

Université de Montréal

Le Regard performatif dans *Le Rouge et le Noir*

par

Julie Blanchette
Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

juillet, 2005

© Julie Blanchette, 2005



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.


Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.


The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Le Regard performatif dans *Le Rouge et le Noir*




présenté par :
Julie Blanchette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président rapporteur : Gilles Dupuis

Directeur de recherche : Michel Pierssens

Membre du jury : Ugo Dionne



Mémoire accepté le :

19 / 12 / 05

SOMMAIRE

Bien que le roman d'apprentissage ne puisse s'envisager sans relation communicationnelle entre les personnages principaux, chez Stendhal, le statut du langage est particulier. Dans *Le Rouge et le Noir*, il apparaît clairement que les conversations importantes ne sont pas de l'ordre de la parole mais bien de celui des langages non verbaux.

Entre les différents langages qui se substituent à la parole, le langage visuel semble être le plus utilisé. C'est pourquoi le regard constituera l'axe central de notre étude. Dans le roman stendhalien, le regard est un élément moteur du récit. Les conversations menées par les yeux font progresser l'apprentissage du héros et ainsi, relèvent de l'action. Le regard que nous avons choisi d'étudier a donc été caractérisé comme «performatif».

Le roman *Le Rouge et le Noir* sera notre principal terrain d'enquête et les autres œuvres de Stendhal seront aussi brièvement étudiées à la lumière de notre objet d'étude. Elles constitueront ainsi notre corpus secondaire.

Avant d'analyser le texte même, nous ferons une brève histoire critique du langage visuel chez les prédécesseurs de Stendhal. Nous nous intéresserons aussi aux raisons qui amènent Stendhal à remplacer la parole par d'autres langages. Ensuite, à partir du corpus, nous étudierons les traits qui définissent le regard et son mode de fonctionnement. Il s'agira donc de constituer une poétique du regard stendhalien. Finalement, nous examinerons comment la parole, pourtant redoutée par Stendhal, vient parfois combler les lacunes des langages non verbaux.

Rarement examiné selon nos critères, le regard stendhalien, à notre connaissance, a davantage été étudié dans *La Chartreuse de Parme*. Cette recherche, telle que nous l'envisageons, espère donc combler des lacunes concernant l'importance accordée au regard dans *Le Rouge et le Noir*.

Mots- clés : Stendhal, roman du XIXe siècle, regard, histoire culturelle

ABSTRACT

Although the *bildungsroman* cannot be considered without communicative relationships between main characters, for Stendhal, the language status is particular. In *Le Rouge et le Noir*, important discussions are not leading by speaking, but by non verbal languages.

Through all those different languages that can be substitute to talking, the visual language is the more employed. This explains why the look will be the object of this study. In Stendhal's novels, look is a motive element of the story. Conversations leaded by the eyes make progress in the learning of the character and that's why they are part of the action. Therefore, the specific look that we have chosen to study was characterized as «performative».

The novel *Le Rouge et le Noir* will be our main ground of investigation and Stendhal other works will also be studied following our subject. This will constitute our second corpus.

Before analysing the writing, we'll do a short critical history of visual language in Stendhal forerunners. We will also be interested by reasons why Stendhal substitute non verbal languages to speaking. Then, starting from the corpus, we'll study the characteristics that define visual language and his working. We are going to try to constitute a poetic of the Stendhal's look. In the end, we'll examine how speaking, even so dreaded by Stendhal, sometimes fills the gaps of non verbal languages.

Rarely examined in accordance with our criterias, we think that Stendhal's looking has been more studied in *La Chartreuse de Parme*. This research, such as we consider it, wants to fill the gaps concerning how important is the look in *Le Rouge et le Noir*.

TABLE DES MATIÈRES

LE REGARD PERFORMATIF DANS «LE ROUGE ET LE NOIR»

SOMMAIRE.....	i
ABSTRACT.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
DÉDICACE.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : REGARD ET TRADITION CULTURELLE	
1. Le regard : chez l'auteur.....	7
2. Le regard avant Stendhal : mythologie, arts visuels, littérature.....	12
CHAPITRE II : STENDHAL ET LE LANGAGE	
1. Le problème du langage.....	23
2. Le silence.....	25
3. Des solutions non verbales.....	30
4. Le regard : forces et faiblesses.....	40
CHAPITRE III : FONCTIONNEMENT DU REGARD DANS <i>LE ROUGE ET LE NOIR</i>	
1. Mme de Rênal : un premier apprentissage.....	45
2. Mathilde : exercer son pouvoir.....	70
CHAPITRE IV : SE RÉCONCILIER AVEC LA PAROLE	
1. La parole en complément.....	81
2. L'action et l'énergie.....	87
CONCLUSION.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	102

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Michel Pierssens, pour son appui, ses encouragements, ses conseils et la confiance qu'il m'a témoignée. Je tiens également à le remercier pour la rigueur au travail qu'il m'a transmise.

*À ma famille.
À David, qui m'a soutenue tout au long de ce travail.*

INTRODUCTION

Le Rouge et le Noir est certainement le roman le plus célèbre de Stendhal. Nombre de critiques l'ont étudié depuis deux siècles, à commencer par son contemporain et fidèle lecteur Balzac. Cependant, la richesse des textes de Stendhal en fait une source infinie de nouveaux objets d'étude ou d'anciens à redécouvrir. Il est donc tout à fait naturel, après une période de relative éclipse, qu'il revienne en force et soit à nouveau l'objet d'études les plus diverses.

Le roman que nous avons choisi d'étudier est classé parmi les nombreux « romans d'apprentissage » produits au XIX^e siècle. Le genre est caractérisé par une grande imprécision, que l'on peut constater par la diversité des appellations utilisées : roman d'éducation, roman d'initiation, roman de formation, autant d'expressions qui veulent désigner un type de récit, non pas exclusif à ce siècle mais peut-être plus fréquent. Derrière les multiples variations entre les textes, il est toutefois possible de cerner des éléments récurrents : un jeune homme ambitieux, un parcours social où le héros se mesure à lui-même et à la société qui l'entoure, des difficultés à affronter et des médiateurs, qui conseillent ou guident le héros dans sa voie. Dans ce type de roman, l'apprentissage du héros se fait habituellement par étapes et il gravit successivement les différents échelons de la société. Afin de parvenir à son but, le héros doit créer des liens avec autrui. Les jeunes femmes et les amis qui l'entourent deviennent des outils dans son apprentissage. De là l'importance d'établir une communication avec ces gens si précieux.

Dans le cas des héros de Stendhal, les difficultés de communication relèvent du problème que l'auteur rencontre face au langage verbal. Dans *Stendhal et le langage*¹, Michel Crouzet montre que la critique du langage traditionnel dans le beylisme «est

¹ CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.

soutenue et orientée par un malaise propre de la parole².» Il explique bien cette incompatibilité entre le moi et les mots, entre le désir d'exprimer sa vérité personnelle et le langage social qui n'arrive pas à le faire :

Le sincère n'accepte pas ce dépôt social en lui. Le langage le mutile ; comme toute «forme», il est le *social*, contrainte, gêne, profanation, altérité, tout à la fois insuffisant et extérieur, règle où il faut se mettre et se perdre, ordre lointain et négateur du moi³.

Dans le même ordre d'idées, Jean-Pierre Richard, dans son étude sur Stendhal et Flaubert, note : «Par souci de définition préalable et d'accord universel nos langues se privent en effet d'exprimer le rare, le changement ou l'imprévisible, l'extraordinaire volubilité de la vie des sentiments⁴».

Stendhal, comme on le sait, porte les traces évidentes du romantisme. Ce qu'il veut parvenir à exprimer, ce sont les sentiments ressentis au moment présent, véritables, individuels, sans contraintes extérieures. Pour lui, la langue parlée, définie par des règles sociales, est l'un des moyens les moins efficaces pour les rendre. Devant cette impossibilité de faire communiquer le moi et la parole, Stendhal ne renonce pourtant pas totalement au langage. Il opte plutôt pour une substitution à la parole d'autres formes de communication. L'éloquence du langage du corps et du silence entre donc en jeu et instaure tout un réseau de moyens de communication autres que la parole, parmi lesquels le regard est le plus employé : «Le regard, sorte d'écho visuel, sera l'instrument privilégié⁵», écrit Jean-Pierre Richard. Reflet des mouvements de l'âme et outil communicationnel davantage personnalisé, le regard se présente comme la solution idéale, en dépit de son manque de précision.

² *Ibidem*, p.11.

³ *Ibid.*, p.18.

⁴ RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert*, Paris, Seuil, 1954, p.108.

⁵ *Ibidem*, p.68.

Notre intérêt pour le roman de Stendhal de même que la constatation à la lecture de la présence récurrente du regard au sein de son récit nous a donc amenée à en faire l'objet privilégié de cette recherche.

Le langage des yeux forme un vaste réseau sémiologique qui présente plusieurs caractéristiques différentes. D'abord, il faut préciser que le regard est à la base un langage inconscient, c'est-à-dire qu'il communique parfois un message sans avoir l'intention de le faire. Mais le regard est aussi un langage qui se développe, se travaille jusqu'à ce qu'il parvienne à rendre les sentiments voulus. Il devient donc, par la force des choses, un moyen d'agir, de créer un effet sur autrui. C'est pourquoi le regard que nous avons choisi d'étudier, nous l'avons qualifié de «performatif». Contrairement au langage des mots, le langage des yeux ne communique pas futillement. S'il n'est pas aussi précis que la parole, il va à l'essentiel, et ment plus difficilement. Le langage des yeux et le pouvoir qui peut lui être associé sont donc en eux-mêmes un apprentissage pour le héros. Julien Sorel apprend en effet à utiliser son regard pour avancer, pour agir. Il s'approprie lentement l'acte de regarder et arrive à faire de lui un outil indispensable à son ascension dans la société.

Parce qu'il joue un rôle dans la structure même du roman d'apprentissage stendhalien, le regard ne peut être étudié comme un simple thème. Il doit plutôt être considéré comme un élément moteur dans la progression de l'histoire puisqu'à chacun des échanges significatifs est suspendue la suite de la chaîne narrative. Dans ce travail, nous allons donc tenter de dégager une poétique du regard stendhalien dans *Le Rouge et le Noir*. Nous nous pencherons sur le regard et son fonctionnement, sur le regard en tant qu'opérateur et ses conséquences dans la dynamique narrative du roman de Stendhal. Il sera alors possible de dégager une esthétique propre au regard stendhalien dans *Le Rouge et le Noir*, peut-être extensible à l'ensemble de l'œuvre de l'auteur.

Le concept de regard est évidemment très large et peut poser problème quant à l'élection d'une méthode de travail. Il est un carrefour où se croisent diverses disciplines et afin de ne pas limiter les possibilités d'analyse, nous avons choisi de ne pas nous restreindre à l'emploi d'une seule méthode. Nous nous concentrerons donc principalement sur l'analyse du texte même puisqu'il est le lieu où s'exprime le fonctionnement du regard. Cependant, nous grefferons à cette analyse textuelle bon nombre de références historiques et culturelles. Selon nous, il est en effet important de situer le regard stendhalien dans un contexte socio-historique précis, afin de bien cerner ses continuités et ses ruptures, en relation avec la tradition.

Bien que notre méthode ne s'inspire pas directement d'une école littéraire particulière, nous devons néanmoins beaucoup aux ouvrages de Jean Rousset et de Jean Starobinski. De *Leurs yeux se rencontrèrent*, nous retiendrons l'importance de la scène de première vue dans le roman et nous poursuivrons en quelque sorte le travail en étudiant les scènes subséquentes. De *L'œil vivant*, nous retiendrons une méthode efficace d'interprétation des textes que nous tenterons à notre tour de faire valoir.

Même si, contrairement à ces deux études, la nôtre concerne principalement un seul auteur, nous ne nous en tiendrons pas à la seule analyse de notre corpus principal. Afin de compléter le dévoilement d'une poétique du regard, il sera essentiel d'aller vérifier comment ce dernier se présente dans les autres œuvres de Stendhal.

Concrètement, il s'agira, dans un premier temps, d'amorcer une première approche du regard stendhalien et d'aller vérifier comment il se présente dans la tradition culturelle. Ainsi, cette brève histoire critique du regard permettra une meilleure mise en contexte du regard étudié ainsi que des points de comparaison à apporter. Ensuite, nous aborderons un problème évoqué plus tôt : la difficulté d'utiliser la parole pour Stendhal. Nous expliquerons en quoi la parole pose problème chez notre auteur et nous tenterons

d'énumérer les solutions qu'il apporte. Il sera donc question, inévitablement, des différents moyens de communication qu'utilise Stendhal dans ses romans. Dans un troisième temps, nous examinerons plus spécifiquement le fonctionnement du regard dans *Le Rouge et le Noir*, pour tenter d'en dégager la poétique. Nous regarderons ainsi comment les scènes d'échange de regards engendrent une dynamique narrative à l'intérieur du roman et de quelle façon le regard devient un outil indispensable dans l'apprentissage du héros. Il sera aussi possible de vérifier comment, dans les autres œuvres de Stendhal, l'auteur traite de l'acte de regarder. Finalement, nous irons vérifier comment, et sous quelles conditions, la parole peut compléter la conversation amorcée par un regard imprécis. En cours de route, nous poserons également une hypothèse, à savoir que la fonction attribuée par Stendhal au regard rencontre peut-être des antécédents chez certains philosophes tels que Helvétius et Diderot, qui ont sans doute influencé l'auteur.

Les études que nous avons relevées concernant le regard chez Stendhal penchent davantage vers une réflexion thématique ou attribuent à l'objet une vision très générale. En effet, il est rare que l'une des ces études s'intéresse à un récit en particulier. Un article de Klaus Engelhardt, «Le langage des yeux dans *La Chartreuse de Parme*⁶», fait exception à la règle. Dans cet article, l'auteur insiste sur l'aspect visuel du roman qu'il étudie. Cependant, lorsqu'il vient à effleurer le phénomène dans *Le Rouge*, c'est afin de montrer qu'il n'est qu'un précédent à l'élaboration du phénomène dans *La Chartreuse* : «Des expressions comme *les yeux brillants* ou *le feu* exprimé dans les yeux reviennent avec la monotonie du cliché dans *Le Rouge et le Noir*⁷», écrit-il. Bien que nous ne puissions nier l'augmentation d'environ 65%⁸ des passages qui traitent du langage des yeux d'un roman à l'autre, nous croyons que l'intérêt d'étudier l'étendue du phénomène dans *Le Rouge et le*

⁶ ENGELHARDT, Klaus, «Le langage des yeux dans *La Chartreuse de Parme*», *Stendhal Club*, 1972 ; 14, pp.153-159.

⁷ *Ibidem*, p.153.

⁸ Selon l'article de Klaus Engelhardt.

Noir ne réside pas dans la comparaison avec un autre roman. Ainsi, peu de travaux se sont préoccupés plus particulièrement de la fonction interne du langage visuel dans ce roman comme nous jugeons pertinent de le faire.

Bien sûr, nous sommes consciente des limites imposées par le format d'un travail de maîtrise et nous n'aurons pas la prétention de cerner entièrement la question du regard. Au contraire, nous nous en tiendrons à notre analyse, sachant que chaque hypothèse suggérée posera peut-être davantage de questions qu'elle n'apportera de réponses. Nous espérons tout de même, au cours de cette recherche, saisir l'esthétique du regard stendhalien, ce qui, croyons-nous, pourrait ouvrir de nouvelles perspectives à l'interprétation du roman de Stendhal.

CHAPITRE I

REGARD ET TRADITION CULTURELLE

1. Le regard : chez l'auteur

La scène de la première rencontre entre Julien et Mme de Rênal est exemplaire de l'importance accordée à l'acte de voir dans *Le Rouge et le Noir*. En quelques lignes, le regard trace une esquisse très précise des portraits de deux des principaux acteurs de l'intrigue. Il est à la fois révélateur et acteur, en sa manière de dévoiler certaines affinités entre les protagonistes et par le caractère performatif qu'il affiche. Lors de cette entrevue, Mme de Rênal arrive par le côté de sa maison. Elle aperçoit d'abord Julien d'une certaine distance mais est tout de suite touchée par «ses yeux si doux⁹». Ce sont donc ses yeux qui, dans toute la physionomie de Julien, font une première impression sur Mme de Rênal. Quant à Julien, c'est le regard «si rempli de grâce¹⁰» de la dame qui cause son étonnement. Dans ce passage où la conversation se traduit par les yeux, certaines affinités entre les personnages sont déjà suggérées. Elles montrent la possibilité d'établir une relation d'amitié, ou du moins, une relation fondée sur l'égalité. Si Mme de Rênal, en regardant Julien pour la première fois, croit apercevoir une «jeune fille déguisée», elle-même est décrite dans toute sa naïveté, elle qui rit avec la gaîté d'une «jeune fille». Entre ces deux adultes aux manières d'enfants pourrait donc se développer une relation.

Toujours en lien avec l'acte de voir, toute la première rencontre est construite à partir, non pas de malentendus, comme chez Racine, mais bien de mauvaise perception. Du latin *percipere*, qui signifie saisir par les sens, nous pourrions affirmer ici qu'il s'agit d'un défaut dans la manière de saisir par le regard. En effet, la vue, qu'elle tente de saisir par l'apparence physique ou en déchiffrant l'expression sur le visage de la personne en

⁹ STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p.48. Sera désormais désigné «RN»

¹⁰ *Idem*

question, est trompée. Cette mauvaise perception s'amorce lorsque Mme de Rênal, comme on l'a mentionné, croit apercevoir une jeune fille devant sa porte alors qu'il s'agit du futur précepteur de ses enfants. À partir de ce moment, chacun des protagonistes se sera illusionné entre l'idée qu'il avait de la personne qu'il allait rencontrer et la perception de cette même personne quand il l'aura devant lui. Alors que les deux personnages se redoutaient avant de s'être rencontrés, ils se trouveront immédiatement des affinités.

Mais le problème de la perception s'authentifie pendant cet épisode. Mme de Rênal, qui arrive difficilement à croire que Julien connaisse le latin, pique son orgueil. Cependant, la réaction de Julien face à ce commentaire est mal perçue et Mme de Rênal interprète son orgueil comme de la méchanceté. Un peu plus loin, à force d'examiner Mme de Rênal, «Julien, qui se connaissait fort bien en beauté féminine, eût juré dans cet instant qu'elle n'avait que vingt ans. Il eut sur-le-champ l'idée hardie de lui baiser la main¹¹». Cet autre problème de perception, qui rapproche dangereusement l'âge de Mme de Rênal de celui de Julien, abolit la différence d'âge qui aurait pu être un obstacle à leur relation. La perception et donc, encore une fois le regard, sont l'un des enjeux les plus importants dans cet épisode. Il est, en quelque sorte, un microcosme de l'ensemble du roman. Pourtant, le regard seul ne conduit pas la rencontre en entier. En effet, la parole prendra finalement le relais du regard pour compléter un premier entretien hautement significatif.

Dans le roman d'apprentissage, les premières scènes doivent évidemment correspondre au point zéro de l'apprentissage du personnage principal. Ainsi, cet échec de la compréhension par le regard est significatif. Il indique l'importance que prendront non seulement le regard, mais les efforts que devra déployer le héros pour ne plus être confronté à cet échec. Son apprentissage nécessitera donc de passer par le regard. Dans cette perspective, les premières scènes où le regard a un rôle d'importance sont un élément déclencheur pour la suite du récit. C'est le premier échec qui déclenche le désir de ne plus

¹¹ *Ibidem*, p.52.

échouer et ainsi, le parcours initiatique. À partir de ce premier entretien, c'est donc, non seulement l'évolution d'un personnage qu'il s'agit de suivre, mais également celle du regard comme moteur du récit.

Pendant la première conversation entre les protagonistes, c'est le regard qui, avant la parole, produit l'effet sur l'autre sans toutefois le faire délibérément. Jusqu'à un certain moment, l'acte visuel agit comme un monologue et n'est pas encore échange. Après avoir regardé l'autre, première étape de cette nouvelle expérience, les personnages en arriveront à se regarder et donc, à accepter volontairement le dialogue avant même le début d'une véritable conversation. Fabrice, de sa prison, trouve le moyen de voir et *d'être vu* par Clélia, c'est-à-dire «de parler, par signes du moins, de ce qui se passait dans son âme¹²». Ce moyen de communiquer par le regard devient idéal, en dépit de sa précarité, du fait qu'il établit un langage d'âme à âme. À ce sujet, Starobinski note que «le regard constitue le lien vivant entre la personne et le monde, entre le moi et les autres¹³». On peut également établir un rapprochement du regard et des étapes du jeu de la séduction. Julien, bien que timide et de condition sociale inférieure, ne baisse pas le regard. Il le garde sur Mme de Rênal, comme hypnotisé. Mme de Rênal, quant à elle, oublie un moment sa condition de femme mariée et soutient le regard de Julien. Le fait que les personnages, en dépit de leurs situations respectives, se regardent les yeux dans les yeux, indique une première proximité. La réciprocité des regards est primordiale puisque la chaîne narrative du récit sera suspendue à ce rapprochement du couple principal.

Le regard échangé entre les protagonistes possède un caractère performatif. Se substituant à la parole, il remplace parfois l'action. Le caractère instantané du regard étonne et Stendhal met l'accent sur l'effet qu'il produit. Lorsque Mme de Rênal jette un

¹² STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Garnier Flammarion, 2000, p.412. Sera désormais désigné «CP».

¹³ STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant. Stendhal*, Paris, Gallimard, 1970, p.17.

premier regard sur Julien, sa fascination pour ce regard est telle qu'il ne peut plus bouger, et reste muet. C'est à ce moment que Julien «oubl[ie] tout, même ce qu'il venait faire¹⁴». Jean Rousset a d'ailleurs remarqué que «la fascination [...] se traduit soit par une paralysie momentanée, soit par le silence de la parole bloquée¹⁵». Les protagonistes sont donc fascinés l'un par l'autre et un long moment de silence précède leur première conversation. Mais ce moment silencieux parle et prépare la conversation puisque le regard arrive paradoxalement à deviner l'émoi dans la voix de Mme de Rênal. Le narrateur emploie le vocabulaire de la vue qui se substitue à celui de la parole et précise que Julien «n'avait jamais vu un être lui parler d'un air si doux¹⁶». Cependant, c'est sur les larmes de Julien, autre manifestation liée au champ lexical de la vue, que se pose le regard de la femme du maire. C'est donc le fait de se regarder, de tenter de saisir l'autre par la vue, qui autorise la conversation entre les personnages. C'est seulement à partir de cet accord mutuel qu'un véritable échange verbal aura lieu entre les deux héros.

Si le regard peut toucher, deviner ou autoriser, c'est que pour Stendhal, il n'est pas un mouvement sans conséquence, mais bien un acte, parfois délibéré, parfois involontaire, qui devient le moteur de l'intrigue. Il peut remplacer le geste parce qu'il est lui aussi une force agissante, et souvent même action, puisqu'on vient d'affirmer qu'il peut être intentionnel. Si nous opposons parfois l'action et la parole, il faut revisiter nos classifications dans le cas de Stendhal puisque chez lui, ces concepts sont en lien étroit. L'importance de la force d'action est reliée à la place de choix qu'a la question de l'énergie au XIX^e siècle. Cette énergie romantique dont plusieurs spécialistes (Victor del Litto, Michel Crouzet) parlent à propos des héros des romans de l'époque est ici accrue puisque Julien Sorel, en plus d'être un personnage romantique, est un personnage de roman

¹⁴ RN, p.48.

¹⁵ ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de la première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981, p.71.

¹⁶ RN, p.49.

d'apprentissage. D'abord, l'énergie telle que conçue par les contemporains est une force individuelle qui prend sa source dans le potentiel de l'individu. Le Moi croit en lui, en sa fougue inépuisable et c'est pourquoi Michel Crouzet traite de l'énergie stendhalienne comme de la forme suprême de l'estime de soi. Cette énergie concerne davantage les modalités intérieures de l'action que l'action même puisqu'elle recherche le bonheur individuel du héros. On peut penser que Stendhal tire en partie sa théorie de l'énergie de la pensée du philosophe Helvétius qui, quelques décennies plus tôt, soutenait que «c'est aux organes des Sens qu'on doit ses idées¹⁷» et que «le désir du pouvoir prend [...] sa source dans l'amour du plaisir¹⁸». Ainsi, l'énergie se confond bien souvent avec la passion et celle-ci se trouve stimulée par les sens. De cette énergie passionnelle veut tout simplement surgir le bonheur, ultime quête de chaque individu.

Les héros stendhaliens sont dotés de cette énergie individuelle, moteur de leur passion. Dans *La Chartreuse de Parme*, la passion de Clélia pour Fabrice suscite en elle une énergie étonnante qui est parfois incontrôlable. Ainsi, lorsqu'elle rend visite illégalement à Fabrice en prison, elle confronte le guichetier et est prête à tout pour atteindre son but. «Clélia, en ce moment, était animée d'une force surnaturelle, elle était hors d'elle-même¹⁹», explique le narrateur. Mais les héros stendhaliens sont également tirés par une force encore plus grande que la passion : l'ambition. Cette autre passion qu'est l'ambition est typique du roman d'apprentissage et devient une énergie d'action. Le jeune homme, par sa position de héros, joue un rôle actantiel : il représente une forme active qui structure les événements de l'histoire, un moteur de l'action du récit. L'ambition dévorante fait du héros une force en lui-même, que rien ne peut arrêter. Cette énergie fait

¹⁷ HELVÉTIUS, Claude-Adrien, *De L'homme*, Paris, Fayard, 1989, p.139.

¹⁸ *Ibidem*, p.176.

¹⁹ *CP*, p.544.

que le héros tente toujours un pas vers l'avant et c'est pourquoi Crouzet affirme que «son contraire est sans doute toute notion de restriction²⁰».

Si l'énergie, la puissance d'action, revêt une telle importance dans les romans de Stendhal, le regard possède également cette force. Le regard le plus puissant est évidemment celui du héros, «super-sujet» du roman. L'énergie du héros, transformée en action, est déplacée dans l'acte visuel. Celui-ci entre en scène dès le tout début du roman et devient un outil dans la progression de l'histoire. Hans Boll-Johansen affirme «qu'il existe trois grands principes dynamiques qui assurent la cohésion de l'action du roman stendhalien.²¹» Le premier est la présence permanente d'une force psychologique. Le regard comme énergie psychologique est l'un des enjeux principaux chez Stendhal, qui le présente comme substitut de l'action. L'enchaînement des événements devient donc étroitement lié à ce regard actif.

2. Le regard avant Stendhal : Mythologie, arts visuels, littérature

Le regard performatif tel que présenté par Stendhal n'est pas une notion nouvelle. Traditionnellement, le regard a toujours été doté d'une force particulière. L'œil et l'imaginaire auquel il fait appel ont su intriguer les hommes et, bien avant que les théories optiques viennent en expliquer le fonctionnement, le regard avait été associé à une série de mythes, d'interdits et de pouvoirs. L'un des fondements de cette importance accordée au regard est sans doute la mythologie grecque, où tant de thèmes sont reliés à la vue. Le mythe d'Orphée et Eurydice²², par exemple, attribue au regard une place de choix. Orphée, ayant ramené Eurydice du royaume des morts, avait fait la promesse de ne pas se retourner pour la regarder avant d'avoir atteint le monde des vivants. Contre la tentation, Orphée

²⁰ CROUZET, Michel, «Stendhal et l'énergie : du Moi à la Poétique», *Romantisme*, 1984 ; 14 (46), p.64.

