



HAL
open science

Les pulsations du récit

Boris Lyon-Caen

► **To cite this version:**

Boris Lyon-Caen. Les pulsations du récit. sous la direction de Xavier Bourdenet. Lectures de Stendhal : “ Le Rouge et le noir ”, Presses Universitaires de Rennes, p. 225-235, 2013. hal-03883132

HAL Id: hal-03883132

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03883132>

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.

LES PULSATIONS DU RÉCIT

Longtemps la construction du *Rouge* semble se plier aux quêtes et aux conquêtes du personnage central. Certaines intrusions d'auteur viennent bien nous rappeler l'arbitraire du récit. Certaines séquences narratives, et non des moindres, arrêtent également les progrès de Julien : l'issue picaresque de la première partie, l'issue tragique de la seconde surtout, voyant l'architecte Stendhal reprendre la main¹. Pour autant, sans épouser la seule courbe d'un apprentissage (apprentissage intellectuel et ascension sociale), la fiction paraît chevillée à l'évolution de son héros. Selon les termes de Ricœur, elle « extrait [sa] configuration d'une succession² » plus ou moins accidentée de péripéties romanesques. Rien là, il est vrai, que de très ordinaire...

Les raisons de *dialectiser* ce mode de configuration linéaire ne le sont pas moins. D'une part, l'ambition réaliste leste le roman d'une charge proprement référentielle, et associe au « raconter » la nécessité de « représenter ». D'autre part, la plume de l'écrivain laisse affleurer – consciemment ou pas – des images reparaisantes, transformant l'œuvre en chambre d'échos réfractant les obsessions d'un homme. Enfin, ceci n'excluant pas cela, il pourrait bien arriver que l'*aléa* caractérise en propre le paragraphe et le personnage stendhaliens : la conduite du paragraphe, marquée par de fréquents effets d'improvisation ; la psychologie du personnage, « rétive à l'isolement d'une substance immuable », rarement « claquemuré[e] en sa monade et désigné[e] au scalpel de l'analyste comme une altérité irréductible, dans la lumière froide du regard entomologiste³ ».

1. Hans Färlöf y voit la substitution d'une « causalité événementielle » à une « causalité philosophique » (H. FARNLOF, « Pratiques poétiques. Remarques sur la motivation dans *Le Rouge et le noir* », *L'Année stendhalienne*, n° 6, 2007, p. 327).

2. P. RICŒUR, *Temps et récit*, t. 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 129.

3. Ph. BERTHIER, « Le personnage stendhalien et l'ère du soupçon », dans P. GLAUDES et Y. REUTER (dir.), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 103.

Étudier la structuration narrative reviendra donc, ici comme ailleurs, à peser la part relative de l'avancée et de la fixité, du flux et du reflux, de la différence et de la répétition. Cette pesée n'est pas librement concoctée par l'analyste, soit dit en passant. Elle découle de plusieurs facteurs qui *déterminent* l'opération critique. Parmi elles : des attentes, des goûts voire des orientations idéologiques ; et la réalité du texte, qui aiguise et aiguille tel ou tel désir de lecture, validant toujours plus ou moins telle ou telle hypothèse interprétative. Un dosage existe, entre ces quelques paramètres inégalement accentués par l'exégète, qui rend illusoire toute appréhension « objective », susceptible de *neutraliser* la pulsation du roman. Dans un simple souci de clarification, il s'agira pour nous de distinguer les lieux, les points nodaux du texte où se produit cette pulsation, cet entrelacs dynamique de différence et de répétition.

Un jeu de billard : diastole et systole

En matière de segmentation narrative, deux effets antinomiques sont théoriquement envisageables : l'effet du récit débridé, éventuellement libéré de tout chapitrage, et l'effet du récit organisé sur mesure, aux poutres apparentes. Entre ces deux polarités extrêmes, *Le Rouge* ventile sa matière à la façon d'un système vasculaire : alternant systole et diastole, contraction et relâchement.

