

# LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Gaby MOIX

Quelques aspects de la narration dans  
«Le Rouge et le Noir»

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1973, tome 69, p. 261-275

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

## *Quelques aspects de la narration dans «Le Rouge et le Noir»*

Un personnage de roman n'existe que parce qu'il fut posé par un auteur dans un univers cohérent où d'autres personnages apparaissent, entrent dans le jeu et s'interposent. Cet univers où tout évolue, s'entrecroise et se fait écho, où tout se ramifie et s'unifie, se noue et se dénoue, offre souvent à l'auteur lui-même un spectacle étrange, étonnant. Et le protagoniste, une fois jeté, y évolue d'une manière autonome, échappant à la saisie totale de celui-là même qui l'avait créé...

Le premier plaisir du lecteur réside certes dans la participation à l'émerveillement. Mais bientôt son désir de connaître le pousse à s'interroger sur l'attitude de cet être qui apparaît sans cesse en communion avec l'auteur et qui pourtant demeure bien solitaire. Le lecteur cherche à comprendre cette position autonome et nécessaire du personnage. Il reste toutefois conscient que jamais il n'y parviendra. Jamais il ne pourra saisir l'amplitude d'une vie, qu'elle soit d'ailleurs imaginaire ou réelle.

Dans le roman comme dans la vie, ce que les personnages ou les personnes font, c'est ce qu'ils sont. Et leur conduite est la révélation de leur être. Dans cette perspective, les personnages ou les personnes nous intéressent dans la mesure où ils nous apparaissent agissant.

En situation, l'être se présente dans sa manifestation objective, dans ce que nous pourrions appeler le « dehors ». Et le rôle de la compréhension, qu'elle soit romanesque ou psychologique, est de saisir le « dedans », c'est-à-dire la réalité psychique elle-même. Faire correspondre cette compréhension à une explication causale faciliterait la tâche, mais serait inadéquat, car le « dehors » n'est pas le vêtement qu'il faudrait écarter pour trouver ce qu'il cache ; il est l'intérieur lui-même vu de l'extérieur. Il ne s'agit pas non plus d'une succession temporelle, mais d'une simultanéité de sentiment — ou de vouloir — et d'acte.

D'où vient alors que les personnes, que les personnages de roman reçoivent la plupart du temps les explications les plus diverses ? La manifestation objective ne devrait-elle pas nous donner la clef unique de l'être agissant ? Il serait certes utopique de l'envisager ; nous expérimentons chaque jour que la connaissance d'un être n'est jamais que partielle, voire partielle. Elle nous oblige sans cesse à émettre des réserves, à nous interroger, à nous rétracter. Ce qui nous apparaissait limpide et simple à première vue, se voile et se complique, dès que nous tentons de le pénétrer. Le roman *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal, en est un exemple.

Dès lors sachant que, d'une part, le rôle de la compréhension est de saisir le « dedans » en se plaçant en lui, et que, d'autre part, une œuvre peut être vue sous des éclairages différents, le lecteur peut opter pour le mode d'approche qui lui convient et poser ce qu'il a pu ou ce qu'il a voulu comprendre. Mais quelle que soit sa démarche, il se heurtera toujours au problème de la vision.

## **1. Le problème de la vision**

### **a) La vision scénique par opposition à la vision panoramique**

Avec *Le Rouge et le Noir*, nous sommes en présence d'un roman, d'un univers fictif qu'un auteur narre. Et lorsque nous parlons de vision ou de point de vue, nous nous référons au rapport que le narrateur entretient avec l'univers représenté. La qualité de ce rapport entre l'univers représenté et le narrateur fait apparaître différentes sortes de récits. Ceux-ci peuvent être définis, classés, expliqués. Mais ces classements sont arbitraires et peuvent varier à l'infini.

Otto Ludwig distingue ce qui est dit de ce qui est montré. Cette distinction donne naissance :

- au récit proprement dit (qui est dit) ;
- au récit scénique (où les événements sont donnés à voir comme au théâtre).

Percy Lubbock oppose vision panoramique et vision scénique, représentation dramatique et représentation picturale. Chacun de ces modes d'expression est appelé « méthode » et donne naissance à des points de vue différents.

*Dans la vision panoramique*, le narrateur omniscient embrasse d'un seul coup d'œil des années entières et assiste simultanément à l'événement en plusieurs endroits. Le narrateur survole son sujet et le résume pour le lecteur.