²¹ BOLL-JOHANSEN, Hans, *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*, Aran, Suisse, Éditions du Grand chêne, 1979, p.19.

²² HAMILTON, Edith, *La mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Saint-Amand, France, Marabout, p.131-135

résiste jusqu'au moment où il pose lui-même le pied dans le monde des vivants. Croyant Eurydice sauvée, il se retourne pour la regarder. Cependant, Eurydice, qui marchait plusieurs pas derrière lui, est encore à l'intérieur de la caverne de l'Hadès et donc, dans le lieu où Orphée avait promis de ne pas la regarder. La promesse ainsi brisée, Eurydice glisse à nouveau dans le royaume des morts, et Orphée ne la reverra plus. L'acte de voir est ici fatal alors même que cette fatalité est connue du personnage à l'avance. Voir entraîne une conséquence irréparable et c'est bien le fait de voir Eurydice qui fait échouer la quête d'Orphée. Le regard interdit, qui se place un peu comme le regard de la connaissance ou le regard du péché, est un thème que Stendhal exploitera à son tour. Se crever les yeux, ou s'interdire la vue, est aussi un thème cher à Stendhal et que l'on retrouve à maintes reprises dans la mythologie. Clélia, dans *La Chartreuse de Parme*, fait le vœu de ne jamais revoir Fabrice, qu'elle aime pourtant. Ne plus voir, c'est également le sort réservé à Œdipe qui, pour se punir d'avoir tué son père et épousé sa mère, s'enlève la vue. Si on examine les mythes d'Orphée et d'Oedipe, le regard a donc au moins une double fonction : il peut être cause, ou conséquence. C'est ce que tentera d'exploiter Stendhal qui ajoutera d'autres variantes à cet acte de regarder.

Le regard comme mode de communication possède derrière lui, non seulement une tradition mythologique, mais une tradition présente sous diverses formes artistiques. Deux cents ans avant Stendhal, le peintre Georges de La Tour utilisait déjà cette psychologie du regard que l'on retrouvera chez le romancier. Empruntant son sujet au Caravage, La Tour a la particularité de convier des femmes au jeu et à la tricherie. Dans *Le Tricheur à l'as de carreau*, daté d'environ 1630, quatre personnages jouent aux cartes tandis que le personnage de gauche, dénoncé par le contre-jour, est clairement le tricheur. Mais le caractère particulier du tableau est qu'il sème le doute quant à la possibilité qu'il y

ait d'autres tricheurs autour de la table. Plus que tout autre mouvement du corps, ce sont les yeux des personnages qui provoquent un questionnement. La servante vient offrir un peu de vin à sa maîtresse mais l'avise, par un regard complice, de la tromperie. Le regard de la maîtresse, dirigé vers le tricheur, indique qu'il y a possibilité d'un coup monté entre ce dernier et la femme, ligüés pour dépouiller le jeune bourgeois. Cette incertitude face à la vérité est provoquée par les regards des personnages, qui peuvent vouloir signifier différents messages. Autant le regard paraît interprété correctement par les personnages, autant sa signification reste floue pour le spectateur. Cette situation est parfois inversée chez Stendhal puisque pour le lecteur, l'interprétation du regard d'un personnage est parfois expliquée par le narrateur. Pour les personnages qui cependant n'ont pas accès à ces explications, le message envoyé par les yeux reste incompréhensible. Mais surtout, chez La Tour, les regards des personnages sont performatifs parce qu'ils incitent à réagir. Que le regard veuille signifier : «ne te laisse pas tromper» ou tout autre chose, l'important est qu'il dicte un comportement à adopter. Dans le même ordre d'idées, *La Diseuse de bonne aventure*, autre tableau du même peintre, montre quatre personnages qui en dupent un cinquième et lui dérobent plusieurs de ses objets. Le tableau joue de la psychologie des personnages en nous montrant un regard faussement complice entre le personnage volé et l'un des voleurs. Le regard est ici trompeur car s'il nous paraît un regard croisé entre les deux personnages centraux, il s'agit plutôt de deux regards individuels. L'un est adressé à la diseuse de bonne aventure et celui de la jeune fille est un regard malicieux, qui ne s'adresse à personne en particulier. Chez La Tour, les regards semblent faits pour duper non seulement les personnages mais aussi les spectateurs, qui doutent toujours de leur signification. Néanmoins, même pour le spectateur, le langage des yeux provoque une réaction et le regard agissant ne laisse pas indifférent.

En littérature, ce même phénomène a été observé maintes fois. Nous allons étudier brièvement deux œuvres dans lesquelles le regard joue un rôle primordial : *La Princesse de Clèves* et *Phèdre*, ce qui nous permettra ainsi de constater la présence du regard performatif dans le genre romanesque et dans le genre théâtral. Chez Mme de La Fayette, le regard est important puisque *La Princesse de Clèves* met en scène une société du paraître, celle du règne de Henri II. Le personnage principal du récit, la princesse de Clèves, ne sera jamais décrit physiquement. Mis à part sa chevelure blonde, la princesse de Clèves reste un corps, un objet inconnu. Bien sûr, on lui accorde un rang social, des qualités et surtout, une psychologie assez rare pour un personnage de l'époque. Mais bien que l'on décrive constamment le regard des autres, l'objet vu restera quasi indescriptible. La princesse elle-même a tendance à se découvrir par la réaction des autres. C'est dans le regard d'autrui que l'on voit mieux qui elle est, puisque ce regard met à jour son caractère. Le regard, dans ces conditions, devient plus que ce qu'il est. C'est un «super regard» qui voit au-delà des corps et réussit à pénétrer l'esprit. Le regard alors, ne sert plus à voir en superficie, mais à deviner les sentiments. Voilà donc pourquoi le regard a une telle importance dans *La Princesse de Clèves* : scrutant l'intérieur, il devient révélateur et ainsi, force d'action.

Quand Mlle de Chartres, future Mme de Clèves, fait son entrée à la cour, elle fait tourner les têtes par sa façon de paraître. Le verbe paraître, lié à l'apparence physique et aux manières, rejoint le sens visuel. Ce sont les yeux qui observent et savourent l'apparence d'une personne. La description que fait l'auteur de la jeune fille le prouve bien :

Il parut alors une beauté à la cour, **qui attira les yeux de tout le monde**, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes²³.

²³ LA FAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves*, Gallimard, 1972, p.136.

La première apparition du personnage principal du récit est donc caractérisée par l'effet qu'il produit sur le regard des autres. Parmi ces gens qui la regardent, M. de Clèves est sans doute l'un des plus intéressés. Bien qu'il ne la connaisse pas, sa vue a suffi pour lui plaire et la perdre de vue lui cause un certain chagrin. C'est d'ailleurs le fait d'avoir vu la demoiselle le premier qui fait croire à M. de Clèves qu'il détient un certain avantage sur ses rivaux. Le regard peut signifier différents sentiments et les personnages tentent de se servir de ses effets pour convaincre. Après l'annonce du mariage des deux personnages, M. de Clèves fait part à la princesse de la peine qu'il a de ne pas toucher son cœur. À cet aveu, Mlle de Chartres répond : «[...] Je rougis si souvent en vous voyant que vous ne sauriez douter aussi que votre vue ne me donne du trouble²⁴». Cependant, M. de Clèves déchiffre ce langage non verbal et comprend que cette rougeur signifie la modestie et non l'amour. Le langage du corps ici, tente la tromperie mais n'arrive pas à le faire correctement ; il manque d'entraînement. L'arrivée, mais surtout la vue du Duc de Nemours, sera fatale dans *La Princesse de Clèves*. Avant même la première rencontre, la princesse est impatiente de le voir. Ce qu'on lui a dit à son propos provoque chez elle l'attente. C'est l'apparence physique du prince, ce que Mme de Clèves verra, qui sera la cause de son coup de foudre : «Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surprise de le voir quand on ne l'avait jamais vu²⁵[...]» En peu de temps, le duc est amoureux de la princesse et les mêmes sentiments inconnus animent le cœur de celle-ci. Dès lors, le regard n'est plus effet de surprise mais désir interdit, qu'il peut trahir en un instant. Il est la seule forme de communication possible puisqu'il est défendu de se parler. En conséquence, voir est une source de plaisir et d'angoisse à la fois. Si regarder apporte un certain bonheur, ce bonheur est malheureusement limité parce qu'il ne peut mener plus loin, contrairement à ce qu'on observe chez Stendhal.

²⁴ *Ibidem*, p.150

²⁵ *Ibid.*, p. 153.

Elle ne pouvait s'empêcher d'être troublée de sa vue, et d'avoir pourtant du plaisir à le voir ; mais quand elle ne le voyait plus et qu'elle pensait que ce charme qu'elle trouvait dans sa vue était le commencement des passions, il s'en fallait peu qu'elle ne crût le haïr par la douleur que lui donnait cette pensée²⁶.

Le contexte du XVII^e siècle explique en partie le fait que les deux personnages ne peuvent converser. D'un côté, la morale précieuse défend à l'homme de déclarer sa passion, sous peine d'offenser la dame. De l'autre, la vertu de Mme de Clèves, son vœu de contrôle personnel, l'empêchent de parler. Ainsi, dans le roman, la dernière entrevue entre le duc de Nemours et la princesse sera leur première conversation. Mais dans *La Princesse de Clèves* comme chez Stendhal, une même situation se produit : alors que la distance qui séparait les deux personnages est supprimée et que rien ne s'oppose plus à la libre communication des sentiments, celle-ci reste impossible, entre autres pour les raisons mentionnées plus haut, et les personnages doivent recourir aux codes parallèles qui couvrent le message, tel que le regard.

Bien que Mme de Clèves s'efforce de se tenir loin de la vue du duc et de peu paraître à la cour, il lui est impossible d'éviter toutes les rencontres avec ce dernier. Si elle ne le voit que rarement, ses yeux ne la trahissent pas moins : « Quelque application qu'elle eût à éviter ses regards [...] il lui échappait certaines choses qui partaient d'un premier mouvement, qui faisaient juger à ce prince qu'il ne lui était pas indifférent²⁷ ».

Après que M. de Clèves ait deviné l'amour réciproque entre sa femme et le duc de Nemours, il prend la résolution de ne pas envoyer celle-ci dans les lieux où cet homme pourrait se trouver. Mais Nemours, qui ne peut résister à l'envie de voir la princesse, la guette à deux reprises. Le voyeurisme s'offre comme solution à l'amant qui ne peut voir l'être aimé en société. Julia Knowlton De Pree note que « l'acte de regarder se présente nettement dans cette scène comme un acte érotique [...] [et que l'] on doit considérer cet

²⁶ *Ibid.*, p. 171.

²⁷ *Ibid.*, p.198.

acte comme une intrusion sinon comme un viol au sens figuré²⁸ [...]». Ainsi, le seul moyen d'assouvir ses désirs est de regarder l'autre à son insu et d'imaginer un geste qui ne pourrait jamais se concrétiser. Cette intrusion dans la vie privée de la princesse met fin au jeu amoureux des regards puisque c'est peu après cet épisode que survient la mort de M. de Clèves. Bien que la vue du duc lui cause autant de trouble qu'à leur première rencontre, la princesse se garde bien d'entretenir une relation avec celui-ci. Ses remords sont immenses puisqu'elle croit le duc responsable de la mort de son mari. Pour se repentir et aussi réprimer les actions de Nemours, la princesse se convainc de ne plus le voir et lui demande de ne jamais tenter de la voir également. Le remords d'avoir vu et aimé entraîne une conséquence semblable dans *Le Rouge et le Noir*. Afin de s'assurer que l'adultère ne soit pas découvert, les deux amants ne peuvent courir de risque ; Julien décide de quitter la maison des Rênal et donc, de s'interdire de voir celle qu'il aime. Mais dans les deux cas, le personnage principal est puni par où il a péché. Dans *La Princesse de Clèves*, où tout parle du regard et de ses conséquences désastreuses, telle est la dernière phrase que la princesse adresse à Nemours : «Ayez cependant le plaisir de vous être fait aimer d'une personne qui n'aurait rien aimé, si elle ne vous avait jamais vu²⁹»...

Chez Racine, le regard joue un rôle primordial, quoique parfois différent de celui qu'il joue dans *La Princesse de Clèves*. Jacques Scherer a noté que le verbe «voir» est le mot le plus fréquent dans le théâtre et la poésie de Racine³⁰. En ce siècle de la représentation, on ne cherche qu'à donner à voir. Dans la tragédie, les rencontres entre les personnages sont des entrevues. Les personnages se voient et discutent entre eux mais bien souvent, le fait de se voir est ce qui mène à la tragédie. Le regard conduit la chaîne

²⁸ KNOWLTON DE PREE, Julia, «Analyse du regard dans *La Princesse de Clèves*», *Romance*, 1994 ; 35 (2), p.150.

²⁹ LA FAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves*, p. 309.

³⁰ SCHERER, Jacques, *Racine et/ou la cérémonie*, Presses universitaires de France, Paris, 1982.

narrative du récit et le langage des yeux en vient à prendre autant d'importance que la parole. Dans *Phèdre*, la progression dramatique est dirigée par l'enchaînement d'aveux de plus en plus importants. D'abord, Phèdre avoue à Oenone son amour pour Hippolyte, ensuite Hippolyte avoue son amour pour Aricie et finalement, Phèdre avoue son amour à Hippolyte. Si ces aveux sont ce qui cause la perte des personnages, c'est l'amour interdit qui est le fondement de ces aveux, et le regard la cause de cet amour interdit. Selon Jean Starobinski :

L'acte de voir, pour Racine, reste toujours hanté par le malheur [...]. Dans le théâtre français classique, et singulièrement chez Racine, les gestes tendent à disparaître. Au profit du langage, a-t-on dit. Il faut ajouter : au profit du regard³¹.

C'est donc le regard qui scelle le destin des personnages chez Racine. Dès lors qu'ils se sont vus, plus rien ne pourrait détacher leur regard : «Tout a commencé par la rencontre dans la nuit. Ce qui a déterminé leur destin, c'est d'avoir vu ces yeux, et de n'avoir pu se séparer de leur image³²». Chez Racine, la tragédie du regard semble être due au funeste destin familial alors que dans *La Princesse de Clèves*, c'est l'inexpérience du personnage qui cause son malheur. À l'étude de la scène de l'aveu de Phèdre à Oenone, il est évident que le regard est à l'origine même de son amour pour Hippolyte. C'est un regard fatal qui pèse sur le corps de Phèdre jusqu'à le rendre complètement inerte. Le premier regard que porte Phèdre sur Hippolyte a des effets visibles sur tout son être :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
 Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
 Je sentis tout mon corps et transir et brûler³³.

Le regard prend donc l'apparence d'une grave maladie aux symptômes funestes.

Le premier regard est double parce qu'il provoque à la fois attraction et répulsion. C'est

³¹ STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, p.75-76.

³² *Ibidem*, p. 80.

³³ RACINE, Jean, *Phèdre*, Paris, Le livre de Poche, 1985, acte I scène 3.

l'amour qui mène à la haine. Phèdre, qui a conscience du crime qu'elle commet, demande l'exil d'Hippolyte et c'est seulement quand il est loin de sa vue qu'elle se remet enfin à respirer. Toutefois, le destin de Phèdre est fatal et lorsque son mari la conduit à Trézène où réside Hippolyte, le fait de le revoir ouvre à nouveau sa blessure : «J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné³⁴», confie-t-elle à Oenone. Ce regard, en plus de la rendre malade d'amour, l'amène à vouloir mourir, unique remède à sa souffrance : «Quand tu sauras mon crime et le sort qui m'accable, je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable³⁵». Le regard racinien, plutôt que d'inciter à l'action, est peut-être davantage paralysant. Cependant, l'important est qu'il provoque un effet de surprise, d'étonnement, et que son pouvoir est absolu : «C'est le moment originel, où la fatalité prend naissance³⁶», a d'ailleurs noté Starobinski.

Cette tradition du regard éloquent et performatif relève peut-être aussi du rôle de l'orateur ou de l'acteur, auquel s'est intéressé l'Abbé Dinouart à la fin du XVIII^e siècle. Dans *L'Art de se taire* et dans *L'Éloquence du corps*, Dinouart ne traite pas exclusivement du langage visuel. Inspiré de Cicéron et de Quintilien, il se préoccupe de l'*actio*, et explique à la fois l'importance du silence verbal et l'éloquence du langage corporel. «Il faut ainsi faire taire le langage. Mais il faut à l'inverse faire parler le silence³⁷», nous dit-on dans la préface de *L'Art de se taire*. Cette supériorité du silence sur la parole se fonde sur un idéal de retenue du moi, qui voit un risque dans le fait de parler. Cette idée rejoint la pensée de Stendhal, qui privilégie également le silence par rapport aux paroles lorsque celles-ci n'amènent que des inconvénients. Mais les silences invoqués sont des silences verbaux, qui cèdent leur place à la parole gestuelle. Cette parole du corps est à la fois plus

³⁴ *Idem*

³⁵ *Id.*

³⁶ STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Racine, p.82.

³⁷ DINOUART, Abbé, *L'Art de se taire*, Paris, Jérôme Million, 1992, p.41.

naturelle et moins risquée, selon le traité : «Remarquez ce que font les mains, les yeux, la voix d'un homme quand il est pénétré de douleur, ou surpris à la vue d'un objet étonnant : voilà la nature qui se montre à vous³⁸», écrit Dinouart. Pourtant, ces deux affirmations ne sont pas toujours en accord puisque le naturel, qui exprime les véritables passions, peut aussi être risqué. Même si le traité vise à montrer de quelle façon l'homme doit calculer ses mouvements afin que son corps parle d'une manière idéale, certains mouvements restent involontaires, tels le regard.

Sans doute le point le plus important dans les traités de Dinouart est-il la capacité qu'a le langage du corps d'agir sur son auditeur. Selon Dinouart : «Le visage est ce que l'auditeur observe le plus dans l'action. Toutes les passions y jouent leur rôle ; il est de tout pays et de toute langue [...] il doit s'ajuster au sujet, et faire sentir ou deviner les mouvements de l'âme³⁹». Le geste donc, et plus particulièrement les mouvements du visage, sont aptes à transmettre le sentiment le plus profond. Cet aveu du mouvement de l'âme que l'on fait à quelqu'un ne peut que susciter chez lui une réaction. Le geste tel que décrit par Dinouart n'est pas commun mais plutôt propre à chaque individu. Il ne parle pas vainement mais tente toujours de faire parvenir un message précis. S'il accompagne la parole, il nourrit la compréhension de celle-ci ou, au contraire, il peut dire tout autre chose que les mots prononcés. Plus souvent, il devance la parole et il cherche constamment à créer un effet chez son interlocuteur.

Après ces observations, force est de constater l'inscription du roman de Stendhal dans cette tradition du regard en tant que performance. Substitut des mots, le regard stendhalien est une forme d'énergie qui est partie intégrante de l'apprentissage du personnage principal. Mais ce regard n'est pas l'unique moyen de converser sans parole.

³⁸ DINOUART, Abbé, *L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur*, Paris, Desprez, 1761, p.32.

³⁹ *Ibidem*, p.223-224.

Au contraire, il fait partie d'un ensemble complexe de langages non verbaux explorés par l'auteur. Bien que l'on sache l'importance qu'accorde Stendhal aux modes de communication autres que la parole, encore faut-il tenter d'en expliquer la cause. C'est donc ce sur quoi nous nous pencherons dès maintenant.

CHAPITRE 2

STENDHAL ET LE LANGAGE

1. Le problème du langage

Selon Michel Crouzet, le problème du langage chez Stendhal débute par une prise de conscience de la parole comme code social⁴⁰. Les mots relèvent d'un code, socialement accepté et respecté, alors que «le beylisme est hors loi.» Hans Boll-Johansen a noté une évolution du héros à travers le roman stendhalien et nous croyons que cette évolution peut également s'appliquer au langage. Dans son ouvrage *Stendhal et le roman*, il note :

Cette évolution [psychologique du héros] représente en même temps une libération personnelle, donc un progrès dans la hiérarchie des valeurs stendhaliennes. L'existence la plus médiocre est celle régie par des normes imposées ou subies ; l'existence la plus exaltante est celle où l'on vit, sans contrainte, une passion⁴¹.

Il en est donc de même en ce qui concerne le langage. Le mot circonscrit à l'intérieur d'une vision prédéterminée de la réalité. Par conséquent, Stendhal ne peut apprécier ce caractère du par cœur, du déjà appris. Il ne peut non plus se conformer à ce langage qui est au plus haut point celui du paraître, de la bonne société et de la norme. Pour lui, il est hors de question de se ranger derrière le lieu commun de la parole. Ces mots, que tant d'autres ont en bouche, ne peuvent arriver à rendre justement un sentiment individuel. Les sentiments naturels sont appelés à changer constamment alors que les mots restent les mêmes et sont mécaniquement enchaînés. Ces mots, qui ont déjà été employés par d'autres, sont incapables de spécificité. Aussi, le mot n'est pas l'expérience même mais plutôt sa représentation. Ce que veut dire le beylisme est le sentiment exact des mouvements de l'âme. Dès lors que ces expériences sont traduites par des mots, elles ne reflètent pas directement le sentiment. Les mots sont le résultat de l'expérience alors que

⁴⁰ CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, p.18.

⁴¹ BOLL-JOHANSEN, Hans, *Stendhal et le roman*, p.48.

c'est l'expérience même qui veut être décrite. Le langage impose inévitablement un délai. Selon Michel Crouzet, «tout vient d'un décalage général, décalage entre l'excès d'amour à dire, et la parole, entre le discours prévu et ce qu'il est possible d'en transmettre⁴²». Le problème est donc qu'il est impossible de se faire comprendre instantanément avec les mots. Dès lors qu'il faut expliquer le sentiment, ce décalage se fait sentir et devient «émiettement du moi⁴³».

Cette crise du langage que ressent Stendhal est peut-être aussi une question historique. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes explique qu'au temps classique, «poétique, [...] ne désigne aucune étendue, aucune épaisseur particulière du sentiment [...] mais seulement une parole socialisée par l'évidence même de sa convention⁴⁴». Michel Crouzet ajoute : «Le classicisme est compromis [...] comme la marque d'une dépendance du social⁴⁵». Au contraire, la poésie moderne «est un acte sans passé immédiat⁴⁶». Le Mot n'est plus conduit par le discours social. «Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage⁴⁷». Dans cette perspective, on peut affirmer que sur ce point, Stendhal s'inscrit comme précurseur de la modernité.

Deuxièmement, dans un article de Claude Perruchot, ce dernier explique qu'à l'époque de Descartes, les certitudes étaient plus nombreuses parce qu'expliquées par Dieu. Au XIX^e siècle, la situation est tout autre. Selon le critique, il faut, pour que la crise du langage s'intensifie :

Que non seulement les mots ne correspondent plus à l'essence des choses, mais que cette essence même se soit évanouie, qu'il n'y ait plus de réalités derrière les apparences et que se soit effondré le surplomb de l'homme par l'Absolu, par Dieu, qui caractérisait la conscience classique⁴⁸.

⁴² CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, p.157.

⁴³ *Ibidem*, p.148.

⁴⁴ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Seuil, 1972, p.34.

⁴⁵ CROUZET, Michel, *La poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime*, Paris, Flammarion, 1983, p.76.

⁴⁶ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, p. 37.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁸ PERRUCHOT, Claude, «Stendhal et le problème du langage», *The French review*, 1968 ; 41 (6), p.796.

Alors, les mots ne veulent plus rien dire détachés de l'expérience, et n'ont pas la même signification pour tous, de toute façon. «Le mot bonheur,» écrit Stendhal dans son étude sur Molière, n'a pas «le même sens pour un père avare et un fils amoureux⁴⁹». Dès lors que le mot ne renvoie pas nécessairement à une chose unique, le sens des événements doit être compris à l'aide d'un autre moyen, que ne possèdent pas toujours les personnages jeunes. L'épisode de Fabrice à la bataille de Waterloo le montre bien. Fabrice, blessé par un coup d'épée, se pose sans cesse la même question : «Ce qu'il avait vu était-ce une bataille, et en second lieu, cette bataille était-elle Waterloo⁵⁰? Incapable de répondre à son interrogation, il restera dans l'ignorance et ne saura définir ni la bataille, ni Waterloo. Bien que le langage soit un instrument imparfait, il est un mal nécessaire car «si le langage était parfait, l'homme cesserait de penser⁵¹», écrit Paul Valéry. Si Stendhal devient suspicieux envers les mots, il s'agit non pas pour l'auteur de ne plus échanger mais de trouver un moyen de communication différent, en dehors de cette bataille entre le particulier et le général, et apte à transmettre avec précision ce qui doit être révélé. «L'amour, cette passion si visionnaire, exige dans son langage une exactitude mathématique⁵²», écrit Stendhal.

2. Le silence

Pour ces raisons, le silence est l'une des composantes essentielles dans l'œuvre de Stendhal. «C'est dans le silence qu'on s'entend le mieux⁵³», écrira Paul Claudel. En effet, le silence chez Stendhal est éloquent. Il est symptôme du vrai. Mais les qualités attribuées au silence n'ont pas toujours été. On connaît l'importance qu'accorde Stendhal au théâtre ainsi que les nombreuses analogies qui pourraient être établies entre son œuvre et une

⁴⁹ Cité dans BLIN, Georges, *Stendhal ou les problèmes du roman*, p.126.

⁵⁰ CP, p.143.

⁵¹ VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1981, p.147.

⁵² STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Gallimard, 1980.

⁵³ Cité dans PLOURDE, Michel, *Une musique du silence*, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p.124.

œuvre théâtrale. C'est donc par le mode dramaturgique que nous allons passer pour étudier les composantes historiques du silence. Le théâtre étant le mode privilégié de la période classique et l'un des plus utilisés à l'ère romantique, il sera plus aisé d'établir des comparaisons au fil des époques. Aussi pourront être appliquées au roman ces remarques d'abord formulées à propos du théâtre.

Dans *L'envers du théâtre*⁵⁴, Arnaud Rykner établit une présence de plus en plus marquée de la composante du silence entre le XVII^e siècle et la modernité. À l'ère classique, on remarque l'absence de notations scéniques du silence. C'est que le XVII^e siècle adopte une position très optimiste envers les mots ; il croit à leurs vertus et à leur puissance : «Puisque les paroles sont des signes qui représentent les choses qui se passent dans notre esprit, l'on peut dire qu'elles sont comme une peinture de nos pensées⁵⁵», écrit un théoricien du siècle classique. Parler est donc, pour les gens du XVII^e siècle, signe que l'on pense. Boileau nous le confirme : «Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément⁵⁶». En conséquence, on pourrait dire que tout défaut de la parole annonce un défaut possible de la pensée. Le silence, pire qu'un défaut de la parole, soulignerait donc sans aucun doute une absence de pensée. Le règne de la parole dans la dramaturgie classique n'est donc pas surprenant. Dans ce siècle où l'art de la conversation est un principe fondamental, même l'indicible doit être dit. En conséquence, l'aparté est l'une des techniques les plus utilisées au théâtre. Elle se présente comme une façon parfaite de substituer la parole à une pensée silencieuse. Le dramaturge croit donc, en représentant toute l'action sous la forme de la parole, peindre la réalité du sentiment humain. «Mais ce langage social, écrit Barthes, sorte de vêtement théâtral accroché à une essence, n'engageait jamais la totalité de celui qui parlait; les passions continuaient de

⁵⁴ RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre*, Paris, José Corti, 1996.