Un premier niveau manifeste clairement ce type de ventilation : l'usage du péritexte⁴. Les titres de chapitre, les titres courants et les épigraphes, inégalement servis d'ailleurs par la critique stendhalienne⁵, ne facilitent pas seulement le découpage du roman. Ils servent de repères potentiels, *au regard desquels* le corps du texte se développe, telle une image plus ou moins diffractée. Ces repères en retour peuvent expliquer ou orienter les passages qu'ils étiquètent, ou à l'inverse brouiller l'interprétation – sur un mode concerté ou apparemment négligé, à quelques lignes ou à plusieurs chapitres de distance. On peut ainsi considérer que le chapitre xiv de la II^e partie explique et développe les termes successifs de son épigraphe⁶ ; que l'intrigue du *Rouge* est programmée tout entière par l'épigraphe du chapitre xv de la I^e partie ; que le titre du roman lui-même s'éclaircit pour partie à la lumière des épigraphes (I, xiv ; II) et des pages (147, 210) utilisant l'expression « mettre du rouge ». Pour indiquer la puissance irradiante d'une (pseudo-)citation qui oriente notre lecture de l'œuvre, il suffit ici de prendre pour exemple la seule formule prêtée

4. Entendons par là, après G. Genette, le paratexte auctorial situé à l'intérieur du volume.

5. Sur les deux premiers éléments péritextuels, voir l'article substantiel de X. BOURDENET, « Texte et livre : la table des matières du *Rouge et le Noir* », *L'Année stendhalienne*, n° 4, 2005, p. 231-253.

6. Voir M. PARMENTIER, *Stendhal stratège : pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007, p. 211.

à Danton qui chapeaute la I^{re} partie (placée par erreur en tête *du roman* dans notre édition de référence) : « La vérité, l'âpre vérité ». La formule, qui « fait tenir ensemble une esthétique, une pensée du réel, et le tragique de la Terreur », place la figuration stendhalienne sous le signe d'un « réalisme jacobin⁷ ». Voilà pour l'*âpreté* : selon l'abbé Pirard, « la vérité est austère » et s'oppose aux « vaines pompes du monde », aux « théâtres du mensonge » (254) ; selon le grand vicaire, il y va d'une forme de naïveté, de naturalité, incarnée par Julien : « Faites-moi venir ce séminariste, la vérité est dans la bouche des enfants » (293). Ailleurs, la pompe rhétorique suggérée par notre épigraphe transforme la vérité en étendard éthique : « La vérité dans cette occasion était digne de moi » (409), et socio-politique : « Permettez-moi la vérité en ce moment suprême » (594)⁸... L'élément péritextuel et ses rebonds ultérieurs, qui s'éclairent ou s'obscurcissent réciproquement, transforment ainsi *Le Rouge* en caisse de résonance – non sans rappeler, de manière étrange, le système balzacien des personnages reparaissants⁹.

Le corps même du récit comporte ses armatures, mais – lui – essentiellement au plan de la typisation sociologique et de la scénarisation psychologique. Passons sur la typisation sociologique (façon « Moi, plébéien », 438). Là où ses créatures se mentent et se méconnaissent, Stendhal transforme chaque affect en moment, en zone de transit, en parenthèse même entre deux autres affects, rendus à leur « progrès » (493), à leur progression. L'amour tout particulièrement se trouve *décomposé*, en vertu d'une logique d'autant plus souveraine (et ironique) que son objet est aveugle (et se dit lucide). *Le Rouge* met en œuvre une série d'opérations analytiques qui l'apparentent à un jeu de billard ou de dominos. 1. L'extraction de telle ou telle étape-clé, isolée en un paragraphe : « Aurais-je de l'amour pour Julien ? se dit-elle enfin » (100) ; « Chose étonnante, il l'en aimait davantage » (161) ; « Pour la première fois Mathilde aimait » (565) ; 2. L'anticipation : « Madame de Rênal en était déjà à saisir les moindres nuances de ce qui se passait dans l'âme du précepteur » (77), à quoi l'on peut rapprocher ce type de raffinement : « Elle le cherchait presque des yeux » (399) ; 3. L'étiquetage par distinction : « l'amour de tête » contre « l'amour vrai » (478), le « bonheur d'amour-propre » contre « le bonheur d'ambition » (460), les bonheurs « d'orgueil » et « d'amour » (560) ;

7. M. CROUZET, *Regards de Stendhal sur le monde moderne*, Paris, Kimé, 2010, p. 270.

8. Ainsi s'exprime Julien lors de sa plaidoirie. Plus loin, dans sa cellule, il glose une dernière fois l'épigraphe liminaire : « J'ai aimé la vérité... Où est-elle ? Partout hypocrisie » (650). Julien est ici le porte-drapeau de Stendhal, si l'on en croit la lettre d'avril 1825 adressée au *Courrier des Théâtres* : « Je désire pour mon compte la vérité tout entière et la vérité la plus âpre » (*Correspondance*, t. II, éd. H. Martineau et V. Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 61).

