standard de discoursivisation. Les structures profondes de l'épisode restent standard ; *mais les structures de surface ne le sont plus*. Cela se manifeste de trois façons complémentaires.

1. Les acteurs comme la géôlière, la cantinière, les hussards, le maréchal des logis, le caporal Aubry, etc. ne manifestent que leur rôle thématique et ni leur signification ni leur fonction actantielle réelles. Leur rôle thématique est apparent. Mais leur rôle actantiel est en revanche occulté puisque le sujet sur lequel il devrait opérer est discoursivement mis entre parenthèses. Ces opérations actantielles existent néanmoins, *mais elles s'effectuent sur des substituts figuratifs de l'acteur "Fabrice"*. Autrement dit, les significations demeurent véridictoirement "voilées" tout simplement parce que, réduit au rôle actantiel d'observateur, le sujet n'y est pas constitutivement impliqué. L'application, assez unique dans l'histoire de la littérature, *des opérations véridictaires aux structures actantielles profondes sous-jacentes aux structures discursives* implique un effet de "voilement" de la vérité.

2. Dualelement, il existe des *actants figuratifs non actorialisés* qui jouent un rôle essentiel dans l'épisode dans la mesure où ils encodent dans le décor — comme dans un tableau d'un des grands maîtres qu'admirait Stendhal ou une mise en scène — les valeurs sémantiques du récit. Je veux parler des arbres, des boulets, des sillons dans la terre, des chemins, des canaux et des armes (fusils, sabres et autres pistolets). Ils encodent des valeurs sémantiques mais sans pouvoir réellement les manifester faute d'actorialisation. D'un côté donc, des acteurs réduits à de purs rôles thématiques qui masquent leurs rôles actantiels et, d'un autre côté, des actants figuratifs sans couverture actorielle. C'est, selon moi, à cet étonnant dispositif sémiotique qu'est dû le saisissant effet *véridictaire* de voilement / dévoilement si caractéristique de l'épisode de Waterloo.

Restituer :

(i) les fonctions actantielles sous-jacentes aux rôles thématiques, c'est-à-dire comprendre par exemple la fonction actantielle "initiatique" de la cantinière et du caporal, et

(ii) les couvertures actorielles des actants figuratifs, c'est-à-dire comprendre par exemple les raisons narratives des étonnantes métamorphoses du motif figuratif de l'arbre,

c'est rendre Waterloo lisible.

3. Il devient donc compréhensible que la *programmation spatio-temporelle* (traverser un canal, déboucher d'un bois, etc.) soit d'une précision aussi anormale dans

cet épisode. C'est qu'elle programme en effet l'émergence des significations profondes successives. L'une des caractéristiques majeures de Waterloo est la densité en marqueurs et en séparateurs de séquences narratives ("tout à coup", "soudain", etc.). De très nombreuses séquences sont programmées spatio-temporellement avec une remarquable précision. Dans la mesure où, en général, il ne se passe *rien* pour le sujet observateur, c'est que ce qui arrive advient *ailleurs*. Où ? Dans le décor. Autrement dit, dans l'épisode de Waterloo, le décor n'est pas décoratif. Il constitue la principale instance narrative.

Il s'agissait par conséquent de faire droit à l'étonnante mise en scène de Waterloo, de la lire au niveau figuratif et spatio-temporel comme significative en faisant l'hypothèse que le sens se trouvait encrypté dans des signifiants figuratifs et des images-signes. Il s'agissait de lire Waterloo non plus comme un texte mais comme un tableau génialement composé, et même, plus précisément, comme un paysage. Comme un paysage où le sens ne se trouve pas tant dans les personnages manifestes que dans la façon dont l'artiste a su composer la scène et disposer les figures. Bref, au lieu de traiter de façon standard les éléments figuratifs et leur cadre spatio-temporel comme une simple couverture discursive de structures profondes facilement accessibles, il s'agissait d'en faire le lieu même du *narratif* (au sens technique rappelé plus haut) et, en l'analysant, d'y faire apparaître la signification sémio-narrative profonde des acteurs et des micro épisodes.⁵⁴ La compétence attribuée à Stendhal est celle d'un peintre. Ni plus, ni moins. Ce qui peut paraître étonnant dans le contexte d'une analyse littéraire apparaît en revanche comme tout à fait banal dans un contexte pictural où il est admis par tous les spécialistes que (du moins dans le cas des grandes compositions renaissantes et classiques) les motifs figuratifs (un château dominant un lac, un bois dominant une plaine, une rangée d'arbre, un canal, etc.) encodent figurativement l'interprétation anagogique (par exemple théologique) originale et spécifique que le peintre propose du sujet qu'il traite.

La conclusion de cette lecture structurale immanente a été, nous allons le voir, que Waterloo est le récit *d'un cycle existentiel complet* commençant par une naissance symbolique (l'évasion de la prison de B*** après 33 (!) jours d'incarcération) et finissant par une mort symbolique (l'évanouissement et le long sommeil à l'*Auberge de l'Etrille* consécutifs à la blessure reçue sur le pont de *la Sainte* près de l'*Auberge du Cheval blanc* "quartier général" du colonel Le Baron). Ce récit complet est celui d'une

54 Lors du colloque de Stendal, le professeur Victor Del Litto a magistralement montré les rapports qu'entretenait Stendhal avec la mise en scène.

initiation en quatre actes au cours de laquelle Fabrice prend successivement contact (sans le subjectiviser) avec quatre mondes symboliques.

- (i) Celui de la mort personnelle et des puissances chtoniennes. Le "maître" — au sens où l'on parle dans les mythes de "maître" du feu, de "maître" de l'eau, etc. — en est la cantinière.
- (ii) Celui de la violence et de la mort collective. Le "maître" — non individué — en est l'acteur collectif "hussards".
- (iii) Celui de la communauté ecclésiale. Le "maître" en est le caporal Aubry.
- (iv) Celui de l'individuation. Le "maître" en est le colonel Le Baron.

Il existe donc un sens mythique puissant de l'épisode de Waterloo au sens où

"le niveau mythique correspond, dans le parcours génératif, aux organisations sémiotiques profondes" (Greimas-Courtès [1979], p. 241).

On a souvent noté que la trajectoire actorielle de Fabrice dans *La Chartreuse* est celle d'une quête.⁵⁵ L'existence de structures mythiques au sens classique s'opère à travers l'homologation de certaines composantes du récit avec des composantes mythologiques. C'est ce qu'a fait plus tard Michael Nerlich en utilisant une méthode complètement différente et en tenant compte d'une masse impressionnante de données biographiques sur les rapports étroits que Stendhal entretenait avec la mythologie. Dans le cadre d'une méthode structurale et immanente, et non pas projective et transcendante, il m'était évidemment impossible d'homologuer biunivoquement, comme l'a fait Michaël Nerlich, les personnages de *La Chartreuse* avec des personnages mythologiques effectifs, Fabrice avec Eros, Clélia avec Psyché, Ranuce V avec Dionysos, etc. D'ailleurs, le prologue qu'est Waterloo précède toute individuation proprement subjective de Fabrice. Mais, comme nous allons le voir, la méthode permet d'homologuer, sur la base de l'homologation "évidente" Napoléon-Zeus, le lieutenant Robert avec Hermès, le marquis del Dongo et le château de Grianta avec l'Hadès, la Sanseverina avec Aphrodite, l'abbé Blanès avec une figure sagittarienne de type Chiron, etc. Elle permet également de corréliser le symbolisme propre à l'axiologie figurative de la bataille avec d'autres figures mythologiques, Déméter pour la terre éventrée, Perséphone pour le blé, etc. En revanche, l'interprétation anagogique de l'acte III centré sur le caporal Aubry semble faire de ce dernier une figure plus strictement chrétienne et kérygmatisée que dans la lecture de Michaël Nerlich.

Mais ce ne sont pas ces résonances mythologiques qui nous intéressaient. C'était le dispositif sémiotique de l'épisode. C'est sa structure sémio-narrative profonde qui

55 Cf. par exemple West-Sooby [1997].

permet en effet dans un second temps des opérations herméneutiques plus complexes. Comme dans le Laocoon, comme dans la "petite phrase" de Vinteuil, le sens s'accroche à la structure.

V. AVANT WATERLOO : DE LA NAISSANCE À LA RENAISSANCE ⁵⁶

Avant que de commencer notre étude, rappelons, en y insistant, que, dans une approche structurale, les composants isolés sont sans signification ⁵⁷ et que seules des *relations* entre composants sélectionnent des significations et peuvent donc être pertinentes.

Rappelons aussi, en y insistant tout autant, que la logique narrative et la logique figurative caractéristiques des univers mythiques *ne reposent pas sur des inférences*. Elles n'engendrent pas de nouvelles significations de façon vraisemblable par implication entre causes et effets mais *par contiguïté*. Comme dans un tableau, elles reposent sur *des juxtapositions et des analogies* (métonymies et métaphores). Elles engendrent de nouvelles significations de façon non vraisemblable (mais pouvant avoir l'apparence du vraisemblable) à partir de rencontres fortuites d'éléments affines. Ce sont des logiques reposant sur la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. C'est pourquoi, lorsqu'on les déploie temporellement dans des chaînes syntagmatiques, elles induisent spontanément des effets véridictoires de "prémonition", de "présage" et de "destin". Stendhal fait lui-même la théorie de ces logiques sémiotiques à travers le personnage de l'abbé Blanès le véritable éducateur de Fabrice del Dongo ⁵⁸:

"L'abbé Blanès (...) avait enseigné [à Fabrice] que par des rencontres d'événements qui semblent fortuits aux yeux des non prévenus, l'Eternel daigne quelquefois donner des avis aux êtres qui se sont fait siens" (variante Chaper, p. 1388).

Quand nous parlerons dans la suite de logique narrative et/ou figurative, ce sera toujours dans ce sens.

56 Dans la suite, les références à *La Chartreuse* renverront à l'édition de La Pléiade.

57 Conférer une signification intrinsèque à des composants isolés caractérise les interprétations *symbolistes* qui sont à l'opposé des interprétations structurales.

58 Stendhal a pris le nom de Dongo à un charmant petit village au Nord du Lac de Côme, hélas devenu célèbre à la Libération pour avoir été le lieu d'exécution sommaire le 28 avril 1945 de Mussolini et de sa maîtresse Clara Petacci.

1. Le dualisme politique et familial

Tout le début de *La Chartreuse* est dominé par un puissant *dualisme* géo-politique, socio-culturel, psychologique, symbolique et familial.⁵⁹ Ce dualisme oppose de façon quasi manichéenne deux régimes idéologiques, celui de la France révolutionnaire et celui de l'Autriche réactionnaire. D'un côté, le cosmos de la mère et de la tante, l'éveil, la vie, la joie, la fête, la bonne socialité, c'est-à-dire la démocratie, bref, la lumière (et même les Lumières). De l'autre côté, le cosmos du père et du frère, le sommeil, la mort, la tristesse, l'ordre, la mauvaise socialité, c'est-à-dire la généalogie nobiliaire, bref, les ténèbres. L'opposition entre les deux types d'empires, l'empire "républicain" gréco-romain de l'avenir et le "saint" empire romain-germanique du passé est vraiment d'une netteté manichéenne :

"On était plongé dans une nuit profonde par la continuation du despotisme jaloux de Charles-Quint et de Philippe II ; on renversa leurs statues, et tout à coup l'on se trouva inondé de lumière" (p. 26).⁶⁰

À partir du 15 mai 1796, l'Italie — et en particulier Milan — deviennent, dans tous les sens du terme, le théâtre d'un conflit de puissances.

Les oppositions constitutives de ces catégories sémiques sont prises en charge :

(i) *spatialement* de façon très appuyée par l'opposition géographique des pôles de Grianta et Milan qui fonctionnent dans le récit comme de véritables ombilics spatiaux ; le pôle de Grianta étant lui-même divisé en trois sous-pôles : le château, le lac, le clocher ;

(ii) *figurativement* par l'opposition entre le château et le lac.

Cette dernière opposition est d'une grande richesse. S'y trouvent investies les catégories sémiques du code de la spatialité et du code des éléments et des matières.

"Position peut-être unique au monde, sur un plateau à 150 pieds au-dessus du lac sublime",

le château dominateur, ancienne place forte défendue par d'épaisses murailles et de profonds fossés, véritable antre du couple anti-Destinateur Père-Frère, est fermé et

59 Conformément à ce que nous avons dit, nous ne présenterons pas ici, serait-ce sous forme résumée, d'analyse globale de *La Chartreuse*. Le lecteur intéressé pourra se référer à des ouvrages classiques comme ceux de Michel Crouzet [1996], Pierre-Louis Rey [1992] ou Thompson [1982].

60 Stendhal a d'ailleurs souvent affirmé son exécration pour cette tyrannie "la plus soupçonneuse, la plus faible, la plus implacable" (*Rome, Naples et Florence*, III, p. 175, cf. p. 1379) qu'a été la tyrannie despotique du Saint Empire. Lors du Colloque de Stendal, il fut agréable de le rappeler au moment où sa ville éponyme sortait elle aussi, tout comme Milan en 1796, des ténèbres du despotisme totalitaire communiste.

vertical. Sa matière est la pierre. Il s'oppose terme à terme au lac, lieu de plaisir et de pêche, aire du couple Destinateur Mère-Tante, qui est quant à lui ouvert et horizontal et dont l'élément est l'eau.

	Château	Lac
Code de la spatialité (topologie)	Fermeture	Ouverture
Code de la spatialité (dimensionnalité)	Vertical (Vertical + Fermeture = Domination)	Horizontal (Horizontal + Ouverture = Liberté)
Axiologie figurative	Pierre	Eau
Figure parentale	Père : maître de la pierre	Tante : maître de l'eau
Code existentiel	Mort	Vie

Les premiers termes sont répulsifs (excès de distance par rapport au pôle Père-Frère). Les seconds sont attractifs (défaut de distance et excès de proximité par rapport au pôle Mère-Tante).

La qualification topographique du château comme "situé dans une position peut-être unique au monde", ne doit pas être entendue seulement dans un sens esthétique mais aussi dans un sens littéral. Le château est un lieu unique dans la mesure où, dans la logique narrative-figurative, il se trouve homologué, nous le verrons, à un lieu mythologique (l'entrée des Enfers). Le lac est également unique. Il est "sublime" et, comme le remarque Claude Sheiber, il est même "la matrice du sublime".⁶¹

Il existe une combinatoire très précise et une cohérence globale de ces motifs figuratifs. Ils se transforment de façon remarquable et constituent *un contrepoint figuratif* de la progression narrative et actorielle. Dans le cas de Waterloo, ils vont même s'y substituer puisque cette dernière fait défaut.

Il faut noter par exemple les deux médiations complémentaires dans ce jeu des catégories sémiques Vertical/Horizontal, Pierre/Eau, Mort/Vie, Père/Tante.⁶²

(i) La *digue* du père : horizontale, en pierre, conquise le long du lac, près de la fameuse allée de platanes, conduisant à une chapelle funéraire bâtie en blocs de granit énormes, donc à la mort et à son expression sociale, la généalogie (les bas-reliefs). Il

61 Sheiber [1988], p. 36.

62 Elles interviennent toutes deux après 1813 au chapitre II lorsque Gina retourne à Grianta.

s'agit d'une *horizontalisation* de la configuration négative qui empiète ("conquise le long du lac") sur la configuration positive.

(ii) *L'érection* de Gina sur un rocher isolé au milieu du lac lors de la tempête. Cette toute picturale "naissance de Vénus" constitue une *verticalisation* de la configuration positive. Aphrodite sortant des ondes, Gina est une naïade. L'eau est son élément. L'épisode est d'une importance toute particulière puisqu'il est le seul événement précis qui, avec la rencontre d'une noble jeune femme, l'incarcération dans "l'immense tour ronde" du château Saint-Ange et l'évasion à l'aide d'une corde, se trouve détaillé dans le texte sur *La Jeunesse d'Alexandre Farnèse*⁶³ qui a servi d'amorce à *La Chartreuse*.⁶⁴

Comme exemple spectaculaire de transformation, il suffira ici de mentionner l'étonnant signal donné par la Sanseverina, maître de l'eau donc, pour le déclenchement de la révolution à Parme : vider le château d'eau dans les rues, c'est-à-dire "re-horizontaliser" l'eau verticalisée. La joie qui "n'en finissait point" de Ludovic à cet ordre, Ludovic "riant comme un fou" et "répétant sans cesse : Du vin aux gens de Sacca et de l'eau à ceux de Parme !" (p. 388), ainsi que la réplique "*Et de l'eau pour les gens de Parme !*" reprise deux fois par la duchesse (et soulignée par Stendhal) font partie de ces multiples repères gros comme le château de Grianta que Stendhal laisse aux happy few.⁶⁵

Toutefois, bien que Grianta soit dominé par les figures du château infernal et du lac sublime, il ne s'y réduit pas. Outre le clocher de l'abbé Blanès, il comprend un troisième élément : les forêts et les bois. Par deux fois, lorsque Gina victime de sa "noble pauvreté" retourne à Grianta (chapitre II, p. 45) et lorsque Fabrice y revient (chapitre VIII, p. 166), Stendhal décrit de façon dithyrambique, en le plaçant avec insistance (c'est un leitmotiv) encore plus haut que la baie de Naples dans l'échelle

63 Appendice I de l'édition Pléiade (pp. 504-510).

64 L'anecdote concerne la célèbre "catin" Vandozza Farnèse (divinement belle, brillante et reine de Rome) fille de Ranuce Farnèse qui adorait son neveu Alexandre. Alexandre fut incarcéré au château Saint-Ange et s'évada à l'aide d'une corde soutenu par sa tante et son amant Rodrigue Borgia (futur pape Alexandre VI). Alexandre eut ensuite une liaison avec Cleria qui lui donna deux fils dont l'un reçut en 1534 le duché de Parme et de Piacenza. Lors d'une partie de plaisir une nuit de belle lune sur le Tibre, Vandozza se jeta à l'eau déguisée en naïade pour réciter des poèmes et son amant se jeta à son tour pour lui éviter d'être entraînée par les tourbillons. À ceux qui s'alarmèrent, elle répondit dans un sonnet "que l'on savait bien qu'une naïade ne pouvait se noyer" (p. 507).

65 Sur la dimension mythique dionysiaque de l'ivresse dans *La Chartreuse*, et en particulier lors de cette orgie de vin à Sacca pendant l'inondation de Parme, cf. Felman [1971].

esthétique du sublime et du gracieux, le paysage de Grianta : le lac mystique à trois branches, les promontoires, les bois "sacrés" et les pics des Alpes.

Ces descriptions ont été complétées pour la nouvelle édition de *La Chartreuse* par un fragment (inachevé)⁶⁶ : *la forêt entre Lugano et Grianta*, concernant le retour de Fabrice à Grianta après Waterloo (Chap. V, p. 95). Stendhal y insiste également sur le caractère "sublime" et "unique" des ces "pentes immenses" et de ces "grands bois".

"Ces forêts ont des genres de beautés uniques au monde. Je doute que hors d'Italie, on en trouve de ce caractère" (p. 522).

Avec les pics enneigés des Alpes, le sublime s'y mêle à la volupté et contraste avec la tristesse oppressive des "plaines verdoyantes". Il met Fabrice "hors de lui de bonheur" et "élève l'âme jusqu'à l'héroïsme". Nous allons voir pourquoi ce motif des forêts et des bois est si important : le château est habité par le père, le lac par la tante ; *les bois (et le bois) constituent l'élément propre à Fabrice*.

Chaque héros "sublime" — c'est-à-dire appartenant au monde mythique — possède ainsi ses *lieux caractéristiques*, en quelque sorte son habitat canonique : le lac pour la Sanseverina, les forêts et les pics sublimes pour Fabrice.

Acteur	Sanseverina	Fabrice
Site	Lac sublime	Forêts et pics sublimes

2. Le médiateur Robert

Dans ce contexte, le père réel de Fabrice, à savoir le lieutenant Robert, apparaît comme un médiateur, comme un messenger du nouveau monde dans l'ancien. Cette fonction est exprimée figurativement avant tout par son costume.

Il existe d'ailleurs une remarquable combinatoire des costumes dans le début de *La Chartreuse*, combinatoire qui va plus loin que les simples jeux de transformation d'identité et possède un sens intrinsèque. Espion au service du pouvoir autrichien, le marquis del Dongo met pour lui seul son habit de chambellan "brodé, garni de tous ses ordres" (p. 27) lorsqu'il dicte des lettres secrètes ou accomplit ses basses besognes. Gina déguise pour s'en amuser le jeune Fabrice en hussard. Le lieutenant Robert assemble une veste française toute rapiécée à un pantalon autrichien et a honte aux yeux d'autrui de ses chaussures trouées. Cette combinatoire des vêtements repose sur deux oppositions véridictoire :

- (i) l'habit vu par les autres / par soi ;

66 Appendice IV de l'édition Pléiade (p. 521).

(ii) l'habit vrai / faux reflet de la personnalité.

	Marquis	Robert (pantalon volé)	Robert (chaussures trouées)	Fabrice (déguisé en hussard)
Vu par les autres	–	–	+	+
Vu par soi	+	+	–	–
Vrai reflet	+	–	+	–
Faux reflet	–	+	–	+

Mais, évidemment, l'image-signe essentielle est celle des "malheureuses ficelles" (p. 18) permettant au lieutenant Robert de remplacer ses semelles trouées par des morceaux de chapeau. Outre la massive synthèse médiatrice haut/bas et l'apparition du motif déterminant de la corde, c'est le thème du liage qui semble dominer. Messenger, le lieutenant Robert est le maître du liage. Son caractère "hermétique" (dont la découverte a été l'élément déclencheur de l'interprétation de Michael Nerlich) sera confirmé plus bas sur des bases structurales immanentes.

3. L'enfance du héros

En ce qui concerne la date de naissance de Fabrice, nous disposons des indications suivantes :

"Il venait justement de se donner la peine de naître lorsque les Français furent chassés" (p. 33).

Or, les Français sont chassés de Milan en avril 1799 "à la suite de la bataille de Cassano" (p. 30). Ailleurs, il est dit que Fabrice est né treize mois avant Marengo (14 juin 1800). Cela fait pour la date de naissance mars-avril 1799 (et non 1798 ainsi qu'on l'a proposé).

Dans son enfance, Fabrice est d'abord l'otage du dualisme familial. D'un côté, un père ennemi (premier anti-Destinateur), sinistre et socialement pétrifié, homme du passé, de l'ordre et de la légitimité qui, dans des espaces clos (en particulier le cabinet du château), assujettit son fils au poids symbolique de la filiation et de la généalogie : par exemple apprendre le latin sur "un magnifique volume orné de plus de cent gravures" qui "était la généalogie latine des Valserra, marquis del Dongo" (p. 34).⁶⁷ D'un autre côté, une tante amie (premier Destinateur) riieuse, passionnée et socialement

67 Rappelons que cet ouvrage représentant "force batailles", "plaisait fort au jeune Fabrice" (p. 34).

exaltée, femme du présent, des mondanités et de la sentimentalité qui, dans des espaces ouverts, entraîne son neveu vers l'enthousiasme de la liberté.

En fait, le dualisme envahit l'enfance. Fils naturel, Fabrice est initialement, à tous les niveaux, *entre* des termes en conflit. Il naît entre deux occupations françaises. Il grandit entre la France et l'Autriche, entre Milan et Grianta, entre un anti-père et une tante incestueuse, entre la nature et la culture (c'est un esprit primitif, inculte et mystique), entre la chasse et la pêche, etc. Ainsi multiplement clivé, son moi n'est pas défini. Il se construira peu à peu — *La Chartreuse* étant la quête d'une authenticité subjective —, mais seulement après que le Prologue de Waterloo en aura fourni les clés.

Trois configurations figuratives dominent la description de l'enfance de Fabrice.

1. La chasse dans les bois et surtout la pêche, et même le vol, des poissons, la nuit, sur l'eau horizontale du lac, avec ce singulier dispositif de la corde verticale et de la planchette de liège surmontée d'une sonnette.

2. L'observation, et même la contemplation, des étoiles, la nuit, dans le clocher de l'abbé Blanès, avec le dispositif du télescope. Ce puissant investissement nocturne de la verticalité vers le bas (vers l'eau profonde, grâce à la corde) et vers le haut (vers le ciel, l'air, grâce au télescope) complémente celui de l'horizontalité du lac sublime.

