



# La question du naturel dans *Le Rouge et le Noir*

Claude Romano

DANS **Poésie** 2019/3 N° 169 , PAGES 147 À 158

ÉDITIONS **BELIN**

ISSN 0152-0032

ISBN 9782410016727

DOI 10.3917/poesi.169.0147

Date de mise en ligne : 15/10/2019

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-poesie-2019-3-page-147?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Belin.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Claude Romano

## La question du naturel dans *Le Rouge et le Noir*<sup>1</sup>

Une conception largement répandue dans notre culture philosophique fait du « moi » ou du « soi » – comme on l’appelle – une réalité intime, livrée à une connaissance en première personne, et qui ne se communiquerait aux autres qu’à titre secondaire. Nous posséderions un accès direct et privilégié à cette réalité, alors que les autres n’y auraient accès que de manière médiate, par l’intermédiaire d’expressions ou de signes. Depuis Descartes, cette conception s’est imposée au-delà de la philosophie dans tous les domaines de la culture avec une telle force d’évidence qu’elle paraît aujourd’hui presque impossible à remettre en question. L’une de ses conséquences les plus funestes est qu’elle conduit à dissocier entièrement la question de notre identité de celle de notre vérité devant les autres. Or il nous semble au contraire que ces deux questions ne peuvent être dissociées. Et il s’agit là probablement de l’intuition centrale de penseurs qui ont proposé d’effectuer un pas de côté par rapport aux égologies traditionnelles, tels Heidegger ou Ricœur. L’idée directrice de ces auteurs, en effet, consiste à lier étroitement la vérité au sens « personnel » ou existentiel, la vérité d’être qui ne se réduit pas à celle de nos énoncés, et l’existence *en personne*, ou encore l’existence sur le mode de l’« ipséité ». Pour ces auteurs, la question de savoir qui nous sommes ne fait rigoureusement qu’un avec la question de savoir comment nous nous manifestons aux autres. Le problème de l’identité est solidaire du celui de la vérité. Nous ne commençons pas par exister « par devers nous », comme des « moi » isolés ou des monades, pour nous révéler ensuite aux autres ; c’est uniquement *dans* et *par* notre exposition continue à autrui que nous acquerrons une identité stable, que nous devenons celui que nous sommes. C’est en effet par nos prises de position devant nos semblables que se constitue progressivement quelque chose comme une identité pérenne que nous pouvons assumer et endosser devant eux. La vérité de nos réactions émotives, intellectuelles, etc., ne révèle pas seulement une identité qui les précéderait par principe, elle contribue pour une part essentielle à *constituer* ou à *créer* une telle identité.

La raison de ce phénomène est relativement simple : notre identité pour nous-mêmes et pour les autres prend forme, dès l’enfance, à partir de la manière même dont nous prenons position par rapport à notre entourage dans un espace social d’interlocution et d’échange, en manifestant nos désirs, nos goûts, nos aversions,

1. Ce texte est issu d’une communication au Fonds Ricœur dans le cadre de la journée d’études « Imaginer d’autres vies, créer d’autres formes. Le roman et l’essai comme exploration utopique et éthique du monde », le 6 novembre 2018. Il constitue un complément à notre ouvrage *Être soi-même. Une autre histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2019.

nos préférences, et ainsi de suite, et, le plus souvent, en nous *opposant* à nos parents ou à notre milieu. Or, dans ces « jeux de vérité », si on peut ainsi les appeler en reprenant une formule de Foucault, *la sincérité précède en droit la fausseté*. Nous devons, par exemple, apprendre l'usage de l'assertion en employant celle-ci pour exprimer ce que nous tenons pour vrai, avant de pouvoir apprendre à l'utiliser de manière détournée et biaisée pour dissimuler nos pensées ou induire autrui en erreur. Nos réactions sincères vis-à-vis des autres sont donc le creuset dans lequel prend forme notre identité même d'êtres humains, c'est-à-dire d'êtres qui ont été introduits dans la dimension même du vrai et du faux et pour lesquels cette distinction demeure déterminante. Il va de soi que l'« identité » dont nous parlons ici n'est pas l'identité numérique à travers le temps, laquelle fait de nous des individus aussi longtemps que nous existons et qui ne diffère pas fondamentalement de ce qu'elle est chez un animal ou une chose inerte ; l'« identité » à laquelle nous faisons référence désigne plutôt *l'ensemble de nos caractéristiques à l'égard desquelles nous pouvons exercer une forme de responsabilité et que nous pouvons endosser devant les autres*.

