

ENTRE L'ECHELLE ET L'ESCALIER

Quand on lit, en ouvrant *le Rouge et le Noir*, que la «petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté», que ses «maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont les touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités», quand on lit, tout de suite après, que le «Doubs coule à quelques centaines de pieds au-dessous de ses fortifications, bâties jadis par les Espagnols, et maintenant ruinées» (1), quand on lit enfin et surtout que c'est bien «aux bénéfiques qu'il a faits sur sa grande fabrique de clous que le maire de Verrières doit cette belle habitation en pierre de taille qu'il achève en ce moment» (2), on conclut assez facilement à la relative concomitance du temps de la narration avec celui de l'histoire et on n'hésite pas à affirmer, avec Georges Blin, que «pour nous convaincre que son Verrières existe, ou, si l'on préfère, a pré-existé au drame qui s'y est déroulé», Stendhal «le donne pour subsistant à la date où l'histoire est contée, le décrit non tel qu'il était, mais tel qu'il est» (3). Quand on apprend ensuite qu'«un jour de dimanche, il y a quatre ans de cela, M. de Rênal, revenant de l'église en costume de maire, vit de loin le vieux Sorel, entouré de ses trois fils, sourire en le regardant» (4), on n'en reste plus à une souscription pure et simple à l'opinion du célèbre critique stendhalien, mais on croit pouvoir situer l'instance de la narration juste au lendemain du dénouement du drame, puisque Julien Sorel, mort à vingt-trois ans, a exactement dix-neuf ans lorsqu'on le voit entrer, au début de l'histoire. «dans la magnifique église de Verrières» (5).

1 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 219. (C'est nous qui soulignons.)

2 *Ibid.*, p. 221.

3 G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954, p. 76.

4 Stendhal, *Op. c.*, p. 221, 222.

5 *Ibid.*, p. 240.

Mais il suffit d'une simple confrontation pour se convaincre du contraire : «Tel est le maire de Verrières, M. de Rênal» (6), déclare le narrateur après avoir décrit, dans ce début, l'aspect physique de son personnage, et cependant la suite de l'histoire nous apprend que, grâce aux manoeuvres de M. de Frilair, il a été remplacé par M. le baron de Valenod bien avant l'exécution de Julien; le narrateur a l'honnêteté de le louer «quoiqu'il soit ultra» et lui libéral (7), et cependant la suite de l'histoire nous apprend par sa propre bouche qu'il n'est plus qu'un «libéral de la *défection*» (8), : force nous est donc de concéder que Verrières n'est point décrit «*tel qu'il est*» au moment où commence la narration.

Mais pourquoi parier cent contre un que le «voyageur», pour peu qu'il «s'arrête quelques instants» dans la grande rue, «verra paraître un grand homme à l'air affairé et important» qui n'est personne d'autre que M. de Rênal, maire de Verrières (9)? Est-ce parce que la petite ville est décrite non telle qu'elle est au moment où le narrateur prend la plume pour nous raconter son histoire, mais telle qu'elle était au moment où cette histoire a commencé? Il semble que ce n'est pas le cas non plus puisque le «présent» de ce début, confirmé qu'il est par l'emploi des deixis «maintenant» et «en ce moment», s'oppose d'une façon catégorique au «prétérit» sans retour de la fin : «trois jours après Julien, elle mourut en embrassant ses enfants» (10).

Dès lors, non seulement il s'avère impossible de déterminer la distance temporelle de la narration à celle de l'histoire, mais encore il semble que Verrières, tel qu'il est présenté ici, ne se rattache ni à un *avant*, ni à un *après* dans l'histoire : la description relativement détaillée qui le prend en charge ne constituant point un «moment» de l'histoire, mais relevant paradoxalement des deux catégories à la fois, il n'a point de durée qui lui soit propre et ne s'insère aucunement dans la temporalité de l'histoire proprement dite. Or, il va sans dire qu'un espace hors de la temporalité d'une histoire est tout simplement un espace hors de la «réalité» de cette histoire, même si, par la suite, il finit par s'y intégrer.

En effet, comme le prouve la «présence» même de ce voyageur hypothétique, «qui pénètre pour la première fois dans les montagnes qui séparent la France de l'Helvétie» (11), mais qui, tout de suite a-

6 Ibid., p. 220.

7 Ibid., p. 223.

8 Ibid., p. 668.

9 Ibid., p. 222.

10 Ibid., p. 699.

11 Ibid., p. 220.

près, se change imperceptiblement en un «vous» pour se revêtir du rôle de narrataire, le Verrières de ce début de chapitre relève essentiellement de l'ordre de la narration et non de celui de l'histoire. On peut même affirmer que, de la sorte, la narration s'oppose à l'histoire qu'elle prend en charge : la présentation mise à part, l'histoire ne connaît qu'un temps linéaire, la narration n'hésite pas à superposer deux moments bien distincts séparés par des années. D'ailleurs, cette contradiction évidente qui oppose les deux niveaux diégétiques est loin de constituer un cas unique dans l'oeuvre de Stendhal.

