

LES MODES DE L'ACTION DANS *LE ROUGE ET LE NOIR*

Leyla Perrone-Moisés

Dans son article "La grammaire du récit" (1), Tzvetan Todorov propose l'utilisation de la catégorie du mode verbal pour l'étude de l'action des récits littéraires. L'application de cette théorie à l'analyse de *Le rouge et le noir* nous a paru profitable pour arriver à l'appréhension synthétique d'un récit dont l'action, par son caractère complexe, offre quelques résistances à une vision d'ensemble.

L'action de *Le rouge et le noir* se présente comme un champ de forces, chacune correspondant à un mode verbal. Le dessin final de cette action, c'est-à-dire, son intrigue (ou son *indicatif*) est la résultante des pressions exercées par les tendances des autres lignes modales qui l'accompagnent et finalement la configurent.

Nous inverserons la démarche de notre recherche en présentant d'abord son résultat — la représentation graphique des modes de l'action — que nous expliquerons ensuite.

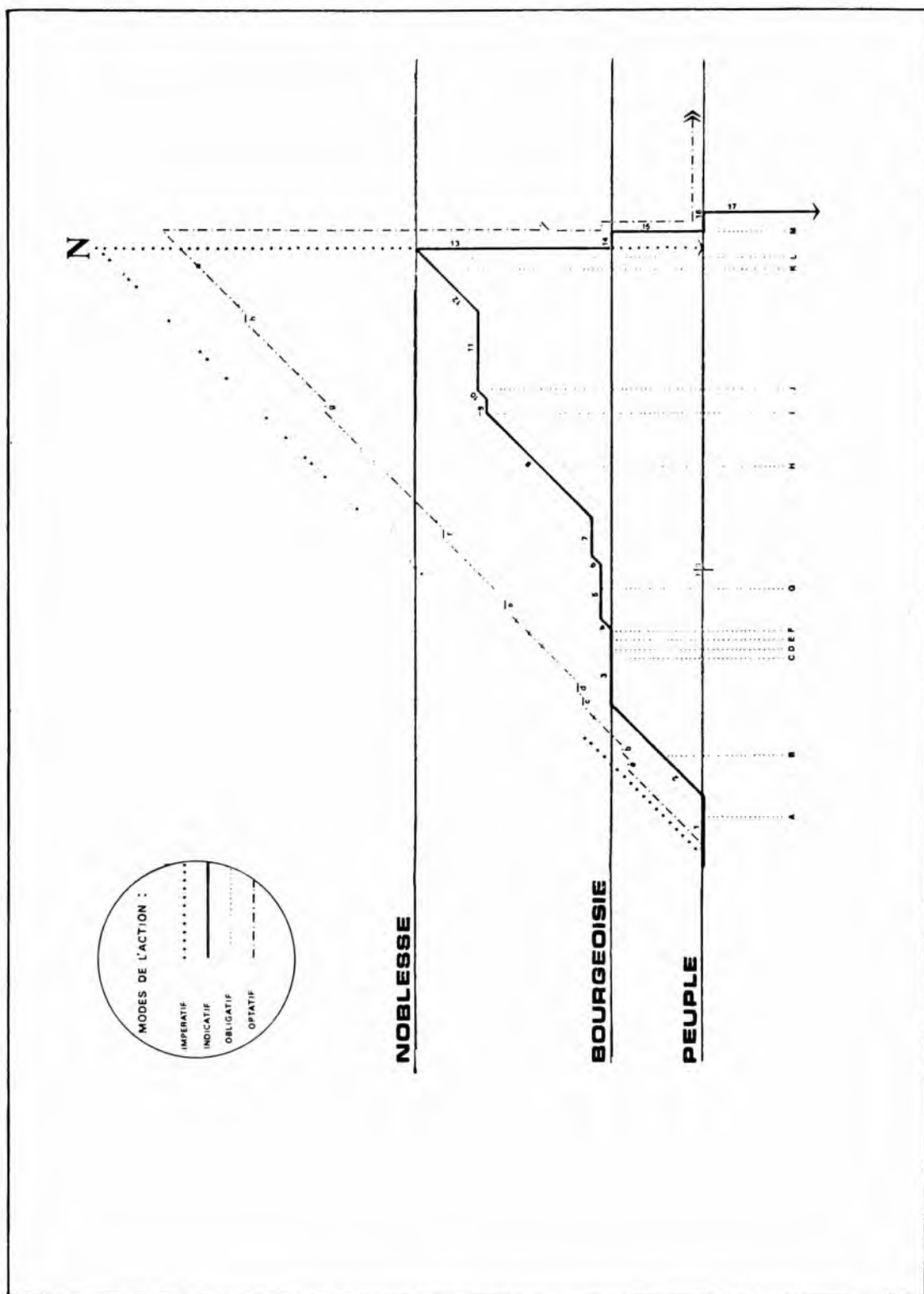
1 *Les coordonnées.*

Dans notre schéma la coordonnée verticale correspond à l'espace et la coordonnée horizontale, au temps.

Expliquons-nous d'abord sur l'espace dans lequel se situe l'action de *Le rouge et le noir*. Il s'agit d'un espace social, celui de la France sous la Restauration, divisé en trois couches superposées: le peuple, la bourgeoisie et la noblesse. Cette hiérarchie sociale, profondément ébranlée par la Révolution, avait repris à cette époque une solidité apparente. C'était une façade rebâtie, comme celles auxquelles Stendhal se réfère à la première page du roman (2)

(1) — Tzvetan Todorov — La grammaire du récit. *Langages*, n.º 12: 94 — 102, Paris, décembre 1968.