Lac	Clocher
Eau nocturne	Ciel étoilé
Poissons	Étoiles
Corde + planchette	Lunette
Vertical bas	Vertical haut

3. La troisième configuration, absolument déterminante pour notre propos, est celle de *l'arbre* de Fabrice, du marronnier planté par sa mère l'hiver de sa naissance. Cette image-signe fonctionne d'abord comme un thème figuratif et un schème géométrique transformant ceux déjà répertoriés. Mais elle fonctionne aussi comme un emblème, un symbole, *une figuration explicite du moi*. "Mon arbre", "l'arbre chéri" introduit un équivalent figuratif d'une subjectivité qui reste à construire, *une métonymie fondatrice*. Sur un plan symbolique naïf, l'arbre fonctionne évidemment comme une métaphore. Mais sur le plan narratif structural, il fonctionne bien en fait comme une métonymie d'un type particulier : prendre la métaphore du moi pour le moi, c'est-à-dire transformer la métaphore figurative *en un actant syntaxique à part entière*. En rester à la métaphore, ce serait en rester à un simple symbolisme. Le passage à la métonymie permet une opération narrative de nature "picturale". Une de nos premières hypothèses a alors été

que, dans l'épisode de Waterloo, *les métamorphoses de l'arbre constituent un équivalent métonymique des métamorphoses d'un sujet* (ce sujet par défaut réduit au rôle actantiel d'observateur incompetent).

Mais nous n'en sommes pas là. Pour l'instant, notons la façon dont le schème de l'arbre transforme les schèmes antérieurs. L'axe de la verticalité y est occupé par *le bois* et le plan de l'horizontalité par *la terre et le cercle* : "j'ai bêché la terre avec respect à l'entour de l'arbre chéri" (p. 50). Cette double transformation des éléments et des matières, /Eau → Terre/ relativement à Gina et /Pierre → Bois/ relativement au marquis, se développe tout au long du roman comme un contrepoint figuratif des événements politiques et des intrigues passionnelles. Il suffit de penser, après l'étonnant signal du château d'eau, au non moins extraordinaire dispositif de la *double cellule* de la Tour Farnèse où une "cabane en planches (...) de noyer, chêne et sapin" vient redoubler une cellule "composée d'énormes pierres de taille" (p. 310). Un tel dispositif est extraordinaire non seulement par son originalité et sa puissance symbolique mais aussi par la richesse des transformations figuratives dont il est l'aboutissement. En particulier, la contemplation nocturne, vers le haut, des étoiles dans un clocher en pierre s'y transforme en la contemplation, vers le bas, de Clélia dans une tour doublée de bois. Cette transformation figurative très Lévi-straussienne accompagne chez Fabrice la transformation "psychologique" de la spiritualité "mystique" en spiritualité amoureuse. Bref, mythiquement parlant, Fabrice est le maître des arbres et du bois.

4. L'abbé Blanès

Il faut évidemment accorder une importance toute particulière à l'abbé Blanès, puisque outre son rôle de père spirituel et d'autorité morale, il occupe aussi le rôle d'un Destinataire détenteur du sens des valeurs et des signes, c'est-à-dire du destin. Son rôle d'initiateur est capital car, ainsi qu'y insiste Claude Sheiber, le personnage stendhalien "sublime" *interprète* les signes naturels.

"Le monde stendhalien est caractérisé par l'irrationnel du signe et de son présage, ainsi que par des formes particulières de symbole."

"Les signes du destin orientent le romanesque et lui confèrent dans une certaine mesure son unité et son sens." ⁶⁸

Il faut souligner à ce propos que la fameuse épigraphe de Ronsard sur l'astrologie qui ouvre le chapitre II et qui est tirée de l'*Elégie pour Hélène* est la seule de l'ouvrage, à côté de celle de l'Arioste et de celle de *La Chartreuse* elle-même qui ouvrent respectivement les deux parties. Tout invite à prendre ce texte à la lettre,

68 Sheiber [1988], p. 40.

comme *une théorie du signe* propre à Stendhal. En la paraphrasant, on pourrait dire que Stendhal "nous écrit, par notes non obscures, les sorts et les destins" de ses créatures, qu'il nous prédit les événements par des "caractères", mais que ses lecteurs "méprisent tel écrit, et ne le lisent pas".

René Servoise a d'ailleurs remarqué à propos de cette épigraphe qu'il considère

"d'une importance cardinale pour l'intelligence du roman",

comme une citation qui

"nous met sur le chemin de l'interprétation à donner à *La Chartreuse*"⁶⁹,

que Stendhal en a changé le texte. En effet :

"Tout épris d'avenir, je contemple les cieux,"

y remplace

"Attaché dans le ciel, je contemple les cieux,"

et

"Car lui, du fond des Cieux regardant un humain,
"Parfois mû de pitié, lui montre le chemin;"

y remplace

"Car lui, dédaignant (comme le font les humains)
"D'avoir encore et papier et plume entre les mains;"

Homme "d'une honnêteté et d'une vertu *primitives*" (p. 38), craint comme un magicien par les paysans, haï par les gens cultivés, savant, méprisant les langues et en particulier le latin, l'abbé Blanès appartient à un monde différent et autonome, celui des signes, des prophéties et des présages. Dans un tel contexte, la fameuse référence si insistante au terme *equus* doit sans doute s'interpréter comme une référence au signe *equus* c'est-à-dire au Sagittaire. D'où une possible homologation mythologique de l'abbé Blanès avec une figure de type Chiron. Elle vient compléter les autres homologations, elles totalement évidentes, du marquis à Hadès et de Gina, sœur du marquis, à Aphrodite.

5. Le vol de l'aigle et la destination

Ce qui motive le départ de Fabrice est un exemple narratif parfait de la façon dont un actant Destinateur opère contractuellement sur un actant sujet pour le modaliser selon la modalité du vouloir. Le symbole figuratif en est le vol de l'aigle (on notera à ce propos la précision de la programmation spatio-temporelle : "il était six heures moins

⁶⁹ Servoise [1980], p. 13.

sept minutes", "nous nous promenions sur le bord du lac dans l'allée de platanes", "nous marchions vers le sud", "l'aigle volait vers la Suisse, et par conséquent vers Paris" (p. 49)). "Tout à coup", "à l'instant", le sujet se trouve puissamment motivé. "Par un effet singulier", par une "idée [qui] vient d'en haut", "sans discuter", "il prend sa résolution". "En un clin d'œil" sa modalisation négative disparaît "comme enlevée par un souffle divin". Ainsi frappé par l'illumination évidente d'une destination, Fabrice s'éveille de sa torpeur et part "joindre l'empereur". Il part en quête d'une valeur sémantique supérieure, la liberté, l'honneur et l'héroïsme :

"j'irai mourir ou vaincre avec cet homme marqué par le destin et qui voulut nous laver du mépris" (p. 50).

6. L'arbre du moi

C'est en ce point précis qu'intervient la métaphore déterminante de *l'arbre* (qui est d'ailleurs, nous l'avons vu, en partie aussi une métonymie). Notre hypothèse est que l'analogie "arbre = moi", bien explicitée par Stendhal, est *fondatrice* : elle commandera en grande partie notre interprétation de l'épisode de Waterloo. Stendhal la formule de la façon suivante :

"ces vieux murs noircis (...) sont pour moi ce que l'hiver est pour mon arbre",

et les "feuilles printanières" de l'arbre signifient que Fabrice va "sortir de l'état de torpeur" qui l'accable. L'analogie complète est par conséquent :

Réveil (sortir de la torpeur)	≈	Feuilles printanières
_____		_____
Sommeil (languir dans les vieux murs)		Hiver
Fabrice		Arbre

De la plantation de son marronnier éponyme par sa mère au moment de sa naissance jusqu'à la cage en bois de la Tour Farnèse, la trajectoire de Fabrice est codée par la trajectoire parallèle du motif de l'arbre. Rappelons par exemple la seconde intervention du marronnier emblématique lors du retour clandestin et incognito de Fabrice à Grianta 5 ans après Waterloo. Il fait un grand détour pour retourner voir son arbre. Il trouve

"l'une des principales branches du jeune arbre, qui pendait desséchée",
il la coupe, répare soigneusement la blessure

"afin que l'eau ne pût pas s'introduire dans le tronc"

et, à nouveau,

"bêche la terre autour de l'arbre chéri" (p. 180).

"Au total, il n'était point triste, l'arbre était d'une belle venue, plus vigoureux que jamais." (Ibid.)

Juste après cet épisode, en rentrant de Grianta, par crainte des gendarmes car il possède un passeport qui risque de lui valoir la prison, Fabrice

"courut se cacher dans le tronc creux d'un énorme châtaigner." (p. 181)

Lors des recherches supplémentaires que j'ai entreprises pour ce volume, j'ai découvert que Robert Chessex avait également souligné non seulement l'importance de l'arbre comme métaphore du moi mais également l'existence dans *La Chartreuse* d'une sorte d'histoire de l'arbre parallèle à l'histoire du héros. Selon lui, le marronnier de Fabrice est un "arbre totem", un "arbre tutélaire" auquel le héros s'identifie. Stendhal est poussé

"non seulement à identifier les personnes à des arbres mais à accorder aux arbres la personnalité, voire la conscience." ⁷⁰

Et il ajoute

"La fréquence du recours aux arbres dans des situations extrêmes (...) incline à penser que Stendhal a essayé de renforcer l'accent dramatique de certaines scènes (...) en les doublant d'une version symbolique parallèle dans laquelle les arbres, par l'effet d'une sympathie personnelle, jouent le rôle de catalyseurs." ⁷¹

Comme nous allons le voir, le décor de Waterloo est un vaste déploiement de ce principe métonymique.

7. La prison et la renaissance

Bien qu'un certain nombre d'éléments en soient intéressants à analyser (la bourse ornée de perles de Gina, les diamants de la mère, le passeport de Vasi le marchand de baromètres "portant sa marchandise", les 33 jours de prison, les 36 ans de la geôlière, etc.), nous n'étudierons pas ici la transition Grianta → Waterloo. En effet, sa fonction est assez évidente :

- (i) changer d'espace ;
- (ii) changer d'identité (prendre l'habit d'un hussard mort : "j'ai pour ainsi dire succédé à son être" (p. 55)) ;
- (iii) réinitialiser le récit.

⁷⁰ Chessex [1983], p. 356.

⁷¹ Ibid., p. 363.

En ce qui concerne le troisième point, la réinitialisation du récit, l'évasion de Fabrice doit évidemment être interprétée comme une nouvelle naissance effectuée sous l'égide d'une figure maternante (la première d'une triade : geôlière-cantinière-aubergiste), la geôlière de la prison de B*** qui lui "sauve la vie" et le destine à travers la métamorphose du hussard mort.

VI. WATERLOO. ACTE I

1. L'état initial

Le rideau s'ouvre sur le cycle complet qu'est le microcosme de Waterloo avec la célèbre phrase qui conclut le chapitre II :

"sur les cinq heures, il entendit la canonnade : c'était les préliminaires de Waterloo" (p. 56).

Les détails apparemment contingents qui précèdent cette ouverture ont pour fonction de créer *un état initial*. Il est essentiellement négatif et caractérisé par :

- (i) l'habit de hussard ;
- (ii) la loi du silence (le veto de la parole) ;
- (iii) le "mauvais cheval" acheté par signes ;
- (iv) la pluie battante (eau) ;
- (v) la boue (eau+terre) ;
- (vi) l'entrave à la marche, l'impossibilité d'avancer.

Dans une analyse exhaustive (ce qui ne pourra évidemment pas être le cas dans cette étude), il faudrait suivre le développement de ces thèmes. Les thèmes (iv) et (v) amorcent un décor et une axiologie figurative qui sont dominés par l'eau et la terre. *Les actants figuratifs*, arbres, boulets, sillons et chevaux vont y opérer. Initialement, les éléments eau-terre sont à l'état de *mélange* (pluie battante et boue). Progressivement, ils se *séparent* pour aboutir finalement à l'épisode du pont de la Sainte. Les thèmes (ii) et (vi) sont essentiels. À partir d'un état initial de réduction au silence, c'est-à-dire à l'état de non-sujet observateur ⁷², s'amorce une progression précise au cours de laquelle, par à coups, Fabrice retrouvera l'usage de la parole : parler en italien → parler sans être entendu à cause du fracas des canons → parler. Cette progression est scandée par des événements narratifs. Elle fournit un indice essentiel et infaillible d'une progression plus profonde s'opérant au niveau sémio-narratif. Il s'agit là d'une règle de lecture : à chaque fois qu'un progrès se marque dans l'accès à la parole, c'est qu'un événement essentiel — en général encrypté figurativement — vient de se produire. Autrement dit, ces progrès fonctionnent comme autant de sanctions positives d'une acquisition de compétences —

72 Pour l'analyse théorique des différentes positions de sujet, cf. Coquet [1984].

disons d'une "initiation" ou d'un "apprentissage" — même si celles-ci ne sont pas subjectivisées par le héros qui demeure spectateur. Car ce qui est particulièrement réussi narrativement dans l'épisode et constitue une innovation littéraire (bien notée par les commentateurs) est que toutes les structures classiques du roman d'initiation, d'éducation et de formation y sont présentes tout en y étant *déniées*. Waterloo est une sorte de *Bildungsroman* en miniature où l'éducation (pas seulement sentimentale) du sujet s'effectue à son insu.

Il en va de même pour l'autre entrave qu'est l'impossibilité d'avancer. Sa levée progressive est également l'indice de transformations sémio-narratives profondes.

En ce qui concerne (i), les changements de statut de Fabrice, hussard, fantassin, à nouveau hussard, etc., sont évidemment des démarcateurs essentiels. Ils délimitent des séquences qui fonctionnent comme autant de scènes ou d'actes (au sens théâtral).

Il en va de même de (iii). Le thème du cheval est déterminant dans Waterloo et d'une richesse étonnante. Les changements de chevaux — comme d'ailleurs les changements d'armes, sabre, fusil, à nouveau sabre, pistolet, etc. — constituent également des démarcateurs privilégiés. L'exemple le plus spectaculaire en est l'épisode des hussards qui s'ouvre par l'achat du cheval fougueux qui rejoint ventre à terre l'escorte et qui se clôt sur le vol du cheval et la disparition de l'escorte.

2. La cantinière I. Premier noyau : la rencontre avec la mort

La vivandière est clairement une mère initiatrice, narrativement un adjuvant, qui éduque Fabrice et "l'abreuve de conseils" pour lui "apprendre le métier de soldat" (p. 59). Ses recommandations portent sur le cheval (il faut que Fabrice "achète un autre cheval", un cheval de guerre (p. 57)) et les armes (un fusil plutôt qu'un sabre (p. 56), piquer plutôt que sabrer (p. 60)).

Dans ce premier acte, qu'elle domine, les thèmes se nouent en deux noyaux centrés sur deux images-signes : d'abord le sentier barré par le cadavre, puis ensuite la fausse attaque et l'arbre déraciné.

L'image-signes de la rencontre du cadavre

"posé en travers du sentier, qui faisait horreur au cheval et au cavalier" (p. 59)

est particulièrement forte. Elle initialise une progression marquée par la sortie partielle de la boue : l'état initial "il y avait un pied de boue", "la petite charrette fut sur le point d'y rester", "son cheval tomba deux fois" se transforme en un état plus propice :

"bientôt le chemin, moins rempli d'eau, ne fut plus qu'un sentier au milieu du gazon" (pp. 58-59).

Un événement va "donc" (un "donc" non pas au sens d'une inférence mais au sens de la logique figurative que nous essayons de développer ici) se produire. C'est la rencontre avec la mort. Les deux caractères du cadavre sont les pieds sales et l'œil ouvert.

Il faut lire l'image comme un tableau.⁷³ Tout y est pertinent et significatif et en particulier :

(i) la dualité œil ouvert / pieds sales (pensons à la dualité chapeau / semelles du lieutenant Robert) ;

"Ce qui le frappait surtout c'était la saleté des pieds de ce cadavre qui déjà était dépouillé de ses souliers."

"Il était resté avec un œil ouvert."

"Ce qui lui faisait horreur surtout c'était cet œil ouvert." (p. 59)

(ii) la position du corps allongé en travers du sentier et fixant le vide de son œil mort.

Étant donnée l'importance absolument critique des dispositifs optiques et scopiques dans l'œuvre de Stendhal et en particulier dans *La Chartreuse*⁷⁴— importance soulignée par des auteurs comme Proust et par de nombreux commentateurs⁷⁵— il faut positionner ce regard mort dans un cycle transformationnel où la vision, sa géométrie, ce qui est vu ou non vu jouent un rôle structural. Nous nous bornerons à rappeler ici les éléments suivants.

(i) Premier épisode du Clocher :

– Vertical, nocturne, vers le haut : étoiles.

(ii) Deuxième épisode du Clocher (retour incognito à Grianta (p. 176)) :

– Vertical, diurne, vers le bas : "l'aspect grandiose" des jardins et de la "cour intérieure du château de son père", homme désormais affaibli "arrivant aux bornes de sa vie", les "moineaux", les "orangers".

– Vertical, diurne, vers le bas : la procession "tout à fait sous le clocher" "de jeunes filles vêtues de blanc".

– Horizontal, diurne : la "vue sublime" des "deux branches du lac".

73 On imagine assez bien un tableau à la façon du Géricault de l'*Officier de chasseurs chargeant*, du *Cuirassier blessé* et des cadavres du *Radeau de la Méduse* : "Fabrice del Dongo serrant la main d'un cadavre à Waterloo".

74 On a calculé que statistiquement "le langage des yeux" augmente de 65% entre *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse*.

75 M. Leoni [1996] parle par exemple de "surdétermination du scopique" et "d'immense polarisation autour du champ scopique".

– "L'énorme jalousie de bois" qui permet de "voir sans être vu".

(iii) Tour Farnèse :⁷⁶

– Vertical, diurne, vers le haut : "les abat-jours énormes" en bois "ne devaient laisser aux détenus que la vue du ciel" (p. 319).

– Vertical diurne, vers le bas (à travers l'abat-jour) : Clélia, le jardin, la volière des oiseaux (p. 310), "les beaux orangers" achetés par Clélia (p. 315), etc.

– Horizontal, nocturne et diurne : le "spectacle sublime" de la chaîne des Alpes (p. 310). Klaus Engelhardt a bien insisté sur la dimension mythique de la tour et sur son lien avec le clocher de Blanès :

"[The tower] constructed on the platform of a fortress, imposing in itself, and to which the prelude of the bell tower of Grianta gives a mythical dimension."

(iv) Waterloo :

– Les deux dispositifs optiques de la longue-vue de Ney (nous allons y revenir).

– Le cadavre fixant le vide (investissement massif de la verticalité ascendante par la valeur /mort/).

Sur le plan de l'acquisition des compétences, c'est-à-dire de l'éducation du héros, la rencontre du cadavre est un apprentissage de la mort (effectué sous l'égide de la figure maternelle éducatrice). D'ailleurs, comme l'a noté Mairit Nordenstreng-Woolf, c'est de façon générale que dans Waterloo

"l'ordre des regards annonce l'éducation sentimentale que va révéler *La Chartreuse de Parme*."⁷⁷

Comme l'explique aussi Klaus Engelhardt :

"When Fabrice sees for the first time a dead soldier, it is mainly the soldier's open eye which reveals to him all the horrors of the battlefield. (...) And this is only the beginning of Fabrice's education."⁷⁸

Nous distinguerons trois caractères de cette scène.

D'abord le fait qu'il s'agit d'une rencontre individuelle. À ce titre elle est

(i) à corrélérer aux deux autres rencontres individuelles : l'ennemi agonisant sous les sabots du cheval et le cuirassier qu'on ampute ;

(ii) à opposer aux rencontres collectives : les "champs" de cadavres ("les habits rouges" (p. 63)), les lignes d'ennemis à l'horizon.

76 Pour le rôle mythique et symbolique de la Tour Farnèse, cf. entre autres *The tower as emblem* de Stephen Gilman [1967].

77 Nordenstreng-Woolf [1974], p. 237.

78 Engelhardt [1972].

Ensuite la dimension de *sur-proximité* : traiter le cadavre comme un vivant

"donne-lui une poignée de main pour voir s'il te la rendra" (p. 59).

Cette sur-proximité par contact s'oppose à la sur-distance par contact qui consiste, dans l'épisode des hussards, à galoper ventre à terre sur des blessés.⁷⁹

Serrer la main du cadavre (Acte I)	Galoper sur les habits rouges (Acte II)
Individuel	Collectif
Sur-proximité	Sur-distance

3. La cantinière II. Deuxième noyau : la fausse attaque et l'arbre déraciné

Un bel effet de programmation spatio-temporelle ouvre une nouvelle scène :

"Dans ce moment la route s'enfonçait au milieu d'un bouquet de bois"
(p. 60).

Notre héros y subit une première épreuve : l'attaque de trois ou quatre soldats. Cette épreuve est typiquement *déceptive* : il ne s'agit pas en fait d'une attaque mais seulement d'une fausse alerte

"ce sont des nôtres, dit tranquillement la vivandière en revenant tout essoufflée vers sa petite voiture ..." (p. 60).

Alors que Fabrice est déjà prêt à sabrer avec héroïsme,

"les soldats ne firent pas attention à lui" (p. 60).

Sur le plan de l'intersubjectivité et de la communication, on voit apparaître une double opposition : celle "amis" ("les nôtres") / "ennemis" et celle "combat" / "communauté". Du début à la fin du théâtre de Waterloo, et de façon très caractéristique, la *confusion* est complète à propos de ces valeurs. Elles font l'objet de la part de Fabrice d'une quête permanente et manifeste, surinvestie imaginativement par des références insistantes à l'héroïsme militaire et la communion spirituelle des héros de l'Arioste, et pourtant la plupart des épreuves qui narrativisent la quête se révèlent être fortement déceptives : les amis s'y métamorphosent en voleurs et même en ennemis. Le sommet de la déceptivité est atteint lorsque Fabrice se fait voler son cheval par son propre père. Il n'y a guère que la petite troupe du caporal Aubry qui se révélera être intersubjectivement authentique.

⁷⁹ Dans les dispositifs optiques de l'épisode des hussards, nous verrons plus bas opérer une opposition analogue entre /sur-proximité/ et /sur-distance/, /individuel/ et /collectif/, la connexion ne s'effectuant plus ici par contact (main, sabot) mais par vision.

En fait, la séquence de la fausse attaque ne semble pas être essentielle pour l'économie du récit. Il aurait suffi que la cantinière aperçoive les quatre soldats et leur propose de l'eau-de-vie pour que la transaction essentielle dont elle est le prétexte, à savoir l'achat du cheval, puisse s'effectuer. Encore une fois c'est au niveau figuratif que la scène trouve sa raison d'être.

D'abord apparaît le motif *du bois* qui fait partie du cycle transformationnel de l'arbre et qui deviendra dominant au début de l'acte III (Aubry). Ensuite et surtout, l'attaque fournit un prétexte narratif à l'image-signe de la vivandière

"blottie dans un trou qui était resté au lieu où l'on venait d'arracher un grand arbre" (p. 60).

Si l'on admet l'importance que nous accordons aux métamorphoses figuratives de l'arbre, on admettra que cette inscription massive de la mère initiatrice dans leur cycle transformationnel est hautement significative. Elle fait de cette adjuvante une figure "chtonienne" caractéristique. Son essence est confirmée par le fait qu'elle procure à Fabrice cet animal par excellence chtonien qu'est le cheval. On mettra aussi cette image-signe du blottissement protecteur (maternel) dans le trou creux d'un grand arbre déraciné en relation avec la façon dont, comme nous venons de le voir plus haut (§V.6), Fabrice au retour de sa visite à Grianta après cinq ans d'absence se réfugie lui aussi dans "le tronc creux d'un immense châtaigner" (p. 188).

4. La transition : le cheval, le bois et la plaine

Dans l'acte I, nous assistons à une progression remarquable des éléments du décor qui ponctuent les acquisitions de compétences et les épreuves (rencontre de la mort et fausse attaque). Elle se situe sur trois plans et fournit un exemple remarquable de la façon dont des traits figuratifs réels peuvent, parce que sélectionnés et composés d'une certaine façon comme des motifs picturaux ou musicaux, constituer des significations sui generis.

(i) *La figure du chemin.* "Il y avait un pied de boue" (p. 58) → "Bientôt le chemin, moins rempli d'eau, ne fut plus qu'un sentier au milieu du gazon" (p. 59) → "Dans ce moment la route s'enfonçait au milieu d'un bouquet de bois" (p. 60) → "Bientôt tous les deux furent hors du bois" (p. 60).

