

**Université Mentouri
Faculté des Lettres et des langues
Département de Langue et Littérature françaises**

**N° de série
N° d'ordre**

Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de MASTER

Filière

SCIENCES DES TEXTES LITTÉRAIRES

Intitulé :

***Le Rouge et le Noir* entre
effet-chronique et effet-fiction**

Présenté par : KHEBBAB KHAOULA

Membres du jury :

**Président : Jamel Ali Khodja
Professeur
Université Mentouri Constantine**

**Rapporteur : Med Salah Dadci
Maitre assistant chargé de cours
Université Mentouri Constantine**

**Examineur : Amor Nabti
Maitre assistant chargé de cours
Université Oum el Bouaghi**

Année universitaire 2009-2010

Remerciements

Au bout de notre travail de recherche, le Dieu Tout Puissant est grandement remercié pour nous avoir protégé, gardé et donné son souffle de vie.

Nous remercions sincèrement notre encadreur de mémoire M. Med Salah Dadci, maître assistant chargé de cours à l'université de Mentouri de Constantine. Nous tenons à lui exprimer toute notre reconnaissance pour son dévouement, la confiance qu'il nous a accordée, sa rigueur et la qualité des commentaires et suggestions dont il nous a fait part.

Nous remercions aussi les membres du jury qui ont accepté de juger et d'évaluer notre travail.

Nous remercions particulièrement nos familles, qui nous ont soutenus et encouragés durant toute la période de nos études, et surtout nos chers parents, pour leurs encouragements et leur soutien moral.

Merci à tous nos amis de leurs soutiens matériels et intellectuels.

Merci à toute personne qui aurait contribué de près ou de loin dans l'accomplissement du présent travail.

*Enfin nous exprimons notre profonde reconnaissance à tous les enseignants du département de Langues et Littérature françaises
Constantine*

Merci à tous.

Le sommaire

Introduction

1^{ère} partie : Sources d'inspiration

2^{ème} partie : Effet-chronique

- Structure narrative dans *Le Rouge et le Noir*14
- Théorie du romans-miroir.....29
- Le réalisme subjectif.....30
- Les modalités du récit.....31
- Le rythme de la narration.....34
- L'effet de réel.....36

3^{ème} partie : Effet-fiction

- *Le Rouge et le Noir* ?.....48
- Les intrusions de l'auteur53
- Quelques erreurs temporelles.....55
- Les digressions.....56
- Les figures de style.....57

Conclusion

Bibliographie

Introduction

La littérature française au cours de son histoire a été caractérisée par divers courants et écoles littéraires qui la marquèrent sur tous les plans et les genres. Ainsi le dix-neuvième siècle a connu le romantisme, le naturalisme et enfin le réalisme, ce dernier terme désigne plus particulièrement la tendance qui parut en France dans la seconde moitié de ce même siècle (vers 1850 et 1890 plus exactement) et manifestant une double réaction contre les normes du classicisme académique et les aspirations romantiques. Il peut être défini, au sens large, comme : « *la volonté de rendre par les mots la réalité elle-même, à partir d'une observation scrupuleuse des faits* »¹ et dont le seul objectif et demeure celui de dépeindre la réalité telle qu'elle est, sans artifice, sans idéalisation et embellissement du sujet, choisissant ses sujets dans la classe moyenne ou populaire, et abordant des thèmes de la vie courante. Le réalisme se caractérise par : « *la recherche des histoires vraies, par la juste observation des personnages, du milieu social, par un style objectif.* »²

A cet égard, *Le Rouge et le Noir* sous-titré *Chronique de 1830*, constitue l'une des œuvres majeures incarnant le courant réaliste connu pour sa prédilection pour les histoires vraies et sa minutie du détail. Ce roman est l'un des plus connus de Stendhal, de son vrai nom Marie-Henri Beyle, il est né le 23 janvier 1783 à Grenoble. Il perd sa mère alors qu'il est encore enfant, et souffre du despotisme de son père et de son précepteur, en 1800 il fut engagé dans l'armée, occupant essentiellement des fonctions administratives et militaires. Il était aussi un fan d'art et un grand passionné d'Italie où il a effectué de nombreux voyages, c'est sous le pseudonyme de Stendhal qu'il publie *Rome, Naples, Florence* en septembre 1817. Son nom de plume est inspiré d'une ville allemande « Stendal », où il demeura en 1807-1808. Il meurt à Paris d'une attaque d'apoplexie en 1842.

¹. <http://www.espacefrancais.com/realisme.html>

². Ali khodja, *Vocabulaire commenté de français*, Ed, Dar-El-Houda, 2004, Algérie

Ses romans tels que *Le Rouge et le noir* (1830), *La Chartreuse de Parme* (1839) et *Lucien Leuwen* (inachevé) ont fait de Stendhal l'un des plus grands représentants de la littérature française et plus spécialement du roman français réaliste de l'époque. Ses romans caractérisés par leur style singulier, limpide, simple et naturel visent avant tout comme finalité, le vrai : « *la vérité, l'âpre vérité* »¹ mélangés à ce côté psychologique et mettant en scène des personnages jeunes en particulier, aux traits romantiques, rêvant de gloire et d'ambition.

L'histoire que relate ce texte réaliste est celle d'un certain Julien Sorel, le destin le fait fils d'un simple charpentier, doté d'une estimable culture au moyen de sa mémoire prodigieuse et exceptionnelle qui lui permet d'apprendre l'Ancien Testament et le latin par cœur. Son modèle ainsi que celui de son auteur, bien que discret, est Napoléon Bonaparte, qui le fait rêver d'une ascension à la fois sociale et politique aussi brillante que ce lieutenant qui devient empereur. En raison de sa faible morphologie, la fonction militaire lui est interdite, il décide donc d'embrasser la carrière ecclésiastique, et devient par la suite le précepteur des enfants de M. de Rênal, le maire de la petite ville de Verrières. L'ambition de Julien naît, il se donne pour son premier but la conquête du cœur de Mme de Rênal, cette charmante femme, délicate et maternelle, cependant il doit user de tartufferie pour que son époux ne s'en aperçoive pas. Le jeune fils de sa maîtresse tombe gravement malade, et Mme de Rênal se croit châtiée par Dieu pour son comportement immoral et son adultère. M. de Rênal finit par avoir vent de la liaison et de l'adultère de sa femme et du jeune précepteur, et chasse Sorel de la ville. Mais Julien ne cessera de chérir encore plus celle qu'il déserte. Après un bref passage au séminaire de Besançon, le poste de secrétaire du marquis de la Mole lui sera proposé par l'abbé Pirard, à Paris. Il reprend le même plan et parvient à séduire la fille du marquis aussi, Mathilde, qui finit par se livrer à ce jeune ambitieux et arrive à convaincre son père le Marquis de la Mole de la marier à Julien Sorel qui sera anobli. Lorsque ce dernier est sur le point d'achever son plan et accède à sa gloire le Marquis reçoit une lettre de Mme de Rênal l'ancienne maîtresse de Julien qui le dénonce, lui et son ambition, et le met en garde contre son futur beau-fils l'hypocrite. Julien, sous l'emprise de la colère, se rend à

Verrières où il tente de mettre fin aux jours de Mme de Rênal, mais il n'y arrive pas. Emprisonné, à cause de sa tentative de meurtre, il recevra les visites Mme de Rênal qui lui pardonne son acte impulsif et de Mathilde aussi. Julien sera condamné à mort.

Ce qui a motivé le choix de ce corpus en particulier parmi tant d'autres. C'est qu'il nous a été offert, il y a quelques années par une personne qui nous est très chère, mais aussi notre goût pour les classiques de la littérature française et le vintage. Au moment de sa lecture nous étions séduits par la subtilité du narrateur à lier la description de la réalité sociale à l'action romanesque. Mais aussi sensible à la thématique sociale abordée, et surtout ce tableau morne et démoralisant d'une société et d'un personnage victime, d'un monde qui ne lui souhaite que sa perte. Cela est de nature à accentuer le potentiel dramatique du roman.

Lorsque notre choix s'est porté sur ce corpus, nous étions lucides que ce sujet a constitué l'objet de plusieurs mémoires et thèses. En effet cette œuvre réaliste du 19^{ème} siècle a été le centre de nombreux travaux et nous sommes consciente des risques que nous prenons en travaillant sur un sujet qui a fait l'objet de plusieurs travaux de recherches.

Bien que c'est une œuvre classique, la thématique reste toujours d'actualité, et les sujets abordés font partie de la vie courante: l'adultère, l'ambition et la mort, mais ce qui nous intéresse le plus particulièrement, c'est comment, inspiré d'un simple fait divers lu par accident, le narrateur nous peint un déjà vécu, une histoire, et nous fait croire que ce qu'il raconte est vrai ? Alors que la langue ne peut et ne pourrait copier le réel. C'est une évidence, mais le plus important est d'interroger, de questionner par quels procédés réalise-il l'effet de réel ? Et dans quel objectif ? Et à l'aide de quels moyens linguistiques et stylistiques s'engage-t-il à créer l'illusion référentielle ? Et Pourquoi s'emploie-t-il à la détruire ?

L'objectif principal visé dans ce travail de recherche et de rédaction est celui d'élucider le paradoxe dominant dans notre problématique, la création de l'effet de réel (effet-chronique) dans un premier temps ensuite la destruction de ce même ancrage référentiel dans un second temps (effet-fiction).

Nous signalons le peu de documentation théorique, non pas qu'elle nous manquait, mais nous tenions que notre travail et notre analyse soient mis en avant, et qu'ils ne soient pas masqués par des pages et des pages de citations théorique.

Nous envisageons d'élaborer le plan suivant qui comprendrait trois grandes parties principales et qui est le suivant :

Introduction.

1^{ère} Partie : Les sources d'inspiration.

2^{ème} Partie : L'effet-chronique.

3^{ème} partie : L'effet-fiction.

Conclusion.

Bibliographie.

L'introduction sera consacrée à la présentation de l'auteur et de l'œuvre mais aussi à la formulation de la problématique. La première partie exposera les différentes sources d'inspiration de l'auteur. La seconde ; « effet-chronique » dans laquelle nous allons assigner à notre travail l'objectif suivant qu'est l'analyse du texte premier celui de *la gazette des tribunaux* et faire la comparaison avec notre corpus, de surcroît nous allons faire appel à la narratologie dont on examinera certaines catégories et instances narratives (espace, temps, personnages...) Ajoutons à cela, la poétique des genres (qui va nous permettre de classer et de catégoriser le texte de notre corpus) et la poétique de la description (Cf. Les travaux de Ph. Hamon). La troisième partie, « effet-fiction » sera consacrée à la destruction de l'effet de réel dans notre texte, on fera appel aux ouvrages théoriques qui répondent à cette finalité. Dans un dernier temps, la conclusion résumera l'objectif de notre recherche et la visée de notre travail, ajoutant en fin la bibliographie qui sera une référence d'ouvrages.

1^{ère} Partie

Les sources d'inspiration.

Dans son l'article « Texte (théorie du) » de l'*Encyclopædia universalis*, Barthes écrit que : « *tout texte est intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.* »¹ Se basant sur ces propos clairs et directs, nous allons aborder la première partie de notre travail de recherche qui s'intitule « les sources d'inspiration ».

L'intertextualité, notion proposée par Julia Kristeva, est définie comme une : « *interaction textuelle* » qui permet de considérer « *les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transforms de séquences (codes) prises à d'autres textes.* »² En effet, le texte littéraire selon, elle est constitué comme une transformation ou une combinaison des différents textes précédents compris comme des codes utilisés par l'auteur. Cette relation entre deux ou plusieurs textes se manifeste sous différentes formes par le biais par exemple de la citation, de l'allusion, du plagiat...

Notre texte de recherche *Le Rouge et le noir* ne fait pas l'exception, notons que la trame romanesque de notre corpus est en effet empruntée à des faits divers publiés dans *la Gazette des tribunaux*, ouvrage Périodique énormément lue à l'époque, contenant les nouvelles des tribunaux,.

En décembre 1827, *la gazette des tribunaux* rapporte le crime d'Antoine Berthet, fils d'un maréchal ferrant d'un village à Brangues. Très tôt, il a manifesté une intelligence supérieure à la moyenne, mais doté d'une constitution physique délicate le rendant ainsi inapte aux travaux manuels, il fut entré dans le séminaire de Grenoble, mais il n'y tardera pas, à la suite d'une maladie, il fut obligé de suspendre ses études. M. Michoud de la Tour, le choisit alors comme précepteur de ses enfants. Avant la fin de cette même année, il fut renvoyé, des bruits circulent que Berthet aurait entretenu une liaison avec Mme Michoud. Après un nouveau séjour au séminaire à Belley cette fois-ci, Berthet occupe de nouveau les fonctions de précepteur chez M. de Cordon, un voisin de M. Michoud. Là non plus il ne gardera pas longtemps son poste de précepteur, car disait-on il avait eu une

¹. « Texte (théorie du) » de l'*Encyclopædia universalis*

². *Théorie d'ensemble*, ouvrage collectif (dont Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers, et Julia Kristeva).

liaison avec Mlle de Cordon. Toutes les portes se ferment devant ce jeune Berthet, et il crut être persécuté par son ancienne maîtresse Mme Michoud à qui il reprochait son échec. La rendant ainsi responsable de ses propres échecs. Il voulut se venger d'elle. Alors dans l'église de Brangues, il tire sur elle deux coups de pistolet. La cour d'assise de l'Isère le condamne à mort, il fut exécuté à Grenoble, place Grenette, le 23 février 1828.

L'affaire Berthet est considérée comme la première source d'inspiration qui permit à Stendhal d'écrire ce roman : *« je ne puis mettre de haute portée ou d'esprit dans le dialogue tant que je songe au fond. De là travailler sur un conte tout fait comme Julien Sorel »* note Stendhal en marge de *Lucien Leuwen*. Nous jugerons de la ressemblance entre l'histoire d'Antoine Berthet et celle de Julien Sorel, d'après les extraits de *la gazette des tribunaux* suivants qui méritent d'être largement cités :

« Antoine Berthet, âgé aujourd'hui de vingt-cinq ans, est né d'artisans pauvres mais honnêtes ; son père est maréchal ferrant dans le village de Brangues. Une frêle constitution, peu propre aux fatigues du corps, une intelligence supérieure à sa position, un goût manifesté de bonne heure pour les études élevées, inspirèrent en sa faveur de l'intérêt à quelques personnes ; leur charité plus vive qu'éclairée songea à tirer le jeune Berthet du rang modeste où le hasard de la naissance l'avait placé, et à lui faire embrasser l'état d'ecclésiastique.

Le curé de Brangues l'adopta comme un enfant chéri, lui enseigna les premiers éléments des sciences, et, grâce à ses bienfaits, Berthet entra, en 1818, au petit séminaire de Grenoble. En 1822, une maladie grave l'obligea à discontinuer ses études. Il fut recueilli par le curé, dont les soins suppléèrent avec succès à l'indigence de ses parents. A la pressante sollicitation de ce protecteur, il fut reçu par M. Michoud, qui lui confia l'éducation d'un de ses enfants ; Mme Michoud, femme aimable et spirituelle, alors âgée de trente-six ans, et d'une réputation intacte, pensa-t-elle qu'elle pouvait sans danger prodiguer des témoignages de bonté à un jeune homme de vingt ans dont la santé délicate exigeait des soins particuliers ? une immoralité précoce dans Berthet le fit-elle se méprendre sur la nature de ces soins ? Quoi qu'il en soit, avant l'expiration d'une année, M. Michoud dut songer à mettre un terme au séjour du jeune séminariste dans sa maison (...).

En 1825 il obtint d'être admis au Grand séminaire de Grenoble ; mais après y être demeuré un mois, jugé par ses supérieurs indigne des fonctions qu'il ambitionnait, il fut congédié sans espoir de retour (...).