*Dans la vision scénique*, l'auteur est absent. Les événements se déroulent tels quels devant les yeux du lecteur.

*Dans la représentation dramatique*, l'auteur est absent. Et là aussi, les événements sont placés directement devant le lecteur. Le narrateur est dramatisé et intégré à l'histoire.

*Dans la représentation picturale*, les événements sont réfléchis soit dans la conscience du narrateur (omniscient), soit dans celle des personnages.

**b) la vision scénique particulière à Stendhal relevant d'un « réalisme subjectif »**

Percy Lubbock insiste sur les avantages qu'offre

*... le déplacement supplémentaire du point de vue qui a lieu lorsque le récit est vu à travers l'esprit d'un personnage dramatisé à la troisième personne. Dans ce cas, non seulement le lecteur se trouve situé à l'intérieur du livre, mais il voit les événements à travers un esprit au moment même où ils se produisent pour cet esprit. Il n'y a même plus ce décalage temporel entre le présent du narrateur et le passé des événements qui se produit dans le roman à la première personne. \**

Cette remarque semble s'appliquer parfaitement au roman de Stendhal. *Le Rouge et le Noir* est en effet un roman écrit à la troisième personne. Le personnage dramatisé, Julien Sorel, est sans cesse en situation. Il découvre peu à peu le monde, et le lecteur le découvre avec lui dans le même temps. Nous sommes en présence d'une vision scénique où les événements sont donnés à voir. Nous verrons plus loin que ce récit à la troisième personne est sans cesse coupé de monologues intérieurs qui introduisent le récit à la première personne.

Il serait simpliste de parler d'un récit objectif où l'auteur disparaîtrait complètement pour laisser parler les événements. Les voix de l'auteur reviennent sans cesse dans la narration de Stendhal : les interventions d'auteur lui permettent l'ironie et la généralisation philosophique.

\* *Poétique*: revue de théorie et d'analyse littéraires 1970, n° 4, Ed. du Seuil, p. 480.

Il faut noter les adresses directes au lecteur dans lesquelles il le prévient, s'excuse ou se défend de ce qu'il avance ; les commentaires et les jugements sur les personnages où l'auteur apparaît en censeur ; les changements de point de vue à l'intérieur de l'œuvre ; les raccourcis temporels ; les antiphrases ; la prétérition...

Mais s'il est simpliste de parler de récit objectif pour le roman de Stendhal, c'est tout aussi méconnaître sa richesse et sa complexité que de le considérer comme un récit subjectif où les événements seraient vus à travers le seul regard de l'auteur.

*Le Rouge et le Noir* veut donner l'illusion complète de la réalité. Il s'agit d'un réalisme, mais ce réalisme requiert un qualificatif : il s'agit d'un « réalisme subjectif ».

Il se veut réaliste, miroir de la société de la fin de la Restauration, mais ce miroir réfléchissant est porté par un protagoniste apparaissant comme étranger et voyageur, Julien. Notons que le protagoniste principal cède parfois son miroir à d'autres personnages : ainsi à Mathilde, à M. de Rênal, à Mme de Rênal, à M. de la Mole...

## **2. Les restrictions de champ**

### **a) La vision « avec » ou le resserrement de la perspective**

Le héros, ce voyageur, s'en va à la découverte du monde, et l'art du narrateur est de ne faire plus qu'un avec celui-ci. Et ce que le lecteur voit et entend, il ne le voit et ne l'entend qu'à travers les yeux et les oreilles du héros, et il ne voit et il n'entend rien de plus. Par cette technique que Georges Blin appelle « restriction de champ », Stendhal adopte la vision « avec » et renonce à la vision « par-derrrière ».

Dans la vision « par-derrrière », les événements sont suivis de haut par l'auteur. Il les tient tout en étant derrière eux. Il n'est pas dans le monde qu'il décrit, mais au-dessus de lui. Ce décalage a pour but une compréhension immédiate des ressorts les plus intimes qui font agir les personnages. De cette position, l'auteur voit les fils qui soutiennent les marionnettes : il démonte l'homme. Cela se marque concrètement par le fait que l'auteur commente les événements tout en les racontant, qu'il nous en présente plusieurs faces à la fois. Les moindres réactions des personnages sont ainsi prévues et tout le cours du roman risque de prendre l'aspect d'une déduction ou d'une démonstration.