⁵⁵ LAMY Bernard (Père), *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p.35.

⁵⁶ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, Bordas, 1966, chant 1.

fonctionner au-dessus de la parole⁵⁷». Bien que je sorte ici de son contexte la citation de Barthes, il ne fait aucun doute que le même commentaire aurait pu être émis au sujet de la parole au XVII^e siècle. C'est, en tout cas, ce que remarqueront d'autres hommes de lettres, dont le philosophe Denis Diderot.

Effectivement, Arnaud Rykner fait de Diderot le fondateur de ce changement dans le statut qui sera attribué au silence :

Diderot a su tirer des conséquences propres à bouleverser de fond en comble la théâtralité classique : en son nom, il a fait définitivement accéder le silence au rang de composante primordiale de la matière dramatique. Il le rattache à l'essence même de l'humain⁵⁸.

Le discours de Diderot, sur plusieurs points, rejoint celui que tiendra Stendhal et qu'il exemplifiera dans ses romans. Diderot envisage même le langage comme une forme de communication vide et en dehors de la réalité. Ce langage ne produirait qu'une image du réel, qui reste en marge de lui-même et qui ne peut parvenir à le représenter fidèlement : «Il crée à côté du monde sans pouvoir dire le monde⁵⁹», précise Rykner. Ainsi, avant Stendhal, Diderot jette de premiers soupçons sur la parole. Il ne croit pas en sa capacité de refléter un sentiment individuel : «Et par la raison seule qu'aucun homme ne ressemble parfaitement à aucun autre, nous n'entendons jamais précisément, nous ne sommes jamais précisément entendus ; il y a du plus ou moins en tout : notre discours est toujours en-deçà ou au-delà de la sensation⁶⁰», écrit-il. Tout comme le fera Stendhal, Diderot met donc le geste au-dessus du langage parlé : «Il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais⁶¹», ajoute le philosophe. Le geste est pour lui la forme la plus à même de reproduire *naturellement* les sentiments subjectifs présentés dans le drame. Il parle sans raisonner et surtout, il n'a pas besoin d'avoir recours à la mise en forme du

⁵⁷ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, p.58.

⁵⁸ RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre*, p.177.

⁵⁹ *Ibidem*, p.181.

⁶⁰ DIDEROT, Denis, *Le Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres complètes*, Le Club Français du livre, tome 8, 1971, p.58.

⁶¹ DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, in *Œuvres complètes*, Le Club français du livre, tome 2, 1969, p.527.

langage pour signifier. «Il est antérieur au *logos* et par là plus près de la nature que n'importe quel système sémantique⁶²», conclut Rykner. Dans cette perspective, le langage n'est plus là que comme confirmation de l'action et c'est à cela qu'en vient également Stendhal. L'action réside davantage dans l'éloquence du silence, dans ce silence devenu lui-même garant de la progression du récit.

Bien que l'on ait établi une continuité dans l'importance accordée au silence à travers diverses périodes, on ne peut qu'admettre la présence de différences fondamentales entre elles après ce constat de l'évolution de son statut. Ainsi, malgré la conservation d'une certaine tradition, Stendhal innove sur ce point, par rapport à Racine, par exemple. Les différences que nous allons établir relèvent du regard comme forme d'éloquence du silence. Comme nous le savons, Stendhal considère le silence comme moyen idéal d'expression. Cependant, bien qu'il le préfère à la parole, cet idéal n'arrive pas à remplacer les mots parce qu'il n'est pas assez précis. C'est pourquoi le regard s'associe au silence afin de le faire parler. Stendhal voit le regard comme la première forme de communication entre deux individus et par conséquent, la plus apte à rendre le sentiment du moment. Le regard est donc un moyen privilégié par Stendhal et, puisqu'il est notre objet d'étude, c'est à partir de lui que procéderont nos observations.

Au XVII^e siècle, on l'a vu, la matière dramatique est toute incluse dans la parole. Pourtant, le regard a également une importance capitale. Cependant, le regard classique fait peut-être davantage partie de quelque chose de révolu que de l'action présente. Si le regard classique est à l'origine du drame, ce drame n'avance pas par le biais du regard. C'est la parole qui fait avancer le récit, même si cette parole raconte le regard. Le regard n'est donc pas action, ni même générateur d'énergie pour la tragédie. Dans son étude sur le regard racinien, Starobinski note :

⁶² RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre*, p.177.

Dans le passé qu'évoquent tant d'expositions et de récits raciniens, le drame du regard a précédé le drame exprimé par les mots : les personnages se sont vus, puis ils se sont aimés ou haïs, enfin ils ont parlé pour dire leur amour ou leur haine ; mais ce qu'ils disent alors concerne toujours le regard : ils brûlent de «se revoir», ils sont peut-être condamnés à ne plus jamais se «voir», etc.⁶³

L'on raconte donc ce qu'on a vu ou l'on raconte ce qu'on n'aurait pas dû voir. Cependant, ce regard si redouté semble plus souvent appartenir au passé ou toucher à ce que l'on craint pour le futur plutôt qu'au moment présent. Le moment présent, c'est le personnage qui parle et qui raconte, c'est le moment qui appartient à l'usage de la parole. À propos de *La Princesse de Clèves*, notons simplement que si Stendhal retrouve son côté romanesque dans les jeux de regards, il situe son action dans le présent, au contraire du roman de Mme de La Fayette, et transporte donc le roman historique dans le monde contemporain.

Chez Racine, le regard a toujours un caractère négatif. Il ne s'offre pas comme une solution, il n'est que fatalité. Dès lors que le personnage a commis la faute de voir, il est condamné à mourir. D'ailleurs, les personnages raciniens qui ont été pris à cette faute sont décrits comme s'ils traînaient une longue maladie ; ils ont des symptômes qui ne mentent pas.

Le regard stendhalien, même s'il peut présenter des ressemblances avec celui que l'on rencontre dans les tragédies de Racine, en diffère aussi sur plusieurs points. En ce sens, Stendhal innove par rapport au regard classique et utilise le thème d'une façon toute distincte. D'abord, tout le drame ne se joue pas au niveau de la parole. Au contraire, le silence et le regard sont devenus la trame narrative principale, dans laquelle s'insèrent les paroles, beaucoup plus rares et moins efficaces. Il ne s'agit plus de parler de ce qu'on a vu, mais de voir. Le regard est ; il est une partie intégrante de l'action présente. Mais aussi, le regard chez Stendhal s'offre parfois comme une solution pour pallier aux manques de la parole. Ainsi, le regard n'est pas présenté seulement de façon négative. Au contraire, il est

⁶³ STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, p.76.

plus souvent décrit comme une consolation pour le personnage principal, qui arrive enfin à communiquer. Mais s'il arrive au langage visuel d'être représenté positivement chez Stendhal, contrairement à Racine, c'est vraisemblablement parce qu'il est comparé au langage parlé. C'est ce doute, ce problème que Stendhal rencontre face au langage, qui laisse une chance au regard d'agir.

3. Des solutions non verbales

Cette révolte contre le langage entraîne une crise de l'expression et amène l'auteur à utiliser d'autres formes de langage. Selon Stendhal, la véritable communication a lieu à mesure que l'on réduit le nombre de destinataires et qu'ainsi, on s'éloigne du code social. Il faut émettre des mots mais sans l'usage de la voix. Dans la préface à *L'Art de se taire*, on peut lire :

Il faut ainsi reconnaître dans le visage un langage du silence. Il parle la langue universelle des passions, qui devance la parole elle-même, car elle est plus immédiate et plus efficace. Il s'offre dans une lisibilité première, d'avant les codes et les savoirs. Peut-être même ce langage du corps livre-t-il l'état premier de la langue, sa condition de possibilité, l'origine de toute rhétorique. Peut-être donne-t-il accès à une dimension symbolique d'avant les mots, à une sémiotique du silence que la parole ne viendrait plus troubler⁶⁴.

Ainsi, Stendhal adhère à ces principes et privilégie plusieurs modes de langage indirect, davantage aptes à transmettre le véritable message des passions. Stendhal n'est pas le seul écrivain parmi ses contemporains à privilégier ce refus de la parole. Balzac le fait à maintes reprises, par exemple dans *Le Lys dans la vallée*. Félix, tout en contournant l'interdit de l'aveu, cherche à exprimer la passion qu'il ressent pour Mme de Mortsauf. Ce sera l'envoi de bouquets composés à son intention qui révélera l'amour de Félix pour la dame.⁶⁵ Cette communication non verbale exprime donc ce qu'elle a à dire sans briser l'interdit de la parole. L'un des avantages du langage non verbal est qu'il se prête

⁶⁴ DINOUART, Abbé, *L'Art de se taire*, p.42.

⁶⁵ Voir BALZAC, Honoré de, *Le lys dans la vallée*, Paris, Seuil, 1992.

davantage à la communication implicite. Alors que les mots sont les mêmes pour tous et proviennent d'un apprentissage extérieur, les manifestations du corps sont contrôlées par l'individu. Elles s'adressent en général, non pas à toute personne qui pourrait entendre le message (comme c'est parfois le cas pour les mots) mais à une personne désignée, qui peut être la seule à déchiffrer le message. Nous allons donc passer en revue différents modes de communication indirecte mais plus vrais selon Stendhal, avant d'aborder plus précisément la question du regard comme l'un de ces modes.

Dans un article⁶⁶, Gabrielle Pascal étudie les rires, les sourires et les larmes dans *Le Rouge et le noir*, qui sont pour elle «les éléments d'un véritable langage initiatique⁶⁷». Elle différencie d'abord les rires et les sourires faux de ceux qui témoignent du bonheur du personnage. Le rire grossier, rire de la bassesse de province, appartient au code social. C'est un rire qui se moque d'autrui, qui ne cherche qu'à produire une image positive de soi en dépit des autres. Ce langage brutal est celui qu'emploient M. de Rênal et le Père Sorel, et qui sera subi par deux innocents : Mme de Rênal et Julien. Ce rire blessant, factice, n'a rien à voir avec le rire intérieur. Il provient du monde extérieur, répond à une demande sociale et donc, ne peut être classé au rang des rires heureux. En revanche, si la source de ce rire est émotive et si sa manifestation est naturelle, il dévoile alors un trop-plein de bonheur à exprimer et constitue l'un des rires reconnus par Stendhal. Ce n'est pas un rire faussement provoqué mais bien un rire que l'on ne peut empêcher. Il est heureux, individuel et la personne en face de qui il se fait entendre ne peut le comprendre autrement. Ce rire, c'est celui de Mme de Rênal dans la scène analysée plus tôt, où elle fait la rencontre de Julien. Soulagée de voir l'air gentil et les joues roses du petit paysan qu'elle avait imaginé devoir être un bourreau pour ses enfants, «bientôt elle se mit à rire, avec

⁶⁶ PASCAL, Gabrielle, «Rires, sourires et larmes dans *Le Rouge et le noir* : un langage initiatique.» *Stendhal Club* ; 24 (93), pp. 109-128.

⁶⁷ *Ibidem*, p.109.

toute la gaîté d'une jeune fille, elle se moquait d'elle-même et ne pouvait se figurer tout son bonheur⁶⁸».

À ce rire correspond également un sourire éloigné du langage mondain et du bien paraître. Stendhal lui-même donne une théorie de ce sourire : «le rôle de l'amant est plus simple ; il regarde les yeux de ce qu'il aime, un seul sourire peut le mettre au comble du bonheur, et il cherche sans cesse à l'obtenir⁶⁹». Si dans *Le Rouge et le Noir*, ce sourire ne se manifeste pas souvent, c'est que selon Stendhal, il ne peut être échangé que par deux êtres amoureux et égaux socialement. Or, ses personnages n'ont pas la même situation sociale et celle de Mme de Rênal l'avantage par rapport à Julien.

Bien que ce sourire apparaisse moins souvent que le rire pour exprimer la joie amoureuse, un autre moyen de communication parvient à le remplacer : il s'agit des larmes. En effet, les personnages de Stendhal pleurent beaucoup et pour toutes sortes de raisons. Les larmes, qui jaillissent sans qu'on ne puisse les empêcher et expriment un bonheur spontané, sont pour Stendhal une restitution du naturel. En effet, les larmes ont souvent la spontanéité ou la violence des chagrins d'enfant et sont donc beaucoup plus naïves, plus vraies que la parole. Les larmes sont sans doute l'un des moyens de communication les plus hors normes face à la société. Généralement, elles sont associées à la faiblesse et c'est pourquoi les personnages préfèrent être à l'abri des regards pour pleurer. Ainsi, elles ne font pas partie d'un langage socialement accepté mais au contraire, plutôt nié. Pour ces raisons, tout comme le faisait Rousseau, Stendhal privilégie le langage des larmes, qui se substitue à la parole pour exprimer le trop-plein d'émotions. Les larmes peuvent aussi signifier l'émotion partagée. Ainsi, toujours dans cette même scène de la première rencontre entre les deux personnages, «Mme de Rênal regard[e] les grosses larmes qui [se sont] arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce

⁶⁸ RN, p.49.

⁶⁹ PASCAL, Gabrielle, *op.cit.*, p.112.

jeune paysan⁷⁰». Ce sont ces larmes qui finissent de la rassurer sur la nature de Julien et donc, les larmes lui apprennent beaucoup plus sur la personnalité du personnage que la parole. Non seulement ces larmes la rassurent-elles mais pour Mme de Rênal, qui a aussi beaucoup pleuré dans le passé, elles soulignent les affinités entre les deux personnages.

Après son passage au séminaire, Julien retourne à Verrières avec la ferme intention de revoir Mme de Rênal. À son arrivée, il n'est pas accueilli comme il croyait l'être. Lorsqu'il ose lui demander si elle l'aime, la dame ne répond pas. Atterré par le doute, Julien se met à pleurer amèrement car il n'a plus la force de parler. Les pleurs remplacent donc la parole qui n'arrive pas à se faire entendre, coincée au fond de la gorge par l'émotion. En pensant à la froideur de l'accueil de Mme de Rênal, les larmes de Julien redoublent. Les larmes ont la force, non seulement d'exprimer l'émotion, mais aussi de le répandre. Ainsi, sentant que Julien pleure toujours, Mme de Rênal lui dit : «Ne pleurez pas, vous me faites tant de peine... dites-moi à votre tour ce que vous avez fait⁷¹». Elle reconnaît donc la force des larmes et pressent qu'elle ne pourrait leur résister longtemps. Julien, qui retrouve lentement l'usage de la parole, raconte son histoire à Mme de Rênal. Puisqu'il la tient dans ses bras, Julien arrive à deviner qu'elle pleure, bien qu'il ne puisse la voir. Les pleurs de Mme de Rênal, réponse à ceux de Julien, prouvent à celui-ci qu'il ne lui est pas indifférent comme elle le feignait. C'est à ce moment que Julien constate qu'elle l'aime toujours et lorsqu'il lui annonce qu'il quitte Besançon pour Paris, la voix de Mme de Rênal est presque étouffée par les larmes. Pour Julien, cette manifestation de tendresse le porte à poser un geste. Si, «avant cette exclamation, n'y voyant point, il ignorait absolument l'effet qu'il parvenait à produire [,] il n'hésit[e] plus⁷²». À ce moment, sûr de lui, il feint de partir et son geste a le résultat escompté : Mme de Rênal se jette dans ses bras.

⁷⁰ RN, p.49.

⁷¹ *Ibidem*, p.251.

⁷² *Ibid.*, p.253.

Dans cet épisode, c'est donc le langage des larmes qui exprime l'émotion. Chez Mathilde de La Mole, les larmes signifient tout autre chose. Pour elle, les larmes sont synonyme de défaite et la première fois qu'elle pleure, ce sont des pleurs de rage. Son orgueil fait en sorte qu'elle n'accepte pas de s'être «livrée au premier venu». Lorsque Mathilde découvre par erreur les lettres de la maréchale, c'est encore son orgueil qui dicte ses premiers mouvements. C'est «le malheur d'orgueil qui déchire [son] âme⁷³». Mathilde fond en larmes mais ce n'est pas de chagrin, c'est l'inconvenance de sa démarche qui la désespère. Bientôt, cet orgueil se change en mélange d'orgueil et d'amour et l'amour la gagne peu à peu.

Mathilde essaya de lire les lettres ; ses yeux remplis de larmes lui en ôtaient la possibilité. Depuis un mois elle était malheureuse, mais cette âme hautaine était bien loin de s'avouer ses sentiments. Le hasard tout seul avait amené cette explosion. Un instant la jalousie et l'amour l'avaient emporté sur l'orgueil⁷⁴.

Si Mathilde ne sait retenir ses larmes, c'est qu'elles sont pour elle une chose nouvelle et montrent son inexpérience en matière d'émotions. Mais, Julien le sait bien, l'orgueil de cette fille est tellement grand qu'il reprendra bientôt le dessus. Aussi, chaque fois que Mathilde pleure, l'ampleur de son chagrin indique l'ampleur de la haine qui l'anima dès le lendemain. Les larmes de Mathilde, contrairement à celles de Mme de Rênal, ne touchent pas Julien parce qu'elles ne sont pas pures. Ce sont les larmes d'une jeune fille trop prise par la société mondaine pour que Julien la croie sincère. En conséquence, si les larmes rapprochent Mme de Rênal et Julien, elles séparent Julien et Mathilde. Chaque fois que Mathilde fond en larmes devant Julien, les pleurs ouvrent la blessure de Julien et lui rappellent Mme de Rênal.

Peu importe leur nature, les larmes agissent sur les personnages des romans de Stendhal. Elles parlent le langage du cœur ou le mouvement de l'âme et sont ainsi

⁷³ *Ibid.*, p.462.

⁷⁴ *Ibid.*, p.464-465.

beaucoup plus aptes que la parole à transmettre le message voulu. Elles impliquent un sentiment dévoilé qui ne laisse pas les personnages indifférents. Chaque crise de larmes a sa raison d'être et fait avancer le récit à sa manière, en dictant au personnage principal une conduite à adopter selon le message révélé.

Mais, les larmes ne peuvent être comprises que si elles sont versées en présence de l'autre. Or, les communications importantes sont souvent difficiles à exprimer face à face. Gérard Genette note que chez Stendhal, «les moments décisifs de la communication (aveux, ruptures, déclarations de guerre) sont [...] généralement confiés à l'écriture⁷⁵». L'écriture est un médiateur qui aggrave le caractère de la chose à dire. Pour faire parvenir une lettre importante, les personnages sont prêts à faire plusieurs lieues à cheval. Cependant, il arrive que deux personnes se côtoient tous les jours et préfèrent communiquer par le mode de l'écriture. Dans ce cas, c'est que les propos sont d'une importance telle qu'ils excèdent la parole.

Bien que Julien eût fait de son départ un secret, «Mathilde savait mieux que lui qu'il allait quitter Paris le lendemain, et pour longtemps⁷⁶». L'amour fait donc en sorte que Mathilde devine les intentions de Julien. Ainsi, elle sait qu'elle doit agir si elle ne veut pas le perdre de vue. De son côté, Julien se doute du penchant de Mathilde. «Ce regard est peut-être une comédie, pensa Julien ; mais cette respiration pressée, mais tout ce trouble⁷⁷!» Les personnages se retrouvent dans un contexte où la parole de l'aveu ne cherche qu'à se faire entendre. En effet, Mathilde force à partir tous ses prétendants afin de rester seule à seul avec Julien. Pourtant, rien de ce qui devrait arriver ne se produit. La conversation, au lieu de devenir de plus en plus intime, «languissait, évidemment⁷⁸». Si la

⁷⁵ GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.163.

⁷⁶ *RN*, p.360.

⁷⁷ *Idem*

⁷⁸ *Id.*

conversation n'arrive pas à être intéressante, c'est que, derrière ces fausses paroles qui pourraient être échangées, languissent les vrais sentiments. Ces sentiments, en plus d'empêcher la conversation, n'arrivent pas à en faire partie. Mathilde, incertaine des sentiments de Julien, ne veut surtout pas se ridiculiser. Quant à Julien, sa position sociale lui dicte le silence. Dans cet épisode, c'est donc le langage du corps qui agit en vue d'un aveu, et non la parole. Mathilde, avant de parler, «serre le bras [de Julien] avec force⁷⁹». C'est seulement après avoir posé ce geste qu'elle ose lui révéler qu'il recevra une lettre de sa part.

Ce qui touche Julien, ce qui l'empêche de partir, est davantage le ton inconnu, mystérieux, que prend la voix de Mathilde que le contenu de son message. Pour suppléer aux carences du langage, Stendhal va non seulement utiliser les langages parallèles mais aussi préciser les modalités qui accompagnent la parole. Le ton, la voix, et l'accent prennent donc une importance capitale. Selon Françoise Coulont-Henderson, «le ton devient chez Stendhal un moyen important de donner à l'écriture et à la parole des personnages le caractère de l'émotion et de la passion⁸⁰». À ce sujet, Stendhal aura probablement été influencé par Rousseau qui remarque la puissance du ton employé :

Pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes [...] Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons⁸¹.

Une heure plus tard, Mathilde fait donc parvenir une lettre à Julien ; il s'agit tout simplement d'une déclaration d'amour. On constate qu'après tous les moments passés en présence de Julien, Mathilde préfère encore lui avouer son amour par une parole détournée. Cette parole semble davantage sincère parce qu'elle prouve la difficulté de révéler ses

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ COULONT-HENDERSON, Françoise, «Le rapport voix/passion dans l'œuvre de Stendhal. Modalités d'expression», *Stendhal Club* ; 32 (125) p.26.

⁸¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Aubier Montaigne, 1974, p.91 et 95-96.

sentiments face à la personne concernée. Cependant, Julien rédige une réponse prudente à la lettre et la lui remet en mains propres. «Il pensait qu'il était de son devoir de lui parler ; rien n'était plus commode, du moins, mais Mlle de La Mole ne voulut pas l'écouter et disparut⁸²». Plus tard, Mathilde jette une deuxième lettre, puis une troisième lettre adressée à Julien dans la bibliothèque, avant de s'enfuir. Si Julien ne comprend pas cette manie qu'a Mathilde d'écrire, c'est qu'il n'est pas amoureux. La parole ne lui semble donc pas un obstacle tandis que Mathilde ne peut pas dire «commodément» ce qu'elle brûle de dire. D'après Michel Crouzet, «le *Rouge* contient, sous-jacent, évoqué parodiquement, un roman par lettres qui serait aussi un roman de séduction⁸³». Lettres d'amour, de recommandation, d'affaires de diplomatie, de dénonciation, elles se retrouvent partout dans le roman. Il n'est pas impossible que Stendhal, qui avait lu *La Nouvelle Héloïse* et *Les liaisons dangereuses* dans sa jeunesse, s'en soit inspiré. Crouzet note d'ailleurs une ressemblance entre les paroles de Valmont, «la voilà donc vaincue cette femme superbe qui avait osé croire qu'elle pourrait me résister», et celles de Julien devant Mathilde, «la voilà donc cette orgueilleuse à mes pieds.»

À l'étude de la correspondance, on remarque que ce moyen de pallier à la parole est davantage utile lorsqu'il s'agit de révéler la passion. Autrement, il n'est pas indispensable puisque la conversation ne s'aventure pas dans le mode personnel.

La correspondance cependant, n'est pas toujours possible. Si la communication est le désir principal de Stendhal, qui en fait l'un des principaux thèmes de ses romans, dans *La Chartreuse de Parme*, tout s'y oppose. La rupture du contact entre les personnages, lorsque Fabrice est mis en prison, en est sans doute l'exemple le plus concret. Cet échec de la parole oblige les personnages à développer des moyens de rechange pour se parler. Nous allons explorer quelques-uns de ces moyens dans *La Chartreuse de Parme*.

⁸² RN, p.369.

⁸³ CROUZET, Michel, *Le Rouge et le Noir : Essai sur le romanesque stendhalien*, Presses universitaires de France, 1995, p.46.

Pour Stendhal, nous savons que le langage visuel est plus vrai parce qu'il n'a pas besoin de l'intervention des mots comme intermédiaire. William J. Berg parle de communication *cryptographique*⁸⁴. Selon le dictionnaire Robert, la *cryptographie* est un «code secret déchiffrable par l'émetteur et le destinataire seulement.» Effectivement, chez Stendhal, le langage des passions se révèle lorsque le nombre d'interlocuteurs diminue. Dans *La Chartreuse de Parme*, mis à part le langage des yeux que nous étudierons ultérieurement, au moins deux codes cryptographiques sont utilisés. D'abord Fabrice, qui reçoit un bréviaire, déchire un grand nombre de feuillets et en fabrique un alphabet. C'est à l'aide de cet alphabet que Clélia et Fabrice entretiennent une conversation. Si «le moyen est assez incommode dans les premiers moments, [la conversation] ne dur[e] pas moins d'une heure et demie⁸⁵[...]» Cette conversation visuelle comporte des avantages. Premièrement, elle n'est comprise que par les deux personnes qui voient et déchiffrent l'alphabet. Indirecte, elle est aussi moins compromettante que la parole. Par conséquent, Fabrice et Clélia réussissent à communiquer chaque soir sans éveiller de soupçons. Toutefois, à mesure que le moyen de communication s'intensifie, il se rapproche de plus en plus de la parole et ceci explique peut-être pourquoi Clélia réagira assez mal à l'aveu trop évident de Fabrice. L'auteur cependant précise que c'est Clélia qui commet la première imprudence. Elle révèle à Fabrice une pensée pour laquelle il lui est trop facile de trouver une réponse à son goût :

-J'admire votre délicatesse ; comme je suis la fille du gouverneur, vous ne me parlez jamais du désir de recouvrer la liberté !

-C'est que je me garde bien d'avoir un désir aussi absurde [...] vivre sans vous voir tous les jours serait pour moi un bien autre supplice que cette prison ! de la vie je ne fus aussi heureux !... N'est-il pas plaisant de voir que le bonheur m'attendait en prison⁸⁶?

⁸⁴ BERG, William J. «Cryptographie et communication dans *La Chartreuse de Parme*», *Stendhal Club*, 1978 ; 20, p.173.

⁸⁵ *CP*, p.427.

⁸⁶ *Ibidem*, p.429.

Ainsi, l'alphabet est ici si bien manipulé qu'il devient presque littéralement une conversation. Les mots échangés visuellement deviennent des paroles, et leur message est trop direct pour être accepté de Clélia.

Mais à ce premier code s'ajoutent d'autres moyens qui seront inventés pour converser, cette fois entre Gina et Fabrice. Ne s'étant pas parlé depuis des mois, les personnages veulent inventer un langage personnel qui répond à un code secret. Nous assisterons donc à une progression des différents codes utilisés. Le premier code est le plus simple. Le nombre d'apparitions de lumière correspond au rang de chaque lettre dans l'alphabet. De cette façon, les deux personnages peuvent échanger des phrases complètes et facilement compréhensibles. Mais dès la première nuit de conversation réussie, les personnages constatent que «tout le monde pouvait les voir et les comprendre⁸⁷». Bien sûr, puisque cette réalité est à l'opposé du désir des personnages et, par extension, à l'opposé du désir de Stendhal, on sent la nécessité des abréviations pour rendre le code plus personnel. Bientôt, on juge que même ce code pourrait être intercepté et les personnages conviennent d'utiliser l'ancien alphabet *alla Monaca*, «afin de n'être pas deviné par les indiscrets⁸⁸». La conversation devient alors totalement cryptographique, puisqu'elle ne peut être comprise que par les deux interlocuteurs.