Berthet parvint encore à se placer chez M. de Cordon en qualité de récepteur. Il avait alors renoncé à l'Eglise ; mais, après un an, M. de Cordon le congédia pour des raisons imparfaitement connues et qui paraissent se rattacher à une nouvelle intrigue. Il songea de nouveau à la carrière qui avait été le but de tous ses efforts, l'état ecclésiastique. Mais il fit et fit faire de vaines sollicitations auprès des séminaires de Belley, de Lyon et de Grenoble. Il ne fut reçu nulle part ; alors le désespoir s'empara de lui. Pendant le cours de ces démarches, il rendait les époux Michoud responsables de leur inutilité. Les prières et les reproches qui remplissaient les lettres qu'il continua d'adresser à M. Michoud devinrent des menaces terribles. On recueillit des propos sinistres : « je veux la tuer », disait-il dans un accès de mélancolie farouche (...). Ces étranges moyens produisaient une partie de leur effet. M. Michoud s'occupait activement à lui rouvrir l'entrée de quelque séminaire ; mais il échoua (...). Tout ce qu'il put obtenir, fut de placer Berthet chez M. Trolliet, notaire à Morestel (...). Mais Berthet, dans son ambition déçue, était las, selon sa dédaigneuse expression, de n'être toujours qu'un magister à 200 francs de gages. Il n'interrompit point le cours de ses lettres menaçantes(...).

C'est au mois de juin dernier que Berthet était entré dans la maison Trolliet. Vers le 15 juillet ; il se rend à Lyon pour acheter des pistolets ; il écrit de là une lettre pleine de nouvelles menaces ; elle finissait par ces mots : « Votre triomphe sera, comme celui d'Aman, de peu de durée. » De retour à Morestel, on le vit s'exercer au tir (...).

Le dimanche 22 juillet, de grand matin, Berthet charge ses deux pistolets à doubles balles, les place sous son habit, et part pour Brangues (...). A l'heure de la messe de paroisse, il se rend à l'église et se place à trois pas du banc de Mme Michoud. Il la voit bientôt venir accompagnée de ses deux enfants dont l'un avait été son élève. Là, il attend, immobile... jusqu'au moment où le prêtre distribua la communion... « Ni l'aspect de la bienfaitrice, dit M. le procureur général, ni la sainteté des lieux, ni la solennité du plus sublime des mystères d'une religion au service de laquelle Berthet devait se consacrer, rien ne peut émouvoir cette âme dévouée au génie de la destruction.

L'œil attaché sur sa victime, étranger aux sentiments religieux qui se manifestent autour de lui, il attend avec une infernale patience l'instant où le recueillement de tous les fidèles va lui donner le moyen de porter des coups assurés. Ce moment arrive, et lorsque tous les cœurs s'élèvent vers Dieu présent sur l'autel, lorsque Mme Michoud prosternée mêlait peut-être à ses prières le nom de l'ingrat qui s'est fait son ennemi le plus cruel, deux coups de feu successifs et à peu d'intervalle se font entendre. Les assistants épouvantés voient tomber presque en même temps et Berthet et Mme Michoud, dont le premier mouvement, dans la prévoyance d'un nouveau crime, est de couvrir de son corps ses jeunes enfants effrayés. Le sang de l'assassin et celui de la victime jaillissent confondus jusque sur les marches du sanctuaire. »¹

La seconde source d'inspiration a aussi été publiée dans *la Gazette des tribunaux* c'est l'affaire Lafargue. Adrien Lafargue, un simple ouvrier ébéniste à Bagnères-de-Bigorre, était tombé amoureux d'une femme mariée, cette femme Thérèse Loncan, qui non seulement n'avait pas repoussé les avances de ce dernier, mais les avait même provoquées. Lassée de cet amant, elle lui fit clairement comprendre qu'il l'ennuyait. Jaloux et déçu, Lafargue voulut se venger de cette infidèle : non seulement il tua sa maîtresse de deux coups de pistolet, mais il lui trancha aussi la tête. Le 21 mars 1829, la cour d'assise des Hautes-Pyrénées, condamna ce jeune meurtrier à cinq ans de prison, lui accordant des circonstances atténuantes. Stendhal fait lui-même, semble-t-il, référence à cette affaire dans *Promenades dans Rome*. Elle lui fournit aussi un certain nombre de traits qu'il prête à Julien Sorel, nous citerons un extrait :

« Lafargue a vingt-cinq ans (...). Il a reçu de la nature une physionomie intéressante. Tous ses traits sont réguliers, délicats, et ses cheveux arrangés avec grâce. On le dirait d'une classe supérieure à celle qu'indique son état d'ébéniste. »²

Au-delà des faits divers criminels, un rapprochement judicieux a été tenté entre Julien Sorel et Claude-Marie Guyétand, qui, avec son poème satirique *Le Génie vengé*, a connu une certaine célébrité vers la fin du 18^{ème} siècle. Il est né de parents serfs en 1748 dans le Haut-Jura, il passera par le séminaire de Besançon avant de devenir à Paris le secrétaire du marquis de Villette et restera avec lui jusqu'à la mort de ce dernier. Cette

¹. *La Gazette des Tribunaux*. Numéros des 28, 29, 30 et 31 décembre 1827

². Stendhal, *Promenades dans Rome*, page : 71

piste permet d'éclairer le choix de la Franche-Comté comme cadre spatial de la première partie du *Rouge et le Noir*, mais aussi dans la dernière partie du deuxième livre car Julien sera jugé à Besançon.

Une autre ressemblance qu'on remarque entre Julien Sorel et un assassin dont le nom est l'anagramme exacte de ce dernier, Louis Jenrel, criminel dont un extrait de journal évoque l'exécution (« *Pauvre malheureux, ajouta-t-il avec un soupir, son nom finit comme le mien... et il froissa le papier...* »)¹ ; soulignant ainsi le pressentiment du destin tragique qui attendait Julien Sorel.

En dernier lieu, nous allons citer une affaire déjà connue, l'affaire Berthet. Nous n'avons pas réussi à nous procurer tout l'article de *la Gazette des tribunaux*, qui, malgré tant de recherches et d'efforts, reste presque introuvable ; en revanche, nous avons réussi à nous procurer un roman de Jean Prévost dont le titre est *L'affaire Berthet*. Nous allons nous appuyer sur ce roman en particulier, car non seulement il retrace tout le parcours du jeune Antonin Berthet, mais aussi dans la dernière page du roman nous avons été marquée par une phrase qui nous semble extrêmement importante :

« *Ne le montre pas à ton mari, ma chère, on dit que c'est ton histoire et c'elle d'Antonin.*

- *Et cela s'appelle ?*

- *Le Rouge et le Noir.* »²

Sur ses propos clairs et directs, nous ajoutons le texte de Jean Prévost « *L'affaire Berthet* », malgré qu'il soit postérieur au *Rouge et Noir*, sans donner un résumé, car la trame ressemble fortement à celle de *La Gazette des tribunaux*.

¹. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Livre I, chap. 5, page : 31

². Jean Prévost, *L'affaire Berthet*, Ed Stock, 1987.

2^{ème} Partie

L'effet-chronique.

La structure narrative dans *Le Rouge et le Noir*

Le Rouge et le Noir est un roman relatant l'existence de Julien Sorel. En effet, c'est autour de ce dernier que s'organise la narration, invitant le lecteur à suivre avec minutie l'itinéraire de ce jeune personnage, sous un masque d'hypocrite et d'ambitieux rêve d'une ascension prodigieuse, semblable à celle de son idole Napoléon. Il usera de subterfuges et de stratagèmes afin de se hisser au-dessus de sa position sociale, nourrissant, de ce fait, une ambition démesurée, qui lui sera néanmoins fatale.

Une œuvre diptyque

La forme de notre œuvre est celle d'un diptyque, le roman est découpé en chapitres, eux-mêmes organisés en deux livres. Sa structure est si rigoureuse, car autour de chacun de ces deux livres s'organise une aventure amoureuse qui lie Julien à la femme (Mme de Rênal) ou la fille (Mathilde de la Mole) de la maison.

Cette division en deux parties nous semble correspondre à la distinction entre l'univers de la province et celui de Paris. Malgré que cette dernière nous paraisse si évidente, elle est fortement remise en question par le coup de théâtre final, celui dans lequel Julien retourne à Verrières suivi de son incarcération à Besançon.

Mais aussi la séparation en deux livres, ne répondrait-elle pas à la succession des conquêtes et amours de Julien, étant donné que chacune d'elles correspond à un cadre spatial qui lui est bien propre? Mais encore une fois, la fin du roman va bouleverser cette hypothèse, vu que les deux femmes, à l'issue de l'histoire, seront ensemble aux côtés de Julien.

Symbolique du titre

Le Rouge et le Noir, ce titre énigmatique a fait couler tant d'encre. Cet élément péritextuel (pour reprendre un peu la terminologie de Genette) obscur, à première vue, véhicule un bon nombre de significations. Il est fondé sur le principe de l'opposition de

deux couleurs, la structure de ce titre répondait à la mode de l'époque tel que *Le Rose et le Vert* (roman qu'il écrit en 1837 mais qui demeure inachevé), mais aussi *l'Amarante et le Noir* (ou *Lucien Leuwen*). Pour Michel Butor, « *Le Rouge et le Noir est remarquablement nommé. Il ne viendrait à l'idée de personne de lui trouver un autre titre. Le roman est vraiment rouge et noir* »¹.

Romain Colomb a donné un renseignement précieux sur ce titre ; « *depuis plus d'une année je voyais sur la table à écrire de Beyle un manuscrit portant en gros caractères sur la couverture, le mot Julien : nous ne nous étions jamais entretenus. Un matin de mai 1830, il s'interrompt brusquement au milieu d'une conversation, et me dit : Si nous l'appelions Le Rouge et le Noir ! Ne comprenant rien à cette apostrophe tout à fait étrangère au sujet de notre causerie, je le prie de me l'expliquer. Lui, suivant son idée réplique : « Oui, il faut l'appeler Le Rouge et le Noir. » et saisissant le manuscrit, il substitua ce titre à celui de Julien.* »²

De nombreuses hypothèses, le concernant, furent proposées, et le mystère qui régnait dessus fut enfin élucidé. Pourquoi notre auteur a-t-il choisi ces deux couleurs et non pas d'autres ? L'idée de ce titre lui vint soudain, n'oublions pas de signaler que ce roman avait pour titre premier *Julien* et pour sous-titre *chronique de 1830*, qui ne changera pas jusqu'à nos jours.

Il y a ceux qui soutiennent que ces deux couleurs font allusion aux deux couleurs de la roulette ; en effet la vie est un jeu et Julien mise sur le noir et perd, mais dans une autre vie, il aurait misé sur le rouge et aurait peut-être gagné, mais tout au long du texte, à aucun moment il n'était question ni de jeu, ni de hasard ni de roulette. Ce qui, selon toute probabilité, tendrait à infirmer cette hypothèse.

Pour d'autres, le choix de ces deux couleurs est un signe prémonitoire du destin ; le noir qui annonçait la mort du héros sur l'échafaud, et le rouge, ce rayon sanguin dans cette église sombre.

On suppose aussi que, dans le rouge, se lit la tache sanglante sur le sol de l'église de la petite ville de Verrières, et dans le noir, l'habit noir que portera Mathilde de La Mole lors de son deuil.

¹. « Fantaisie chromatique à propos de Stendhal » in Les Cahiers du chemin, N° 21, Gallimard, 1974.

². Colomb, *Notice*, Hetzel, 59.

Certains lecteurs ont trouvé dans le rouge comme une allusion à la robe rouge portée par les juges qui condamnent Julien Sorel à la peine de mort, et le noir dans celle de la congrégation.

On a aussi supposé que le rouge symbolise l'amour, la passion et le péché, alors que le noir connoterait le luxe, la noblesse, L'autorité, la puissance, mais aussi la mort, la peine, le deuil et la fin.

Mais l'explication la plus probante demeure celle de Stendhal lui-même. En effet l'interprétation que donne le romancier est que : «*Le rouge signifie que, venu plus tôt, Julien eut été soldat ; mais à l'époque où il vécut, il fut forcé de prendre la soutane, de là le noir.* »¹ Cette explication correspond à ce que Stendhal avait déjà écrit dans *Rome, Naples et Florence*. Certes, le noir est associé à la carrière ecclésiastique, comme en témoigne le commentaire du narrateur sur le séminaire de Besançon : «*peut être ce qu'il (Julien) vit au séminaire est-il trop noir pour le coloris modéré que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles*»², mais aussi l'habit noir que portait Julien chez les Rênal et le marquis de la Mole : «*le nouveau précepteur tout habillé de noir* »³, «*l'habit noir complet que je viens de lever chez le drapier*»⁴, «*par le bel habit noir*»⁵ etc.

Alors que dans le rouge, on pourrait lire le signe révélateur de la beauté de la femme : «*Elle n'est pas jolie, elle n'a point de rouge. SAINTE-BEUVE*»⁶, ou le sang que croit voir Julien dans l'église de Verrières : «*En sortant, Julien crut voir du sang près du bénitier, c'était de l'eau bénite qu'on avait répandue: le reflet des rideaux rouges qui couvraient les fenêtres la faisait paraître du sang.* »⁷

Si le titre ne raconte pas l'histoire, c'est le récit qui s'en chargera, sa fonction essentielle est thématique (selon la terminologie de Genette). Il est chargé d'indiquer le sujet abordé dans l'œuvre, même si, dans ce cas de figure, cela n'est pas évident. Comme, nous venons de le voir, chargé de multiples significations, très polysémique, le titre se prête à diverses lectures.

². Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Livre I, chap.27, page : 225.

³. op. cit., p. 39.

⁴. op. cit., p. 40.

⁵. op. cit., p. 43.

⁶. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, épigraphe liminaire du livre II.

⁷. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Livre I, chap.5, page : 31.

L'espace dans le rouge et le noir

Les événements majeurs du roman se déroulent en fonction des déplacements du protagoniste (Julien). En effet, Verrières, Vergy, Besançon, le séminaire, Paris (l'hôtel de la Mole), bref séjour à Londres et à Strasbourg, de nouveau Verrières et enfin Besançon (la prison) sont les espaces cités chronologiquement dans l'œuvre.

1- Verrières

Stendhal signale, à la fin du roman *Le Rouge et le Noir*, que « Verrières » est purement fictionnel. Néanmoins, ce lieu existe vraiment. Verrières est dotée de caractéristiques géographiques réelles. L'entrée dans le roman se fait par une description topographique qui emprunte au style du guide touristique ; « *Verrières est abritée du côté du nord par une haute montagne, c'est une des branches du Jura.* »¹. Le narrateur la qualifie à maintes reprises de « *petite ville* »², « *une petite ville curieuse* »³ (chap. 3). Verrières est le lieu de naissance des peines de Julien, mais aussi le point de départ de son amour et de sa première conquête, Mme de Rênal.

2- Vergy

Vergy est un espace sans référent géographique réel, ce lieu est proche de Verrières puisqu'au chapitre 14 le narrateur dit : « *(Julien) il dit à M. De Rênal qu'il allait à Verrières voir le curé ; (Julien) il partit de (Vergy) après diner (pour Verrières) et ne rentra que dans la nuit.* »⁴ (chap.14 p107). Cet endroit est présenté comme la résidence secondaire et l'échappée bucolique de la famille de Rênal⁵ (chap.8). Mais, ce lieu évoque aussi l'amour partagé, entre la chambre, le jardin et le verger, à l'abri du regard jaloux de

¹. op. cit., p. 5.

². op. cit., p. 5.

³. op. cit., p. 13.

⁴. op. cit., p. 100.