Par la vision « avec », c'est dans la perspective du héros que le lecteur avance. Et Stendhal n'extrapole ni les événements, ni les pensées de Julien. Il ne déborde jamais le cadre intentionnel de la conscience de celui-ci toujours en situation. Ce que le roman veut exprimer, c'est le développement temporel des personnages saisis dans une réalité psychologique. En bref, tout dépend de la situation contingente, à quoi il faut ajouter le coefficient essentiellement personnel de chacun.

Au lieu de se trouver en face des personnages, le lecteur progresse avec eux. Tantôt avec l'un, tantôt avec plusieurs d'entre eux. Ainsi, le lecteur se trouve en face des objets, en face de l'univers vu par les protagonistes et adopte leur point de vue.

Lorsque Julien fait son entrée au séminaire, le conteur s'interdit de le précéder d'un seul pas dans la vieille bâtisse et dans ses découvertes. Rien ne déborde la sensation actuelle.

Le chapitre débute par un verbe de perception :

*Il vit de loin la croix de fer doré sur la porte, (p. 185)*

Avec Julien, le lecteur vibre, s'interroge devant l'inconnu :

*Au bout de dix minutes, un homme pâle, vêtu de noir, vint lui ouvrir. Julien le regarda et aussitôt baissa les yeux. Il trouva à ce portier une physionomie singulière... (p. 185)*

Le portier est introduit de telle manière que nous nous trouvons devant lui dans une attitude questionnante. La même attitude que nous adopterions à l'égard d'un inconnu qui ne nous aurait pas été présenté. Celui-ci, c'est d'abord, pour nous, une apparition physique que nous nous ingénions à déchiffrer sur la mine et le maintien.

La technique est particulièrement frappante pour la présentation de l'abbé Pirard : le portier a conduit le nouvel arrivant devant un homme couvert d'une soutane délabrée et nous savons seulement qu'il

*... avait l'air en colère et prenait l'un après l'autre une foule de petits carrés de papiers qu'il arrangeait sur la table après y avoir écrit quelques mots. (p. 186)*

Et c'est tout ce que nous savons de lui parce que c'est tout ce qu'a saisi le regard non prévenu de Julien. Cette approche nous est rendue lente et pénible ; la description devient ici un sentiment. Le regard troublé de Julien voit cet homme lever la tête :

*... ils (les yeux) distinguaient à peine une figure longue et toute couverte de taches rouges, excepté sur le front, qui laissait voir une pâleur mortelle, (p. 186)*

Tant que Julien ne sait pas à qui appartient ce visage menaçant, nous continuons, nous aussi, d'ignorer que c'est devant le redoutable abbé Pirard que se fait la comparution. Julien arrive en sa présence dès la page 186, et c'est seulement deux pages plus loin que le jeune homme qui avait pourtant demandé à être conduit devant le directeur du séminaire, s'écrie mourant de saisissement :

*Ah ! c'est à M. Pirard que j'ai l'honneur de parler !* (p. 188)

Jusque-là, pour lui comme pour nous, l'homme assis reste vaguement : « l'homme », « le on », « l'homme terrible », « L'homme à la figure rouge », « l'homme noir » (au lieu de l'homme en noir).

Et non seulement, dans toute cette scène, notre perception reste affectée du même degré d'incertitude que celle du héros, mais elle se trouve impliquée à un même niveau de désarroi affectif, elle doit passer par les mêmes éclipses. Quand en effet Julien, incapable de supporter plus longtemps le regard inquisiteur de l'homme noir, tombe de tout son long sur le plancher, nous ne restons reliés à la scène que par ce qui subsiste de conscience au héros : il a gardé le contrôle de l'ouïe et de quelques sensations tactiles, c'est à ce champ que l'information se borne :

*L'homme sonna ; Julien n'avait perdu que l'usage des yeux et la force de se mouvoir ; il entendit des pas qui s'approchaient. On le releva, on le plaça sur le petit fauteuil de bois blanc. Il entendit l'homme terrible qui disait au portier : — Il tombe du haut mal apparemment, il ne manquait plus que ça. Quand Julien put ouvrir les yeux, l'homme à la figure rouge continuait à écrire, le portier avait disparu.* (p. 187)

Par plus que Julien, nous n'avons assisté au départ du portier.