Parfois, la communication n'intervient pas entre les personnages mais entre l'écrivain et le lecteur. Stendhal, conscient de son lecteur, sait que son écriture a une valeur performative et qu'elle agit sur lui. À ce sujet, Georges Blin écrit : «Il paraît souvent plus se préoccuper de la nature du lien qui s'établit de lui à nous que des aventures dont il nous entretient⁸⁹». Stendhal porte donc la même attention en ce qui a trait à la communication cryptographique qui parfois s'établit entre l'auteur et son public.

⁸⁷ *Ibid.*, p.435.

⁸⁸ *Idem*

⁸⁹ BLIN, Georges, *Stendhal ou les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, p.239.

Le jeu de l'anagramme est un autre aspect de la cryptographie et sert parfois de clé aux romans de Stendhal. Il est un excellent exemple de communication établie entre lui et nous puisqu'il annonce un évènement à venir que seul le lecteur averti arrive à déchiffrer. On ne peut omettre de souligner l'exemple le plus célèbre de ces jeux de mots, placé au début du *Rouge et le Noir*. Avant de se rendre chez M. le maire, Julien s'arrête à l'église de Verrières et trouve un morceau de papier sur lequel il lit : «Détails de l'exécution et des derniers moments de Louis Jenrel, exécuté à Besançon, le...⁹⁰» Comme on le sait, Louis Jenrel est l'anagramme de Julien Sorel. Dès le début du roman, un lecteur averti peut deviner le destin déjà «écrit» de Julien, soit son exécution en fin de roman. Cette façon de jouer avec les mots brise, en quelque sorte, le code social et permet à Stendhal d'utiliser les mots d'une façon plus personnelle. Toutefois, il ne saurait convenir d'aborder maintenant ce retour au langage des mots, avant même d'avoir traité de la forme de langage indirecte la plus prisée de Stendhal : le regard.

4. Le Regard : Forces et faiblesses

Selon le tableau comparatif des occurrences de substantifs dans les romans de Stendhal⁹¹, le mot «yeux» apparaît 282 fois dans le *Rouge et le Noir*. Il est le deuxième substantif le plus présent, après «homme». Si on ajoute les 54 occurrences du mot «regard» et les 53 du mot «vue», il est évident que les scènes reliées à l'acte de voir sont importantes dans les romans de Stendhal, sans oublier que l'ordinateur passe sous silence toutes les formes des verbes «voir» et «regarder», ne comptabilisant que les substantifs. Si on connaît la place accordée aux langages obliques dans ses romans, Stendhal établit plus particulièrement une préférence pour le langage du regard, qui prédomine sur celui de la

⁹⁰ RN, p.47.

⁹¹ PONS-RIDLER, Suzanne, « Index et études comparatives des fréquences de substantifs dans *Le Rouge et le Noir*, *la Chartreuse de Parme* et *la Vie de Henry Brulard* », *Stendhal Club* ; 24 (93), pp.33-40.

parole. La solution idéale de communication pour l'auteur, bien que plusieurs s'offrent en réserve, sera de dire par les yeux.

Chez Stendhal, quoique la description des personnages soit généralement plutôt esquissée, les yeux et les regards, à l'opposé, sont longuement décrits. Dans ses romans, les yeux sont révélateurs des qualités intrinsèques d'une personne. Dans le *Journal* de Stendhal, on découvre une anatomie du regard humain, avec quatre ou cinq dessins géométriques qui démontrent, dans un style ressemblant à celui de *De l'amour*, comment l'inflexion de la courbe supérieure de l'œil exprime des qualités telles que la sensibilité ou encore la bêtise d'un individu⁹². On sait également que Stendhal s'est intéressé très tôt à l'ophtalmologie, à la lunette et aux autres instruments qui permettent de voir ou encore, de voir sans être vu⁹³. Le regard et les jeux de regards sont donc au centre de sa réflexion. Mais le regard ne fait pas que décrire physiquement et psychologiquement un personnage ; il devient moyen de communication. Selon Klaus Engelhardt : «Tous les personnages principaux du roman sont en effet doués d'une étonnante facilité de s'exprimer par les yeux ; ils mènent des dialogues entiers par un simple échange de regards⁹⁴». Cette facilité de communication leur est d'autant plus utile que le regard dans le roman d'apprentissage semble jouer, en quelque sorte, le rôle de médiateur dans le parcours du héros. Le personnage principal, qui veut franchir les échelons de la société, doit apprendre le mouvement des yeux s'il veut séduire et ainsi, parvenir à ses fins. Il doit donc apprendre à regarder de même que regarder pour apprendre.

Les yeux deviennent alors un outil, et de communication, et de séduction. Ils sont le langage privilégié de Stendhal. Selon l'auteur, la langue des yeux est «comme la

⁹² STENDHAL, *Œuvres intimes*, Bibliothèque de la Pléiade, Édition établie par Henri Martineau, 1955, p.1186-1187.

⁹³ Voir à ce sujet l'article de Jean Théodoridès «Stendhal et l'Ophtalmologie» *Stendhal Club* ; 25 (98) pp.321-327.

⁹⁴ ENGELHARDT, Klaus, «Le langage des yeux dans *La Chartreuse de Parme*», p.153.

musique de toutes les langues la plus propre à exprimer les sentiments tendres⁹⁵». Les yeux sont «une âme toute nue⁹⁶» et c'est à eux que revient de faire la conversation. Dans son traité *De l'amour*, Stendhal théorise la communication par le regard. Dans le chapitre *De la naissance de l'amour*, Stendhal observe que «même chez les femmes les plus réservées, les yeux rougissent au moment de l'espérance ; la passion est si forte, le plaisir si vif qu'il se trahit par des signes frappants⁹⁷». Sa définition de l'amour implique également la notion du plaisir de voir l'autre : «Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible, un objet aimable et qui nous aime⁹⁸».

Le langage des yeux est donc étroitement lié à la séduction, ou à l'amour. Il est favorisé par Stendhal parce qu'il est un langage plus direct, qui n'a pas besoin des mots pour se faire comprendre. C'est également, comme les autres modes de communication qu'adopte l'auteur, un système codifié sans doute, mais dont le code est beaucoup moins socialisé. Le code établi par le langage visuel s'instaure entre deux personnes. En conséquence, il est davantage personnalisé. Les personnages qui l'emploient peuvent arriver à le faire plus secrètement. Effectivement, il arrive fréquemment que ces personnages communiquent par la parole mais qu'ils doublent la communication avec un langage à eux. L'important dans cet acte de communication est qu'il y ait un récepteur du message mais surtout, qu'il y ait possibilité de vérifier le contact entre l'émetteur et le récepteur. Le mouvement des yeux parvient donc à reproduire ce que Roman Jakobson a qualifié de fonction phatique du langage⁹⁹. Celui qui déchiffre le code visuel parvient à distinguer geste et regard. L'un est intentionnel et l'autre non : «Tous ses gestes volontaires disent non, mais ce qui est involontaire dans le mouvement de ses yeux semble

⁹⁵ STENDHAL, *Courrier anglais III*, établissement du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1935-1936, p.18.

⁹⁶ STENDHAL, *Correspondance III*, Édition établie et annotée par Victor del Litto, Gallimard, 1962, p.145.

⁹⁷ STENDHAL, *De l'Amour*, ch. 2.

⁹⁸ *Idem*

⁹⁹ JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

avouer qu'elle prend de l'amitié pour moi¹⁰⁰», constate Fabrice dans *La Chartreuse*. Bien sûr, c'est l'involontaire qui fait l'aveu.

Mais le regard est loin d'être un mode de communication parfait. En fait, chez Stendhal, le mode de communication parfait n'existe pas. S'il existait, ce mode de communication relèverait du silence, condition même de la communication véritable, mais dans la réalité, il est plutôt un idéal. Cet idéal voit dans le regard une possibilité de faire correspondre deux âmes. Michel Crouzet parle de la «volonté de voir une plénitude de signification et comme la perfection de toute communication possible dans la pure intensité d'un regard interprété comme une intention lourde de sens¹⁰¹». Bien sûr, ce langage ne peut pas être aussi précis que la parole. Il est d'ailleurs très souvent mal interprété. Même lorsqu'un personnage parvient à l'interpréter correctement, il n'a jamais aucune certitude quant à sa compréhension. Ainsi, les interprétations du personnage relèvent plutôt de l'ordre de l'hypothèse ou d'une sorte de don divinatoire. Mais ces interprétations, souvent erronées, éveillent parfois des malentendus. Le regard est donc limité par son inhabileté à tout dire et par son manque de précision. C'est parce qu'il ne peut être répété qu'il risque d'être mal compris : «C'est la grande arme de la coquetterie vertueuse, écrit Stendhal. On peut tout dire avec un regard et cependant, on peut toujours le nier, car il ne peut être répété textuellement¹⁰²». La particularité du regard n'est donc pas de réussir à émettre des phrases, des mots, des paroles entières et facilement compréhensives. Les yeux n'arrivent à dire que l'harmonie entre deux personnages, la correspondance de leurs âmes. À cette tâche, ils échouent rarement. La communication entière qui peut être tenue par un échange de regard est donc de l'ordre de l'affection, non de la signification. «Les yeux ne peuvent

¹⁰⁰ CP, p.415.

¹⁰¹ CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, p.397-398.

¹⁰² STENDHAL, *De l'Amour*, chapitre XXVII.

dire que l'accord; mais dans cette similitude le langage est inutile¹⁰³», conclut Michel Crouzet.

Qu'il soit précis ou non, l'importance du langage visuel réside en son pouvoir d'action. Julien Sorel, héros en action, doit sans relâche avancer s'il veut atteindre les buts que son ambition lui dicte. Dans le roman d'apprentissage, l'action est concentrée entièrement sur la progression du héros. Si la force d'action de ce même héros n'est pas la parole mais la modulation du regard, celui-ci devient l'un des enjeux principaux du récit. Le regard, en tant que parole agissante sur autrui, est donc une énergie motrice dans la progression de l'intrigue. Les mots, qui arrivent habituellement à convaincre l'autre et aider le héros à faire son chemin en améliorant sa situation, sont remplacés par les jeux de regards qui tiendront le rôle principal dans le théâtre du monde de Julien Sorel. Le regard, vu sous cet angle, ne peut donc pas être étudié comme un simple thème. Il doit être pris dans son ensemble et étudié selon son fonctionnement interne, ce que nous allons faire maintenant.

¹⁰³ CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, p.399.

CHAPITRE III

FONCTIONNEMENT DU REGARD DANS *LE ROUGE ET LE NOIR*

1. Mme de Rênal : un premier apprentissage

Au tout début de cette étude, nous avons analysé la scène de la première rencontre entre Julien Sorel et Mme de Rênal. Cette scène est manifestement l'une des plus importantes du roman et se caractérise par les regards échangés entre les personnages. Selon Jean Rousset, «il s'agit d'une unité dynamique, destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclanchant un engrenage de conséquences proches et lointaines¹⁰⁴». Dans son étude sur la scène de première vue dans le roman, Rousset analyse cette scène comme une fonction, à cause de son pouvoir d'engendrement. Il note la continuité de cette scène clé à travers la tradition littéraire, dont résulte le chapitre *Rencontres exemplaires* de son ouvrage, qui vise à montrer cette continuité. Si Stendhal fait partie de son étude, il n'en est question que dans un court chapitre qui lui est réservé et qui traite plus particulièrement de *Lucien Leuwen*.

Dans les pages qui suivent, il s'agira de procéder à l'étude, non seulement de la scène de première vue mais de ces autres épisodes qui mettent en scène le regard dans le roman *Le Rouge et le Noir*. Le regard sera effectivement considéré comme une fonction, mais surtout comme une action, une performance au même titre que la parole, qui fait progresser le récit de Stendhal.

L'incipit même du roman s'ouvre sur le sens visuel. C'est par le regard du voyageur, de l'étranger, que Verrières sera présentée. Un peu comme si Stendhal procédait à un «zoom» cinématographique, la ville est d'abord présentée dans son ensemble avant

¹⁰⁴ ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de la première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981, p.7.

que l'on s'attarde à quelques détails importants. La première idée que se fait le voyageur de Verrières et par extension le lecteur, est une image de la ville à vol d'oiseau :

Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont des touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités. Le Doubs coule à quelques centaines de pieds au-dessous de ses fortifications, bâties jadis par les Espagnols, et maintenant ruinées.

Verrières est abritée du côté nord par une haute montagne, c'est une des branches du Jura¹⁰⁵.

Du paysage présenté dans son ensemble, le récit glisse à la particularité de Verrières. Des vents venant des montagnes et qui font tourner l'industrie des scies à bois, à l'industrie des toiles peintes, c'est ainsi que le voyageur se retrouve au cœur de la ville. Non plus au-dessus mais dans Verrières, le promeneur est rapidement titillé par ses sens. Son regard se restreint pour se concentrer sur les éléments véritablement importants. De prime abord, non seulement son regard mais son ouïe sont sollicités : «À peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence¹⁰⁶», explique le narrateur. Après un premier regard sur le nouveau lieu, l'oreille est remplie d'un bruit qui correspond bien aux valeurs industrielles des gens de Verrières. La description du fonctionnement de la machine, des «jeunes filles fraîches et jolies» qui travaillent à la fabrique, est peinte en détails afin que le voyageur se fasse rapidement une image visuelle de la situation. L'adjectif «belle», associé à la fabrique de clous, contraste non seulement avec le verbe «assourdir» qui décrit la même fabrique, mais montre surtout que la surprise est d'abord visuelle. C'est donc grâce au regard que l'auteur appose les descriptions nécessaires au cadre social de la ville, qui seront révélées par l'œil du visiteur. Par son travail sur les sens, Stendhal arrive à faire sentir et à produire une image visuelle de la situation à Verrières. C'est ainsi que l'on voit se dessiner le contraste entre la beauté de Verrières et la laideur des valeurs appuyées dans la petite ville.

¹⁰⁵ RN, p.23.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.24.

Si le voyageur embrasse Verrières par la vue, c'est également son regard qui devine la personnalité des gens qui y habitent. L'idée même qu'il se fait du maire de Verrières provient de son apparence physique et donc, de ce qu'il voit :

À son aspect tous les chapeaux se lèvent rapidement. Ses cheveux sont grisonnants, et il est vêtu de gris [...] Au total sa figure ne manque pas d'une certaine régularité : on trouve même, au premier aspect, qu'elle réunit à la dignité du maire de village cette sorte d'agrément qui peut encore se rencontrer avec quarante-huit ou cinquante ans. Mais bientôt le voyageur parisien est choqué d'un certain air de contentement de soi et de suffisance mêlé à je ne sais quoi de borné et de peu inventif. On sent enfin que le talent de cet homme-là se borne à se faire payer bien exactement ce qu'on lui doit, et à payer lui-même le plus tard possible quand il doit¹⁰⁷.

Après cette description, il est clairement établi que le maire de Verrières est à l'image de sa ville. Puisqu'il est, en quelque sorte, le chef pensant du village, il est certain que les valeurs de monsieur le maire sont partagées par la majorité de ses citoyens. Stendhal a bien réussi à montrer cette influence, en préférant décrire le village en premier lieu, et le maire ensuite. Le déterminisme est d'autant plus frappant lorsque les résultats sont d'abord affichés.

Ces valeurs auxquelles on croit, bien qu'elles semblent faire l'unanimité à première vue, ne sont pas partagées par tous. S'il avait pu y avoir plusieurs réticents, Stendhal préfère mettre en scène une opposition faible, afin qu'elle soit tout à fait marginalisée. Ainsi, après cette description du mode de vie général de la population de Verrières, Stendhal présente son personnage principal, Julien Sorel, qui porte le même regard que celui du voyageur.

L'incipit agit, produit une impression sur le lecteur dont les yeux sont superposés à ceux du voyageur. Mais cette impression est aussi celle du personnage de Julien, dont le caractère est à l'opposé des habitants de Verrières. Si, à Verrières, tout dépend du revenu, Julien ne s'intéresse pas particulièrement à l'argent. Il est un lecteur, un rêveur, un ambitieux. Alors que faire de l'argent est chose possible à Verrières, lui veut aller plus

¹⁰⁷ *Idem*

loin, veut dépasser les petites et basses ambitions des gens de la ville. Ainsi, au début du roman, Stendhal réussit à faire compatir le lecteur avec Julien Sorel.

Cette impression laissée au lecteur et à Julien par le regard, c'est ce sur quoi il importe de retenir l'attention. L'impression laissée est une première étape, celle du constat. C'est parce que ce constat ne plaît pas au personnage, parce que ce qu'il voit ne peut lui convenir, qu'il tentera de modifier sa situation. Le regard qui découle de la constatation déclenche une suite d'événements qui structurent le récit. Sans le premier regard posé, il n'y aurait donc jamais de récit possible. Tout au long du roman, le regard agit, dicte un comportement à adopter sans lequel il n'y aurait pas progression. Entrée en scène du roman mais à la fois en quelque sorte microcosme, même s'il diffère un peu des regards qui seront étudiés plus loin, le premier regard annonce l'importance que celui-ci prendra par la suite dans l'ensemble du roman.

Pour Stendhal, l'une des forces du regard est de savoir exprimer un caractère, même involontairement. C'est donc par la description du regard ou de la forme de l'œil que passe la description de ses personnages. Tandis que la physionomie et la psychologie sont au cœur de l'intérêt scientifique de l'époque, certains spécialistes relient ces deux champs d'études pour en faire une science propre. Il est incontestable que Stendhal a été influencé par ces sciences populaires telles la phrénologie de Gall (étude du caractère d'un individu d'après la forme de son crâne) et la physiognomonie de Lavater (étude du caractère d'un individu d'après divers traits de sa physionomie). Dans une recherche qu'a effectué Victor Del Litto¹⁰⁸, celui-ci prouve l'intérêt de Stendhal pour la physiognomonie. En effet, une page du journal de 1805 montre l'influence de Lavater sur l'esprit de l'écrivain. Stendhal y note simplement :

¹⁰⁸ DEL LITTO, Victor, «Stendhal adepte de la physiognomonie», *Stendhal Club*, 1985 ; 109, pp.43-47.

Pour un homme à qui Lavater a ouvert les yeux sur les physionomies et qui a éprouvé par lui-même la signification des traits, il est très curieux d'assister, lorsqu'on est sans conséquence, à la toilette d'une jolie femme¹⁰⁹.

Si la phrénologie et la physiognomonie connaissent un si grand succès, c'est peut-être parce qu'elles apportent de nouveaux éléments de réponse à une question toujours non élucidée : L'homme naît-il déterminé ou non? On sait que la réponse tendra de plus en plus vers l'affirmative, jusqu'à ce que Zola en arrive à la conclusion que l'homme est déterminé par son milieu. Mais, bien avant lui, certains scientifiques avancent leurs propres hypothèses, pour lesquelles la phrénologie et la physiognomonie jouent un rôle central. Ces approches s'apparentent beaucoup à ce qu'affirmera la pensée naturaliste, puisque dans les deux cas, l'homme n'a pas sa destinée entre les mains. La détermination dépend, non seulement du milieu, mais de la physiologie même. Suivant cette idée, même le penchant au crime du pire des criminels serait indépendant de l'éducation reçue. Benjamin Appert, personnage libéral important de l'époque, en vient justement à la phrénologie en raison de l'intérêt qu'il accorde aux criminels. Ami de Stendhal, il organise tous les samedis des dîners mondains auxquels assistent d'autres écrivains tels que Balzac et Alexandre Dumas, et où il vante les mérites de la phrénologie¹¹⁰. Ceci confirme donc un engouement général pour cette science, qui n'épargne pas le monde littéraire. Au contraire, cette nouvelle réalité, bien qu'elle n'agisse pas seule, provoque des changements importants en littérature. Du moment où l'écrivain croit que certains traits physionomiques d'une personne influencent sa personnalité, son imagination ne peut qu'être interpellée. Si la vue seule d'une personne parvient à révéler son caractère, la description physique de cette personne est d'une importance capitale. Du coup, l'outil indispensable de l'écrivain devient son regard et sa plus grande qualité, la finesse de son observation. Voilà peut-être l'une des raisons qui ont porté les écrivains dits «réalistes» à décrire cette réalité physionomique

¹⁰⁹ STENDHAL, *Journal*, dans *Œuvres intimes*, éd. V. Del Litto, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, t.1, p.220.

¹¹⁰ Voir à ce sujet l'ouvrage de Marc Renneville, *Le Langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000.

dans les moindres détails. Flaubert, par exemple, dans l'incipit de *Madame Bovary*, use des traités de physiognomonie pour faire de Charles la réplique parfaite d'une bête. Dans *Le Rouge et le Noir*, l'épisode de la note secrète relate comment le personnage de Julien s'adonne à des «observations physiognomoniques» sur chacun des hommes qu'il voit arriver chez le marquis de La Mole. En moins de deux pages, on relève trois fois le mot «physionomie», en plus de tout le champ lexical qui y est relié. Après ses nombreuses observations, Julien conclut : «Ce que je fais est ridicule [...] mais des gens à physionomie aussi médiocre et chargés par d'autres ou par eux-mêmes d'aussi grands intérêts, doivent être fort susceptibles¹¹¹».

Stendhal semble également se servir de ces sciences lorsqu'il décrit l'œil ou le regard d'un personnage. Voilà ce que l'on peut lire à propos des yeux dans un traité de physiognomonie de l'époque de Lavater :

Les yeux dont l'expression reste constante et ne se modifie que sous l'impression de circonstances graves indiquent la constance, la fixité des idées, la solidité du caractère ; les yeux très mobiles dont l'expression varie à tout instant et sans sujet déterminé, dénotent constamment un caractère frivole, inconstant, léger, et dépourvu de qualités solides¹¹².

C'est donc à cet idéal de contrôle du regard qu'aspire Julien Sorel, ce qui peut indiquer que Stendhal était tout à fait conscient des qualités et défauts attribués au regard dans ces traités.

De plus, chez Stendhal, la description de la personnalité d'un personnage ne passe parfois que par le biais du regard. Si certains personnages tels que Julien sont décrits physiquement, d'autres n'ont pour description que ce qui a trait à leurs yeux. Mais même en ce qui concerne Julien, les indices les plus frappants concernant sa personnalité sont donnés par ses yeux :

¹¹¹ RN, p.416.

¹¹² YSABEAU, Alexandre, *Physiognomonie et phrénologie rendues intelligibles pour tout le monde*, Paris, Garnier, 1909, p.37-38.

Il avait 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 colère, un air méchant. Une taille svelte et bien prise annonçait plus de légèreté que de vigueur¹¹³.

Cette description de Julien Sorel nous en apprend beaucoup sur le jeune homme. Les joues pourpres et les yeux baissés indiquent une certaine retenue, du moins, en apparence. Nous apprendrons un peu plus loin que si Julien a les yeux baissés lors de la première présentation, c'est qu'il est en pleine lecture. Toutefois, Stendhal, dans sa description, prend soin de mettre l'accent sur la jeunesse, la naïveté et la fragilité du héros, dont les yeux baissés sont un indice. Visiblement, le physique de Julien -taille svelte, traits délicats- contraste totalement avec le message qu'envoie son regard. Si, de l'extérieur, Julien semble fragile, c'est que sa force réside à l'intérieur. Ses grands yeux noirs, qui ressortent sur un visage très pâle, annoncent un personnage romantique tel que la littérature du XIX^e siècle nous en présente : rêveur, naïf, intelligent et qui se laisse guider par ses passions. C'est d'ailleurs ce que la description de ses yeux souligne tandis que tout son corps présente les signes de la docilité. Les yeux noirs de Julien cachent un côté de sa personnalité bien différent, pressenti par leur animation, leur feu, leur capacité d'exprimer une haine féroce. Pourtant, pour qui n'a pas été attentif à Julien, ce côté fougueux peut être totalement inconnu. C'est d'ailleurs le cas de la famille de Julien, tout à fait ignorante du feu qui anime le jeune homme.

L'habileté à découvrir la personnalité des gens par le biais du regard, ce que Takao Kashiwagi a appelé «le don de seconde vue», semble être possédé également par les personnages balzaciens. Dans son étude, *Balzac, romancier du regard*¹¹⁴, le critique montre comment le narrateur de la nouvelle *Facino Cane* peut comprendre la personnalité

¹¹³ RN, p.39.

¹¹⁴ KASHIWAGI, Takao, *Balzac, romancier du regard*, Paris, Nizet, 2002.

de celui qui se trouve devant lui seulement en le regardant. Kashiwagi souligne ce don de regard qu'ont les personnages balzaciens, d'autant plus que dans ce cas précis, l'objet regardé est un homme aveugle. Il remarque également que dans la majorité des romans de l'auteur, le regard, et surtout le premier, joue un rôle déterminant quant au destin de ses héros. Balzac et Stendhal se rejoignent donc sur ce point puisqu'ils dotent leurs personnages de regards perçants et remplis de force.

En ce qui concerne les autres personnages du *Rouge et le Noir*, notons les yeux du curé Chélan qui, «malgré le grand âge, brillaient de ce feu sacré qui annonce le plaisir de faire une belle action un peu dangereuse¹¹⁵», les «petits yeux gris et méchants du vieux charpentier, qui avaient l'air de vouloir lire jusqu'au fond [de l'âme de Julien]¹¹⁶», les grands yeux étonnés des enfants¹¹⁷, la noblesse dans les regards de Mme de Rênal, les grands yeux bleus et tendres d'Amanda¹¹⁸, la pupille saillante et verte de l'abbé Pirard, qui s'arrondit comme l'œil d'un chat¹¹⁹, et les beaux yeux de Mathilde, mais qui annoncent une grande froideur d'âme.¹²⁰

Chacun des personnages a donc un regard qui exprime le propre de sa personnalité. Fabrice par exemple, héros de *La Chartreuse*, est caractérisé par des «yeux où jailliss[ent] des flammes¹²¹». Si les regards peuvent trahir la personnalité ou les sentiments d'une personne, les personnages croient donc possible de deviner ces sentiments juste en analysant un regard, bien que la situation soit en réalité plus complexe. Clélia par exemple, «dans son désir de deviner ce qui se passait dans le cœur de Fabrice, [...] [fixe] les yeux sur lui¹²²». Mais au début du roman d'apprentissage, les regards des personnages, particulièrement ceux du héros, se veulent inoffensifs. Inconscient du pouvoir

¹¹⁵ *Ibidem*, p.31.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.40.

¹¹⁷ *RN*, p.55.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.192.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.198.

¹²⁰ *Ibid.*, p.279.

¹²¹ *CP*, p.91.

¹²² *Ibidem*, p.574.

qui réside en son regard, Julien ne fait pas réellement la différence entre voir et regarder et ne module pas son regard afin qu'il fasse effet sur autrui. C'est le regard lui-même qui exprime les sentiments, sans l'assistance du personnage. Cependant, un premier regard posé sur une personne intéressante peut changer une personnalité ou encore lever le voile sur un côté obscur d'un caractère. La rencontre et donc, le premier regard sont ainsi une étape essentielle dans le parcours du héros. Il s'agit de la révélation de ce dernier.

La rencontre initiale entre les deux personnages principaux est une naissance. Le sujet, qui croyait se connaître, se découvre autre. Selon Rousset, il «advient à sa véritable existence¹²³». Dans *Lucien Leuwen*, ce dernier, lorsqu'il aperçoit pour la première fois Mme de Chasteller à sa fenêtre, ressent quelque chose d'inconnu et d'agréable : «Toutes les idées tristes de Lucien s'envolèrent à l'aspect de cette jolie figure ; son âme en fut ranimée¹²⁴», écrit Stendhal.