Ainsi, ces quatre ans qui, au premier abord, semblent correspondre au temps écoulé entre le début de l'histoire et celui de la narration ne couvrent même pas la durée de l'histoire. En effet, plus d'un détail permettent de présumer que le drame, commencé «un beau jour d'automne» par cette promenade de Mme de Rênal en compagnie de son mari et de ses trois fils sur le cours de la Fidélité (12) et achevé par sa mort tragique trois jours après l'exécution de son amant, s'étale sur une durée de près de cinq ans : la lettre adressée par Mme de Rênal à «chacun des trente-six jurés» nous apprend que Julien est resté le précepteur des enfants de l'ancien maire de Verrières durant «près de dix-huit mois» (13). Julien lui-même affirme à deux reprises que le temps qu'il a passé au séminaire de Besançon constitue pour lui «quatorze mois de malheur» (14); «plusieurs mois d'épreuves», qu'il passe à Londres et les mois qui s'écoulent entre le trente avril où Mathilde porte une fois de plus le deuil de Boniface de La Mole et le matin où Julien la laisse plantée au milieu de la rue pour aller se venger de sa maîtresse, en passant par ces «deux mois de combats et de sensations nouvelles», qui renouvellent «tout l'être moral» de Mathilde (15), par cette période trop malheureuse que le jeune plébéien révolté passe après les deux séparations, par le temps que nécessite l'envoi des cinquante-trois lettres à la maréchale de Fervaques et par les six semaines que prennent les indécisions du marquis, tout ce temps s'étend sur une période presque aussi longue que celle que Julien a passée chez le maire de Verrières. Quant à la durée de son séjour dans la prison de Besançon, nous savons qu'elle est de quatre mois : deux mois avant sa condamnation et deux mois après.

Une évaluation différente, basée sur d'autres indices, nous mène au même résultat : ainsi, c'est en automne que Julien entre au service du maire de Verrières; il passe tout l'hiver chez celui-ci et, dès les

12 *Ibid.*, p. 224.

13 *Ibid.*, p. 669.

14 *Ibid.*, p. 422.

15 *Ibid.*, p. 527.

premiers beaux jours du printemps, la famille s'établit à Vergy pour y passer le printemps, l'été, l'automne et une partie de l'hiver. C'est au cours de ce second hiver que le jeune ambitieux doit quitter Verrières pour entrer au séminaire. Son affirmation réitérée sur la durée de son séjour dans ce triste établissement n'offrant rien de discutable, on doit en conclure qu'il y passe deux printemps de son existence, le second et le troisième de notre histoire. L'heureux printemps à l'hôtel de La Mole, qu'il compare à celui qu'il vivait un an auparavant «au milieu de ces trois cent hypocrites méchants et sales» (16), doit donc être le quatrième à partir du commencement du drame. Si l'on estime à sept mois au moins le temps qui s'écoule entre le trente avril et le jour où Julien tente de tuer sa maîtresse, tout nous porte à croire que «le jour où on lui annonça qu'il fallait mourir» et où «un beau soleil réjouissait la nature» (17) constitue l'un des premiers jours du cinquième printemps de l'histoire. On aboutit donc une fois de plus à un temps d'une amplitude d'au moins quatre ans et demi.

Mais il y a plus : «Nous avons lieu de croire que les feuilles suivantes furent écrites en 1827», affirme un «Avertissement» de l'éditeur pour nous faire croire à ce qu'elles ne s'inspirent point des «grands événements de juillet», à ce qu'elles ne peuvent se référer au temps où se situent ces événements (18). Et cependant, on sait que *le Rouge et le Noir* abonde en références à cette période : on y rencontre des gens qui ont vu «*Marino Faliero*, tragédie de M. Casimir Delavigne» (19) ou qui sont furieux «contre le succès d'*Hernani*» (20), on y rencontre d'autres qui peuvent dire «hautement, en 1830, que le clergé, guidé par Rome, parle seul au petit peuple» (21), on y trouve tout un chapitre intitulé «Façons d'agir en 1830» (22) et même une «note de l'éditeur» faisant état de «cette feuille, composée le 25 juillet 1830» et «imprimée le 4 août» (23), tandis que vers la fin du livre, Mme de Rênal a la faiblesse de penser qu'il est «de son devoir de partir pour Saint-Cloud, et d'aller se jeter aux genoux du roi Charles X» (24).

L'antinomie des deux niveaux diégétiques est donc évidente : la narration fait croire à une durée de quatre ans, mais l'histoire vient l'infirmier par l'évidence des faits concrets ; la narration se manifeste

16 *Ibid.*, p. 508.

17 *Ibid.*, p. 697.

18 *Ibid.*, p. 217.

19 *Ibid.*, p. 499. (On sait que cette tragédie est écrite en 1829).

20 *Ibid.*, p. 503.

21 *Ibid.*, p. 582.

22 *Ibid.*, p. 344.

23 *Ibid.*, p. 491.

24 *Ibid.*, p. 696.

prospective en vertu de cet «Avertissement» qui la fait précéder de trois ans certains événements mentionnés en cours de route, mais l'histoire vient nous convaincre du contraire par cela même que Mme de Rênal a l'idée d'«aller se jeter aux genoux du roi Charles X».

Or, si ces contradictions manifestes qui inversent chaque fois les rapports temporels des deux niveaux diégétiques ne gênent en rien la lecture du roman, ce n'est pas parce qu'elles se réduisent à un simple procédé d'antidatation, chère à Stendhal et due à «des raisons de prudence politique» (25). Car, outre que la mention réitérée de «1830» suffit à mettre en doute le bien-fondé de l'argument de «prudence politique», il résulte de la fréquence même de cette inversion des rapports temporels que la contradiction relevée ne se situe pas en dehors du roman, mais en dedans. Effectivement, si l'on peut avancer qu'elle ne relève ni tout à fait de l'ordre de la narration, ni tout à fait de l'ordre de l'histoire, il n'empêche qu'elle relève de cet ordre supérieur qui dépasse et englobe ces derniers : celui du récit qui, justement, réside dans les rapports qu'ils entretiennent et qui, de par ce fait, s'en approprie les antinomies mêmes pour les transformer en autant de fonctions narratives susceptibles de nous éclairer tant sur le narrateur que sur l'histoire qu'il organise.