(ii) *Le son.* "Le bruit du canon semblait se rapprocher et les empêchait de s'entendre" (p. 56) → "le brutal gronde" (p. 57) → "À ce moment le bruit du canon redoubla, un coup n'attendait pas l'autre. C'est comme un chapelet dit Fabrice" (p. 58) → "on commence à distinguer les feux de peloton" (p. 58) → "le bruit du canon redoublait et semblait s'approcher. Les coups commençaient à former comme une basse continue ; un coup n'était séparé du coup voisin par aucun intervalle, et sur cette basse

continue, qui rappelait le bruit d'un torrent lointain, on distinguait fort bien les feux de peloton" (p. 60) → "En arrivant au bord de la plaine, ils entendirent un tapage effroyable, le canon et le mousqueton tonnaient de tous les côtés, à droite, à gauche, derrière" (p. 60).

(iii) *La vision*. "Cette fumée blanche, que tu vois là-bas par-dessus la haie, ce sont les feux de peloton" (p. 57) → "Je suis résolu d'aller là-bas vers cette fumée blanche" (p. 58) → "Ce pré était bordé, à mille pas de distance, par une longue rangée de saules, très touffus ; au-dessus des saules paraissait une fumée blanche qui quelquefois s'élevait dans le ciel en tournoyant" (p. 60).

Cette progression conduit de l'état initial à un état de rupture qui établit la transition entre l'acte I et l'acte II. Fabrice change brutalement de monde. La césure est marquée superbement au niveau du décor par la façon dont le bois débouche sur la plaine :

"Et comme le bouquet de bois dont ils sortaient occupait un tertre élevé de huit ou dix pieds au-dessus de la plaine, ils aperçurent assez bien un coin de la bataille".

Topographiquement, cette configuration est formellement analogue à celle de Grianta où le château domine le lac. L'analogie structurale est confirmée par la variante de l'exemplaire Chaper où il s'agit

"de cette immense plaine unie comme un lac" (p. 1390).

Nous assistons ici à une intéressante transformation globale de la configuration du Prologue. Les éléments et les matières Pierre/Eau de l'axiologie figurative initiale sont convertis en Bois/Terre par l'opérateur de conversion "Arbre", et cette conversion s'accompagne d'une *inversion* des investissements sémantiques Vie/Mort ainsi que des rôles actantiels des Destinateurs respectivement paternel et maternel. Plus précisément, on a :

Prologue	→	Waterloo
Château-Père-Pierre (mort)	→	Bouquet de bois-Mère vivandière-Bois (vie)
Lac-Mère et Tante-Eau (vie)	→	Plaine-Pères (Napoléon-Ney-le général comte d'A****)-Terre (mort)

Dès que s'opère, par programmation spatio-temporelle, le changement des espaces topiques de compétence et de performance, apparaît la figure du cheval. Fabrice

change de cheval et par là même de statut. La tractation s'effectue sous l'égide de la mère initiatrice. Le nouveau cheval est un destrier fougueux,

"un cheval de général (...) qui vaut dix napoléons comme un liard" (p. 61),

"le cheval des quatre fils Aymon"⁸⁰

dit la cantinière. Plus qu'un adjuvant c'est, comme l'aigle, un actant essentiel, une figure énergétique du Destinateur et un messenger psychopompe. Autre emblème de Fabrice avec l'arbre (rappelons-nous que Fabrice est un excellent cavalier), il fonctionne comme un opérateur permettant à la logique narrative de se développer.

Dès qu'il le monte, Fabrice devient un centaure alors qu'un instant auparavant il pataugeait encore dans la boue :

"Fabrice, qui montait fort bien, eut besoin de toute sa force pour le contenir" (p. 61).

Instantanément, il change de monde. La plaine s'ouvre pour un nouvel acte et "à ce moment" (programmation spatio-temporelle) apparaît, tel un nouveau motif musical dans une symphonie, un nouveau motif figuratif caractéristique, celui de la rangée d'arbres :

"à ce moment, un boulet donna dans la ligne de saules, qu'il prit de biais, et Fabrice eut le curieux spectacle de toutes ces petites branches volant de côté et d'autre comme rasées par un coup de faux" (p. 61).

Ce "spectacle curieux" "enchante" Fabrice qui ne comprend rien à sa signification mortifère. Cette claire mésinterprétation esthétisante de la mort a été souvent soulignée par les commentateurs.

L'arbre se trouve démultiplié en série par passage de l'individuel au collectif, le schème linéaire de la *rangée* apparaît pour la première fois et la mort y opère.

Arbre de Fabrice	→	Rangée d'arbres
Cercle	→	Droite
Sillon circulaire	→	Sillon linéaire
Individuel	→	Collectif
Vie	→	Mort

Le rideau tombe sur la fin du premier acte :

80 Bayard est le cheval féérique des 4 fils d'Aymon de Dordogne (Renaut, Alart, Guichart et Richard) entrés en révolte contre Charlemagne à la suite du meurtre du neveu de l'empereur par Renaut.

"Tiens voilà le brutal qui s'avance, lui dit le soldat en prenant ses vingt francs. Il pouvait être deux heures" (p. 61).

VII. LA VRAIE BATAILLE DE WATERLOO

1. Stendhal et l'épopée napoléonienne

Avant que d'en venir à la bataille proprement dite, rappelons la connaissance extrêmement précise que Stendhal avait de l'épopée napoléonienne. Même s'il estimait que l'empereur Napoléon avait "volé la liberté" conquise par le général Bonaparte, cette figure historique était pour lui un mythe vivant, comme pour Lamartine il était "le dieu d'une génération qui s'ennuie", pour le jeune Hegel d'Iéna "l'esprit du monde sur un cheval blanc", ou pour Musset "le seul homme en vie alors en Europe". On sait que la nécrographie de Stendhal par lui-même se termine par

"Il respecta un seul homme : NAPOLEON."

On sait aussi qu'il disait de lui

"Cet homme extraordinaire que j'aimais de son vivant et que j'estime maintenant de tout le mépris que m'inspire ce qui est venu après lui."

En mai 1800, le jeune Henri Beyle fit partie de l'expédition de Marengo comme dragon de réserve du 6^e régiment. Il passa son temps à Milan et fut aide de camp du lieutenant-général Michaud. C'est à Milan qu'il tomba amoureux d'Angela Pietragrua, l'un des modèles d'Angelina Pietranera. En octobre 1806, Stendhal était à Iéna et vit Napoléon entrer à Berlin. En 1809 il fit la campagne de Vienne et le 14 septembre 1812, suivant la campagne de Russie alors qu'il avait 29 ans (il est né en 1783), il entra dans une Moscou en flammes incendiée sur ordre de Rostopchine. Il logea avec l'état-major de l'intendant général Dumas. Le 15 octobre, il fut nommé directeur général des approvisionnements de réserve et quitta Moscou pour Smolensk, ville "pittoresque" qu'il apprécia beaucoup. Le 7 décembre, il était à Vilnius, à Noël à Königsberg et le 31 janvier, il était de retour à Paris après avoir vécu cette épouvantable retraite au milieu de commandants devenus fous, paniqués et malades.⁸¹ Avec la retraite de Russie il aura connu l'expérience d'un véritable "crépuscule des dieux".

Stendhal connaissait donc bien, de l'intérieur, l'épopée impériale. Il a écrit à Milan en 1817-1818 une *Vie de Napoléon* qui s'arrête au début des Cent Jours et ne comprend donc pas Waterloo. Il est revenu sur ce thème 20 ans après en 1837 avec ses *Mémoires sur Napoléon* dont le chapitre VII a été repris dans le premier chapitre de *La Chartreuse*.⁸²

81 Cf. Boussard [1997].

82 Cf. Mariette [1996].

2. Les prémisses de Waterloo

2.1. Réalité/Virtualité

Waterloo est l'une des batailles les plus décisives de l'histoire, l'un de ces moments critiques et cataclysmiques où, comme à Troie, tout se joue et tout se décide. Pour le spécialiste David Chandler c'est même la plus grande bataille avec Zama qui clôt en 202 av. J.C. les guerres puniques et voit s'effondrer l'empire carthaginois et naître le véritable empire romain.

"The climax was dramatic by any standards — the total defeat of an Empire, the complete eclipse of the greatest soldier of modern history — and all in the space of one single Sunday afternoon."⁸³

"Few campaigns in all military history have been shorter in duration, more dramatic in conduct, more decisive in outcome, or more celebrated in fact and legend."⁸⁴

Comme disait Blücher, "Quelle affaire !".

Dans la mesure où la bataille *réelle* possédait une structure générale très nette de drame en trois actes qu'il connaissait fort bien, on aurait pu s'attendre à ce que Stendhal ne la changea pas trop. Or il n'en a rien été. Il a créé son univers fictionnel en organisant des *fragments* de réalité. Pour ce faire, il a sélectionné dans la substance figurative de cette réalité des traits pertinents et des classèmes qu'il a insérés ensuite dans des relations non génériques — et donc intrinsèquement significatives — qui n'existaient pas dans le donné factuel. À ce titre, Stendhal composant Waterloo s'est trouvé tout à fait dans la même situation qu'un sculpteur ou qu'un peintre. Il a complètement *recomposé* les significations et, à partir d'une sélection de classèmes isotopants, a construit des "mondes" totalement différents à l'intérieur de la bataille, exactement comme plus tard Proust construira ses "côtés".⁸⁵

Un exemple particulièrement clair de ces transformations est le motif des soldats cachés dans un champ de blé. Dans la réalité c'est Wellington qui fera se cacher dans les blés deux brigades, muraille rouge qui se levant soudain pour faire feu décimera et fera reculer la garde impériale, événement aussi soudain que dramatique qui donnera le

83 Chandler [1997], p. 9.

84 Ibid., p. 196.

85 Il est intéressant de comparer la bataille de Waterloo de Stendhal avec d'autres inspirations littéraires : en 1818, le *Childs Harold's Pilgrimage* de Byron, en 1848, le *Vanity Fair* de William Thackeray et, évidemment, en 1862, *Les Misérables* de Victor Hugo ainsi qu'en 1908 le poème dramatique *The Dynasts* de Thomas Hardy.

signal de la débâcle française. Ce motif ⁸⁶ est donc maximale-ment lié à la valeur /mort/. Or, chez Stendhal, il supporte, nous allons le voir, exactement la valeur inverse, à savoir la valeur /vie/, presque la résurrection.

Mais il en va de même pour tous les motifs choisis par Stendhal. En fait, le point de vue radicalement "orienté sujet" (Fabrice ne comprend rien) qu'il a adopté lui a permis de donner libre cours à la construction sémiotique d'univers chargés de toutes autres significations.

C'est pourquoi il est absolument nécessaire de se remémorer le déroulement *exact* de la vraie bataille.

2.2. Les forces en présence ⁸⁷

Après le débarquement du 1^{er} mars 1815 qui initie les Cent Jours, Napoléon remonte triomphalement à Paris par Nice, Grenoble et Lyon. Les alliés se coalisent à nouveau, déclarent la guerre le 25 mars, mobilisent 600.000 hommes et rejettent les propositions de paix de Napoléon de la mi-avril. L'empereur se voit alors contraint de se hâter et d'attaquer *avant* le regroupement des forces alliées. En mai, seules les armées de Wellington et de Blücher étaient déployées et elles se trouvaient qui plus est dispersées sur une grande surface. Selon le stratège impérial, l'attaque et la victoire sur Wellington auraient été une ruine pour l'Angleterre et auraient poussé les nations pro-françaises, Pays-Bas, Allemagne et Pologne, à le rejoindre contre les armées russes et prussiennes.

Mais Napoléon était en mauvaise santé et usé par la maladie. Il souffrit de grandes fluctuations d'énergie et de concentration pendant cette bataille décisive. Il rencontra également de sérieux problèmes d'état-major. Berthier, qui lui aurait été essentiel, venait de mourir début juin. L'empereur ne choisit pas le maréchal Louis-Gabriel Suchet qui aurait pourtant été un excellent chef d'État-major mais nomma le maréchal Nicolas Jean de Dieu Soult qui n'était pas approprié pour cette fonction et aurait en revanche été parfait contre Wellington à l'aile gauche. À ce poste clé, Napoléon choisit de mettre le maréchal Michel Ney (1769-1815), duc d'Elchingen et prince de la Moskowa, choix qui lui fut fatal car Ney y alterna léthargie et hyperactivité. L'aile droite contre Blücher fut commandée par le maréchal Emmanuel, marquis de Grouchy (1766-1847), excellent chef de cavalerie mais inexpérimenté comme stratège.

86 Motif qui est mythologique pour Stendhal comme l'atteste son projet de *Pharsale* évoqué plus haut ("une apparition de César / Bonaparte dans un champ de blé").

87 Les sections qui suivent s'inspirent des ouvrages de référence de Geoffrey Wootten et David Chandler. Je remercie mon thésard de Polytechnique Stéphane Brault de me les avoir signalés et prêtés.

Le meilleur choix aurait sans doute été celui du maréchal Louis-Nicolas Davout. Mais Napoléon l'avait nommé ministre de la Guerre à Paris.

Du côté des armées alliées, le Field-Marshal Arthur Wellesley duc de Wellington (1769-1852) commandait les forces anglo-hollandaises. Le premier corps d'armée (300.000 hollando-belges) était commandé par le jeune prince Guillaume d'Orange (1792-1849, futur roi Guillaume II de Hollande) qui n'avait que 23 ans. Le second de Wellington (que Wellington n'appréciait d'ailleurs guère) était Henry William Paget Comte d'Uxbridge (1768-1854). Il commandait la cavalerie.

Le Feldmarschall Gebhard Leberecht von Blücher, prince de Wahlstadt (1742-1819) commandait quant à lui les armées prussiennes. Son chef d'État-major était le général August Wilhelm Antonius, comte Neidhardt von Gneisenau (1760-1831). Âgé de plus de 72 ans, Blücher vouait une haine personnelle à Napoléon qui l'avait capturé après Iéna. C'est lui qui donnera la victoire à Wellington (Gneisenau étant anglophobe ne l'aurait certainement pas soutenu de la même manière).

Donnons maintenant quelques informations (très incomplètes) sur les forces en présence.

L'Armée impériale (Armée du Nord) était forte de 128.000 hommes (175 bataillons, 180 escadrons, 50 batteries) et 366 canons. Elle comprenait beaucoup de vétérans.

Premier Corps d'armée :⁸⁸ d'Erlon (2^e division de Donzelot, 4^e division de Durutte, 1^{ère} division de cavalerie de Jacquinet, 1^{er} corps d'artillerie) ;

Deuxième Corps : Reille (6^e division de Jérôme, 2^e division de cavalerie, 2^e corps d'artillerie) ;

Troisième Corps : Vandamme (avec la cavalerie de Grouchy) ;

Quatrième Corps : Gérard ;

Sixième Corps : Lobau ;

1^{er} Corps de cavalerie : Pajol (4^e division de cavalerie de Sout) ;

2^e Corps de cavalerie : Exelmans ;

3^e Corps de cavalerie : Kellermann ;

4^e Corps de cavalerie : Milhaud ;

Garde impériale : Drouot.

L'Armée de Wellington était quant à elle forte de 106.000 hommes et 216 canons. Elle était assez hétérogène ("infamous" selon Wellington) et comprenait des Anglais, des Allemands, des Hollando-Belges, des Hanovriens, des troupes de Brunswick et de Nassau. Les troupes étaient bien entraînées mais certaines étaient inactives depuis assez

88 Rappelons la hiérarchie militaire, encore en vigueur : Groupe d'armées (général 5★), Armée (4★), Corps d'armée (3★), Division (2★), Brigade (1★).

longtemps comme les fameux Scots Greys du 2nd Royal North British Dragoons, les terribles Highlanders, la brillante King's German Legion (KGL). Les Hanovriens étaient inexpérimentés et les Hollando-Belges peu fiables car ex-alliés des Français (et qui plus est le prince d'Orange était trop jeune).

Premier Corps : prince d'Orange (1^{ère} division, 2^e et 3^e Guards de Maitland) ;

Deuxième Corps : Lord Hill ;

Corps de cavalerie : Lord Uxbridge ;

Réserve : Wellington (5^e division de Picton, Corps du duc de Brunswick).

L'Armée de Blücher était forte de 128.000 hommes et 312 canons. Elle comprenait les 4 Corps de von Ziethen, Pirch, Thielemann, von Bülow.⁸⁹ Mais elle était dispersée dans une grande zone d'environ 50 × 50 km entre Wavre, Charleroi, Dinant, Liège et Maastricht.

2.3. Du 15 au 18 juin

Initialement, c'est-à-dire le 15 juin, les trois armées occupent la vaste zone délimitée par Gand-Tournai-Valencienne-Maubeuge-Dinant-Liège-Maastricht-Louvain. Napoléon entre tout de suite en contact avec les avant-postes du premier corps prussien de von Ziethen. Blücher se trouve à l'Est dans la zone comprise entre Namur-Tongres-Liège-Dinant et Wellington à l'Ouest entre Gand-Bruxelles-Waterloo-Charleroi-Mons-Tournai. Napoléon arrive par le Sud vers Charleroi et la Sambre, prend Charleroi et enfonce un coin entre les deux armées. À son aile gauche se trouve Ney dirigeant les premier et deuxième corps avec cavalerie, à son aile droite Grouchy, le troisième corps et un corps de cavalerie. L'empereur commande quant à lui le sixième corps et la Garde.

La stratégie (à la Horace) de Napoléon était de diviser l'Armée du Nord en deux ailes (la Garde impériale restant en réserve), d'attaquer séparément les deux armées des anglo-alliés et de Blücher en les disjoignant à partir d'une position centrale pour les battre l'une après l'autre. Pour cela il tente et réussit deux feintes, la première vers Mons à l'Ouest et la seconde vers Namur à l'Est. Les Prussiens se retirent alors au Nord, vers Ligny et Sombreffe et Namur, ce qui permet à Napoléon de remonter la grande route Charleroi-Bruxelles avec l'intention d'occuper le carrefour des Quatre-Bras.

Blücher concentre ses troupes. Selon les spécialistes, si Ney avait occupé les Quatre-Bras conformément à l'ordre reçu de Napoléon, il aurait pu attaquer le flanc droit de Blücher à l'aube du 16 juin et le détruire. Mais Ney s'arrêta trop tôt vers Gosselies, laissa l'ennemi (la 2^e division belge de Perponcher appartenant au premier corps du prince d'Orange, avec Bylandt et Saxe-Weimar commandant le 2^e régiment d'Orange-

89 Général Friedrich Wilhelm von Bülow, comte Dennewitz (1755-1816).

Nassau) occuper les Quatre-Bras et se retrouva ainsi sous le feu de l'artillerie prussienne. Cela permit à Wellington de recentrer son armée (qui se trouvait trop à l'Ouest) vers Nivelles et les Quatre-Bras.

Le 16 juin, Ney devait initialement attaquer les Anglais car Napoléon ne connaissait pas encore le regroupement de Blücher et pensait que Wellington serait à Bruxelles en train de s'organiser. Mais apprenant la concentration de l'armée prussienne, Napoléon fit attaquer Grouchy à Ligny. Mais personne ne prévint Ney avant 16h que l'effort de l'armée portait désormais sur les Prussiens. Et Ney, pensant monter vers Bruxelles en poursuivant Wellington, n'avait pas déployé ses troupes en ordre de bataille. Il bivouaquait le long de la route et attendait les ordres écrits de l'empereur. Il en reçut un ambigu vers 10h30 et envoya le deuxième corps de Reille vers les Quatre-Bras, mais sans hâte aucune. Cette apathie était inexplicable. Ney aurait dû de toute façon, pour d'évidentes raisons tactiques, occuper le carrefour clé des quatre Bras. Pour l'en convaincre Napoléon dû lui envoyer vers 13h son fameux ordre comminatoire.

"Monsieur le prince de la Moskowa. Je suis surpris de votre grand retard à exécuter mes ordres. Il n'y a plus de temps à perdre. Attaquez avec la plus grande impétuosité tout ce qui est devant vous. Le sort de la patrie est dans vos mains."

Reille n'attaqua que vers 14h. Cela laissa le temps à Wellington de se concentrer sur les Quatre-Bras plutôt que sur Nivelles et de demander à la 5^e division de Picton, basée au Nord, de rejoindre celle de Perponcher pour la soutenir.

La bataille de Quatre-Bras (16 juin, Wellington et Ney)

Reille avance prudemment car il connaît et estime Wellington comme stratège. Les Français attaquent, mais les lignes de Picton restent silencieuses et cachées jusqu'au dernier moment. Elles tirent très tard et déciment les colonnes françaises. Ce scénario, l'un des préférés de Wellington, sera repris à la fin de Waterloo et décidera du sort de la bataille. Pendant ce temps, Jérôme attaque Brunswick avec la 6^e division du deuxième corps. Ney appelle alors d'Erlon et le premier corps pour prendre le carrefour et décide de l'attendre, mais il ne le trouve pas car d'Erlon allait vers Ligny (vers Wagnée, cf. plus bas) conformément à un ordre de Napoléon transmis par le général la Bédoyère mais sans consulter Ney. À 16h Ney reçoit enfin l'ordre écrit de Soult (daté de 14h) qui répète celui de l'Empereur de prendre le carrefour et d'attaquer les Prussiens sur la droite.

La cavalerie de Piré (2^e division de cavalerie du deuxième corps de Reille) attaque par surprise, mais la charge est arrêtée, ce répit permettant à Wellington de redéployer ses troupes. La balance penche du côté anglo-allié. Ulcéré, Ney rappelle alors d'Erlon qui ne peut plus par conséquent rejoindre Ligny, sans avoir pour autant le

temps de revenir à Quatre-Bras. Désespérant de l'arrivée d'Erlon, Ney décide alors un effort en "tout ou rien" et envoie vers 17h une partie de la cavalerie de Kellermann (les cuirassiers de la brigade du 3^e corps de cavalerie qui venait d'arriver) dans une charge suicidaire (une seule division contre toute l'armée de Wellington). Celle-ci échoue évidemment, ce qui permet à Wellington de contrôler la situation et les routes essentielles et de repousser Ney sur ses positions du matin. Les historiens pensent que Waterloo fut en fait une grande bataille napoléonienne mais que, dans la mesure où les chefs ne croyaient plus à la fortune de l'empereur, les ordres furent mal exécutés.

La bataille de Ligny (16 juin, Blücher et Napoléon)

En ce qui concerne l'armée prussienne, le plan de Napoléon était d'attaquer le flanc gauche de Blücher avec la cavalerie et d'attaquer son centre et son aile droite avec l'artillerie. Ney aurait alors donné l'assaut à l'aile droite et l'empereur au centre, ce qui aurait anéanti l'ennemi. Ce plan présupposait que Ney avait auparavant occupé sans problème les Quatre-Bras et marchait déjà sur Ligny. Mais comme nous l'avons vu, le brave des braves ne reçut pas ses ordres assez tôt et ne pris aucune initiative. Les conséquences de son retard furent décisives.

La bataille commença à 14h30 et fut très sanglante. Pour attaquer avec sa Garde, Napoléon avait besoin de Ney et d'Erlon, mais ces derniers étaient retenus aux Quatre-Bras à cause du retard de Ney. Qui plus est d'Erlon non seulement arriva très tard vers seulement 17h30, mais victime d'une erreur de toponyme arriva au Sud-Ouest à Wagnée derrière les lignes françaises au lieu d'arriver à Wagnelé plus au Nord sur l'aile droite des Prussiens. Les Français crurent que des ennemis les prenaient à revers et se désorganisèrent en conséquence. Pour couronner le cafouillage, d'Erlon repartit, nous l'avons vu, vers les Quatre-Bras sur ordre de Ney. La situation ne se clarifia que vers 18h30 et le grand assaut général ne fut donné que vers 19h30. L'armée française attaqua sous la protection d'un déluge d'artillerie et l'armée prussienne dirigée par Gneisenau (qui ne voulait pas rejoindre Wellington à cause de son anglophobie) se retira sur Wavre. Mais l'empereur commit la grave erreur de s'installer à Ligny et de ne pas poursuivre les Prussiens.

Napoléon fut fort malade la nuit du 16. Au matin du 17, léthargique et déprimé il diffère encore la poursuite des troupes de Blücher et attend les nouvelles des Quatre-Bras. À la réception du rapport de Ney, il décide d'envoyer Grouchy poursuivre Blücher tandis que lui-même attaquerait Wellington aux Quatre-Bras. Mais, mettant à profit un répit providentiel, les Prussiens avaient pu se réorganiser et Grouchy les poursuivit en direction de Namur à l'Est de Ligny alors qu'ils se dirigeaient plus au Nord vers Wavre.