Si nous prenons au sérieux cette affirmation selon laquelle pour nous, êtres humains, élevés dans une culture et soumis à des normes éthiques, c'est ce que nous manifestons de manière vraie de nous-mêmes devant les autres et dont nous endossons la responsabilité qui en vient à constituer notre identité, laquelle est par conséquent de part en part *sociale*, il en résulte nécessairement la conséquence suivante : la dissimulation de soi et la fausseté existentielle ne représentent pas seulement des limites ou des impasses de notre *communication* avec autrui, elles affectent la possibilité même pour nous d'*exister* sous une forme personnelle. Si l'existence vraie et l'identité (toujours sociale) vont de pair, l'existence sous un masque signifie inévitablement un déficit d'existence en propre ou en personne, un échec dans la constitution de notre identité. En se déroband à l'échange social, en mutilant l'image de lui-même qu'il est prêt à livrer aux autres ou en la falsifiant systématiquement, celui qui vit sous un masque s'ôte à lui-même une possibilité essentielle, celle de l'existence en personne, et déchoit ainsi en deçà de l'ipséité. C'est ce que suggérait déjà l'*Odyssée* en affublant l'homme de la ruse par excellence, Ulysse, du patronyme ironique de « personne », non seulement dans l'épisode de Polyphème, mais aussi, déjà, dans les sonorités de son nom, du fait de la proximité phonétique, en grec, d'*Odusseus* avec *oudeis* (rien, personne).

Toutes ces remarques pourraient sembler fort éloignées de Stendhal et du roman que nous nous proposons d'examiner : *Le Rouge et le Noir*. Les romans stendhaliens ne sont certes pas des romans « à thèse », même s'il ne faudrait pas négliger l'arrière-plan philosophique de cette œuvre. On le sait, Stendhal a lu très tôt les Idéologues, s'est enthousiasmé pour Helvétius, Destutt de Tracy et Cabanis ; ce fut aussi un grand lecteur de Rousseau, Vauvenargues, Montesquieu, et ses fictions entretiennent des relations évidentes avec l'œuvre des moralistes classiques, de Marivaux et même de Montaigne. Il ne faudrait pas sous-estimer, à cet égard, les liens organiques que l'œuvre de fiction entretient avec l'œuvre de pensée, et il suffit, pour s'en assurer, de prendre en compte les diverses identités littéraires de Stendhal, de l'autobiographie à la critique d'art et au roman. La question de la

vérité – une vérité personnelle et non une vérité objective et impersonnelle – est d’ailleurs placée d’entrée de jeu au centre de l’intrigue du *Rouge et le noir* par l’exergue du roman, empruntée à Danton : « La vérité, l’âpre vérité ». Cette question de la vérité est si centrale dans ce texte – et d’ailleurs dans l’œuvre de Stendhal tout entière –, qu’on pourrait aussi lui attribuer comme exergue une phrase de l’abbé Blanès dans *La Chartreuse de Parme* : « Si tu ne deviens pas hypocrite [...] peut-être tu seras un homme »<sup>1</sup>.

Mais la question de la vérité se formule chez Stendhal dans un lexique bien particulier, qui est celui du « naturel ». Le concept de naturel a une histoire au long cours que nous n’essaierons pas de retracer ici : il apparaît dans la rhétorique antique (Cicéron, Quintilien) et devient une notion centrale chez Montaigne, les moralistes classiques ou encore Marivaux, tous des sources directes du romancier. Le concept de naturel fait signe en direction d’une vérité de la personne, mais d’une vérité irréfléchie, ennemie de tout artifice et de toute composition de soi, et ne faisant qu’un avec la plus complète simplicité. Chez Stendhal, le naturel est d’abord une qualité stylistique, et sur ce point, le romancier pourrait souscrire à l’idéal formel énoncé par Marivaux : « Écrire naturellement [...] ce n’est pas écrire dans le goût de tel ancien ou de tel moderne, n’est pas se mouler sur personne quant à la suite des idées, mais au contraire se ressembler fidèlement à soi-même [...] : en un mot, penser naturellement, c’est penser dans la singularité d’esprit qui nous est échue »<sup>2</sup>. C’est pourquoi, Stendhal délaisse la grande « phrase » romantique de Chateaubriand et de Hugo, qu’il juge guindée et emphatique<sup>3</sup>, au profit d’un style dont les qualités premières sont l’allant et la fluidité, sans rien en lui qui pèse ou pose. Ses modèles sont sur ce point Montaigne – l’inventeur du fameux « style naturel » – et La Fontaine, c’est-à-dire deux auteurs qui ont porté à leur perfection ce que Christopher Lapp a appelé une « esthétique de la négligence »<sup>4</sup>. Dans le projet d’article sur *Le Rouge et le Noir* qu’il a la lubie de rédiger lui-même sous un nom d’emprunt, Henri Beyle explicite l’idéal esthétique de son roman dans les termes suivants : « le naturel dans les façons, dans les discours est le beau idéal auquel M. de S[tendhal] revient dans toutes les scènes importantes de son roman » (I, p. 704)<sup>5</sup>. En fait, le naturel se retrouve à trois niveaux distincts de l’art

1. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, in *Romans et nouvelles*, tome II, éd. d’Henri Martineau, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1952, p. 39.

2. Marivaux, *Le Spectateur français*, feuille VIII ; in *Journaux*, 1, Paris, GF Flammarion, 2010, p. 106. Voir aussi *L’Indigent philosophe*, feuille VI, *Journaux*, 2, Paris, GF Flammarion, 2010, p. 130. Comme Montaigne, Marivaux veut « être un homme et non pas un Auteur » (*L’Indigent philosophe*, feuille VI, in *Journaux*, 2, p. 130) ; c’est aussi l’ambition de Stendhal.

3. Stendhal, *Journal*, 25 janvier 1831, in *Œuvres intimes*, tome II, éd. Henri Martineau, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1955, p. 142.

4. Christopher Lapp, *The Esthetics of Negligence. La Fontaine’s Contes*, Cambridge, Cambridge University Press, rééd. 2009 ; voir aussi du même auteur « Montaigne “négligent” et des vers de Virgile », in *Renaissance, maniérisme, baroque. Actes du XIe stage international de Tours*, Paris, Vrin, 1972. Un bel exemple de cette esthétique de la négligence est, dans *Le Rouge et le Noir*, la phrase sur laquelle se clôt le chapitre XVIII : « Avant de partir, le roi fit une visite à M. de Moiraud ».

5. Les références entre parenthèses renvoient à l’édition du *Rouge et le Noir* de Henri Martineau, in Stendhal, *Romans*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952. L’esthétique du *Rouge et le Noir* n’est absolument pas une esthétique réaliste contrairement à ce qu’a parfois soutenu la critique et à ce que Stendhal a lui-même laissé entendre par son image du roman-miroir (I, p. 557) ; c’est une esthétique de la grâce. Stendhal écrit, à l’occasion d’une de ces intrusions de l’auteur dont il a le secret et qui est la marque de son style : « Ici l’auteur eût voulu placer une page de points. Cela aura mauvaise grâce, dit l’éditeur, et pour un écrit aussi frivole, manquer de grâce, c’est mourir » (I, p. 575). Cette esthétique exige de ne pas surcharger le mouvement même de l’écriture par des descriptions ou des détails superflus et de tout subordonner au rythme, à l’action et à la fluidité. Ce qui explique aussi que les considérations politiques soient à bannir : « la politique, au milieu des intérêts de l’imagination, c’est un coup de pistolet au milieu d’un concert » (I, p. 576).

de Stendhal : dans son style, dans la vraisemblance qu'il cherche à conférer à la psychologie des personnages, en dépit de leur manière de se conduire souvent impulsive et surprenante<sup>1</sup> ; enfin, dans les enjeux anthropologiques et existentiels du roman eux-mêmes, dans la conception qui s'y fait jour de la liberté individuelle, et c'est à ce point que nous voudrions surtout nous attacher dans les remarques qui suivent.