Ainsi, par la supposition d'un étranger qui s'interroge, l'auteur évite la froideur d'une peinture moralisante ou l'odieux d'une satire directe, et gagne par la description qui devient un sentiment.

Parfois, le héros n'a pas réussi à se rendre compte exactement de ce qui lui est arrivé : dans l'épisode de la « Note secrète » par exemple, Julien ne réussit pas à tirer au clair ce qui s'est tramé sous ses yeux. Mais Stendhal se refuse à nous munir des clefs qui ont échappé à l'intéressé.

Cette technique de la restriction de champ qui veut que l'on reste toujours dans la perspective du héros fait que Stendhal bannit de sa narration toute anticipation, tout retour en arrière, toute simultanéité. (Ces formes apparaissent quelques fois dans le roman, mais ce sont des exceptions.)

Par exemple, lorsque Julien est au séminaire, Verrières reste dans l'ombre. Les rares allusions qui en sont faites, le sont par le moyen de communication indirecte : les lettres que Julien reçoit, la visite de Fouqué. Verrières reparaitra dans la lumière lorsque Julien reviendra une première fois faire ses adieux à Mme de Rênal avant son départ pour Paris ; une deuxième fois, lors de la tentative de meurtre ; une troisième fois pour son propre ensevelissement.

## b) Les tableaux successifs peints à vol d'oiseau

Lorsque Stendhal accepte de dépeindre un cadre, il le fait à vol d'oiseau, préférant reconstituer le site par une succession de petits tableaux placés les uns derrière les autres à mesure que les personnages les découvrent.

Ainsi, lorsque Julien s'achemine vers le séminaire, ce lieu terrible, il ne connaît encore rien de celui-ci. Nous n'en savons rien de plus. Avec Julien, nous voyons de loin la croix de fer doré sur la porte, et c'est tout pour l'instant. Car nous entrons immédiatement dans les premières réflexions du héros. Ce n'est qu'après une demi-page, qu'avec lui, nous montons

*... deux étages par un large escalier à rampe de bois, dont les marches déjetées penchaient tout à fait du côté opposé au mur, et semblaient prêtes à tomber. Une petite porte, surmontée d'une grande croix de cimetière en bois blanc peint en noir, fut ouverte avec difficulté, et le portier le fit entrer dans une chambre sombre et basse, dont les murs blanchis à la chaux étaient garnis de deux grands tableaux noircis par le temps. (p. 186)*

Cette description, plus étendue que la première touche qui ouvrait le chapitre, est à nouveau coupée par les impressions angoissantes de Julien atterré. C'est au fur et à mesure qu'il pénètre dans cet intérieur sinistre que la description permet de le mettre en situation.

*Il entra dans une pièce encore plus grande que la première et fort mal éclairée. Les murs aussi étaient blanchis ; mais il n'y avait pas de meubles. Seulement dans un coin près de la porte, Julien vit en passant un lit de bois blanc, deux chaises de paille, un petit fauteuil en planches de sapin sans coussin... (p. 186)*

Les trois pages suivantes sont accaparées par l'affrontement de Julien avec « l'homme noir ». Enfin, une fenêtre élargit le cadre de ce lieu fermé permettant à Julien de fuir la situation actuelle pénible :

*Il remarqua qu'une petite fenêtre voisine de la porte d'entrée, donnait sur la campagne. Il regarda les arbres ; cette vue lui fit du bien, comme s'il eût aperçu d'anciens amis. (p. 189)*

Les interrogations et les instructions de l'abbé Pirard reprennent sur trois pages. Et enfin, Julien découvre sa chambre, au dernier étage de la maison d'où il peut admirer un nouveau paysage :

*En arrivant au n° 103 (c'était une petite chambrette de huit pieds en carré, au dernier étage de la maison), Julien remarqua qu'elle donnait sur les remparts, et par-delà on apercevait la jolie plaine que le Doubs sépare de la ville. (p. 191)*

Ce n'est qu'à la fin du chapitre, après avoir aligné les descriptions successives les unes à la suite des autres, que nous pouvons nous faire une première image visuelle du séminaire et du paysage perçu à travers deux fenêtres. Mais le tableau n'est pas complet. Les chapitres suivants, peu à peu, y appliqueront des touches complémentaires.