Point n'est besoin d'indiquer que, ces rapports réduits à l'extrême, le niveau de la narration se confond apparemment avec celui du récit. C'est ce qu'on constate, entre autres, dans les *Deux Amis* de Maupassant. Toutefois, dans le cas précis qui nous occupe, se refuser à reconnaître l'existence des trois niveaux narratifs pour n'y voir que ceux de l'«énonciation» et de l'«énoncé» revient à identifier l'auteur de *Le Rouge et le Noir* avec ce narrateur intradiégétique qui, sans trop s'attarder sur la notion de distances, n'hésite pas à déclarer que ses regards ont souvent «plongé dans la vallée du Doubs» tandis que, «la poitrine appuyée contre ces grands blocs de pierre d'un beau gris tirant sur le bleu», il songeait «aux bals de Paris abandonnés la veille» (26).

Mais il ressort de cette constatation même que la petite ville de la Franche-Comté dont ce narrateur commence par nous entretenir s'inscrit dans le cadre du récit comme un espace cognitif et non pas comme un espace objectif. Et c'est là que réside la contradiction qui frappe le lecteur dès le début du roman : la description introductive de Verrières n'est point la projection de ce qu'il est lors de l'énonciation ou de ce qu'il fut «réellement» en un moment donné de son devenir, mais bien de celle que s'en représente le narrateur au moment où il

25 G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 232.

26 Stendhal, *Op. c.*, p. 223.

commence à nous en entretenir (27). D'ailleurs, c'est parce que son discours renvoie non au référent véritable, mais à la représentation qu'il s'en fait que tout se déroule avec une facilité étonnante dans la ville : le narrateur peut y superposer deux moments parfaitement distincts et peut parier cent contre un qu'on y verra M. de Rênal «en costume de maire» pour peu qu'on s'arrête quelques instants dans la grande rue; il peut y transformer le «voyageur» en «lecteur», le «lecteur» en voyageur», et il peut apparaître s'il le faut sous la peau des deux à la fois : transposée hors du temps, la petite ville s'y prête comme d'elle-même.

Il est évident qu'il en va de même ou presque pour tout texte littéraire puisque, comme l'affirme justement André Helbo, «l'univers désigné par la littérature ne renvoie pas au monde existant, mais 'signifie' plutôt une réalité perçue (c'est-à-dire restituée et lacunaire)». Mais il est non moins évident que l'ensemble de l'univers désigné n'est que rarement restitué d'une manière uniforme : rejeté hors du temps de l'histoire dans la description introductive, Verrières ne tarde pas à s'intégrer dans le système de coordonnées spatio-temporelles que soutend l'ensemble des événements relatés.

Néanmoins, basé sur une somme de références intradiscursives, il va sans dire que ce système de coordonnées n'est jamais qu'approximatif. Il suffit, pour s'en rendre compte, de regarder d'un peu plus près n'importe quel chapitre du *Rouge*.

Cet emploi complexe de temps nous met en présence d'un nouvel aspect de cette technique, dénommée la «restriction de champ» ou la «focalisation interne», qui «consiste à réduire le champ narratif aux perceptions et aux pensées d'un personnage» (28) : chaque fois qu'apparaît, au niveau de l'histoire, un temps subjectif, on peut affirmer, sans rien forcer, que l'univers diégétique relève du *faire cognitif* de quelque «sujet de l'éconciliation délégué» (29).

On sait cependant que le narrateur lui-même s'impose délibérément en tant qu'un sujet cognitif sans souci d'objectivité : qu'il se présente comme un narrateur intradiégétique et nous entretienne de ses regards rêveurs qui, souvent, «ont plongé dans la vallée du Doubs» ou qu'il se présente comme un narrateur extradiégétique et nous avoue que le personnage de Mathilde par exemple, «est tout à fait d'imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales» (30), on constate

27 Le fait que la ville soit réelle ou imaginaire n'a pas de pertinence : elle est toujours représentée.

28 G. Genette, *Op. c.*, II, p. 185 et III, p. 206.

29 A. J. Greimas, *Maupassant*, Paris, Seuil, 1976, p. 122.

30 Stendhal, *Op. c.*, p. 556.

que non seulement il «sait *tout* de son objet» (31), mais aussi qu'il le manipule, l'organise, l'interprète et le juge à la fois. Ainsi, il ne nous raconte pas toute l'histoire, mais seulement ce qu'il estime convenable d'en raconter (32); il ne nous rapporte pas les actes d'une manière neutre et directe, mais, comme Blin l'indique à juste titre, il adopte une attitude foncièrement «appréciative» et, «au lieu, par exemple, de se borner à mentionner que le personnage fit ceci ou cela», il préfère préciser qu'il «eu la 'bonne idée' ou l'«imprudence', la 'faiblesse' ou la 'malice', la 'gaucherie' ou la 'bravoure' de faire» (33). Tout nous porte donc à affirmer que le narrateur stendhalien «a toujours un regard *souverain* sur son objet», mais il n'en reste pas moins qu'il assigne lui-même des limites à ce regard (34) qui, de la sorte, finit par devenir cette «glace qu'on met sur une gravure : on voit tout à travers et on ne la voit pas» (35).

Cela n'a rien d'étonnant : ce qui, au niveau de la narration, relève essentiellement du faire cognitif du narrateur se revêt d'un caractère d'objectivité incontestable au niveau de l'histoire où se situent les personnages. L'univers diégétique ainsi instauré constitue un fond sur lequel s'organisent les durées subjectives et les espaces cognitifs partiels, et les oppositions qu'ils présentent tant entre eux que par rapport au temps et à l'espace globaux qui les englobent, loin de gêner l'articulation du récit, ne font que mieux la révéler en permettant de distinguer le point de vue du narrateur de celui du sujet de l'énonciation délégué.