9. Concernant la troisième fonction des épigraphes, qui consiste à brouiller les pistes de manière cryptique ou ludique, nous renvoyons à l'étude importante de J.-J. HAMM, « *Le Rouge et le noir* d'un lecteur d'épigraphes », *Stendhal Club*, n° 77, octobre 1977, essentiellement p. 24-27 ; et, pour ce qui touche à la stratégie de l'encodage, à M. LAVALT, « Les épigraphes d'*Armance* ou la "stratégie oblique" », *L'Année stendhalienne*, n° 1, 2002, p. 157-187.

4. La dissociation des composantes psychologiques : « [Elle répétait] ce que, depuis huit jours, disait dans son cœur l'avocat du parti contraire à l'amour » (491) ; 5. Le diagnostic par effraction : « Il était loin d'y voir rien qui pût ressembler à un goût personnel » (90) ; 6. La déconstruction de toutes les « méthodes Coué », rendues parfois possibles par la cristallisation amoureuse : « le temps qu'il mettait à s'exagérer la beauté de Mathilde » (419), « Du moment qu'elle eut décidé qu'elle aimait Julien » (429). Au même titre qu'*Ernestine* (1825) ou *Mina de Vanghel* (1830), *Le Rouge* semble ainsi continuer, par d'autres moyens, le traité *De l'Amour* de 1822¹⁰.

Les quelques opérations distinguées à l'instant permettent essentiellement d'exemplifier deux lois, excluant l'une comme l'autre toute conception « spontanéiste » de la vie sentimentale et parfois associées au mécanisme (œdipien¹¹ ?) de la triangulation¹². D'une part : « L'amour [était] bien plutôt un modèle qu'on imit[e] qu'une réalité » (461) ; d'autre part, résumant le « commerce armé » (416) Julien-Mathilde¹³ : « On ne s'appuie que sur ce qui résiste » (350). Deux réserves devraient certes être avancées, assignant à la caractérisation du personnage la fonction « diastole » de notre système vasculaire, deux éléments intéressants par leur seule coexistence : d'une part le sujet privilégié de l'analyse stendhalienne, Julien, est identifié comme « singulier » (120), « différent » (273) des « autres » (387), « inconnu » (445), sortant de l'« ordinaire » (623), presque « monstrueux » (454, 571, 587) – et relève alors de la tétatologie¹⁴ ; d'autre part, l'analyse sourd le plus souvent du regard porté par le héros sur le monde, tel qu'il transparaît dans ses « monologues » (212, 541, 587) ou ses pensées rapportées¹⁵ : « particularisée par une expérience¹⁶ »

10. Sur ce point, le parallèle reste évidemment à préciser. Considérons pourtant que certaines « recettes » élaborées par les personnages peuvent être comprises comme des clin d'œil – ou des pendants pratiques – au traité : entre autres, le « plan de campagne » (140) et le « journal de siège » (533) imaginés par Julien, « le calcul des possibles » (575) et les « manœuvres de passion » (480) auxquels il se livre, le programme de séduction élaboré par le prince Korasoff (523-524)...

11. Citons ce double « Œdipe » inventé par Mathilde : « Ce Sorel a quelque chose de l'air que prend mon père quand il fait si bien Napoléon au bal » (400). Les figures de Valenod ou d'Élisa, les soupirants de Mathilde et la marquise de Fervaques trouvent leur utilité au regard de ce mécanisme de la triangulation.

12. Voir A. MÖRTE ALLING, « Le langage du désir. *Le Rouge et le noir* à la lumière du "désir triangulaire" de René Girard », dans M.-R. CORREDOR (dir.), *Stendhal à Cosmopolis*, Grenoble, Ellug, 2007, p. 235-243.

13. Exemple : « Mathilde, sûre d'être aimée, le méprisait parfaitement » (473).

14. Comme l'écrit fort bien Gérard Rannaud, « la narration stendhalienne se construit en effet sur un dilemme : le désir d'abolir la monstruosité du singulier dans sa reconnaissance, le refus d'en résorber l'étrangeté dans l'acceptation d'une commune condition » (« Le naturel et ses équivoques », dans Ph. BERTHIER (dir.), *Stendhal. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1984, p. 109).

15. « Mimésis », donc, « de l'intériorité dérobée » (J.-L. CHRÉTIEN, « Stendhal et le "cœur humain presque à nu" », dans *Conscience et roman, I. La conscience au grand jour*, Paris, Minuit, 2009, p. 89).

16. G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman* [1954], José Corti, 1973, p. 136.

et loin de toute aridité savante. Mais la psychologie romanesque y gagne en crédibilité, en nuances, en fraîcheur.