(2) — 'C'est à la fabrique de toiles peintes, dites de Mulhouse, que l'on doit l'aisance générale, qui, depuis la chute de Napoléon, a fait rebâtir les façades de presque toutes les maisons de Verrières.' (p. 9) Comme il s'agit d'une exposition didactique, nous citerons l'édition dont disposent les étudiants: Stendhal — *Le rouge et le noir*. Préface de Roger Nimier, Paris, Le Livre de Poche, 1958.



L'édifice avait été restauré tant bien que mal, et l'on faisait semblant de croire à sa stabilité. En vérité, de nombreux points de décomposition se manifestaient dans cet ordre, attestés par les passages plus ou moins clandestins qu'on pouvait réaliser d'une couche à l'autre. Cette armature fragile, ce décor (et l'on connaît l'importance du thème du "théâtre social" dans *Le rouge et le noir*) est en même temps soutenu et corrompu par sa principale valeur, elle-même fautive, représentative: l'argent.

Julien Sorel va profiter des fêlures dans le système pour réaliser son ascension sociale. Ne disposant pas d'argent, il utilisera d'autres moyens: la prêtrise, le charme, l'hypocrisie. Le roman est le récit de son passage du peuple à la bourgeoisie et de la bourgeoisie à la noblesse, par le relais du séminaire. Ce déplacement social correspond en même temps à un déplacement géographique, ascendant lui aussi: Verrières, Besançon, Paris (Strasbourg représente le relais politique)

Ayant l'accomplissement social comme but, c'est dans cet espace que Julien va engager ses batailles. Ce plan social recouvre (et étouffe) tout le temps un autre plan, individuel ou intérieur. A partir de l'attentat contre Madame de Rênal, Julien est soustrait à l'espace social; dès ce moment, l'action du roman se développe de plus en plus dans un espace a-social ou "idéal", pour utiliser le mot stendhalien. Le changement d'espace apportera un changement radical lié à la signification du roman, comme on verra par la suite.

Pour la division de la coordonnée temporelle, nous avons considéré les 75 chapitres du livre, représentés par des segments homogènes. Nous justifions cette procédure par la vérification d'une certaine régularité de la proportion entre le temps du récit et le temps du discours, dans cette oeuvre, ainsi que par son déroulement temporel simple, c'est-à-dire, chronologique, ne comportant pas des retours en arrière ou des inversions du récit importants.

2. *L'indicatif.*

L'indicatif est le mode du réel, il désigne "des actions qui ont véritablement eu lieu" (3) La ligne de l'indicatif, dans notre schéma, représente donc les événements qui constituent l'histoire de Julien.

Nous avons divisé ces événements en 17 séquences, qui en réalité correspondent à des unités plus larges que la séquence, à ce que

(3) — Tzvetan Todorov — *op. cit.*, p. 98.

Propp a appelé des “mouvements” Roland Barthes nous a montré, dans “Introduction à l’analyse structurale des récits” (4), les différents niveaux de démontage de l’action. Pour un roman de 75 chapitres, il faut renoncer, évidemment, au démontage en unités d’action ou noyaux. On aurait pu rester au niveau des séquences, ainsi définies par Barthes: “Une séquence est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité: la séquence s’ouvre lorsque l’un de ses termes n’a pas d’antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu’un autre de ses termes n’a plus de conséquent” (5)

Mais ce niveau est encore trop minutieux pour notre dessein, puisque nous cherchons surtout une *visualisation* de l’ensemble. Il nous a fallu alors travailler avec des unités plus larges, ayant comme critère les changements importants de l’action, c’est-à-dire, les successives transformations d’un état en action et *vice-versa*. A chaque intersection on aura donc une unité d’action décisive pour le déroulement de l’intrigue. On restera fidèle à la définition de Barthes, si l’on considère l’antécédent et le conséquent en fonction des états et des actions. Cette division ne contredit pas non plus la définition de Todorov, si l’on suit le même critère: “La séquence aura des caractéristiques différentes suivant le type de relation entre les propositions; mais, dans chaque cas, une répétition incomplète de la proposition initiale en marquera la fin” (6) Dans *Le rouge et le noir*, la répétition incomplète de la proposition initiale correspond toujours à un arrêt (état) dans l’ascension ou la chute (action) de Julien.

La correspondance de ces 17 séquences avec les chapitres du roman est la suivante: 1 (chap. I à V): Situation de Julien dans sa famille; 2 (chap. VI à XV): Ascension de Julien dans la bourgeoisie; 3 (chap. XVI à XXIII): Installation de Julien dans la bourgeoisie; 4 (chap. XXIV): Départ de Julien pour Besançon; 5 (chap. XXV à XXX): Séjour de Julien au séminaire; 6 (chap. I de la 2ème partie): Départ de Julien pour Paris; 7 (chap. II à V): Débuts de Julien à l’hôtel de la Mole; 8 (chap. VI à XVI): Ascension de Julien dans la noblesse; 9 (chap. XVII à XVIII): Arrêt dans l’ascension de Julien (refus de Mathilde); 10 (chap. XIX): Reconquête de Mathilde; 11 (chap. XX à XXVIII): Nouvel arrêt dans l’ascension de Julien (la mission); 12 (chap. XXIX à XXXV): Conquête définitive de Mathilde; 13 (chap. XXXV — fin): L’attentat; 14 (chap. XXXVI à XL): Vie de prisonnier dans le donjon; 15 (chap. XLI):

(4) — Roland Barthes — Introduction à l’analyse structurale des récits. *Communications*, n° 8: 1-27, Paris, 1966.

(5) — *Idem, ibidem*, p. 13.

(6) — Tzvetan Todorov — *op. cit.*, p. 101.

Le jugement; 16 (chap. XLII à XLV): Vie de prisonnier dans le cachot; 17 (chap. XLV — fin): Mort et enterrement de Julien.

Les séquences d'état sont représentées par des horizontales et les séquences d'action par des obliques ou par des verticales. On remarquera que la succession des états et des actions est régulière, sauf entre les séquences 12 et 13, où deux séquences d'action se suivent, marquant le moment de rupture où l'ascension se transforme en chute.