Cette distinction une fois établie, affirmer qu'il arrive à Stendhal de «se référer si peu à la réalité qu'il condamne Julien Sorel en vertu de certain article 1342 du code pénal, que celui-ci ne pouvait renfermer puisqu'il n'en comptait pas cinq cents» (36); revient à mettre sur le dos du narrateur ce qui ne concerne que le personnage (37), et expliquer

31 M. Zéraffa, *Personne et Personnage*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 36.

32 Par exemple, il écrit ceci : «Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les ménagements savants d'un dialogue de province». (Stendhal, *Op. c.*, p. 225). Ou ceci : «Le lecteur voudra bien nous permettre de donner très peu de faits clairs et précis sur cette époque de la vie de Julien. Ce n'est pas qu'ils nous manquent, bien au contraire; mais, peut-être ce qu'il vit au Séminaire est-il trop noir pour le coloris modéré que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles», (Stendhal, *Op. c.*, p. 392).

33 G. Blin, *Op. c.*, p. 278.

34 M. Zéraffa, *Op. c.*, p. 36.

35 Stendhal, cité par G. Blin, *Op. c.*, p. 198.

36 G. Blin, *Op. c.*, p. 39.

37 En effet, c'est Julien Sorel qui cite l'article inexistant : «L'article 1342 du Code pénal est clair, je mérite la mort, et je l'attends», dit-il au juge d'instruction (Stendhal, *Op. c.*, p. 646). Cela peut très bien être une gageure de sa part.

«cette éliision des temps forts», reconnue comme l'«un des traits marquants du récit stendhalien» (38), par un vague «principe de ne pas épiloguer sur le bonheur» ou par celui de la «discrétion du respect» (39), revient à oublier que, le plus souvent, le narrateur de notre roman ne parle sans médiation de ses personnages que pour assurer la pertinence des corrélations entre les séquences focalisées. On peut par conséquent avancer que, si le narrateur ne s'attarde pas sur les détails de la première nuit d'amour passée dans la chambre de mademoiselle de La Mole, c'est parce qu'aucun des deux protagonistes ne s'y attarde et que, s'il ne nous souffle pas un seul mot sur la mère de Julien Sorel, c'est parce que Julien Sorel lui-même n'y pense pas un seul instant (40).

On peut affirmer, d'autre part, que cette «discrétion», si c'en est une, ne se limite point aux «temps forts» du récit stendhalien. Il est facile de la constater, au contraire, d'un bout à l'autre du roman : tandis que le lecteur, emporté par la «suite logique», continue à parcourir le récit sans être aucunement gêné, il arrive très souvent que le temps et l'espace se trouvent comme dilués, évaporés. Il suffit, pour s'en rendre compte, de considérer d'un peu plus près le chapitre intitulé «Moments cruels».

On sait, bien entendu, que la fameuse scène de l'épée se passe dans la bibliothèque de l'hôtel; on sait que Julien, à la suite de cet événement, reste «enfermé à double tour dans sa chambre» durant toute la journée et que c'est derrière la persienne fermée d'une «petite fenêtre dans les combles de l'hôtel» qu'il contemple de loin mademoiselle de La Mole; on sait que c'est pendant le dîner, donc dans la salle à manger, que le marquis le plaisante sur son prochain voyage; on sait enfin que c'est au jardin que Mathilde l'engage «en quelque sorte à la suivre» et que c'est dans ce même jardin, «dans cette même allée de tilleuls» que le pauvre jeune homme se sent au comble du désespoir.

Pendant, «les confidences détaillées» de cet amour que Mathilde croit avoir éprouvé pour d'autres ne se limitant point à une seule entrevue, il va de soi qu'il ne peut s'agir là que de certaines occurrences d'un fait qui, nécessairement, doit se répéter avec beaucoup de variations et dans des circonstances différentes : ils ont la possibilité de se rencontrer et au jardin et dans l'hôtel, et pendant la journée et pendant la soirée. Ainsi, on peut présumer que Julien a prononcé le mot maladroit dans le jardin, il est cependant impossible d'affirmer si à ce mo-

38 G. Genette, *Op. c.*, II, p. 181.

39 G. Blin, *Op. c.*, pp. 228, 229.

40 Il est intéressant de noter, d'autre part, que cela permet toutes les suppositions sur l'identité du père de Julien.

ment il faisait jour ou nuit (41). Il ne fait pas de doute que c'est dans le jardin, pendant la première soirée qui suit la scène de l'épée que Mathilde regardait avec curiosité «ces mains qui le matin avaient saisi l'épée pour la tuer»; c'est probablement dans le jardin encore, en se promenant à côté de Mathilde que Julien «regardait à la dérobee ses mains, ses bras, son port de reine», mais rien ne permet d'affirmer si c'était à la lumière du jour ou sous quelque lumière artificielle; le narrateur nous informe bien de ce que le héros «discerna le mépris» dans le coeur de mademoiselle de La Mole, mais il néglige d'en préciser le moment et le lieu; il nous rapporte bien la réaction du marquis devant l'abêtissement de son secrétaire, mais, une fois de plus, il ne donne aucune indication sur l'heure et la place où ce personnage a prononcé les mots : «Vous êtes fou».