Dans *Le Rouge et le Noir*, une situation semblable se produit lors de la rencontre entre Julien et Mme de Rênal. Julien, également, «advient à sa véritable existence» : «S'entendre appeler de nouveau Monsieur, bien sérieusement, et par une dame si bien vêtue, était au-dessus de toutes les prévisions de Julien¹²⁵», précise Stendhal. Dès qu'il rencontre Mme de Rênal, Julien est donc un être transformé. L'image qu'il avait de lui-même est modifiée par cet événement inattendu qui lui laisse espérer autre chose. Cette autre chose, ce n'est pas à priori de l'amour. C'est l'ambition qui est appelée par les paroles de Mme de Rênal. De son côté, Mme de Rênal est atteinte par un sentiment plus tendre. Ce sentiment, bien qu'il ne soit pas encore l'amour, y ressemble davantage que ce que ressent Julien : «De sa vie une sensation purement agréable n'avait aussi profondément ému Mme de Rênal, jamais une apparition aussi gracieuse n'avait succédé à des craintes

¹²³ ROUSSET, Jean, *Et leurs yeux se rencontrèrent*, p.78.

¹²⁴ STENDHAL, *Lucien Leuwen* (2 vol.), Paris, Garnier Flammarion, 1982, p.125.

¹²⁵ *RN*, p.49.

plus inquiétantes¹²⁶», précise Stendhal. Le terme «apparition», qu'emploie l'auteur, indique bien qu'il s'agit d'abord de ce qu'on voit. Ensuite, il indique que cet être vu relève du surnaturel. Ainsi, il est très possible que l'effet qu'il produit soit également hors du commun. Cet hors du commun, dans ce cas, est l'amour. Lorsque, beaucoup plus tard, Mme de Rênal sera en proie aux doutes les plus forts, elle révélera à Julien que «la vie n'a commencé pour [elle] que le jour où [elle l'a vu]¹²⁷». Les premiers regards échangés ont donc un effet sur tout l'être ; ils métamorphosent, littéralement. L'amour n'arrive donc pas d'un coup, au premier aveu mais s'installe plutôt peu à peu, après la première fois que l'être aimé «est apparu» devant nous.

Dans *Le Rouge et le Noir*, l'exercice du regard suggère une initiation. S'il est vrai que le regard agit sur l'autre, qu'il parle autant, sinon plus que la parole, il est, de prime abord, non intentionnel. Chez la famille du maire, Julien passe sa vie aux côtés de Mme de Rênal. Pourtant, dès qu'il se trouve en sa présence, Julien ne trouve rien à dire. À priori, c'est donc le silence qui règne entre eux :

[...] le silence le plus singulier s'établissait entre eux dès qu'ils étaient seuls. Dans le salon, quelle que fût l'humilité de son maintien, elle trouvait dans ses yeux un air de supériorité intellectuelle envers tout ce qui venait chez elle. Se trouvait-elle seule un instant avec lui, elle le voyait visiblement embarrassé. Elle en était inquiète, car son instinct de femme lui faisait comprendre que cet embarras n'était nullement tendre¹²⁸.

Inexpérimenté en matière de bienséances, Julien ne connaît pas l'art de la conversation, ce qui le gêne terriblement : «D'après je ne sais quelle idée prise dans quelque récit de la bonne société, [...] dès qu'on se taisait dans un lieu où il se trouvait avec une femme, Julien se sentait humilié, comme si ce silence eût été son tort particulier¹²⁹». Stendhal, dans *De l'amour*, annonce une réalité qui semble être la même pour lui et ses personnages :

¹²⁶ *Ibidem*, p.50.

¹²⁷ *Ibid.*, p.146.

¹²⁸ *Ibid.*, p.66.

¹²⁹ *Idem*

«Dès qu'il s'agit des intérêts trop vifs de sa passion, une âme tendre et fière ne peut pas être éloquente auprès de ce qu'elle aime¹³⁰», écrit-il. Julien, qui se trouve dans cette situation pour la première fois, est humilié, non pas tellement face à Mme de Rênal mais plutôt face à lui-même. Ayant comme seule source de savoir les livres qu'il a feuilletés, Julien s'exagère son ridicule. Bien que son âme soit remplie d'idées à partager, il n'arrive pas à trouver quelque chose d'admissible ou d'intéressant pour Mme de Rênal. Cette situation ennuyeuse l'amène même jusqu'au mépris de sa propre personne. Pire encore, «si par malheur il se forçait à parler, il lui arrivait de dire les choses les plus ridicules¹³¹».

Pour Julien, la seule solution disponible serait de connaître l'art de converser avec Mme de Rênal. Mais au contraire, ce besoin forcé de parler ne lui fait dire que des absurdités, parce qu'il n'est pas naturel. Stendhal s'efforce de souligner cette importance du naturel en précisant que c'est seulement lorsque Julien est distrait par un événement imprévu et donc, qu'il ne se force pas pour dire quelque chose de bien, qu'il réussit à le faire. Si Julien est persuadé que l'unique solution est de savoir parler en société, c'est qu'il ne connaît pas toutes les alternatives possibles qui ne font pas appel à la parole. Le silence de Julien, qu'il méprise au plus haut degré, est pourtant tout à fait éloquent :

[...] Ce qu'il ne voyait pas, c'était l'expression de ses yeux, ils étaient si beaux et annonçaient une âme si ardente, que, semblables aux bons acteurs, ils donnaient quelquefois un sens charmant à ce qui n'en avait pas¹³².

L'éclat des yeux de Julien le trahit et entre en contradiction avec les paroles qu'il prononce. Cette situation se produit à plusieurs reprises dans le roman. Par exemple, lorsque Julien est questionné par le curé Chélan, «il [trouve] les mots qu'eût employés un jeune séminariste fervent ; [...] mais le feu mal caché qui [éclate] dans ses yeux [alarme] M.Chélan¹³³». Loin d'être particulier à Julien, ce pouvoir d'évocation du regard semble

¹³⁰ STENDHAL, *De l'amour*, chapitre XXIV, p.74.

¹³¹ *RN*, p.66.

¹³² *Idem*

¹³³ *RN*, p.69.

être le même chez la plupart des héros de Stendhal. Dans *La Chartreuse*, Fabrice et Clélia sont aussi dotés de ce pouvoir. Lorsqu'un prélat demande à Clélia si elle est au courant du triste sort qui attend Fabrice, «les yeux de la jeune fille [ont] déjà pris une tout autre expression ; mais, suivant les instructions cent fois répétées de son père, elle [répond] avec un air d'ignorance que le langage de ses yeux [contredit] hautement¹³⁴».

Dans ces cas, les signes envoyés par les yeux ne sont pas délibérés. Julien n'a aucune idée du pouvoir expressif qu'ont ses yeux à cette étape du roman. D'un autre côté, Mme de Rênal, bien qu'elle remarque la flamme dans les yeux de Julien, est tout aussi inexpérimentée en ce qui concerne les liens affectifs. Elle ne fait que profiter des bons moments qu'elle passe en compagnie du précepteur, sans jamais s'interroger sur le pourquoi de son bonheur : «Grâce à cette ignorance, écrit Stendhal, Mme de Rênal, parfaitement heureuse, occupée sans cesse de Julien, était loin de se faire le plus petit reproche¹³⁵». Dans cet épisode, le regard, même sans le faire délibérément, agit sur autrui. C'est un regard sincère, qui ne cherche pas à duper, et qui reflète directement les sentiments de l'âme. Puisque c'est par ce regard que Mme de Rênal se laisse attendrir, on peut donc affirmer que même dans ce cas particulier, le regard fait progresser le récit.

C'est l'ambition de Julien qui lui fera prendre conscience du pouvoir qu'il peut affirmer sur autrui grâce à son regard. L'ambition est au cœur de la trame romanesque du *Rouge et le Noir*. En fait, elle est caractéristique du roman d'apprentissage tel qu'on le connaît au XIX^e siècle. À partir de 1815, une nouvelle figure romanesque apparaît, celle du jeune provincial arriviste, représentant de la nouvelle société. Issu des bouleversements révolutionnaires et de la chute de Napoléon 1^{er}, ce jeune homme symbolise la perte des illusions et la nostalgie d'une carrière militaire désormais impossible. Le jeune homme cherche donc à se forger un idéal, à trouver sa place dans une société où l'aristocratie est

¹³⁴ CP, p.362.

¹³⁵ RN, p.67.

encore puissante, mais en lutte constante avec la bourgeoisie. Il voit une possibilité de parvenir et prend pour modèle une idée politique ou un conquérant illustre, tel que Napoléon dans le cas de Julien Sorel. L'ambition du héros est démesurée et supérieure à tous les autres sentiments qui luttent en lui. Balzac est l'un des ces grands écrivains qui racontent la volonté de parvenir des jeunes hommes de province. Dans *Illusions perdues*, le personnage principal, Lucien Chardon, prend le nom de Rubempré en vertu d'une parenté noble éloignée du côté de sa mère. Jeune poète qui veut faire fortune, il quitte Angoulême pour Paris, accompagné de sa maîtresse Mme de Bargeton. La seconde partie du roman s'intitule *Un grand homme de province à Paris*, titre ironique puisque Balzac fera le compte rendu des difficultés et des désillusions que vivra Lucien dans la grande ville. Les ambitions démesurées de Lucien, plutôt que de lui faire faire fortune, l'amèneront à connaître la misère dans les petites chambres du Quartier latin.

Les femmes et Paris ont donc une importance notoire dans le roman d'apprentissage, puisqu'elles sont en lien avec l'ambition. D'un côté, la femme est un outil dans le projet de parvenir ; elle doit donc être de classe sociale supérieure à celle du héros. Ainsi, les héros envisagent leurs succès féminins comme des conquêtes, mais au sens militaire du terme. La conquête amoureuse ne tend donc pas tant vers l'amour que vers la réalisation des ambitions. C'est d'ailleurs ce qui sera reproché à Julien dans la lettre de dénonciation que Mme de Rênal fera parvenir à M. de La Mole. De l'autre côté, Paris, lieu de tous les possibles, s'oppose à la province tant détestée. Victor Del Litto écrit que cette «dualité – voire le conflit – Paris-Province ne date pas du XIX^e siècle. Elle est née le jour où le pouvoir a été centralisé [...] D'une part, [on retrouve] toutes les jouissances de l'esprit et des arts ; de l'autre, le néant¹³⁶». Pour le héros né en province, Paris reste donc l'idéal à atteindre. On y trouve les plus jolies filles et de castes plus élevées, on peut y

¹³⁶ DEL LITTO, Victor, *Essais stendhaliens. Recueil de textes publiés au cours de quarante ans de stendhalisme*, Genève, Slatkine, 1981, p.361.

devenir quelqu'un d'important mais la loi de l'universelle comédie et du paraître y règne sans pitié. À propos de la première promenade à Paris de Lucien de Rubempré, Balzac écrit :

Surpris de cette foule à laquelle il était étranger, cet homme d'imagination éprouva comme une immense diminution de lui-même. Les personnes qui jouissent en province d'une considération quelconque, et qui y rencontrent à chaque pas une preuve de leur importance, ne s'accoutument point à cette perte totale et subite de leur valeur¹³⁷.

Bien que Paris amène souvent des désillusions, la volonté d'y devenir quelqu'un d'important reste très forte pour beaucoup de jeunes arrivistes. À Paris qui se dresse devant lui, Rastignac, personnage du *Père Goriot*, lance : «À nous deux, maintenant!», cri emblématique qui prouve la rage de réussir de ces individus. Julien Sorel, donc, est au nombre de ces ambitieux. Michel Crouzet écrit que «Stendhal a parfaitement senti l'audace littéraire de Julien, premier héros de l'ambition, passion antagoniste de l'amour, qui est l'essence traditionnelle du roman et qui y figure sous une forme absolue¹³⁸». Jean-Pierre Richard, quant à lui, note à propos des personnages stendhaliens : «Ils ne se contentent pas d'attendre passivement la venue de l'expérience : ils vont au devant d'elle, au besoin même ils la provoquent¹³⁹».

L'ambition de Julien est amplement décrite au cours du roman. Dès le tout début, Julien est prêt à mentir pour obtenir ce qu'il veut. Il avait, par exemple, «pour gagner le vieux curé Chélan, duquel il voyait bien que dépendait son sort à venir, [...] appris par cœur tout le Nouveau Testament en latin¹⁴⁰». Son désir de devenir prêtre n'est donc pas tellement vif ; il vise simplement à atteindre cet état de prêtre parce qu'il croit qu'il mène à tout. Rêveur et ambitieux, le jeune homme rêve de faire fortune :

Pour Julien, faire fortune, c'était d'abord sortir de Verrières ; il abhorrait sa patrie. Tout ce qu'il y voyait glaçait son imagination.

¹³⁷ BALZAC, Honoré de, *Les Illusions perdues*, Paris, Gallimard, 1972, p.177.

¹³⁸ CROUZET, Michel, *Le Rouge et le Noir : Essai sur le romanesque stendhalien*, p.116.

¹³⁹ RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert*, Paris, Seuil, 1954, p.20.

¹⁴⁰ RN, p.42.

Dès sa première enfance, il avait eu des moments d'exaltation. Alors il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris, il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat¹⁴¹.

Julien, en plus d'être ambitieux, a un très gros orgueil. Lorsque, après s'être vu refuser la possibilité d'offrir une somme d'argent au précepteur, Mme de Rênal lui souligne l'inutilité de révéler sa démarche à son mari, Julien, insulté qu'elle le croie capable de faire une telle chose, lui répond : «Je suis petit, Madame, mais je ne suis pas bas¹⁴²». Ainsi, chaque petite chose de la vie est une question d'ambition et de réussite aux yeux de Julien : «Sa vie se composait ainsi d'une suite de petites négociations¹⁴³», souligne Stendhal. Si l'auteur s'efforce d'utiliser un vocabulaire d'affaires lorsqu'il désigne le parcours de Julien, c'est que, bien qu'il affirme détester tout ce qui touche l'argent et la société du paraître, Julien ne rêve quand même que de se hisser dans cette société si fausse.

L'ambition le mène ainsi à feindre le désir de devenir prêtre, et à accepter un emploi qu'il ne croit pas assez bien pour lui, mais qui lui permet au moins une petite possibilité d'avancement. Si Julien avait pu développer un amour véritable envers Mme de Rênal, son ambition est un frein à ce sentiment. «À vingt ans, l'idée du monde et de l'effet à y produire l'emporte sur tout¹⁴⁴», explique Stendhal. Et, un peu plus loin : «À vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser-aller, sans lequel l'amour n'est souvent que le plus ennuyeux des devoirs¹⁴⁵». Ces deux interventions de l'auteur décrivent clairement la position du jeune homme et les raisons pour lesquelles il est incapable d'aimer réellement.

La prise de conscience et le début de la modulation du regard de Julien sont étroitement liés à son ambition. Ils concordent avec le moment où le personnage décide de

¹⁴¹ *Ibidem*, p.45.

¹⁴² *Ibid.*, p.61.

¹⁴³ *Ibid.*, p.65.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.91.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.104.

son «devoir» envers Mme de Rênal. À partir de ce moment, Julien arrive à une étape différente où, bien qu'il soit encore novice, il tente de produire l'effet désiré à l'aide de son regard. À ce propos, Catherine F. Daniélou écrit :

Dès lors s'établit la différence entre les signes qu'envoient les yeux, à l'encontre de la volonté de celui ou celle qu'il aime, et le regard qui veut délibérément signifier. Les premiers sont involontaires et le second est en quelque sorte volontaire. Cette différence se retrouve dans la manière dont la perception visuelle et les signes visuels évoluent dans *Le Rouge et le Noir*¹⁴⁶.

La séduction, essentielle à l'ascension du jeune homme qu'est Julien Sorel, devient son plan numéro un. Mais si une séduction amène habituellement deux parties à tomber amoureuses, celle-ci devient rapidement une sorte de séduction différente, où le séducteur joue avec sa victime comme le ferait un homme d'affaires sur le point de régler une cause importante. La Rochefoucauld, dans ses *Maximes*, écrit que l'«on passe souvent de l'amour à l'ambition, mais on ne revient guère de l'ambition à l'amour¹⁴⁷». Cette maxime peut s'appliquer à Julien qui, s'il a cru un moment avoir de l'amour pour Mme de Rênal, laissera l'ambition l'emporter sur tout, principalement dans le cas de sa relation avec Mathilde.

Il est significatif que Julien décide de son «devoir» pendant la soirée, c'est-à-dire à un moment de la journée où les regards ne sont plus perceptibles. À ce moment, ses regards ne peuvent pas le trahir, de même qu'il peut prendre une décision sans l'influence des regards de Mme de Rênal. À partir de ce moment, les sentiments affectifs sont évincés au profit de l'ambition : «L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur¹⁴⁸», précise Stendhal. Dès que la conquête amoureuse devient une

¹⁴⁶ DANIÉLOU, Catherine F. «La perception visuelle et le regard dans *Le Rouge et le Noir*», *Nineteenth-Century-French-Studies*, 1991-1992, Automne-Hiver ; 20 (1-2), p.118.

¹⁴⁷ LA ROCHEFOUCAULD, François, duc de, *Maximes*, Paris, Bordas, 1966, Maxime 490.

¹⁴⁸ *RN*, p.75.

mission à accomplir, tous les moyens sont valables pour y réussir. Julien en arrive à une étape différente dans son parcours d'apprentissage puisqu'il comprend maintenant que son regard peut être un outil qui sert son projet. Du moment où le regard recherche une conséquence ou un effet, il est une énergie, une force d'action. La réussite de son contrôle va de pair avec une éventuelle réussite du projet de Julien. Preuve que son regard change à ce moment, Stendhal prend soin de noter dès le début du chapitre suivant : « Ses regards le lendemain, quand il revit Mme de Rênal, étaient singuliers ; il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre. Ces regards, si différents de ceux de la veille, firent perdre la tête à Mme de Rênal¹⁴⁹[...]» Bien que l'on ne sache rien de ceux de la veille, les regards présents offrent à Julien la possibilité de s'élever au-dessus de la position occupée par Mme de Rênal, puisqu'il la contrôle par le regard. Il joue avec Mme de Rênal de telle sorte que les signes délibérés qu'envoient ses yeux la font réagir à tout coup. Il suffit, par exemple, que Julien regarde Mme de Rênal d'un œil un peu plus froid pour qu'elle croie s'être imaginée les sentiments qu'il affectait à son égard. Julien, lentement mais sûrement, apprend les techniques de jeu d'un bon séducteur. S'il n'est pas totalement maître de ses regards, il l'est suffisamment pour parvenir peu à peu à son but. Pour ce faire, Julien a concocté un plan d'attaque, comme on le ferait sur un champ de bataille :

Il [passa] la [journée] tout entière à exécuter avec gaucherie son plan de séduction. Il ne regarda pas une seule fois Mme de Rênal, sans que ce regard n'eût un pourquoi ; cependant, il n'était pas assez sot pour ne pas voir qu'il ne réussissait point à être aimable, et encore moins séduisant¹⁵⁰.

La gaucherie est donc perceptible dans la technique d'exécution de Julien et même celui-ci en est conscient.

Cette gaucherie est attribuable à l'apprentissage d'un nouveau rôle pour le jeune provincial qu'est Julien Sorel. Effectivement, la question du rôle a une importance capitale dans *Le Rouge et le Noir*. D'abord, toute la société du XIX^{ème} siècle, par sa situation

¹⁴⁹ *Idem*

¹⁵⁰ *RN*, p.106-107.

politique, s'organise comme un espace théâtral ; il s'agit d'entrer dans le code du salon ou de la cour, jouer son rôle et espérer plaire au public. Stendhal, bien conscient de ce phénomène, s'intéresse de très près à son aspect théâtral. Le sous-titre de son premier roman *Armance, Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, exprime cette importance de l'acteur sur la scène parisienne. Selon Michel Crouzet, l'acteur «détient la clé des langages, ceux du corps, celui, de la littérature, la clé des multiplications du moi¹⁵¹». C'est pourquoi Stendhal réfléchit à la question de l'acteur et lui accorde une grande importance. Dans *La Chartreuse*, la Sanseverina, l'un des personnages principaux, est souvent caractérisée par son talent de comédienne et de séductrice. Fabrice lui-même, malgré sa naïveté, est quelquefois appelé à jouer pour se sortir d'affaires. Ainsi, lorsqu'il se retrouve au combat, forcé de mentir sur son identité, il se présente comme étant le frère de la femme d'un capitaine. Pris à son propre jeu lorsque le maréchal lui annonce que ce capitaine est mort au combat, Fabrice doit *jouer* l'affligé et prendre une mine piteuse. Dans le même roman, l'improvisation joue également un rôle important. Si les personnages sont souvent bien mauvais dans leur interprétation de rôles appris, ils se débrouillent fort bien lors d'improvisations. Lorsque Fabrice prêche dans les églises, son talent d'orateur est reconnu grâce à l'improvisation de ses discours, si touchants qu'ils font fondre en larmes son public. Dans *Le Rouge et le Noir*, le phénomène théâtral est d'autant plus notable. Stendhal mentionne vingt-deux fois le terme «rôle», pour qualifier son personnage principal¹⁵². Chaque fois qu'il utilise ce mot, il l'utilise dans le sens de jouer, tel un acteur de théâtre. Le rôle est tout à fait en lien avec l'esprit du roman d'apprentissage puisqu'il est une chose qui s'étudie, qui s'apprend et se joue. La volonté d'interpréter un rôle ne signifie donc pas avoir automatiquement le talent de l'acteur et par conséquent, Julien ne quitte pas son

¹⁵¹ CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, p.66.

¹⁵² Répertoire par Armand Hoog dans «Le rôle de Julien», *Stendhal Club* 20 (1978) ; 131-142.

poste d'apprenti charpentier avec un talent certain ; il doit tenter de le développer jusqu'à ce qu'il arrive sur la scène la plus difficile : Paris.

Mais pour Stendhal, nous l'avons déjà mentionné, il existe un conflit évident entre le rôle à jouer et le naturel. Ce rôle à jouer, au même titre que les vaines paroles, est appris et donc, ne reflète pas les sentiments naturels d'une personne. Ceci explique peut-être pourquoi le personnage de Julien a autant de difficulté avec l'hypocrisie : elle n'est que feinte derrière un masque. Au salon, Mme de Rênal demande au jeune précepteur : «N'avez-vous point d'autre nom que Julien¹⁵³»? Cette question pourrait bien souligner, dans un second degré d'interprétation, que Julien joue un rôle et qu'il y a sans doute un autre homme derrière la personnalité apparente. Dans le même ordre d'idées, la cantinière de *La Chartreuse* demande à Fabrice : «Qui êtes-vous, là, réellement¹⁵⁴»? Cette question n'est nullement anodine puisque dans cet épisode, Fabrice possède diverses identités. Celles-ci provoquent des quiproquos mais surtout, elles évoquent la recherche de son identité derrière différents rôles.

Tout comme ses personnages, Stendhal lui-même revêt différentes identités. Si Stendhal est le pseudonyme le plus connu de Henry Beyle, il n'est certes pas le seul. Il y en a plus d'une centaine. Parmi ceux connus, Starobinski les a divisés en trois sortes distinctes¹⁵⁵. Il y a d'abord ceux pour plaire : Dominique, Salviati, qui évoquent une nature élégante et amoureuse. Il y a aussi des pseudonymes pour rire : Cotonnet, Baron de Cutendre, William Crocodile. Et d'autres finalement sont des pseudonymes de fuite, qui rendent invisible Henri Beyle. L'identité, le nom, est un indice social que Stendhal se plaît à défaire. Effectivement, le nom, à l'époque de Stendhal, est encore le signe d'un rang social. En prenant les identités qui lui plaisent, Stendhal désamorce ainsi le pouvoir attribué au nom. Il joue sur les identités multiples, tout comme peut le faire un bon acteur.

¹⁵³ RN, p.106.

¹⁵⁴ CP, p.125.

¹⁵⁵ STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant : Stendhal pseudonyme*, p.194.

Cependant, les personnages des romans de Stendhal ont souvent à travailler très fort avant d'atteindre la même habileté que l'auteur. L'authenticité ne réside pas toujours dans le personnage que l'on tente de s'inventer et c'est sans doute l'une des raisons pour laquelle l'apprentissage, le rôle de Julien, ne réussit pas totalement. Le théâtre rompt la communication en installant le malentendu, le problème de perception. Julien, mauvais dans son interprétation mais «s'obstinant à jouer le rôle d'un don Juan, [...] fut sot à mourir toute la journée¹⁵⁶», précise l'auteur. C'est pourquoi Julien, lorsqu'il ne pense pas à son devoir et reste naturel, peut ressentir des sentiments autres que l'ambition : «Ce jour-là, il trouva plus de bonheur auprès de son amie, car il songea moins constamment au rôle à jouer¹⁵⁷».

De plus, le fait de jouer un rôle est en lien étroit avec celui de moduler un regard. Si le théâtre adopte le langage gestuel, il importe que le regard escorte le rôle déterminé. Au séminaire par exemple, «il [s'agit pour Julien] de se dessiner un caractère tout nouveau¹⁵⁸», pour lequel le réglage du mouvement de ses yeux lui donnera beaucoup de difficulté. Mais au théâtre, il faut également et surtout, faire effet sur le public visé, et c'est ce que tend à accomplir Julien.

Julien, dans un élan d'orgueil, essaie un coup de théâtre sur Mme de Rênal : il lui annonce qu'il se rendra à sa chambre en pleine nuit pour lui dire un mot. Stendhal prend soin de préciser que dans sa maladresse, Julien lui dit ces paroles «sans attendre une obscurité suffisante [...] et, au risque de la compromettre horriblement¹⁵⁹». Heureusement pour lui, Julien rattrape son erreur en se présentant réellement, la nuit suivante, dans la chambre de Mme de Rênal. L'effet de surprise que provoque l'arrivée et la vue du précepteur, en pleine nuit, dans la chambre de Mme de Rênal, l'emporte sur tout. Mme de

¹⁵⁶ RN, p.108.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.115.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.210.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.109.

Rênal ressent, à sa vue, des symptômes qui sont presque ceux d'une maladie. Elle est troublée, en proie aux plus cruelles alarmes et pire, mortellement effrayée. La surprise réussit davantage à réveiller les passions de la dame que les efforts faits par Julien la veille pour en arriver au même résultat :

Quelques heures après, quand Julien sortit de la chambre de Mme de Rênal, on eût pu dire, en style de roman, qu'il n'avait plus rien à désirer. En effet, il devait à l'amour qu'il avait inspiré et à l'impression imprévue qu'avaient produite sur lui les charmes séduisants, une victoire à laquelle ne l'eût pas conduit toute son adresse si maladroite¹⁶⁰.