M. De Rênal ; et contrairement à l'espace de Verrières, qui est marqué par le pouvoir du maire, Vergy quant à elle, est un espace de prédilection des amants ; citons l'exemple du chemin sablé pour la promenade, que Julien et Mme de Rênal ont emprunté souvent¹. (chap.8) La description rappelle celle utilisée pour présenter Verrières au début du roman : le narrateur fait le guide, mais au lieu de décrire de l'extérieur, il se met en scène et parcourt l'espace décrit tout en impliquant le lecteur avec l'utilisation du pronom indéfini « on ».

3- La nature

La nature sépare Vergy de Verrières, largement décrite, elle demeure un lieu de méditation pour Julien « ... *Il fut presque sensible un moment à la beauté ravissante des bois au milieu desquels il marchait.* »²

4- La grotte

C'est le lieu de refuge de Julien, il s'y arrête en allant de Vergy à la maison de son ami Fouqué dans la montagne. C'est là que sera enterré Julien conformément à sa dernière volonté, exprimée à son ami.

5- Bray-le-haut

« *A une petite lieu de la ville de Verrières.* »³, c'est l'espace où Julien joue tous les rôles à la fois ; celui de garde d'honneur, de sous diacre, d'amant de Mme de Rênal, mais aussi de l'élève rappelé à l'ordre par le vieux curé l'abbé Chélan.

6- Besançon

C'est l'un des rares lieux réels dans le roman. De plus c'est la première grande ville où se rend Julien :

². op. cit., p. 76.

³. op. cit., p. 120.

« À une heure de Verrières où il laissait tant d'amour, il ne songea plus qu'au bonheur de voir une capitale, une grande ville de guerre comme Besançon. »¹

Il y trouve le café, le séminaire et la prison aussi. En effet, le séminaire de Besançon est l'un des espaces noirs dans le roman. Ainsi, il a les significations métaphoriques d'une prison, mais aussi figure un lieu de tourmente et de calvaire : « Voilà donc cet enfer sur la terre, dont je ne pourrai sortir ! »² Néanmoins, cet espace n'est pas l'objet d'une description abondante. Le narrateur le commente en ces termes :

« peut être ce que Julien vit au séminaire est-il trop noir pour le coloris modéré que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles. »³

La prison quant à elle, est décrite avec beaucoup d'ironie. Elle représente un lieu de bonheur pour Julien, sa cellule dans le donjon est :

« il en admira la grâce et la légèreté piquante. Par un étroit intervalle entre deux murs au delà d'une cour profonde, il avait une échappée de vue superbe. »⁴

Paris

Tout comme Besançon, Paris est un espace géographique réel. La capitale n'est jamais décrite, seuls quelques lieux, peu nombreux, sont cités ; deux hôtels du faubourg Saint-Germain et deux cafés. Paris est un lieu limité, vu par un provincial, car à l'intérieur de l'hôtel de la Mole, seule la bibliothèque est l'espace le plus souvent décrit, lieu de rendez-vous des amants.

7- Strasbourg

Julien va deux fois à Strasbourg, envoyé en mission par le marquis de La Mole⁵ (livre II, chap.24). Là, il rencontre le prince Korasoff, mais aussi en tant que lieutenant des hussards grâce au marquis de La Mole. Cependant, il n'y demeure que deux jours, rappelé à Paris par une lettre de Mathilde.

¹ op. cit., p. 193.

² op. cit., p. 204.

³ op. cit., p. 225.

⁴ op. cit., p. 549.

⁵

8- Londres

Julien s'est rendu à Londres pour une mission diplomatique. La ville n'est pas décrite, et le seul commentaire formulé sur l'espace anglais est donné par Julien au marquis est :

« rien au monde n'est beau, admirable, attendrissant comme les paysages anglais »

¹

La plupart des lieux évoqués sont des lieux réels, mais ceux-ci sont peu décrits. Par contre les lieux les plus décrits n'existent pas sous le nom qui les désigne, et sont donc le fruit de l'imagination du romancier, fiction oblige. Stendhal emprunte sa description de Verrières à la ville de Grenoble où il a passé son enfance.

Le temps

Pour les besoins de la narration des événements, des actions, des pensées, des paroles, le narrateur fera appel au temps. Le genre romanesque se caractérise par deux temporalités: le temps de l'histoire et le temps du récit.

Dans cette œuvre qu'est *le Rouge et le Noir*, les notations temporelles sont peu fréquentes, la seule date précise de l'œuvre est celle de l'anniversaire de la mort de Boniface de La Mole, le 30 avril, et l'année de la représentation d'*Hernani* 1830 (implicitement). En effet, c'est l'âge de Julien Sorel qui sert de repère pour mesurer le temps de l'histoire. Ainsi il n'a que dix neuf ans lors de sa présentation aux lecteurs : « c'était un petit jeune homme de dix-huit à dix neuf ans. »² (I chap.4) et *vingt-trois quand il meurt* : « ainsi moi, je mourrai à vingt-trois ans. »³ (II, chap.45) le premier indice qui marque le temps est repéré au début du récit : « un beau jour d'automne »⁴. Mais lors de la lecture de l'œuvre, le lecteur peut déduire les marques temporelles, et ce, grâce aux indices textuels. Julien reste un an au service des Rênal, quatorze mois au séminaire de

¹. op. cit., p. 334.

². op. cit., p. 22.

³. op. cit., p.604.

⁴. op. cit., p.11.

Besançon et deux mois en prison. Le commentaire du narrateur peut s'expliquer par le fait que les vingt-trois premiers chapitres ont été consacrés au séjour de Julien chez les Rênal, alors que le séjour au séminaire, qui est de durée à peu près identique, n'occupe que six chapitres :

« 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 moderne que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles. »¹

Dans son roman, l'auteur manipule le temps à sa guise et en toute liberté. Parfois, il interrompt même le récit pour revenir en arrière pour expliquer certains passages et fournir un complément d'information. C'est le cas, par exemple, de l'une des conversations entre M. de Rênal et sa femme². Le dialogue est interrompu par le narrateur qui saisit l'occasion pour donner une explication sur le père de Julien Sorel. Cette chronologie inversée dans le dernier chapitre du roman, la mort de Julien est évoquée très rapidement, ce qui permet au narrateur de retourner dans le passé et donner au lecteur l'impression de la résurrection Julien Sorel par le développement des modalités de Julien, fixées l'avant-veille. Même si les deux dates précédentes ne permettent pas un décompte détaillé du temps dans le récit, car il est très variable, le lecteur sera appelé à prêter attention au rythme du récit beaucoup plus qu'à la chronologie.

Les personnages dans *Le Rouge et Le Noir*

Comme tout récit classique, la présence des personnages est indispensable à la trame romanesque. Commençons par le protagoniste du récit qu'est :

Julien Sorel

¹. op. cit., p.225.

². op. cit.,

Il est le personnage principal dans le roman, nous lui attribuons l'épithète « principal » dans la mesure où, c'est à travers son regard que nous allons découvrir cette histoire, en même temps que lui. De plus, il apparaît presque dans tous les chapitres, sauf les trois premiers qui sont consacrés à la ville de Verrières et à son maire M. de Rênal.

Le titre initial du roman devait être *Julien*, alors pourquoi ce prénom et non pas un autre ? Stendhal, comme nous l'avons signalé auparavant, était épris d'Italie où il effectua de nombreux voyages. Ce prénom, fort rare à l'époque, vient de l'Italie et plus précisément de Julien de Médicis¹

Le nom Sorel, quant à lui, est d'origine italienne, *Sorella* (italien) = sœur. N'oublions pas de souligner que Stendhal insiste sur la fragilité et la délicatesse de Julien ; lorsque Mme de Rênal l'aperçoit pour la première fois, elle croyait que c'était une jeune fille qui venait demander des grâces à son mari :

« Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire »²...

Julien est privilégié par le narrateur qui le désigne à plusieurs reprises par « notre héros »³, « être singulier »⁴, « différent. »⁵. Il est le fils d'un charpentier, méprisé par son père et ses frères : «*et moi le fils d'un ouvrier* »⁶, « *Réponds-moi sans mentir, si tu le peux, chien de lisard* »⁷, « *Animal, qui te parle d'être domestique, est-ce que je voudrais que mon fils fût domestique ?* »⁸. Il est décrit physiquement comme ayant : « *les joues pourpres et les yeux baissés, c'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. De grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu, étaient animés en cet instant de l'expression de la haine la plus féroce. Des cheveux châtain foncé, plantés fort bas, lui donnaient un petit front, et, dans les moments de*

¹. Julien de Médicis ou en italien Giuliano di Piero de' Medici (né en 1453 - mort le 26 avril 1478) était un homme d'État italien du XV^e siècle, co-dirigeant *de facto* de la république florentine durant la Renaissance italienne.

². op. cit., p.33.

³. op. cit., p.97.

⁴. op. cit., p.242.

⁵. op. cit., p.226.

⁶. op. cit., p.91.

⁷. op. cit., p.24.

⁸. op. cit., p.24.

*colère, un air méchant... Une taille svelte et bien prise annonçait plus de légèreté que de vigueur »*¹

Julien est toujours décrit, soit vêtu de noir : « *ce jeune homme, pâle et vêtu de noir* »², « *la coupe de l'habit noir de Julien* »³, soit de bleu : « *Julien ne comprenait pas trop de quoi il s'agissait ; le soir même il essaya une visite en habit bleu* »⁴, « *Le soir, lorsque Julien paraissait en habit bleu* »⁵

Le protagoniste se révèle progressivement sous les regards du lecteur, c'est un être complexe aux multiples facettes. Il est intelligent, doté d'une grande mémoire : « *Julien avait une de ces mémoires étonnantes* »⁶, hypocrite : « *ajouta*

Julien, avec un petit air hypocrite. »⁷, « *un hypocrite consommé* »⁸, calculateur, en particulier dans la scène avec Mme de Rênal, où il s'est donné un objectif, celui de prendre sa main..., rusé : « *maitre Tartuffe, dont il savait le rôle* »⁹ plus loin : « *le génie de Tartuffe vint au secours de Julien* »¹⁰, ambitieux : « *ambitieux et vif jusqu'au tremblement nerveux.* »¹¹, « *j'ai été ambitieux* »¹², « *l'âme de ce jeune ambitieux* »¹³, enfin, sensible, rêveur et romantique.

Comme nous l'avons souligné dans la première partie de notre travail de recherche, intitulée **les sources d'inspiration**, Julien Sorel est un amalgame de plusieurs personnalités connues à cette époque, outre Antoine Berthet, Adrien Lafargue, Claude - Marie Guyétand et Louis Jenrel. Ce personnage emprunte certains traits à la réalité, mais aussi à la biographie de l'auteur. En effet, tout comme ce dernier, Julien a été privé de l'affection d'une mère, le récit est marqué par une absence totale de la mère du protagoniste, ce qui pourrait s'expliquer par la mort de la mère de Stendhal, alors qu'il n'était qu'un enfant. De plus, comme lui, il éprouve une aversion instinctive pour son

¹. op. cit., p.22.

². op. cit., p.303.

³. op. cit., p.322.

⁴. op. cit., p.328.

⁵. op. cit., p.331.

⁶. op. cit., p.25.

⁷. op. cit., p.24.

⁸. op. cit., p.214.

⁹. op. cit., p.390.

¹⁰. op. cit., p.524.

¹¹. op. cit., p.560.

¹². op. cit., p.609.

¹³. op. cit., p.78.

père, comme lui, il a le même culte pour Bonaparte, le symbole vivant de l'énergie et de l'audace ; en témoigne l'incident du portrait, qui prouve son attachement à ce jeune empereur. Terminons par un autre trait commun à l'auteur et au personnage : la même antipathie pour la bourgeoisie, dénoncée lors de son pamphlet devant ses jurés¹.

Le deuxième personnage important par sa distribution dans le récit est :

Mme de Rênal

Elle est autant importante que Julien par sa présence dans le roman, mais aussi parce que la mort de Julien et la sienne entraînent la fin du récit. Elle est présentée dès le chapitre deux et décrite comme étant :

*« Une femme grande, bien faite, qui avait été la beauté du pays, comme on dit dans ces montagnes. Elle avait un certain air de simplicité, et de la jeunesse dans la démarche ; aux yeux d'un Parisien, cette grâce naïve, pleine d'innocence et de vivacité... fort timide, et d'un caractère en apparence fort égal »*² *« Mme de Rênal paraissait une femme de trente ans, mais encore assez jolie. »*³ . C'est une créature « angélique »⁴, créée peut être des rêves de l'auteur, incarnant l'épouse et la mère douce, aimante et tendre : *« Elle eût sacrifié sa vie sans hésiter pour sauver celle de son mari, si elle l'eût vu en péril. C'était une de ces âmes nobles et romanesques »*⁵ . Elle est mise en valeur, par contraste, par la banalité de son mari et des autres hommes de Verrières :

*« Douée d'une âme délicate et dédaigneuse, cet instinct de bonheur naturel à tous les êtres faisait que, la plupart du temps, elle ne donnait aucune attention aux actions des personnages grossiers au milieu desquels le hasard l'avait jetée. »*⁶

Elle incarne l'image de la femme consolante et miséricordieuse, surtout dans les derniers chapitres du roman voulant à tout prix sauver la vie de son amant.

Le dernier personnage que nous estimons comme étant principal est :

¹ op. cit., p.597.

² op. cit., p.11.

³ op. cit., p.17.

⁴ op. cit., p.109.

⁵ op. cit., p.186.

⁶ op. cit., p.45.

Mathilde de La Mole

Elle est la rivale de Mme de Rênal dans le cœur de Julien, elle apparaît dans le second livre. C'est la fille du marquis de La Mole décrite ainsi :

« Une jeune personne, extrêmement blonde et forte, bien faite... (Julien) il pensa qu'il n'avait jamais vu des yeux aussi beaux ; mais ils annonçaient une grande froideur d'âme »¹.

Son éducation au couvent du Sacré-Cœur, fait d'elle un bas-bleu, c'est une jeune femme savante évoquant Médée² : « je me dirai comme Médée »³ II, chap.14, mais aussi Jean-Jacques Rousseau⁴ : « comme J.-J. Rousseau. Ces folies vous étonnent sans vous séduire. »⁵. Le modèle de cette jeune aristocrate est Marguerite de Navarre⁶. En plus de la noblesse, elle possède l'énergie, le courage, l'orgueil et le sens de l'honneur : « Non, le sang de mes ancêtres ne s'est point attiédi en descendant jusqu'à moi, se disait Mathilde avec orgueil. »⁷. Elle se montre rebelle, et se révolte à l'occasion, bravant ainsi les interdits sociaux : « S'il est mort, je mourrai, dit-elle à son père. C'est vous qui serez cause de sa mort... »⁸. Passant sans cesse d'un état à un autre, elle peut être sadique : « Voyons : continuera-t-il à me mériter ? À la première faiblesse que je vois en lui, je l'abandonne. »⁹ et soumise : « Il est donc mon maître ! se dit-elle »¹⁰.

¹. op. cit., p.295.

². Mythologique grecque, magicienne du cycle des Argonautes. Elle s'enfuit avec Jason ; ce dernier l'ayant abandonnée, elle se vengea en égorgeant leurs enfants.

³. op. cit., p.397.

⁴. op. cit., p.11.

⁵. op. cit., p.343.

⁶. **Marguerite de Navarre** est appelée également **Marguerite d'Angoulême** et parfois **Marguerite d'Alençon**. Elle est née le 11 avril 1492 à Angoulême et est morte le 21 décembre 1549 à Odos-en-Bigorre. Elle joue un rôle capital au cours de la première partie du XVI^e siècle : elle exerce une influence profonde en diplomatie, elle manifeste un certain intérêt pour les idées nouvelles et encourage les artistes tant à la Cour de France qu'à Nérac. Sœur du roi François I^{er}, elle est la mère de Jeanne d'Albret (reine de Navarre et mère du futur Henri IV). Elle est aussi connue pour être, après Christine de Pisan et Marie de France, l'une des premières femmes de lettres françaises, surnommée la dixième des muses.