Tous ces exemples, qu'on peut multiplier à l'infini, ne font que confirmer ce qu'on vient de dire : l'élimination de tant de détails extérieurs, loin d'être le propre de quelques épisodes privilégiés, embrasse la totalité, ou presque, des événements du récit stendhalien. De toutes façons, le récit étant sans cesse relayé d'un protagoniste à un autre, il est parfaitement normal que ceux-ci, directement concernés, s'attardent beaucoup plus sur les situations décisives, sur la signification des faits déterminants que sur les détails des circonstances extérieures, d'autant plus qu'ils se meuvent en général dans des endroits familiers. D'autre part, les événements étant relatés non seulement tels qu'ils sont vécus et perçus par les personnages, mais aussi tels qu'ils sont revécus, c'est-à-dire représentés, analysés, interprétés par eux-mêmes et par le narrateur, il arrive qu'ils nous parviennent dépouillés de ce qui les entoure, réduits à l'essentiel, c'est-à-dire à l'image qu'on s'en fait.

Or, étant évident que la focalisation peut se porter aussi bien sur un événement du récit que sur un ou plusieurs de ses personnages ou sur le personnage focal lui-même, il s'ensuit que ce qui se révèle valable pour la représentation des événements se révèle également valable pour celle des personnages. Ainsi, selon les instances du récit, Julien Sorel est «notre héros» (42), «notre plébéien révolté» (43), «notre jeune philosophe» (44) ou «le jeune ambitieux» (45) pour le narrateur, un «pauvre char-

41. «Rentrée au salon, de toute la soirée elle ne le regarda plus», écrit le narrateur. Cela veut dire que Julien l'a rejointe au salon et que tous les deux y ont passé la soirée, mais il est difficile d'affirmer qu'il faisait déjà nuit quand Mathilde est rentrée.

42 Stendhal, *Op. c.*, pp. 305, 595, 597, 610, 629.

43 *Ibid.*, p. 499.

44 *Ibid.*, p. 611.

45 *Ibid.*, p. 291.

pentier de Jura» (46), un «plébéien» (47), un «être si odieux» (48) ou un «hypocrite consommé» (49) pour lui-même, un «homme de rien» (50), un «petit monsieur» (51), un «domestique de mon père» (52), un «plébéien révolté» (53), un «monstre» (54) ou «mon maître» (55) pour mademoiselle de La Mole, une «nouvelle acquisition» (56) ou un «petit monsieur» (57) pour le maire de Verrières, un «petit paysan» (58) ou un «être singulier» (59) pour son épouse et, le nombre des êtres qui jouissent du privilège d'être des personnages focaux étant beaucoup plus élevé qu'on ne le croit (60), «notre héros» est un «petit ouvrier déguisé en précepteur» (61) pour M.le directeur du dépôt, un «petit abbé» (62) pour le marquis de La Mole et le «petit secrétaire de M.de La Mole (63) pour la maréchale de Fervaques.

Il est par conséquent difficile de partager l'opinion de Georges Blin quand il affirme que si l'on ne connaît point la couleur des yeux d'un Fabrice ou d'un Julien, c'est parce que «ce sont là des yeux voyant, et non des yeux vus, ce sont yeux à travers lesquels le monde est aperçu du moins dans la plus grande partie du roman» (64). Car, outre que l'on connaît dès le début la couleur des yeux de Julien, qui sont «grands» et «noirs» et qui, «dans les moments tranquilles», annoncent «de la réflexion et du feu» (65), son être physique et moral se trouve souvent observé par différents protagonistes et reflété par leur intermédiaire. Ainsi, pour ne nous borner qu'à quelques exemples, Mme de Rênal, à

-
- 46 *Ibid.*, p. 524.
 47 *Ibid.*, p. 524.
 48 *Ibid.*, p. 603.
 49 *Ibid.*, p. 383.
 50 *Ibid.*, p. 615.
 51 *Ibid.*, p. 567.
 52 *Ibid.*, p. 614.
 53 *Ibid.*, p. 636.
 54 *Ibid.*, p. 618.
 55 *Ibid.*, p. 559.
 56 *Ibid.*, p. 246.
 57 *Ibid.*, p. 339.
 58 *Ibid.*, p. 339.
 59 *Ibid.*, p. 406.
 60 G. Genette écrit : «Même dans un roman aussi centré sur le personnage du héros que le *Rouge*, il arrive que la narration adopte le point de vue d'un autre personnage, comme Mme de Rênal, ou Mathilde, ou même M. de Rênal» (*Op. c.*, II, p. 185). Mais il va sans dire que la liste ne s'arrête pas là.
 61 Stendhal, *Op. c.*, p. 327.
 62 *Ibid.*, p. 478.
 63 *Ibid.*, p. 612.
 64 G. Blin, *Op. c.*, p. 150.
 65 Stendhal, *Op. c.*, p. 233.

leur première rencontre, voit en lui «un jeune paysan presque encore enfant, extrêmement pâle et qui venait de pleurer» (66), mademoiselle de La Mole le trouve «réellement si beau» (67) et d'une «figure si noble» (68), Mme Derville pense que ce «joli garçon a de bien sottes manières» (69), et l'évêque de Besançon qui, pourtant, a «une fort mauvaise vue», distingue en lui un «séminariste au regard fin» (70).

Il en va de même des autres personnages : leur aspect physique et/ou moral est présenté selon le point de vue du narrateur ou selon le point de vue d'un autre personnage, mais toujours est-il que, du fait même de ce que Genette appelle la «focalisation variable» (71), la portée de ce qu'on en présente dépend étroitement de l'instance du récit, comme en témoignent les détails qu'on nous prodigue sur la physionomie de cet «homme noir» qui ouvre à Julien Sorel la porte du séminaire de Besançon : les traits principaux de cette «physionomie singulière» se trouvent minutieusement décrits jusqu'à la «pupille saillante et verte de ses yeux» qui s'arrondit «comme celle d'un chat», jusqu'aux «contours immobiles de ses paupières» qui annoncent l'impossibilité de toute sympathie» et jusqu'à «ses lèvres minces» qui se développent «en demi-cercle sur les dents qui avançaient» (72).