La vue de Julien, fatale pour Mme de Rênal, l'entraîne vers l'amour. Mais, contrairement à Julien qui a une longueur d'avance sur elle en ce qui concerne la possibilité de dissimuler un sentiment, Mme de Rênal ne parvient pas à le faire : «Pour elle, elle ne pouvait le regarder sans rougir jusqu'aux yeux, et ne pouvait vivre un instant sans le regarder¹⁶¹». Julien, de son côté, est «un chef-d'œuvre de prudence». Mais la prudence qu'il met à ne pas la regarder angoisse Mme de Rênal puisque, une fois la complicité entre deux personnes établie, c'est en partie le regard qui la perpétue. Dans cet épisode qui se déroule au lendemain de la première nuit des amants, c'est l'action contraire de la veille qui se produit. Si regarder crée un effet, comme on l'a vu à l'instant, ne pas regarder en crée un tout autant. Ici, ne pas regarder déclenche le doute. En un instant, Mme de Rênal va de la certitude d'être aimée à la possibilité de ne l'être déjà plus.

Bien qu'elle ne puisse pas révéler ses doutes à son amant, le langage non verbal peut au moins révéler la certitude de ses sentiments. Ainsi, Mme de Rênal, en signe d'amour, serre la main de Julien. En réponse à ce premier geste, Julien regarde Mme de Rênal avec passion. Mais le regard, imprécis dans son message, ne dissipe pas tous les doutes de la dame. Au moins, il console et confirme le lien établi entre les deux protagonistes.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.111.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.113-114.

Si Mme de Rênal est rongée par le doute, c'est parce que cette fois, le comportement de Julien réussit à dissimuler ses sentiments. Mme de Rênal croit que Julien ne la regarde pas et effectivement, il ne la regarde pas précisément. Toutefois, ne pas regarder ne signifie pas automatiquement ne pas voir : «Julien ne leva qu'une seule fois les yeux sur elle», précise d'abord Stendhal. Puis, «tout en baissant les yeux, il avait passé son temps à se détailler ses charmes¹⁶²». Ainsi, bien qu'il n'ait regardé Mme de Rênal qu'une seule fois, Julien a gardé l'image captée par son regard en mémoire et peut toujours voir Mme de Rênal, même sans la regarder. En ce sens, le souvenir d'une personne peut provoquer un effet aussi fort que sa vue elle-même, comme une parole entendue et gravée à jamais. Le souvenir peut charmer. Mais on peut aussi regarder sans regarder. C'est-à-dire que l'autre ne voit pas que l'on regarde parce que nos yeux sont baissés cependant qu'on regarde du coin de l'œil. C'est peut-être également ce qui se produit entre Julien et Mme de Rênal, puisque l'extrait semble mêler les deux situations. Regarder à l'insu de l'autre n'est pas tant un mensonge qu'une façon de dissimuler un regard qui ne peut se montrer dans une certaine situation. Dans le cas de Julien, il cache son regard derrière autre chose. Ce qu'il semble faire et ce qu'il fait différent, comme s'il affirmait quelque chose en pensant tout autrement. En même temps, on ne peut complètement écarter la question du voyeurisme, que Stendhal glisse dans ses romans à maintes reprises. Voir quelqu'un et même, désirer quelqu'un par ce regard, sans qu'il soit connu de l'autre, c'est un peu posséder cet autre par la vue. Julien est donc en position avantageuse par rapport à Mme de Rênal car c'est lui qui détient la clé de la situation.

Si ce passage illustre bien l'action de voir sans regarder, la scène où Julien se rend à la cathédrale illustre davantage son opposé, soit regarder sans voir. D'abord, toutes les conditions sont rassemblées afin que voir, ou du moins distinguer clairement,

¹⁶² *Ibid.*, p.114.

soit plus difficile. Le parcours jusqu'à la cathédrale se passe même plus ou moins sous le sceau de la cécité puisque le narrateur précise que Julien se rend à destination les yeux baissés. Dans la cathédrale, le phénomène est plus évident. L'ambiance décrite par le narrateur pousse le personnage à se détourner du monde réel, ou tout n'est pas perceptible, pour pénétrer jusqu'à un monde imaginaire. La demi-obscurité de la cathédrale, le repli dans ses rêveries, entraînent Julien à voir davantage les espaces imaginaires qu'il crée que l'espace occupé par les jeunes femmes : la cathédrale. Ainsi, ce que Julien redoute le moins est d'être troublé, ou surpris par un regard. D'ailleurs, à deux reprises, Stendhal précise que «son œil regardait sans voir¹⁶³». Pourtant, c'est le fait de voir qui troublera les personnages, à un point tel qu'ils s'en trouveront mal.

Aussi, en plus d'illustrer l'action de regarder sans voir, le regard est ici performatif parce qu'il provoque une réaction, autant chez la personne qui voit que chez la personne qui est regardée. Bien qu'il ne tienne pas à regarder autour de lui, l'œil de Julien est attiré par les femmes. Ce sont leurs vêtements et l'air gracieux de ces femmes qui amènent Julien à «chercher à les voir». À partir de ce moment, l'action de Julien est délibérée. Il s'avance pour mieux les distinguer et l'une des femmes, en se retournant, aperçoit Julien.

C'est la réaction de Mme de Rênal qui sera décrite en premier par le narrateur. L'effet de surprise de la vue de Julien la rend presque malade. Elle s'évanouit et la description de son état la rapproche même d'une personne décédée. Selon le texte, sa tête est pâle, privée de sentiment et flotte sur l'épaule de Mme Derville. L'incapacité de bouger de Mme de Rênal montre à quel point la vue de Julien la replonge dans leur passé commun. «Votre vue doit en effet lui faire horreur¹⁶⁴», lance Mme Derville à Julien. Si, effectivement, sa vue lui fait horreur, ce n'est pas, comme le croit Mme Derville, parce que

¹⁶³ *Ibid.*, p.224.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.225.

Mme de Rênal était plus heureuse avant Julien mais plutôt parce que voir la personne avec qui elle a péché lui rappelle son péché. L'amour, et du même coup le remords d'aimer quelqu'un d'autre que son mari, refont surface. Si, pendant l'absence de Julien, Mme de Rênal a probablement tout tenté pour oublier celui qu'elle aime, revoir Julien équivaut à entendre prononcer le nom d'une personne qu'elle a tenté d'effacer de sa mémoire. Voir Julien, c'est donc rouvrir la blessure de Mme de Rênal.

Quant à Julien, la vue de Mme de Rênal le surprend également. Sa surprise est si grande qu'elle semble le plonger dans un tout autre monde, qui se rapproche ici aussi de celui des morts. Tout d'abord, quand Julien voit Mme de Rênal tomber, il réagit en s'élançant vers les deux dames. Mais la vue de Mme de Rênal dans un tel état, bien plus que l'avertissement de Mme Derville, le fait s'éloigner. À ce moment, il perd toutes ses forces. Julien, héros actif devient Julien, héros passif. Le vocabulaire employé pour le décrire montre clairement qu'il a perdu sa vigueur : faible, à demi mort, pâle, hors d'état de marcher, tremblant, tout converge vers la même conclusion : «Le pauvre garçon était éteint lui-même ; il n'avait pas eu une idée depuis la vue de Mme de Rênal¹⁶⁵». Donc même à Julien, conscient de la force de son propre regard, il arrive d'être trahi par un regard imprévu. S'il arrive à maîtriser son regard, il ne contrôle ni la direction de tous ses regards ni le hasard de ses rencontres.

Néanmoins, l'expérience de Julien, en ce qui a trait à l'acte de regarder, s'est accrue. Les mois passés au séminaire témoignent d'un passage médian entre l'état de départ du héros et son apprentissage effectué. L'adresse qu'il acquiert au séminaire est démontrée lorsqu'à la suite de son apprentissage, il rend visite à Mme de Rênal chez elle. Cette visite de Julien se déroule la nuit. Julien grimpe jusqu'à la fenêtre de Mme de Rênal et réussit à se faire ouvrir. D'abord, la surprise de la vue de Julien provoque la colère chez

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.226.

Mme de Rênal. Si Julien est «résolu à périr ou à la voir¹⁶⁶», Mme de Rênal préfère ne pas le voir. Elle qui a avoué son péché au curé Chélan et qui s'est fait très pieuse, se retrouve en face de la cause de son péché. Mais la colère de la dame crée l'effet contraire chez Julien : Croyant qu'elle ne l'aime plus, son ardeur redouble et son insistance se fait plus grande. Julien et Mme de Rênal se retrouvent donc face à face pour converser, dans la chambre de la dame, en pleine nuit. L'obscurité de la chambre joue un rôle très important dans cet épisode puisqu'il empêche les deux personnages de se voir. Réduits à se parler sans pouvoir deviner les sentiments de l'autre dans le regard, le danger est moins grand ; les yeux ne peuvent trahir. Mais la conversation la plus importante, au-delà des mots, sera tout de même celle du langage non verbal. Le toucher, les pleurs et le ton de la voix employée dictent à Julien la marche à suivre en révélant l'état de Mme de Rênal. C'est d'ailleurs en devinant les pleurs redoublés de Mme de Rênal que Julien découvre la réussite du discours employé. Ainsi, certain de l'effet qu'il produit chez son amie, il peut tenter le tout pour le tout et lui révéler son départ pour Paris. À ce moment, Mme de Rênal, au sommet de son amour, se jette dans ses bras. Cette première entreprise réussie, Julien ose lui révéler ce qu'il espère depuis le tout début : la voir à nouveau. Ainsi, il lui demande d'allumer la veilleuse. Pour parvenir à ses fins, Julien joue avec les sentiments de la dame : «Veux-tu donc, lui disait-il, qu'il ne me reste aucun souvenir de t'avoir vue? L'amour qui est sans doute dans ces yeux charmants sera donc perdu pour moi¹⁶⁷»? Ce discours galant la rassurant, Mme de Rênal fait plus que ce que Julien espérait : elle lui permet de rester caché toute la journée dans sa chambre. Donc, ce qu'elle permet du même coup, c'est de s'exposer devant Julien à la lumière du grand jour.

Le regard, dans cet épisode, est le but ultime. Refusé au départ, son droit est gagné peu à peu. Pour Julien, il signifie voir l'amour dans les yeux de Mme de Rênal. Pour Mme

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.247.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.253.

de Rênal, il met en lumière sa faute. Il révèle son adultère, comme s'il ressurgissait tout à coup. Voir est donc l'objectif de Julien et la crainte de Mme de Rênal. La permission que donne Mme de Rênal à Julien, vers la fin du passage, légitime la passion. Si Mme de Rênal accepte de voir Julien, c'est que l'amour a refoulé la culpabilité ; Julien a gagné.

Ce passage clé du roman vise à souligner l'évolution du personnage en ce qui a trait à son apprentissage. Julien, à la suite de cet épisode, sera fin prêt à faire son entrée dans le monde. D'ailleurs, il est à noter que ce passage complète la première partie du roman, et clôt donc une première partie de la vie de Julien.

2. Mathilde : Exercer son pouvoir

La deuxième partie du roman de Stendhal accentue ce phénomène d'apprentissage du regard. Julien ne devra plus seulement séduire une bourgeoise de province, mais une femme noble, habituée à la société parisienne. Julien devra donc s'adapter à la société qui l'entoure et ce désir qu'a Stendhal de montrer cette adaptation chez ses personnages provient peut-être d'Helvétius, d'après Francine Marill Albérès. Dans Helvétius, écrit-elle, il trouvera «les rapports de l'homme avec la société, les mobiles des actions humaines, le comportement en un mot de l'individu dans des groupes sociaux différents et les moyens d'améliorer ce comportement¹⁶⁸».

Le fonctionnement du regard, dans cette seconde partie, ressemble à celui qu'on peut observer dans la première, à la différence que Julien reconnaît maintenant totalement son pouvoir. Il devra donc user de ce pouvoir en face d'une femme ayant une plus grande force d'esprit que Mme de Rênal, et un caractère encore plus singulier. Mais cette Mathilde de La Mole (puisque c'est d'elle qu'il s'agit) ne plaît pas d'emblée à Julien. Au contraire, Julien méprise Mathilde à cause de sa condition sociale et de son air hautain : «Elle ne lui plut point», écrit Stendhal, «cependant en la regardant attentivement, il pensa qu'il n'avait

¹⁶⁸ ALBÉRÈS, Marill, Francine, *Le Naturel chez Stendhal*, Paris, Nizet, 1956, p.35.

jamais vu des yeux aussi beaux [...]»¹⁶⁹ Hans Boll-Johansen affirme, et avec raison, que «cette première observation préfigure, par son ambivalence, la qualité des futures relations entre Julien et Mathilde¹⁷⁰».

Après la première rencontre, Julien, comparant les yeux de Mathilde à ceux de Mme de Rênal, n'arrive pourtant pas à en lire l'expression. Son inexpérience de la ville le laisse dans l'ignorance face à la signification de son regard. Bien qu'il ne saisisse pas parfaitement son expression, c'est par le regard que Julien tente de deviner le caractère de Mathilde. Il en est de même pour les convives du marquis de La Mole qui, côtoyant Julien pour la première fois, sont en général contents de son regard.

Bien que Julien se trouve souvent en présence de Mathilde, il ne s'intéresse pas particulièrement à elle lors des premiers mois chez les La Mole. Toutefois, il s'efforce de se lier d'amitié avec le marquis. Ses efforts font en sorte qu'après plusieurs mois dans la maison, «Julien [est] un dandy maintenant, et [comprend] l'art de vivre à Paris¹⁷¹». Pendant que Mathilde remarque Julien et se laisse fasciner par sa singularité, celle-ci déplaît toujours à Julien. Néanmoins, un événement particulier fera changer Julien d'idée à son sujet lors d'un bal : Coincé par la foule à la porte d'un salon où il ne peut entrer, Julien surprend une conversation. Plusieurs jeunes hommes s'entretiennent au sujet de la plus grande beauté du bal, qui semble en faire rêver plus d'un. Curieux, Julien écoute et comprend que l'on parle de Mathilde. «Puisqu'elle passe pour si remarquable aux yeux de ces poupées, elle vaut la peine que je l'étudie, pens[e] [Julien]¹⁷²». Dans ce passage, c'est donc le regard des autres qui provoque le désir de Julien pour Mathilde.

Et encore une fois, c'est le devoir qui dicte à Julien la marche à suivre. C'est, en effet, au moment où Julien pense que son devoir l'appelle qu'il se met à s'intéresser à

¹⁶⁹ RN, p.279.

¹⁷⁰ BOLL-JOHANSEN, Hans, *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*, p.21.

¹⁷¹ RN, p.317.

¹⁷² *Ibidem*, p.321.

Mathilde. En les faisant discuter entre eux, Stendhal opère un renversement des rôles. Mathilde, habituée à faire de l'effet sur les gens auxquels elle s'adresse, ne réussit pas aussi bien en présence de Julien. C'est que Julien, d'abord, n'est pas aussi impressionné par son savoir que les autres jeunes hommes. Le mépris qu'il avait pour elle n'est pas encore totalement dissipé. Ensuite, il s'efforce de contrôler l'expression de ses yeux, de cacher ce qu'il ressent réellement : «L'œil de Julien resta pénétrant et sévère¹⁷³», explique le narrateur. C'est donc ce regard insaisissable, différent de celui des autres, qui attire Mathilde. Julien, désormais plus habile, réussit à créer une certaine distance entre Mathilde et lui, assez grande pour piquer la curiosité de celle-ci. Bien qu'elle observera les conversations de Julien et du comte Altamira à distance pendant un long moment, ce sont leurs propos différents, leur animation dans la conversation, qui tiendront Mathilde en haleine : «Il cause avec le comte Altamira, mon condamné à mort! se dit Mathilde. Son œil est plein d'un feu sombre ; il a l'air d'un prince déguisé ; son regard a redoublé d'orgueil¹⁷⁴». Mathilde reconnaît dans le regard de Julien le signe de quelque chose que plus personne ne possède à son époque et qui, d'après elle, fait les véritables hommes : l'action. Le regard de Julien en soi est donc performatif. Il a soif d'agir, contrairement au regard des hommes qui courtisent Mathilde. C'est ce trait particulier dans le regard de Julien qui accentue ce renversement de situation. En maîtrisant son regard de la sorte, Julien s'élève au-dessus de la position de Mathilde. Plus que son égal, il devient son maître un moment : «Il ne daignait pas lever l'œil sur Mathilde. Elle, avec ses beaux yeux ouverts extraordinairement et fixés sur lui, avait l'air de son esclave¹⁷⁵». Ce sont donc les yeux de Mathilde qui révèlent son penchant pour le secrétaire de son père. Julien qui, pour sa part, doute toujours des sentiments de Mathilde, «voit ses yeux s'animer quand [il] paraît à

¹⁷³ *Ibid.*, p.322.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.328.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.329.

l'improvisiste¹⁷⁶». Le signe qu'envoient ses yeux redouble l'ambition du jeune provincial. S'il n'a pas d'amour pour Mathilde, il voit néanmoins en sa conquête une façon de se prouver sa réussite personnelle : «Eh bien, elle est jolie! Continuait Julien avec des regards de tigre. Je l'aurai, je m'en irai ensuite et malheur à qui me troublera dans ma fuite¹⁷⁷!» Encore une fois, la séduction devient une entreprise divertissante pour Julien, qui se sert de l'amour comme d'un projet égoïste.

Mathilde, de son côté, trouve en Julien l'énergie inexistante chez ses autres prétendants. À propos des gens qui fréquentent le salon de La Mole, Jean-Pierre Richard écrit : «En eux aucune pensée vivante, leur façade recouvre un grand vide silencieux¹⁷⁸».

Mathilde recherche donc le contraire et c'est pourquoi elle s'intéressera à Julien. C'est de son énergie, qui caractérise d'après elle les grandes passions, qu'elle tombe d'abord amoureuse : «Si, avec sa pauvreté, Julien était noble, mon amour ne serait qu'une sottise vulgaire, une mésalliance plate ; je n'en voudrais pas ; il n'aurait point ce qui caractérise les grandes passions [...]»¹⁷⁹, pense-t-elle. Julien, au contraire des autres, agit : «Je n'ai point de naissance moi, constate Julien, il me faut de grandes qualités [...] bien prouvées par des actions parlantes¹⁸⁰». Le qualificatif «parlante» dans cette déclaration rapproche bien le langage non verbal de la parole. Des actions qui parlent, ce sont donc également des regards qui parlent et ramènent la romantique Mathilde au temps de ses ancêtres qu'elle vénère. Du moment où elle se décide amoureuse de Julien, elle ne trouve plus l'ennui. Ce besoin d'une passion qui désennuie, qu'elle soit l'ambition ou l'amour, rassemble ces deux êtres nés à la mauvaise époque. D'ailleurs, d'après la description du narrateur, la passion de Julien est un amour rêvé plus qu'un sentiment véritable. Julien se perd en rêverie, excite son imagination et vit un amour par procuration. Par ambition, il

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.344.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.345.

¹⁷⁸ RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert*, p.46.

¹⁷⁹ *RN*, p.351.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.372.

tient quand même à conquérir Mathilde qui a du penchant pour lui. La passion de Mathilde, bien que présente périodiquement, est beaucoup plus singulière que les passions dans le cœur des autres femmes. Ainsi, Julien, tentant de déchiffrer les sentiments dans les regards de la dame, se bute à l'incompréhension :

Mlle de La Mole me regarde d'une façon singulière. Mais, même quand ses beaux yeux bleus fixés sur moi sont ouverts avec le plus d'abandon, j'y lis toujours un fond d'examen, de sang-froid et de méchanceté. Est-il possible que ce soit là de l'amour ? Quelle différence avec les regards de Mme de Rênal¹⁸¹.

Néanmoins, une relation se dessine peu à peu entre les deux personnages. Passant toute une nuit auprès de Mathilde, Julien voit l'amour qui éclate dans ses yeux. Convaincu que ce sont ses regards qui ont allumé l'amour dans le cœur de Mathilde, nous pouvons confirmer que Julien, à ce moment du roman, s'affirme grâce à son regard. Quant à Mathilde, prise d'une passion folle pour la première fois, elle est fort imprudente et voudrait crier sa passion. Lors d'un déjeuner, il lui arrive même d'appeler Julien «mon maître» pendant leur conversation.

Cependant, un changement d'humeur chez Mathilde sera une étape de plus dans l'initiation de Julien aux choses de l'amour. Certain de la passion de Mathilde, Julien va pourtant se voir repoussé par la demoiselle qui, «ce jour-là, [...] était lasse d'aimer¹⁸²». «Elle regarda une ou deux fois Julien, mais avec des yeux polis et calmes, il n'était plus question de l'appeler *mon maître*¹⁸³». Le regard de Mathilde n'exprime plus la soumission. Julien, piqué dans son orgueil, constate la duperie que peut exercer un regard. Mais un renversement de situation fera de la duperie du regard un outil de prédilection pour Julien.

Julien, pétrifié par les agissements de Mathilde, est encore loin de comprendre dans leur complexité tous les mécanismes du désir amoureux de celle-ci. Pour ce faire, il aura besoin d'un médiateur qui lui apprendra les rudiments de la séduction. Ce médiateur

¹⁸¹ *Ibid.*, p.355.

¹⁸² *Ibid.*, p.404.

¹⁸³ *Ibid.*, p.403.

est le prince Korasoff, que Julien rencontre lors de son passage à Strasbourg. Korasoff est un bon instructeur puisqu'il représente dès le départ l'idéal de Julien, qui admire autant son élégance que ses manières. Après que Julien ait raconté sa malheureuse situation à son ami, celui-ci lui explique les règles de conduite afin de reconquérir Mathilde. S'ensuit une entreprise de séduction recherchée et profondément efficace. Julien, dans cette affaire, a la possibilité de montrer tout le talent d'acteur qu'il a accumulé au fil des expériences. Jamais il n'est moins véritable qu'à ce moment où ses sentiments doivent être dissimulés derrière une situation feinte ; jamais il n'a autant la possibilité de prouver le contrôle de lui-même qu'il a acquis. Mais avant tout, puisque Mathilde croit pouvoir tout deviner dans les regards de Julien, la volonté de celui-ci de maîtriser le mouvement de ses yeux est décidée. Julien se fixe une règle de conduite qui ne lui laisse aucune marge d'erreur. D'après les conseils de Korasoff, tous les signes visuels ont été dictés à l'avance. Apparence vestimentaire, comportement, chaque détail a un rôle bien précis ; chaque détail a un but très clair à atteindre. Ainsi, dans ce cas, la performance du regard est connue à l'avance et c'est ce qui diffère l'acte de regarder des fois précédentes. Le regard cherche à produire un effet déjà prévu par les révélations du prince Korasoff. Jamais le regard n'a été plus un instrument que dans le cas présent. S'il s'est avéré utile à maintes reprises dans le passé, il n'était pas délibérément prévu qu'il en soit ainsi. La prise de conscience du pouvoir que détient le regard de même que l'agrément du pouvoir qu'il procure font du regard un outil au sens manuel du terme. Le pouvoir est maintenant entre les mains de Julien qui ne doit pas attenter à son utilité. Julien doit être d'une habileté sans faille s'il veut parvenir à son but : «Maintenant, pensa [Julien], il s'agit des regards. [...] Mes regards seront éteints et ne me trahiront pas¹⁸⁴»!

Le regard donc devient l'outil théâtral le plus important de Julien. Il doit faire une performance remarquable, en cachant certains sentiments, et en en affichant d'autres. Il

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.444.

veut, d'un côté, séduire la maréchale de Fervaques et ainsi rendre jalouse Mathilde et, de l'autre, être certain que ses véritables sentiments ne sont pas trahis par ce même regard. La manière la plus habile est donc de s'entretenir avec la maréchale, de façon à ce que ses yeux ne soient pas aperçus de Mathilde. Il est à noter que Julien prend son entreprise tellement au sérieux qu'il la confond avec un projet militaire : «Il faut, se dit-il en rentrant à l'hôtel, que je tienne un journal de siège ; autrement j'oublierais mes attaques¹⁸⁵»!

L'effort que Julien met auprès de Mathilde pour contrôler ses regards est tel que ses yeux n'ont plus rien à voir avec la description qu'on en faisait auparavant : «Il restait auprès de la maréchale comme un être à peine animé ; ses yeux même, ainsi que dans l'extrême souffrance physique, avaient perdu tout leur feu¹⁸⁶». Mais, bien qu'il s'efforce de ne pas regarder Mathilde, il ne peut contrôler son désir à elle de se faire voir. Ainsi, lorsqu'elle s'installe délibérément près de Julien pour travailler, ce dernier n'arrive pas à rester indifférent. C'est la vue de Mathilde, cette fois, qui agit sur lui. Et même si ses regards parviennent à se contrôler, le reste de son corps est interpellé par le regard de Mathilde. Julien, tout à coup, retrouve sa fougue habituelle et se met à être fort éloquent auprès de la maréchale. À partir de ce moment, la véritable conversation, bien qu'il s'adresse à Mme de Fervaques, s'établit entre Mathilde et lui : «Il adressait la parole à la maréchale, mais son but unique était d'agir sur l'âme de Mathilde¹⁸⁷», écrit Stendhal.

Pour ses deux entreprises de séduction, la véritable cachée sous les apparences de l'autre, Julien se sert des signes envoyés par les regards des deux dames pour voir où il en est rendu. Puisque Julien n'a jamais vécu une telle expérience amoureuse, il se voit quelquefois dans l'obligation d'improviser. Ce sont les regards de Mathilde et de la maréchale qui lui dictent la marche à suivre et lui permettent d'improviser sans trop se tromper : «Il continuait ainsi, ou abrégeait ses amplifications suivant qu'il voyait le succès

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.445.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.447.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.449.

ou l'indifférence dans les yeux des deux grandes dames auxquelles il fallait plaire¹⁸⁸», lit-on à propos de la conversation de Julien.

Le plan concocté par Korasoff et suivi par Julien afin de rendre Mathilde jalouse fonctionne à merveille. Quand Mathilde découvre la correspondance entre la maréchale et Julien, elle déborde de jalousie et avoue même être folle de Julien. Son incapacité à se contrôler est telle qu'elle dit à Julien être son épouse. Ses sentiments percent son regard : «[Julien] fut étonné de l'extrême douleur qui était dans ses yeux, c'était à ne pas reconnaître leur physionomie habituelle¹⁸⁹», écrit Stendhal. À ce stade, Julien est confronté à un moment crucial. S'il veut conserver cet amour, il n'a aucune marge d'erreur. Julien sait que si ses propres sentiments transparaissent dans son regard, Mathilde perdra tout intérêt pour lui. Bien que cette dernière soit à ses pieds et le supplie de l'aimer, Julien doit donc parvenir à ne pas céder immédiatement.

Son tour de force sera de soutenir le regard de Mathilde sans se trahir au moment où il évoquera la possibilité de ressentir de l'amour pour la maréchale. Ce moment est peut-être le plus difficile pour Julien, puisque le regard de Mathilde est empreint d'amour : «Il soutint ce regard, du moins il espéra que sa physionomie ne l'avait pas trahi. Il se sentait pénétré d'amour jusque dans les replis les plus intimes de son cœur. Jamais il ne l'avait adorée à ce point¹⁹⁰», écrit Stendhal afin que l'on mesure l'ampleur des sentiments et de la difficulté à les dissimuler. Et Julien, malgré les «garanties» qu'est prête à lui donner Mathilde, ne change pas sa position de toute la conversation. Avant de la quitter, il lui fait simplement part de son désir de réfléchir à la situation, sur un ton complètement froid.