⁷. op. cit., p.566.

⁸. op. cit., p.525.

⁹. op. cit., p.374.

¹⁰. op. cit., p.412.

Par delà sa classe et sa position sociale, Mathilde a de nombreux points communs avec Julien, voire même son *alter ego*. En effet, tout comme lui, elle est intelligente, pleine d'énergie, orgueilleuse, solitaire, possède un caractère passionné et ressent du mépris envers les autres.

Comme il y a des personnages qui jouent des rôles importants dans le récit, il y a aussi d'autres, qui par leur faible présence (ils sont alors des personnages secondaires), font aussi partie de la narration : M de Rênal est le premier personnage qui fait son apparition dans le récit, il est le maire de Verrières et présenté en ces termes: « À son aspect tous les chapeaux se lèvent rapidement. Ses cheveux sont grisonnants, et il est vêtu de gris. Il est chevalier de plusieurs ordres, il a un grand front, un nez aquilin, et au total sa figure ne manque pas d'une certaine régularité »¹. C'est un personnage despotique, manquant de finesse, à l'opposé de Julien Sorel.

Il y a également l'ami d'enfance de Julien, Fouqué, qui remplit le rôle du confident de ce dernier ; ce jeune négociant de bois, est prêt à tout pour sauver son ami et il l'accompagne même jusqu'à sa mort, on cite aussi le marquis de La Mole, l'abbé Chélan et enfin l'abbé Pirard.

Effet-chronique

Le sous-titre de notre roman *Chronique de 1830*, c'est-à-dire un ensemble de faits vrais de l'Histoire, suivi de l'épigraphe liminaire « *la vérité, l'âpre vérité* »², indique que ce roman se donne un objectif, celui de refléter la réalité et impliquant donc une volonté de reflet fidèle et minutieux d'une époque. Représenter le réel est une démarche nouvelle en 1830, car le genre romanesque en vogue à l'époque, était le roman historique illustré par Walter Scott.

Mettre son roman sous le signe de la vérité, a coûté à Stendhal de vives critiques. Ainsi, Mérimée lui a reproché : « *d'avoir exposé à nu et au grand jour certaines plaies du cœur humain trop salopes pour être vues. Il y a dans le caractère de Julien des traits atroces dont tout le monde sent la vérité mais qui font horreur* », ajoutant à cela que le

¹. op. cit., p.6.

². Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, épigraphe liminaire du livre I.

but de l'art n'est pas de montrer « *ces odieuses vérités-là* ». Jusqu'où le roman peut-il et doit-il refléter la réalité sociale et humaine ? Comment la réalité est-elle décrite ?

Ce sont des comptes rendus d'histoires vraies, comme celle de l'affaire Berthet et de l'affaire Lafargue lues dans *La Gazette des tribunaux*, qui ont servi de canevas principal au roman. Stendhal avait souligné l'apport des faits divers pour l'inspiration romanesque : « *refaire les crimes qu'on trouve dans les journaux* », note-t-il en juin 1827, au dos de la couverture d'un livre dont on ignore le nom.

L'histoire de Julien emprunte certains traits à celle de Berthet. En effet, tout comme lui, c'est un jeune garçon, issu d'un milieu provincial : « *Antoine Berthet, âgé aujourd'hui de vingt-cinq ans, est né d'artisans pauvres mais honnêtes* »¹, doté d'une complexion fragile mais d'une grande intelligence ; « *Une frêle constitution, peu propre aux fatigues du corps, une intelligence supérieure à sa position, un goût manifesté de bonne heure pour les études élevées* »², destiné à l'état ecclésiastique, il fut placé comme précepteur chez une famille bourgeoise ; « *il fut reçu par M. Michoud, qui lui confia l'éducation d'un de ses enfants* »³, mais n'y tarde pas, il fut renvoyé à cause des sentiments qu'il portait envers la mère de son élève, puis il est condamné à mort pour avoir tiré deux coups de pistolet sur cette dernière, dans l'église de Brangues, au moment de la communion : « *deux coups de feu successifs et à peu d'intervalle se font entendre.* »⁴

Signalons aussi la ressemblance qu'a Julien avec Adrien Lafargue ; Julien Sorel est : « *le fils du scieur de planches* »⁵ de Verrières, ce n'est jamais malgré tout qu'« *un pauvre ouvrier à peine arraché à la scie* »⁶. Stendhal lui applique les épithètes suivants : 'fils d'un paysan', 'jeune paysan', 'fils d'un ouvrier', 'jeune ouvrier', 'misérable ouvrier', par ces nombreuses dénominations, nous pensons que par 'paysan' il s'agissait de Berthet, alors que par 'ouvrier' c'est Adrien Lafargue. Certes Berthet était un fils de forgeron, mais certainement pas un ouvrier à cause de sa délicate santé qui l'avait dispensé de tout travail exigeant des efforts physiques. Or Julien est un ouvrier : « *(Julien) alla prendre*

¹. *La Gazette des Tribunaux*. Numéros des 28, 29, 30 et 31 décembre 1827.

². Ibid.

³. Ibid.

⁴. Ibid.

⁵. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Livre I, chap.III, page : 16.

⁶. Op. cit., p. 37.

*chez son père une douzaine de planches de sapin, qu'il porta lui-même sur le dos tout le long de la grande rue. »*¹

De plus, Berthet avait accompli un cycle d'étude alors que Julien déclare à Mme de Renal : « *je n'ai jamais été au collège, j'étais trop pauvre; je n'ai jamais parlé à d'autres hommes que mon cousin le chirurgien-major, membre de la Légion d'honneur, et M. Le curé Chélan.* »² Cette situation correspond entièrement à Lafargue, pauvre ouvrier ébéniste, il n'est jamais allé au collège et doit à son frère toute son instruction.

Outre l'emprunt à la presse de l'époque, *Le Rouge et le Noir*, est truffé de faits vrais qui renvoient à des événements contemporains coïncidant avec la rédaction de l'ouvrage, à titre d'illustration, Julien vante à Mme de Fervaques le ballet *Manon Lescaut*³, créé le 3 mai 1830 : « *Un soir, à l'Opéra, dans la loge de Mme de Fervaques, Julien portait aux nues le ballet de Manon Lescaut. Sa seule raison pour parler ainsi, c'est qu'il le trouvait insignifiant.* »⁴ Mais aussi divers épisodes politiques sont cités, et parmi lesquels ; la prise d'Alger, la guerre d'indépendance grecque, les émeutes de Piémont et d'Espagne : « *Les révolutionnaires du Piémont, de l'Espagne, devaient-ils compromettre le peuple par des crimes ? Donner à des gens même sans mérite toutes les places de l'armée, toutes les croix ?* »⁵ Et pour finir, la bataille d'Hernani⁶. Il y a aussi quelques patronymes qui sont issus de la réalité, nous citons le célèbre philanthrope Appert en visite à Verrières, mais aussi ceux inspirés par la biographie de Stendhal : l'abbé Chélan et le géomètre de Gros sont des amis de l'auteur cités dans la *Vie de Henry Brulard*. Il y a également la vieille présidente de Rubempré⁷(I, 28) qui porte le nom d'une des maitresses de ce dernier.

¹. Op. cit., p.164.

². Op. cit., p. 10.

³. *Manon Lescaut* est un ballet-pantomime en 3 actes de Jean-Pierre Aumer, musique de Jacques Fromental Halévy, livret d'Eugène Scribe d'après le roman de l'abbé Prévost *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), décors de Cicéri. La première représentation a eu lieu à l'Opéra de Paris le 3 mai 1830, avec M^{me} Montessu, Ferdinand, Marie Taglioni, Amélie Legallois et M^{me} Élie.

⁴. Op. cit., p. 495.

⁵. Op. cit., p. 360.

⁶. Op. cit., p. 362.

La théorie du roman-miroir

Après s'être essayé à d'autres genres beaucoup plus « réalistes » que le roman, tels que : l'histoire, la biographie, la bibliographie, la littérature de voyage et le journalisme, Stendhal insère dans son œuvre qu'est *Le Rouge et le Noir* la conception du roman qui se doit de refléter la réalité, comme l'affirment les deux épigraphes suivantes : « *Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long du chemin* »¹ (I chap. 13) attribuées à Saint-Réal et « *Tout ce que je raconte, je l'ai vu ; et si j'ai pu me tromper en le voyant, bien certainement je ne vous trompe point en vous le disant* »². Cette revendication de la vérité est une manière de se protéger de la censure, en effet, l'auteur n'est donc pas responsable de ce que renvoie le miroir. La première épigraphe a été reprise dans une intervention du narrateur : « *Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former.* »³ Le roman est, en effet, comme un miroir de l'époque qu'il évoque et si le héros* est immoral, c'est tout simplement parce qu'il reflète la réalité sociale qui est immorale aussi. De plus, un mouvement va s'ajouter à ce reflet du miroir, le romancier transporte cette hotte par les chemins, ce qui témoigne que cette image de la réalité n'est pas fixe, mais en mouvement, ce qui aura pour corollaire, une représentation dynamique. Le roman reflète la vie et non une toile ou un simple cadre figé.

Le réalisme subjectif

¹. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, épigraphe liminaire du livre I. chapitre 8.

². Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, épigraphe liminaire du livre II. chapitre 21.

³. Op. cit., p. 430.

On entend par réalisme subjectif un des procédés fondamentaux de la conduite du récit chez Stendhal¹, et un de ceux qui mirent en avant ce procédé. Stendhal pense que chacun est enfermé dans sa subjectivité et ne peut percevoir le monde que dans les limites de son regard².

Pour Michel Raimond, cette technique narrative, qui relève de la focalisation, au sens où Genette entend ce concept, est définie de la manière suivante : « *je prendrai ces mots de « réalisme subjectif » dans le sens assez large d'un effort de présenter au lecteur la réalité fictive à travers l'optique d'un protagoniste.* »³

Comme nous l'avons souligné quelques pages auparavant, Stendhal récuse la description pour elle-même comme celle de Balzac. En effet, pour notre romancier toute réalité n'est pas forcément intéressante et le rôle de l'écrivain est de n'en garder que les éléments qui ont une signification. Ainsi, la réalité dans *Le Rouge et le Noir* n'est perçue qu'à travers les regards des protagonistes et essentiellement ceux de Julien qui sert, souvent, de foyer de perception. Presque tout au long du roman nous découvrons progressivement la société avec lui et en même temps que lui. Le monde s'éteint quand Julien ne le regarde pas et les personnages s'effacent lorsque ce dernier les élimine de sa pensée : La Maréchale de Fervaques disparaît brusquement dès que Julien ne s'y intéresse plus, et s'il ne comprend pas une situation telle que la mise en scène de l'évêque d'Agde⁴, ou qu'il ne cerne qu'une partie de la situation comme celle de la réunion de la Note Secrète⁵, nous n'en savons pas plus que lui. C'est en épousant le regard de son personnage Julien, et en montrant la réalité perçue à travers la personnalité de ce dernier que Stendhal adopte ce que Georges Blin nomma : « le réalisme subjectif ».

Les modalités du récit

Dans l'optique narrative, *Le Rouge et le Noir* se révèle analogue à celui de Balzac ou de Hugo, il est raconté à la troisième personne, donc adoptant une narration

¹. Georges Blin : *Stendhal et les problèmes du roman*. Éditions José Corti. 1954

². Stendhal (Henri Beyle), *Écoles italiennes de Peinture*.

³. Raimond Michel. Le réalisme subjectif dans "L'Éducation sentimentale". In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1971, N°23. pp. 299-310.

⁴. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Livre I, chap. 18, page :

⁵. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Livre II, chap. 22 et 23,

hétérodiégétique. Stendhal fait sans cesse varier les points de vue. En effet, par instant, le narrateur nous semble omniscient ; c'est-à-dire, il en sait plus que son protagoniste, ses faits et gestes, voire même ses pensées, sont livrés au lecteur, mais aussi ceux des autres personnages. Contrairement à eux, son savoir n'est pas limité dans un cadre spatio-temporel. A titre d'exemple, l'évocation, dans le cadre d'une analepse, du passé

Julien¹, ajoutons à cela quand le narrateur nous décrit le voyage de Julien et nous informe que ce dernier avait pour projet d'écrire à Mathilde cependant, il n'y parvient pas. Dès le début du roman, le narrateur se présente comme un narrateur-voyageur découvrant les charmes et les laideurs de la ville de Verrières, et que par la suite s'efface progressivement, pour être relayé par une voix impersonnelle décrivant des événements dans le roman : « *C'était par un beau jour d'automne que M. de Rênal se promenait sur le Cours de la Fidélité, donnant le bras à sa femme.* »² Alors que quelques ligne auparavant, une autre voix mais beaucoup plus subjective se fait entendre : « *Combien de fois, songeant aux bals de Paris abandonnés la veille, et la poitrine appuyée contre ces grands blocs de pierre d'un beau gris tirant sur le bleu, mes regards ont plongé dans la vallée du Doubs !* »³ ainsi que « *Je ne trouve, quant à moi, qu'une chose à reprendre au cours de la fidélité.* »⁴ On voit dans cette voix narrative personnelle qui apparaît seulement dans le début du roman, et qui est représentée par la première personne du singulier, la figure de l'auteur lui-même, on le qualifiera de narrateur extradiégétique⁵, plutôt personnel par la présence du « Je ». De plus, à travers le regard de Mathilde de La Mole et à l'aide de mots de vision et de pensée : « *se dit elle, cherchait de l'œil, l'aperçut, se dit, son regard, regardait fixement, étudiant ses traits pour y chercher ces hautes qualités qui peuvent valoir à un homme l'honneur d'être condamné à mort* »⁶ Il convient de mentionner aussi l'usage du discours direct et du discours indirect qui permettent de donner une vie au personnage. Les verbes de perception, en plus du discours direct et du discours indirect, nous font vivre la scène de l'intérieur au rythme des pensées de Mathilde : nous voyons comment progressivement elle est en attente de Julien, puis

¹. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Livre I, chap. 7

². Op. cit., p. 11.

³. Op. cit., p. 9.

⁴. Op. cit., p. 10.

⁵. Le narrateur extradiégétique est un narrateur de premier niveau, c'est le cas d'Homère racontant les aventures d'Ulysse dont il ne fait pas partie

⁶. Op. cit., p. 351.

comment elle s'attache à l'observer, l'écouter, le suivre ... se qui révèle le fort intérêt qu'elle porte à ce dernier.

Le point de vue interne est adopté au moment où Julien contemple la lettre de Mme de Rênal. Lors de notre lecture de ce passage, nous avons eu l'impression de découvrir la lettre en même temps que lui, le narrateur renforce cette idée par la présence des modalisateurs tels que Le point de vue interne se trouve à l'heure où Julien contemple la lettre de Mme de Rênal, lors de notre lecture de ce passage, nous avons eu l'impression de découvrir la lettre en même temps que lui, le narrateur renforce cette idée par la présence des modalisateur tels que : « *extrêmement longue* »¹ et « *bien de la main de madame de Rênal* »²

Lorsque Julien retourne au séminaire : « *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 un coloris modéré que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles.* »³ Dans ce passage, le narrateur se confond avec l'auteur lui-même en expliquant ses intentions aux lecteurs, qui plus est, dans un autre extrait sur Mathilde de La Mole mis entre parenthèses : (De tels caractères sont heureusement fort rares.)⁴ On considère cette phrase comme une critique de la part du narrateur, mais également comme une antiphrase en attribuant à cette dernière un caractère hors du commun. Enfin dans le point de vue externe, les situations sont brièvement décrites ; au moment où le narrateur se limite à décrire les faits sans les expliquer, à titre d'exemple : « *Mathilde, qu'il semblait avoir oubliée* »⁵

D'après ce que nous venons d'aborder, nous constatons que la position du narrateur dans *Le Rouge et Le Noir* est fort complexe, Stendhal créant ainsi un aspect hybride, entre le narrateur omniscient, narrateur personnel, entre auteur et narrateur dans le but de renforcer l'histoire racontée.