Or, si l'on tient compte que ce portrait, l'un des plus détaillés de l'ouvrage, porte sur un personnage qui n'apparaît qu'une seule fois tout le long du récit, on est en droit d'affirmer que la connaissance qu'on peut avoir des personnages de *Le Rouge et le Noir* n'est point proportionnée au nombre de leurs apparitions, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, à la prépondérance du rôle qu'ils jouent dans l'histoire; loin de là : alors que nous avons une connaissance relativement complète et précise des personnages plutôt secondaires tels que l'abbé Chélan, l'abbé Pirard, M. de Valonod, Fouqué, le père Sorel et tant d'autres, la connaissance que nous avons des personnages de première importance tels que Julien Sorel, madame de Rênal et mademoiselle de La Mole, semble vouée à l'imprécision et à l'incomplétude. Ces personnages nous réservent toujours de l'imprévu, et l'on peut affirmer, avec J. - P. Richard, que le «héros stendhalien n'a pas un caractère», qu'«il n'est pas constamment tendu vers sa définition ou son essence» et que, par conséquent, «il vit au jour le jour, selon la couleur de l'heure ou le hasard de la

66 *Ibid.*, p. 241.

67 *Ibid.*, p. 495.

68 *Ibid.*, p. 494.

69 *Ibid.*, p. 295.

70 *Ibid.*, p. 410.

71 G. Genette, *Op. c.*, III, p. 207.

72 Stendhal, *Op. c.*, p. 375.

rencontre» (73). Mais le portrait du portier est là pour nous montrer que c'est souvent la présence du héros qui donne sa couleur à l'heure et leurs apparences aux comparses : il rend compte non seulement de l'apparence de «cette longue figure dévote», mais aussi de la terreur et de l'attention du jeune homme au moment où il franchit le seuil de l'austère institution dont celui-ci offre l'image incarnée : l'«homme noir» se réduit à son image, et le portrait à sa fonction.

C'est pour la même raison, d'ailleurs, que le narrateur de *Le Rouge et le Noir* se soustrait au canon descriptif du roman dit réaliste «en pulvérisant les descriptions» (74). Effectivement, exception faite de quelques rares descriptions essentiellement «extra-temporelles» relevant du niveau de la narration comme celles de la grande rue de Verrières et d'une scie à eau» (75), les descriptions topiques relativement détaillées concernant le vieux château, le «jardin dessiné comme celui des Tuileries» et le champ «planté de pommiers» que M.de Rênal possède à Verrières» (76) ou l'antique abbaye de Bray-le-haut, ne se présentent point en blocs distincts, mais en étroite dépendance et alternant avec les déplacements du personnage focal qui s'y meut : ceux, par exemple, de Julien Sorel qui poursuit son chemin «au milieu des plus beaux aspects que puissent présenter les scènes de montagnes» (77) ou qui cherche à arriver auprès du jeune évêque «secouant toutes les portes qu'il rencontrait» (78).

Il semble donc légitime d'affirmer, avec Blin, que, chez Stendhal, «la description vise à expliquer non l'action, mais uniquement les modalités de l'action» (79), et, étant donné que, le plus souvent, ce sont eux qui assument ces modalités en tant que sujets de l'énonciation délégués, on peut conclure, toujours avec Blin, que ce sont les personnages qui «supportent leur milieu» (80). Cela revient à dire que, si l'on se réfère à quelque aspect extérieur d'un lieu ou d'un objet, c'est parce que cet aspect occupe le regard ou la pensée du personnage focal du moment : si l'on fait état, par exemple, de l'«élégance de l'architecture» de la salle de jugement et d'«une foule de jolies petites colonnes taillées dans la pierre avec le plus grand soin» (81), c'est parce que Julien So-

73 J.-P. Richard, *Littérature et Sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 37.

74 G. Genette, *Op. c.*, III, p. 135.

75 On a vu que la description de la grande rue ne correspondait à aucun temps diégétique, et la scie à eau est présentée comme une scie à eau, comme une sorte de modèle et non comme la scie à eau du père Sorel.

76 Stendhal, *Op. c.*, p. 275.

77 *Ibid.*, p. 284.

78 *Ibid.*, p. 314.

79 G. Blin, *Op. c.*, p. 45.

80 *Ibid.*, p. 77.

81 Stendhal, *Op. c.*, p. 672.

iel, «fort calme», y promène longuement ses regards, et, si l'on décrit avec une certaine richesse de détails ces «énormes quartiers de roches nues» et ces «grands hêtres» qui s'élèvent «presque aussi haut que ces rochers», c'est parce que Julien Sorel, «sensible un moment à la beauté ravissante des bois», s'arrête plus d'une fois pour les contempler (82).

Mais on sait que ces descriptions fragmentaires du monde extérieur sont elles-mêmes assez rares dans l'ensemble de l'ouvrage : du salon de M.de Rênal, où Julien Sorel entre pour la première fois, on ne connaît que la beauté et le fait qu'il donne sur le jardin; de la chambre qu'il va occuper durant des mois chez le maire, on n'a presque aucune indication sinon qu'elle se trouve au second étage; on n'a aucune indication encore sur sa chambre au séminaire de Besançon, sinon que c'est une «petite chambrette de huit pieds en carré, au dernier étage de la maison», donnant «sur les remparts» (83); de sa chambre à l'hôtel de La Mole, on sait seulement que c'est une «jolie mansarde» donnant «sur l'immense jardin de l'hôtel» (84); de la chambre de prison de Besançon où on l'installe, on ne peut savoir que la grâce et la légèreté piquante et l'«échappée de vue superbe» qu'elle offre «entre deux murs au delà d'une cour profonde» (85).