3 *L'impératif.*

L'impératif est le mode d'une proposition qui doit se réaliser pour des raisons morales. La proposition impérative nous offre un exemple à suivre, de là la possibilité de considérer que les légendes, sont des récits écrits à l'impératif (7) Le *devoir être fait* exprimé par l'impératif s'identifie souvent au devoir moral, ce qu'atteste l'expression courante "l'impératif moral" Les philosophes (Kant, en particulier) ont fréquemment associé ce mode aux questions éthiques.

La différence par rapport à l'obligatif, lui aussi mode de la volonté, c'est que l'obligatif correspond à une volonté sociale (comme on verra tout à l'heure) et l'impératif correspond à une volonté individuelle. Tandis que l'obligatif exprime la morale pratique d'une société, l'impératif exprime la morale absolue proposée et acceptée individuellement.

Lorsque l'imposition morale de l'impératif s'exerce sur l'individu même qui l'émet, nous sommes en présence du *devoir*, et si la réalisation de cette imposition est ardue, nous sommes en présence de *l'héroïsme*.

L'impératif est un moteur de l'action, non l'action elle-même. Comme nous dit Benveniste, "un impératif n'équivaut pas à un énoncé performatif, pour cette raison qu'il n'est ni énoncé ni performatif" (8) Ainsi l'impératif, dans un récit, ne constitue pas le comportement du personnage actant (selon la terminologie de Greimas), mais ce qui produit ce comportement. De là le caractère phantasmatique qu'il prend dans notre schéma: c'est une tendance idéale de l'action, un modèle abstrait pour l'indicatif.

Dans *Le rouge et le noir*, l'impératif est le devoir moral que Julien s'est imposé à lui-même, le devoir héroïque d'imiter Napoléon.

(7) — Idem — *As estruturas narrativas*. São Paulo, Editôra Perspectiva, 1969, p. 86.

(8) — E. Benveniste — *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966, p. 275.

Le rouge et le noir est une sorte d'*Imitation du Christ*, dont le modèle serait non l'Évangile mais le *Memorial de Sainte-Hélène*. La présence de ce modèle est constante dans le roman, référée de nombreuses fois par Julien lui-même.

Mais Napoléon n'est pas le seul modèle de Julien. Derrière ce modèle principal se faufilent d'autres modèles héroïques: le Cid, Boniface de la Mole, Danton, Robespierre, César. D'autre part, le comportement amoureux de Julien est également soumis à des modèles: Don Juan, Saint-Preux. Cette imitation de modèles est portée à son comble lorsqu'il recopie les lettres d'amour de Kalisky pour les envoyer à la Maréchale de Fervaques.

Jusqu'au moment de l'attentat, Julien n'est qu'une force aveugle, un actant virtuel, un vecteur qui a besoin d'un modèle pour s'orienter. Toutes ses actions dépendent absolument d'un modèle; sans modèle il est privé d'action:

“Quant au ton et aux gestes, il vivait avec des campagnards; il avait été privé de la vue des grands modèles. Par la suite, à peine lui eût-il été donné d'approcher de ces messieurs, qu'il fut admirable pour les gestes comme pour les paroles”. (p. 53)

Le devoir moral se présente souvent à Julien sous la forme d'un devoir esthétique. Son comportement amoureux, tout en étant intégré dans un dessein moral plus vaste (héroïque), obéit à des modèles esthétiques, plus précisément littéraires. A la rigueur, même le grand devoir héroïque est empreint de littérature: ses héros, Napoléon lui-même, ne sont-ils pas pour lui des personnages livresques?

Ainsi, s'il est maladroit dans ses rapports amoureux, c'est qu'il ne dispose que du modèle de la *Nouvelle Héloïse*:

“On voit que Julien n'avait aucune expérience de la vie, il n'avait pas même lu des romans.” (p. 358)

“Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel, s'il s'écartait du modèle idéal qu'il se proposait de suivre.” (p. 92)

Le remords serait la conséquence d'une faute morale et le ridicule, celle d'une faute esthétique.

L'impératif correspond à l'imitation consciente et volontaire d'un modèle. Mais on pourrait signaler aussi dans le roman la présence de modèles prédictifs, auxquels Julien se conforme malgré lui: le destin de l'anagrammatique Louis Jenrel qui l'émeut au début du livre, celui

de Boniface de la Mole auquel il est soumis par l'impératif de Mathilde (9)

Cette conception de la vie comme imitation d'un modèle confère aux actions de Julien un statut de "rôle" Dans sa bouche les mots "rôle" et "devoir" sont synonymes:

"N'ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même? Ai-je bien joué mon rôle?" (p. 93)

Le thème du théâtre, de *L'opéra bouffe* (chap. XIX, 2ème partie) est manifesté dans tout le roman, dans les réflexions de Julien comme dans les apparitions du personnage symbolique Geronimo, le chanteur d'opéra. Dans le théâtre social, chacun joue un rôle; seulement, dans le cas de Julien, ce rôle a été choisi par lui-même. Mais ce n'est qu'une illusion: engagé dans l'opéra bouffe de la société, Julien verra son rôle prendre des tournures inattendues et indépendantes de sa volonté.

Le sème de fausseté qui marque ce thème appartient non seulement à la société française de 1830, mais découle de la nature même de tout impératif. Par sa nature linguistique, l'impératif court toujours le risque d'être faux. Selon Jakobson: "Les phrases impératives diffèrent sur un point fondamental des phrases déclaratives: celles-ci peuvent et celles-là ne peuvent pas être soumises à une épreuve de vérité" (10) Devant une proposition impérative, on ne peut pas se demander "est-ce vrai ou non?" Ce n'est que lorsque l'impératif se transforme en indicatif, par l'accomplissement de l'action ordonnée, qu'on retrouvera le terrain de la vérité et de la fausseté.