De son côté Wellington occupait la crête Saint Jean qui était une excellente position défensive.

La bataille de la Wavre (18-19 juin, Blücher et Grouchy)

Blücher ordonna au quatrième corps prussien de von Bülow d'aller soutenir Wellington à la chapelle Saint-Lambert. De son côté, en restant aux ordres initiaux de l'empereur, Grouchy demeura à Wavre malgré une discussion terrible avec Gérard (commandant le 4^e corps français) qui voulait, lui, poursuivre von Bülow.

Lorsque le 18 à 10h Napoléon donna enfin l'ordre à Grouchy de revenir sur Waterloo, il était déjà trop tard. Les 2^e (Pirch) et 3^e (Ziethen) corps prussiens suivirent von Bülow vers 12h. Seul le 3^e corps (Thielemann) demeura face à Grouchy. Ce dernier gagna la bataille, mais cette victoire était devenue inutile...

3. La bataille

Le site de la bataille de Waterloo est assez facile à décrire.⁹⁰ C'est un rectangle d'environ 10km sur 4km (voir figure 1).

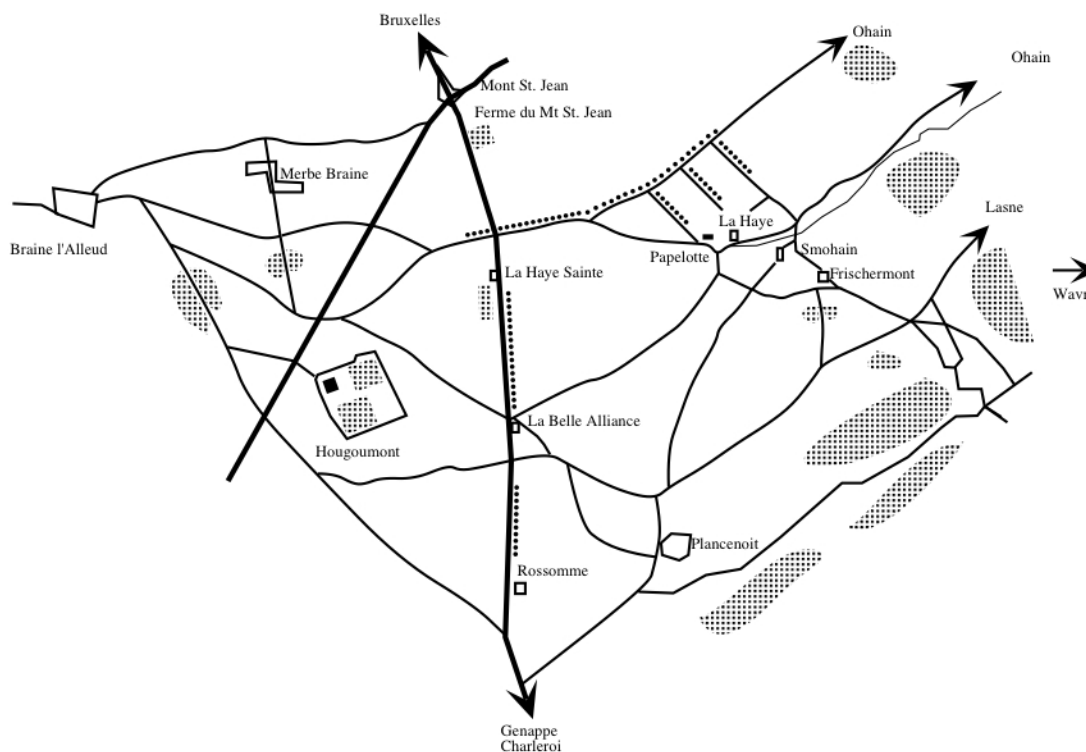


Figure 1. Le site de la bataille de Waterloo.

⁹⁰ Cf. le classique Houssaye [1987].

- Il comprend deux plateaux : celui du Mont Saint Jean et celui de la Belle-Alliance, à peu près parallèles, orientés N-S / E-O dans la direction de la route Bruxelles-Charleroi et séparés de 1,3km par deux vallées étroites.
- À l'Est, le vallon de Smohain devient un ravin et se confond avec le lit du ruisseau d'Ohain.
- À l'Ouest, se trouve le vallon de Braine-L'Alleud.
- Le chemin d'Ohain à Braine-L'Alleud suit la crête du plateau Mont Saint Jean à l'Est, au ras du sol mais avec une double haie le rendant infranchissable par la cavalerie.
- À l'Ouest au contraire, comme le terrain se relève, il s'encaisse en tranchée sur 400m.
- Derrière la crête (vers le Nord) le terrain s'incline et les troupes massées à cet endroit étaient donc abritées à la fois de la vue et du feu de l'ennemi.
- À gauche (i.e. à l'Ouest) : le château de Hougomont (avec sa chapelle, ses communs, son parc clos de murs, son verger entouré de haies et le bois-tailli l'entourant au sud).
- Au centre : sur les pentes du Mont Saint Jean, la ferme de la Haye-Sainte (avec son verger bordé de haies, son potager en terrasse, son monticule-sablonnière).
- À droite (à l'Est) : la ferme de Papelette, la ferme de La Haye et le hameau de Smohain avec leurs murs, leurs terrasses, leurs haies les transformant en bastions.
- Au Sud-Est : le village de Plancenoit et le ravin de Lasne.
- Sur 3,5km cela fait autant d'avant postes entourés de forêts et de bois au Nord et à l'Est (forêt de Soignes au Nord, bois d'Ohain et de Paris au Nord-Est, bois de Vardre et d'Hubermont à l'Est).

Ce théâtre des opérations est complètement détrempé par la pluie de la veille.

Les troupes françaises alignaient 72.000 hommes et 246 canons. Celles des anglo-alliés 67.000 hommes et 156 canons. Les troupes de Wellington occupaient le Mont Saint Jean cachées derrière le chemin de crête d'Ohain (c'était une tactique familière de Wellington que de cacher ses hommes pour les préserver de l'artillerie) et les avant postes de la ferme-château d'Hougomont, de la Haye-Sainte, de la ferme de Papelette et de La Haye, le long d'un front déployé sur 4 km. Le quartier général de Napoléon était établi à la ferme du Caillou un mille au Sud de la Belle Alliance et de la ferme de Rossomme (voir figure 2).

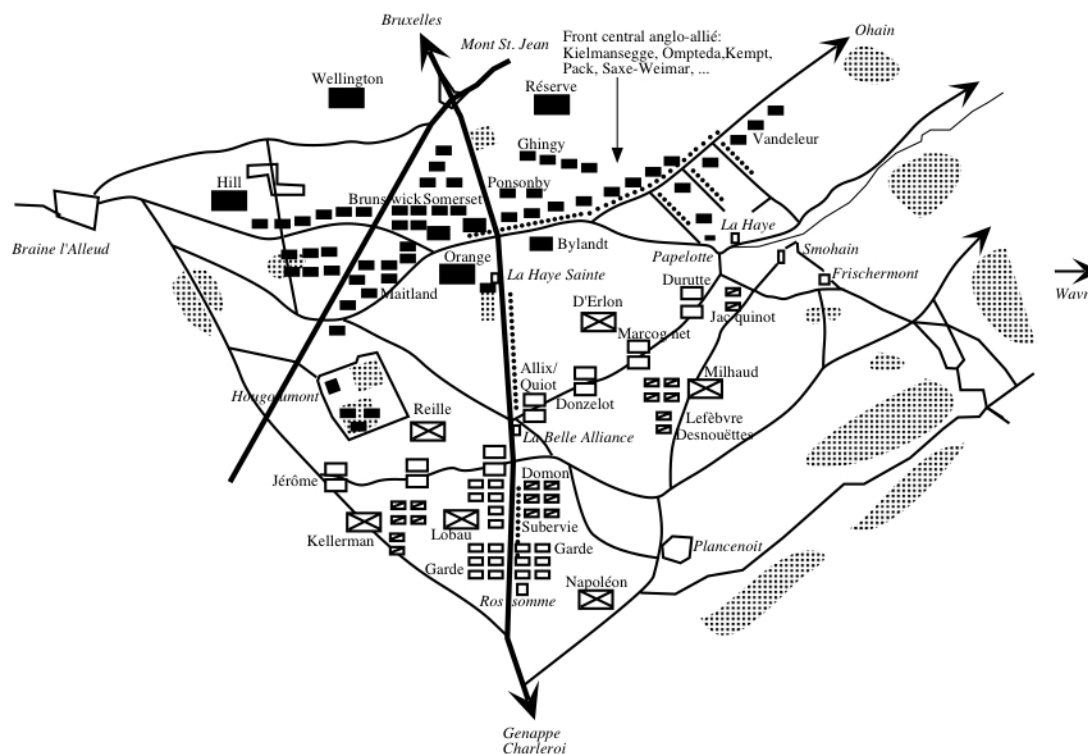


Figure 2. Les forces en présence (d'après Wootten, 1992).

À 2h du matin, Napoléon reçoit le compte rendu envoyé par Grouchy la veille au soir à 22h et expliquant que Blücher se dirigeait vers Liège avec une première partie de son armée, qu'une seconde partie se dirigeait vers Namur avec l'artillerie et une troisième vers Wavre pour rejoindre Wellington. Au petit-déjeuner, il estimait, très sûr de lui, que la partie serait facile, Wellington étant un mauvais général et les troupes anglaises de mauvaises troupes. Optimiste, il pensait pouvoir dîner à Bruxelles et rabroue Soult qui lui conseillait de faire revenir Grouchy d'urgence ainsi que Reille qui lui expliquait que la ligne anglaise était impossible à prendre par une attaque frontale. Ce n'est qu'à 10h qu'il donne l'ordre à Grouchy non pas de revenir d'urgence en renfort mais de rejoindre Wavre. Et celui-ci s'y tiendra malgré les avis de Gérard qui l'enjoignait de "marcher au son des canons" vers Waterloo.

Napoléon se trouvant à son QG initial de Rossomme et Wellington au pied du fameux orme à l'intersection de la route de Bruxelles et du chemin d'Ohain, la bataille commença très tard (entre autre sur le conseil de Drouot) à cause du sol détrempé par la pluie, à 11h30 soit avec 4h d'un retard fatal malgré les rapports signalant l'arrivée des Prussiens en soutien à Wellington. Elle s'ouvrit par le déclenchement des salves des 24 canons de batterie du 1^{er} corps d'Erlon (à l'aile droite face à la brigade de Bylandt de la 2^e division Hollando-Belge de Perponcher qui était le plus exposé). En même temps

commença à l'aile gauche le premier assaut de la ferme-château d'Hougoumont par la 6^e division de Jérôme Bonaparte et une division du corps de Reille (1^{er} léger d'infanterie et 3^e ligne de la brigade du Général Baudouin) sur le flanc droit de l'armée anglaise. Ce qui était au départ une manœuvre de diversion contre les Alliés pour les attirer du côté gauche loin des Prussiens devint en fait une bataille qui fit rage toute la journée et opposa plus de 13.000 français à seulement 2.000 gardes anglais et hanovriens. Mais elle sera en définitive inutile.

Le premier assaut ayant été arrêté (le G^{al} Baudouin y trouva la mort) par deux compagnies de carabiniers de Hanovre et un bataillon de grenadiers et fusiliers de Nassau (700 hommes), Napoléon rappelle son frère Jérôme et envoie Guilleminot avec deux batteries d'artillerie. De son côté, Wellington envoie à la rescousse un bataillon du Brunswick. À l'intérieur du château d'Hougoumont la garde royale britannique commandée par le lieutenant-colonel Macdonell résiste. Elle mitraille les Français de la brigade Soye, des 1^{ère} et 2^e lignes de la brigade Baudouin et des sapeurs du lieutenant Legras. Il est midi.

C'est à ce moment que Napoléon voit arriver au loin (7km), du côté de la chapelle Saint-Lambert, l'avant-garde des Prussiens commandés par von Bülow qui ont échappé à Grouchy qui se trouve, lui, à presque 40km. Il y envoie le 6^e corps de Lobau appuyé par la cavalerie de Domont et Subervie (ce qui fait que la Garde reste seule en réserve) former une ligne de front à l'Est perpendiculaire au front principal du Nord. Puis il décide de faire tomber la Haye-Sainte après l'avoir bombardée pour pouvoir attaquer ensuite le centre des armées anglo-alliées sur le Mont Saint Jean. Soult demande à Grouchy de les rejoindre d'urgence mais son message n'arrivera à destination qu'à 17h.

La "vraie" bataille commence alors. La grande batterie française (jusqu'à 88 canons) se concentre devant le corps d'Erlon et mitraille les troupes de la brigade de Bylandt au rythme infernal d'un ouragan de feu de 230 boulets par minute. Mais le sol étant terriblement boueux, l'effet en est amorti. Quatre divisions d'infanterie (environ 18.000 hommes d'Allix/Quiot, Donzelot, Marcognet et Durutte) soutenues par 450 cavaliers des 7^e et 12^e cuirassiers de Travers et des 1^{er} et 4^e de Dubois (de la 13^e division de cavalerie de Wathier appartenant au 4^e corps de cavalerie de Milhaud) s'ébranlent de la Belle-Alliance en colonnes (200 hommes de front et 25 à 30 rangs de profondeur, formation ne pouvant pas assurer une bonne flexibilité) et avancent en échelons sous le commandement du maréchal Ney et du comte Drouet d'Erlon. La ferme de Papelotte est conquise par la 4^e division de Durutte. Les Français mettent en déroute les Hollandais-Belges de Bylandt, mais la ferme de la Haye-Sainte, défendue

par le Major George Baring commandant l'infanterie légère de la King German Legion et deux bataillons de Nassau, résiste même si le 95th Rifles est délogé et si le corps central défendu par la légion allemande est pris. Plus au centre, les 2^e et 3^e divisions de Donzelot et de Marcognet progressent vers le chemin de crête d'Ohain. Alors que les Français attaquent en montant la pente du Mont Saint Jean, Wellington, ayant laissé ses troupes à l'abri de la contre-pente pour les sauver du bombardement, les fait tirer au dernier moment au cri de "Rise up !", ce qui crée des pertes terribles chez les Français. Les Français reculent. Marcognet qui avait réussi à passer la crête se heurte aux lignes de Pack et de Best. Wellington lance 3.000 hommes et la brigade de Kempt dans une contre-attaque pour aider Bylandt avec la 5^e division de réserve anglaise menée par le général Sir Thomas Picton (qui sera tué d'une balle dans la tempe) contre les colonnes de Donzelot et Marcognet. Mais en bas de la colline, la cavalerie de Travers monte vers la brigade de Kempt et Durutte arrive. Malgré les pertes françaises, la 5^e division de Picton est proche du désastre. Il est environ 14h.

Devant cette situation critique, Wellington envoie alors contre le centre et le flanc gauche de l'armée française (Dubois, Donzelot et Marcognet) une charge de cavalerie lourde (800 cavaliers des Life Guards, Royal Horse Guards et Dragoon Guards de Somerset ainsi que des Royal Dragoons et des Scots Greys commandés par le major-général sir William Ponsonby) sous les ordres de Lord Uxbridge lui-même, commandant en chef de la cavalerie anglo-alliée.

Cette fameuse charge met en déroute les cuirassiers de Dubois et l'infanterie du Comte d'Erlon. Napoléon fait alors charger les 6^e et 9^e cuirassiers de Farine et les lanciers du 4^e régiment de Jacquinot. Ils culbutent les dragons anglais, pourtant secourus par la 1^{ère} brigade de cavalerie légère hollando-belge de Ghigny, et tuent Ponsonby de sept coups de lance. Mais tous ces faits d'armes restent sans résultats. Il est environ 15h (cf. figure 3).

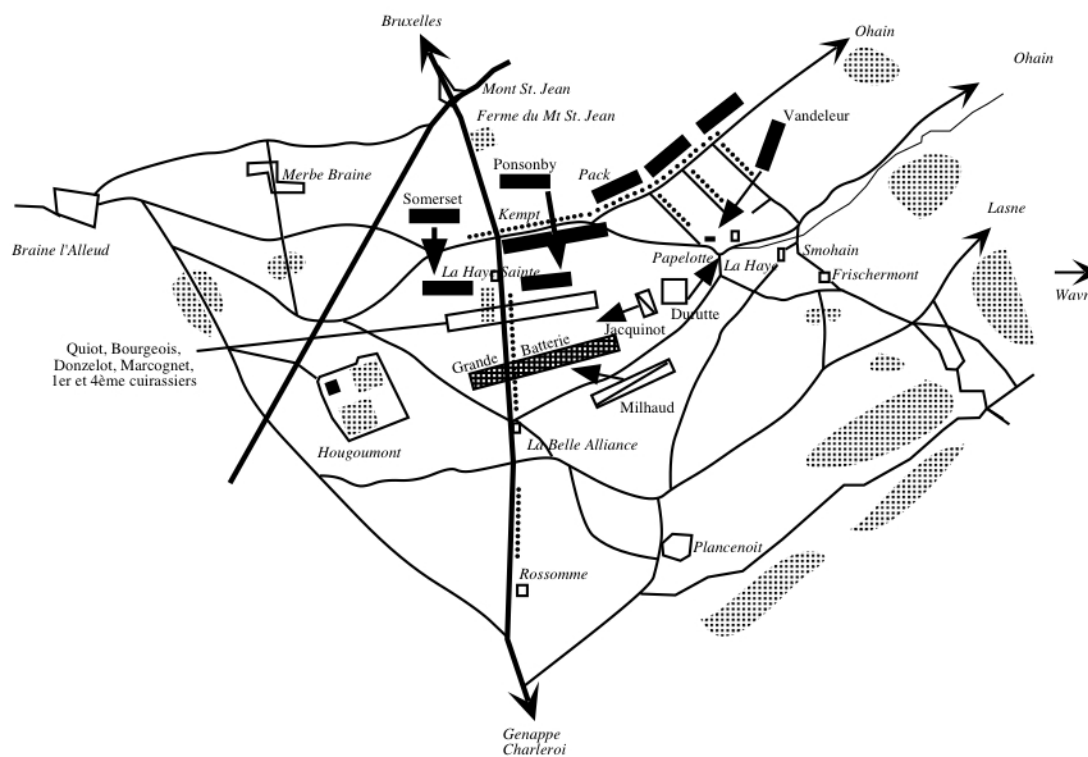


Figure 3. La première partie de la bataille : l'attaque du corps d'Erlon (Allix/Quiot, Donzelot, Marcognet, cuirassiers de Travers et Dubois) sous les ordres de Ney, la prise de la ferme de Papelotte par Durutte et la charge de la cavalerie anglaise de Somerset et Ponsonby (version très simplifiée de Wootten, 1992).

La seconde bataille pour le contrôle de la ferme de la Haye-Sainte commence. Le prince Guillaume d'Orange-Nassau, commandant en chef de l'armée des Pays-Bas, envoie un bataillon de Lunebourg pour aider le Major Baring de la 1^{ère} brigade de Kielmansegg. Mais le bataillon est décimé par les 1^{er} et 4^e cuirassiers de Dubois et Travers. Ceux-ci montent alors sur le plateau et attaquent les hanovriens de Kielmansegg. Wellington répond en envoyant quatre compagnies de la légion allemande renforcer la défense de la Haye-Sainte.

Napoléon (qui sait désormais que Grouchy ne pourra plus le rejoindre à temps) fait alors bombarder Hougomont puis la Haye-Sainte. Devant les dommages occasionnés à ses troupes, en particulier aux troupes de Brunswick, par l'artillerie française, Wellington fait reculer le front en arrière de la ligne de crête. Cela permet à Napoléon de monter alors une offensive générale et de faire charger contre le centre anglais deux divisions de cavalerie lourde de Milhaud (commandant le 4^e corps de cavalerie), la 13^e division de Wathier et la 14^e division de Delort (les 5^e et 10^e

cuirassiers de Vial et les 6^e et 9^e cuirassiers de Farine) avec des lanciers et des chasseurs de sa propre Garde . 24 escadrons de cuirassiers, 7 escadrons de lanciers, 12 escadrons de chasseurs armés jusqu'aux dents et dirigés par Ney et Drouet d'Erlon traversent la grand route de Bruxelles et attaquent dans les seigles et la boue. Mais la cavalerie est prise dans le goulet d'étranglement entre La Haye Sainte et Hougomont et n'est pas soutenue par l'infanterie et l'artillerie (Reille arrivera trop tard). Il est 15h30.

Étonné de cette erreur tactique, Wellington déploie ses troupes (26 bataillons anglais, hanovriens et brunswickiens) en 20 carrés assez compacts pour protéger en leur centre les troupes venant de tirer et assez séparés pour inciter la cavalerie française à passer entre eux et à se faire prendre au piège. Avec son artillerie, il arrive à stopper cette cavalerie à coups de "rafales de fer" de shrapnel et de boîtes à mitraille. Les batteries font des ravages. C'est un véritable carnage : vague après vague, la cavalerie française est décimée.

Ney commet la faute de charger sans arrêt (cinq fois, avec trois chevaux tués sous lui). Mais les carrés anglo-alliés tiennent bon contre le maréchal déchaîné qui, devenu ivre de rage, réclame une infanterie que Napoléon ne peut plus lui fournir. Il est 17h. Pris par une sorte de "léthargie" (sans doute due à sa nuit calamiteuse très douloureuse), Napoléon ne change pas suffisamment tôt de tactique. Le général Reille attaque avec son corps de 8.000 hommes mais est arrêté par un feu anglais dévastateur. Wellington fait alors charger les gardes royaux anglais, le 1^{er} cuirassiers hollando-belges, la cavalerie de la Légion allemande et les 23^e dragons légers anglo-hanovriens. Ney arrive à les repousser. Il est environ 17h30 (cf. figure 4).

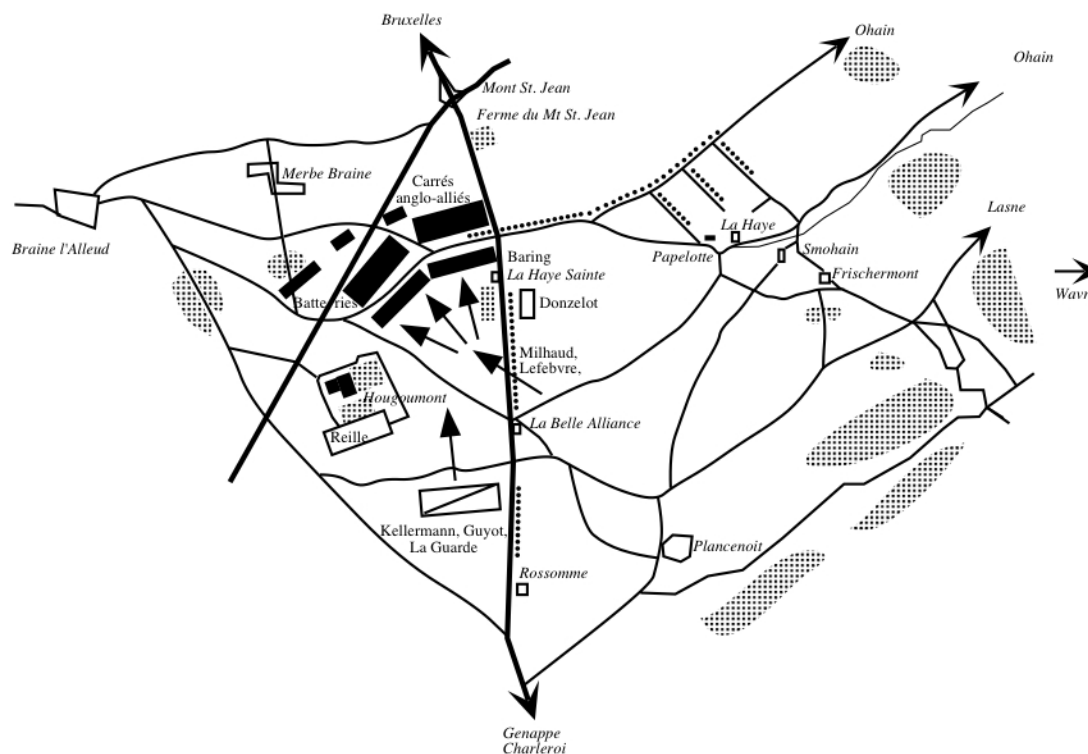


Figure 4. La seconde partie de la bataille : la charge de la cavalerie française (Ney, d'Erlon, Milhaud, Lefebvre, Wathier, Delort puis Reille) décimée par l'artillerie et les carrés anglo-alliés (version très simplifiée de Wootten, 1992).