On peut poursuivre encore le recensement, le résultat, à quelques exceptions près, reste le même : on ne trouve que des bouts de descriptions pulvérisées. Outre qu'elles sont presque toujours fragmentaires, ces descriptions sont loin d'offrir un aspect objectif du monde et des objets auxquels elles se réfèrent, elles reflètent bien plutôt les impressions des personnages qui les considèrent ou, ce qui revient au même, qui se les représentent. Ainsi, le salon de M.de Rênal est «beau», les salons de l'hôtel de La Mole sont «aussi tristes que magnifiques» (86), tout est «magnifique et neuf» dans la maison de M.de Valenod (87), les ruines de l'ancienne église de Vergy sont «pittoresques» (88), la «belle église neuve» de Verrières est «magnifique» (89), et cette cellule du dortoir de l'abbaye de Bray-le-Haut où l'évêque d'Agde est en train de se préparer pour la cérémonie paraît d'une «magnificence mélancolique» (90).

Ces bribes de descriptions, limitées à quelques immeubles, rendent compte, comme on le voit, de certaines qualités intrinsèques du réfé-

82 Ibid., p. 276.

83 Ibid., p. 381.

84 Ibid., p. 448.

85 Ibid., p. 650.

86 Ibid., p. 445.

87 Ibid., p. 347.

88 Ibid., p. 288.

89 Ibid., p. 240 et 312.

90 Ibid., p. 314.

rent en même temps que de la sensibilité et de la position du sujet qui l'appréhende, mais elles n'en restent pas là : considérées dans leur ensemble, elles mettent en évidence les rapports profonds qui existent entre l'espace et les personnages en vertu d'un nombre limité de traits récurrents qui, chaque fois, définissent l'endroit dont on parle selon certaines isotopies thématiques. Et ce sont celles de la «beauté» et la «laidéur», de la «joie» et de la «tristesse», de la «nudité» et de la variété du «clair» et du «sombre», du «large» et de l'«étroit», de l'«ouvert» et du «fermé», du «haut» et du «bas» tant pour les immeubles considérés que pour toutes sortes d'espaces.

Or, on sait que Julien Sorel, pour n'en rester qu'à lui, aspire d'abord à la «hauteur» parmi toutes ces qualités de l'espace. On sait aussi que, sur ce chapitre, ses vœux sont presque toujours comblés. A notre première rencontre, nous le trouvons non «à la place qu'il aurait dû occuper, à côté de la scie», mais «à cinq ou six pieds plus haut, à cheval sur l'une des pièces de la toiture» (91). Plus tard, parti pour aller voir son ami, il se découvre un plaisir immense à être «comme un oiseau de proie, au milieu des roches nues qui couronnent la grande montagne» ou de s'établir dans cette «petite grotte au milieu de la pente presque verticale d'un des rochers» (92). Entré au séminaire, on l'installe au dernier étage de la maison dans une cellule qui donne «sur les remparts» et sur cette «jolie plaine que le Doubs sépare de la ville» (93). Venu à Paris, on l'installe cette fois «dans une jolie mansarde qui (donne) sur l'immense jardin de l'hôtel» (94). Prisonnier, il se trouve logé «dans l'étage supérieur d'un donjon gothique» qui, une fois de plus, dispose d'une «échappée de vue superbe» (95). Exécuté, il se reposera selon son désir sur les hauteurs de la «grande montagne qui domine Verrières», dans cette petite grotte «située d'une façon à faire envie à l'âme d'un philosophe» (96).

Il ne fait cependant pas de doute que, parmi tous ces lieux élevés que Julien occupe successivement, il n'y a que cette petite grotte de la grande montagne qui lui donne une complète satisfaction : il s'y retire plus d'une fois la nuit, «plus heureux qu'il ne l'avait été de la vie, agité par ses rêveries et par son bonheur de liberté» (97), alors que les autres endroits, si magnifiques qu'ils lui paraissent au premier abord, finis-

91 *Ibid.*, p. 232.

92 *Ibid.*, p. 284.

93 *Ibid.*, p. 381.

94 *Ibid.*, p. 448.

95 *Ibid.*, p. 650.

96 *Ibid.*, p. 698.

97 *Ibid.*, p. 285.

sent toujours comme les lieux par excellence de ces «profonds sommeils» qui font table rase du monde et de ses soucis. O, si ces lieux offrent une analogie frappante avec la petite grotte par leur hauteur, par leur étroitesse, par leur relative nudité et par leur ouverture sur de vastes étendues, ils s'en distinguent par cela même que leur ouverture n'est qu'apparente : ils s'ouvrent au monde sans y conduire, ils offrent au regard de vastes et de superbes vues comme pour mieux révéler l'antinomie qui les en distingue ; celle de la culture à la nature.

En effet, de cette maison d'une «assez belle apparence» avec ses «jardins magnifiques», que les administrés du maire de Verrières appellent le «château» (98) et du «vieux château» de Vergy avec «force bordures de buis et allées de marronniers» (99) jusqu'au «donjon gothique» datant du «commencement du XIV^e siècle» de la prison de Besançon (100), Julien ne séjourne que dans des demeures hautement «culturelles» en vertu de leur valeur artistique et historique, et, enfermé tout seul dans quelque chambrette écartée, admirant plus la «vue charmante» offerte par la nature que le refuge provisoire qui la domine (101), il y retrouve, sans le savoir peut-être, l'image même de la contradiction profonde de son existence : celle d'un être divisé entre la nature et la culture.