Mais en principe on pourrait dire que l'impératif, étant le mode de l'imposition, est normalement un mode de l'inauthenticité. Et lorsque c'est un impératif théâtral, nous voyons redoublée l'inauthenticité: l'inauthenticité modale et sémantique impliquée dans l'énoncé "Imitez" Tout devoir soumis à un modèle rigide et extérieur est forcément inauthentique, devient un rôle (11)

(9) — Mathilde est le double de Julien. Elle aussi voudrait modeler sa vie selon un impératif héroïque (la reine Marguerite). La différence, c'est que Stendhal nous la présente dépourvue d'un optatif sentimental. Elle est une sorte de caricature de Julien dans la mesure où elle a ses défauts et non ses qualités. De là la répulsion qu'elle inspire à Julien à la fin du récit, lorsqu'il est libéré de cet impératif héroïque dont elle ne se libérera jamais.

(10) — Roman Jakobson — *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963, p. 216.

(11) — L'utilisation de la notion d'"authenticité", devenue dernièrement suspecte comme celle de "vérité", nous, semble ici justifiable par les cadres philosophiques de l'oeuvre en question. Le roman étant conçu par Stendhal comme la recherche de "la vérité, l'âpre vérité", les notions de "vrai" et de "faux", d'"authentique" et d'"inauthentique" sont ici indispensables.

L'inauthenticité de l'impératif théâtral (moral ou esthétique) se révèle dans ses heurts fréquents avec le réel (lorsqu'il est soumis à l'épreuve de vérité):

“Julien songeait à se rappeler les phrases d'un volume dépareillé de *la Nouvelle Héloïse*, qu'il avait trouvé à Vergy. Sa mémoire le servit bien: depuis dix minutes il récitait la *Nouvelle Héloïse* à mademoiselle Amanda, ravie, il était heureux de sa bravoure, quand tout à coup la belle Franc-Comtoise prit un air glacial. Un de ses amants paraissait à la porte du café.” (p. 171)

“Il eut recours à sa mémoire, comme jadis à Besançon auprès d'Amanda Binet, et récita plusieurs des plus belles phrases de la *Nouvelle Héloïse*. — Tu as un coeur d'homme, lui répondit-on sans trop écouter ses phrases .. ” (p. 347)

“A la vérité, ces transports étaient un peu *voulus*. L'amour passionné était encore plutôt un modèle qu'on imitait qu'une réalité.” (p. 349)

L'impératif de Julien a une incompatibilité naturelle avec son indicatif. En plus, son impératif principal (héroïque) était voué à l'échec par son objectif même. Ce que Julien enviait dans l'ascension de Napoléon ce n'étaient pas les avantages sociaux ou pécuniaires d'une *situation*, mais l'ascension elle-même, la trajectoire de l'héroïsme. Ayant comme but l'*héroïsme*, Julien ne pouvait pas viser à un *état*, puisque le héros n'est héros que dans l'*action*. Son dessein était donc marqué par la fatalité de toute action, qui est d'être transitoire.

L'élan qui pousse Julien ne peut mener qu'à deux issues: un état supérieur ou, si cet élan change d'orientation, un état inférieur. Ebloui par l'ascension de Napoléon, Julien avait oublié un détail: ce modèle comprenait une ascension et une chute. Obsédé par la première partie de la trajectoire, Julien n'avait pas réfléchi à la deuxième. Finalement, il a imité son modèle au-delà de ses aspirations.

4. *L'obligatif*.

“L'obligatif est le mode d'une proposition qui doit arriver; c'est une volonté codée, non individuelle, qui constitue la loi d'une société” (12)

Les forces de l'obligatif se font sentir tout au long de *Le rouge et le noir*. Cet obligatif (implicite, comme il convient à ce mode)

(12) — Tzvetan Todorov — La grammaire du récit, p. 98.

est le suivant: un paysan ne doit pas arriver aux plus hautes couches de la société, sauf par l'argent. Cet obligatif est explicité par Julien lui-même lors du jugement:

“Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société.” (p. 486)

Bien que cet obligatif se fasse sentir tout le temps, comme la loi de gravité de cette société, il est tantôt représenté par les manques sociaux de Julien (manque d'argent, manque d'éducation), tantôt assumé par un personnage qui devient temporairement l'agent de l'obligatif.

Ainsi, le premier agent de l'obligatif est le Père Sorel (A), qui voudrait Julien égal à ses frères. Le premier ordre reçu par Julien dans le livre annonce toutes les forces de l'obligatif qui pèseront sur sa destinée:

“Descends, animal ...” (p. 23)

Ensuite, la servante Elisa (B), qui lui propose un mariage plébéien. Valenod, qui écrit la lettre anonyme (C) et lui propose un emploi chez lui (E). M. de Rênal (D), qui à cause des circonstances reste un agent de l'obligatif en puissance, mais non moins “agissant”. Fouqué (F), qui voudrait retenir Julien dans le commerce de bois.

Au séminaire, l'obligatif est personnifié par ses camarades, par l'abbé Castanède et par l'abbé Frilair (G). Chez les la Mole, l'obligatif sera tour à tour représenté par les prétendants de Mathi'de, Madame de la Mole et Norbert (H) et surtout par Mathilde elle-même lorsqu'elle méprise Julien (I,J). Madame de Rênal obéit à la force de l'obligatif lorsqu'elle se plie aux conseils de son confesseur et écrit la lettre décisive (K) au Marquis de la Mole, qui devient lui aussi un agent de l'obligatif après cette lettre (L). Toutes les forces de l'obligatif s'unissent finalement pour condamner Julien, au moment du jugement (M).

