



HAL
open science

Le rouge et le noir : le langage en représentation

Boris Lyon-Caen

► **To cite this version:**

Boris Lyon-Caen. Le rouge et le noir : le langage en représentation. sous la direction de Xavier Bourdenet, Pierre Glaudes et François Vanoosthuyse. Relire “ Le Rouge et le noir ”, Classiques Garnier, p. 307-321, 2013. hal-03883131

HAL Id: hal-03883131

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03883131>

Submitted on 10 Dec 2022

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

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



CLASSIQUES
GARNIER

LYON-CAEN (Boris), « *Le Rouge et le Noir* : le langage en représentation », in
BOURDENET (Xavier), GLAUDES (Pierre), VANOOSTHUYSE (François) (dir.), *Relire
Le Rouge et le Noir*, p. 307-321

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2085-6.p.0307](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2085-6.p.0307)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de
communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2013. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

LYON-CAEN (Boris), « *Le Rouge et le Noir* : le langage en représentation »

RÉSUMÉ – Stendhal assigne au langage d'étonnantes vertus. Cette présence dévorante repose sur une véritable fétichisation du signe linguistique, révélateur identitaire et moteur romanesque déterminants. De là cette obliquité pratiquée par l'écrivain où s'inventent une stylistique et une énergétique de la suggestion.

ABSTRACT – Stendhal assigns incredible virtues to language. This all-consuming presence rests on a veritable fetishization of the linguistic sign, revelatory of identity and the driving force of the novel. This is where the obliqueness practised by the writer comes from, which creates a style and energy of suggestion.

LE ROUGE ET LE NOIR : LE LANGAGE EN REPRÉSENTATION

Le langage, dans *Le Rouge et le Noir*, a tout d'un véritable thème. Loin d'être employé par Stendhal et ses créatures à de seules fins utilitaires, il focalise leur attention et appelle la réflexion. Fréquemment. Longuement. La raison pourrait en être narrative et axiologique : le *sort* et la *valeur* du héros, Julien Sorel, sont tributaires des mille et une formes prises par les discours oraux et écrits qu'il produit et qui l'environnent. Le statut ainsi assigné au langage dans le cadre même du récit d'apprentissage l'« impose comme objet, [le] propuls[e] sur le devant de la scène comme “personnage” [et le fait sortir] de son rôle de rouage ordinaire de la machinerie du dire, voué à l'effacement¹ ». La question, épineuse, devrait consister à se demander précisément... pourquoi. De quelles vertus ou de quels vices le *medium* est-il pourvu pour devenir, en tant que tel, message ? Pourquoi cet arrêt sur *les mots* ? Faut-il l'imputer à une réflexivité inquiète, tournée sur elle-même, ou – à l'inverse – à une critique généralisée des médiations et des conventions sociales ? Comment pourrait-il même engager, tout à la fois, une vision du monde et un mode d'énonciation, dans une poursuite commune (par exemple) de « *disinvoltura* » (p. 433) ? En toute rigueur, la formation intellectuelle de « notre héros » devrait ici être rappelée (du côté du classicisme, de l'Idéologie² puis du romantisme) et nous fournir une première base de travail. La réponse apportée par Michel Crouzet, ô combien circonstanciée, pourrait nous orienter vers

-
- 1 Jacqueline Authier-Revuz, « Le fait autonymique : langage, langue, discours. Quelques repères », in *Parler des mots : le fait autonymique en discours*, éd. Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury et Sandrine Reboul-Touré, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003, p. 71.
 - 2 Sur ce point, voir surtout Victor Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal*, Genève, Slatkine, 1959, chap. 1 ; Fernand Rude, *Stendhal et la pensée sociale de son temps*, Paris, Plon, 1967, p. 19-98 ; et Ferdinand Collier, « Beyle idéologue, Stendhal romancier. Littérature et philosophie », in *Henri Beyle, un écrivain méconnu. 1797-1814*, éd. Michel Arrous, Francis Claudon et Michel Crouzet, Paris, Kimé, 2007, p. 131-153.

une autre direction court-circuitant la fiction, pour n'y voir exprimée qu'une « linguistique égotiste, ne [comprenant] au premier chef que les rapports du mot et du moi [. . .]. L'essentiel [serait] de dire *ma vérité*¹ ». Nous tenterons d'accorder à l'œuvre romanesque une attention plus descriptive, quoique très schématique, en indiquant simplement et successivement les lieux privilégiés où l'écriture se réfléchit ; les marques suggérant, ensuite, « ce que parler veut dire » (p. 256, 293) . . . et peut faire ; les tours obliques, enfin, d'un *comment dire* spécifiquement stendhalien.

L'ÉCRITURE RÉFLÉCHIE

Le Rouge et le Noir est un roman-gigogne : il évoque et parfois « représente² » des pratiques d'écriture extrêmement diverses, aussi diverses que le sont leurs fonctions. Ces pratiques sont au nombre de quatre. Pour les classer, conformément au problème évoqué plus haut, il est possible d'envisager le lien plus ou moins étroit qu'elles entretiennent avec le récit lui-même³ : avec sa structure narrative, avec le genre romanesque, avec l'écriture de Stendhal.