### c) Les objets médiateurs et la communication indirecte

Il y a presque toujours chez Stendhal un déplacement systématique du récit par rapport à l'action. Il en résulte une éliision des événements principaux et une accentuation des circonstances accessoires. Ainsi, l'exécution de Julien si longtemps attendue et préparée s'éclipse au dernier moment :

*Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber. Les plus doux moments qu'il avait trouvés jadis dans les bois de Vergy se peignaient en foule à sa pensée et avec une extrême énergie. Tout se passait simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation. (p. 561)*

A cette discrétion sur les fonctions cardinales s'oppose l'importance donnée aux détails latéraux et secondaires : localisation précise de Julien sur une des pièces de la toiture, construction des murs à Verrières, touches pittoresques sur les vêtements... Cette attention aux objets et aux circonstances, qui s'accompagne pourtant d'un grand dédain pour la description, sert presque toujours à médatiser l'évocation des actes ou des situations capitales, en laissant parler à leur place des sortes de substituts matériels.

C'est ainsi que le vêtement actualise et matérialise une situation capitale du récit. Dans la première partie du roman, lors de la visite du roi à Verrières, le vêtement devient l'obsession de tous les petits esprits de la ville. Endosser l'uniforme d'un garde d'honneur devient un privilège recherché par tous les partis politiques. Le besoin de la parade occupe même la vie religieuse de Verrières ; le même goût du costume somptueux domine la grande cérémonie religieuse organisée en l'honneur du roi à Bray-le-Haut.

Ici, le vêtement dépasse sa simple fonction pratique pour assumer une signification symbolique : dans une société aussi théâtrale que celle du Rouge, le vêtement devient costume. Dans le monde où Julien veut s'imposer, on est jugé strictement suivant des valeurs théâtrales. On est admiré ou méprisé suivant qu'on joue bien ou mal le rôle qu'on vous attribue dans la comédie mondaine. Ce pouvoir médiateur du vêtement explique sans doute pourquoi il y a tant d'épisodes où le vêtement est la cause directe ou indirecte de quelque développement de l'intrigue.

La communication indirecte est parmi celles que Stendhal préfère. Les objets la lui permettent. Mais ses moyens privilégiés, lors des moments décisifs, ce sont les lettres. En effet, les aveux, les ruptures, les déclarations de guerre se font par correspondance, même si les partenaires vivent sous le même toit, que ce soit à Verrières chez M. de Rênal ou à Paris chez le marquis de la Mole. L'usage des lettres est particulièrement remarquable dans les chapitres XIII et XIV. Julien et Mathilde habitent sous le même toit et se rencontrent tous les jours ; mais les aveux que Mathilde doit faire dépassent la parole.

La fonction médiatrice des lettres est encore supérieure à celle des simples objets. En effet, ce langage a une double fonction : la médiation de la parole est doublée de celle de l'écriture. Et très souvent, l'écriture est elle-même doublée par un acte ou moyen de transmission qui en ajoute au caractère indirect et différé. La lettre du chevalier de Beauvaisis est transmise à M. de Rênal par il signor Geronimo qui la transporte depuis Naples :

*M. le maire, je suis il signor Geronimo. Voici une lettre que M. le chevalier de Beauvaisis, attaché à l'ambassade de Naples, m'a remise pour vous à mon départ ; il n'y a que neuf jours, ajouta le signor Geronimo, d'un air gai, en regardant madame de Rênal. Le signor de Bauvaisis, votre cousin et mon bon ami, madame, dit que vous savez l'italien. (p. 166)*

Dans ce passage, la communication indirecte est encore accentuée par la distance, la durée, et aussi par le fait que la lettre soit écrite dans une langue étrangère.

Julien doit faire une longue marche pour apporter les lettres à Mme de Fervaques. A l'arrivée, c'est le portier qui le relaie et transmet la missive à la destinataire. De même, les réponses de celle-ci parviennent à la bibliothèque de Julien par les bons soins du portier. Notons que l'écriture, dans la correspondance avec Mme de Fervaques, est une sorte de parodie de la communication, puisque Julien n'émet pas son propre message. Mais cela n'enlève rien à la manière dont le message est transmis : que les lettres soient feintes ou sincères, elles continuent, sur le plan extérieur de l'échange, de fonctionner en médiatrices.