Roman d'initiation ou de formation, *Le Rouge et le Noir* met en scène une éducation sentimentale, mais qui, contrairement à *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, n'aboutit pas à la ruine des illusions et à la débâcle. Tandis que, dans le roman de Flaubert, de l'échec de la passion amoureuse de Frédéric Moreau pour Madame Arnoux et du naufrage des ambitions politiques de son ami Deslauriers ne surnagent plus, à la fin, que quelques souvenirs de jeunesse, et une conclusion formulée en quelques phrases sèches parmi les plus désabusées de la littérature (« "C'est là ce que nous avons eu de meilleur !" dit Frédéric. – "Oui, peut-être bien ? C'est là ce que nous avons eu de meilleur !" dit Deslauriers »), l'aboutissement du roman de Stendhal est tout à fait différent. Chez Flaubert, à l'image de ce qui se passait chez Hegel, l'expérience ne signifie fondamentalement que la perte des illusions, un « travail du négatif » qui représente aussi « le chemin du doute ou, à plus proprement parler, le chemin du désespoir »<sup>2</sup>. Chez Stendhal, au contraire, l'expérience ouvre sur un acquis positif, sur une forme d'accord avec soi et même de paix. À l'interminable agonie d'une vie sans horizon, sans paysage, dans le chef d'œuvre de Flaubert, s'oppose la mort de Julien Sorel, condamné à l'échafaud, mais qui, une fois abjurées ses ambitions, et ayant avoué son amour à Mme de Rênal, peut mourir réconcilié. Car ce que Julien a conquis, ce qu'il a fini par trouver au voisinage de la mort, ce dont il a mesuré enfin le prix, n'est autre chose que la cessation du mensonge, la fin de la comédie, c'est-à-dire le naturel. De son exécution, la seule chose qui soit dite est la suivante : « Tout se passa simplement et convenablement, et, de sa part sans aucune affectation »<sup>3</sup> (I, p. 697). Lieu de coïncidence à soi-même, le naturel est aussi, aux yeux de Stendhal, le nom de la liberté véritable, comme le suggère un passage capital qui fournit l'une des clés du roman. Faisant halte près d'une grotte située sur le flan d'une montagne qui domine Verrières, sur le trajet qui le mène chez son ami Fouqué, Julien s'exclame : « Pourquoi ne passerais-je pas la nuit ici, [...] j'ai du pain, et *je suis libre !* Au son de ce grand mot, son âme s'exalta, son hypocrisie faisait qu'il n'était pas libre, même chez Fouqué » (I, p. 285). Le naturel, lieu de coïncidence de l'être avec le paraître, représente aussi le lieu de la liberté effective. À la fin du récit, Julien obtient d'ailleurs de son ami d'être inhumé dans cette grotte où il a trouvé refuge une nuit et où, délivré de la tyrannie du mensonge qu'il s'imposait à lui-même au milieu de ses semblables, il s'est livré à des rêveries délicieuses sur sa vie future, ce lieu où il a été réellement lui-même (I, p. 698).

1. Les folies des personnages, écrit-il dans son projet d'article sur *Le Rouge et le Noir*, « étonnent sans cesser d'être naturelles. Voilà le mérite de M. de S[tendhal] » (*Romans et nouvelles*, éd. d'H. Martineau, tome I, p. 704).

2. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Theorie Werkausgabe, Band 3, p. 9 ; trad. de J.-P. Lefebvre, Paris, Aubier-Montaigne, 1993, p. 83.

3. Nous citerons *Le Rouge et le Noir* dans l'édition d'Henri Martineau, in *Romans et nouvelles*, tome I, Paris Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1952.