Premièrement : le journal. Passons sur l'effet « réaliste » produit, dans *Le Rouge*, par l'évocation de ses heures de distribution (p. 637) et de son coût (p. 261), de son éloquence stéréotypée (p. 383, 600), de son utilité en société (p. 346, 531) . . . Passons aussi sur la cartographie politique qu'autorise l'opposition cardinale de *La Quotidienne* (p. 125, 252, 494) et du *Constitutionnel* (p. 70, 261). Plus fondamentalement, en effet : comme Stendhal à la fin des années 1820⁴, comme les journées de

1 Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981, p. 12. Dit autrement : « La littérature réalise l'égotisme, dont elle est le but et le moyen, dont elle est la solution » (*La Poétique de Stendhal : forme et société, le sublime*, Paris, Flammarion, 1983, p. 11).

2 Éric Bordas, « Le babylisme scriptural de Stendhal », in *Stendhal à Cosmopolis*, éd. Marie-Rose Corredor, Grenoble, Ellug, 2007, p. 231.

3 Point n'est besoin d'indiquer la nécessité d'historiciser ces pratiques d'écriture (leurs champs d'exercice, leurs luttes, leurs imbrications) et la possibilité de relire *La Chartreuse de Parme* ou *Lucien Leuwen* à l'aune de ce premier état des lieux. Nous nous contentons ici de faire place nette, au prix d'une simplification outrancière.

4 Voir ses chroniques adressées à des revues britanniques importantes (de 1822 à 1829) et ses nombreuses contributions au *Journal de Paris* (de 1824 à 1827).

juillet 1830, notre roman *sort* littéralement du journal. Non seulement il en tire sa matière première, sous l'espèce de deux faits divers (véritable « coup de pistolet » dans les Belles-Lettres), mais le dénouement de l'intrigue est lui-même préfiguré, en son sein, par le cinquième chapitre du Livre I où Julien et le lecteur découvrent les « *détails de l'exécution et des derniers moments de Louis Jenrel* » (p. 72). Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le titre d'un chapitre ultérieur, « Les premiers pas » (II, III), consacre la digestion par le romancier des « deux premiers mots » ainsi rapportés : « Le premier pas » (p. 72)... L'univers périodique vaut essentiellement, dans *Le Rouge et le Noir*, comme matrice. Il n'informe pas seulement l'écrivain, du reste : il influe aussi sur les êtres de fiction, sur leurs prises de position et sur leur destinée. « Âpre vérité », maintes fois déplorée par l'ultra M. de Rênal (p. 53, 195, 226), théorisée par l'abbé Pirard (« le voisinage des journaux de Paris fait peur aux petits tyrans » [p. 334]) et utilisée par Julien (p. 453) : il fait (p. 643) et défait (p. 594) les réputations, il façonne l'opinion publique – d'une manière diffuse qui n'est pas sans rappeler le pouvoir occulte de la Congrégation, et qui dispense Stendhal... de toute retranscription littérale d'article journalistique¹. La presse, loin d'être représentée comme alternative à la langue littéraire, comme dans les *Illusions perdues* de Balzac² où elle brille de tous ses feux, reste dans *Le Rouge* une puissance de l'ombre.

Deuxième type d'écriture réfléchi dans l'œuvre : la lettre. La contiguïté et la porosité entre la lettre et le récit sont telles qu'il reste impossible, là encore, d'y lire la confrontation de systèmes sémiotiques distincts. Mais, à la différence de l'écriture journalistique, la pratique épistolaire est suggérée et représentée dans l'œuvre. Est-ce à dire qu'elle s'y fonde davantage, telle la lettre cachée par Julien dans un volume de Voltaire (p. 451), ou à l'inverse qu'on l'y retrouve incessamment mise entre guillemets, tel un corps étranger ? Au regard de leur hétérogénéité stylistique et surtout du rôle narratif assigné aux lettres, nous inclinons à privilégier la première réponse. Deux lettres de dénonciation charpentent *Le Rouge*, l'une visant M^{me} de Rênal et l'autre signée par elle : la première enclenche une missive passionnée de l'épouse adultère et un stratagème épistolaire

1 Un énoncé seul se donne explicitement comme retranscription de l'écriture journalistique : « *Le désordre fut à son comble*, comme disent les journaux en parlant de la chambre » (p. 512).

2 Voir Jacques Néeſ, « *Illusions perdues* : représentations de l'acte romanesque », in *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures*, éd. Roland Le Huenen et Paul Perron, Montréal, Didier, 1980, p. 119-130.

reposant lui-même, comme en abyme, sur un système de collages particulièrement habile (I, xx-xxi); la deuxième (II, xxxv) pousse Julien au meurtre et à la guillotine. Entre ces séquences construites en miroir, Stendhal a conçu un dispositif épistolaire ternaire, une fois Julien recruté par le marquis de La Mole comme... maître *ès* courriers : un véritable « roman par lettres » (p. 447) se trame d'abord entre « notre héros » et Mathilde, transformant la jeune fille conquise en objet d'étude et en modèle stylistiques (p. 436-437, 448); « l'épisode Fervaques » (p. 547) repose ensuite, tout entier (II, xxiv-xxxI), sur cinquante-trois lettres écrites par Julien à la marquise, partageant avec celles de la première partie du livre un caractère éminemment stratégique (stratagème à double détente, piégeant aussi bien le destinataire premier que la jalouse Mathilde) et se distinguant de l'ensemble par leur style « amphigourique » (p. 541) ou « emphatique » (p. 551); enfin, la « lettre fatale » (p. 567) envoyée par Mathilde enceinte à son père entraîne un véritable déluge épistolaire (II, xxxii-xxxiv), au prix d'enchâssements souvent très confus (par exemple les étonnantes pages 581-582), au terme desquels Julien et Mathilde se concilient les grâces du marquis. Au total, donc – sans compter les lettres échangées avec les adjudants du héros (l'ami Fouqué, l'abbé Chélan, l'abbé Pirard¹) : cinq moments accordant une place majeure à l'écriture épistolaire, narrativisée ou reproduite mot à mot.