Voulant renouer avec le ton de Diderot et de Sterne, Stendhal insère dans son œuvre un ton journalistique. *Ipso facto*, nous retrouvons des exemples fréquents d'adresse au

¹. Op. cit., p.540.

². Op. cit., p. 540.

³. Op. cit., p. 525.

⁴. Op. cit., p. 397.

⁵. Op. cit., p. 540.

destinataire qui lui permettent de lui faire part de ses considérations et qui disparaissent au fur et à mesure de la narration : « *Cette petite ville qui vous semblait si jolie* »¹, « *Ce mot vous surprend ?* »², « *Le lecteur qui sourit peut-être* »³, « *Le lecteur est peut-être surpris de ce ton libre et presque amical* »⁴, « *Si le lecteur s'en souvient* »⁵ les adressent à son lecteur : « *Ô mon lecteur* »⁶, « *... qu'un narrateur aime tant à voir chez la personne qui écoute.* »⁷

L'auteur fait appel aussi aux monologues dans la narration. Ces monologues intérieurs des personnages, ne sont introduits par aucun signe graphique, et mettent au même niveau l'énonciation du narrateur et celle des personnages. Citons l'exemple de la scène où Julien perçoit l'évêque d'Agde : « *Julien resta stupéfait. Comme ce jeune homme se tournait vers lui, Julien vit la croix pectorale sur sa poitrine : c'était l'évêque d'Agde. Si jeune, pensa Julien ; tout au plus six ou huit ans de plus que moi !...* »⁸. Aussi, les verbes qui introduisent la parole peuvent être supprimés : « *Mme de Rênal tomba sur une chaise, presque évanouie de douleur. Il va humilier Julien, et par ma faute ! Elle eut horreur de son mari.* »⁹

Le rythme de la narration

La chronologie confuse dans le roman va de pair avec le tempo variable du récit. Elle est caractérisée par une totale irrégularité, des épisodes de longues durées sont alternés avec d'autres plus brefs. A titre d'exemple, dans le premier livre voici le déroulement : chap.3 à 5 : trois jours ; chap.6 : quelques heures ; chap.7 : quatre ou cinq mois ; chap.8 à 11 environ trois mois ; chap. 13 à 17 : cinq jours...

En dépit des diverses intrusions du narrateur, signalées ci-dessus, il peut passer aussi s'effacer. En effet, les ellipses, on entend par ellipse narrative: « *l'omission d'une séquence temporelle dans une action dramatique afin, soit d'accélérer le récit pour des*

¹. Op. cit., p.11.

². Op. cit., p.28.

³. Op. cit., p.220.

⁴. Op. cit., p.328.

⁵. Op. cit., p.154.

⁶. Op. cit., p.289.

⁷. Op. cit., p.363.

⁸. Op. cit., p.125.

⁹. Op. cit., p.50.

raisons de commodité, soit pour dissimuler une information au lecteur ou au spectateur. »¹, le narrateur n'hésite pas à éviter ce qui ne peut s'exprimer car si on y touche, on touchera au bonheur ou au sublime², comme c'est le cas dans les deux scènes suivantes où Mme de Rênal et Mathilde de La Mole deviennent les maîtresses de Julien, c'est une ligne de points qui va se substituer au bonheur partagé : « ... *L'amour* »³ I, chap.14, « – *C'est donc toi! dit-elle en se précipitant dans ses bras...*

...

Qui pourra décrire l'excès du bonheur de Julien ? Celui de Mathilde fut presque égal. »⁴ Le changement de rythme donne au récit un tempo. En effet, les accélérations, se manifestent d'une manière flagrante lors du retour de Julien à Verrières, ainsi que les deux coups de pistolet dans l'église. Outre ces accélérations, on trouve aussi des ralentissements qui se remarquent aisément, à cause de leur fréquence. Citons quelques exemples : la description de la ville de Verrières, la négociation entre M. de Rênal et le père de Julien. Ainsi, nous pouvons conclure que ce ralentissement est dû au besoin du développement narratif. Alors que pour l'époque de l'amour entre Julien et Mathilde II, chap.13, le ralentissement ne remplit pas la même fonction que le premier.

La narration coïncide avec le récit, certes les retours en arrière sont peu fréquents et servent comme un complément d'information : la visite de M. Appert, et l'évocation du passé de Julien. On trouve aussi une anticipation des faits lorsque Julien découvre un extrait de l'article d'un journal, dans l'église de Verrières, de plus une projection : « *plus tard, il entra dans les fonctions de Julien de vérifier les comptes de ce qu'avait coûté cette cérémonie.* »⁵

L'ironie est aussi présente dans cette œuvre, le narrateur critique souvent de manière ironique, le caractère de Julien, il se moque même de ses rêves : « *Sans cette sottise de faire un plan, l'esprit vif Julien l'eût bien servi* »⁶ il se moque aussi de son

¹. http://fr.wikipedia.org/wiki/Ellipse_%28rh%C3%A9torique%29

². Désigne tout ce qui moralement élevé, ce qui dépasse la mesure dans l'attitude ou les sentiments humains. Par exemple, les lieux élevés que Julien affectionne symbolisent l'aspiration sublime de son âme. Ce concept est lié à celui de grotesque dans l'esthétique du drame romantique définie par Hugo dans la préface de Cromwell : le Beau naît de la combinaison des contraires.

³. Op. cit., p.100.

⁴. Op. cit., p.433.

⁵. Op. cit., p.129.

⁶. Op. cit., p.97.

comportement d'adolescent : « *Il fut gauche et s'exagéra sa gaucherie.* »¹, « *au séminaire, il est une façon de manger un œuf à la coque qui annonce les progrès faits dans la vie dévote* »². L'auteur attribue souvent à Julien des adjectifs tels que « notre héros ».

Effet de réel

« *Lorsque Flaubert, décrivant la salle où se tient Mme Aubin, la patronne de Félicité, nous dit qu' « un vieux piano supportait, sous un baromètre un tas pyramidal de boîtes et de cartons*³ », lorsque Michelet, racontant la mort de Charlotte Corday et rapportant que dans sa prison, avant l'arrivée du bourreau, elle reçut la visite d'un peintre qui fit son portrait, en vient à préciser qu' « au bout d'une heure et demie, on frappa doucement à une petite porte qui était derrière elle⁴ », ces auteurs (parmi bien d'autres) produisent des notations que l'analyse structurale, occupée à dégager et à systématiser les grandes articulations du récit, d'ordinaire et jusqu'à présent, laisse pour compte, soit que l'on rejette de l'inventaire (en n'en parlant pas) tous les détails « superflus » (par rapport à la structure), soit que l'on traite ces mêmes détails (l'auteur de ces lignes l'a lui-même tenté⁵) comme des « remplissages » (catalyses), affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure

Il semble pourtant que, si l'analyse se veut exhaustive (et de quelle valeur pourrait bien être une méthode qui ne rendrait pas compte de l'intégralité de son objet c'est-à-dire, en l'occurrence, de toute la surface du tissu narratif ?), en cherchant à atteindre, pour leur assigner une place dans la structure, le détail absolu, l'unité insécable, la transition fugitive, elle doive fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction (même la plus indirecte que soit) ne permet de justifier : ces notations sont scandaleuses

¹. Op. cit., p.97.

². Op. cit., p.219.

³. G. Flaubert, *Un Cœur Simple* (Trois Contes, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4).

⁴. J. Michelet Histoire de France, *La Révolution*, tome V (Lausanne, éditions Rencontre, 1967, p.292).

⁵. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, Nov. 1966, P. 1-27.

(du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de luxe de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative. Car si, dans la description de Flaubert, il est à la rigueur possible de voir dans la notation du piano un indice du standing bourgeois de sa propriétaire et dans celle des cartons un signe de désordre et comme de déshérence, propres à connoter l'atmosphère de la maison Aubin, aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre, objet qui n'est ni incongru ni significatif et ne participe donc pas, à première vue, de l'ordre du notable ; et dans la phrase de Michelet, même difficulté à rendre compte structurellement de tous les détails : que le bourreau succède au peintre, cela seul est nécessaire à l'histoire : le temps que dura la pose, la dimension et la situation de la porte sont inutiles (mais le thème de la porte, la douceur de la mort qui frappe ont une valeur symbolique indiscutable). Même s'ils ne sont pas nombreux les « détails inutiles » semblent donc inévitables : tout récit, du moins tout récit occidental de type courant, en possède quelques-uns.

La notation insignifiante¹ (en prenant ce mot au sens fort ; apparemment sous-traitée à la structure sémiotique du récit) s'apparente à la description, même si l'objet semble n'être dénoté que par un seul mot (en réalité, le mot pur n'existe pas : le baromètre de Flaubert n'est pas cité en soi : il est situé, pris dans un syntagme à la fois référentiel et syntaxique) ; par là est souligné le caractère énigmatique de toute description, dont il faut dire un mot. La structure générale du récit, celle du moins qui a été analysée ici et là jusqu'à présent, apparaît comme essentiellement prédictive ; en schématisant à l'extrême, et sans tenir compte des nombreux détours, retards, revirements et déceptions que le récit impose institutionnellement à ce schéma, on peut dire qu'à chaque articulation du syntagme narratif, quelqu'un dit au héros (ou au lecteur, peu importe) : si vous agissez de telle manière si vous choisissez telle partie de l'alternative, voici ce que vous allez obtenir (le caractère rapporté de ces prédictions n'en altère pas la nature pratique). Tout autre est la description ; elle n'a aucune marque prédictive ; « analogique » sa structure est purement sommatoire et ne contient pas ce trajet de choix et d'alternatives qui donne à la narration le dessin d'un vaste dispatching, pourvu d'une

¹. Dans ce bref aperçu, on ne donnera pas d'exemples de notations « insignifiantes », car l'insignifiant ne peut se dénoncer qu'au niveau d'une structure très vaste : citée, une notation n'est ni significative ni insignifiante : il lui faut un contexte déjà analysé.

temporalité référentielle (et non plus seulement discursive). C'est là une opposition qui, anthropologiquement, a son importance : lorsque, sous l'influence des travaux de Von Frisch, on s'est mis à imaginer que les abeilles pouvaient avoir un langage, il a bien fallu constater que, si ces animaux disposaient d'un système prédictif de danses (pour rassembler leur nourriture), rien n'y approchait d'une description¹. La description apparaît ainsi comme une sorte de « propre » des langages dits supérieurs, dans la mesure, apparemment paradoxale, où elle n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication. La singularité de la description (ou du « détail inutile ») dans le tissu narratif, sa solitude, désigne une question qui a la plus grande importance pour l'analyse structurale des récits. Cette question est la suivante : tout, dans le récit, est-il significatif, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance ?

Il faut d'abord rappeler que la culture occidentale, dans l'un de ses courants majeurs, n'a nullement laissé la description hors du sens et l'a pourvue d'une finalité parfaitement reconnue par l'institution littéraire. Ce courant est la rhétorique et cette finalité est celle du « beau » : la description a eu pendant longtemps une fonction esthétique. L'Antiquité avait très tôt adjoint aux deux genres expressément fonctionnels du discours, le judiciaire et le politique, un troisième genre, l'épidictique, discours d'apparat, assigné à l'admiration de l'auditoire (et non plus à sa persuasion), qui contenait un germe --- quelles que fussent les règles rituelles de son emploi : éloge d'un héros ou nécrologie, l'idée même d'une finalité esthétique du langage : dans la néo-rhétorique alexandrine (celle du 2^{ème} siècle après J.-C.) il y eut un engouement pour l'ekphrasis, morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art, tradition qui s'est maintenue à travers le Moyen Âge. A cette époque (Curtius l'a bien souligné²), la description n'est assujettie à aucun réalisme ; peu importe sa vérité (ou même sa vraisemblance) ; il n'y a aucune gêne à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique ; seule compte la contrainte du genre descriptif ; le

¹. F. Bresson, « la signification », in *Problèmes de Psycho-linguistique* Paris, P.U.F., 1963.

². E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, P.U.F., 1956, cha. X.

vraisemblable n'est pas ici référentiel mais ouvertement discursif : ce sont les règles génériques du discours qui font la loi.

Si l'on fait un saut jusqu'à Flaubert, on s'aperçoit que la fin esthétique de la description est encore très forte. Dans Madame Bovary, la description de Rouen (réfèrent réel s'il en fut) est soumise aux contraintes tyranniques de ce qu'il faut bien appeler le vraisemblable esthétique, comme en font foi les corrections apportées à ce morceau au cours de six rédactions successives¹. On y voit d'abord que les corrections ne procèdent nullement d'une considération accrue du modèle : Rouen, perçu par Flaubert, reste toujours le même, ou plus exactement, s'il change quelque peu d'une version à l'autre, c'est uniquement parce qu'il est nécessaire de resserrer une image ou d'éviter une redondance phonique réprouvée par les règles du beau style, ou encore de « caser » un bonheur d'expression tout contingent² ; on y voit ensuite que le tissu descriptif, qui semble à première vue accorder une importance (par sa dimension, le soin de son détail) à l'objet Rouen n'est en fait qu'une sorte de fond destiné à recevoir les joyaux de quelques métaphores rares, l'excipient neutre, prosaïque, qui enrobe la précieuse substance symbolique, comme si, dans Rouen importaient seules les figures de rhétorique auxquelles la vue de la ville se prête, comme si Rouen n'était notable que par ses substitutions (les mâts comme une forêt d'aiguilles, les îles comme de grands poissons noirs arrêtés, les nuages comme des flots aériens qui se brisent en silence contre une falaise) ; on y croit enfin que toute la description est construite en vue d'apparenter Rouen à une peinture : c'est une scène peinte que le langage prend en charge (« Ainsi, vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture ») ; l'écrivain accomplit ici la définition que Platon donne de l'artiste, qui est un faiseur au troisième degré, puisqu'il imite ce qui est déjà la simulation d'une essence³. De la sorte, bien que la description de Rouen soit parfaitement « impertinente » par rapport à la structure narrative de Madame Bovary (on ne peut la rattacher à aucune séquence fonctionnelle ni à aucune signifié caractériel, atmosphérique ou

¹. Les six versions successives de cette description sont données par A. Albalat (*Le travail du style*, Armand Colin, 1903, p. 72s.).

². Mécanisme bien repéré par Valéry, dans *Littérature*, lorsqu'il commente le vers de Baudelaire : « La servante au grand cœur... » (« Ce vers est venu à Baudelaire... Et Baudelaire a continué. Il a enterré la cuisinière dans une pelouse, ce qui est contre la coutume, mais selon la rime, etc »).

³. Platon, *République*, X, 599.

sapientiel), elle n'est nullement scandaleuse, elle se trouve justifiée, sinon par la logique de l'œuvre, du moins par les lois de la littérature : son « sens » existe, il dépend de la conformité, non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation.