C'est alors que les Prussiens de l'armée de Blücher, après avoir opéré leur jonction avec le 4^e corps de Bülow à la chapelle Saint-Lambert, arrivent à l'Est du champ de bataille et sortent du Bois de Paris derrière le corps d'Erlon. Le rapport de force devient de 30.000 prussiens contre 8.000 français de l'aile droite.

Le premier enjeu est le village de Plancenoit qui contrôle la route de Charleroi et où s'est retranché le 6^e corps du lieutenant général Mouton, comte de Lobau. La jonction se fait avec Durutte, mais Pirch et son 2^e corps arrivent à soutenir von Bülow. Pour parer à ce grave danger, Napoléon envoie à Plancenoit de l'artillerie, une division de la Jeune Garde puis, cela ne suffisant pas, deux bataillons de sa Vieille Garde (de la division de chasseurs de Morand) qui brisent dans une contre-attaque brillante quatorze bataillons prussiens. Mouton tiendra jusqu'à la fin dans le village en flammes.

Renonçant enfin à ses assauts directs de cavalerie, Ney s'attaque vers 18h à la Haye-Sainte, qui était la clé de la bataille, avec infanterie, artillerie et cavalerie. Il la conquiert et y extermine les alliés (de 9 compagnies, soit de 400 hommes, il restera 42 survivants avec le major Baring). Le Général Ompteda de la Légion allemande est tué,

ainsi que Sir William Delancey et Sir Alexander Gordon ; le Prince d'Orange et le Général Alten sont quant à eux blessés. Il est environ 19h.

Ney fait installer à la Haye-Sainte une batterie d'artillerie à cheval pour ouvrir le feu sur le centre anglais. Napoléon envoie à sa rescousse (et à celle de la division de cavalerie légère de la Garde commandée par Lefebvre-Desnouettes) deux divisions appartenant au 3^e corps de cavalerie de Kellermann et à la cavalerie lourde de la Garde impériale de Guyot, soit 37 escadrons comptant 4.000 dragons, cuirassiers, carabiniers et grenadiers. Les forces françaises se concentrent sur l'attaque générale du plateau de Mont Saint Jean avec l'infanterie de Reille et d'Erlon et la cavalerie de Ney qui demande encore des renforts. Ils enfoncent le centre de Wellington dont les carrés sont disloqués même s'ils arrivent quand même à résister. La retraite anglaise commence, le régiment des hussards du duc de Cumberland est en pleine déroute et Wellington s'apprête à "tenir jusqu'au dernier". C'est le dernier assaut de Ney, la bataille est vraiment quasiment gagnée. Wellington aligne ses dernières réserves, des Brunswickiens et les 2 derniers escadrons des brigades de cavalerie de Somerset et Ponsonby. Sa dernière prière est

"Give me Blücher (...) or give me night."

Mais Napoléon ne peut plus envoyer de renforts car il doit sauver son aile droite à Plancenoit. Les Prussiens de Blücher arrivent du côté d'Ohain, Smohain et Frischermont avec leurs 30.000 hommes et leurs 88 canons. Ils regroupent les restes des autres corps et reconstituent une sorte de nouvelle armée de 80.000 hommes. Il est 19h30. Face à ce terrible danger, Napoléon (qui avait décidé de désinformer ses troupes en leur faisant croire que c'était Grouchy qui arrivait avec les "habits bleus") décide d'en finir définitivement avec Wellington car la situation est en ce moment très favorable. Dans un suprême effort, il fait former en carrés 15.000 hommes commandés par Drouot et Friant, dont 6.500 (9 bataillons) de sa Garde Impériale. Il prend lui-même la tête du premier carré et s'avance à partir de La Belle Alliance sur la route de Bruxelles vers le Mont Saint Jean. Ces troupes d'élite gravissent lentement, disposées en échelons, les pentes du plateau aux cris de

"La Garde au feu ! Voilà Grouchy ! Vive l'Empereur !" (cf. figure 5)

Comme le formule D. Chandler :

"One of the most celebrated engagement of military history was now about to take place".⁹¹

91 Chandler [1997], p. 161.

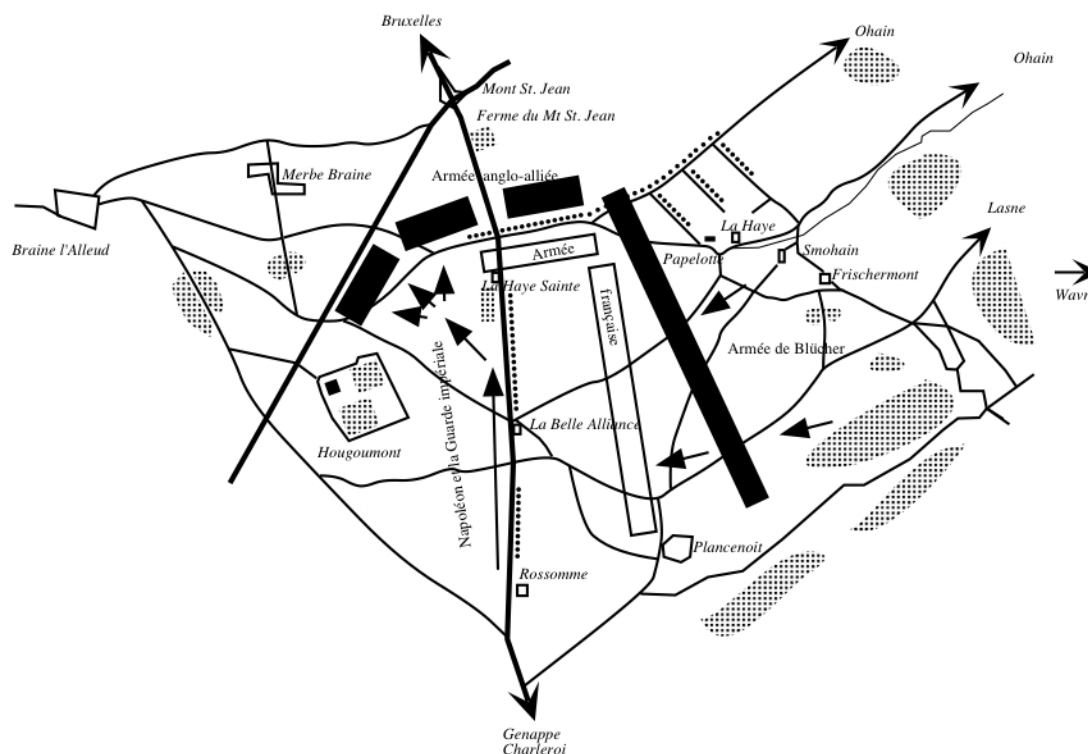


Figure 5. L'arrivée de l'armée Blücher sur la droite (von Bülow, Pirch, Ziethen), la lutte pour Plancenoit (Mouton) puis l'attaque de la garde impériale sous les ordres de l'Empereur (version très simplifiée de Wooten, 1992)

Mais Wellington averti de ce plan par un traître, le colonel royaliste Barail, prend ses dispositions. En particulier, il fait se dissimuler dans les champs de seigle et de blé, à la droite et à la gauche, les 1^{ère} et 3^{ème} brigades britanniques de Maitland (2.000 hommes) et installe au centre les hollando-belges de Chassé et deux bataillons de Brunswick. Il les fait se dresser soudain au cri de

"Stand up, Guards !".

C'est le fameux

"Now Maitland, now's your time !"

La première salve du mur rouge des 1.500 gardes de Maitland, surgit soudain des blés, décime les chasseurs français (1.200 soldats et 60 officiers abattus en quelques minutes). La garde cède et recule et, comme le dit Houssaye :

"Le cri : ' la garde recule ! ' retentit comme le glas de la Grande Armée."

À cela s'ajoute le

"Voyez ! Ce sont les Prussiens !"

des Français découvrant sidérés que ce n'est pas Grouchy mais Blücher qui est arrivé à l'Est. La panique se déclenche dans le soleil couchant sous les yeux incrédules de Napoléon. L'invincible vient d'être vaincu. Il est environ 20h.

Et cela au moment même où les Prussiens de Ziethen arrivent et s'emparent de Smohain. La jonction des anglo-alliés et des Prussiens s'effectue et encercle les armées françaises. Wellington sonne alors l'hallali en agitant son bicorne et quitte ses positions sur la crête du Mont Saint Jean. Toute son armée fond sur l'armée française qui se désintègre. Napoléon est contraint de se replier vers le vallon de la Belle-Alliance. C'est le "Hourra !" anglais contre le "Sauve qui peut !" français, la débâcle dans le crépuscule. Les carrés de la garde tombent les uns après les autres, en particulier le "dernier carré" (qui ne fut d'ailleurs pas vraiment le dernier, le dernier étant celui du général Petit) du 2^e bataillon du 1^{er} chasseur à pied de Cambronne (qui laissé pour mort en réchappera et mourra à Nantes en 1843). Ney tombe avec son 5^{ème} cheval (c'est le fameux "venez voir mourir un maréchal de France").

Vers 22h, Wellington et Blücher se rejoignent à la ferme de la Belle-Alliance et "se saluent mutuellement vainqueurs" alors que, près de là, le carré du 1^{er} régiment de grenadiers (l'élite de l'élite) recueille Napoléon, Ney et plusieurs généraux dont Soult, Drouot, Bertrand et Mouton. Emporté dans les ténèbres par une déroute rendue encore plus chaotique par la curée sans quartier des troupes de Blücher (poursuite des fuyards que refusa Wellington), l'empereur passe par le carrefour des Quatre-Bras et la ferme du Caillou qui était son QG du matin.

L'armée française en déroute reflue sur Genappe. Mais la grande rue débouchant sur l'étroit pont de la Dyle, la bousculade devient atroce et les fuyards en pleine panique sont bloqués. Les Prussiens les taillent facilement en pièces et vers minuit le chef d'état-major de Blücher, le lieutenant général Gneisenau, fait bombarder la ville. Seul le général Mouton tentera un temps de résister. Bien que bloqué, Napoléon arrive quand même à s'esquiver. Les Prussiens dévalisent sa berline (vol de diamants et de documents). Ney et Durutte se sauvent, l'un aidé par un caporal de la vieille garde, l'autre par un maréchal des logis, une vraie chasse à l'homme au clair de lune.

Napoléon arrive à Charleroi à cinq heures du matin et repart pour Paris où il abdiquera le 22 juin. 25.000 Français, 20.000 Alliés et 7.000 Prussiens sont restés sur le champ de bataille, morts ou blessés.

Le conflit dynamique entre les deux puissances géopolitiques se partageant le monde a ainsi brutalement basculé d'un côté, comme lors de la guerre de Troie. C'est la fatalité, presque les dieux, qui a décidé. Comme le dira Napoléon :

"Ce que peut la fatalité quand elle s'en mêle ! En trois jours, j'ai vu trois fois le destin de la France, celui du monde, échapper à mes combinaisons."

Il est essentiel de noter que pour les contemporains, l'épopée impériale, et en particulier la débâcle de Waterloo, était considérée *comme le retour historique du mythe*. Par exemple Victor Hugo en dira dans *Les Misérables* :

"Quelque chose de pareil à cette vision apparaissait sans doute dans les vieilles épopées orphiques racontant les hommes-chevaux, les antiques hippanthropes, ces titans à face humaine et à poitrail équestre dont le galop escalada l'Olympe, horribles, invulnérables, sublimes ; dieux et bêtes."

VIII. WATERLOO. ACTE II : DU CÔTÉ DE LA MORT

On voit que s'il y avait des figures particulièrement saisissantes à retenir et à mythifier, cela aurait été par exemple la marche triomphale et funèbre de l'empereur et de sa Garde le long de la route de Bruxelles, ou les successives charges furieuses et suicidaires des centaures de Ney, ou encore la décimation des lignes françaises gravissant le Mont Saint Jean par les habits rouges de Maitland surgissant des blés.

Or, contrairement aux autres auteurs inspirés par Waterloo, Stendhal ne reprend aucune des grandes images gravées dans la mémoire collective de ses contemporains. Nous allons voir au contraire que, puisant dans le chaos de la réalité historique pour y sélectionner des traits pertinents, il reconstruit des univers sémiotiques auto-consistants et complètement différents.

1. La programmation spatio-temporelle

Le deuxième acte de Waterloo constitue sans doute le sommet de la virtuosité théâtrale et picturale de Stendhal. Il est superbement délimité et admirablement construit. À strictement parler, il commence juste après l'acquisition du cheval, lorsque la

"troupe de généraux, suivie d'une vingtaine de hussards" (p. 61)
traverse le pré

"bordé (...) d'une longue rangée de saules" (p. 60)
et il se termine juste après le vol du cheval lorsque

"l'escorte et le général, comte d'A***, disparurent derrière une rangée de saules" (p. 69).

L'image-signe de la rangée de saules y fonctionne comme un motif démarcateur.

De façon moins stricte mais encore plus évidente, on peut le faire commencer à la sortie du bois par la disjonction de Fabrice d'avec la cantinière et le faire se terminer

lorsque Fabrice "entre dans le bois" (p. 70) et y retrouve (re-conjonction) la cantinière. À l'intérieur de cette unité de temps et de lieu se déroulent un certain nombre d'événements sémio-narratifs dont la programmation spatio-temporelle est d'une précision particulière et repose essentiellement sur l'enchaînement de motifs figuratifs.

Après un petit prologue où Fabrice rejoint l'escorte et se retrouve près du maréchal Ney (*séquence 0*), seize séquences s'enchaînent.

1. "L'escorte s'arrêta pour passer un large fossé rempli d'eau par la pluie de la veille; il était bordé de grands arbres" (p. 62) → *Séquence 1 du plongeon.*
2. "L'escorte prit le galop; on traversait une grande pièce de terre labourée, située au-delà du canal" (p. 63) → *Séquence 2 des habits rouges et du premier dispositif optique.*
3. "Tout à coup on partit au grand galop" (p. 64) → *Séquence 3 des boulets évenrant la terre et le cheval.*
4. "À ce moment, les généraux et l'escorte descendirent dans un petit chemin plein d'eau, qui était à cinq pieds en contrebas" (p. 64) → *Séquence 4 du deuxième dispositif optique.*
5. "Après un petit canal que tout le monde passa" (p. 65) → *Séquence 5 du dialogue avec le maréchal des logis.*
6. "On était sorti du chemin en contrebas, on traversait un pré" (p. 65) → *Séquence 6 du cuirassier amputé et de l'eau-de-vie.*
7. "Comme il regagnait l'escorte au galop" (p. 66) → *Séquence 7 de la "cène" des hussards.*
8. "L'escorte repartit" (p. 67) → *Séquence 8 de l'ivresse et de l'Empereur.*
9. "On redescendit dans un chemin plein d'eau" (p. 67) → *Séquence 9 "communielle" avec les hussards.*
10. "En sortant du chemin creux" (p. 68) → *Séquence 10 de la substitution "maréchal Ney → comte d'A***".*
11. "L'escorte, sortant d'un chemin creux, monta une petite pente de trois ou quatre pieds pour entrer dans une terre labourée" (p. 68) → *Séquence 11 de la décimation de l'escorte et du vol du cheval .*
12. "L'escorte et le général, comte d'A*** disparurent bientôt derrière une rangée de saules" (p. 69) → *Séquence 12 de la colère de Fabrice trahi.*
13. "Il se trouva tout contre un canal fort profond qu'il traversa" (p. 69) → *Séquence 13 du désespoir de Fabrice.*

14. "Il se leva et chercha à s'orienter. Il regardait ces prairies bordées par un large canal et la rangée de saules touffus : il crut se reconnaître" (p. 69) → *Séquence 14 de l'échange de pain.*

15. "Il entra dans le bois" (p. 70) → *Séquence 15 des retrouvailles avec la cantinière.*

16. Fabrice "s'endormit profondément" (p. 70) : fin du deuxième acte et de la première journée.

2. Les indices de la progression discursive

Dans les 16 séquences de l'acte II, de nombreux événements se déroulent. Ils sont pour la plupart encryptés figurativement. Il existe néanmoins un certain nombre d'indices manifestes témoignant d'une réelle progression discursive.

2.1. La progression de la parole et de l'échange : de la communication à la communion

- "Mais il se rappela qu'il ne fallait pas parler" (S0).
- "Le bruit du canon lui sembla redoubler"; Fabrice répond en italien au général, "mais le tapage devint tellement fort en ce moment que Fabrice ne put lui répondre" (S1).
- "Malgré le conseil de ne point parler", échange de Fabrice avec son voisin à propos du maréchal Ney (S2).
- Fabrice admire les hussards, qui le regardent (S4).
- Après avoir "médité longtemps", Fabrice engage la conversation avec le maréchal des logis. Le bruit du canon entraîne la confusion des noms Meunier → Teulier (S5).
- Fabrice rapporte l'eau-de-vie (S6) ; "cène" et communion avec les hussards (S7).
- Épreuve déceptive du vol et de la trahison (S11-13).
- L'échange de pain avec des fantassins : "Tiens, cet autre qui nous prend pour des boulangers!" (S14).

2.2. La progression thymique et passionnelle des affects

- "Son bonheur fut à son comble [d'être dans l'escorte du maréchal Ney]" (S0).
- "Fabrice, distrait par sa joie, songeait plus au maréchal Ney et à la gloire qu'à son cheval" (S1).
- Fabrice a peur mais "il était surtout scandalisé de ce bruit qui lui faisait mal aux oreilles" (S1).

- "Fabrice, qui ne faisait pas assez attention à son devoir de soldat [par compassion], galopait toujours en regardant un malheureux blessé" (S2).
- "Il contemplait, perdu dans une admiration enfantine, ce fameux prince de la Moskova, le brave des braves" (S2).
- "Ce qui lui sembla horrible, ce fut un cheval [éventré]" (S3). "Ah! m'y voilà donc au feu! se dit-il. J'ai vu le feu! se répétait-il avec satisfaction" (S3).
- Fabrice regarde les hussards qui le regardent. Embarras (S4).
- "Cène". Les hussards regardent Fabrice "avec bienveillance". Fabrice est libéré : "enfin il n'était plus mal vu de ses compagnons, il y avait liaison entre eux!" (S7).
- "Il voyait entre eux et lui cette noble amitié des héros du Tasse et de l'Arioste". "Il eût fait tout au monde pour ses camarades; son âme et son esprit étaient dans les nues" (S9).
- Après le vol du cheval, "Fabrice se releva furieux" (S11). Il est "ivre de colère" (S12).
- Séquence du désespoir. Épreuve affective majeure mais décevante. La communion héroïque s'inverse en trahison (S13).
- Joie de retrouver des fantassins (S14).
- Joie de retrouver la cantinière (S15).

2.3. La progression cognitive

- "Toutefois il ne put deviner lequel des quatre généraux était le maréchal Ney; il eût donné tout au monde pour le savoir" (S0).
- "Fabrice ne comprenait pas [ce qu'étaient les habits rouges]; enfin il remarqua..." (S2).
- "Fabrice ne put retenir sa curiosité". Il apprend quel général est le maréchal Ney (S2).
- "Fabrice remarqua en passant cet effet singulier [les boulets labourant la terre]; puis sa pensée se remit à songer à la gloire du maréchal" (S3).
- "Notre héros comprit que c'étaient les boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts"; mais quant à l'origine des boulets, "il n'y comprenait rien du tout" (S3).
- Épreuve cognitive majeure, mais décevante. L'ivresse empêche Fabrice de voir l'Empereur (S8).

Un certain nombre de conclusions peuvent immédiatement être tirées de ces indices d'une progression discursive.

- (i) Même si Fabrice est réduit au rôle actantiel d'observateur, il doit évidemment fonctionner également comme acteur. En ce qui concerne son "vécu psychologique" actoriel, exprimé essentiellement au niveau thymique et passionnel des affects, le thème

dominant de l'acte II est celui de *l'imaginaire communiel héroïque* (les nobles et glorieux héros du Tasse et de l'Arioste).⁹² C'est sur lui que porte la quête. Le pathos passionnel en est l'enthousiasme et l'admiration. C'est lui que concerne l'épreuve déceptive majeure de la trahison. Le pathos passionnel en est alors au contraire la colère et le désespoir.⁹³

(ii) La dimension passionnelle et communielle se manifeste figurativement (thématiquement) par la séquence du type "cène" où "la bouteille circule" (S7). Le signifiant "eau-de-vie" en est l'opérateur. On peut suivre sa chaîne :

- eau-de-vie 1 : rencontre avec le cadavre dans l'acte I;
- eau-de-vie 2 : achat du cheval dans l'acte I;
- eau-de-vie 3 : rencontre avec le cuirassier amputé (S6);
- eau-de-vie 4 : "cène" des hussards (S7);
- eau-de-vie 5 : l'ivresse ("ces maudits verres d'eau-de-vie") (S8), etc.

Liée à la mort et à l'ivresse, l'eau-de-vie est un signifiant de la valeur sémantique du communautaire, mais sur un mode négatif, disons "dionysiaque". Nous allons voir s'accumuler les indices du fait que le cosmos des hussards est celui de la "mauvaise" communauté.

(iii) Il existe un autre signifiant de la valeur sémantique du communautaire. Il intervient aussi dans des séquences communielles de type "cène" dans l'acte III lorsque le caporal Aubry partage la pain avec les soldats qu'il a à charge dans la déroute. Il faut noter à ce propos l'insistance incongrue (hors de propos, contrairement à ce qui se passe pour l'eau-de-vie) du thème du pain et du blé dans Waterloo : le capitaine Meunier / Teulier; "Tiens, cet autre qui nous prend pour des boulangers!"; la façon dont par deux fois (l'une avec la troupe du caporal, l'autre seul) Fabrice se couche dans le blé, etc. Mis en corrélation avec celui du labourage, ce thème manifeste une singulière dimension mythique (toujours à la Lévi-Strauss). Pour l'instant, bornons-nous à résumer les corrélations entre les deux "cènes".

Acte II	Acte III
Communion "dionysiaque"	Communion "chrétienne"
Mauvaise communauté	Bonne communauté
Mort	Vie
Vol-Trahison	Aide-Solidarité

92 Sur le rôle des références de Stendhal au Tasse, cf. Di Maio [1997].

93 Pour une analyse sémiotique des structures sémio-narratives constitutives des passions, cf. Greimas-Fontanille [1991].

Hussards	Fantassins
Eau-de-vie	Pain

(iv) Sur le plan cognitif, deux dimensions différentes s'entrelacent. D'abord celle concernant l'accès à la vision (quasiment au sens d'une vision mystique) des figures légendaires. Fabrice arrive à contempler la figure solaire de Ney, mais l'ivresse l'empêche d'arriver à contempler l'Empereur. Ce motif de la vision et de l'aura est évidemment puissamment initiatique. Il *figurativise* le contact avec les Destinateurs. Mais il existe une autre dimension cognitive, plus profonde. Elle concerne la compréhension des événements figuratifs qui se produisent dans le décor. Le cas est particulièrement frappant dans la S3 où Fabrice "comprend" l'origine des sillons et des fragments de terre noire volant de toutes parts (les boulets), tout en ne comprenant "rien du tout" à l'origine des boulets eux-mêmes.

3. Le cheval psychopompe

L'univers des hussards est un univers en partie dominé par la figure du cheval. Celui-ci y fonctionne comme un véritable personnage du récit tenant lieu de l'actant Destinateur. En fait, c'est lui, plus que le maréchal Ney ou le général comte d'A***, qui en est le véritable "maître". Dès le début, il destine Fabrice. Avec son fameux "Eh bien soit!" (p. 62, S0), Fabrice s'abandonne à cette volonté hétéronome. Au lieu de continuer à contenir son cheval qui se cabre, il lui "rend la bride"⁹⁴ et celui-ci, "laissé à lui-même", "partit ventre à terre et alla rejoindre l'escorte" en le faisant changer d'univers. C'est dire que le cheval "de général" s'impose d'emblée comme une incarnation du Destinateur et comme une figure psychopompe. Fabrice l'avouera lui-même plus tard lorsque, hésitant à rejoindre l'escorte de l'empereur, il se dira :

"J'en suis parfaitement le maître, car enfin je n'ai d'autre raison pour faire le service que je fais, que la volonté de mon cheval qui s'est mis à galoper pour suivre ces généraux" (S9).

On peut dire que Fabrice est un héros "*hippanthrope*".