Une troisième forme de langage apparaît, entretenant des relations plus intimes encore avec le récit stendhalien. L'utilité de cette troisième forme n'est pas aussi cruciale que la précédente; mais sa convocation constante à titre de modèle ou de référence lui confère une nécessité profonde, d'ordre symbolique. Il s'agit de la littérature ! Il n'est pas un chapitre, pas une séquence narrative, pas un moment de réflexion qui ne laisse apparaître un intertexte, un « déjà-écrit² » d'ordre littéraire, et qui ne repose sur lui. Ce « déjà-écrit » se manifeste de plusieurs façons. Soit il fait l'objet d'une lecture thématifiée dans le roman. Soit il se présente à l'état de « simples » citations, comme dans les épigraphes³. Soit il est

1 Respectivement p. 440-441, 452-453 ; p. 250-251, 587 ; et p. 259, 302. Les deux derniers épistoliers sont intéressants comme modèles stylistiques : l'abbé Chélan comme modèle de concision (« *intelligenti pauca* », p. 251), l'abbé Pirard comme modèle de (dé)-crypteur (p. 302). Pour compléter notre présentation, on se reportera à la typologie proposée par Yves Ansel, dans *Stendhal littéral : « Le Rouge et le Noir »*, Paris, Kimé, 2011, p. 33.

2 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1997, p. 71.

3 Sur ces épigraphes, apocryphes dans quatre cas sur cinq, voir surtout Jean-Jacques Hamm, « *Le Rouge et le Noir* d'un lecteur d'épigraphes », *Stendhal Club*, n° 77, octobre 1977, p. 19-36.

utilisé par l'écrivain ou ses créatures dans les discours qu'ils tiennent, et constitue alors une matière détournée, pastichée ou parodiée. Ceci posé, resterait à montrer... l'essentiel : d'une part, l'exploration du type de corpus ainsi investi ; essentiellement, pour ce qui concerne la dernière de nos trois modalités, *La Princesse de Clèves* (p. 84, 91, 113, 391, 554, 561), Molière (II, IV ; p. 402, 439, 571, 573)¹ et *Le Mariage de Figaro* (p. 325, 351, 359)², Voltaire (p. 83, 159, 257, 270, 366, 368) et Rousseau (p. 62, 104, 118, 130, 142, 262, 325, 333)³. D'autre part, les glissements, les déplacements, les réemplois, la singulière navigation de ces intertextes *entre* lectures, citations et utilisations détournées ; la façon dont Stendhal irrigue son roman par la mise en *circulation* de la littérature qui lui préexiste. Il n'y va pas seulement d'un ensemble d'allusions éclairées et d'un rapport distancié au corpus classique, à la pensée des Lumières – évidemment passionnants dans le contexte historique que l'on sait : il y a va aussi d'une extension de l'idée de « cristallisation » aux domaines de la pensée et de l'action où les *topoi* culturels constituent autant de moteurs psychologiques ; extension paradoxale, si l'on en croit l'éloge fait par ailleurs des systèmes de communication dispensés de *logos* – le langage musical au premier chef...

Un cas d'espèce mérite enfin d'être évoqué, au chapitre des écritures réfléchies dans *Le Rouge et le Noir* : une illustration ou une continuation surprenantes de la topique précédente. Nous pensons ici aux développements de la seconde partie du roman renvoyant au « déjà-écrit »... de la première. L'œuvre littéraire devient à elle-même sa propre référence, moyennant à la fois une vraisemblabilisation du matériau fictionnel *préexistant* et un ensemble de distorsions, de changements de focale, de réinterprétations éminemment stratégiques. Quelques exemples de réécritures *in utero* : le résumé faussement naïf que fait Julien (à l'abbé Pirard) de sa rencontre avec Amanda Binet (p. 267) ; la version ludique qu'il propose (au marquis de La Mole) de ses déboires avec le chevalier

-
- 1 Sur la portée « libérale » de la référence à *Tartuffe*, en 1830, voir l'appareil critique de l'édition d'Yves Ansel (*Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 1096-1097).
 - 2 D'autres emprunts au *Mariage de Figaro* sont évoqués par Pascale Bolognini-Centène, dans *Stendhal lecteur des fictions du XVIII^e siècle*, Paris, Eurédit, 2012, p. 154-156.
 - 3 Sur la réception de Rousseau et le fantôme de Laclous, dans l'œuvre stendhalienne, voir *ibid.*, respectivement p. 82-95 et 95-103. Sur le rousseauisme de Stendhal, voir également Michel Crouzet, *Nature et société chez Stendhal, la révolte romantique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1985.

de Beauvoisis (p. 378-379); la version noire que M^{me} de Rênal rédige, sous la dictée de son confesseur, de l'entreprise de séduction conduite par Julien (p. 589-590); le sens tragique que « notre héros », emprisonné, donne à son existence passée (« Toute sa vie n'avait été qu'une longue préparation au malheur » [p. 595]); le sens héroïque qu'il lui prête à l'inverse, au cours de sa plaidoirie (p. 629-630)... Ainsi les événements narrés – renversement inattendu – deviennent-ils matière à verbalisation.