Remarquons que les forces de l'obligatif sont présentes dans toutes les couches sociales, et qu'elles se font plus sensibles aux moments de l'installation de Julien dans une couche supérieure. Remarquons surtout que le paysan (Julien) rencontre une résistance

particulièrement féroce au niveau de la bourgeoisie. C'est au moment où il s'installe dans cette classe, comme amant de Madame de Rênal, que les forces de l'obligatif se concentrent, l'assaillent de tous les côtés. Son jugement et sa condamnation, finalement, sont dus à la bourgeoisie :

“Voilà mon crime, messieurs, 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 indignés ...” (p. 486)

La noblesse offre moins de résistance à l'ascension de Julien, et ceci n'est étonnant qu'au premier abord. On peut être surpris par le fait que Julien y trouve même des alliés bienveillants: le Marquis, le Prince Korasoff, Altamira. Cette bienveillance de la noblesse se doit, d'une part, au sens de la grandeur allié à la magnanimité (qui ne sont que de l'orgueil exacerbé), et d'autre part, à la certitude qu'un paysan ne pouvait pas se mêler vraiment à elle, quels que soient les privilèges à lui accordés. Cette magnanimité implique, au fond, un grand mépris, né de la conscience très nette des “qualités” qui définissent la noblesse. De là la stupeur du Marquis lorsque sa fille lui annonce qu'elle va épouser Julien; voilà une chose à laquelle il n'aurait même pas songé.

La noblesse ne se sentait pas menacée par les individus des autres couches, mais par les libéraux. Elle n'avait pas peur des personnes, mais des idées. L'utilisation de Julien par le Marquis, dans ses manœuvres politiques, le montre bien.

Il faut ajouter à tout ceci la nonchalance d'une classe qui n'a plus de forces pour lutter, et qui veut profiter de ce retour à l'Ancien Régime pour s'amuser et vivre le mieux possible le temps qu'il lui reste (le Prince Korasoff représente bien cette attitude)

Quant à la bourgeoisie, elle a une conscience très nette de la menace représentée par Julien. Dans un certain sens plus attentive que la noblesse aux avantages de cet ordre social (puisqu'on pouvait acheter un titre et passer à la couche supérieure), la bourgeoisie le sauvegarde féroce. La bourgeoisie ne voulait pas un changement de structures; il lui suffisait qu'elle pût, à travers l'argent, arriver aux postes dirigeants de la structure en place.

N'ayant pas de différence de qualité par rapport au peuple, la bourgeoisie veut maintenir à tout prix la différence quantitative, qui se mesure en termes d'argent. Or, Julien a utilisé pour son ascension des armes qualitatives: charme, intelligence et audace. Le jugement de Julien semble prévoir qu'à partir de 1830 le point névralgique de la lutte des classes se situera entre la bourgeoisie et le peuple.

Revenons aux agents de l'obligatif dans *Le rouge et le noir*. La participation des personnages comme agents de l'obligatif sert à définir leur fonction et leur qualité. Il y a de différents degrés de conscience de l'obligatif, de la part des personnages qui le représentent. Fouqué l'assume de bonne foi, sans le savoir, tandis que Valenod et M. de Rênal en ont pleine conscience. Mathilde représente spontanément une force de l'obligatif, tandis que Madame de Rênal le fait à contre coeur, ce qui marque une différence fondamentale de qualité entre les deux personnages féminins, même lorsqu'ils assument la même fonction.

L'obligatif qui pèse sur le destin de Julien avait aussi pesé sur celui de son modèle. Pour Napoléon, l'obligatif avait pris la forme de la Sainte Alliance. Mais au temps de Julien, l'obligatif était devenu plus lourd, toutes proportions gardées entre les deux ascensions. Napoléon a réalisé son ascension dans une période de bouleversement social, où l'obligatif avait été momentanément étouffé. Sous la Restauration, la société s'est restructurée (quoique fragilement) et l'obligatif se fait sentir, un obligatif bourgeois. Les batailles exigent alors autre chose que des qualités individuelles :

“Voilà donc passé à jamais l'instant où, vingt ans plus tôt, une vie héroïque eût commencé pour moi!” (p. 205)

C'est pourquoi (outre les raisons individuelles) l'ascension de Julien se fait péniblement, selon le dessin d'un escalier dont il faut gravir les marches et non selon le dessin de l'ascension d'une fusée (le modèle d'ascension en flèche correspondant à la façon dont Julien voyait l'ascension de Napoléon, à ce qu'il avait comme idéal d'ascension) Dans cette médiocre société de 1830, il n'y a plus de place pour l'héroïsme; c'est le règne de l'obligatif.

5. *L'optatif*

“L'optatif correspond aux actions désirées par le personnage”
(13)

Nous avons considéré comme l'optatif de Julien ses aspirations profondes, ce qu'il appelle son “penchant” (p. 90) Pendant tout le récit (jusqu'à l'attentat) Julien s'efforce de faire coïncider son optatif avec son impératif, et il arrive difficilement à les concilier.

Son ambition d'héroïsme sert d'élément de liaison entre les deux volontés individuelles exprimées par les deux modes: volonté mora-

(13) — *Idem, ibidem.*

le — impératif; volonté sentimentale — optatif. Les deux modes fonctionnent dans le roman comme le mode du “sur-moi” et le mode du “moi”

L’optatif menace tout le temps de ruiner le projet de l’impératif, c’est pourquoi les deux lignes ne coïncident pas toujours. Voici les principaux moments où l’optatif se rebelle contre l’impératif:

- (a) “Julien avait honte de son émotion: pour la première fois de sa vie il se voyait aimé; il pleurait avec délices et alla cacher ses larmes dans les grands bois au-dessus de Verrières” (p. 52)
- (b) “La violence que Julien était obligé de se faire était trop forte pour que sa voix ne fût pas profondément altérée ... L’affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible ..” (p. 60)
- (c) “Son rôle de séducteur lui pesait si horriblement, que s’il eût pu suivre son penchant, il se fût retiré dans sa chambre pour plusieurs jours, et n’eût plus vu ces dames.” (p. 90)
- (d) “Il avait perdu presque tout à fait l’idée du rôle à jouer.” (p. 96)
- (e) “Julien ne put supporter ce regard; étendant la main comme pour se soutenir, il tomba tout de son long sur le plancher... Il faut avoir du courage, se dit notre héros, et surtout cacher ce que je sens.” (p. 177)
- (f) “Julien se trouva baigné de sueur. Ainsi il est au pouvoir du dernier des hommes de m’émouvoir à ce point! se disait-il avec rage. Comment tuer cette sensibilité si humiliante?” (p. 237)
- (g) “Quand il fut de retour: Dans quelle folie je vais me jeter! se dit-il avec surprise et terreur. Il avait été un quart d’heure sans regarder de face son action de la nuit prochaine ... Mais si je refuse, je me méprise moi-même par la suite!” (p. 341)
- (h) “Quel trésor n’eût pas été un ami! Mais, se disait Julien, est-il donc un coeur qui batte pour moi? Et quand j’aurais un ami, l’honneur ne me commande-t-il pas un silence éternel?” (p. 398)
- (i) “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 dessein. Je ne le puis, se disait-il à lui même; physiquement, je ne le puis.” (p. 412)

L'attentat est la dernière imposition de l'impératif. Mais comme il résulte d'un événement dicté par l'obligatif (la lettre de Madame de Rênal), Julien obéit à la force de gravité de la société et vient accomplir son acte "héroïque" au niveau de la bourgeoisie (Besançon). A ce moment, il y a donc une conjonction de deux modes: en tant qu'acte "héroïque", l'attentat obéit à l'impératif; en tant que descente sociale (impliquant même la ruine du personnage), l'attentat obéit à l'obligatif.

Après l'attentat, nous assisterons à un changement d'espace qui va transformer la fonction des modes. En prison, Julien est soustrait de l'espace social. Vue de l'extérieur, la prison est encore incluse dans la société: le donjon est une prison de privilège, au niveau de la bourgeoisie; le cachot est une prison plutôt populaire. Mais pour Julien, coupé soudainement du monde extérieur, la prison constitue un espace a-social dans lequel l'impératif se révèle phantasmatique et cesse d'exister. L'objectif de Julien étant l'ascension sociale comme réalisation héroïque, à ce moment il doit disparaître.

Rendu à sa vérité intérieure, libéré de l'impératif, Julien peut suivre son penchant. L'optatif est souverain. Julien peut alors envisager sans honte sa vérité intérieure, qui est une vérité sentimentale:

"A vrai dire, il était fatigué d'héroïsme. C'eût été à une tendresse simple, naïve et presque timide, qu'il se fût trouvé sensible." (p. 474)

"On ne connaît point les sources du Nil, se disait Julien; il n'a point été donné à l'oeil de l'homme de voir le roi des fleuves à l'état de simple ruisseau: ainsi, aucun oeil humain ne verra Julien faible, d'abord parce qu'il ne l'est pas. Mais j'ai le coeur facile à toucher; la parole la plus commune, si elle est dite avec un accent vrai, peut attendrir ma voix et même faire couler mes larmes." (p. 490)

Au moment du jugement, Julien revient à l'espace social et aussitôt l'impératif se réveille:

"Bientôt il se sentit enflammé par l'idée du devoir." (p. 485)

Mais ce devoir n'est plus contraire à la tendresse, c'est un devoir envers ceux qui l'aiment, les femmes de l'assistance, représentées surtout par Madame Derville. La fidélité envers celles qui l'aiment n'est qu'une fidélité à lui-même, à son *moi* aimant que Stendhal nous présente comme son *moi* authentique:

“Il avait dominé jusque-là son attendrissement et gardé sa résolution de ne point parler; mais quand le président des assises lui demanda s’il avait quelque chose à ajouter, il se leva. Il voyait devant lui les yeux de Madame Derville qui, aux lumières, lui semblèrent bien brillants. Pleurerait-elle, par hasard? pensa-t-il.” (p. 485)

Nous assistons alors à une absorption de l’impératif par l’optatif, qui est assumé comme un impératif sentimental. Julien ne pense plus à ses devoirs de héros, mais à ses devoirs d’être aimant et aimé.

Un signe visible de l’anéantissement de l’impératif c’est la disparition des titres et des épigraphes à partir du chapitre XLII de la 2ème partie. Le dernier chapitre qui a un titre et une épigraphe c’est “Le jugement” (séquence 15) qui correspond à la dernière apparition sociale de Julien. Les épigraphes, qui accompagnaient tous les titres jusqu’à ce point là, représentaient des modèles auxquels la conduite de Julien s’ajustait. A partir du jugement, disparaissent définitivement l’impératif héroïque et les modèles, les rideaux se ferment sur le théâtre social et la vie idéale de Julien se passe de toute présentation extérieure. Julien rompt définitivement avec l’espace social:

“Laissez-moi ma vie idéale. Vos petites tracasseries, vos détails de la vie réelle, plus ou moins froissants pour moi, me tiraient du ciel.” (p. 478) (14)

Au moment où s’affaiblit l’impératif héroïque, Julien conçoit les premiers doutes sur son modèle:

“Napoléon à Sainte-Hélène! ... Pur charlatanisme, proclamation en faveur du roi de Rome.” (p. 503)

Au fait, il s’était déjà libéré symboliquement de son modèle en entrant en prison:

“Le geôlier, géant de six pieds de haut, eut peur et se retira vers la porte. Julien vit qu’il prenait une mauvaise route pour arri-

(14) — La “vie réelle”, pour Julien, est désormais moins réelle que cette “vie idéale”, qui n’est pas vécue par l’intellect pur mais par le sentiment: “En effet, quand Stendhal parle d’idéal, il ne s’agit pas pour lui d’ordinaire de reconstituer un système de rapports stables ou de mettre à contribution un arsenal d’archétypes universels, mais de ressaisir la nature à travers un certain travail de cristallisation, telle qu’elle se réfracte dans l’âme lyrique, aux moments où elle se trouve hyperboliquement affectée d’un indice tout individuel d’illusion ou d’enthousiasme.” Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris, Librairie José Corti, 1954, p. 29.

ver à la vérité, il se rassit et jeta un napoléon à M. Noiroud.”
(p. 459)

Le modèle est devenu argent, il est ainsi réabsorbé et assimilé par la fausseté générale du système social.