Nous rencontrons d'ailleurs ici un très bon exemple de la distorsion des structures sémio-narratives traditionnelles qu'explore Stendhal. Traditionnellement, lorsqu'un véritable sujet est en jeu, le vouloir des destinateurs modalise le sujet selon le devoir. Ici, le sujet faisant défaut le vouloir du destinateur existe ("la volonté de mon cheval") mais pas le devoir du sujet. Restaurer les structures sémio-narratives traditionnelles fait alors immédiatement apparaître le récit comme une "initiation" du

94 Variante de l'exemplaire Chaper.

sujet malgré lui : le cheval psychopompe transporte Fabrice dans un monde où il devrait se constituer comme sujet, mais celui-ci n'y comprend rien.

Si l'on acceptait de sortir d'une analyse immanente, il y aurait évidemment beaucoup à rappeler sur le symbolisme du cheval.⁹⁵ Nous nous bornerons à insister sur son aspect initiateur et psychopompe. Deux séquences sont hautement significatives.

(i) La séquence 1 *du plongeon*. Elle est due, en effet, à la spontanéité du Destinateur et s'inscrit dans le déploiement de l'axiologie figurative. Dans le cadre de la logique figurative, c'est un événement symbolique de première importance.

(ii) La séquence 3 *du cheval éventré*

"engageant ses pieds dans ses propres entrailles" (p. 64).

Cette image "horrible", d'une rare violence, doit, dans le cadre de la syntaxe actantielle, être interprétée de façon sacrificielle. Elle est à mettre en corrélation avec le "fort vilain spectacle" du cuirassier amputé (*S6*) ainsi qu'avec les autres figures de l'éventration : le grand arbre arraché de l'acte I et la terre humide labourée par les boulets.

Toujours en ce qui concerne le cheval, nous verrons plus bas (§ VII-9) que *les chevaux successifs de Fabrice correspondent aux quatre actes de Waterloo et développent une axiologie figurative*. Le fait qu'à la fin de l'épisode Fabrice s'endorme dans la mangeoire de son cheval à l'Auberge du Cheval Blanc montre *qu'on doit l'identifier à son cheval tout autant qu'on doit l'identifier à son arbre*. Le fait qu'il existe quatre mondes différents dans Waterloo devient alors évident.

4. Le schème de la linéarité et la réification historico-sociale

Sur le plan figuratif, l'élément le plus remarquable dans l'acte II de Waterloo est l'étonnante redondance des structures *linéaires*. Plus que d'un motif, il s'agit d'un véritable *leitmotiv schématique*. Rangées d'arbres, fossés, canaux, chemins, sillons, *tous* les éléments figuratifs, qu'il s'agisse d'opérateurs de programmation spatio-temporelle ou d'actants figuratifs à part entière (comme les sillons), sont linéaires. Dans la mesure où dans l'acte III dominant au contraire les structures circulaires et planes (sans directionnalité privilégiée), force est d'admettre qu'une raison opératoire doit se trouver ici à l'œuvre.

95 Cf. par exemple le mythe de Bellérophon dont l'hubris est d'atteindre grâce à Pégase les dieux de l'Olympe, ce qui lui vaut d'être désarçonné. Il n'est pas douteux que dans l'acte II de Waterloo Fabrice est un Bellérophon qui s'ignore (rappelons à ce propos l'amusante coïncidence ayant fait de *Bellerophon* le nom du navire sur lequel Napoléon s'embarqua de la rade de Rochefort pour se livrer aux Anglais après Waterloo).

En fait, nous voyons émerger progressivement au fil de *La Chartreuse* un système cohérent de corrélations figuratives permettant de conclure à un fort investissement *négatif* du schème géométrique de la droite horizontale par la valeur sémantique "mort" : la digue funéraire du père, le sentier, les sillons creusés par les boulets, les rangées d'arbres fauchées. A l'inverse, le schème géométrique du cercle semble être fortement investi positivement par la valeur sémantique "vie". Cela est évidemment à corrélérer structurellement au fait que la verticalité est fortement investie spirituellement et que, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ce n'est pas tant la verticalité ascendante qui est investie par la valeur "vie spirituelle" (Fabrice n'observe les étoiles que pour faire plaisir à Blanès) mais bien plutôt la verticalité *descendante* comme le manifeste spectaculairement la négation de la verticalité ascendante (le ciel) par la perforation de "l'énorme abat-jour" de la cellule de la Tour Farnèse. Pour Fabrice le ciel est vide. Ce n'est pas l'élément du Destinateur. Sauf pour le vol de l'aigle. Bref, il semble que les dimensions spatiales soient investies par la catégorie sémique de base Vie / Mort de la façon suivante :

Verticale descendante	Verticale ascendante
Plan horizontal (sans droite) et cercle	Droite horizontale
Vie	Mort

En fait il existe même, sous-jacente à cette opposition binaire, une structure plus complexe de type carré sémiotique. L'investissement de la verticale ascendante y est de type "non vie" et celui du plan horizontal de type "non mort". Mais cette structure complète ne se déploie qu'à travers la passion amoureuse de la Tour Farnèse.

Dans une optique symbolique à la Georges Poulet, on pourrait évidemment expliquer que la connotation négative de la droite horizontale est simplement liée au fait qu'elle est le schème de *la droite temporelle* et que c'est en fait la linéarité temporelle qui, trivialement, est associée à la mort. Le cercle serait alors quant à lui le schème de la temporalité cyclique, celle des renaissances : en quelque sorte la digue funéraire et généalogique du père contre le marronnier vital et cyclique (saisonnier) du fils. Mais une telle interprétation temporelle du symbolisme spatial reste insuffisante. En effet, dans l'épisode des hussards la plupart des structures linéaires sont investies négativement y compris les structures statiques comme les rangées d'arbres.

Reprenons donc la combinatoire de la linéarité dans cet épisode de Waterloo.

- Rangée de saules (*SO*).

- Large fossé rempli d'eau. Bordé de grands arbres ("de blancs de Hollande de presque quarante pieds de hauteur" selon l'exemplaire Chaper (p. 1390)) (S1).
- Petit chemin plein d'eau, cinq pieds en contrebas (S4).
- Petit canal (S5).
- Chemin en contrebas (S6).
- Chemin plein d'eau (S9).
- Chemin creux (S10).
- Rangée de saules (S12).
- Canal fort profond (S13).
- Large canal et rangée de saules (S14).

On éprouve presque une impression musicale à enchaîner ces matérialisations du schème de la linéarité. On y voit opérer une sorte de "chromatisme géométrique", exactement comme dans un grand tableau de paysage.

La combinatoire est évidente. La dominante y est le jeu des éléments Terre+Eau / Arbre et la mineure l'opposition dimensionnelle grand / petit.

	Grand	Neutre	Petit
Arbres+Fossé	Large fossé + grands "blancs de Hollande" (S1)		
Arbres+Eau (Saules)		Saules (S0, S12, S14)	
Chemin-Eau		Chemin (S6)	
Chemin+Eau		Chemin (S9) Chemin creux (S10)	Petit chemin (S4)
Canal	Canal profond (S13) Canal large (S14)		Petit Canal (S5)

Comme nous l'avons vu avec l'image du boulet fauchant la rangée de saules, qui est trivialement une métaphore de la mort collective, la rangée d'arbres linéarise et collectivise le schème circulaire de l'arbre entouré d'un sillon. Cela confirme qu'il y a bien une "histoire de l'arbre" parallèle venant doubler symboliquement l'histoire du héros (cf. plus haut § V.6.).

Arbre : Ponctuel-Singulier Sillon circulaire-singulier	→	Rangée : Linéaire-Collectif Sillons linéaires-collectifs
---	---	---

En fait, pour pouvoir tenir compte d'autres séquences, il faut raffiner le schème du "circulaire" en introduisant l'opposition *centre/périphérie*. En plus de l'arbre isolé, ponctuel et central entouré d'un sillon, il faut considérer également le schème *collectif* d'une circonférence (un bois ou une clairière par exemple). Comme nous l'avons vu, depuis la digue funéraire du Prologue ⁹⁶, les figures linéaires sont investies par la mort. Collectives, elles renvoient ici, semble-t-il, à la *réification sociale*, c'est-à-dire à la "mauvaise" historicité, à cette historicité anti-spirituelle et anti-sentimentale de

"la chute des empires et des révolutions qui changent la face du monde" (p. 39)

dont l'abbé Blanès calculait arithmétiquement les temps.

En effet, si l'arbre entouré d'un sillon représente bien le schème à la fois géométrique et temporel du *Moi-Sujet*, alors le schème circulaire collectif correspond à un *Autrui-Sujet* (la "bonne" intersubjectivité) tandis que le schème collectif de la linéarité correspond au contraire à celui de *l'Autrui-Objet*. L'erreur de Fabrice serait alors une erreur d'évaluation. Il "croit" que la "mauvaise" communauté, dionysiaque et réifiante des hussards peut se transformer en "bonne" communauté, en une sorte de confrérie ecclésiale. Dans la logique narrative que nous développons ici, c'est la contradiction existant entre cette quête imaginaire de Fabrice et les valeurs encodées à son insu dans son environnement figuratif qui impose "logiquement" la déceptivité des épreuves. D'ailleurs, c'est de façon générale que Fabrice commet une méprise en quelque sorte "esthétique" à propos de l'encryptage des valeurs. Il est "enchanté", "satisfait", etc. (connotations positives) par de "curieux spectacles", c'est-à-dire par des signifiants figuratifs qui, s'il les décodait, seraient tous des symboles de la mort.^{97,98}

5. Boulets, sillons et arbres

La transformation linéaire du sillon circulaire que creuse Fabrice autour "de l'arbre chéri" est le sillon des terres labourées. Ce motif figuratif est également très

96 Dans une combinatoire plus globale des schèmes et des éléments, les canaux (chemins en creux+Eau) inversent la digue (chemin en relief+Pierre). Mais il est impossible ici, faute de place, de s'engager dans une étude figurative globale de *La Chartreuse*.

97 Dans l'acte III en revanche, une telle contradiction n'existe pas et l'épreuve n'est pas déceptive.

98 Rappelons que dans son étude sur la nouvelle *Deux amis* de Maupassant, A.J. Greimas a analysé un exemple remarquable d'une telle méprise esthétique. Les deux amis sont esthétiquement enchantés par le spectacle d'un sublime coucher de soleil qui, au niveau de la logique narrative et figurative, est en fait le sanglant sacrifice du Destinateur solaire et anticipe leur propre mort.

redondant : "grande pièce de terre labourée" (S2), "Fabrice vit, à vingt pas en avant une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière" (S3), "un cheval tout sanglant qui se débattait sur la terre labourée" (S3), "l'escorte (...) [entra] dans une terre labourée" (S11). On peut même dire que le sillon, qu'il soit celui de la charrue du labour ou celui des boulets, est ici l'accident exclusif de l'élément terre. La terre est labourée et cela dans une *triplication* de séquences (S2, S3, S11).⁹⁹ Son autre état figuratif est le pré ou la prairie. Elle se différencie d'une part des bois et d'autre part des champs de blé.

L'opérateur engendrant la linéarisation mortifère est *le boulet*. En fait, avec le cheval, le boulet est le second personnage figuratif de l'acte II. C'est une figure de l'actant anti-Destinateur, le "maître" (toujours au sens mythique) de la mort.

Donneurs de mort, les boulets déciment les hommes. C'est leur fonction naturelle. Mais ils opèrent également figurativement, à la fois sur les rangées d'arbres et sur la terre. Ce faisant, ils engendrent les deux principaux "spectacles" "curieux et singuliers" qui ravissent Fabrice, qui "l'enchantent" :

- (i) "A ce moment, un boulet donna dans la ligne de saules, qu'il prit de biais, et Fabrice eut le curieux spectacle de toutes ces petites branches volant de côté et d'autre comme rasées par un coup de faux. (...) Fabrice était encore dans l'enchantement de ce spectacle curieux, lorsque ..." (p. 61, fin de l'acte I).
- (ii) "Le fond des sillons étaient plein d'eau, et la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut. Fabrice remarqua en passant cet effet singulier. (...) Notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts" (S3).

Le parallèle des deux descriptions est saisissant. Nous sommes en présence d'une puissante image-signe, celle du corps démembré et éparpillé. Cette image-signe de la mort opère de façon rigoureusement identique sur les deux composantes arbre/sillon de la linéarisation du schème du Moi-Sujet. On voit à quel point Fabrice peut se méprendre quant à la signification des signifiants figuratifs qui l'entourent.¹⁰⁰

Mais les boulets possèdent encore d'autres fonctions sémio-narratives et figuratives. D'abord, dans la mesure où ils sont intimement corrélés à cette "fumée blanche" que Fabrice veut à tout prix rejoindre, ils introduisent dans l'axiologie figurative les éléments du Feu et de l'Air jusqu'ici manquants. C'est évidemment un truisme que de relier les canons au feu et de souligner le

⁹⁹ La triplication des séquences est caractéristique de la pensée mythique.

¹⁰⁰ Margherita Leoni [1996] a également bien noté le fait que ces images-signes détaillées par un gros plan (en quelque sorte zoomées) sont de terribles symboles de mort.

"Ah! m'y voilà donc enfin au feu! (...) J'ai vu le feu! (...) Me voici un vrai militaire".

Mais il est moins trivial de remarquer que le feu s'intègre ici à une axiologie figurative où il est lié à la valeur sémantique "Mort" et à l'anti-Destinateur. En effet ces homologations forment système avec celles des autres composantes de l'axiologie figurative. L'axiologie figurative est donc très particulière — sans doute même assez unique dans la littérature — dans la mesure où, contrairement à ce qui se passe dans le cas général, tout ce qui concerne le feu (en particulier l'ivresse, le solaire, etc.) y est sémantiquement investi par la mort alors que, dualement, ce qui se trouve sémantiquement investi par la vie relève de l'ordre de la nuit, du bois et de l'eau.

Dans ce système figuratif très particulier qu'est Waterloo, le boulet opère comme le *générateur* de la linéarité. C'est sans doute pour cette raison que la linéarité y est si fortement investie négativement. Sa temporalité est celle de la mort aveugle, non finalisée, du hasard, de la perte d'individualité et de la réification. En ce sens, comme anti-Destinateur, le boulet s'oppose catégoriquement à l'autre acteur énergétique qu'est le cheval qui, lui, opère comme le *générateur* d'une temporalité, certes linéaire, mais finalisée (destinée).

6. Ivresse et déceptivité

Disons maintenant quelques mots plus précis sur certaines séquences de l'épisode des hussards. Les deux micro-épisodes apparemment les plus simples à interpréter, dans la mesure où ils concernent la part actorialisée ("subjectivée", "psychologisée") de l'acteur "Fabrice", sont ceux, déceptifs, de l'ivresse et du vol. Ils sont à relier à un troisième micro-épisode, celui de la contemplation de Ney. L'acte II est essentiellement un théâtre *de rencontre*. Le *hasard* fait rencontrer successivement à Fabrice une triade paternelle héroïque mais, réduit au rôle d'observateur, celui-ci ne peut pas s'y impliquer intersubjectivement.

Ney	Empereur	Comte d'A***
Voir	Ne pas voir	Etre volé

Considérons d'abord la séquence de l'ivresse.¹⁰¹ Son premier caractère remarquable est que l'épisode de l'acquisition de l'eau-de-vie répète point par point, alors que rien dans la vraisemblance du récit n'y oblige (bien au contraire), celui de l'acquisition du cheval. Le parallèle est frappant.

101 Sur le caractère dionysiaque de l'ivresse dans *La Chartreuse*, cf. l'étude déjà citée de Shoshana Felman [1971].

<p>"Bonne" cantinière</p> <p>Horrible spectacle : le cadavre</p> <p>Eau-de-vie</p>	<p>Hussards → "Méchant" cantinière</p> <p>Galop-Eperons</p> <p>"Restez-donc, s...! lui cria-t-il"</p>
<p>Bois → Plaine</p> <p>Espace de la cantinière Galop-Cravache Espace des hussards</p> <p>"Arrête -toi, donc! cria-t-elle"</p>	<p>Fort vilain spectacle</p> <p>le cuirassier amputé</p> <p>Eau-de-vie</p>
<p>Echange</p> <p>Napoléons ↔ Cheval</p> <p>↓</p> <p>Escorte</p>	<p>Echange</p> <p>Eau-de-vie ↔ Bienveillance des camarades</p> <p>↓</p> <p>Escorte</p>

Sur le plan de la logique narrative, cette transformation a essentiellement pour fonction de corrélérer structurellement la "cène" des hussards à l'image "sacrificielle" du cuirassier amputé. Avec l'autre image sacrificielle du cheval éventré, elle montre à quel point l'univers guerrier des hussards est négatif.

La description de la déceptivité est assez étonnante :

"Il ne vit que des généraux qui galopaient, suivis, eux aussi, d'une escorte. Les longues crinières pendantes que portaient à leurs casques les dragons de la suite l'empêchèrent de distinguer les figures" (S8).

Là encore, ce qui fait la force de la description est sa corrélation systématique avec l'autre séquence de "vision" : celle de la contemplation du maréchal Ney. Or, celle-ci s'intègre, nous allons le voir, à *un dispositif optique*. Cela incite à traiter *l'ivresse* elle-même comme un dispositif du même ordre. Ce qui signifie à son tour que la "vision" de l'aura des figures divines ne va pas sans problèmes scopiques... Il y a une *sur-vision* dans la séquence "Ney" et une *sous-vision* dans la séquence "Empereur". Ce type d'instabilités réciproques (dialectique excès/manque) est caractéristique du mytique.

La vision du "vrai" Destinateur (l'Empereur) est impossible. Seuls ses symboles (l'aigle) ou ses tenants-lieu (Ney) sont accessibles. En tant que tel, il n'est accessible que voilé, par exemple par l'ivresse.

7. La triade des héros

Il est étrange que Fabrice ne rejoigne pas l'escorte de l'empereur puisque lui-même souligne qu'"il en est parfaitement le maître" (cf. plus haut). Au niveau de son "vécu psychologique" (de son actorialisation), la raison en est l'enthousiasme qu'il éprouve pour la "noble amitié" avec ses "camarades". Mais cette "raison" n'est pas très convaincante. En fait, au niveau de la logique narrative qui commande (non

causalement mais par contiguïté) l'économie du récit, la fonction semble en être plutôt la *substitution* Ney → comte d'A*** et la dissymétrie complète qu'elle introduit entre le "vécu" et le "réel". Elle s'inscrit donc dans cette dimension *véridictoire* de la méprise et de la méconnaissance qui est la principale caractéristique de l'acte II.

Au niveau "vécu", Fabrice veut ne plus être "mal vu" :

"ces regards [bienveillants] ôtèrent un poids de cent livres de dessus le cœur de Fabrice : c'était un de ces cœurs de fabrique trop fine qui ont besoin de l'amitié de ce qui les entoure. Enfin il n'était plus mal vu de ses compagnons, il y avait liaison entre eux!" (S7).

Fabrice quête la reconnaissance et croit l'obtenir. Mais au moment même où cette croyance atteint son point d'acmé et projette son âme et son esprit "dans les nues" (S9) (contact avec l'univers transcendant des Destinateurs), il se trouve projeté dans la pire des méprises et des méconnaissances puisqu'il "voit mal" l'empereur et, surtout, n'est pas "reconnu" par son père !

Si donc l'on compare, en ce qui concerne la triade des héros Destinateurs, Empereur–Ney–Robert, ce qui est imaginativement attendu à ce qui arrive réellement, on constate que les deux situations respectivement subjective et objective sont inverses l'une de l'autre. D'où l'échec symbolique. De façon générale, on peut dire que Fabrice ne maîtrise pas (et ne peut pas maîtriser) les signifiants qui le destinent.

8. Le vol et la déceptivité

Le père de Fabrice lui vole son cheval. Voilà encore une image-signe particulièrement puissante. Nous avons vu plus haut que l'achat de la "bienveillance" au moyen de l'eau-de-vie était structurellement parallèle à celui du cheval. Nous voyons ici comment cette corrélation s'inverse complètement : possession du cheval + bienveillance → dépossession du cheval + trahison.

La modalité "bellérophonienne" de la dépossession doit être soigneusement prise en considération puisque, plus tard, la cantinière "y revient sans cesse" "avec une curiosité de femme" (ce qui est encore un indice gros comme le château de Grianta encourageant le lecteur à s'interroger) :

"tu t'es senti saisi par les pieds, on t'a fait doucement passer par-dessus la queue de ton cheval, et l'on t'a assis par terre !".

Avec en plus le repère, gros cette fois comme le château de Grianta et la Tour Farnèse réunis, placé ici par Stendhal :

"Pourquoi répéter si souvent, se disait Fabrice, ce que nous connaissons tous trois parfaitement bien ? Il ne savait pas encore que c'est ainsi qu'en France les gens du peuple vont à la recherche des idées" (p. 80).

On peut aussi noter la singulière violence véridictoire — littérairement géniale — du paragraphe pourtant bien laconique :

"Ce général n'était autre que le comte d'A***, le lieutenant Robert du 15 mai 1796. Quel bonheur il eût trouvé à voir Fabrice del Dongo !" (S10).

Quelles que soient les interprétations psychanalytiques ou autres que l'on puisse avancer des rapports de Stendhal avec son propre père, il est certain que réduire la relation de Fabrice avec son père réel à cet unique *passage* fait tragiquement culminer la catégorie véridictoire du secret. La véritable nature du lieutenant Robert doit demeurer occultée, celle d'un messager voleur aux semelles de chapeau liées...

9. Le plongeon du cheval psychopompe et l'axiologie figurative

L'image-signe dominant la première séquence de l'acte II est celle du plongeon du cheval dans le canal.

"[Le cheval], étant fort animé, sauta dans le canal ; ce qui fit rejaillir l'eau à une hauteur considérable. Un des généraux fut entièrement mouillé par la nappe d'eau, et s'écria en jurant : Au diable la f... bête !" (S1).

Cette lubie du cheval permet certes à Fabrice d'accomplir une performance et de sortir victorieux d'une première épreuve : être le premier à traverser le canal et à arriver sur l'autre rive (où d'ailleurs, comme par magie, Fabrice "trouve les généraux tout seuls" !). Mais sa fonction narrative est différente. Elle est entre autres de transformer point par point l'épisode "naissance de Vénus" du Prologue (p. 47). Dans le cadre de l'axiologie figurative et de l'investissement figuratif des dimensions spatiales, c'est une nouvelle figure *de la verticalisation de l'eau* (qui rejaillit "à une hauteur considérable").

Gina	Cheval
s'ériger	plonger
sur un rocher	dans un canal
dans le lac	dans la plaine "unie comme un lac"
tomber dans l'eau	remonter sur terre
se débattre dans l'eau, nager (Gina + Fabrice)	se démener et barboter dans l'eau, nager (chevaux + hussards)
Fabrice plonge pour sauver Gina	Fabrice est emporté par son cheval

Comme Gina est "maîtresse" du lac, le cheval est "maître" de la plaine "unie comme un lac".

Mais il y a plus. Nous avons déjà noté, à la suite de nombreux commentateurs, le rôle décisif des changements de chevaux dans Waterloo. Ils développent à eux seuls une axiologie figurative.

Cheval	Qualité	Trait caractéristique	Élément
Acte I : cantinière	"mauvais" cheval "de paysan"	Patauge et tombe dans la boue	Terre + Eau
Acte II : hussards	cheval "de général", cheval volant "des 4 fils Aymon", Pégase et Bellérophon	Vole et Plonge dans le canal	Eau + Air
Acte III : caporal Aubry	"assez bon"	cf. plus bas	cf. plus bas
Acte IV : pont de la Sainte	"magnifique"	cf. plus bas	cf. plus bas

10. Les deux dispositifs optiques du maréchal Ney

L'épisode du maréchal Ney est centré sur deux dispositifs optiques transformés l'un de l'autre et transformant tous deux celui du clocher de l'abbé Blanès (qui lui-même, nous l'avons vu, transformait celui de la pêche nocturne sur le lac, on voit comment les transformations se relient progressivement en système). La série des dispositifs optiques de *La Chartreuse* culminera, nous l'avons vu, avec celui de l'extraordinaire cellule en bois de la Tour Farnèse transformant le clocher de l'abbé Blanès à Grianta. L'élément de base en est l'image (tout à fait banale dans un tel contexte) du maréchal observant l'ennemi à la lorgnette.