Rien d'étonnant dès lors à ce que Julien soit représenté, non seulement en « lisard » (p. 65), mais aussi en « écrivain » (p. 362), « pass[ant] [sa] vie à écrire » (p. 391) : à *roman de l'écriture, héros polygraphe*. Notre Julien, non content d'être l'homme de plume du marquis, apparaît très vite comme un écrivain inspiré, la « plume vol[ant] » au soleil couchant (p. 130); comme un *alter ego* de l'auteur de *De l'Amour*, rédigeant un plan de conquête amoureuse (p. 141); comme l'auteur d'un éloge du vieux chirurgien-major aussitôt brûlé (p. 362), d'un « conte justificatif » (p. 453) touchant à ses rapports avec Mathilde, d'un « journal de siège » (p. 533) concernant M^{me} de Fervaques, d'un « mémoire pour [son] recours en grâce » (p. 645)... Autant d'écrits hétérogènes, formellement et symboliquement, élargissant encore le spectre des genres de discours pratiqués. Et encore les limites imparties au présent article nous font-elles évacuer un problème de taille : le statut des « monologues » (p. 212, 541, 587) omniprésents dans l'œuvre, au style direct – quelque part entre le discours rapporté et le flux de conscience...

« CE QUE PARLER VEUT DIRE »... ET PEUT FAIRE

À quoi le langage doit-il cette place ? Quels titres de noblesse Stendhal lui confère-t-il pour lui assurer cette prééminence ?

Le signe linguistique *en tant que tel* n'est pas dans le viseur du romancier. Ou s'il l'est, s'il le devient nécessairement, c'est pour sa porosité : pour sa socialité constitutive ; pour ce qu'il engage. C'est-à-dire, on va le voir, pour ce qu'il révèle et pour ce qu'il produit. En un mot, jamais son innocence n'est avérée. Faudrait-il – au nom du « naturel » – déplorer

cette culpabilité, cette transitivité intrinsèques ? Question délicate, à laquelle Michel Crouzet tend à répondre par la positive¹. Contentons-nous ici de paraphraser le diagnostic du *Rouge*.

Si pareille attention prévaut, c'est pour une première raison d'ordre – disons – anthropologique. Le langage est parlure : il situe son homme². Il révèle des appartenances, et relève ainsi de sociolectes bien identifiés ; l'opposition Paris-province (p. 58, 265, 343, 344) s'y manifeste exemplairement. Ou bien il porte la griffe de certains personnages, et se fait alors idiolecte ; tel directeur (p. 189), tel abbé (p. 261), tel laquais (p. 357), tel avocat (p. 627) se distinguent par leur vocabulaire ou leur « manière de prononcer » (titre de II, VI). L'écrivain use ainsi fréquemment d'un artifice graphique : l'italique, pour arrêter l'attention du lecteur sur ces pittoresques ou singulières parlures, et matérialiser un des « substrats fondateurs du beylisme », selon l'expression de Philippe Berthier : « l'obsession cadastrale³ ». Deux cas de figure peuvent alors se présenter. Soit les termes mis en italiques suscitent un commentaire de la part de Stendhal ou une réaction de la part du personnage, dans des situations secondaires (p. 102, 136, 217, 506, 512) ou dans le cadre de joutes sentimentales cruciales (p. 199, 444, 545, 559, 561). Soit les italiques sont laissés à l'état brut, sans explication aucune (p. 51, 110, 143, 204, 215), auquel cas deux interprétations peuvent se présenter au lecteur : l'une créditant les personnages de papier d'avoir intégré la prose du romancier ; l'autre créditant Stendhal d'une trouvaille heureuse : « l'inflexion d'une voix qui ne ressemble à nulle autre⁴ ». Au fond, *Le Rouge* convertit le dictionnaire des noms communs en réservoir de noms propres : « il s'agit en somme de doper le langage⁵ » et de l'« enrichir comme de l'uranium⁶ ».

1 Voir par exemple Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal*, *op. cit.*, p. 59, 77 ou 114.

2 Le Stendhal de Starobinski, situé sur un autre plan (celui de l'égotisme), considère à l'inverse que « le langage est essentiellement arbitraire et insuffisant, en regard du sentiment éprouvé. [...] la parole est signe conventionnel, et non pas expression authentique. De l'émotion au mot, il n'y a pas continuité, le mot est toujours un pis-aller » (« Stendhal pseudonyme », dans *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 229). L'hypothèse, le terme même de « pis-aller », revient sous la plume de Michel Crouzet (*Stendhal et le langage*, *op. cit.*, p. 159) et de Philippe Berthier (« Préface » dans Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, éd. cit., p. xxv).

3 Philippe Berthier, « La langue des italiques », in *Stendhal à Cosmopolis*, *op. cit.*, p. 166.

4 *Ibid.*, p. 166.

5 *Ibid.*, p. 165.

6 Michel Crouzet, « Le mot *singulier* et sa valeur philosophique chez Stendhal », in *Stendhal à Cosmopolis*, *op. cit.*, p. 432.