Le cadre du roman de formation, enfin, confère à la trajectoire du héros une même pulsation. Côté systole, certains points nodaux du *Rouge* scandent un apprentissage intellectuel et une ascension sociale. L'objectif et l'horizon de Julien ? Assouvir son ambition, « l'essence même de sa vie », en « pren[ant] un état » (154); « se dessiner », pour ce faire, « un caractère tout nouveau » (262); à terme, être « moins dupe des apparences » (648). Les étapes et les moyens de sa progression, situés quelque part entre le jardin, le salon et la bibliothèque – étapes et moyens parfois tissés de compromissions ? Les femmes d'abord, « l'éducation par l'amour » (157), même si cette vie sentimentale constitue également un frein et la raison d'une chute; des figures d'initiateurs ensuite, à savoir l'abbé Chélan, l'abbé Pirard et le marquis de La Mole, dont les discours protecteurs et/ou cyniques viennent rythmer le roman (96-97, 131, 281-282, 330-334) et « corriger tout doucement les fausses manières de voir de ce jeune homme » (379); des rites de passage, enfin, des « épreuves » (213, 284, 365, 470), comme la lecture d'Horace, le port de l'habit ou la montée à cheval. Côté diastole, notre « nouveau débarqué » (368) tout droit sorti de *L'Ingénu* de Voltaire, mais transformé en « dandy » (386) et en « parvenu » (432): 1. tergiverse¹⁷ (dans ses rapports avec la famille de La Mole); 2. piétine (de l'une à l'autre parties, Stendhal construit un système de répétitions sur lequel nous reviendrons); 3. s'écarte (c'est l'épisode de la Note secrète, voire du séminaire); 4. part en vrille (c'est le coup de sang, l'« orage » soudain du chapitre xxxv et la dilatation qu'il entraîne). Telle est, très rapidement survolée¹⁸, cette ligne brisée du roman de formation qui, dans son frottement avec le péritexte et la scénarisation psychologique, donne au *Rouge* sa marche propre.

Un jeu de dames : l'épreuve de la répétition

Cette marche est claudicante. Sans linéarité aucune, elle rencontre des entraves, connaît des paliers et une forme de *ressac* sur lequel il convient de s'arrêter : Julien et le lecteur font constamment l'épreuve de la répétition. La liste est longue des phénomènes d'échos, des parallélismes structurant les deux parties du roman¹⁹ : nous nous contenterons ici de distinguer leurs points d'incidence, les deux niveaux majeurs où ils s'exercent – sans préjuger pour autant de leur caractère concerté ou involontaire.

17. Comme le rappelle Michel Crouzet, « Julien s'amoindrirait s'il désirait quelque chose, s'il ne désirait que quelque chose et s'il l'obtenait » (*Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, PUF, 1995, p. 121).

18. Pour de plus amples développements, voir dans le présent volume, l'article de J.-D. EBGUY; et Y. ANSEL, *Stendhal littéral : « Le Rouge et le Noir »*, Paris, Kimé, 2011, p. 137-174.

19. Sur ce point, voir surtout U. ONO, « L'art du parallélisme dans *Le Rouge et le noir* », *L'Année stendhalienne*, n° 1, 2002, p. 27-44.

Le système des personnages²⁰ surtout tient du jeu de *dames*, au sens où il repose tout entier sur le binôme M^{me} de Rênal-Mathilde de La Mole. Ces deux héroïnes, mises en facteur commun par les affects de Julien et par l'espace carcéral du dénouement, ont en partage un certain nombre de caractéristiques habilement distribuées dans les parties du roman où elles évoluent. Il s'agit là de détails physiques, comportementaux, langagiers qui mériteraient à eux seuls une étude approfondie. Notons par exemple que les deux personnages coupent et offrent en cadeau une mèche de leurs cheveux, en guise de déclaration d'amour (233, 484) ; qu'elles « s'appu[ient] » sur le bras de Julien, l'une « d'une façon qui [lui] parut singulière » (89), l'autre « d'une façon bien singulière » (416) ; que la même formule « Fi donc ! » (145, 456) éconduit et provoque, à trois cents pages de distance, le même jeune homme. Mais sur la base de scénarios et d'images comparables, l'essentiel consiste pour Stendhal à creuser l'écart entre ses deux héroïnes, en utilisant une figure que Julien appelle « l'antithèse » (637). Une exclamation récurrente le souligne : « Quelle différence avec ce que j'ai perdu ! » (410), « Quelle différence avec les regards de M^{me} de Rênal ! » (430), « Quelle différence, grand Dieu ! » (460). Peu nous importent ici les termes mêmes de l'opposition – qui touchent essentiellement au regard des héroïnes (342, 448), au type de passion qu'elles incarnent (« l'amour de cœur » contre « l'amour de tête ») et à ce que symbolise leur conquête : « Madame de Rênal symbolise la puissance du sentiment, Mathilde le sentiment de puissance », selon la formule de Michel Guérin²¹. Considérons simplement que ce jeu de dames assoit la psychologie et la narration stendhaliennes sur deux portraits et deux relations à la fois symétriques et antithétiques. Dans des termes empruntés à la linguistique : le « paradigmatique » y prend le pas sur le « syntagmatique », évoqué par nous dans le premier temps de cette présentation.