Blanès	Maréchal Ney
Clocher	Plaine
Pierre-Ciel	Terre
Vertical ascendant	Horizontal
Télescope	Lorgnette
Nocturne	Diurne
Étoiles	Ennemis
Vie spirituelle	Mort corporelle
Vérité	Mensonge

Dans le premier dispositif optique, Ney regarde l'ennemi à l'horizon avec sa longue vue. Mais sa vision est occultée par la tête de Fabrice qui regarde à ses pieds un

"malheureux" ennemi (un "habit rouge") blessé. On rencontre ici un remarquable phénomène de *transitivité* des regards *qui échange l'horizon lointain et le gros plan*, c'est-à-dire *un excès de distance et un excès de proximité*. La transitivité ramène l'horizon (le très loin) à ce qui se passe aux pieds (le très près), à savoir la mort. Elle corrèle l'horizon à l'investissement sémantique "mort".

Le champ des "habits rouges" disséminés, éparpillés, en travers des sillons de la terre labourée constitue un nouveau spectacle horrible : "une circonstance lui donna un frisson d'horreur" (S2). Leur sinistre moisson transforme le cadavre de l'acte I.

Cadavre singulier Sentier au milieu du gazon Serrer la main	Champ de cadavres (collectif) Sillons de la terre labourée (Ne pas) marcher dessus
---	--

Le sens de l'excès de proximité s'inverse d'une séquence à l'autre. Dans le premier cas (la poignée de main), il s'agit de traiter un mort comme un vivant. Dans le second cas (galoper sur des corps), il s'agit de traiter au contraire des corps morts ou des agonisants comme des choses inanimées (réifiées). Cela confirme encore la radicalité de l'opposition Vie/Mort qui différencie l'acte I de l'acte II.

Dans le second dispositif optique, la transitivité des regards opère de façon inverse. Ce n'est plus Ney qui regarde avec sa longue-vue Fabrice regardant un blessé à ses pieds, mais Fabrice regardant Ney qui regarde avec sa longue-vue des lignes d'ennemis à l'horizon. Cette fois, c'est le gros plan qui se trouve échangé avec le lointain. Ce que voit Ney (et que voit aussi Fabrice après avoir "tourné la tête vers l'ennemi") ce sont "des lignes fort étendues d'hommes rouges" "et dans les intervalles (...) des bouffées de fumée blanche" (variante Chaper, p. 1390), de "longues files" "d'hommes (...) tout petits", "pas plus hautes que des haies" (S4). Ce n'est plus un excès de proximité qui opère ici, mais un excès de distance. Waterloo est dominée par un phénomène optique de mauvaise profondeur de champ et comme l'a bien noté Margherita Leoni, dans le lointain, à cause de

"la géométrisation extrême du visible",
il n'y a plus, comme dans un tableau abstrait, que

"de purs signifiants picturaux : la ligne, la surface, la couleur"¹⁰²
(le blanc de la fumée, le rouge et le bleu des uniformes).

¹⁰² Leoni [1996], p. 116.

Il se produit toutefois un effet analogue de *réification*. Les lignes, les files d'autrui-objets deviennent des haies, des rangées que l'on peut faucher comme des rangées de saules. Dans la plaine horizontale des hussards tous les éléments linéaires — y compris ceux anthropomorphes, y compris l'horizon — sont investis par la mort. Le schème de la linéarité y est celui d'une temporalité historique et sociale, "mauvaise" parce que réifiante.

Éperdu d'admiration, Fabrice contemple le brave des braves. Les détails figuratifs introduits ici par Stendhal sont, bien qu'incidents, intéressants :

"[Fabrice] trouva le [maréchal] très blond, avec une grosse tête rouge. Nous n'avons point des figures comme celle-là en Italie, se dit-il ; (...) à l'exception d'un seul, tous [les hussards] avaient des moustaches jaunes" (S4).

Il s'agit là d'une trace figurative du caractère en quelque sorte "solaire" de l'escorte de Ney. Elle appartient bien, dans le cadre de l'axiologie figurative, à l'élément "feu". Elle est particulièrement pertinente car Stendhal insiste énormément sur la *pâleur* de Fabrice pour l'opposer à cette "grosse tête rouge".

11. Le dérèglement véridictoire, la méconnaissance et la déceptivité

En ce qui concerne la véridiction, c'est-à-dire la conformité du paraître à l'être, tout est confus, dérégulé, dans l'acte II. Le secret (l'être sans paraître : le fait que le général comte d'A*** est le père de Fabrice) s'y transforme en mensonge (le paraître non conforme à l'être : la bienveillance devient vol et trahison). La bonne distance n'arrive pas à s'établir entre un excès de distance et un excès de proximité. De même, la communication et la communion "fraternelle" y oscillent entre d'un côté un mal entendu et un mal vu et d'un autre côté l'hypertrophie imaginaire, "l'exagération" (p. 69), l'exaltation enthousiaste. En fait, ce monde dionysiaque et solaire du feu et de la mort aveugle ne pourrait être sauvé que par la vertu, la noblesse et la gloire chevaleresques, par la légitimation sublime "des héros de *La Jérusalem délivrée*" (S13). Mais, depuis *Don Quichotte*, ce monde a disparu. D'ailleurs, Waterloo est la défaite des défaites. D'où la déceptivité complète des épreuves. Être hussard à Waterloo est, comme le reconnaîtra plus tard Fabrice lui-même, "un métier de dupe" (p. 73).

IX. WATERLOO. ACTE III : DU CÔTÉ DE LA VIE

Les limites de cette étude ne nous permettent pas d'analyser avec autant de précision les deux autres actes. Nous nous bornerons donc à quelques indications.

1. Le caporal Aubry

Après une petite transition (réveil de Fabrice à la fin du crépuscule), l'acte III s'ouvre sur la "recommandation" de Fabrice au caporal Aubry par la cantinière et se clôt après la disparition de ces deux personnages lors de la fuite éperdue devant la (fausse) attaque des cosaques (p. 81). Il se décompose en deux demi-actes, le premier correspondant à l'épisode avec le caporal Aubry (pp. 72-77) et le second aux retrouvailles et à la longue discussion avec la vivandière (pp. 77-81).

Le premier demi-acte est dominé par la figure charismatique et initiatique du caporal Aubry "maître" de ce nouveau "côté". Tout oppose Aubry au monde des généraux, des officiers et des hussards.

(i) Il s'y oppose lui-même avec une brutalité récurrente, en particulier dans sa violente altercation avec le général comte B*** commandant sa division :

"va te faire f..., toi et tous les généraux. Vous avez tous trahi l'Empereur aujourd'hui" ;

puis, après avoir blessé au bras l'aide de camp d'un coup de baïonnette :

"Puissent-ils être tous comme toi, les bras et les jambes fracassés ! Tous des freluquets ! Tous vendus aux Bourbons, et trahissant l'Empereur !" ;

puis plus tard, "évitant de parler à aucun des officiers", l'accusation

"Encore quelque traître qui commande !" (p. 74).¹⁰³

(ii) Ses vertus militaires (de chef) et morales (de responsabilité et de solidarité) sont "magistrales" (p. 75), à l'opposé du cynisme irresponsable et de la "vile friponnerie" des hussards. Il conseille à Fabrice de "prendre la giberne et le fusil" d'un soldat sabré mais "vraiment mort", "sans dépouiller un blessé" (p. 72). L'avertissement inverse l'image des hussards galopant sur des champs de corps agonisants. Il est un chef fiable, en qui l'on peut avoir confiance, qui prend soin des êtres dont il a la responsabilité et dont le contrat fiduciaire permet d'être *sauvé* dans le chaos de la déroute :

"obéissez-moi, et vous vous en trouverez bien",

"restez avec moi bien unis (...) et demain soir je me fais fort de vous rendre à Charleroi" (p. 75).

Fabrice lui obéit parce que

"il vit en lui une gravité imperturbable, et vraiment l'air de la supériorité morale" (p. 76).

Bref, c'est un authentique "commandant en chef" (p. 76).

¹⁰³ On sait que ce fut effectivement l'accusation portée par les armées contre leurs chefs, en particulier le maréchal Ney. À tel point que ce dernier dû écrire une lettre publique pour se disculper.

2. La communauté ecclésiale

Dans l'univers communautaire salvateur du caporal Aubry, l'intersubjectivité devient positive. Elle ne concerne plus une sur-distance ou une sur-proximité avec un autrui-objet réifié, mais *une bonne distance avec un autrui-sujet*. La troupe d'une dizaine de soldats qui s'amenuise progressivement (6 soldats à la sortie du village (p. 74), puis seulement 3 (p. 75)) offre l'image d'une communauté positive où la communication par la parole est véridique, d'où la trahison est absente et où la solidarité est salvatrice.

En fait, sur le plan figuratif et symbolique, cette communauté est de nature *ecclésiale*, presque "chrétienne". Elle s'oppose catégoriquement à la communauté "dionysiaque" des hussards. Trois indices le montrent.

(i) D'abord, dans le bois, le "gros chêne entouré de ronces" autour duquel Aubry regroupe immédiatement sa troupe. Dans le cycle transformationnel de l'arbre, il est clair que cette image-signe s'oppose aussi bien au marronnier entouré d'un sillon circulaire qu'aux diverses rangées d'arbres. Elle s'oppose d'ailleurs aussi au grand arbre déraciné dans le trou duquel se blottit la vivandière.

Marronnier (Prologue)	Arbre arraché (Acte I)	Rangées d'arbres (Acte II)	Gros chêne + bois (Acte III)
Moi-Sujet		Autrui-Objet	Autrui-Sujet
Vie individuelle	Mort individuelle	Mort collective	Vie communautaire
Sillon circulaire	Trou-cavité (matrice)	Sillons de la terre labourée	Ronces

Quant aux ronces, il faut sans doute y voir un symbole christique non équivoque.¹⁰⁴ Le "gros chêne" est un arbre de vie, qui reprend d'ailleurs le contenu christique du signe initial des feuilles du marronnier destinant, avec le vol de l'aigle, Fabrice à Waterloo. En effet, selon Keith Reader,

"son propos est fait pour rappeler celui du Christ au sujet du figuier qui fleurira à l'approche de l'été".¹⁰⁵

(ii) Ensuite la "cène" avec le partage du pain :

¹⁰⁴ Rappelons que, en ce qui concerne la logique figurative qui vient doubler la logique narrative, nous n'attribuons à Stendhal qu'une simple compétence de peintre. On sait que les représentations du Christ et de l'Eglise par un arbre (en particulier un chêne) ou une colonne sont d'une parfaite banalité (conventionnelles même) dans l'histoire de la peinture.

¹⁰⁵ Reader [1980].

"Qui est-ce qui a du pain ? — Moi, dit un des soldats. — Donne, dit le caporal, d'un air magistral ; il divisa le pain en cinq morceaux et prit le plus petit" (p. 75).

Ce qui est ici "magistral" est l'autorité spirituelle. La "cène chrétienne" inverse la "cène dionysiaque" des hussards.

(iii) L'intrigant épisode des *moutons*. Là encore le repère mis par Stendhal pour orienter son lecteur est gros comme la Tour Farnèse :

"Fabrice avait beau appuyer sur le mot *mouton*",

"Nous ne cacherons point que Fabrice fut très satisfait de sa personne après avoir parlé des *moutons*" (p. 76).¹⁰⁶

Meneur d'hommes au sens militaire, Aubry est aussi, au sens biblique, un "bon pasteur".

3. L'aveuglement véridictoire et la méconnaissance

Proie de son imaginaire exalté, Fabrice rêvait d'être reconnu par la communauté dionysiaque des hussards. Il en a été violemment rejeté. Avec le caporal Aubry, il trouve une "bonne" communauté, mais cette fois c'est lui qui s'en disjoint volontairement. Ayant réacquis son statut de cavalier (cheval+sabre), il caracole devant ses compagnons en insultant les fuyards. Il fait le fier et ceux-ci lui trouvent "un ton de supériorité" (p. 77). Plus tard il refusera, en étant "très fier de son petit discours" (p.80) d'abandonner son cheval :

"Il est plus commode d'aller à cheval [qu'à pied (exemplaire Chaper)], et d'ailleurs je ne sais pas charger un fusil, et vous avez vu que je manie un cheval."

Selon M. Nerlich qui a très bien noté l'axiologie figurative associée aux chevaux,¹⁰⁷ ce troisième cheval décolle Fabrice de la terre et le surélève dans les airs "sur ses étriers".

Même si le cosmos d'Aubry est positif, rien ne change donc en ce qui concerne l'aveuglement véridictoire de Fabrice. Là encore il mésinterprète la signification des valeurs encodées dans les signifiants figuratifs de son environnement. Il en donne lui-même la clef (les "moutons") mais en en inversant la signification. Celle-ci devient insultante et blasphématoire (p. 75) ("se sauver comme un troupeau de moutons effrayés" (p. 76)). Dans une certaine mesure, l'insistance même de Stendhal sur l'aspect *véridictoire* de l'affaire :

"voilà qui est fort ! (...) Avec ces Français il n'est pas permis de dire la vérité quand elle choque leur vanité. (...) Il faut que je leur fasse comprendre" (p. 76),

signale que ces propos sont à retourner à Fabrice lui-même et au lecteur.

106 "(...) après avoir lancé avec autant de fermeté le mot *moutons*" (variante Chaper, p. 1392).

107 Nerlich [1989], p. 223. Voir aussi Nerlich [1994].

Ce n'est qu'à la fin de l'acte, après une longue discussion avec la cantinière et le caporal, après qu'Aubry lui ait expliqué qu'avoir été traité d'espion n'était pas une insulte mais une "erreur naturelle", que Fabrice prend conscience de son aveuglement véridictoire et que la vérité se fait jour :

"Les écailles tombèrent des yeux de Fabrice ; il comprit pour la première fois qu'il avait tort dans tout ce qui lui arrivait depuis deux mois" (p. 79).

À ce moment précis, l'initiation s'achève...

4. Le bois et le blé

En ce qui concerne l'axiologie figurative et le paradigme des matières, les éléments du caporal Aubry sont le bois et le blé. Le premier demi-acte commence dans le bois où s'accomplit la performance ("tuer son Prussien"). Il se poursuit d'abord, à la sortie de la cohue du village, dans une "vaste pièce de blé noir" (p. 74) puis, après avoir quitté la grande route "encombrée de fuyards et de charrettes", dans une "immense pièce de blé" (p. 75). C'est dans cette dernière, au milieu de laquelle se retrouve le motif de "cinq ou six arbres le long d'un petit fossé", qu'a lieu la "cène" et que la petite troupe s'endort. Plus tard, lorsqu'il se retrouve seul, Fabrice "se rappelant la manœuvre employée la veille par le caporal" va s'asseoir "au milieu d'un champ de blé" (p. 82).

Contrairement aux terres guerrières labourées de sillons mortels, parsemées de cadavres et où "on ne fait rien que s'exposer à être tué" (p. 73), les champs de blé sont ici des espaces de sécurité et de paix qui fonctionnent comme de véritables adjuvants figuratifs. Il est très significatif de voir ainsi se déployer le thème de *l'agriculture* (le capitaine Meunier, le labourage, le blé, le pain) et cela d'autant plus que l'épisode où Fabrice tue un cavalier ennemi est explicitement homologué à une *chasse*. Les connotations mythologiques s'imposent ici avec force. Nous ne les développerons pourtant pas car elles relèvent d'une méthodologie transcendante et projective et non pas immanente et structurale.

Rappelons toutefois le ternaire mythique traditionnel "Guerre (mort) / Chasse / Agriculture (vie)" permettant à la chasse, selon Claude Lévi-Strauss, de médiatiser l'opposition, autrement irréductible, entre la guerre et l'agriculture. Insistons également sur la façon dont, sur le plan symbolique, succède au symbolisme de type "labourage" un symbolisme de type "moisson". Les deux symbolismes se trouvent partagés entre l'acte II et l'acte III : via les boulets, les sillons labourés deviennent topos de mort, via le caporal Aubry, les blés deviennent topos de vie. Cela est particulièrement intéressant puisque, comme nous l'avons déjà rappelé, les champs de blé de la bataille réelle ont

servi par deux fois aux Anglais à se cacher pour décimer les troupes napoléoniennes. Ils étaient donc par excellence un topos de mort.

5. La dualité du héros : hussard et fantassin

Non seulement Fabrice change constamment d'identité avant et après Waterloo, mais à l'intérieur même de Waterloo il change plusieurs fois de statut. En fait il alterne *deux statuts* correspondant respectivement aux deux mondes de la bataille :

- (i) celui de hussard : cheval + sabre,
- (ii) celui de fantassin : pas de cheval + fusil.
- D'abord hussard (actes I et II), il devient fantassin au début de l'acte III. L'échange sabre-fusil est même d'une singulière brutalité :

"Jette donc ton grand sabre (...) nom de D...! (...) [Le caporal] prit lui-même le sabre qu'il jeta au loin avec colère" (p. 72).

- Il redevient hussard lors de l'épisode des moutons :

"Fabrice acheta un cheval assez bon qui lui coûta quarante francs, et parmi tous les sabres jetés de côté et d'autre, il choisit avec soin un grand sabre droit" (p. 76).
- Il redevient fantassin après avoir donné son cheval à la cantinière et l'avoir fait fuir pour la sauver des cosaques (p. 81).
- Il redevient une dernière fois hussard — et même en "cédant au plaisir de jouer un instant le rôle de hussard" — en achetant de force ("lâche le cheval ou je te brûle !") un cheval "magnifique" à un soldat égaré (p. 83).

Il est remarquable que *toutes* les épreuves où il opère sous le statut de hussard (y compris celles de l'acte IV sur le pont) soient décevantes et que la seule performance qu'il réussisse s'effectue avec Aubry sous le statut de fantassin.

6. La performance et l'épreuve glorifiante

La seule performance positive de Fabrice à Waterloo consiste à "tuer son ennemi". La séquence est particulièrement riche figurativement, mais nous ne pouvons pas ici, faute de place, l'analyser en détail. Soulignons toutefois les points suivants.

- (i) Elle s'effectue aux alentours de lisières, initialement "au bord du bois" (tir de Fabrice), puis dans la

"plantation de petits chênes gros comme le bras et bien droits qui bordaient le bois" (p. 73),

puis dans la clairière (fuite) et finalement à nouveau à la lisière (Fabrice est sauvé par ses camarades qui tirent à bout portant sur ses attaquants). Elle est une *chasse* qui s'effectue *entre* l'espace "Vie" (bois) et l'espace "Mort" (extérieur).

(ii) L'analogie avec la chasse est insistante ainsi que la référence appuyée à Grianta :

"Je suis chasseur",

"il lui semblait être à l'*espère*, à la chasse de l'ours, dans la montagne de la Tramezzina, au-dessus de Grianta",

"Il lui vint une idée de chasseur",

"Notre héros se croyait à la chasse" (p. 73).

Tout cela indique que Waterloo doit être lu comme une transformation du Prologue. Ce que nous avons tenté de faire.

D'ailleurs la chasse est un attribut essentiel de Fabrice dans tout le roman. Il est chasseur dans sa jeunesse ; il l'est à Waterloo ; il l'est à son retour en Italie. Lors de sa rencontre meurtrière avec Giletti il chasse aux alouettes

"La journée était belle, il pouvait être six heures du matin : il avait emprunté un vieux fusil à un coup, il tira quelques alouettes." (p. 193)¹⁰⁸

Il se déguise en chasseur pour le concert de la Fausta chez Gina (p. 229) : pour approcher la Fausta qu'il veut séduire, Fabrice s'affuble d'abord

"d'une belle perruque anglaise avec des cheveux du plus beau rouge"
[dont la couleur était] "celle des flammes qui brûlaient son cœur"

(rappelons-nous la pâleur congénitale de Fabrice opposée aux "têtes rouges") puis il s'introduit ensuite incognito en livrée de chasseur chez Gina pour écouter la voix "sublime" de la Fausta (qui, "sublime", fait donc partie du monde mythique).

(iii) Le conseil du caporal Aubry :

"si un cavalier ennemi galope sur toi pour te sabrer, tourne autour de ton arbre et ne lâche ton coup qu'à bout portant" (p. 72),

fait figurativement dépendre la réussite de la performance de son inscription dans le schème, positivement investi, de la circularité.¹⁰⁹ Dans la symbolique géométrique de Waterloo "tourner autour" fait vivre, "traverser tout droit" fait mourir.

(iv) Il existe un certain luxe de détails dans cette séquence. D'abord en ce qui concerne les arbres : le gros chêne, la plantation de petits chênes, la clairière, les sept à huit gros arbres, etc. Ensuite en ce qui concerne les autres éléments : sept à huit coups de fusil, double balle, deux cavaliers prussiens, dix pas, trois pas, cinq ou six coups de fusil, etc. Si l'on admet qu'ils sont significatifs, on voit qu'ils conduisent à approfondir encore les corrélations figuratives et en particulier le cycle transformationnel de l'arbre.

108 Stendhal adorait lui-même la chasse aux alouettes où "il faut espérer comme en amour".

109 Insistons encore une fois sur le fait que la logique figurative n'est pas causale mais picturale.

(v) La performance n'est pas cette fois une épreuve décevante. Elle est sanctionnée positivement par le caporal Aubry en tant qu'épreuve glorifiante :

"tu es un bon b... ; malgré ton air cornichon, tu as bien gagné ta journée" (p. 73).

Aubry y reviendra avec la cantinière :

"tel que vous le voyez, il a fort bien descendu son Prussien" (p. 77).

7. Le réembrayage énonciatif

La seconde partie de l'acte III (la longue discussion avec la cantinière et le caporal Aubry pendant la retraite), ainsi que la transition vers l'acte IV (Fabrice absolument seul médite dans son champ de blé puis réacquiert un magnifique cheval) semblent avoir pour principale fonction de retourner sur les événements et d'en faire le récit de façon à en extraire la "vraie" signification. Techniquement, il s'agit d'un réembrayage de l'instance de l'énoncé sur l'instance de l'énonciation. De même que, avec une curiosité excitée, la cantinière et le caporal s'interrogent sur l'identité de Fabrice : "comment t'appelles-tu ?" (p. 77), "qui êtes-vous, là, réellement" (p. 78), sur le sens des événements (le vol du cheval) et sur le futur du héros (conseils et prédictions), de même le lecteur doit s'interroger. Stendhal a débrayé dans le récit la cantinière et le caporal comme autant de délégués devant inciter le lecteur à faire montre, lui aussi, d'une curiosité véridictoire. Ce sont également des yeux du lecteur que "les écailles doivent tomber". Il doit, lui aussi, comprendre "qu'il avait tort" dans sa lecture naïve (vraisemblable) de "tout ce qui arrivait [à Fabrice] depuis deux mois".

Nous pensons que notre lecture figurative satisfait en partie la curiosité véridictoire. Mais seulement en partie. Par exemple, un élément visiblement important reste en dehors d'une telle lecture : la signification des noms propres *Vasi* et *Boulot*. Jusqu'ici nous savions, nous lecteurs, que Fabrice avait usurpé l'identité de Vasi "marchand de baromètres". La cantinière et le caporal ne le savaient pas. Au moment où ils l'apprennent, nous apprenons, nous lecteurs, (parce que Stendhal nous l'avait caché, pourquoi donc, jusqu'ici ?) que

"Boulot avait été le nom du propriétaire de la feuille de route que la geôlière de B*** lui avait remise" (p. 78).

Or, dans la séquence transitoire, entre l'acte III et l'acte IV, où Fabrice médite dans son champ de blé, il s'interroge sur deux énigmes :

(i) "Ai-je réellement assisté à une bataille ?" C'est

"son principal chagrin (...) de ne pas avoir adressé cette question au caporal Aubry",

(ii) quelle est la signification prophétique (à la Blanès) pour son destin de l'augure "Boulot" :

"[II] eût donné tout au monde pour savoir si le hussard Boulot était réellement coupable" (p. 82),

"que n'eût-il pas donné pour pouvoir consulter [son ami le curé Blanès] !" (p. 83)).

Malgré l'initiation, ces deux énigmes restent ouvertes. L'interprétation mythologique de M. Nerlich permet de les résoudre.

Quoi qu'il en soit, l'acte III se clôt sur une *symétrie parfaite* avec les autres actes : Fabrice refait don d'un cheval à la cantinière qui lui en avait procuré un et les adjuvants maternant et paternant (cantinière et Aubry) s'enfuient et, comme les hussards après le vol (l'anti-don) du cheval, disparaissent "dans l'extrême lointain (...) derrière les arbres" (p. 82). Stendhal place ici un repère non équivoque :

"Voilà qui est bien singulier ! se dit-il".

La transition est très pure. Les initiateurs disparus, Fabrice, seul, devient symboliquement autonome. Il s'assied dans le blé, élément vital de la renaissance. En sauvant la cantinière et en s'en disjoignant au moyen du sabre, il vient de naître à son individualité.