De là une deuxième explication d'ordre psychologique, engageant cette fois la progression du roman¹ : la parole ainsi gorgée de signification est à elle seule un enjeu de pouvoir. L'apprentissage de Julien, son ascension sociale et ses succès sentimentaux tiennent à sa maîtrise croissante du verbe. Doté par la nature (le texte) d'une « présence d'esprit [permettant] d'arranger sa phrase » (p. 155) et de « feindre » (p. 108), le héraut de Stendhal se voit progressivement révéler « le moyen d'être éloquent » (p. 539) et atteint dans ce domaine, « qui a remplacé la rapidité d'action de l'empire », un vrai « degré de perfection » (p. 209-210). « Éléance de la diction » (p. 541), « fausseté parfaite » (p. 547), possibilité même d'« être sincère » (p. 153) : « le bien dire » de Julien (p. 272), sa « supériorité de parole » (p. 431) sont surexposés dans le roman. Pour preuve : la plaidoirie qui le consacre en tribun du peuple. Que cette plaidoirie soit sans conséquence narrative n'est certes pas négligeable. Et son inefficacité montre à quel point la parole, au chapitre des modes d'influence et des raisons d'agir, n'est certes pas souveraine. Mais l'idée de rhétorique pourrait bien sortir indemne de cet échec : « J'improvisais », dit Julien, « et pour la première fois de ma vie ! » (p. 634). Aussi bien devons-nous réévaluer dans quelques instants, à l'aune de cette opposition du naturel et de l'artificiel, l'écriture de Stendhal.

Lever psychologique, la parole l'est plus précisément à un double titre. D'une part, la nécessité de « faire des phrases », selon une formule récurrente du *Rouge* (p. 149, 267, 563), s'explique socialement et paraît stratégiquement payante. Il faudrait ici faire état du « bavardage insipide » (p. 208), des « phrases toutes faites » (p. 345), « des belles paroles sentimentales » (p. 386), des « leçons récitées » (p. 395)² dans la « langue étrangère » (p. 355) de la mondanité, qui donnent contenance et prestance aux marionnettes de Stendhal. Et rapprocher cette peinture des stéréotypes, paradoxalement peut-être, des conversations clés du roman où s'enflammer de façon préméditée (p. 180), « trouver un sujet

1 Sur cette progression, voir Boris Lyon-Caen, « Les pulsations du récit », in *Lectures de Stendhal : Le Rouge et le Noir*, éd. Xavier Bourdenet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

2 À rapprocher de ces récitations, les « etc. » désinvoltes qui concluent de nombreuses énumérations pourtant imputables à Stendhal, « désignant l'énonciation comme secondaire, voire regrettable » (Éric Bordas, article « Etc. » du *Dictionnaire de Stendhal*, éd. Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 258), parfois même dans le cadre de situations dramatiques.

de conversation » (p. 460) et l'orienter savamment (p. 199), peser chaque mot avec « adresse » (p. 617) importe plus que tout¹ ; renvoyons ici au chapitre xxxi de la II^e partie, qui met de façon exemplaire le sentiment amoureux sous la dépendance cruelle du contrôle du verbe, comme dans la tragédie racinienne. Mais d'autre part, à titre individuel, entre soi et soi, l'étiquetage et la nomination ne sont pas sans conséquences, ni sans dangers : les catégories mentales qui orientent l'action des personnages ne sont-elles pas, de part en part, des êtres de langage ? Stendhal n'apparente-t-il pas les idéaux de Julien et de Mathilde à des modèles, et ces modèles à des patrons discursifs ? Que l'on pense à ces quelques formulations : « Julien était trop fidèle à ce qu'il appelait le devoir, pour manquer à [...] » (p. 150) ; « Elle écrivait *la première* (quel mot terrible !) à un homme placé dans les derniers rangs de la société » (p. 444) ; « je suis donc un égoïste ? » (p. 616). Toujours pointe la possibilité d'une interprétation *littérale* de ces vertus et de ces vices imaginaires, compris comme de véritables *fétiches*, conçus comme autant de « puissances magnétiques² » – et, dans le cas de l'écrivain Stendhal, comme autant de formules magiques (le mot *singulier*³, le mot *naturel*⁴, le mot *utile*⁵, etc.).

Ces pouvoirs associés au langage tiennent donc, en troisième lieu, à son caractère performatif. Le mot n'a pas seulement les vertus d'un instrument révélateur, au sens intellectuel du terme : il n'est « plus signe mais acte⁶ » ; il devient productif, pour peu que l'on y *croit*, c'est-à-dire pour peu qu'y frémissent le sens ou qu'y soit projetée l'affectivité du sujet. À ces conditions, le mot est « obligeant » (p. 389) et explique que

- 1 Fût-ce pour satisfaire les désirs inconscients des personnages (et l'analyse psychologique de Stendhal) : « Elle eut un instant la pensée d'avouer à son mari qu'elle craignait d'aimer Julien C'eût été parler de lui » (p. 124). « M^{me} de Rênal se hâta de dire ce mot, peut-être un peu avant le moment, pour se débarrasser de l'affreuse perspective d'avoir à le dire » (p. 197). Cap sur Proust !
- 2 Michel Crouzet, « Le mot *singulier* et sa valeur philosophique chez Stendhal », art. cit., p. 433.
- 3 Exemple de « mot-joker » ou d'adjectif-« caméléon », selon l'expression que Michel Crouzet emprunte à Serge Sérodes (« Le mot *singulier* et sa valeur philosophique chez Stendhal », art. cit., p. 431).
- 4 « Au fond le naturel ne renvoie qu'à lui-même, à sa propre postulation, à la catégorie qu'il fonde *en s'énonçant* » (Gérald Rannaud, « Le naturel et ses équivoques », in *Stendhal. Colloque de Cerisy-la-Salle*, éd. Philippe Berthier, Paris, Aux Amateurs de livres, 1984, p. 104 ; nous soulignons).
- 5 « Sorte de concept-tribunal », selon la formule de Michel Crouzet (*Stendhal : la politique, l'éros, l'esthétique*, Paris, Eurédit, 2003, p. 69).
- 6 Gérald Rannaud, « Le naturel et ses équivoques », art. cit., p. 116.