#### d) Un cas particulier : les premières pages du roman

Il faut accorder une place particulière aux premières pages du roman. Elles sont données sous la forme d'une chronique tenue par un narrateur témoin : un habitant anonyme de Verrières qui connaît à merveille la vallée du Doubs :

*A peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence. (p. 7)*

Les vues de l'habitant anonyme seront élargies par celles de M. de Rênal :

*... M. de Rênal, revenant de l'église en costume de maire, vit de loin le vieux Sorel, entouré de ses trois fils... (pp. 9-10)*

De longues descriptions présentent toutes les données extérieures du cadre. Cependant, elles n'offensent encore pas la technique des points de vue, puisque le héros n'ayant pas encore été présenté, ni l'action amorcée, nous ne pouvons pas prétendre à contempler le monde par ses yeux.

Mais cette position du narrateur à la troisième personne est très ambiguë. (Comme elle le sera d'ailleurs tout au long du roman.) A la page 12, le « il » du narrateur est relégué à la première personne :

*... mes regards ont plongé dans la vallée du Doubs.*

*Quoiqu'il soit ultra et moi libéral, je l'en loue.*

*Je ne trouve quant à moi qu'une chose à reprendre au Cours de la Fidélité... (p. 12)*

Quel est ce voyageur parisien qui se distingue du narrateur et qui fait avancer avec lui le lecteur dans le cadre décrit par l'auteur ? (Le mot « voyageur » revient six fois à la page huit.) Et quand l'auteur s'écrie à la page 9 : « Ne vous attendez pas à trouver en France des jardins pittoresques... », s'adresse-t-il à ce voyageur étranger ou s'adresse-t-il au lecteur ? Certes aux deux à la fois. Ainsi, ce voyageur serait présent dès les premières pages en vue d'annoncer le héros. Et comme au cours du roman, le lecteur lira les événements dans la perspective du héros, il se confond dès les premières pages avec le voyageur.

Quand l'action commencera avec l'apparition de Julien, le voyageur s'éclipsera sans que sa disparition soit remarquée de quiconque.

Par la technique de la restriction de champ, la dimension horizontale se trouve réduite, mais ce resserrement se fait au bénéfice d'un creusement en profondeur, celui que découvre le monologue intérieur.

### 3. Le monologue intérieur :

#### Introduction de la perspective du sujet « je » dans le récit à la troisième personne

Il n'y a pas que la réalité historique qui soit présentée. La réalité psychologique des personnages a tout autant d'importance. Cette réalité nous est donnée par les monologues intérieurs qui apparaissent presque à chaque page du roman. Le monologue intérieur est l'introduction de la perspective du sujet « je » dans le récit soumis à la perspective du narrateur, du « il ». Cette intériorisation, au lieu de nous éloigner du monde que le héros affronte, nous le fait voir en profondeur, dans l'âme même du héros. Loin d'exprimer un moment de rêverie séparé ou une fuite du réel, ce procédé nous restitue le mode selon lequel le héros vit son rapport avec lui-même dans le conflit qui l'oppose au monde.

Pour Julien qui découvre le monde et un monde hostile, le monologue intérieur apparaît comme un instrument de mise au point par référence à l'idée qu'il se fait de lui-même, à ce qu'il appelle sa dignité, son devoir. Le monologue est le mouvement par lequel il définit et rectifie sans cesse l'attitude qu'il juge conforme à son ambition.

A cet égard, la scène avec l'abbé Chélan est parlante. Le curé de Verrières lui a montré son amitié. Julien ne peut cacher son émotion, il pleure.

*Julien avait honte de son émotion ; pour la première fois de sa vie, il se voyait aimé ; il pleurait avec délices et alla cacher ses larmes dans les grands bois au-dessus de Verrières. (p. 52)*

Mais il ne tarde pas à se ressaisir et à faire réflexion sur lui-même :

*Pourquoi l'état où je me trouve ? se dit-il enfin ; je sens que je donnerais cent fois ma vie pour ce bon curé Chélan, et cependant il vient de me prouver que je ne suis qu'un sot. (p. 52)*

Puis il s'exhorte en vue de rectifier sa conduite :

*A l'avenir, continua Julien, je ne compterai que sur les parties de mon caractère que j'ai éprouvées. (p. 52)*