Et le même soir, lorsque Julien aperçoit Mathilde aux Bouffes, dans une loge du troisième, étage qui ne convient pourtant pas à une personne de son rang, il voit ses yeux

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.453.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.465.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.466.

briller. Lorsqu'il descend la voir, ému qu'elle se soit abaissée pour lui, Mathilde est en pleurs. Les pleurs de Mathilde, sans retenue devant les gens qu'elle connaît, sont une manifestation visuelle de l'amour qu'elle ressent pour Julien. Ces pleurs agissent sur l'âme de Julien, qui se félicite à son retour de l'opéra d'avoir si bien su suivre son plan. À partir du lendemain matin débute une relation amoureuse entre les protagonistes, relation construite sur un habile jeu de dosage de sentiments : «Julien ne s'abandonnait à l'excès de son bonheur que dans les instants où Mathilde ne pouvait en lire l'expression dans ses yeux. Il s'acquittait avec exactitude du devoir de lui dire de temps à autres quelque mot dur¹⁹¹», précise l'auteur. Poursuivant ainsi le plan de Korasoff, Julien parvient à se faire aimer complètement de Mathilde. Celle-ci, maintenant prête à devenir l'épouse bien réelle d'un simple Sorel, tombe même enceinte. Un événement malheureux pourtant viendra chambouler complètement le bonheur d'amour et d'orgueil des deux personnages. Mme de Rênal, au courant de la situation de Julien, envoie une lettre de dénonciation au père de Mathilde afin d'arrêter leurs plans. Cette lettre de dénonciation déclenche un besoin de vengeance chez Julien, qui voit détruits en un clin d'œil tous les efforts mis pour parvenir à son rang.

La vengeance de Julien, qui est en même temps un geste de désespoir, sera conduite elle aussi par le regard. On peut affirmer que l'apprentissage du personnage quant au regard revient au point zéro puisque dans cet épisode, Julien n'arrive pas à maîtriser son regard et ses sentiments. La scène, qui se déroule dans une église, rappelle celle où Mme de Rênal défaille à la vue de Julien. Ici encore, c'est le regard qui dicte les gestes à faire. D'abord, un détail dans la description de l'église attire l'attention du lecteur : des rideaux cramoisis voilent les fenêtres. Ces rideaux masquent donc la lumière et empêchent les yeux de voir nettement. De plus, la couleur des rideaux, rouge foncé, annonce peut-être le triste

¹⁹¹ *Ibid.*, p.474.

événement à venir tout en rappelant la ferveur napoléonienne de Julien. Finalement, devenir cramoisi, comme l'expression l'indique, c'est rougir d'émotion ou de dépit. Julien, face à la grande déception personnelle qu'il connaît, est donc le représentant de ce sentiment. Lorsque l'on sait l'importance que Stendhal accorde aux signes, il est aussi possible de commenter un second détail dans la description des lieux de la tentative d'assassinat. Julien, lorsqu'il voit Mme de Rênal, n'a plus la force d'agir : «La vue de cette femme qui l'avait tant aimé fit trembler le bras de Julien d'une telle façon, qu'il ne put d'abord exécuter son dessein¹⁹²», explique Stendhal. Fait intéressant : c'est au moment de l'*élévation* que Julien trouve le courage d'exécuter son plan. Liturgiquement, l'*élévation* consiste à élever le Saint-Sacrement au son de la cloche. Mais l'*élévation* évidemment, peut aussi signifier l'ascension de quelqu'un à un rang supérieur. C'est donc au moment où il y a élévation que Julien constate que la sienne est définitivement terminée.

Mais le caractère le plus déterminant dans cet épisode décisif est sans doute encore une fois l'intervention du regard au sein de l'action. Si Julien, comme on l'a dit, ne peut accomplir sa vengeance lorsqu'il voit Mme de Rênal, il parvient à le faire au moment où il ne la distingue plus clairement. En ce sens, cette scène où l'on se retrouve en présence des deux personnages principaux est pourtant l'opposé de la première scène de rencontre entre les deux personnages. Dans cet épisode, aucun contact visuel ne sera établi entre les deux personnages. Puisqu'on a déjà reconnu que, règle générale, la conversation entre Julien et Mme de Rênal se traduit par les yeux, aucune conversation et donc, aucune possibilité d'explications ou de compréhension n'est envisagée dans cette scène. L'absence de regard réciproque comme substitut de l'action pousse donc à l'action même. La mauvaise perception, qui caractérisait toute la scène de la première rencontre, est encore présente dans cet épisode. Seulement, elle devient dans ce cas un moyen de légitimer le geste de vengeance de Julien : «Mme de Rênal baissa la tête qui un instant se trouva

¹⁹² *Ibid.*, p.496.

presque entièrement cachée par les plis de son châle. Julien ne la reconnaissait plus aussi bien¹⁹³». C'est précisément parce qu'il ne la voit plus clairement, parce que sa perception est erronée, que Julien arrive à tirer sur elle, et même à deux reprises. Julien, à ce moment, ne tire pas sur Mme de Rênal mais sur une femme quelconque dissimulée par les plis de son châle. Le geste fatal de Julien, celui qui décidera de son avenir, est donc posé parce que le regard lui accorde le droit de le faire.

Seul, le regard peut difficilement parvenir à sa quête. Il a beau vouloir devenir parole, le langage des yeux est limité par son inhabileté à tout dire comme par son manque de précision. Son incomplétude fondamentale réside dans le fait que pour réaliser son désir de l'autre, il doit inévitablement avoir recours à d'autres moyens. Dans l'épisode précédent, le regard, bien qu'il conduise au geste, est dépassé par ce geste. Bien sûr, il est l'élément déclencheur du geste que Julien posera, il est folie passionnelle et pousse à l'action, mais c'est le geste posé en lui-même qui a la véritable incidence sur le reste du récit. L'importance de l'action, aboutissement crucial de tout élan passionnel, nous l'aborderons sous peu. Attaquons-nous d'abord à un autre moyen de compléter ce qu'amorce le regard : la parole.

¹⁹³ *Ibid.*, p.497.

CHAPITRE IV

SE RÉCONCILIER AVEC LA PAROLE

1. La parole en complément

Bien que nous ayons déjà souligné que Stendhal entretient des soupçons face à la langue parlée et des doutes quant à sa capacité de révéler les véritables sentiments, les personnages de ses romans doivent toutefois y avoir recours pour pallier à l'incomplétude des autres moyens de communication non verbale. Effectivement, à partir d'un certain moment, les héros stendhaliens doivent courir le risque de parler s'ils veulent continuer à progresser vers leur objectif. Bien sûr, comme tout personnage de roman, ils sont placés dans une position fort ambiguë. Construits de mots, ils sont eux-mêmes l'illustration d'un paradoxe. Et Stendhal se plaît à entretenir ce caractère ambigu, en conservant des personnages à la croisée de deux positions. D'un côté, les héros stendhaliens sont d'habiles utilisateurs de langages non verbaux. Ils doutent de l'utilité de la parole et communiquent autrement. De l'autre, les mots déterminent souvent leur devenir et ils ne peuvent ainsi s'en passer complètement. Il est significatif, par exemple, que le premier succès mondain de Julien soit conduit par la récitation par cœur des paroles de la Bible en latin.

Le soir, écrit Stendhal, tout Verrières afflua chez M. de Rênal pour voir la merveille. Julien répondait à tous d'un air sombre qui tenait à distance. Sa gloire s'étendit si rapidement dans la ville, que peu de jours après, M. de Rênal, craignant qu'on ne le lui enlevât, lui proposa de signer un engagement de deux ans¹⁹⁴.

Puisque l'objectif ultime de Julien sera son ascension, ce premier succès en société est important pour la suite du déroulement de l'histoire. Mais bien qu'il récite tout en latin, Julien n'y comprend pas un mot. Dans ce cas, on peut donc affirmer qu'il sait apprendre les signes langagiers sans jamais se référer au sens prescrit par l'usage. Cette

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.56.

capacité de ne pas se conformer à une utilisation déjà prescrite du mot a une importance notoire dans la réconciliation de l'écrivain et de la parole et c'est pourquoi nous y reviendrons dans quelques instants.

Un second exemple vient appuyer le succès de Julien avec les mots. Lors de son arrivée à Besançon, afin de séduire la jeune Amanda Binet dont il fait la rencontre au café, Julien lui récite facilement des passages appris par cœur de *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, qui ravissent la belle. Finalement, l'enseignement de Korasoff, afin de reconquérir Mathilde, lui dicte jusqu'à certaines paroles qu'il doit ou ne doit pas employer devant cette dernière.

Toutefois, afin que l'auteur soit réconcilié avec elle, la parole doit répondre à diverses conditions. D'abord, plusieurs spécialistes ont parlé du style bref auquel tient tant Stendhal.¹⁹⁵ Dans son étude *Stendhal ou les problèmes du roman*, Georges Blin explique la contradiction évidente dans le style de Stendhal. D'une part, sa tendance au réalisme scientifique l'amène à la description. D'autre part, tout comme les grands peintres, il sait que l'art n'atteint son efficacité maximum que par l'élimination des détails inutiles. «Multipliés, les éclaircissements n'éclaircissent plus rien¹⁹⁶», note le critique. Stendhal lui-même écrit : «Rien ne dégoûte plus d'apprendre une langue que la multiplicité vicieuse des synonymes. J'appelle multiplicité vicieuse celle des synonymes qui ont exactement le même sens. Les pédants appellent cela richesse de la langue¹⁹⁷».

Bien avant Stendhal, d'autres écrivains préconisent le style bref et la précision. Dans *La description littéraire*, Philippe Hamon écrit : «[...] surtout à partir de Boileau, la description doit, d'une part, se mettre impérativement au service du récit et de ses

¹⁹⁵ Voir l'article de Michel Crouzet, «Stendhal et la poétique du fragment» *Stendhal Club*, 1982 ; 24, janvier 1982, pp.157-175.

¹⁹⁶ BLIN, Georges, *Stendhal ou les problèmes du roman*, p.32.

¹⁹⁷ Cité dans RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert*, p.25.

personnages, et doit, d'autre part, ne jamais être gratuite¹⁹⁸ [...]» La Rochefoucauld écrit : «C'est le caractère d'un grand esprit de faire entendre en peu de paroles beaucoup de choses¹⁹⁹». Stendhal, par son style, semble s'accorder avec son prédécesseur sur ce point. Lui qui s'intéresse de près au théâtre sait très bien que les répliques les plus vraies sont denses et que les dialogues intéressants sont explosifs. C'est d'ailleurs à l'image du théâtre qu'il construira ses romans, en tentant de respecter ce que son expérience théâtrale lui aura appris. Ainsi, les véritables conversations, qui révèlent les sentiments de l'âme de l'un des personnages, sont moins nombreuses dans le roman que les conversations insipides mais à la mode des salons. Selon l'auteur, la parole, afin qu'elle soit plus vraie, plus proche du Moi et de ses sentiments, doit être brève et ainsi, ne pas enfouir sous son flot de mots le fond de sa pensée. Dans son article *Stendhal et la poétique du fragment*, Michel Crouzet remarque :

Le refus du langage menait [Stendhal] à coup sûr vers une économie de mots : or le style bref est bien celui qui semble dominer le langage et le vaincre [...] parce qu'il est le style du moi livré à la brusquerie de l'instant, de l'humeur, de l'éclair, parole resserrée autour du point, de l'atome mental, variant selon ses mouvements, et ses pointes, et refusant l'amas, le tissu, le brouillard des mots²⁰⁰.

Effectivement, le style bref, les paroles non étoffées, sont moins susceptibles d'avoir été préparées et sont donc pour cette raison plus sincères. C'est d'ailleurs pourquoi l'improvisation joue un rôle si important dans les romans de Stendhal. Ainsi, Fabrice prédicateur réussit à conquérir son public à l'aide de discours improvisés et la marquise Raversi «le regarde comme l'homme le plus éloquent [qu'elle ait] jamais entendu²⁰¹».

Dans le même ordre d'idées, si l'improvisation se rapproche davantage du discours intérieur, la parole dictée par la passion peut le faire également. La passion joue,

¹⁹⁸ HAMON, Philippe, *La description littéraire, Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

¹⁹⁹ STENDHAL, *Œuvres complètes*, Tome I. Nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Genève, Slatkine, 1986, p.1242.

²⁰⁰ CROUZET, Michel, *Stendhal et la poétique du fragment* dans «Stendhal Club», 24, p.162.

²⁰¹ CP, p.600.

comme on le sait, un rôle primordial dans les romans stendhaliens. Mais son importance s'accroît puisqu'elle peut influencer, non seulement le langage non verbal, mais aussi la parole. Effectivement, la passion véritable est une énergie difficile à contrôler. Elle sous-entend l'imprévu, le refus de fléchir devant les règles établies en société. Non seulement elle amène à commettre d'impensables gestes mais elle peut faire dire des paroles qui n'ont pas été réfléchies. Ces paroles spontanées, cris du cœur et élan passionnel, sont pour Stendhal une réussite de l'expression des sentiments véritables. La voix improvisée du cœur ne répète pas un langage établi dans l'impersonnalité mais parle plutôt un langage parfois inconnu à soi-même. L'homme sous l'emprise de la passion a l'impression d'inventer son propre langage, reflet de ses sentiments puisqu'il improvise et décide à l'instant même des mots qui seront employés. Le langage n'est donc plus la contrainte d'une forme établie si on le parle sans le savoir, il est réapproprié par le moi et devient une énergie langagière. Les mots de ce discours, à peine décalés des sentiments ressentis sur le moment, sont presque les sentiments mêmes. Lorsque dire devient sentir ou toucher, lorsque nommer la chose la rapproche au point qu'elle apparaît devant soi, alors seulement il y a possibilité pour la parole d'être vraie. Si les transports de la passion sont une condition indispensable à la réconciliation du langage parlé, encore faut-il qu'ils ne soient pas forcés. Comme on le sait, les héros des romans de Stendhal apprennent à jouer avec le langage et travaillent leurs discours, parfois même ceux de la passion. Toutefois, lorsqu'ils ne pensent pas aux mots qu'ils vont dire, sans le vouloir, ils deviennent éloquents.

Une autre façon de sortir le mot de sa compréhension habituelle est d'utiliser le langage allusif. Gilbert D. Chaitin²⁰² note l'emploi général de cette forme de langage acceptée dans *Le Rouge et le Noir*. L'emploi de l'allusion dans ce roman est dû à l'interdiction, sous la restauration, de parler de certains sujets au salon :

²⁰² CHAITIN, Gilbert D. «Désir et parole chez Stendhal» dans *Stendhal. Colloque de Cerisy-La-Salle (30 juin – 10 juillet 1982)*. Textes recueillis par Philippe Berthier, Paris, Aux Amateurs de livre, 1984, p.5.

Pourvu qu'on ne plaisantât ni de Dieu, ni des prêtres, ni du roi, ni des gens en place, ni des artistes protégés par la cour, ni de tout ce qui est établi ; pourvu qu'on ne dît du bien ni de Béranger, ni des journaux de l'opposition, ni de Voltaire, ni de Rousseau, ni de tout ce qui se permet un peu de franc-parler ; pourvu surtout qu'on ne parlât jamais politique, on pouvait librement raisonner de tout²⁰³,

écrit Stendhal à propos du salon de la Mole.

Une troisième condition, sans doute la plus importante pour l'utilisation de la parole, est qu'elle soit performative. Nous avons montré précédemment que tout le génie du langage des yeux, une fois dûment appris, était de savoir agir sur autrui. Ainsi se construit le roman d'apprentissage stendhalien, sur une suite de réussites sociales édifiées par la maîtrise d'un langage personnel. La parole, afin de prendre le relais et terminer le travail déclenché par les regards, devra elle aussi apprendre à agir sur autrui. En effet, les personnages ne peuvent rester à cette première étape de l'effet produit par le regard. Ils finissent inévitablement par entretenir une liaison interdite qui doit, à un moment ou à un autre, être autorisée par la parole. La parole doit ainsi agir à son tour puisque c'est dans l'action que la conquête peut se concrétiser. La seule parole ainsi acceptable est celle qui provoque, qui agit, qui a des conséquences, tel un geste posé. Le héros, et Julien veut en être un, c'est celui qui ne s'est pas perdu dans les discours vides de sens mais qui a préféré l'action à ceux-ci. En ce cas, la parole n'est plus utilisée que comme technique d'action sur autrui.

Paul Valéry écrit que «la parole est le gouvernement d'un homme par un autre²⁰⁴». Les personnages stendhaliens adhèrent à cette affirmation puisqu'ils tentent de gouverner les héroïnes à l'aide de leur parole. Cette parole, aussi performative, ne peut être de même nature que la parole répondant aux deux conditions mentionnées antérieurement. Elle forme une catégorie à part et ne correspond pas nécessairement aux sentiments

²⁰³ RN, p.287.

²⁰⁴ VALÉRY, Paul, *Œuvres II, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1975-1977, p.779.

véritables de celui qui la prononce. Totalement consciente du caractère faux qu'elle affiche, cette parole hypocrite peut se permettre de l'être, dans la mesure où elle n'est plus tellement forme langagière mais davantage forme gestuelle. Fonction de l'autre, elle donne à voir. C'est une parole scénographe comme rêve de l'être Stendhal.

À titre d'exemple, lorsque Julien va à la reconquête de Mme de Rênal, c'est le travail qu'il met dans son discours qui le fait réussir. Stendhal montre comment les accidents improvisés des dialogues ramènent à la vérité. Ainsi, sous la raison apparente qu'il veut éclaircir le mystère des cinq cents francs, Julien réussit à faire parler Mme de Rênal de ses sentiments et se sert de sa propre parole afin de faire diversion tandis qu'il se rapproche physiquement d'elle. Julien use donc de son récit et le fait durer plus longtemps que nécessaire afin de gagner le temps indispensable à la reconquête de son amie. Le coup de théâtre final, la feinte de son départ juste après la révélation de son déménagement à Paris, est la preuve irréfutable de l'utilité de la parole qui agit sur l'autre, lorsqu'elle est habilement employée.

Et s'il est vrai que la mort de Julien le fera taire définitivement à la fin du roman, ce silence n'arrivera qu'après une certaine forme de libération par la parole. Effectivement, Julien se livre à la fin du roman. D'abord aux jurés, il «dit tout ce qu'il avait sur le cœur²⁰⁵».

Voilà mon crime, Messieurs, lance-t-il après avoir improvisé un discours si touchant qu'il fait pleurer tout l'auditoire, et il sera puni avec d'autant plus de sévérité que, dans le fait, je ne suis point jugé par mes pairs. Je ne vois point sur les bancs des jurés quelque paysan enrichi, mais uniquement des bourgeois indignés²⁰⁶[...]

Ensuite, à Mme de Rênal à qui il implore de ne pas attenter à sa vie, il révèle qu'il ose lui parler comme s'il s'agissait de lui-même. Touchée par cette marque de confiance, celle-ci

²⁰⁵ RN, p.530.

²⁰⁶ *Idem*

lui répond : «C'est me commander que me parler ainsi²⁰⁷», signifiant que, non seulement elle n'attenterait pas à sa vie mais que les mots de son Julien sont roi et maître de ses actes.

2. L'action et l'énergie

Mais dans certaines situations, ni le regard, ni la parole ne réussissent à satisfaire les besoins du héros. Dans ce cas, le geste prend le relais. C'est ce qu'il advient dans le jardin de ses employeurs, lorsque Julien se trouve en compagnie de Mme Derville et Mme de Rênal. Seul le geste, sous la protection de l'opacité de la nuit, réussit son action malgré la peur de Julien : «Il avait eu presque par hasard le courage aveugle qui suffit pour agir ; mais il sentait qu'il était hors de sa puissance de dire le mot le plus simple à Mme de Rênal²⁰⁸», écrit le narrateur. Le geste donc, contrairement aux mots, peut se permettre d'être plus spontané. Il n'a pas besoin de la réflexion et de la mise en ordre des idées tel qu'on le fait parfois avant de prendre la parole. Puisqu'il a pour fonction de faire avancer les choses, le geste est en parfaite symbiose avec les désirs du héros.

Après ces réflexions, nous sommes en droit de nous demander quel peut être le point de rassemblement entre les langages non verbaux, la parole elle-même et le geste, qui tend parfois à montrer qu'il est au-dessus de ces langages. S'ils paraissent parfois s'opposer, ces trois concepts trouvent leur point de fusion dans l'action, ultime quête du héros de roman d'apprentissage. Pour Stendhal, «les langages, ceux du corps comme ceux de la parole, sont de l'ordre des moyens²⁰⁹». L'action, qui caractérise le vrai héros, régit toutes les formes de communications, verbales ou non verbales. Elle s'oppose à la position passive du héros au point zéro de son roman d'apprentissage. L'action est donc le personnage central de cette forme romanesque mais puisque le héros se personnifie en elle,

²⁰⁷ *Ibidem*, p.540.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.78.

²⁰⁹ CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, p.69.

c'est ce dernier qui en vient à prendre la place numéro un. Lorsque Stendhal, au tout début de son roman, décrit le portrait de son frère héros, il termine pourtant en écrivant que Julien «cachait la résolution inébranlable de s'exposer à mille morts plutôt que de ne pas faire fortune.²¹⁰» Ces conclusions à propos de l'importance de l'action nous ramènent inévitablement à la question de l'énergie dont nous avons traité en début de parcours.

À la fin de ce roman d'apprentissage, l'énergie a rempli sa fonction : hisser le héros stendhalien à sa position sociale la plus élevée. D'ailleurs, le héros lui-même en est conscient et, après avoir été aimé de Mathilde et avoir été nommé lieutenant des hussards, il constate : « Mon roman est fini.»

Il importe que nous élaborions davantage sur cette notion d'énergie qui est certainement l'un des points centraux des romans de Stendhal, en plus d'être une clé importante de cette recherche. Effectivement, après réflexion, l'énergie se pose en tant que raison d'être et conséquence du regard performatif analysé dans cette étude. Victor Del Litto affirme même que «l'énergie [...] est l'une des composantes, et même la principale, de l'idéologie qu'Henry Beyle lui-même a appelée "beylisme"²¹¹». Pour bien comprendre cet engouement de l'époque pour l'énergie, il faut évidemment la mettre en contexte.

D'abord, l'énergie du XIX^e siècle rejoint sur plusieurs points l'énergie telle que la concevait les Anciens. Dans le Livre III de *La Rhétorique*, Aristote conseille de montrer à l'auditeur «les choses en train de se faire plutôt que les choses à faire²¹²». Pour lui, l'énergie est donc du côté de la réalisation. Il en est de même en ce qui concerne l'énergie langagière, dont l'intérêt réside en sa capacité de produire un effet. À la fin du XVIII^e siècle, on observe un retour à cette pensée d'un langage autosuffisant, doté d'un pouvoir énergétique sans précédent. L'idée générale à ce sujet est que la néologie aidera le langage

²¹⁰ *Ibid.*, p.45.

²¹¹ DEL LITTO, Victor, «Stendhal et l'énergie romantique», *Stendhal Club*, 1986 ; 110,p.97.

²¹² ARISTOTE, *La Rhétorique*, Paris, Société d'édition *Les Belles lettres*, 1980, livre III.

à retrouver son dynamisme originel. Longtemps contrainte à se soumettre à des règles au profit de la clarté, l'épuration de la langue aurait appauvri son vocabulaire, l'aurait privée de ses habiletés à évoquer et à suggérer. Ainsi, les Sensualistes vont davantage mettre en avant l'effet linguistique au détriment de la clarté, ce que perpétueront les Idéologues.

Mais l'énergie ne prend pas qu'une seule forme au tournant des Lumières. L'esprit révolutionnaire qui règne en Europe, catalysé presque entièrement en la figure napoléonienne, agite les jeunes gens. Michel Delon note :

Des siècles durant, la valeur [de l'énergie] fut aristocratique. Si énergie il y avait, c'était celle du noble [...] Mais dès la fin du XVII^e siècle, Muralt proclamait à l'Europe qu'«on n'aime en France que la bagatelle» [...] Rousseau reprend[ra] le thème pour opposer l'énergie provinciale et campagnarde à l'inertie morale des grandes villes²¹³.

La notion d'énergie est donc déplacée et s'installe dans les couches sociales inférieures. Les provinciaux, habitués au dur labeur, caractérisent mieux l'énergie que l'aristocratie oisive de l'époque. De plus, l'idée de la guerre, ou du combat, rejoint cette volonté qui anime la gent provinciale. La guerre, école d'énergie, se classe au rang de l'énergie productive et alimente les rêves des jeunes hommes, quelle que soit leur position sociale. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans la littérature de cette période plusieurs héros de roman, souvent de souche paysanne, disposés à aller au combat et prêts à mourir pour leur cause, sans doute formée d'une fusion de motivations sociales et personnelles.

Le paysage social évoqué en partie, il convient maintenant de traiter de l'énergie plus typiquement propre à notre auteur. Si les remarques précédentes s'appliquent toutes à Stendhal, il faudra néanmoins, au cours des prochaines lignes, s'en remettre à d'autres notions socioculturelles afin de compléter le portrait.

²¹³ DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p.427-428.

L'énergie stendhalienne est, comme il a été dit précédemment, un enjeu de taille, non seulement dans ses romans mais dans la construction de sa pensée. Elle fait référence, entre autres choses, à la volonté de puissance et à l'action. Les personnages des romans de Stendhal préfèrent agir plutôt que discourir et leur énergie individuelle en est une d'opposition. Elle est le symbole de la souveraineté ou du travail sur la souveraineté du Moi face à la réalité sociale qui l'entoure. Stendhal peste contre une France trop sage et timide où personne n'«ose être soi-même²¹⁴». Effectivement, la société peinte par Stendhal est une société épuisée et sans force. À ceci s'oppose un trait caractéristique manifeste chez le héros, l'énergie, qui fait sa valeur individuelle et ce, même si elle mène parfois au crime et à la peine de mort. La meilleure démonstration de cette affirmation est sans doute le fait que Mathilde admire la condamnation à mort. Elle appelle même le comte Altamira : «mon condamné à mort». Pour le héros de l'époque, il s'agit donc de savoir résister au torrent qui brouille la fidélité à soi-même.

Dans un article de Alain Chantreau²¹⁵, celui-ci fait référence à la couleur rouge comme symbole le plus frappant de l'énergie stendhalienne. Effectivement, dans ce cas, le titre même du roman définirait toute sa dynamique à savoir, l'énergie de Julien (représentée par le rouge) qui livre bataille à toutes les forces représentées par le noir (le langage, la société de son époque, la bourgeoisie, le clergé et les métiers de l'église, etc.) Au contraire, le rouge serait associé à la révolte du peuple et à la figure napoléonienne, ainsi qu'à la carrière militaire que Julien ne connaît pas réellement mais dont il imite les principes dans sa vie quotidienne. Si Julien agit la plupart du temps en conquérant, c'est par crainte d'être relégué au rang des subalternes. En continuité avec ce symbolisme militaire, le rouge évoque finalement le sang versé, figure de l'énergie que certains déploient pour défendre leur patrie.

²¹⁴ STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, p.107.

²¹⁵ CHANTREAU, Alain, «La découverte de l'énergie, la création du mythe du rouge», *Stendhal Club*, 1986 ; 110, p.103.