Ce tissage est conforté par le traitement des personnages secondaires. Ceux-ci, en effet, ne sont pas seulement des êtres « de rencontre », « travers[ant] la scène en courant » tels des « automates sans consistance²² ». Comme chez Balzac, quoique de façon moins systématique et moins conséquente, ils *font retour* : le bonapartiste Falcoz (327), le comte Altamira (393), le chanteur Géronimo (375, 516), l'abbé Castanède (518), l'évêque d'Agde (499), la maréchale de Fervaques (525), le « ministériel » Noiroud (594) reviennent, insistent, font rimer entre elles les deux parties du *Rouge*²³. C'est là un premier type d'écho, non négligeable. (Julien lui-même passe ainsi en revue, après son entretien orageux avec le marquis, les adjuvants potentiellement susceptibles

20. Sur le personnel du roman, voir G. MOUILLAUD, « *Le Rouge et le noir* » de Stendhal : le roman possible, Paris, Larousse, 1972, p. 79-81, 112 et 137.

21. M. GUÉRIN, *La Grande dispute : essai sur l'ambition. Stendhal et le XIX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 48.

22. M. BARDÈCHE, *Stendhal romancier*, Paris, La Table Ronde, 1947, p. 221-222.

23. La liste de ces personnages reparaisants devrait bien sûr être complétée, en faisant par exemple état de M^{me} Derville, de Frilair, de Valenod, du père de Julien, de Fouqué...

de faire leur réapparition, 573). Mais il est un second type d'écho, plus structurant encore : il s'agit des cas de correspondances *fonctionnelles* entre personnages. L'abbé Chélan et l'abbé Pirard, par exemple, ont un rôle analogue et se passent explicitement le témoin à la fin de la première partie (288). Autre cas de substitution, humoristique celui-là, et prenant la forme étrange de « l'allusion rétrospective » : le père de Mathilde accepte d'engager Julien à son service en disant à l'abbé Pirard : « J'en ferai le camarade de mon fils, cela suffira-t-il ? » (302). Résumons-nous : la *composition* du personnel romanesque constitue de toute évidence la manifestation privilégiée de l'imaginaire stendhalien et de ses archétypes, susceptible presque de se passer d'intrigue progressive et/ou de revenir de roman en roman²⁴.

Pareil imaginaire resterait « hors-sol » s'il n'était par nature enraciné dans des « scènes ». Or la structure de l'écho affecte également le plan des *situations* représentées, si bien qu'il faudrait parler ici – avec Ricœur – d'une « narrativité inchoative²⁵ ». Ces situations sont elles aussi de deux ordres. Les premières se produisent par couples et épousent la structure foncièrement binaire du *Rouge*. La visite de la bibliothèque (II, II) rappelle la découverte de la librairie » (I, VII) et indique l'importance du « déjà-écrit » dans l'itinéraire de Julien²⁶. La même succession d'une nuit déceptive et d'une nuit romanesque se retrouve dans la première partie du roman (I, XV et I, XXX) et dans la seconde (II, XVI et II, XIX), le rapprochement entre ces épisodes étant facilité par l'épisode commun de l'échelle – lui-même engendré par la scène primitive (et rousseauiste !) du chapitre IV, où le père Sorel déluge Julien de sa toiture refuge²⁷. Nous pourrions également mentionner le parallèle majeur entre les deux lettres de dénonciation signant la fin des amours de Julien, l'une visant M^{me} de Rênal (I, XIX) et l'autre signée par elle (II, XXXV). Les exemples seraient légion, se manifestant dans des analogies de structure ou dans des expressions aussi lapidaires que : « Ici comme au séminaire ! » (362), ou « ici comme à Verrières » (454). Conformément au patron syntaxique de son titre, le récit de Stendhal dispose d'une pulsation binaire que seul l'« orage » du chapitre XXXV vient défaire ou aplanir de façon brutale.