*Le Rouge et le Noir*, comme le suggère déjà son titre, est bâti sur un jeu d'oppositions et de contrastes : la carrière militaire (le rouge) et la carrière ecclésiastique (le noir) ; mais aussi la province (Verrières) et la capitale, la bourgeoisie et la noblesse, et surtout « l'amour de cœur » et « l'amour de tête », comme les baptise Stendhal<sup>1</sup>. Ces deux variétés d'amour sont illustrées respectivement par les deux figures féminines du roman, les deux amours successifs de Julien, Mme de Rênal et Mathilde de la Mole. Ces personnages incarnent un dilemme existentiel qui passe aussi à l'intérieur de Julien lui-même. Madame de Rênal est la personnification de l'amour de cœur dans lequel les êtres s'oublient eux-mêmes et agissent dans l'insouciance de leur bien propre, sans même penser à ce qu'ils font et en s'en remettant aux offrandes de l'instant. Ses caractéristiques sont la simplicité, la grâce naïve et « le naturel parfait » (I, p. 505), trois notions qui sont étroitement unies dans toute la tradition qui s'étend de Montaigne à Marivaux : « Elle avait un certain air de simplicité, et de la jeunesse dans la démarche ; aux yeux d'un parisien, cette grâce naïve, pleine d'innocence et de vivacité, serait même allée jusqu'à rappeler les idées de douce volupté [...]. Ni la coquetterie, ni l'affectation n'avaient jamais approché de ce cœur » (I, p. 229). La grâce, comme le naturel, ne peut exister que chez des êtres qui ignorent qu'ils la possèdent et ne s'en préoccupent aucunement : « Tel est l'effet de la grâce parfaite quand elle est naturelle au caractère, et que surtout la personne qu'elle décore ne songe pas à avoir de la grâce » (I, p. 244). Madame de Rênal est tout entière ce qu'elle est à chaque instant : ni ses transports, ni son indignation, ni ses refus, ni sa froideur ne recèlent jamais la moindre duplicité. Dans la scène où elle cède à Julien qui s'est introduit dans sa chambre, il est dit : « Même quand elle n'eut plus rien à lui refuser, elle repoussait Julien loin d'elle, avec une indignation réelle, et ensuite se jetait dans ses bras. Aucun projet ne paraissait dans toute cette conduite » (I, p. 298). L'amour de Mathilde de la Mole est d'une toute autre nature, il procède pour une grande part du dépit, de la jalousie, de la comparaison, de l'imagination. Âme romanesque, Mademoiselle de la Mole aime en Julien davantage une image qu'une réalité : le modèle sur lequel son amour est bâti est la passion de son ancêtre, Boniface de la Mole, pour Marguerite de Navarre – ironie de l'histoire étant que Julien finira de la même manière que cet ancêtre, décapité. C'est parce que l'amour de Mathilde se nourrit de vanité qu'il ne peut être obtenu qu'à force de froideur et d'indifférence. « L'amour de tête, écrit Stendhal, a plus d'esprit sans doute que l'amour vrai, mais il n'a que des instants d'enthousiasme ; il se connaît trop, il se juge sans cesse ; loin d'égarer la pensée, il n'est bâti qu'à force de pensées » (I, p. 556). Tous les transports de Mathilde, comme l'affirme le narrateur, sont « voulus », et il en résulte que cet amour est « encore plutôt un modèle qu'on imitait qu'une réalité » (I, p. 543).

En hésitant entre ces deux femmes Julien révèle d'abord sa propre ambivalence : sera-t-il à l'image de la première ou de la seconde ? Orgueilleux et calculateur, ou au contraire simple et s'abandonnant à ses mouvements spontanés ? Car Julien est tour à tour les deux, mais sa passion maîtresse reste à n'en pas douter l'ambition, la volonté de parvenir, calquée sur son grand modèle, Napoléon. Aussi

1. Sur cette distinction, voir par exemple *Romans et nouvelles*, tome I, *op. cit.*, p. 712-713.

le trait saillant de sa personnalité est-il l'hypocrisie ou la sournoiserie. C'est ce qui ressort des affirmations de plusieurs personnages. Son père, tout d'abord, qui le traite de « maudit hypocrite » (I, p. 234) ; Mme Derville, l'amie de Mme de Rênal, qui lui trouve « l'air de penser toujours et de n'agir qu'avec politique » (I, p. 294) ; Mathilde voit, elle aussi, dans sa « fausseté parfaite » un indice de profondeur. L'hypocrisie correspond d'ailleurs également à la manière dont Julien lui-même se voit : il est un caméléon capable de passer du rouge au noir en fonction des circonstances, et il s'est « voué à ne jamais dire que des choses qui lui sembl[ent] fausses à lui-même » (I, p. 351). Parfait disciple du *discreto* de Gracián, il dissimule ses convictions libérales, son admiration pour Danton et Napoléon, son scepticisme religieux, car il est prêt « à s'imposer mille morts plutôt que de ne pas faire fortune » (I, p. 239). En somme, comme le dit le narrateur, « il se croyait un hypocrite consommé » (I, p. 383). Il *se croyait* : la nuance est d'importance. Car Julien *est-il* réellement l'hypocrite qu'il aspire à être ? C'est cette incertitude qui constitue l'un des fils conducteurs du récit.