Stendhal... ait pris la plume ! Le roman tire sa justification de cette performativité prêtée, en son sein, au langage fétichisé. C'est « à cause » de tel mot que « le séjour des petites villes est insupportable » (p. 49) ; tel autre terme « décide de tout », à Verrières (p. 52) ou à Paris (p. 452). Telle expression, mise en italiques (« *je suis libre !* »), fait s'« exalter » l'âme de Julien (p. 130) ; telle autre (« *au premier venu !* ») le fait s'élancer vers une épée et menacer Mathilde (p. 466-467)... Les exemples seraient légion : « *bien nés* » (p. 137), « *mon maître* » (p. 485), « *j'aime à vous voir* » (p. 437), « *des garanties* » (p. 559), « *je ne connais pas Julien* » (p. 584)... : les mots portent à conséquence. Les discours pareillement, nous l'avons vu : « Après cette lettre, je suis son égal » (p. 438). Les appellations, les nominations, les identifications individuelles tout aussi bien : il faudrait prendre le temps de s'y attarder, à propos de la volonté de « se faire un nom » (p. 132) et du signe « Julien Sorel¹ »... Ce n'est donc pas un hasard si la grammaire féminine qui arrête Julien, qui aiguise ses désirs et désoriente ses plans, exemplarise la nature *impérieuse* de la parole vivante, c'est-à-dire rendue à la vie par le roman : au « *Je vous l'ordonne* » de M^{me} de Rênal (p. 143) répond par exemple le « *il faut* » de Mathilde (p. 436). « Fi donc ! » : telle pourrait bien être, en deux mots, la formule de défi provocant, mise dans la bouche de nos deux héroïnes (p. 145, 456), que fait résonner *Le Rouge* au cœur du langage.

1 Ce nom, constitué en problème, cristallise bien des enjeux. La preuve en est qu'une ligne après avoir changé de patronyme (en « Julien Sorel de La Vernaye »), le héros affirme : « mon roman est fini » (p. 584-585). Son entrée en scène : « on m'appelle Julien Sorel » (p. 78) ne saurait étonner, il est vrai, quand on sait le fantasme de « l'enfant trouvé » qui traverse *Le Rouge*. Mais entre cette prise de distance initiale et l'anoblissement terminal, que de poids mis sur la question du nom ! Se faire « appeler monsieur » (p. 79) ou se voir « appelé mon ami » (p. 89) n'a rien d'anodin ; « notre héros », « cet être si odieux que j'appelle *moi* » (p. 538), anagrammatisé en « Louis Jenrel », en « Louise de Rênal » et en « je lis un rôle » (trouvaille heureuse d'Armand Hoog dans « Le "rôle" de Julien », *Stendhal Club*, n° 78, 1978, p. 141), est d'ailleurs successivement nommé « M. Julien » (p. 307), « M. Julien de Sorel » (p. 339), « M. Sorel tout court » (p. 550), « M. J... » (p. 590) et « monsieur Julien » (p. 596). Ceci, faut-il le rappeler, sous la plume d'un auteur ayant changé 350 fois de pseudonymes au cours de sa vie (voir Nagao Nishikawa, « Les pseudonymes et la création romanesque chez Stendhal », in *La Création romanesque chez Stendhal*, éd. Victor Del Litto, Genève, Droz, 1985, p. 83)...

COMMENT DIRE ?
 RETOUR SUR UNE « VOIE OBLIQUE¹ »

La conséquence paradoxale de cette résonance est bien connue : la nécessité éprouvée par Stendhal et par son personnel romanesque d'en dire souvent... le moins possible ! Le caractère précisément *obligant*, engageant du langage les conduit à en faire un emploi des plus mesurés (surtout quand l'emphase est l'apanage de la vacuité ou du jésuitisme). L'un et l'autre le confient de façon explicite : Stendhal dans sa lettre à Balzac du 16 octobre 1840, entre autres² ; et ses créatures, à de nombreuses occasions dans *Le Rouge* : « *Intelligenti pauca*³ », dit l'abbé Pirard, en ajoutant que « par le temps qui court, on ne saurait écrire trop peu » (p. 251) ; « *peu parler, peu agir*, voilà mon unique moyen de salut », affirme Julien (p. 553), après s'être entendu dire qu'à sa « à [sa] place, moi, je parlerais très peu » (p. 331), et avant de citer Shakespeare (« *From this time I never will speak word* » [p. 595]) pour abandonner ainsi toute éloquence : « Seulement ces paroles : Je me trouve justement condamné » (p. 632). S'il fallait ne voir là qu'un principe d'économie, purement technique, tout commentaire de notre part serait hors de propos. Or cette stratégie de « l'évitement⁴ » prend des proportions spectaculaires dans *Le Rouge* : elle y est à proprement parler surexposée. Demandons-nous donc, pour finir, comment et pourquoi.

C'est d'abord le « tropisme elliptique⁵ » du récit qui doit attirer notre attention. Il n'existe certes pas de norme intangible, au regard de laquelle la distribution de l'information romanesque paraîtrait plus ou moins étrange. Du reste, l'ellipse n'indique *stricto sensu* aucun manque d'information – sans quoi nous ne la remarquerions même pas, ou

1 Nous empruntons cette expression à Victor Brombert (*Stendhal et la voie oblique. L'auteur devant son monde romanesque*, New Haven / Paris, Yale University Press / PUF, 1954).