Toutefois, la fin esthétique de la description flaubertienne est toute mêlée d'impératifs « réalistes », comme si l'exactitude du référent, supérieure ou indifférente à toute autre fonction, commandait et justifiait seule, apparemment, de le décrire ou — dans le cas des descriptions réduites à un mot — de le dénoter : les contraintes esthétiques se présentèrent ici — du moins à titre d'alibi — de contraintes référentielles : il est probable que si l'on arrivait à Rouen en diligence, la vue que l'on aurait en descendant la cote qui conduit à la ville, ne serait pas « objectivement » différente du panorama que décrit Flaubert. Ce mélange — ce chassé-croisé — de contraintes a un double avantage : d'une part la fonction esthétique, en donnant un sens au « morceau », arrête ce que l'on pourrait appeler le vertige de la notation ; car, dès lors que le discours ne serait plus guidé et limité par les impératifs structuraux de l'anecdote (fonctions et indices), plus rien ne pourrait indiquer pourquoi arrêter les détails de la description ici et non là ; si elle n'était pas soumise à un choix esthétique ou rhétorique, toute « vue » serait inépuisable par le discours : il y aurait toujours un coin, un détail, une inflexion d'espace ou de couleur à rapporter ; et d'une part, en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmatique (précaution que l'on croyait nécessaire à l'« objectivité » de la relation) ; la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de « mettre les choses sous les yeux de l'auditeur », non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir (cela faisait partie du discours vivement éclairé, aux cernes colorés : l'illustris oratio) ; en renonçant déclarativement aux contraintes du corde rhétorique, le réalisme doit chercher une nouvelle raison de décrire.

Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le « réel concert » (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants paroles redondantes). La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de

*l'intelligible ; il suffit de rappeler que dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au « concert » (dans ce que l'on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littératures, aux conduites) est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier — et réciproquement. La résistance du « réel » (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure, est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible ; mais ce même « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique , qui est censé rapporter « ce qui s'est réellement passé » : qu'importe alors la fonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote « ce qui a eu lieu » : le réel « concert » devient la justification suffisante du dire. L'histoire (le discours historique : *historia rerum gestarum*) est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices de leurs fonctions de leurs fonctions par des nations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire « objective » à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le « réel » ; la photographie (témoin brut de « ce qui a été là »), le reportage, les expositions d'objets anciens (le succès du show Toutankhamon le montre assez), le tourisme des monuments et des lieux historiques. Tout cela dit que le « réel » est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de « fonction », que son énonciation n'a nul besoin d'être intégré dans une structure et que l'avoir-été-là des choses est un principe suffisant de la parole.*

Dés l'Antiquité, le « réel » était du côté de l'Histoire ; mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit (de l'imitation ou « poésie ») toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable ; d'abord parce que le vraisemblable n'est jamais que de l'opposable : il est entièrement assujéti à l'opinion (du public) ; Nicole disait : « il ne regarder les choses comme elles sont en elles mêmes, ni telles que les sait celui qui parle ou celui qui écrit, mais par rapport seulement à ce qu'en savent ceux qui lisent ou qui entendent¹ » ; ensuite parce qu'il est général, non particulier, ce qu'est

¹. Cité par R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963, p. 208.

l'Histoire, pensait-on (d'où la propension, dans les textes classiques, à fonctionnaliser tous les détails, à produire des structures fortes et à ne laisser, semble-t-il, aucune notation sous la seule caution du « réel ») ; enfin parce que, dans le vraisemblable, le contraire n'est jamais impossible, puisque la notation y repose sur une opinion majoritaire, mais non pas absolue. Le grand mot qui est sous-entendu au seuil de tout discours classique (soumis au vraisemblable ancien), c'est : Esto (soit, Admettons...). La notation « réelle », parcellaire ; interstitielle, pourrait-on dire, dont on soulève ici le cas, renonce à cette introduction implicite, et c'est débarrassée de toute arrière-pensée postulative qu'elle prend place dans le tissu structural. Par là-même il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne ; mais par là-même aussi, un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme (entendons par là tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent).

Sémiotiquement, « le détail concret » est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste es, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails » et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle¹. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

¹. Illusion clairement illustrée par le programme que Thiers assignait à l'historien ; « Etre simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, n'être rien de plus qu'elles, n'être rien que par elles, comme elles, autant qu'elles » (cité par C. Jullian, *Historiens Français du XIX siècle* ; Hachette, sd, p. LXIII).

Ce nouveau vraisemblable est très différent de l'ancien, car il n'est ni le respect des « lois du genre », ni même leur maque, mais procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression. La désintégration du signe — qui semble bien être la grande affaire de la modernité — est certes présente dans l'entreprise réaliste, mais d'une façon en quelque régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une plénitude référentielle, alors qu'il s'agit au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la « représentation » »¹

L'effet de réel est défini : « Par opposition à l'effet d'étrangeté, l'effet de réel, au théâtre, a pour objectif de donner la sensation au public d'être projeté dans une scène réelle de la vie courante ou, tout au moins, de donner l'impression au public que ce qu'il est en train de voir est bel et bien vrai, qu'il n'y a ni comédie, ni acteur. L'effet de réel peut, par exemple, être donné par un comédien sur scène dialoguant avec un comédien en salle. »²

Dans le texte ci-dessus, de Roland Barthes « l'effet de réel », le critique français soulève la question de ce qu'il appelle « les détails inutiles » qui selon lui, n'ont aucune fonction narrative ou autre que de conférer plus de vie au récit, et de susciter un effet de réel ; donnons ainsi l'exemple du baromètre de Flaubert. Barthes nomme ces détails « notations insignifiantes ».

Les détails inutiles sont associés à la description car elle "n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication."³. Certes, le roman est réaliste, mais les descriptions se font rares, le style de Stendhal se différencie de celui des prédécesseurs, dans la mesure où il ne donne pas beaucoup d'importance à une description précise et méticuleuse des lieux, à l'instar de Flaubert ou Balzac. Si notre romancier décline la description pour elle-même, il ne manque pas de créer cet « effet de réel » en truffant sa narration de détails picturaux, afin de donner cet effet et faire vivre son récit. Citons, par exemple : « ces grands blocs de pierre d'un beau gris tirant sur le bleu »⁴, et « leur

¹. Roland Barthes « L'Effet de réel », *Communications* n° 11, 1968, p. 84-9.

². http://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_de_r%C3%A9el

³.

⁴. Op. cit., p. 9.

belle verdure tirant sur le bleu »¹, le chapitre huit a pour sous-titre « *petits événements* », le fameux vase à fleur où le protagoniste Julien cache sa lampe : « *bientôt, au lieu de lire la nuit, et encore en ayant soin de cacher sa lampe au fond d'un vase à fleurs renversé* »² le portrait de l'empereur caché dans le lit de Julien : « *Madame, que j'ai un portrait ; je l'ai caché dans la paillasse de mon lit.* »³, le verre vert du dîner chez les Valenod : « *on n'entendit plus chanter. Dans ce moment, un valet offrait à Julien du vin du Rhin, dans un verre vert, et Mme Valenod avait soin de lui faire observer que ce vin coûtait neuf francs la bouteille pris sur place. Julien, tenant son verre vert* »⁴, la chaise de paille citée dans le salon de l'hôtel de La Mole, ainsi que le canapé bleu, le vase bleu que fait tomber Julien : « *Julien en la (brochure) prenant sur une console fit tomber un vieux vase de porcelaine bleu, laid au possible.* »⁵, la veste violette de Julien, le papier bleuâtre de la lettre anonyme : « *Julien le (M. de Rênal) vit pâlir en lisant cette lettre écrite sur du papier bleuâtre et jeter sur lui des regards méchants.* »⁶, le tapis vert taché : « *... au moyen d'un immense tapis vert tout taché d'encre, dépouille de quelque ministère* »⁷. le livre du pape doré, mais aussi le personnage qui portait trois ou quatre gilets : « *La parole est à monsieur, dit-il en indiquant le personnage à l'air paterne, et qui portait trois ou quatre gilets. Julien trouva qu'il eût été plus naturel de nommer le monsieur aux gilets. Il prit du papier et écrivit beaucoup.* »⁸ et enfin le manteau bleu posé sur la dépouille de Julien : « *Il lui montra du doigt un grand manteau bleu sur le plancher ; là était enveloppé ce qui restait de Julien.* »⁹

Outre ces petits détails inutiles, qui créent cet effet de réel et donnent des traits véridiques au récit, on trouve aussi dans *Le Rouge et Le Noir* des adjectifs vagues tels que sublime, singulier, angélique, l'emploi des verbes ; de perception : croire, sembler paraître, voir, apercevoir, écouter, regarder, d'adverbes : peut-être, presque etc.

¹. Op. cit., p.9.

². Op. cit., p.63.

³. Op. cit., p.70.

⁴. Op. cit., p.168.

⁵. Op. cit., p.443.

⁶. Op. cit., p.142.

⁷. Op. cit., p.494.

⁸. Op. cit., p.454.

⁹. Op. cit., p.611.

La technique de la description propre à Stendhal n'est pas gratuite. En effet, l'incipit de notre roman a beau être une description de la ville de Verrières, elle est utilisée pour critiquer la société de l'époque.

Le Rouge et le Noir comprend une empreinte réaliste d'après son sous-titre *Chronique de 1830*. En effet, l'auteur, tout au long de son roman, a émaillé son texte de descriptions (la description de la ville de Verrières au début du récit), de « détails inutiles », d'indices spatio-temporels vrais tels que le ballet de *Manon Lescault*, la bataille d'*Hernani*, des lieux référentiels comme Paris, Besançon, Londres... La politique et la société sont aussi présentes dans la mesure où le texte est une peinture sociale de la société française de 1830 (les différentes classes sociales : les bourgeois et les paysans, mais aussi le régime politique : la monarchie et la restauration), on y trouve également les personnages référentiels : l'empereur Napoléon Bonaparte et Danton. Et pour finir le concept de « réalisme subjectif », afin de servir la visée réaliste de Stendhal, celle de la vraisemblabilisation du récit à l'aide de ces procédés et donner une dimension référentielle à ce texte, créer cet effet de réel.

« Certes, la réalité, - l'expression de la réalité -, n'est généralement pas étrangère à l'art. Mais l'art ne recourt au réel que pour l'abolir. En lui substituant une nouvelle réalité. Le contact avec l'art, c'est d'abord la reconnaissance de cet événement. Franchissement d'un seuil, entrée en poésie, déclenchement d'une activité spécifique, la contemplation de l'œuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de toutes nos perspectives : passage d'un désordre à un ordre, pour reprendre, en les modifiant légèrement, les termes de Valéry, ce qui est vrai même si cet ordre est volonté de désordre ; passage de l'insignifiant à la cohérence des significations, de l'informe à la forme, du vide au plein, de l'absence à la présence. Présence d'un langage organisé, présence d'un esprit dans une forme. »¹

¹. Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1963, p. 7.

3^{ème} partie

L'effet-fiction.

Effet-fiction

La fiction est définie comme étant : « *une histoire fondée sur des faits imaginaires plutôt que sur des faits réels. Les personnages qui y sont décrits sont dits "personnages fictifs". Une œuvre de fiction peut être orale ou écrite, du domaine de la littérature, du cinéma, du théâtre ou de la radio.*

Tous les faits présentés dans une fiction ne sont pas nécessairement imaginaires ; c'est le cas par exemple du roman historique, qui se fonde sur des faits historiques avérés, mais qui profite des vacuités de l'Histoire pour y introduire des personnages, des événements, tirés de l'imagination de l'auteur (comme dans Les Pardaillan de Michel Zévaco).

Mais si les événements ou les personnages sont imaginaires, ils ne doivent pas pour autant être irréels : pour qu'une fiction fonctionne, il semble nécessaire que le récipiendaire de la fiction puisse adhérer à ce qui est décrit. Des événements absurdes, des personnages incohérents sont autant de choses qui coupent le lecteur ou le spectateur du récit.

La fiction doit donc créer une impression de réel : l'individu à qui la fiction s'adresse doit pouvoir croire, pendant un temps limité, que ces faits sont possibles.

Cette suspension de l'incrédulité est la plus évidente dans le cas de fictions dépourvues d'éléments fantastiques, comme le roman policier, ou le roman historique. Les événements qui y sont relatés, malgré ou grâce à leur esthétisation, peuvent arriver à quelqu'un. Dans le cadre de la science-fiction, ils doivent représenter un futur plus ou

moins plausible. Les avancées technologiques de l'humanité ne sont pas nécessairement à l'origine de ce genre de travaux, mais en représentent souvent le cadre.

Le cas du fantastique est encore différent. H.P. Lovecraft ou Stephen King décrivent souvent des individus au quotidien banal dont la vie dérape plus ou moins soudainement, l'œuvre décrivant alors la manière avec laquelle ces personnages tentent de réagir (souvent assez mal) à ces situations auxquelles rien ne les a préparés. La suspension de l'incrédulité est plus forte ici que dans les romans plus classiques, ce qui explique probablement pourquoi cette littérature est souvent considérée comme un genre mineur. Comme pour la série X-Files, ces récits reposent sur la question : « et si c'était vrai ? »

Pour les contes ou le médiéval fantastique (heroic fantasy), il ne s'agit pas pour le lecteur/spectateur de croire temporairement en la véridicité des faits présentés. Les contes décrivent alors de manière métaphorique l'univers dans lequel vit l'enfant^[2]. Dans le cadre du médiéval fantastique, c'est la cohérence de l'univers qui permet au récipiendaire de croire en la plausibilité des événements, dans un univers fonctionnant selon d'autres règles que le nôtre.

*Le philosophe Hans Vaihinger a développé dans *La Philosophie du « comme si »* (1911) une théorie selon laquelle toute connaissance, même scientifique, est fiction. Nous ne connaissons que les phénomènes, et construisons des modèles scientifiques pour les penser, mais ne pouvons pas à proprement parler connaître l'essence des choses... Avant lui, le philosophe italien Giambattista Vico, auteur de *"La Science nouvelle"* (édité de 1725 à 1744), avait souligné la portée ontologique de la "fiction" depuis sa parenté étymologique avec le "fait". Depuis lors, les développements de la linguistique (et de la poétique), de la phénoménologie comme de la philosophie analytique ou de la psychanalyse (en particulier avec Jacques Lacan qui parle de la "structure de fiction" de toute théorie) ont développé des conceptions à la fois plus larges et plus précises de la fiction. Les questions suscitées par la relation entre réel et fiction ont amené entre autres à distinguer le "réel" irréductible à toute représentation et la "réalité", toujours façonnée par des langages et donc toujours marquée de "fiction". Les progressions des sciences et*

des techniques n'ont fait que souligner ce questionnement radical dont l'inflation actuelle du mot "virtuel" constitue le symptôme. »¹

Bien que l'œuvre s'insère dans le cadre réaliste, ce réalisme se distingue de celui qui se répandait au 19^{ème} siècle, connu par sa minutie du détail, qui s'avérait un peu excessive. Le réalisme stendhalien se particularise par sa récusation de l'usage de la description comme celle pratiquée par Walter Scott, rendant ainsi le roman ennuyeux en quelque sorte :

« Le génie de Walter Scott avait mis le Moyen Âge à la mode ; on était sûr du succès en employant deux pages à décrire la vue que l'on avait de la fenêtre de la chambre où était le héros, deux autres pages à décrire son habillement, et encore deux pages à représenter la forme du fauteuil sur lequel il était posé. M. de S[tendhal], ennuyé de tout ce Moyen Âge, de l'ogive et de l'habillement du XV siècle, osa raconter une aventure qui eut lieu en 1830 et laisser le lecteur dans une ignorance complète sur la forme de la robe que porte Mme de Rênal et Mlle de La Mole. »²*

En effet, les seuls lieux où il y a eu description, c'est au début du roman, lors de la représentation du narrateur de la ville de Verrières qui ne prend qu'une page, servant ainsi comme préliminaire pour critiquer par la suite les habitants de cette ville. Ajoutons à cela celle des montagnes et des paysages rocheux (la grotte près de l'habitat de Fouqué). De même pour la toilette de Mme de Rênal ou celle de Mathilde de La Mole on ignore presque tout concernant cela.