Car Julien, «une sorte d'enfant trouvé» hait de toute sa famille et la haissant à son tour (102), révolté contre «ce que l'orgueil des gens riches appelle la société», et toujours aussi décidé à s'en venger (103), est d'abord un être de la nature, un «oiseau de proie» solitaire malgré tout le savoir qu'il possède, et, ne partageant aucune des valeurs et des expériences de cette société qu'il hait, s'en servant sans trop y croire et à des fins par trop personnelles, il a à tout moment à improviser le moindre de ses actes, alors que mademoiselle de La Mole, pourtant si «en dehors des habitudes sociales», ne fait que suivre un modèle même dans cet acte de «courage surhumain» qui nous glace (104). C'est pour cela que «notre héros» vit réellement «enfermé dans un présent saccadé et successif» (105) et se désintéresse de sa propre situation dès qu'elle se trouve révolue : tandis que tant d'êtres cherchent à s'emparer de

98. *Ibid.*, p. 220.

99. *Ibid.*, p. 262.

100. *Ibid.*, p. 650.

101. «Quelle vue charmante!» s'écrie Julien en entrant dans la cellule no 103 du séminaire. (Stendhal, *Op. c.*, p. 382).

102. Stendhal, *Op. c.*, p. 249.

103. *Ibid.*, p. 675.

104. *Ibid.*, p. 698.

105. J. - P. Richard, *Op. c.*, p. 36.

lui pour recouvrer leur intégralité, il reste jusqu'à la fin l'être de l'incomplétude et du discontinu, partagé qu'il est entre sa liberté d'être sans passé et cette culture du monde ennemi, qu'il a en quelque sorte «naturalisée» déjà en apprenant par coeur le livre sacré, mais qu'il ne peut assumer.

De là vient sa force et sa faiblesse, de là vient l'énergie qu'il met à grimper vers les hauteurs «naturelles» et sa passivité à gravir les hauteurs «culturelles». Il est intéressant de remarquer à cet effet que, exception faite de la pièce de toiture dans le scie à eau de son père et de la petite grotte en haut de la grande montagne, c'est d'une manière passive et presque détournée que Julien Sorel atteint les refuges successifs de sa vie brève dans le monde ennemi : c'est derrière le portier et dans un état de complet épuisement qu'il arrive dans «la cellule no 103» du séminaire; c'est M. de La Mole lui-même qui, «montant deux à deux les marches d'un *petit escalier dérobé*», conduit et installe «notre héros» dans sa jolie mansarde; ce sont les gens d'un monde étranger qui, une fois de plus, ont «la bonté de le loger» dans l'étage supérieur du donjon gothique.

En revanche, il est d'autres hauteurs que Julien atteint avec une facilité étonnante et, presque toujours, avec une joie sans bornes : celles auxquelles il accède à l'aide de quelque échelle - objet intermédiaire, sans stabilité, à mi-chemin entre la nature et la culture. On le voit «vol-tiger d'échelle en échelle» pour revêtir les piliers de la cathédrale de Besançon d'«une sorte d'habit de damas rouge qui monte à trente pieds de hauteur», (106). C'est avec une «énorme échelle», à la fois encombrante et pratique, qu'il parvient jusque dans la chambre de Mme de Rênal pour y passer avec elle quelques-unes des plus belles heures de sa vie (107); c'est encore à l'aide d'une «immense échelle» qu'il arrive dans la chambre de mademoiselle de La Mole (108); et c'est en se servant de la même échelle qu'il réussit à remporter cette victoire inespérée sur le coeur de la hautaine jeune fille (109).

Toutefois, pour couronnés qu'ils soient de victoires sentimentales, ces exploits que Julien Sorel réalise si facilement au moyen de ses échelles n'ont que des résultats précaires : son succès à la cathédrale ne lui servira pas à grand'chose, il sera obligé de quitter comme un voleur la chambre de Mme de Rênal, et la victoire remportée sur le coeur de mademoiselle de La Mole ne donnera pas de suite à ce qu'il a toujours convoité : la revanche sur la société. Objet merveilleux qui

106 Stendhal, *Op. c.*, p. 397.

107 *Ibid.*, p. 427.

108 *Ibid.*, p. 539.

109 *Ibid.*, p. 559.

semble donner des ailes à son usager, mais que le monde auquel aspire Julien Sorel rejette en dehors de lui, c'est-à-dire en fin de compte dans la nature, l'échelle reste incapable de parachever une transition définitive et, tout comme ces escaliers dérobés que les riches réservent aux ressortissants du monde opposé, elle souligne d'une manière frappante l'écart irréductible qui existe entre le monde d'où vient le « plébéien révolté » et celui auquel il voudrait accéder. On dirait que le grand malheur de Julien, c'est de ne pouvoir gravir une à une, en prenant bien son temps, les marches d'un escalier d'honneur, qui est, de toute évidence, l'« autre extrême de (sa) situation » (110).

Divisé qu'il est dans la société des hommes entre l'échelle et l'escalier, l'unité de son être n'est point dans ces places élevées qu'il occupe successivement à partir du jour où on le fait descendre de force de la toiture de la scie à eau, elle est au contraire dans ce qu'il n'a jamais cessé d'apercevoir en échappée : dans la nature, et il ne la recouvre que dans la petite grotte, irrémédiablement divisé par le coupe-ret, mais réuni par la terre : la nature incarnée.

110 Phrase très significative : « Ainsi, pensait Julien en les regardant rire dans l'escalier, il m'a été donné de voir l'autre extrême de ma situation. » (Stendhal, *Op. c.*, p. 467).