Il exécute enfin ses décisions :

*Trois jours après, Julien avait trouvé le prétexte dont il eût dû se munir dès le premier jour ; ce prétexte était une calomnie, mais qu'importe ? (p. 52)*

Le ton constant de ces monologues est celui de l'ordre que l'on se donne à soi-même. Le verbe est le « il faut », et son temps, le futur :

*Voilà soixante-huit francs, se disait le maire, que me coûte M. Valenod. Il faut absolument que je lui dise deux mots fermes sur son entreprise des fournitures pour les enfants trouvés.*

Et à propos de Julien :

*Le voilà, se dit-il, qui va rendre réponse à Valenod ; il ne m'a rien promis, mais il faut laisser se refroidir cette tête de jeune homme. (p. 68)*

Ce qui est caractéristique, c'est que toutes ces exhortations débouchent en général droit sur l'action. L'instant de la décision est suivi immédiatement par l'instant de l'exécution ; mais il n'y a pas un Julien qui agit et un Julien qui enregistre : il y a un Julien chez qui l'analyse est l'enregistrement de l'action après avoir été la condition. L'acte crée une nouvelle situation ; le monologue examine les résultats, fait le point, avant d'être le tremplin d'un nouvel acte. On obtient ainsi la séquence suivante : Acte, Monologue ; Nouvel Acte, Nouveau Monologue ; etc.

Cette relation de l'acte et du monologue n'est cependant pas toujours immédiate. Julien éprouve parfois le besoin de se retirer pour mettre au clair une situation, pour dresser le bilan : ce lieu est souvent un lieu clos : la grotte au-dessus de Verrières où d'ailleurs il sera enterré, la chambre de Verrières, celle du séminaire, celle de Paris, la prison...

Le « il » est par excellence le pronom personnel de la narration, la forme fondamentale du roman qui lui donne un caractère autonome. Par le « il », le personnage affirme son indépendance par rapport au lecteur et par rapport au narrateur. C'est bien le récit à la troisième personne qui nous rend Julien Sorel tout à fait autonome.

Mais le « il » traditionnel supposerait la conscience privilégiée du narrateur, son « omniscience », son « omniprésence », son pouvoir créateur pour le présenter au lecteur et le suivre pas à pas en l'éclairant, en un mot le rendre présent. Stendhal, nous l'avons vu, refuse ce pouvoir.

La forme typiquement moderne de la narration à la première personne a pour trait principal d'introduire une distance temporelle entre la chose narrée et la narration. Or, dans *Le Rouge et le Noir*, cette distance est supprimée. Et cela grâce aux monologues à la première personne qui introduisent dans la narration à la troisième personne un récit immédiatement présent. Le temps de la lecture coïncide avec le temps du récit monologué.

En outre, le « il » confère au héros une existence physique, une biographie, le « je » lui donne une vibration existentielle. Julien existe fortement en face des choses et la constance du monologue intérieur affirme cette existence. Les sujets des phrases sont des êtres et non des choses. Cette voix intérieure nous attache au héros, nous installe dans sa durée interne. Cela, un compte rendu objectif à la troisième personne ne peut pas le faire. Et à la différence du monologue pur que l'on trouve souvent chez les modernes, cette brusque plongée au creux de l'être interne fait naître la surprise et la découverte émerveillée.

Le « je » reste solidement accroché au tissu narratif qui souvent le prépare :

*L'abbé suivit Julien et l'enferma à clef. Celui-ci se mit aussitôt à visiter sa malle, au fond de laquelle la fatale carte était précieusement cachée. Rien ne manquait dans la malle, mais il y avait plusieurs dérangements ; cependant la clef ne le quittait jamais. Quel bonheur, se dit Julien, que pendant le temps de mon aveuglement, je n'aie jamais accepté la permission de sortir, que M. Castanède m'offrait si souvent avec une bonté que je comprends maintenant. Peut-être j'aurais eu la faiblesse de changer d'habit et d'aller voir la belle Amanda, je me serais perdu. Quand on a désespéré de tirer parti du renseignement de cette manière, pour ne pas le perdre, on en fait une dénonciation. (p. 202)*

Et ailleurs :

*... Ce mot fut suivi de cinq ou six phrases satiriques. La joie et l'intimité qui brillaient dans les yeux de l'académicien choquèrent Julien. Nous voici deux domestiques occupés à médire de leurs maîtres, pensa-t-il. Mais rien ne doit m'étonner de la part de cet homme d'académie. (p. 332)*

Il faut mentionner que souvent l'auteur sait de son personnage ce que celui-ci ne sait pas de lui-même. En effet, Stendhal n'hésite pas à couper son récit, à interrompre le cours de la narration par des commentaires. Ces interventions tendres, sévères ou ironiques lient l'auteur à ses personnages.