D'autres situations reviennent sur un mode sériel, quitte à briser la tension narrative pour privilégier la lecture symbolique de tel ou tel développement. Elles en disent autant sur les personnages caractérisés que sur Stendhal

24. Voir, par exemple, Ph. BERTHIER, « Rougistes et Chartreux », dans J.-L. DIAZ (dir.), *Stendhal, « La Chartreuse de Parme » ou la « chimère absente »*, Paris, SEDES, 1996, p. 7-9.

25. Paul RICŒUR, *Temps et récit*, op. cit., p. 113.

26. Sur ce point, voir B. LYON-CAEN, « Le langage en représentation », dans X. BOURDENET, P. GLAUDES et F. VANOOSTHUYSE (dir.), *Relire « Le Rouge et le noir »*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

27. Cette scène où le livre de Julien tombe dans le ruisseau (62) est à mettre en parallèle avec celle de la seconde partie où « notre héros » et son échelle brisent une vitre de la bibliothèque du marquis (407). Après quoi, soit dit en passant, Stendhal a cette formule délectable pour caractériser la gêne de Julien (et, subrepticement, les attentes de Mathilde) : « Il voulut être poli, mais il ne fut que poli » (*ibid.*).

lui-même. Elles signalent aussi bien les traces de son romantisme que les obsessions du « XIX^e siècle » ici chroniqué. Nous nous contenterons de deux illustrations de ce phénomène, bien connu de la critique beyliste. Le premier, exploité avec bonheur dans *La Chartreuse de Parme*, conjoint les motifs de l'élévation et de l'intimité, du minéral et du végétal : ce sont, à l'extrémité d'une allée de noyers, « ces rochers » de Vergy « dans » (!) lesquels Julien se retire pour lire, dominant « de grands précipices bordés par des bois de chênes » aux « aspects sublimes » (104) ; ce sont, contre les travaux de terrassement imposés par M. de Rênal, les « énormes quartiers de roches nues » précédés « de grands hêtres » et annonciateurs des « montagnes élevées » du Jura (118-119) ; c'est, dominant la vallée du Doubs, érotisée, la « petite grotte au milieu de la pente presque verticale des rochers » où le rousseauiste Stendhal conduit son héros pour le protéger « du mal » (129-130) ; ce sont les « grands bois » où M^{me} de Rênal lui prescrit d'aller se promener, dans l'idée de « placer un mouchoir blanc », en signe de victoire, dans « la tour du Colombier » (190) ; c'est « la petite grotte de la montagne » où la même héroïne cache « quelques milliers de francs » (236) ; ce sont « l'étage supérieur d'un donjon gothique » (599) et la « jolie chambre à cent quatre-vingts marches d'élévation » qui constituent la prison dorée de Julien (604) ; c'est enfin, sépulture baroque, cette même « petite grotte de la grande montagne qui domine Verrières » (659), « cette grotte sauvage [...] ornée de marbres à grands frais, en Italie » (661). Le second exemple, qui diffère du précédent sur bien des plans, partage avec lui son caractère itératif : il s'agit du motif de « l'habit », qui obsède littéralement l'auteur du *Rouge*²⁸. Relativement avare en détails matériels, le roman accorde une singulière importance à la question textile et au chromatisme afférent. S'y succèdent la « veste fort propre de ratine violette » (74) de Julien ; « l'habit noir complet » (81) qui symbolise ses fonctions nouvelles chez M. de Rênal, « petit habit noir râpé » (166) qui fera écrire à Baudelaire que « nous célébrons tous quelque enterrement » (*Salon de 1846*) ; l'« habit bleu » dont lui fait cadeau le marquis de La Mole (377), « couleur du pouvoir », « couleur de la haute aristocratie²⁹ » arborée par le marquis lui-même (172) ; et l'« habillement complet » (496), fort « cuistre » (497), revêtu par Julien lors de l'épisode de la « note secrète ». Des changements de casaque associés, entre autres, à l'hypocrisie dont Stendhal affuble constamment son personnage : ne sait-il pas, en un mot, « notre héros », « choisir l'uniforme de [s]on siècle » (439) ?

Un dernier plan devrait ici être évoqué, en toute rigueur, pour dire la prégnance de cette esthétique du ressac : le plan de l'énonciation stendhalienne. Les traits de style spécifiquement stendhaliens ou les préférences stylistiques marquées qui impriment aux soixante-quinze chapitres du *Rouge*

28. Voir ici même la contribution de M. CARAION.

29. P. LAFORGUE, « Rouge, noir et bleu. Contribution à une sociocritique du romantisme de 1830 (variations chromatiques) », *L'Année stendhalienne*, n° 10, 2011, p. 274.

un vernis (plus ou moins) homogène. Il y faudrait évidemment plusieurs centaines de pages. Mais notre présentation ne se veut, ni ne se peut si accablante...