Le monde “réel” perd progressivement toute importance, ce qu’on peut vérifier par la façon dont le narrateur s’y réfère. La citation de la lettre de Madame de Rênal aux jurés (lettre qui vise à un effet dans le réel) se termine par:

“Déclarez, monsieur, que la préméditation n’est pas constante, et vous n’aurez pas à vous reprocher le sang d’un innocent, etc., etc.”
(p. 481)

Et à la même page, un peu plus bas, les événements du “dehors” subissent le même traitement:

“Depuis plusieurs, jours, il n’y avait plus de place dans les auberges. M. le président des assises était assailli par les demandes de billets; toutes les dames de la ville voulaient assister au jugement; on criait dans les rues le portrait de Julien, etc., etc.”

Le “réel” est le règne de l’obligatif, auquel Julien avait voulu imposer son impératif héroïque. L’“idéel”, dans lequel Julien vit maintenant, est le règne de l’optatif. La fin du récit est ambivalente: échec du point de vue de l’impératif (qui entraîne l’échec de l’indicatif: la mort), victoire du point de vue de l’optatif. La perte sociale (et vitale) de Julien correspond à sa libération intérieure, à son bonheur. Paradoxalement, il est heureux pour la première fois de sa vie. L’impératif héroïque l’empêchait d’être heureux. Rappelons le moment où il était devenu l’amant de Madame de Rênal:

“En un mot, ce qui faisait de Julien un être supérieur fut précisément ce qui l’empêcha de goûter le bonheur qui se plaçait sous ses pas.” (p. 93)

Remarquons que, tout au long du récit, l’optatif ne tire pas Julien vers le bas de la société (comme l’obligatif) mais *ailleurs* (ce qui est représenté imparfaitement par l’horizontale dans notre schéma) Cet *ailleurs* est ce qu’il appelle “le pays des idées” (p. 479), et qu’il serait plus juste d’appeler “le pays des rêves” Si nous disposions de trois dimensions dans notre schéma, il faudrait représenter l’optatif dans le sens de la profondeur (15)

(15) — Selon ce que dit Derrida, notre ambition serait contraire à l’exigence structuraliste: “Dans cette exigence du plat et de l’horizontal, c’est bien la richesse,

Ce qui détermine la chute de Julien est moins la fatalité sociale que la fausseté de son but. Ce but, qu'il avait placé dans l'espace social, était corrompu par la fausseté qui domine cet espace. Le bonheur authentique exigeait un espace a-social. La fausseté du but proposé ne peut lui apparaître qu'au moment où, libéré de l'espace social, il peut vivre dans un espace idéal, individuel.

Le bonheur des personnages stendhaliens ne peut s'accomplir que dans un plan idéal, dont la première exigence est l'éloignement du plan social (Fabrice dans la tour Farnèse) Voilà une observation qui est devenue banale dans la critique stendhalienne et à l'évidence de laquelle nous devons nous rendre encore une fois, essayant toutefois de l'éclairer différemment, par la théorie des modes verbaux.

L'optatif est un mode qui ne peut pas s'accomplir dans le réel (l'indicatif) sur lequel agissent plus fortement les autres modes, surtout l'obligatif. Cela est valable non seulement pour *Le rouge et le noir*, non seulement pour le roman stendhalien, mais pour tout le roman occidental. C'est ce qu'a dit d'un point de vue sociologique Lucien Goldmann, sur les traces de Lukács: "Le roman est la recherche dégradée (que Lukács appelle "démoniaque"), recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui-aussi mais à un niveau autrement avancé et sur un mode différent" (16)

Ce heurt du héros avec le monde peut être envisagé d'un point de vue linguistique, comme le choc de l'optatif avec l'impératif (recherche authentique *versus* recherche dégradée) et de ces deux modes avec l'obligatif (qui émane du monde dégradé), choc dont le résultat ne peut être qu'un indicatif "malheureux"

6. *Les modes verbaux et l'énonciation.*

Un des problèmes les plus passionnants de la critique stendhalienne est celui de la position du narrateur. Nous devons à Georges Blin (17) et à Gérard Genette (18) des études remarquables sur ce sujet. Selon Genette, le narrateur stendhalien est "toujours présent et toujours insaisissable" Il y a, dans les romans de Stendhal, un changement continu du point de vue narratif, un "décentrement" permanent de l'énonciation.

l'implication du *volume* qui est intolérable au structuralisme, tout ce qui de la signification ne peut être étalé dans la simultanéité d'une forme. Mais est-ce un hasard si le livre est d'abord volume?" (*L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967, p. 42). Si le livre est volume, la page est pourtant surface.

(16) — Lucien Goldmann — *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

(17) — Georges Blin — *op. cit.*

(18) — Gérard Genette — "Stendhal", in *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.