Le narrateur stendhalien se limite à ne donner que quelques détails simples et suffisants pour la construction de son décor romanesque, en effet, il se contente de quelques repères qui sont simples et objectifs : la porte, le portier, les cellules peu meublées, la chapelle, un réfectoire, une infirmerie pour pouvoir décrire la laideur et l'horreur des lieux. Il en est même pour l'hôtel de La Mole qui se réduit à un salon, une bibliothèque, une salle à manger, la chambre de Mathilde et un jardin.

Malgré que *Le Rouge et le Noir* se veuille un reflet de la société de 1830, et que notre romancier utilise la métaphore du miroir, cette dernière présente quelques contradictions,

¹. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fiction>

². Article sur *Le Rouge* envoyé en 1832 par Stendhal, sous le pseudonyme !d. Gruffot Papera, au comte Salvagnoli, avocat et écrivain florentin.

laissant ainsi percevoir les hiatus et les limites du réalisme stendhalien. Parlant de Mathilde, le narrateur déclare : « *Ce personnage est tout à fait d'imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui parmi tous les siècles assureront un rang si distingué à la civilisation du XIXe siècle.* »¹ Stendhal chercherait-il à brouiller les pistes avec cette déclaration ou ne s'agit-il que de propos qui ne prêtent pas à conséquence ?

Par ailleurs, notre roman a beau être « un miroir que l'on promène », le reflet qu'il peint de la société, n'est pas représentatif, certes derrière ce « peuple des laquais » dont parle, l'abbé Pirard, on imagine des valets, des ouvriers, jardiniers et cochers, des personnages d'une classe moyenne, alors que ce sont les nobles et les bourgeois qui occupent le devant de la scène stendhalienne. Aussi si notre roman était ce miroir que l'on promène, les idées et le style littéraires ne devraient pas être mises en valeur mais plutôt le vécu. Et si le roman était le reflet de la réalité, le narrateur n'aurait aucune fonction dans la narration, encore moins de se dissimuler sous ce masque, pour exposer sa toile qu'est la société.

Le Rouge et le Noir ?

Une chronique de 1830

Comme nous l'avons signalé auparavant le sous-titre du roman est *chronique de 1830* et la genèse de notre récit est le compte rendu de deux affaires qui ont paru dans *la Gazette des tribunaux* ; l'affaire Berthet et l'affaire Lafargue. Certains extraits du texte renvoient à des événements contemporains: le ballet Manon Lescault, la bataille d'Hernani, les émeutes de Piémont et d'Espagne etc. Et sont aussi la représentation de la société, de la politique et de la religion jadis cité ci-dessus.

Un roman d'apprentissage

¹. Op. cit., p.430.

On entend dire par « roman d'apprentissage (d'éducation) » un récit qui met en scène un héros surmontant des péripéties et des obstacles qu'il rencontre durant la narration pour qu'à la fin il puisse en tirer des leçons. Citons l'exemple de *Candide* ou *l'Ingénu* de Voltaire, mais aussi *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe.

Le Rouge et le Noir est l'histoire du parcours social, sentimental et moral du jeune Julien Sorel qui veut se hisser au-delà de sa classe sociale de pauvre paysan, grâce à l'aide du vieux chirurgien major, de l'abbé Chélan, du marquis de La Mole et surtout de Mme Rênal dans la formation et son initiation à la vie de Verrières. Nous assisterons à l'ascension d'un homme fragile et timide dont la principale qualité est sa connaissance de la bible en latin ainsi que la reproduction de quelques scènes et schémas de ces lectures : *Tartuffe* et *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, se métamorphosant à la fin du roman lors de son pamphlet fort violent contre cette société de 1830 qui précipite sa perte, en un homme, fier, courageux et philosophe. Sa défaite sociale se transforme en une réussite personnelle, car à travers sa « noire ambition » ses sentiments les plus purs apparaissent enfin et achèvent son éducation sentimentale.

Un roman psychologique

Selon Nietzsche¹, Stendhal est : « *le dernier des grands psychologues français.* » « *Stendhal, l'un des « hasards » les plus beaux de ma vie – car tout ce qui fait époque en moi m'a été donné d'aventure et non sur recommandation, – Stendhal possède des mérites inestimables la double vue psychologique, un sens du fait qui rappelle la proximité du plus grand des réalistes (ex ungue Napoleonem « par la mâchoire (on reconnaît) Napoléon* »), enfin, et ce n'est pas la moindre de ses gloires, un athéisme sincère qu'on rencontre rarement en France, pour ne pas dire presque jamais (...) Peut-être suis-je

¹. est un philologue, philosophe et poète allemand né le 15 octobre 1844 à Röcken, en Saxe, et mort le 25 août 1900 à Weimar, en Allemagne. Peu reconnu de son vivant, son influence a été et demeure importante sur la philosophie contemporaine de tendance continentale, notamment l'existentialisme et la philosophie postmoderne ; mais Nietzsche a également suscité ces dernières années l'intérêt de philosophes analytiques, ou de langue anglaise, qui en soutiennent une lecture naturaliste remettant en cause une appropriation par la philosophie continentale jugée problématique.

même jaloux de Stendhal. Il m'a volé le meilleur mot que mon athéisme eût pu trouver : « La seule excuse de Dieu c'est de ne pas exister »¹.

Le roman est aussi psychologique dans la mesure où le protagoniste Julien Sorel est le sujet d'une étude psychologique. En effet à travers tout le roman nous vivons avec lui toutes ses passions, ses ambitions, son hypocrisie, ses peurs et surtout son amour. L'auteur des *Chroniques italiennes* fait le travail d'un psychologue qui analyse le comportement et les sentiments de son patient qui est Julien puis les expose à nu dans ce texte. Le lecteur est invité à suivre le personnage dans ses moindres déplacements et ses pensées: « *je me dois à moi-même d'être son amant* »², « *Il était dans cet état d'étonnement et de trouble inquiet où tombe l'âme qui vient d'obtenir ce qu'elle a longtemps désiré. Elle est habituée à désirer, ne trouve plus quoi désirer, et cependant n'a pas encore de souvenirs.* »³, « *Son âme fut inondée de bonheur, non qu'il aimât Mme de Rênal, mais un affreux supplice venait de cesser.* »⁴ « *Par une fatalité du caractère de Julien, l'insolence de ces êtres grossiers lui avait fait beaucoup de peine ; leur bassesse lui causa du dégoût et aucun plaisir.* »⁵ Et pour terminer : « *Tout son courage l'avait quitté dès qu'il n'avait plus eu à craindre le danger de rencontrer un homme ; tout avait disparu de son cœur, hors l'amour.* »

Une comédie

Stendhal déclare dans l'un de ces textes : « *je regarde le roman comme la comédie du 19^e siècle.* » Cette même formule pourrait-elle s'appliquer au *Rouge et le Noir* ?

Nous prenons le mot « comédie » non pas dans son sens courant ; celui de drôle et amusant, mais ça serait plutôt du côté de l'ironie et la caricature des personnages stendhaliens tels que M. de Rênal représenté comme un homme grotesque et avaricieux : « *... (M. de Rênal) j'aime l'ombre, je fais tailler mes arbres pour donner de l'ombre, et je ne conçois pas qu'un arbre soit fait pour autre chose, quand toutefois,*

¹. *Ecce Homo*, « Pourquoi j'en sais si long, section 3 », et *L'Antéchrist* suivi de : *Ecce Homo*, Friedrich Nietzsche, Gallimard, 1900 .

². Op. cit., p.94.

³. Op. cit., p.104.

⁴. Op. cit., p.65.

⁵. Op. cit., p.264.

comme l'utile noyer, il ne rapporte pas de revenu. »¹ Car l'auteur fait la satire de la société française de l'époque, de plus les personnages mis en scène font partie de la classe moyenne, la présence des dialogues et des monologues aussi et enfin une intrigue amoureuse. En conséquence, nous pouvons affirmer qu'il y a une part de comédie dans notre œuvre qui se manifeste dans les extraits suivants : « *À Paris, j'étais las de cette comédie perpétuelle, à laquelle oblige ce que vous appelez la civilisation du XIXe siècle.* »² « *Un être obscur tel que moi, sûr d'être oublié avant quinze jours, serait bien dupe, il faut l'avouer, de jouer la comédie...* »³ « *C'est, au fond, la seule comédie à laquelle je puisse être sensible* »⁴

Une tragédie

Notre roman connaît un point tragique qui vient perturber le récit, ce point ce sont les deux coups de feu tirés par Julien sur son ancienne maîtresse Mme de Rênal qui dénonça sa noire ambition dans une lettre offensante destinée au Marquis de La Mole. Cette scène est digne d'une pièce théâtrale à la shakespearienne, *Othello* à titre d'exemple qui étouffe sa bien aimée Désdémone à cause de sa jalousie, ce dernier est même cité dans ce texte : « *Dans un moment d'humeur elle écrivit à son père, et commença sa lettre comme Othello* »⁵

Notons aussi la ressemblance avec les tragédies grecques lorsque Mathilde de La Mole dans la dernière partie du roman prend la tête de son amant et la met sur la table puis la baise au front. Cette même scène est digne d'une pièce d'Eschyle ou de Sophocle et Shakespeare aussi dans *Hamlet* jouant avec le crâne de Yorick. En accomplissant ce geste Mathilde fait renaître son ancêtre qui jadis usait du même rituel lors de la mort de son bien-aimé : « *Il entendit Mathilde marcher avec précipitation dans la chambre. Elle allumait plusieurs bougies. Lorsque Fouqué eut la force de la regarder, elle avait placé sur une petite table de marbre, devant elle, la tête de Julien, et la baisait au front...* »⁶

¹. Op. cit., p.10.

². Op. cit., p.227.

³. Op. cit., p.570.

⁴. Op. cit., p.489.

⁵. Op. cit., p.531.

⁶. Op. cit., p.611.

Une œuvre et un héros romantiques

Le roman est aussi une histoire d'amour, un amour fondé sur l'orgueil de Julien qui se donne pour objectif la conquête de Mme de Rênal. Le héros romantique se définit comme : « *un homme sensible, auquel son destin échappe, et dont la société nie les aspirations. Cela transparait dans sa façon d'être, son ennui, son désœuvrement, son désespoir. Pour montrer son refus du monde qui l'entoure, sa révolte contre les normes bourgeoises, il vit souvent une vie de débauche : drogue, alcool, conquêtes sont son quotidien (par exemple, Lorenzaccio, de Musset, ou d'Albert, de Gautier). Il privilégie la bohème.* »¹ Julien Sorel, le protagoniste semble bien s'identifier dans cette définition ; il est sensible : « *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.* »² et déprécier par sa société dont il s'est lassé : « *Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société.* »³ Il préfère s'isoler dans une montagne loin de cette médiocre société afin de trouver son bonheur et rêver dans la nature qui est son refuge et se libérer : « *seul, loin des regards des hommes, et, par instinct, ne craignant point Mme de Rênal, il se livrait au plaisir d'exister, si vif à cet âge, et au milieu des plus belles montagnes du monde. Dès l'arrivée de Mme Derville, il sembla à Julien qu'elle était* »⁴

Présages et leitmotiv

Notre roman est rempli de signes prémonitoires et de présages, ces derniers nuisent à la visée réaliste, celle d'insérer son œuvre dans sa visée réaliste. Le premier présage et le

¹. http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=5_19s_009_romantisme_05b

². Op. cit., p.56.

³. Op. cit., p.580.

⁴. Op. cit., p.580.

plus marquant aussi c'est lorsque Julien s'est rendu à l'église de Verrières où il remarque un bout de papier imprimé dessus : « *Détails de l'exécution et des derniers moments de Louis Jenrel, exécuté à Besançon, le... Le papier était déchiré. Au revers on lisait les deux premiers mots d'une ligne, c'étaient : Le premier pas.* »

– *Qui a pu mettre ce papier là, dit Julien ? Pauvre malheureux, ajouta-t-il avec un soupir, son nom finit comme le mien... et il froissa le papier.* »¹ Cette phrase qui en dit long annonce à la fois les deux coups de pistolet tirés dans l'église sur sa maîtresse Mme de Rênal, mais aussi le jugement et son exécution.

En outre, la condamnation à mort de Julien est aussi un leitmotiv, en effet, c'est Mathilde qui en fait allusion la première : « *Je ne vois que la condamnation à mort qui distingue un homme, pensa Mathilde : c'est la seule chose qui ne s'achète pas.* »² Mais aussi le geste que reproduit Mathilde est lui aussi un leitmotiv, étant donné qu'elle prend Marguerite de Navarre comme idole et suit ses pas.

Julien éprouve un pur plaisir et un bonheur inexprimable lors de son isolement dans les montagnes. Visitant son ami Fouqué, il est resté ébloui par la beauté de la nature et celle des grottes surtout : « *Julien resta dans cette grotte plus heureux qu'il ne l'avait été de la vie, agité par ses rêveries et par son bonheur de liberté.* »³ Et c'est qu'il sera enterré suite à sa demande et que Mathilde célébrera ses funérailles.

Les intrusions de l'auteur

Nous constatons que les intrusions de l'auteur dans la narration sont fréquentes, elles sont le signe de la fiction et servent la visée fictive, de la sorte, ces dernières lui permettent de :

1- De se vanter d'être passé à Verrières et de l'avoir connu : « *Mes regards ont plongé dans la vallée du Doubs !* »⁴ et « *Je ne trouve, quant à moi, qu'une chose à reprendre au Cours de la fidélité.* »⁵

¹ Op. cit., p.31.

² Op. cit., p.345.

³ Op. cit., p.87.

⁴ Op. cit., p. 9.

⁵ Op. cit., p. 10.

2- De montrer qu'il connaît la province : « *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.* »¹

3- De faire part de sa position politique : « *(quoiqu'il soit ultra et moi libéral, je l'en loue)* »²

4- D'insérer un supplément d'information : « *Comme notre intention est de ne flatter personne, nous ne nierons point que Mme de Rênal...* »³ et « *nous avons oublié de dire que depuis six semaines le marquis était retenu chez lui par une attaque de goutte.* »⁴

5- D'entretenir une certaine complicité avec son lecteur : « *Ne vous attendez point à trouver en France ...* »⁵, « *Tout l'ennui de cette vie sans intérêt que menait Julien est sans doute partagé par le lecteur. Ce sont là les landes de notre voyage.* »⁶

6- De commenter une action pour que par la suite il tente de prévenir des critiques dans une longue parenthèse que le narrateur ouvre à propos de Mathilde de La Mole : « *(Cette page nuira de plus d'une façon au malheureux auteur. Les âmes glacées l'accuseront d'indécence. Il ne fait point l'injure aux jeunes personnes qui brillent dans les salons de Paris de supposer qu'une seule d'entre elles soit susceptible des mouvements de folie qui dégradent le caractère de Mathilde. Ce personnage est tout à fait d'imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui parmi tous les siècles assureront un rang si distingué à la civilisation du XIXe siècle (...). Malheur à l'homme d'étude qui n'est d'aucune coterie (...). Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille.)* »⁷

7- D'exprimer des jugements de valeur sur son personnage Julien Sorel : « *Ce mot vous surprend ? Avant d'arriver à cet horrible mot, l'âme du jeune paysan*

¹. Op. cit., p. 11.

². Op. cit., p. 10.

³. Op. cit., p. 61.

⁴. Op. cit., p. 328.

⁵. Op. cit., p. 7.

⁶. Op. cit., p. 497.