2 Voir Éric Bordas, article « Style » du *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.*

3 « Peu de mots [suffisent] à qui comprend ». Sur la circulation de cet énoncé dans le corpus stendhalien et le « jansénisme stylistique » qu'il suppose, voir la note éclairante d'Yves Ansel dans l'édition « Pléiade » (*Œuvres romanesques complètes*, t. I, éd. cit., p. 1045-1046).

4 Marie Parmentier, *Stendhal stratège : pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007, p. 135. Les développements qui suivent prolongent la distinction opérée par Marie Parmentier entre « ne pas dire » et « dire à moitié » (p. 81).

5 *Ibid.*, p. 85.

nous ne le qualifierions pas ainsi. Mais la *lisibilité* même du paragraphe stendhalien souffre d'anomalies criantes, telles en tout cas que la suggestion y prévaut sur la monstration¹ dite « réaliste ». Pareil laconisme peut avoir cinq fonctions.

1. Une fonction narrative : la rapidité du *tempo* est à ce prix ; l'évocation des lieux (p. 329), des trajets (p. 573), des actions elles-mêmes (p. 382) est souvent « l'affaire d'un instant » (p. 372) et se produit alors « avec une rapidité presque incroyable » (p. 588).
2. Une fonction expressive : la pudeur avec laquelle Stendhal érotise ou voile certaines situations poignantes (p. 147, 374, 461, 482, 659) libère l'imagination du lecteur² – le « royaume » où s'accomplit le personnage « [n'étant] pas du monde de l'écriture³ », selon les termes de Philippe Berthier ; « *il est des choses qu'on n'écrit pas* » (p. 445), comme l'affirme de façon spéculaire Julien (citant – mal – Napoléon).
3. Une fonction pragmatique : les informations délivrées par le narrateur produisent fréquemment un effet de surprise, Stendhal se dispensant de développement « avant-coureur » ; il faudrait ici parler de paralipse ou – pire – d'hyperbate structurelle : « En un mot, il raccommodait assez bien sa réputation, lorsqu'un matin il fut bien surpris [et pour cause !] de se sentir réveiller par deux mains qui lui fermaient les yeux » (p. 216).

1 C'est là une affaire de degré, rappelle François Vanoosthuysse, tant il est vrai qu'un objet littéraire reste toujours un « objet pour l'imagination » (« Opérateurs de temps, opérateurs d'images », in *Stendhal et le style*, éd. Philippe Berthier et Éric Bordas, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 231), un objet dont « nous bricolons une représentation » (« Les aléas de la déixis », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, éd. Vincent Jouve, Reims, Épure, 2013, p. 226) : « les opérations déictiques ne fonctionnent jamais que *dans une certaine mesure* » (*ibid.*, p. 227).

2 Le lecteur rendu complice, le plus souvent, de la complicité des amants...

3 Philippe Berthier, « Le personnage stendhalien et l'ère du soupçon », in *Personnage et histoire littéraire*, éd. Pierre Glaudes et Yves Reuter, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 105 : « Le personnage stendhalien parvient à sa plénitude ontologique lorsqu'il s'engloutit dans le mutisme textuel ». Faute de mieux, donc, « ce que le roman nous donne, c'est la petite monnaie de l'absolu »... Ainsi Philippe Berthier, tout à son brio, caractérise-t-il le rapport de l'auteur à ses personnages : « Il s'attache à eux, les suit parce qu'il les aime. Mais il les aime assez pour s'en séparer et les amener aux bords où ils nous abandonnent avec notre langage inutile, pour passer vers ces Champs-Élysées où l'on ne parle plus » (p. 106).

4. Une fonction déceptive : les cas inverses sont nombreux, où Stendhal pose les bases d'une périπέtie mais nous prive de sa manifestation pleine et entière ; exemple : le début du chapitre XX (I^e partie), auquel nous renvoyons le diligent lecteur.
5. Une fonction psychologique : les ellipses du *Rouge* sont généralement imputées par le lecteur au point de vue gouvernant la distribution de l'information, rigoureusement « inhérente à un présent vécu¹ » ; un point de vue situé et limité, rarement surplombant en tout cas, ne saisissant le réel qu'en coupe, ou de profil, par « blocs affectifs et perceptifs² » ; le point de vue de Julien dans la plupart des cas.

Ces fonctions ne sont évidemment pas incompatibles : leur articulation, leur disposition dans le roman mériteraient d'amples développements. . .

Ajoutons à cette singulière disproportion entre la brièveté du texte et le monde qu'il suggère et/ou cache, un décalage marqué entre les situations narrées et le registre adopté. Là où un paragraphe fait état d'une âme « bouleversée » (p. 137), le point virgule puis la phrase lapidaire voient Stendhal reprendre la main et nous priver de toute expression émotive ; même disjonction entre le groupe attributif « [Julien fut] éperdument amoureux » et le commentaire immédiat : « Il faut convenir, se disait-il, qu'elle a une bonté d'âme angélique, et l'on n'est pas plus jolie » (p. 151). Là où se produit la réconciliation des amants, l'énonciation paratactique témoigne d'un même refus de toute empathie, et de tout *legato* : « Il la serrait dans ses bras ; il était fou. Elle jeta un petit cri. – Ce n'est rien, lui dit-elle, tu m'as fait mal » (p. 639). Là où – au moment des séparations – le lecteur et « Julien s'attend[ent] à du désespoir », le style coupé de M^{me} de Rênal, qui « coup[e] une mèche de ses cheveux » (p. 233), paraît aux antipodes du « style romantique³ » ; même *staccato*, poussé jusqu'à la caricature, dans l'austère lettre où Mathilde rend les armes, à la fin du chapitre XIV (II^e partie). Le narrateur et les personnages ont en partage ce « ton » qui détonne, explicitement prémédité (p. 312)

1 Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman* [1954], Paris, José Corti, 1973, p. 159.