Le rapport des deux voix, celle du « il » et celle du « je », suggère avec force la profonde intimité du narrateur avec ses personnages. Le « il » représente l'adulte, la voix de l'expérience, de la vie qui observe, approuve, censure la conduite des adolescents — principalement Julien et Mathilde — qui s'affirment dans un « je ».

Et le « je » du personnage possède face au monde qu'il découvre le pouvoir et le regard que le narrateur possède vis-à-vis de la narration ; ce narrateur, il est vrai, est partial et passionné, mais quel narrateur ne l'est-il pas ? Le « je » du monologue révèle l'image du monde au miroir déformant d'un cœur adolescent.

Il est en définitive difficile de situer Stendhal par rapport au récit dans *Le Rouge et le Noir*. Le narrateur s'assimile-t-il aux personnages ? Ou au contraire, les personnages s'élèvent-ils au niveau du narrateur ? Oui, nous pouvons dire avec G. Genette que la relation de Stendhal avec son œuvre est bien équivoque.

Cette ambiguïté ne facilite pas la tâche du lecteur. Comment celui-ci oserait-il prétendre atteindre avec sûreté la compréhension des actes posés par un protagoniste dans un univers donné, si ces actes eux-mêmes nous font douter de l'autonomie réciproque du personnage et de l'auteur ? Il ne lui reste qu'à essayer de dépister certains indices susceptibles d'apporter quelque lumière dans l'obscurité.

La complexité de l'œuvre vient peut-être de ce qu'elle tient à la fois des mémoires, de l'autobiographie et du roman.

Stendhal travaille en effet sur une histoire toute faite. La trame romanesque est empruntée à un fait divers publié dans la Gazette des tribunaux en décembre 1827. Il y a de grandes ressemblances entre la vie d'Antoine Berthet et celle de Julien. D'autre part, un autre homme du peuple, le personnage Lafargue, fournit un certain nombre de traits physiques à Julien. Il ne s'agit pas de mémoires purs, semblables à ceux de Saint-Simon. Dans ceux-ci, l'auteur qui écrit et celui qui intervient comme acteur sont nettement différenciés. Rien de tel chez Stendhal qui englobe des destins différents dans une vaste réflexion sur la vertu, l'énergie, l'ascension sociale, avec l'intention bien marquée de railler les hautes classes de la société bourgeoise parisienne. Et qu'on se garde de lui adresser des reproches ! Car il peut se vanter que tout ce qu'il raconte est réellement arrivé. Appuyé sur l'anecdote fournie par l'actualité, il peut rédiger son roman.

Mais comment le rédige-t-il ? Si l'on s'arrête aux faits matériels, on doit lui accorder une certaine conformité aux événements. Cette conformité vaut-elle pour les faits psychologiques ? Certes, non. Dans ce domaine, le souvenir est une opération. Il ne s'agit plus de se rappeler, il s'agit d'imaginer. L'imagination de l'auteur se projette sur les personnages, parfois s'identifie à eux, et par là même se libère.

Et tout cela se cache, sur le plan romanesque, derrière l'imprévisibilité et la pleine liberté d'une vie humaine. Stendhal ne prévoit pas Julien. Il se borne à l'accompagner et à le regarder...

Notre désir de rencontrer Julien sera-t-il toujours frustré ?

Oui, si nous nous plaçons du point de vue de celui qui veut tout clarifier, tout commenter, tout expliquer. La connaissance de l'humain, en effet, nous échappe sans cesse. Et face à cette réalité, le lecteur avide de connaître ne peut s'empêcher de s'interroger : en se proposant de vouloir cerner une existence, ne s'engage-t-il pas dans une interprétation jamais achevée ?

Gaby Moix

Les citations sont tirées de :

Stendhal : *Le Rouge et le Noir*, Le Livre de Poche, Librairie générale française, Paris, 1972.