Derrière cette importance accordée à la notion d'énergie se cache peut-être encore ici une certaine influence de la pensée philosophique des Lumières. Effectivement, au XVIII^e siècle, l'énergie devient une valeur suprême chez plusieurs théoriciens sensualistes. Cette notion finit par désigner à la fois la puissance de la nature, celle de l'homme et celle de l'art. On sait qu'Helvétius, philosophe important pour Stendhal, adhère à ce principe de l'énergie en tant que mode de contestation et force de renouveau. Ce dernier se rebelle contre tout dogmatisme, à la manière de Julien Sorel. De plus, il se révolte contre l'hypocrisie du langage puisque la clarté du style est pour lui un critère de vérité. Sur ce point également, nous recoupons la pensée de Stendhal pour qui le langage, on l'a vu plus tôt, cache les véritables sentiments. Si, en art, l'énergie est synonyme de vigueur de l'expression, l'énergie stendhalienne fait donc également référence à l'*energeia* classique, qui demande de la clarté dans la formulation de la pensée. Chez Aristote, c'est le pouvoir dynamique du style ainsi que sa précision qui motivent l'auditoire à l'action. C'est contre son opposé, contre le discours mal organisé et vide de sens utilisé dans la conversation, que Julien s'indigne et déploie son énergie. La cause du langage devient donc une partie de son combat, une composante essentielle du symbolisme du rouge.

Mais le rôle central que joue l'énergie est sans doute également lié aux importants changements qui s'opèrent à l'époque, et qui font de cette notion un rouage important du monde contemporain. Effectivement, l'apparition de la machine et le remplacement du travail manuel par la mécanique ont eu une influence évidente sur l'imaginaire et sur l'art. En littérature, on voit donc apparaître une multitude de machines et moteurs de toutes sortes. À partir de Stendhal et Balzac, les machines prolifèrent dans le roman. *Les Illusions perdues*, de Balzac, est l'exemple parfait de l'importance et la curiosité accordées aux machines. L'incipit du roman explique en détails le fonctionnement des presses en bois de

la petite imprimerie d'Angoulême, en province. Quant à Stendhal, l'incipit du *Rouge* explique également le fonctionnement d'une fabrique, de clous cette fois, qui fait la réputation de la petite ville de Verrières. Les machines servent donc à mettre en évidence un principe d'énergie qui ponctue tout le roman, autant dans son intrigue que dans ses personnages. Les personnages de ces romans, munis d'une volonté d'agir, font preuve d'un désir de changer le monde d'avant la révolution industrielle et témoignent des temps modernes où les inventions pullulent. L'énergie motrice déployée par ces nouvelles inventions devient alors mise en abyme de ce qui fait avancer le récit. Le roman lui-même illustre la force motrice qui fait bouger la société contemporaine alors que non seulement son contenu mais aussi son fonctionnement interne tournent à une vitesse démesurée.

Dans les romans stendhaliens, cette rapidité d'exécution, illustration de cette énergie nouvelle, se remarque premièrement chez les personnages, notamment à travers leur détermination. Mais aussi, ce saut vertigineux vers l'avant se remarque dans la construction même de l'histoire, alors que les dénouements des romans de Stendhal arrivent à une vitesse folle et parfois inexplicable. Ces dénouements expéditifs donnent aux romans pourtant achevés une impression d'inachèvement. Jean-Jacques Hamm, qui s'intéresse à la question de l'inachèvement du texte stendhalien, ne le voit pas comme une faiblesse mais plutôt comme une force. Il note : «Le fragmentaire est ce qui se dresse contre les prétentions de l'achèvement, contre ses leurre. Au totalitarisme de la circularité, de la fermeture, il propose l'infini de l'ouverture et de la rêverie²¹⁶». Cet inachèvement relatif dont témoignent les fins abruptes des romans de Stendhal est des plus radical et il est lié à l'énergie. Dans *La Chartreuse de Parme* par exemple, en quelques pages et après un récit de plus de six cents pages, l'auteur anéantit presque tous ses personnages. Dans *Le Rouge*, c'est l'arbitraire qui régit la fin de l'histoire. La guillotine vient mettre fin à la vie

²¹⁶ HAMM, Jean-Jacques, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrooke, Québec, Naaman, 1986, p.23.

de Julien, aussi surprenant que cela puisse être pour un personnage habitué à se sortir des situations les plus difficiles. Selon Peter Brooks, «l'arbitraire de la guillotine constitue peut-être une façon de dire que l'énergétique développée par Julien Sorel est justement incontrôlable : que seule la fin la plus arbitraire peut arrêter son mouvement²¹⁷». Cette idée intéressante met en avant le fait que la mort est peut-être l'unique façon de terminer un roman pour Stendhal. Et lorsque l'on pense à *Lucien Leuwen*, inachevé en raison du décès de l'auteur, il est difficile de ne pas établir un rapprochement entre Stendhal et ses personnages. Peut-être l'énergie créatrice de Stendhal était-elle si puissante que seule la mort a pu l'arrêter également?

Mais, en fin de parcours, rappelons simplement que si ces recherches se terminent en traitant la notion de l'énergie, c'est que cet élément central chez Stendhal, combiné avec le regard comme langage de prédilection, devient un mode d'action privilégié. Le début de notre étude montrait comment Julien, sous l'emprise de son regard novice, accumulait les erreurs de perception et de compréhension. Au point zéro de son apprentissage, la seule influence que son regard avait sur autrui était involontaire. Le parcours qu'emprunte Julien est donc remarquable et sa montée sociale ira de pair avec la maîtrise de son regard. Trois étapes majeures ponctuent le roman et sont représentées par trois lieux : Verrières, Besançon et Paris. Si nous devons également classer l'apprentissage de son regard en étapes distinctes, chacune d'entre elle pourrait être associée à l'un de ces lieux. À Verrières, Julien parvient d'abord à transformer un monologue en conversation. Il apprend ainsi l'art d'échanger un regard. À Besançon, de plus en plus conscient des effets de son regard mais sachant qu'il lui reste des progrès à faire, il développe des techniques et apprend à maîtriser son regard. Finalement, à Paris, il déploie tout l'outillage nécessaire afin d'influencer ceux qui s'offrent à son regard. Ainsi, en toute fin de parcours, son regard devient un moyen de domination. Domination du monde qui l'entoure, domination des

²¹⁷ BROOKS, Peter, «Machines et moteurs du récit», *Romantisme*, 1984 ; 46, p.104.

gens qui lui sont nécessaires, le regard de Julien lui offre la possibilité d'affronter, sous la forme d'un duel, l'Autre. En dépit de sa condamnation et de la mort qui s'ensuit, parce qu'il a réussi à s'approprier l'arme qu'est le regard et à le maîtriser, Julien est donc un héros, dans le vrai sens du terme. Il a réussi son roman d'apprentissage.

CONCLUSION

Si étudier l'œuvre de Stendhal est un défi, étudier l'un de ses romans les plus connus l'est doublement. Entre les innombrables travaux critiques qui lui ont été consacrés, se trouver une place et tendre à l'originalité relève presque de l'impossible. Sans prétendre être parvenue à renouveler le discours critique stendhalien, le fait d'avoir étudié une notion précise, le regard, à partir d'un angle précis, son aptitude à agir sur les autres, un regard que nous avons caractérisé comme «performatif», nous a amenée sur un terrain de recherche différent. Si tous les chercheurs s'accordent pour dire l'importance du regard stendhalien, peu, à notre connaissance, l'ont en effet étudié sous cet aspect.

À partir d'un corpus d'abord restreint mais qui a laissé une place aux autres œuvres de Stendhal, nous nous sommes concentrée sur l'étude du regard. Il était impossible de ne pas tenir compte de toute la tradition culturelle touchant le regard antérieure à Stendhal. Ainsi, mythologie, littérature et autres arts ont participé à la définition du regard et de ses propriétés. Nous avons donc procédé à un échantillonnage que nous avons jugé pertinent, qui rassemble plusieurs formes d'arts différents et plusieurs époques, et l'avons étudié brièvement sous l'angle de la performance. Ces courtes études nous ont permis de situer Stendhal en rapport avec elles et donc, de noter les continuités ou encore les ruptures avec la tradition.

Avant d'analyser le fonctionnement du regard proprement dit, il était également indispensable de clarifier la pensée de Stendhal face au langage, puisque le regard en est chez lui une des formes. Nous avons constaté la réticence de Stendhal à utiliser la langue parlée et même, certaines inquiétudes qui y sont liées. Selon Stendhal, la langue orale, qui est ancrée dans un code établi par la société, est inapte à rendre compte des sentiments d'un individu. La conséquence majeure de ce refus est l'utilisation de moyens de

communiquer autres que la parole et qui s'y substituent. De là l'importance du silence éloquent et de la gestuelle qui répondent mieux aux recherches de l'auteur. Nous en sommes donc arrivées à traiter de ce moyen autre qu'est le regard stendhalien, décrit en fonction de ses qualités et de ses faiblesses.

À partir de cette description, il nous a semblé concluant de procéder à l'analyse du texte même afin de vérifier nos propos. Certains passages du *Rouge et le noir*, sélectionnés en fonction de leur pertinence vis-à-vis notre objet d'étude, ont été analysés. L'étude du texte nous a ainsi permis de dégager une certaine poésie du regard stendhalien dans ce roman.

Cependant, en procédant à cette analyse, nous avons observé que, bien qu'il soit un moyen privilégié par Stendhal, le regard ne pouvait parvenir seul à réaliser les ambitions du héros. Afin de combler cette lacune, la parole devait compléter ce que le regard avait amorcé. Nous avons donc conclu à une réconciliation de Stendhal avec la parole, sous certaines conditions. Pour lui, une parole efficace doit être brève, précise et le plus spontanée possible. Surtout, elle doit tendre à produire un effet chez celui qui l'entend. Il s'agit donc d'une parole performative, au même titre que le regard.

Après ces observations, nous avons repéré l'élément qui unit le langage non verbal, le regard et la parole telle qu'acceptée par Stendhal. Ce caractère commun sous-tend l'action ou le geste, qui est le moyen de gravir les échelons sociaux pour le héros du récit d'apprentissage. L'action en vue de la réussite sociale, ultime quête de cet individu, témoigne de l'énergie qui l'habite. La question de l'énergie, qui traverse tout le XIX^e siècle, constitue en effet l'une des clés de notre recherche. Elle renvoie à la volonté de puissance dont fait preuve le personnage de Julien Sorel mais également à l'énergie déployée par son regard. Finalement, en rapprochant les notions de regard et d'énergie, il

est possible, non seulement de montrer leur importance chez Stendhal, mais de montrer aussi que les préoccupations de ce dernier étaient en fait celles de tout un siècle.

Pour peu que l'on soit familier avec les champs d'intérêt du XIX^e siècle, on constate que la question du regard est centrale. Donc, Stendhal, en faisant du regard un élément majeur de son œuvre, n'agit pas en contradiction avec le reste de la littérature et les courants de pensée contemporains. Au contraire, bien qu'il attribue au regard une direction qui lui est propre, il demeure en parfaite harmonie avec son époque.

Mises à part la phrénologie et la physiognomonie, nous n'avons pas, jusqu'à présent, abordé d'autres croyances populaires de l'époque de Stendhal. Notre façon d'étudier le fonctionnement et les effets du regard dans ses romans est restée circonscrite à l'intérieur d'un cercle plutôt concret. Néanmoins, la question de l'énergie, qui conclut la dernière partie de cette recherche, nous entraîne dans un champ d'études plus obscur, à la limite du surnaturel et qui mérite d'être étudié en guise de conclusion.

Au XIX^e siècle, la croyance populaire veut que le regard soit doté de pouvoirs puissants qu'il est difficile d'expliquer. Ces pouvoirs découlent des effets que le regard peut produire et donc, de l'influence que l'on peut ainsi exercer sur les autres. Le fondement de cette croyance repose peut-être sur une hypothèse de Paracelse, reprise par plusieurs scientifiques et selon laquelle l'Univers et le monde intérieur seraient liés par des influences. La théorie du macrocosme et du microcosme suppose l'idée que l'on peut influencer l'autre, ou même le monde extérieur, au moyen de notre force intérieure :

La Nature est une et son origine est une. Un vaste organisme dans lequel les choses naturelles s'harmonisent et sympathisent réciproquement. Le macrocosme et le microcosme ne font qu'un. Ils ne forment qu'une constellation, une influence, un souffle, une harmonie, un temps, un métal, un fruit.

Plus près de Stendhal, la théorie du magnétisme animal, avancée par Mesmer reprend cette idée pour servir les fins de la médecine. En 1779, dans son *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, ce dernier écrit :

Il existe une influence mutuelle entre les Corps célestes, la Terre et les corps animés. Un fluide universellement répandu, et continué de manière à ne souffrir aucun vide, dont la subtilité ne permet aucune comparaison, et qui, de sa nature, est susceptible de recevoir, propager et communiquer toutes les impressions du mouvement, est le moyen de cette influence²¹⁸.

Si tous les corps sont susceptibles de recevoir cette influence, Mesmer, croit qu'il est possible, à l'aide de méthodes précises qui s'apparentent à ce que l'on nomme aujourd'hui l'hypnotisme, de rétablir un équilibre nécessaire aux fluides. En déséquilibre, ces fluides peuvent entraîner des dérèglements physiques ou psychiques. Bien que sa théorie soit mise en doute et que l'efficacité de ses méthodes soit totalement refusée par l'Académie, la popularité du magnétisme animal est indéniable et les adeptes de la théorie de Mesmer nombreux. Si Mesmer croit au magnétisme animal en tant que théorie appuyée par des phénomènes scientifiques, l'imaginaire des gens de l'époque, de même que celui des écrivains, sont davantage séduits par le côté surnaturel de la doctrine mesmérisme. De plus, les contemporains savent que l'une des principales méthodes qu'utilisent Mesmer et ses disciples pour parvenir à leurs fins est l'influence par la force du regard. Il n'en faut pas plus pour piquer la curiosité d'une époque et pour que la littérature du XIX^e siècle porte les traces évidentes de la théorie du magnétisme animal.

Cette puissance du regard, qui peut agir sur autrui, guérir ou suggérer des choses, est à mi-chemin entre les sciences et la magie. L'idée qu'une personne présente les symptômes du sommeil tout en étant réveillée, ou que le corps humain réagisse à des phénomènes qu'on attribuait auparavant à l'électricité ou à l'aimant, crée un mystère

²¹⁸ Mesmer, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, Genève ; chez P. Fr. Didot le jeune, Libraire - Imprimeur de Monsieur, Et se trouve à Paris : 1779, p.74.

autour du phénomène. Puisque personne ne sait exactement comment agissent ces fluides, l'imagination de l'homme en fait ce qu'elle veut. De plus, la théorie mesmérisme se développe en parallèle avec le courant fantastique qui touche la littérature. Ainsi, plusieurs auteurs du XIX^e siècle sont portés à intégrer à leurs œuvres de courts passages qui traitent de ces nouvelles recherches scientifiques, ou parfois même à en faire le sujet principal de leurs écrits.

Alexandre Dumas, célèbre auteur de roman feuilleton, écrit *Le Comte de Monte Cristo* en 1844. Parmi les extraordinaires phénomènes décrits dans ce feuilleton, au moins deux se rattachent à notre propos. Tout d'abord, l'un des personnages du roman, l'abbé Faria, est un personnage qui a bel et bien existé. Cet homme, un prêtre portugais venu des Indes, était un magnétiseur célèbre de l'époque de Mesmer. Puisque grâce à lui, Monte Cristo s'évade de la prison d'If et acquiert une puissance d'action surhumaine sur les autres, il est possible d'affirmer que l'un a transmis à l'autre ses pouvoirs surnaturels.

Outre le personnage du savant, un épisode du roman montre également l'intérêt de Dumas pour le magnétisme. La jeune Valentine, victime des malheurs qui s'abattent sur sa famille, sera sauvée par les pouvoirs du comte. Afin de lui éviter le même sort qu'à ses proches, ce dernier utilise une technique d'hypnotisme pour simuler son décès et la réveille après de longs mois d'attente. Le comte, dans ce passage du roman, ajoute donc à ses nombreux talents celui de magnétiseur.

Parmi les nombreuses nouvelles de Maupassant, une d'entre elles mérite d'être citée puisqu'elle fait directement référence au magnétisme. Dans *Un Fou?*, le personnage principal, Jacques Parent, est complètement terrorisé par ses pouvoirs magnétiques qui se manifestent particulièrement lors de nuits orageuses. À son ami, il explique ce qui lui arrive :

Je suis doué d'une puissance affreuse. On dirait un autre être enfermé en moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise. Quel est-il. Je ne sais pas, mais nous

sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort, comme ce soir. Je n'ai qu'à regarder les gens pour les engourdir comme si je leur avais versé de l'opium. Je n'ai qu'à étendre les mains pour produire des choses... des choses ... terribles. Si tu savais²¹⁹?

Enfin, nous citerons un roman de Balzac, *Ursule Mirouët*²²⁰, où le côté spirite et mesmérien de l'auteur se déploie dans un véritable récit sur le magnétisme. En effet, alors que les «héritiers alarmés» parviennent à voler le testament du vieux médecin et tentent de déshériter la naïve Ursule, c'est le spectre du docteur, réconcilié avec la doctrine mesmérénne, qui dévoile à sa nièce l'identité de celui qui est la cause de ses malheurs.

Dans *Le Rouge et le Noir*, nous l'avons vu, la force du regard de Julien sur les autres est telle qu'elle dépasse parfois la volonté de puissance du personnage. Dans ce contexte où Mesmer influence un bon nombre d'écrivains de son époque, il n'est pas interdit de penser que Stendhal, bien au courant de la doctrine du magnétiseur, intègre à son roman des éléments «scientifiques» qui lui sont apparentés. Ainsi, le jeune Julien est peut-être doté de pouvoirs surnaturels qui, alliés à son ambition démesurée, le rendent capable de magnétiser ceux qui lui sont nécessaires pour parvenir à ses fins. En conséquence, il n'est pas surprenant d'entendre la jeune Mathilde l'appeler «Mon maître» ou encore Mme de Rênal lui dire d'un air complètement soumis : «C'est me commander que me parler ainsi²²¹».

Cette nouvelle hypothèse, qui complète l'étude précédente, confirme d'abord le grand intérêt de Stendhal pour ce qui concerne le regard. Dans tous ses romans, les personnages sont dotés d'un regard très puissant : Lucien Leuwen, Fabrice del Dongo, la Sanseverina, sans parler des personnages du *Rouge et le Noir*. Il en est de même dans les nouvelles de l'auteur. Pensons simplement à *Le Rose et le Vert* où Mina, à l'aide de

²¹⁹ CASTEX, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti, 2004. «Un Fou?», p.287.

²²⁰ BALZAC, Honoré de, *Ursule Mirouët*, Éditions Gallimard, Collection Folio, 1981.

²²¹ RN, p.540.

miroirs situés des deux côtés de la fenêtre et inclinés vers l'intérieur, peut voir les passants qui arrivent du bout de la rue sans qu'eux puissent la voir. «On va même jusqu'à dire que la position de ces châssis peut avoir un langage²²²», écrit Stendhal. Même *La Vie de Henry Brulard* et *De l'amour*, chacun à leur manière, accordent au regard une place toute particulière.

En dernier lieu, cette nouvelle hypothèse rend également compte de la difficulté de nous limiter à une interprétation unique en ce qui concerne les œuvres de notre auteur. La puissance d'action qu'a attribuée Stendhal à ses personnages ouvre sur une multiplicité de sens en ce qui concerne la prose qui les anime. L'ambiguïté qui marque ses écrits est une fascination constante pour de grands chercheurs tels que Michel Crouzet ou Georges Blin. Ainsi, malgré les années, nous ne croyons pas que les œuvres de Stendhal aient épuisé leurs possibilités d'interprétations, et ces spécialistes de la *Stendhalie* en sont la preuve concrète. Ayant été confrontée à la même évidence que tous les critiques de Stendhal, en fin de parcours, il apparaît que la thématique du regard n'a livré qu'une partie seulement de sa signification. Si cette constatation demeure, si cette étude ne peut paraître achevée, il va sans dire que c'est en dépit de «l'énergie» que nous avons déployée. Ce que semble avoir connu Stendhal lui-même en écrivant son œuvre, c'est-à-dire le caractère infini de la littérature et l'impossibilité d'accéder à un sentiment d'achèvement, nous rattrape également dans l'interprétation de la même œuvre. Au terme de cette étude et après ces dernières constatations, un fait indiscutable peut donc être formulé : non seulement le caractère performatif du regard stendhalien mais le caractère performatif de ses romans mêmes, ne sont pas près de cesser d'exercer leur influence sur la critique littéraire.

²²² STENDHAL, *Le Rose et le vert*, Mayenne, Le Castor Astral, 1990, p.25.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRIMAIRE

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (1830) Paris, Garnier Flammarion, 1964.

II. CORPUS SECONDAIRE

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme* (1839) Paris, Garnier Flammarion, 2000.

De l'amour (1822) Paris, Gallimard, 1980.

Le Rose et le Vert, Mayenne, Le Castor Astral, 1990.

Lucien Leuwen (2 vol.) (1855) Paris, Garnier Flammarion, 1982.

Œuvres complètes, Nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abrevanel, Genève, Slatkine, 1986.

Courrier anglais, établissement du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1935-1936.

Correspondances, Édition établie et annotée par Victor del Litto, Gallimard, 1962.

III. ÉTUDES SUR STENDHAL

1. Livres

ALBÉRÈS, Francine, *Le Naturel chez Stendhal*, Paris, Nizet, 1956.

BERTHIER, Philippe, *Stendhal. Colloque de Cerisy-La-Salle (30 juin – 10 juillet 1982)*.
Textes recueillis par Philippe Berthier, Paris, Aux Amateurs de livre, 1984.

BLIN, Georges, *Stendhal ou les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954.
Stendhal et les problèmes de la personnalité, Paris, Corti, 1958.

BOLL-JOHANSEN, Hans, *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*, Aran, Suisse, Éditions du Grand chêne, 1979.

CROUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.
Le Rouge et le Noir : Essai sur le romanesque stendhalien, Presses universitaires de France, 1995.

La Poétique de Stendhal : forme et société. Le sublime. Paris, Flammarion, 1983.

DEL LITTO, Victor, *Essais et articles stendhaliens. Recueil de textes publiés au cours de quarante ans de stendhalisme*, Genève, Slatkine, 1981.

HAMM, Jean-Jacques, *Le texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrooke, Québec, Naaman, 1986.

RICHARD, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert*, Paris, Seuil, 1954.

2. Articles et études partielles

- BERG, William J. «Cryptographie et communication dans *La Chartreuse de Parme*» *Stendhal Club*, 1978 ; 20, pp.170-182.
- BROOKS, Peter, «Machines et moteurs du récit», *Romantisme*, 1984 ; 46, pp.98-103.
- CHANTREAU, Alain, «La découverte de l'énergie, la création du mythe du rouge», *Stendhal Club*, 1986 ; 110, pp.103-112.
- COULONT-HENDERSON, Françoise, «Le rapport voix/passion dans l'œuvre de Stendhal. Modalités d'expression», *Stendhal Club* ; 32 (125), 1989, pp.23-31.
- CROUZET, Michel, «Stendhal et la poétique du fragment», *Stendhal Club*, 1982 ; 24, janvier 1982, pp.157-175.
«Stendhal et l'énergie : du Moi à la Poétique», *Romantisme*, 1984 ; 14 (46), pp.61-78.
- DANIÉLOU, Catherine F. «La perception visuelle et le regard dans *Le Rouge et le Noir*», *Nineteenth-Century-French-Studies*, 1991-1992, Automne-Hiver ; 20 (1-2), pp.117-127.
- DEL LITTO, Victor, «Stendhal adepte de la physiognomonie», *Stendhal Club*, 1985 ; 109, pp.43-47.
- DEL LITTO, Victor, «Stendhal et l'énergie romantique», *Stendhal Club*, 1986 ; 110, pp.97-102.
- ENGELHARDT, Klaus, «Le langage des yeux dans *La Chartreuse de Parme*», *Stendhal Club*, 1972 ; 14, pp.153-159.
- GENETTE, Gérard, *Figures II : Stendhal*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- HOOG, Armand, «Le rôle de Julien», *Stendhal Club*, 1978 ; 20, pp.131-142.
- PASCAL, Gabrielle, «Rires, sourires et larmes dans *Le Rouge et le Noir* : un langage initiatique», *Stendhal Club* ; 24 (93), 1985, pp. 109-128.
- PERRUCHOT, Claude, «Stendhal et le problème du langage», *The French review*, 1968 ; 41 (6), pp.794-810.
- PONS-RIDLER, Suzanne, «Index et études comparatives des fréquences de substantifs dans *Le Rouge et le Noir*, *la Chartreuse de Parme* et *la Vie de Henry Brulard*» *Stendhal Club* ; 24 (93), 1981, pp.33-40.
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, (Stendhal), Paris, Gallimard, 1970.
- THÉODORIDÈS, Jean, «Stendhal et l'Ophtalmologie» *Stendhal Club* ; 25 (98), 1983, pp.321-327.

IV. ÉTUDES SUR D'AUTRES TEXTES

KASHIWAGI, Takao, *Balzac, romancier du regard*, Paris, Nizet, 2002.

KNOWLTON DE PREE, Julia, «Analyse du regard dans *La Princesse de Clèves*», *Romance*, 1994 ; 35 (2), pp.145-151.

SCHERER, Jacques, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

V. OUVRAGES GÉNÉRAUX

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Seuil, 1972.

DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

HAMILTON, Edith, *La mythologie : Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Saint-Amand, France, Marabout, 2000.

HAMON, Philippe, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

PLOURDE, Michel, *Une musique du silence*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970.

RIGOLI, Juan, *Lire le délire : aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001.

ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de la première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre*, Paris, José Corti, 1996.

VI. TEXTES

ARISTOTE, *La Rhétorique*, Paris, Société d'édition *Les Belles lettres*, 1980, livre III.

BALZAC, Honoré de, *Les Illusions perdues* (1836) Paris, Gallimard, 1972.

BALZAC, Honoré de, *Le lys dans la vallée* (1836) Paris, Seuil, 1992.

BALZAC, Honoré de, *Ursule Mirouët* (1841) Paris, Gallimard, Collection Folio, 1981.

- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, *L'Art poétique* (1674) Paris, Bordas, 1966.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti, 2004.
- DINOUART, (Abbé Joseph-Antoine-Toussaint), *L'éloquence du corps ou l'action du prédicateur*, Paris, Desprez, 1761.
- DINOUART, (Abbé Joseph-Antoine-Toussaint), *L'art de se taire*, Paris, Jérôme Million, 1992.
- DIDEROT, Denis, *Le rêve de d'Alembert* (1769) in *Œuvres complètes*, Le Club Français du livre, tome 8, 1971.
- DIDEROT, Denis, *Lettres sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui Parlent* (1751) in *Œuvres complètes*, Le Club français du livre, tome 2, 1969.
- HELVÉTIUS, Claude-Adrien, *De l'homme* (1773) Paris, Fayard, 1989.
- LAMY, Bernard (Père), *La rhétorique ou l'art de parler* (1675) Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- LA FAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clève* (1678), Paris, Gallimard, 1972.
- LA ROCHEFOUCAULD, François, duc de, *Maximes* (1665) Paris, Bordas, 1966.
- MESMER, Franz Anton, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, Genève ; chez P. Fr. Didot le jeune, Libraire - Imprimeur de Monsieur, Et se trouve à Paris : 1779.
- RACINE, Jean, *Phèdre* (1677) Paris, Le livre de Poche, 1985.
- RENNEVILLE, Marc, *Le langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, (1781) Paris, Aubier Montaigne, 1974.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1981.
Œuvres, Paris, Gallimard, 1975-1977.
- YSABEAU, Alexandre, *Physiognomonie et phrénologie rendues intelligibles pour tout le monde*, Paris, Garnier, 1909.