Un jeu d'orientation : lecture téléologique du *Rouge*

À la lumière de ces quelques considérations, il devient alors nécessaire de relire la fin du *Rouge*, et plus précisément l'attentat perpétré par Julien. Certes, tout récit *prépare* le lecteur au dénouement qui l'attend, d'une manière ou d'une autre, fût-ce de façon aléatoire ou pour aménager un effet de surprise. Les critiques stendhaliens (et les personnages du roman³⁰) sont pourtant divisés, lorsqu'il s'agit de comprendre le « coup de pistolet » terminal. L'écart est tel, entre la courbe ascensionnelle du héros et son désir de mort, entre la précision analytique des chapitres précédents et le « behaviorisme³¹ » adopté dans cette scène capitale, entre un avant dix-neuviémiste et un après vingtiémiste peut-être, que le lecteur converti en interprète part en quête d'explications. Le déclenchement de ce geste herméneutique importe à lui seul et mériterait en tant que tel une attention toujours plus soutenue. Et ce serait jouer le jeu de Stendhal (un jeu d'orientation) que de traquer, *a posteriori*, les signes avant-coureurs de « l'orage ». Nous nous y livrerons brièvement, en suggérant que le « développement » criminel est une combinatoire des modèles d'intelligibilité distingués plus haut : qu'il retire du modèle scénarique une exploitation des *précédents* romanesques et qu'il retient du modèle itératif une insistance sur le *déjà-écrit*.

La caractérisation de Julien, en premier lieu, est fléchée. Ses mouvements ont « quelque chose de brusque et de fou » (80), remarque M^{me} de Rênal, avant que Mathilde ne le croie « porté à quelque folie » (584). Son expression n'est pas « exempte de méchanceté » (563), et « au fond de son caractère » le marquis de La Mole « trouve quelque chose d'effrayant » (581). Julien envisage lui-même la conception d'un « crime bien clair » (452), d'un « crime pour [se] distraire » (538). La passion éprouvée par sa fille pour « notre héros » se cristallise d'ailleurs à l'occasion d'une inquiétante préfiguration : le jeune homme « s'élan[c] sur une vieille épée du moyen âge, [...] conservée dans la bibliothèque comme une curiosité » (466-467), et menace d'occire celle qui l'a insulté. Cet imaginaire du *coup de sang* qui accable ou qui auréole le futur guillotiné n'est d'ailleurs pas sans réversibilité : lorsque M. de Rênal envisage de tuer « ce petit paysan » d'un « couteau de chasse fort tranchant », il lui apparaît que « [s]es amis du jury [l]e sauveront » (194) ; inversement, Norbert de La Mole évoque Julien dans ces termes : « Prenez bien garde à ce jeune homme qui a tant d'énergie ; si la révolution recommence, il nous fera tous guillotiner » (425). Étonnant déplacement, qui confond (dans un à-venir) la

30. Voir Y. ANSEL, *Stendhal littéral*, op. cit., p. 131.

31. G. MOULLAUD, « *Le Rouge et le noir* » de Stendhal, op. cit., p. 143.

mise à mort par Julien et la mise à mort *de* Julien : tout se passe comme si, à en croire l'angoisse formulée par Norbert, le coup de pistolet et le tranchant de la guillotine avaient – ou pouvaient acquérir – une signification analogue. À société accablante, société accablée. Le parallèle symbolique reste étonnant, au point qu'il se décompose dans les faits (ultérieurs) – c'est-à-dire dans les discours – sous la forme du chiasme : la tentative de meurtre, provoquée par une blessure narcissique ou privée, est apparemment dépourvue de toute portée politique, quand les jurés ne se voient eux jamais taxés de sauvagerie. Souci opportun de vraisemblance ? Simplification nécessaire du message ? Impossible, quoi qu'il en soit, de penser la fin du roman sans y voir le *terme* d'une série d'équivalences logiquement improbables et fantasmatiquement signifiantes.