X. WATERLOO. ACTE IV : LE HÉROS AU PONT DE LA SAINTE ET À L'AUBERGE DU CHEVAL BLANC

La transition entre l'acte III et l'acte IV prend la forme d'une sorte de *renaissance* symbolique. Dans son champ de blé, Fabrice, seul, devient le sujet d'une sorte de nouvelle naissance chthonienne. Après avoir été "initié", après s'être autonomisé des adjuvants qui jusqu'ici l'avaient materné et paterné, après avoir sauvé la vie de la cantinière, il devient enfin sujet. Le signe patent en est qu'il devient à même d'acquérir seul un nouveau cheval, tout aussi "magnifique" que celui que lui avait procuré la mère cantinière.

Nous n'analyserons pas ici vraiment le dernier acte. Nous nous bornerons à noter qu'il manifeste une remarquable progression tant sur le plan figuratif que sur le plan "initiatique". D'abord, il se déroule essentiellement sur *un pont* (au nom bien remarquable, mais le vrai champ de bataille foisonne de toponymes avec "Sainte") et Fabrice y occupe enfin le rôle actantiel d'un sujet modalisé selon le savoir, le devoir et le pouvoir ainsi que le rôle thématique d'un combattant. C'est un acte *d'individuation* relative, le premier acte postérieur à "l'initiation".¹¹⁰ Même si les hussards (les

¹¹⁰ En fait la véritable individuation actorielle de Fabrice ne commencera que plus tard.

"moustaches jaunes") continuent à véhiculer avec eux les valeurs négatives de la trahison et de la mort (anti-Destinateurs), Fabrice les combat cette fois au nom d'un représentant positif du Destinateur, le colonel Le Baron qui

"avait des moustaches blanches, et l'air le plus honnête du monde" (p. 84).

Comme le caporal Aubry, le colonel refuse la défaite et résiste à la déroute. C'est sous son égide que Fabrice va enfin pouvoir accéder à la réalisation de sa quête : combattre héroïquement pour l'Empereur. Évidemment, il le fait contre des hussards fuyards (ses anciens nobles amis), au moment de l'écroulement de l'empire et de la fin du vol de l'aigle... Mais la performance a néanmoins bel et bien lieu. Même si elle est en grande partie déceptive (vol de l'ordre écrit) et échoue en définitive (blessure), elle est pour une fois narrativement consistante (conformité et cohérence entre les niveaux sémio-narratifs et discursifs).

En ce qui concerne les détails, nous en signalerons quatre.

- (i) d'abord, le vol de l'ordre *écrit* (jusqu'ici il n'y avait que du bruit, du silence ou de la parole) ;
- (ii) ensuite, la *triplication* de l'épreuve du duel : six chasseurs montés et trois à pied, puis sept hussards montés, puis quatre hussards et deux à pied (la triplication des épreuves est, nous l'avons déjà dit, caractéristique des univers mythiques) ;
- (iii) la bizarre insistance sur le conseil de la cantinière : piquer et non sabrer (jusqu'à la fin, le sabrage appartient à l'univers des hussards et est incompatible avec l'initiation de Fabrice : il est en quelque sorte "tabou"). Ce conseil est aussi bizarre que celui d'Aubry : "tourner autour de ton arbre" ;
- (iv) la façon dont, pour conclure, Fabrice doublement blessé à la cuisse et au bras se retrouve à dormir

"dans la mangeoire même à laquelle son cheval était attaché" (p. 89),
ce cheval qui

"loin de fuir la bagarre, semblait y prendre plaisir et se jeter sur les assaillants" (p. 87)

(jusqu'à la fin, le cheval psychopompe dominera la volonté du héros).

C'est ainsi que, intimement uni à son cheval dans l'*Auberge du Cheval Blanc*, Fabrice va s'endormir avant que de quitter de justesse le lendemain l'auberge en flammes (le feu terminal) pour rejoindre le bourg de Zonders, s'évanouir à l'*Auberge de l'Etrille* et y dormir "presque sans cesse", mort symbolique dans un nouvel espace clos qui achève le cycle de Waterloo.

Le quatrième cheval a conduit Fabrice au Cheval blanc qui prend feu, ce qui boucle l'axiologie figurative associée aux chevaux :

Cheval	Qualité	Trait caractéristique	Élément
Acte I : cantinière	"mauvais" cheval	Patauge et tombe dans la boue	Terre + Eau
Acte II : hussards	cheval "de général", le cheval "des 4 fils Aymon", Pégase et Bellérophon	Vole et Plonge dans le canal	Eau + Air
Acte III : caporal Aubry	"assez bon"	Caracole	Air (élévation)
Acte IV : pont de la Sainte	"magnifique"	Se jette sur les assaillants	Pont + Feu (incendie de l'Auberge)

XI. LA MYTHOLOGIE DE WATERLOO

1. La montée sémiotique du mythique vers le mythologique

Résumons-nous. En sélectionnant, extrayant, combinant, recombinaut, transformant des traits figuratifs et des classèmes isotopants, Stendhal crée à l'intérieur de la bataille réelle des "côtés" investis de valeurs sémantiques profondes. Ce que Greimas appelait "le fond mythique des récits" est donc présent et bien présent dans Waterloo. En ce sens, la bataille fonctionne discursivement, à cause de ses structures sémio-narratives profondes, comme un épisode "initiatique" comprenant plusieurs actes. Au cours de ceux-ci Fabrice se trouve confronté malgré lui, sur un mode non psychologique (non actorialisé), à différents mondes symboliques et le sens de ces mondes se trouve encodé dans les signifiants figuratifs d'images-signes. Il peut se lire dans les signes du décor à condition de suivre avec soin la mécanique de leur combinatoire et de leurs transformations. En particulier, le cycle transformationnel de l'arbre initialement identifié au moi du sujet semble fournir un bon fil directeur pour l'interprétation.

À partir des corrélations figuratives et des investissements mythiques primaires, on peut alors "monter" vers des interprétations sémiotiques de nature plus symbolique et plus mythologique. Nous l'avons déjà vu dans les chapitres précédents à propos du Laocoon de Goethe et de la "petite phrase" de Proust-Vinteuil. Ces nouveaux investissements sémiotiques herméneutiquement lourds consistent en général à *homologuer* les structures sémio-narratives spécifiques dégagées de façon immanente avec des structures sémio-narratives *de référence* qui leur sont partiellement isomorphes. Il s'agit donc avant tout d'un phénomène *d'intertextualité* où

l'isomorphisme de *forme* est interprété comme un isomorphisme de *contenu*. Cela peut incontestablement se faire sur Waterloo et cela a été fait. C'est pourquoi nous voudrions pour conclure cette étude dire un mot sur ce *supplément de sens* qui, bien que formellement justifié, reste toutefois indécidable.

Pour passer à des investissements sémiotiques de nature plus mythologique, il faut sortir d'une lecture structurale immanente pour passer à une interprétation projective transcendante. Toutefois un certain nombre d'indications clés du texte, doublées de la systématité structurale des corrélations, semblent garantir certains points. Rappelons les homologations intercorrélées suivantes :

- (i) "Position unique au monde", Grianta fonctionne comme un pôle et comme une double "porte". À travers la figure "hadésienne" du marquis, c'est la porte des Enfers. À travers l'abbé Blanès, c'est la porte du Ciel.
- (ii) L'abbé Blanès est une figure sagittarienne (*Equus*) et chironienne (la prêtrise, le savoir et la médecine) qui initie son fils spirituel comme le vieux centaure initiait Asclépios.
- (iii) La marquise, dont nous avons jusqu'ici fort peu parlé, est pourtant un personnage fort intéressant. Elle est le "maître" du palais magnifique et somptueux de Milan (le premier centre) où, avec un "faste aristocratique" (p. 1387), "dans une salle à manger toute de marbre", elle donne "chaque jour" des dîners "de douze couverts" (p. 40) où s'affairent "douze laquais" (p. 28) "en magnifique livrée".¹¹¹ Si l'on homologue le marquis à Hadès, on est conduit à l'homologuer à Perséphone, ce que pourrait confirmer le partage cyclique de son temps entre Milan (la Vie) et le château de Grianta où elle s'enterre (la Mort). Il faut également noter sa curieuse comparaison avec l'Hérodiade de Vinci, sa "beauté surnaturelle", "sa douceur angélique" (p. 28). Il faut enfin rappeler le symbolisme des diamants qu'elle donne à son fils et le fameux arbre qu'elle plante à sa naissance (Perséphone est la déesse des arbres).
- (iv) Gina est un personnage fortement marqué par la figure d'Aphrodite "maître" de l'eau et de l'amour ("naissance de Vénus" lors de la tempête sur le lac, la passion amoureuse, le courage, les multiples équipées diurnes et nocturnes sur le "lac sublime"). Elle comporte aussi des traits nettement "artémisiens" : la nuit, la lune, les étoiles, les bois.
- (v) Enfin, si l'on admet que l'axe "positif" Paris-Milan¹¹² est dominé par la puissance de type Zeus qu'incarne Napoléon, le lieutenant Robert se trouve homologué à une figure à la Hermès de messenger et de dieu lieu.

111 Il existe une opposition seconde entre cette salle à manger de marbre et la digue funéraire du marquis.

112 "Positif" par rapport à l'axe "négatif" de l'empire autrichien.

2. "La science incertaine des signes"

Michael Nerlich a proposé une interprétation mythologique complète, précise et rigoureuse de *La Chartreuse*. Celle-ci se fonde sur une méthode transcendante et projective immunisée contre le vice de sur-interprétation par le recours érudit à des éléments historiques, culturels, biographiques et littéraires très précis et très contraignants. Les contraintes sont telles que la possibilité d'établir une cohérence globale de l'interprétation possède une valeur de preuve. Une telle interprétation n'a d'ailleurs rien qui saurait étonner. On sait que Stendhal était follement épris de beauté classique et que, comme tous les grands auteurs, il devait se confronter aux grands textes de référence. De même que Proust réécrit des parties de *La Divine Comédie*, on ne voit pas pourquoi Stendhal ne réécrirait pas en partie des mythes. C'est même le contraire qui serait étrange.

Par des méthodes complémentaires, nous avons abouti essentiellement aux mêmes résultats, en particulier en ce qui concerne Waterloo. Évidemment, l'analyse de M. Nerlich est plus riche que la notre en références biographiques et culturelles. Évidemment, la notre est plus riche que la sienne en structures sémio-narratives (sémantiques et actantielles), discursives et figuratives. Mais la convergence paraît néanmoins probante.

Les deux seules différences d'homologation sont les suivantes.

- (i) L'abbé Blanès : Kronos VS figure sagittarienne.
- (ii) Le caporal Aubry : initiateur orphique VS initiateur kérigmatique.

L'avantage de la méthode projective est qu'elle permet de pousser plus loin les homologations en introduisant, par exemple, les identifications : Vasi → Mercure, Fausta F. → Circé, Ascagne et Ranuce V → Dionysos-Zagréus, Aniken → Nikè, la Raversi → Méduse, Ferrante Palla → Evandros, Boulot → "Celui qui veut" (en grec), etc. Mais surtout, elle permet l'identification de base Fabrice → Eros, Clélia → Psyché sur laquelle nous allons revenir dans le chapitre suivant.

Bien que je fusse arrivé à la conclusion qu'il existât une dimension mythologique de *La Chartreuse*, je n'avais pas initialement fait l'hypothèse que le roman pouvait réécrire assez *globalement* un mythe *déjà* répertorié. C'est que pour moi, la dimension mythologique résultait seulement de la façon dont des structures sémio-narratives mythiques et figurativement encodées pouvaient entrer partiellement en résonance avec des textes classiques de référence. Je n'avais donc pas cherché à identifier l'acteur Fabrice à un personnage mythologique. Et cela d'autant plus que j'y reconnaissais des éléments mythologiques diversifiés : par exemple l'amour entre Aphrodite et Adonis qu'elle trouve enfant lors d'une chasse au sanglier dans le creux

d'un arbre, qu'elle donne à mater à Perséphone épouse d'Hadès qui ne veut plus le lui rendre, et qu'elle adore jusqu'à ce qu'il soit tué par un sanglier ; ou encore le côté très Bellérophon de l'épisode des hussards (être entraîné par son cheval jusqu'à l'Olympe puis être désarçonné) ; ou encore le côté très Asclépios de l'initiation de Fabrice par Blanès-Chiron et de son succès incroyable comme prédicateur ; etc.

Mais l'interprétation de Michael Nerlich paraît très convaincante. Il est certain que le triangle Sanseverina-Fabrice-Clélia et le contexte de la Tour Farnèse rappellent étrangement le triangle Aphrodite-Eros-Psyché et le contexte du palais merveilleux : en particulier en ce qui concerne la brusque passion amoureuse de celui qui jusque-là était aimé sans pouvoir aimer en retour, ainsi que la séduction dans la nuit, le veto de la vue et de la lumière. Je pense que, effectivement, il existe comme le dit M. Nerlich

"un triple volume sémantique (Antiquité-mythologie, Renaissance, début du XIXe siècle)"¹¹³

de *La Chartreuse*, que Waterloo est bien une initiation à la lecture des signes, un véritable traité de sémiotique, "une science prouvée des signes"¹¹⁴ et que "*l'art minimal de Stendhal*" témoigne bien d'une

"lutte désespérée pour la justesse économique du signe ouvrant le plus grand espace sémantique pour l'imaginaire du lecteur".¹¹⁵

Comme Proust qui, sur ce plan, est sans doute son héritier, Stendhal, en refusant ce style "noble" et "enflé" "inventé par les pauvres de la pensée" (p. 1368) qui était à la mode en son temps, a élaboré les principes d'une sémiotique figurative qui permettent de structurer — en quelque sorte comme une algèbre — les passions humaines. Sous-jacent aux événements, un code mythique opère qui, lui-même, actantialise des paradigmes sémantiques et figuratifs.¹¹⁶

Avec une virtuosité sans pareille, Stendhal construit des mises en scènes, des cartes, des plans et des décors pour que puisse se déployer la logique narrative et figurative des images-signes. En ce sens, plus qu'un admirable peintre de sentiments, *il est un peintre tout court*. Il n'y a pas que la Sanseverina qui est une peinture du Corrège. C'est *La Chartreuse de Parme* tout entière qui est un tableau, un paysage et une peinture d'histoire prophétiquement déroulés dans le temps.

113 Nerlich [1989], p. 157.

114 Ibid., p. 239.

115 Ibid., p. 329.

116 Comme plus tard chez Proust, il existe chez Stendhal des "côtés". Le "côté" de Grianta, le "côté" de Milan, le "côté" de Parme. Et comme nous l'avons vu, il existe aussi des côtés de Waterloo.

BIBLIOGRAPHIE

- Amoia, A., Bruschini, E., 1997. *Stendhal's Rome : then and now*, Rome, Edizioni di storia e letteratura.
- AR, 2000. *Analyses et réflexions sur La Chartreuse de Parme*, Paris, Ellipses.
- Bauer, L., 1998. "Stendhal et Dante. Sur la figure de Ferrante Palla dans *La Chartreuse de Parme*", *L'Année Stendhal*, 2, 63-75.
- Berg, W. J., 1978. "Cryptographie et communication dans "La Chartreuse de Parme"", *Stendhal Club*, 78, 170-182.
- Berthier, P. (éd.), 1990. *La Chartreuse de Parme revisitée*, Recherches et Travaux, 10, Université Stendhal-Grenoble III.
- Berthier, P., 1972. "Balzac et La Chartreuse de Parme, roman corrigé", *VIIème Congrès international stendhalien*, Aran (Suisse), Ed. du Grand Chêne.
- Berthier, P., 1995. *Commentaire de La Chartreuse de Parme*, Foliothèque, Gallimard, Paris.
- Blin, G., 1958. *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti.
- Boussard, N., 1997. *Stendhal, campagne de Russie 1812 : le blanc, le gris et le rouge*, Paris, Éditions Kimé.
- Brandt, P.A., 1982. "Quelques remarques sur la véridiction", *Actes Sémiotiques*, IV, 5-19.
- CA, 1996. *Stendhal. "La chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, (P. Berthier éd.), *Romantismes*, Paris, SEDES.
- Casadei, A., 1999. *La guerra*, Bari, Laterza.
- Chandler, D., 1997. *Waterloo. The Hundred Days*, London, Osprey.
- Chessex, R., 1974. "Un touriste qui aime les arbres", *Stendhal Club*, 65, 17-36.
- Chessex, R., 1983. "Dans la peau de l'arbre. Quelques aspects du rôle psychologique des arbres dans l'œuvre de Stendhal", *Stendhal Club*, 99, 356-366.
- Chiaromonte N., 1970. *The Paradox of History*, London, Weidenfeld and Nicholson.
- Claudon, F., 1983. "Stendhal et Winckelmann", *Stendhal Club*, 98, 297-309.
- Coquet J.-C., 1984. *Le Discours et son Sujet, I*, Klincksieck, Paris.
- Courtès, J., 1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette.
- Crouzet, M. (éd.), 2000. *Stendhal. La Chartreuse de Parme*, Paris, Eurédit.
- Crouzet, M., 1972. Stendhal et les signes, *Romantisme*, 3, 56-77.
- Crouzet, M., 1981. *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.
- Crouzet, M., 1983. *La Poétique de Stendhal*, Paris, Flammarion.
- Crouzet, M., 1996. *Le roman stendhalien : La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme.
- Del Litto, V., 1977. *Stendhal, Le Corrège*, Arte Graphica, Siène, Parme.
- Di Maio, M., 1997. "Stendhal et le Tasse", *H.B. Revue internationale d'études stendhaliennes*, 1, 1997.

- Durand, G., 1961. *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, J. Corti, 1983.
- Engelhardt, K., 1972. "The language of the eyes in the *Chartreuse de Parme*", *Stendhal Club*, 54, 153-159.
- Felman, S., 1971. "'La Chartreuse de Parme' ou le chant de Dionysos", *Stendhal Club*, 53, 9-26.
- Gilman, S., 1967. *The tower as emblem*, Francfort, Klostermann.
- Goldschlager, A., 1980. "Signe visuel et signe littéraire chez Stendhal", *Stendhal Club*, 86, 121-128.
- Greimas, A. J., 1970. *Du Sens*, Le Seuil, Paris.
- Greimas, A. J., 1976. *Maupassant : la sémiotique du texte*, Paris, Le Seuil.
- Greimas, A. J., 1983. *Du Sens II*, Le Seuil, Paris.
- Greimas, A. J., Courtès, J., 1979. *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Greimas A.J., Fontanille, J., 1991. *Sémiotique des passions*, Paris, Le Seuil.
- Guentner, W. A., 1990. *Stendhal et son lecteur, essai sur les Promenades dans Rome*, Tübingen, G. Narr.
- Houssaye, H., 1987. *Waterloo 1815*, Christian de Bartillat, Paris.
- Kogan, V., 1974. "Signs and Signals in *La Chartreuse de Parme*", *Nineteenth-Century French Studies*, 2, 29-38.
- Kurisu, K., 1992. "Note sur la structure de *La Chartreuse de Parme*. Les deux voyages de Fabrice", *Stendhal Club*, 136, 318-322.
- Leoni, M., 1996. "Vertiges de la sensation : le spectacle impossible de Waterloo", *Stendhal. "La chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, *Romantismes*, Paris, SEDES, 115-123.
- Lessing, G. E., 1766. *Laokoon*, trad. Courtin (1866), Paris, Hermann, 1990.
- Lévi-Strauss, C., 1958. *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C., 1964. *Le cru et le cuit*, Paris, Plon.
- Mariette, C., 1996. "Le spectacle de l'histoire dans *La chartreuse de Parme*", *Stendhal. "La chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, *Romantismes*, Paris, SEDES, 107-113.
- Morazé, C., 1986. *Les Origines sacrées des Sciences modernes*, Paris, Fayard.
- Nerlich, M., 1989. *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes*, Marburg, Hitzeroth.
- Nerlich, M., 1994. "L'initiation du jeune républicain selon Eleusis ou les quatre chevaux de l'Apocalypse. *La Chartreuse de Parme* et Charles-François Dupuis, citoyen français", *Recherches et Travaux*, 46, *Stendhal, la politique et l'Histoire*, 103-134.
- Nerlich, M., 1996. "Sur la partition de *La Chartreuse de Parme*, ou l'épisode de la Fausta F*** n'est pas détachable", *Stendhal. "La chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, *Romantismes*, Paris, SEDES, 85-98.
- Norci Cagiano de Azevedo, L., 1999. "Ridicule? 'Ce bavard de Winckelmann né dans mon fief'", *L'Année Stendhal*, 3, 157-174.

- Nordenstreng-Woolf, 1974. "Waterloo. Étude sur le troisième chapitre de "La Chartreuse de Parme"", *Stendhal Club*, 63, 230-242.
- Petitot, J., 1982. "Sur la décidabilité de la véridiction", *Actes sémiotiques*, IV, 31, 21-40.
- Petitot, J., 1985a. *Morphogénèse du Sens. Pour un Schématisme de la Structure*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Petitot, J., 1985b. "Jugement esthétique et Sémiotique du monde naturel chez Kant et Husserl", *Actes Sémiotiques*, VIII, 35, 24-33.
- Petitot, J., 1985c. "Les deux indicibles ou la sémiotique face à l'imaginaire comme chair", *Aims and Prospects of Semiotics*, (H. Parret, H.G. Ruprecht eds.), Tome 1, 283-305, John Benjamins, Amsterdam.
- Petitot, J., 1994b. "Waterloo : Mythe, scène et décor dans *La Chartreuse de Parme*", *Stendhal-Heft*.
- Petitot, J., 1999. "Morphological Eidetics for Phenomenology of Perception", *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, (J. Petitot, F. J. Varela, J.-M. Roy, B. Pachoud, eds.), Stanford, Stanford University Press, 330-371.
- Petitot, J., 2003. "Goethe et le Laocoon ou l'acte de naissance de l'analyse structurale", in *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.
- Prévost, J., 1951. *La création chez Stendhal*, Paris, Mercure de France (Idées, Gallimard, 1974).
- Reader, K., 1980. "Fabrice à Waterloo. Une confluence d'histoire", *Stendhal Club*, 89, 4-10.
- Reid, M., 1997. "Promenades dans Rome : l'art et la manière de voir", *L'Année Stendhal*, 1, 1997, 47sq.
- Rey, P.-L., (éd.), 1996. *Stendhal. La Chartreuse de Parme*, Paris, Klincksieck.
- Rey, P.-L., 1992. *Stendhal : La Chartreuse de Parme*, Paris, PUF.
- Ricoeur, P., 1980. *La Grammaire narrative de Greimas*, Documents de recherche du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques, 15, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Servoise, R., 1980. "L'épigraphe de Ronsard dans "La Chartreuse de Parme"", *Stendhal Club*, 89, 11-14.
- Sheiber, C., 1988. *Stendhal et l'écriture de La Chartreuse de Parme*, Archives des Lettres modernes, 235, Paris, Lettres Modernes.
- Smith, R.R.R., 1991. *Hellenestic Sculpture*, Thames and Hudson.
- Stendhal, 1839. *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1952.
- Stendhal, 1952. *Romans et Nouvelles*, t. II, Paris, Gallimard, Pléiade.
- Stendhal, 1968. *Correspondance*, t. III, Paris, Gallimard, Pléiade.
- Stendhal, 1968-1974. *Histoire de la peinture en Italie*, Œuvres complètes (V. Del Litto, E. Abravanel édés), t. 26-27, Genève, Cercle du Bibliophile.
- Stendhal, 1968-1974. *Journal littéraire*, Œuvres complètes (V. Del Litto, E. Abravanel édés), t. 26-27, Genève, Cercle du Bibliophile.
- Stendhal, 1996. *Histoire de la peinture en Italie*, éd. V. Del Litto, Essais, Gallimard, Paris.
- Talbot, E., 1985. *Stendhal and Romantic Esthetics*, Lexington, French Forum.

- Thiede, C., 1974. "Stendhal à Stendal. Le pseudonyme sur les lieux", *Stendhal Club*, 64, 335-340.
- Thompson, C.W., 1982. *Le jeu de l'ordre et de la liberté dans "La chartreuse de Parme"*, Aran (Suisse), Éd. du Grand Chêne.
- West-Sooby, J., 1997. "Quête et mythe : Fabrice del Dongo et le *Conte du Graal*", *L'Année Stendhal*, 1, 117-130.
- Wooten, G., 1992. *Waterloo 1815*, London, Osprey-Reed.