Or, il nous semble qu'on peut établir un rapport entre certains changements du point de vue narratif et les modes verbaux. L'énonciation de l'optatif et de l'impératif, dans *Le rouge et le noir*, provoque un changement systématique d'énonciateur. Jusqu'à l'attentat, l'énonciation de l'optatif et de l'impératif obéit aux règles suivantes:

① transformation à 3 étapes: le narrateur omniscient et a-personnel énonce l'optatif à l'état pur, Julien prend la parole et censure cet optatif, Julien énonce l'impératif. Nous indiquerons le changement d'énonciateur par le signe/et nous soulignerons l'impératif (il faut rappeler qu'il s'agit d'un énoncé à sens impératif, et non nécessairement à forme impérative):

“Julien avait honte de son émotion; pour la première fois de sa vie, il se voyait aimé; il pleurait avec délices, et alla cacher ses larmes dans les grands bois au-dessus de Verrières./ Pourquoi l'état où je me trouve? (se dit-il enfin ...) *A l'avenir je ne compterai que sur les parties de mon caractère que j'aurai éprouvées. Qui m'eût dit que je trouverais du plaisir à répandre des larmes! que j'aimerais celui qui me prouve que je ne suis qu'un sot!*” (p. 52)

“Julien se trouva baigné de sueur./ Ainsi il est au pouvoir du dernier des hommes de m'émouvoir à ce point! (se disait-il avec rage.) *Comment tuer cette sensibilité si humiliante?*” (p. 273)

“La solitude absolue de la vie de voyageur augmentait l'empire de cette noire imagination. Quel trésor n'eût pas été un ami!/ Mais (se disait Julien) est-il donc un coeur qui batte pour moi? *Et quand j'aurais un ami, l'honneur ne me commande-t-il pas un silence éternel?*” (p. 398)

(Nous avons mis entre parenthèses les particules explicatives qui ne correspondent pas à un véritable changement d'énonciateur).

② transformation à 2 étapes: le narrateur omniscient et a-personnel énonce l'optatif à l'état pur, Julien prend la parole et censure cet optatif. Dans ce cas, l'impératif n'est pas énoncé, mais il s'impose comme une conclusion sous-entendue:

“Pour Julien, l'offre de Fouqué lui avait en effet enlevé tout bonheur; il ne pouvait s'arrêter à aucun parti./ Hélas, peut-être manqué-je de caractère, j'eusse été un mauvais soldat de Napoléon.” (p. 87)

“Il avait été un quart d'heure sans regarder en face son action de la nuit prochaine./ Mais si je refuse, je me méprise moi-même par la suite!” (p. 341)

“Il retrouva sa petite grotte, mais il n'avait plus la paix de l'âme, les offres de son ami la lui avaient enlevée. Comme Hercule,

il se trouvait non entre le vice et la vertu, mais entre la médiocrité suivie d'un bien-être assuré et tous les rêves héroïques de sa jeunesse./Je n'ai donc pas une véritable fermeté (se disait-il)/et c'était là le doute qui lui faisait le plus de mal./ Je ne suis pas du bois dont on fait les grands hommes puisque je crains que huit années passées à me procurer du pain ne m'enlèvent cette énergie sublime qui fait faire les choses extraordinaires." (p. 81) (Dans cet exemple nous avons deux fois la transformation à deux étapes.)

Après le changement d'espace, l'énonciation des modes est aussi transformée. Les questions émises par Julien ne se rapportent plus à son devoir mais à son être. L'impératif est remplacé par l'optatif, qui maintenant apparaît énoncé par Julien lui-même:

"Serais-je donc un méchant?" (p. 473)

"Je suis donc un égoïste?" (p. 474)

L'optatif (le *moi*) est alors examiné non en fonction d'un impératif héroïque mais en fonction d'un impératif sentimental, qui découlera naturellement de l'examen de l'optatif.

Cet optatif n'est plus censuré. Julien contemple son optatif sans honte ni orgueil, il le constate, simplement. Le rôle qui était confié jusqu'alors au narrateur — dévoiler les faiblesses de Julien — est assumé par lui-même sans que la conséquence soit un impératif né de ses projets héroïques mais un impératif né des exigences sentimentales:

"Mais j'ai le coeur facile à toucher; la parole la plus commune, si elle est dite avec un accent vrai, peut attendrir ma voix et même faire couler mes larmes. Que de fois les coeurs secs ne m'ont-ils pas méprisé pour ce défaut! Ils croyaient que je demandais grâce: voilà ce qu'il ne faut pas souffrir." (p. 490)

7 Conclusion.

Regardant le schéma, on remarquera que la chute de Julien était fatale. La ligne de l'indicatif est soumise aux tendances des trois modes de la volonté. La chute était déjà inscrite dans le modèle impératif (chute de Napoléon), dictée par l'obligatif ("Descends, animal!") et aidée par l'optatif dans la mesure où celui-ci veut *autre chose*. L'optatif constitue une tendance perturbatrice, subversive par rapport à la réalité, donc littéralement irréalisable.

A partir de la lettre de Madame de Rênal, les trois modes de volonté obéissent à la même tendance de chute verticale: tendance qui a toujours été celle de l'obligatif, qui est celle de l'impératif arri-

vé au point culminant de l'ascension (fatalité de l'héroïsme abouti à un état), et qui devient, en prison, celle de l'optatif (impératif sentimental irréalisable) Julien voit l'impossibilité d'atteindre le bonheur par l'impératif héroïque, et celui-là représentait la seule tendance qui le tirait vers le haut. L'indicatif, à ce moment-là, ne peut être que descendant, tandis que l'optatif évolue *ailleurs*.

Entraîné par les tendances contradictoires des modes de volonté — volonté individuelle (optatif), volonté sociale (obligatif), adéquation inauthentique de la volonté individuelle à la volonté sociale (impératif: héroïsme = ascension sociale) — Julien réalise cette loi qu'il énonce lui-même à un moment donné de son ascension, et que notre schéma paraît illustrer:

“Une pierre tombe parce qu'elle est pesante” (p. 76)