⁷. Op. cit., p. 430.

avait eu bien du chemin à parcourir »¹, « *Le plaisant, avec tant d'orgueil, c'est que souvent il ne comprenait absolument rien à ce dont on parlait.* »² « *Cet être, dont l'hypocrisie et l'absence de toute sympathie étaient les moyens ordinaires de salut* »³, et pour terminer : « *(...) et si j'ose parler ainsi de la grandeur des mouvements de passion qui bouleversaient l'âme de ce jeune ambitieux.* »⁴

La présence permanente du narrateur tout au long du récit et sous forme d'interventions directes citées ci-dessus, peut être le signe d'un égotisme⁵ de la part du romancier, mais aussi elle établit une relation avec le lecteur, tout en lui interdisant toute identification avec les personnages du récit sans pour autant effacer les émotions et les réflexions suscitées.

Quelques erreurs temporelles

L'absence d'une chronologie bien précise ne pose pas de problème au niveau de la narration, car le lecteur peut suivre, au fur et à mesure, la progression du récit sans aucune peine ; or, lors d'une bonne observation nous retrouvons quelques petites erreurs temporelles commises par les personnages. Ainsi Mathilde de La Mole affirme que : « *(Julien) C'est l'homme le plus distingué que nous ayant vu cet hiver* »⁶. Or, Mathilde était absente durant cette période d'hiver, car elle a dû la passer à Hyères avec sa mère. D'autre part, si on se réfère à la phrase suivante : « *Le printemps suivant, onze petits mois après seulement, j'étais le plus heureux peut-être des jeunes gens de mon âge.* »⁷ Si après le départ du protagoniste au séminaire en décembre on calcule ces onze mois, on conclura que cette période se placerait en automne et non en printemps. En outre Julien déclare à sa maîtresse Mme de Rênal : « *Après quatorze mois de malheur, je ne vous quitterai certainement pas sans vous avoir parlé.* »⁸ Or le temps qui s'écroule pendant la dernière rencontre de Julien et de Mme de Rênal se prolonge pendant un an et

¹. Op. cit., p. 28.

². Op. cit., p.52.

³. Op. cit., p.98.

⁴. Op. cit., p.78.

⁵. Tendance à parler de soi, donc à ne considérer que soi, comme narcissisme ; « *l'égotisme, mais sincère, est une façon de peindre le cœur humain* » Stendhal.

⁶. Op. cit., p.378.

⁷. Op. cit., p.498.

⁸. Op. cit., p.262.

non quatorze mois : « *Ainsi, se disait Mme de Rênal, après un an d'absence, privé presque entièrement de marques de souvenir, tandis que moi je l'oubliais, il n'était occupé que des jours heureux qu'il avait trouvés à Vergy.* »¹

Sur ces quelques petites lacunes chronologiques commises par les personnages, nous pensons que Stendhal ne donnait point d'importance et ne se souciait guère de la temporalité de son récit. Ces dernières poseraient un problème dans la mesure où cette chronologie négligeable ne s'accorde pas avec la finalité réaliste du roman et le besoin de donner un trait vraisemblable à son l'œuvre.

Les digressions

Malgré qu'ils soient peu nombreuses, on en retrouve quelques unes, le premier exemple est l'histoire de Geronimo qui nous semble un peu hors sujet, I, chap.23, ajoutons à cela, le duel prévu avec l'amant de la serveuse Amanda Binet, mais aussi l'incident de la petite querelle de Julien avec le cocher de M. de Beauvoisis entraînant ainsi un duel qui occupera tout un chapitre II, chap.6, et le mécontentement flagrant du protagoniste lors de sa découverte qu'il ne s'est battu en duel qu'avec le simple secrétaire du marquis de La Mole. Nous signalons aussi la présence de quelques péripéties abracadabrantes telles : le quiproquo concernant le portrait caché par Julien Sorel sous son lit : « *Sauvez-moi la vie, dit Julien à Mme de Rênal, vous seule le pouvez ; car vous savez que le valet de chambre me hait à la mort. Je dois vous avouer, Madame, que j'ai un portrait ; je l'ai caché dans la paille de mon lit.* »², aussi le mélodrame concernant le petit garçon de Mme de Rênal et son sentiment de culpabilité se sentant responsable du malaise de son enfant dû à son adultère : « *Mais je m'humilie moi-même, je me jette dans la fange ; et, par là peut-être, je sauve mon fils.* »³ Pour conclure l'épisode du séjour de notre héros dans la chambre de sa maitresse Mme de Rênal et l'utilisation de l'échelle l'aidant à y accéder, cette même scène est reproduite dans l'hôtel de La Mole lorsqu'il passe la nuit dans la chambre de Mathilde, il utilise aussi une échelle pour l'atteindre : « *Il volait en montant l'échelle, il frappe à la persienne ; après*

¹. Op. cit., p.267.

². Op. cit., p.70.

³. Op. cit., p.138.

quelques instants Mathilde l'entend, elle veut ouvrir la persienne, l'échelle s'y oppose : Julien se cramponne au crochet de fer destiné à tenir la persienne ouverte, et, au risque de se précipiter mille fois, donne une violente secousse à l'échelle, et la déplace un peu. Mathilde peut ouvrir la persienne. »¹

Les figures de styles

*« Les **figures de style** sont des procédés littéraires qui permettent de donner à un texte un caractère proprement littéraire ou poétique; plus généralement elles constituent également une partie importante de toutes les langues et sont fréquemment employées dans le discours, dans la langue orale. Elles permettent de fleurir le langage, de le rendre moins "sec", moins aride, moins univoque, lui faisant dépasser la fonction de simple communication d'un message. On ne peut pas envisager les figures seulement en tant que partie de la rhétorique, car il est évident qu'elles jouent un rôle primordial dans l'évolution des langues. Existants dans tous les registres, elles constituent même un des principaux facteurs de formation de l'argot. Issues de changements sémantiques, elles produisent des glissements de sens. »² Les figures de styles jouent un rôle très important dans la narration car elles relèvent du domaine de l'esthétique, donc de la fiction :*

La comparaison

« La comparaison est figure qui consiste à rapprocher deux idées, deux objets, ou un objet et une idée, afin de mieux dégager, par analogie, leur sens, leur aspect, ou simplement pour les embellir. La comparaison comporte toujours deux termes. »³

Nous relevons quelques unes :

« Mme de Rênal pensait aux passions comme nous pensons à la loterie : duperie certaine et bonheur cherché par des fous. »¹ , « (Julien) il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre.²

¹. Op. cit., p.433.

². <http://dictionnaire.sensagent.com/figure+de+style/fr-fr/>

³. Ali khodja, Vocabulaire commenté de français, Ed,Dar-El-Houda, 2004, Algérie.

La métaphore

Elle se définit comme étant « *un procédé par lequel on transporte la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison sous entendu, elle fusionne donc en un seul les deux termes de la comparaison.* »³

On cite quelques unes tirées du texte : « *Leur bonheur avait quelquefois la physionomie du crime.* »⁴, « *j'ai gagné une bataille* »⁵ affirme Julien après l'obtention d'une augmentation de la part de M. de Rênal. « *Il avait besoin d'y voir clair dans son âme, et de donner audience à la foule de sentiments qui l'agitaient.* »⁶ « *les terribles instruments de l'artillerie féminine* »⁷

L'oxymore

L'oxymore est aussi une figure de style qui : « *consiste à rapprocher deux mots de sens contraires* »⁸. Quelques unes sont relevées du texte et qui par leur présence soulignent la complexité psychologique des protagonistes ou certains passages : « *une adresse si maladroite* » « *une volupté cruelle* »⁹ « *une affreuse volupté* »¹⁰ « *un héros si pâle et sombre* »¹¹

L'hyperbole

¹. Op. cit., p.59.

². Op. cit., p.64.

³. Ali khodja, *Vocabulaire commenté de français*, Ed,Dar-El-Houda, 2004, Algérie

⁴. Op. cit., p.140.

⁵. Op. cit., p.76.

⁶. Op. cit., p.76.

⁷. Op. cit., p.110.

⁸. Ali khodja, *Vocabulaire commenté de français*, Ed,Dar-El-Houda, 2004, Algérie

⁹. Op. cit., p.101.

¹⁰. Op. cit., P566.

¹¹. Op. cit., p.64.

Cette figure de style aussi consiste à : « *mettre en relief une idée au moyen d'une expression qui la dépasse ou déforme la vérité parce qu'elle est exagérée.* »¹ Les expressions hyperboliques renforcent l'intensité et la force de la situation. Cette figure est peu présente dans le texte, mais on en relève quelques unes : « *elle l'aimait mille fois plus que la vie* »² « *Enfin, souffrant plus mille fois que s'il eût marché à la mort* »³ « *M. de Rênal, maudissant mille fois le jour où il avait eu la fatale idée de prendre un précepteur chez lui, oublia la lettre anonyme.* »⁴ I, chap.23 et enfin « *Julien fondait en larmes.* »⁵

Bien que Stendhal ait placé son roman sous le signe de la vérité, il demeure un roman. En effet, ce texte reflète certes une réalité mais cette réalité est fictionnalisée. L'œuvre comporte en elle certaines erreurs temporelles (l'absence d'une chronologie distincte ; car c'est l'âge du protagoniste qui sert de repère temporel, les erreurs des personnages concernant la temporalité, comme celle commise par Julien lors de son absence qui n'a duré que douze mois, alors qu'il déclare à sa maîtresse : « *Après quatorze mois de malheur* », on y trouve aussi des digressions (l'histoire de Geronimo, le quiproquo du duel avec le valet du marquis). L'effet de réel est battu en brèche par le caractère protéiforme de l'œuvre. Aux certains, on repère la présence de : la chronique (affaire Berthet et affaire Lafargue, peinture sociale et politique de 1830), le roman d'apprentissage (le parcours du protagoniste), le roman psychologique (analyse des comportements des personnages et leur sentiments), le théâtre (la tragédie par le coup de théâtre et la comédie), le romantisme (un personnage romantique, le thème de l'amour) et enfin les signes prémonitoires (présages et leitmotiv) qui remettent en question cet ancrage référentiel.

¹. Ali khodja, *Vocabulaire commenté de français*, Ed,Dar-El-Houda, 2004, Algérie

². Op. cit., P112.

³. Op. cit., P103.

⁴. Op. cit., P191.

⁵. Op. cit., P69.

Conclusion

Le Rouge et le Noir est un tableau violent et ambigu, celui d'une société morne et sombre. Traçant la trajectoire de Julien Sorel. Un jeune ambitieux, qui veut à tout prix sortir de la pauvreté et se hisser au-delà de sa classe sociale, usant de tous les moyens et stratagèmes possibles pour combler cette ambition inassouvie. Devenant par la suite, l'amant de la mère de son disciple Mme de Rênal, dont il est le précepteur, puis celui de Mathilde, la fille du Marquis de La Mole. Son orgueil et sa noire ambition mènent à sa perte. Il sera condamné à mort pour avoir tiré deux coupes de feu sur son ancienne maîtresse Mme de Rênal, qui le suivra trois jours plus tard.

L'œuvre s'introduit dans le courant réaliste, connu par son penchant pour le détail et les petits faits vrais. En effet la trame romanesque de cette œuvre est inspirée de deux faits divers, parus dans *La Gazette des tribunaux* : l'affaire Berthet et celle de Lafargue. Ces deux histoires véridiques ont certains points communs avec le texte de la recherche, l'idée d'un jeune plébéien, doté d'une intelligence remarquable, et d'une constitution physique délicate, qui est placé chez un notable pour être le précepteur de l'un de ces fils, peu de temps après, ce jeune homme est très vite chassé de la maison. Des rumeurs circulent sur un adultère commis par la femme de la maison et le jeune plébéien. Après cet incident, une autre histoire similaire est reproduite, et avec une autre femme. Jetant ainsi la responsabilité de son échec sur sa première maîtresse, et dans un excès de colère, il l'a tue.

Nous avons jugé, que la première partie, qu'est : Les sources d'inspirations est nécessaire. Ce qui explique les citations longues, dans la mesure où on expose les différentes pistes qui servent d'intertextes dans le but de notre recherche.

La deuxième partie de notre travail de recherche, a été consacrée à l'effet-chronique ; ce dernier, qui se caractérise par sa finalité et son penchant à tout ce qui a une marque réelle. Le corpus de notre travail de recherche est une chronique d'après son sous-titre. Nous avons tenté de démontrer cet aspect chronique, en analysant le texte : (analyse de la structure narrative et du cadre spatio-temporel, des personnages ...) chronique dans la mesure où le texte reproduit deux faits divers, l'effet de réel, lui aussi donne une dimension réelle au récit, à l'aide des détails inutiles qui ont pour unique fonction, la vraisemblabilisation du récit.

La dernière partie, beaucoup moins réaliste, sert à battre en brèche ce que le narrateur a créé dans la première partie. La fiction brise ce reflet de la réalité, à l'aide de plusieurs procédés, les intrusions de l'auteur qui sont nombreuses, le caractère protéiforme du récit, qui ne se résume seulement pas à la chronique et le roman, mais s'insère dans d'autres genres, comme le théâtre et la psychologie etc.

La problématique, que nous avons exposée au début de notre travail de recherche est comment, l'auteur nous fait-il croire que ce qu'il raconte est vrai, alors que la langue ne pourrait copier le réel ? nous avons répondu à cette question, en faisant un rapprochement entre les deux textes, celui de notre recherche et celui du fait divers. Aussi par la présence de la description qui a joué un rôle très important, pour donner cette illusion du vrai, la présence des personnages référentiels a appuyé le point de vue du narrateur et enfin les déclarations laissées par l'auteur lui-même : les épigraphes, les déclarations du texte : « *le roman est un miroir...* » sont des indices révélateurs de la réalité dans le texte proposé.

La seconde partie de la problématique est dans quel objectif l'auteur de Lucien Leuwen, romprait-il avec sa visée réaliste. L'auteur voulant à tout prix se distinguer de ces prédécesseurs, dont le seul but était de reprendre ce que faisaient les anciens à savoir la mimesis, nous ne parlons pas de théorie de reflet ou de mimesis car c'est deux concepts, nous semble archaïque dans la mesure où ce qu'on appelle l'effet-chronique, nous semble plus approprié et épouse bien la visée de Stendhal et coïncide avec notre époque contemporaine.

Les objectifs visés dans notre travail de recherche sont atteints dans la mesure où nous avons répondu aux questions posées dans la problématique et élucidé le paradoxe qui régnait sur ce texte. En effet, ce dernier ne représente pas seulement l'effet-chronique, ni

l'effet-fiction séparément. Le texte dont on a fait l'objet de notre recherche est un amalgame entre ces deux effets. D'un côté on a la partie représentant la vérité et la peinture sociale de la société française de 1830, et de l'autre ce côté fictif, qui fait ressortir le génie de Stendhal, à vouloir, lier de façon si subtile deux extrêmes complètement opposés. Pour en dégager ce tableau singulier.

Nous envisageons dans un avenir prochain de travailler sur la thématique de la femme et celle de l'espace. En effet, comme nous l'avons signalé avant, chaque espace est centré sur une intrigue amoureuse, et représente une nouvelle conquête pour le protagoniste Julien Sorel.

Bibliographie

Ouvrages littéraires

- STENDHAL, *Armance*, Paris, Gallimard, 2009.
- STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Paris, Gallimard, 2003.
- STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris Gallimard, 2006.

Ouvrages théoriques

- BARTHES Roland et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1972.
- HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-Personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. "
- De la Hossieraye Catherine, *Le rouge et le noir*, Stendhal, Paris, Bordas, 2003.
- Fantaisie chromatique à propos de Stendhal, in *Les Cahiers du chemin*, N° 21, Gallimard, 1974.
- Colomb, *Notice*, Hetzel, 59.

Dictionnaires

- Ali-Khodja Jamel, *Vocabulaire commenté de français*, Ain M'lila, Dar-El-Houda, 2004.

- Paul Aron, Denis-saint-jacques, Alain viala, *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, 2^{ème} édition, 2004.

Ouvrages généraux

- *Histoire de France*, Paris, Armand Colin, 1956.