2 Michel Crouzet, *Stendhal : la politique, l'éros, l'esthétique*, op. cit., p. 449. Sur ce point, voir les beaux développements de Georges Blin, dans *Stendhal et les problèmes du roman*, op. cit., p. 108-112 ; et de Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, p. 43-45.

3 « Je suis un fervent ami des Romantiques, écrivait Stendhal en juin 1818, et un plus fervent ennemi encore du prétendu style romantique ».

parfois, révélateur d'une froideur tacticienne (p. 539) souvent, lorgnant également du côté de la cruauté (« On fut obligé de l'emporter. On parla d'apoplexie, ce fut un moment désagréable » [p. 398]) et du sous-entendu (« Elle promet, il partit, mais fut rappelé au bout de deux jours » [p. 182]). Point d'information confisquée, *stricto sensu*, mais des décalages de registres conférant à l'énonciation stendhalienne sa spectaculaire originalité. *Le Rouge et le Noir* se tient sur cette ligne de crête théorisée ainsi dans « Réponse à quelques objections » à propos du premier *Racine et Shakespeare* : « Peut-être faut-il être *romantique* dans les idées : le siècle le veut ainsi : mais soyons *classiques* dans les expressions et les tours¹ ».

Il arrive enfin que *la voix oblique* : qu'un effet d'improvisation traverse et fasse dévier le paragraphe stendhalien. Ce passage fréquent du « coq-à-l'âne », conjuguant les deux stratégies précédemment évoquées, trouve dans le roman même une justification d'ordre éthique – conformément à l'idée selon laquelle la question du langage n'est évidemment pas d'ordre... linguistique : il s'agit du principe d'« imprévu ». En société, « *l'imprévu* produit par la sensibilité est l'horreur des grandes dames, c'est l'antipode des convenances » (p. 368) ; Mathilde y voit la marque des siècles « héroïques » (p. 444) et Julien en est l'incarnation parfaite, comme en témoignent sa « liberté intérieure qui est le privilège aristocratique² » (selon Michel Crouzet) et sa funeste embaardée le conduisant à Verrières et au crime. Or il existe dans *Le Rouge* une stylistique de la désinvolture, calculée ou non. Deux exemples, au hasard du roman : le paragraphe du chapitre v (II^e partie) qui évoque les jeunes séminaristes parisiens et qui s'achève pourtant ainsi : « eux le croyaient attaqué de la poitrine. Le marquis lui avait donné un cheval » (p. 365) ; le paragraphe du chapitre vii (II^e partie) qui porte sur les bontés du marquis de La Mole et qui s'achève de la sorte : « Il comprit enfin que le chirurgien était plus fier de sa croix que le marquis de son cordon bleu. Le père du marquis était un grand seigneur » (p. 380). Ces pas de côté n'ont certes rien du cadavre exquis. Mais loin d'être immédiate, la cohérence logique des passages en question reste aléatoire ou négligée – produit d'une plume vagabonde. Ainsi le discours stendhalien fait-il, pour

1 « Réponse à quelques objections », dans *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », p. 117.

2 Michel Crouzet, « La formation aristocratique de Julien Sorel », *HB*, n° 17, 2013, p. 264. Liberté conquise, selon Michel Crouzet : « *Se former*, c'est subir ce décapement radical de tout préjugé moral » (p. 259).

reprendre la formule de Maurice Bardèche, « l'école buissonnière¹ ». En un sens, donc, les trois séries de décrochages énonciatifs distingués par nous pourraient bien sanctionner le privilège fétichiste et explosif accordé au seul *mot*.

Rétrospectivement, le pseudonyme d'Henri Beyle et le titre du roman éclairent cette idéalisation du terme *propre*. Le premier annonce la couleur, si l'on peut dire, par son inquiétante étrangeté ; comme l'écrit Georges Kliebenstein, « le vrai scandale de "Stendhal" est dans sa double possibilité de prononciation : en sourdine, ou tonitruante, "intime", ou "stentor". "Stendhal" nous condamne à buter, chaque fois que l'on prononce son nom. Il nous oblige à renoncer au son mouton [...]. Dès son nom, déjà, tout déton(n)e² ». Le second (le titre) par l'éclat donné à son ambiguïté, par l'éventail de ses connotations, par son ouverture. C'est manifestement à cette énergétique que le langage, tel que Stendhal le réfléchit et le pratique dans *Le Rouge et le Noir*, doit l'essentiel de ses pouvoirs. En témoignent l'utilisation faite du « déjà-écrit », la fonction conférée à la parole elle-même, la stylistique de l'obliquité enfin –, qui ne relèvent d'aucune linguistique *stricto sensu*. Toute l'intrigue en procède, aussi bien que l'analyse psychologique et la compréhension des rapports sociaux. Ainsi le langage est-il au roman ce que le roman est au lecteur : un « instrument d'optique », selon la formule de Proust, expliquant et façonnant le partage du sensible.

Boris LYON-CAEN
Université Paris-Sorbonne

1 Maurice Bardèche, *Stendhal romancier*, Paris, La Table Ronde, 1947, p. 225.

2 Georges Kliebenstein, « Stendhal et le scandale tonal : le déton(n)ant et le bêtant », *Recherches et travaux*, n° 74, 2009, p. 170.