On sait l'importance, pour le personnage stendhalien, des modèles auxquels se conformer. Modèles historiques, parangons d'héroïsme souvent idéalisés par le truchement du livre (Napoléon compris). Or, en deuxième lieu, *Le Rouge* est jalonné de références culturelles ancrées dans l'imaginaire de la mort subite. Deux d'entre elles, majeures, obsèdent les personnages féminins : chacune occupe, comme il se doit, une partie du roman. D'une part, la référence faite à « l'aventure tragique de Gabrielle » (101), dans laquelle M^{me} de Rênal, autre châtelaine de Verdy, se projette : la petite église passant pour être celle de Gabrielle, « cette idée obséda M^{me} de Rênal tout le temps qu'elle comptait passer à [y] prier. Elle se figurait sans cesse son mari tuant Julien à la chasse, comme par accident, et ensuite le soir lui faisant manger son cœur » (196-197)³². D'autre part, la référence à Boniface de La Mole, dont Stendhal fait l'ancêtre de Mathilde : Boniface, ancêtre malheureux, dont Marguerite de Navarre aurait « osé faire demander la tête au bourreau », pour l'aller enterrer « dans une chapelle située au pied de la colline de Montmartre » (412). Une préfiguration, là encore, de l'épisode terminal : « Elle porta sur ses genoux la tête de l'homme qu'elle avait tant aimé », jusqu'à « une petite grotte magnifiquement illuminée d'un nombre infini de cierges » et « voulut ensevelir de ses propres mains la tête de son amant » (660). Les ficelles sont grosses, en l'espèce³³ ; elles n'en restent pas moins déterminantes, pour peu que l'on s'intéresse aux pulsations du récit. L'archéologie du crime de sang exige ainsi de se tourner vers des développements précédents et (mais) équivalents, constitutifs d'un imaginaire tragique lui-même ancré dans un avant-texte culturel³⁴.

32. Voir M. DI MAIO, « Le Cœur mangé », dans *Stendhal. Intérieurs*, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, 1999, p. 167-187.

33. D'autant que M^{me} de Rênal a été décrite par Stendhal, dans la première partie, « prenant la tête de Julien entre ses deux mains, et la tenant devant ses yeux à distance » (181). On pourra articuler cet amour de « têtes » à l'imaginaire balzacien de la guillotine, siglé 1830, tel que l'explore R. CHOLLET dans « Trophée de têtes chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1990, p. 257-272.

34. Voir, dans le présent volume, la contribution de P. AURAIX-JONCHIERE.

Rien, ici, n'est indifférent à la question religieuse. Or les rencontres faites par Julien et par le lecteur dans les églises du roman, constituent un troisième type de signes avant-coureurs manifestement essentiels. L'église de Verrières associe à la chronique d'une exécution (celle de « Louis Jenrel », *alter ego* du héros), cette « transsubstantiation » macabre de l'eau bénite : « le reflet des rideaux rouges qui couvraient les fenêtres, la faisait paraître du sang » (72-73). L'église de Bray-le-Haut et ses mêmes « rideaux cramoisis » (165) est le théâtre d'un face à face symboliquement comparable : la découverte par Julien (*ioulos* : duvet, barbe naissante) d'une statue de saint Clément à la « moustache naissante », ayant « au cou une large blessure d'où le sang semblait couler » (174). L'église de Besançon enfin, cette église aux « rideaux cramoisis » où « tombe » M^{me} de Rênal dans la seconde partie (591), la voit déjà « tombe[r] en arrière » dans la première (279), quand Julien l'y surprend en train de prier. Tout droit sorties de l'imaginaire du roman gothique, ces *visitations* ne laissent pas, là encore, d'être paradoxales : quelque chose comme une prédestination plane sur notre séminariste, ce fils de charpentier crucifié sur la guillotine³⁵, alors même que « l'orage » du chapitre xxxv constitue l'acte sacrilège par excellence, et que son nom rappelle « l'autre apostat » (642), Julien l'Empereur, connu pour son opposition au christianisme. Quoi qu'il en soit : conjuguées au trait de caractère et aux modèles imaginaires que l'on sait, ces drôles de rencontre tiennent du chemin de croix. Elles impriment au roman sa ligne tragique.

Ces trois modes de configurations, dira-t-on, ne diffèrent qu'en théorie : *Le Rouge et le Noir* est fait d'une pâte propre. Ni Stendhal ni Julien n'ont attendu Ricœur, du reste, pour fomenter leur forfait. Il est certain que les distinguos ici esquissés ressemblent par trop à la reconstitution d'un crime, pesant les parts respectives (et rétrospectives) de scénarique et d'itératif pouvant y entrer. Le crime littéraire, à ce compte, n'est que *presque* parfait. Mais n'est-ce pas là, cette effraction sans véritable butin, sans butin autre que *construit*, le prix à payer pour toute analyse critique ?

35. « Guillotine de la modernité », selon l'expression de Ph. BERTHIER (« La mort de Danton ? », dans *Stendhal : littérature, politique et religion mêlées*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 99).