En effet, les calculs de Julien sont toujours entachés de naïveté, et ses réussites sont moins le résultat de ces calculs que de gestes qu'il ne contrôle pas ou de caractéristiques de son être qu'il laisse paraître à son insu. Julien est un moins bon dissimulateur qu'il ne le croit. Il séduit Mme de Rênal non par la stratégie toute martiale en vertu de laquelle il décide un soir de lui prendre la main, sans encore rien éprouver pour elle, mais grâce à tout ce qui échappe à ses plans, toujours exécutés avec gaucherie. Ce qui touche Mme de Rênal, c'est qu'il ne voue aucun culte à l'argent, contrairement à son mari, qu'il est réellement aimé de ses enfants, qu'il lutte pour échapper à sa condition ; ce sont toutes les faiblesses de cette petite âme fière. De manière symptomatique, Julien ne triomphe de ses résistances qu'au moment où, oubliant « ses vains projets, il rev[en]t à son rôle naturel » (I, p. 298), c'est-à-dire au moment où il se jette à ses pieds et fond en larmes (les larmes étant par excellence ce qu'il nous est le plus difficile de contrôler). De même, le succès qui conduit Julien à Paris, pour occuper les fonctions de secrétaire particulier du riche marquis de la Mole, est dû à un élan de générosité qu'il a manifesté pour son protecteur, l'abbé Pirard, lorsque celui-ci a été démis de ses fonctions et s'est retrouvé sans salaire. Même quand il parvient à gagner le cœur de Mathilde à force de calculs et de feinte indifférence, il est remarquable que Julien suive un plan tracé d'avance, qui lui a été suggéré point par point par une connaissance, et le moyen qu'il met en œuvre, la cour qu'il affecte de faire à une habituée du salon de la Mole, une dévote du nom de Mme de Fervaques, en lui adressant une lettre par jour, n'est mené à bien par Julien qu'en copiant des modèles épistolaires tout faits qui lui ont été fournis par cet ami. Même dans ce simple travail de copiste, Julien fait preuve de maladresse, puisqu'il omet de remplacer certains noms et est sur le point de se trahir. De même que le jeune Henri Beyle cherchait à appliquer les préceptes de séduction qu'il lisait dans les ouvrages des idéologues, Pinel ou Maine de Biran (du type : pour plaire, il ne faut pas tomber amoureux), Julien applique des recettes fournies par un tiers. Et tous ces stratagèmes savants exigent de sa part un effort considérable, presque surhumain : « Quelle immense difficulté, ajoutait-il, que cette hypocrisie de chaque minute ! c'est à faire pâlir les travaux d'Hercule » (I, p. 387). Jamais Julien ne parvient à faire de son masque un second visage ;

jamais il ne parvient à se couler complètement dans son rôle, ni à conférer à celui-ci la constance de l'automatisme. Son hypocrisie reste mue par la seule réflexion et s'exerce au coup par coup, en sorte qu'il est constamment sur le point de divulguer ses penchants véritables envers Mathilde (I, p. 622). Julien demeure un hypocrite contrarié, comme on est un gaucher contrarié. Il se tient à cet égard très loin de son modèle, Tartuffe (I, p. 525).

Son hypocrisie, du reste, est une arme surtout défensive ; elle trouve son origine dans sa tentative pour échapper à son milieu. La première allusion qui est faite, dans le récit, à son penchant pour la dissimulation, est à cet égard significative. Elle prend place au moment où son père lui administre une correction parce qu'il l'a surpris en train de lire. « Vous savez qu'à l'église, je ne vois que Dieu, ajouta Julien avec un petit air hypocrite, tout propre, selon lui, à éloigner le retour des taloches » (I, p. 234). C'est pour s'affranchir de ce père brutal et dépourvu de tout amour filial, pour fuir sa destinée de petit paysan, que Julien se réfugie derrière une existence apocryphe. Le mensonge est la seule arme dont il dispose, le seul « moyen de salut » (I, p. 286) pour « un pauvre diable comme [lui], sans protecteur et sans argent » (I, p. 374). Julien déclare non sans raison : « Ma vie n'est qu'une suite d'hypocrisies, parce que je n'ai pas mille francs de rente pour acheter du pain » (I, p. 506). En somme, Stendhal adopte ici, face à cette hypocrisie de combat ou de défense, un point de vue comparable à celui de Torquato Accetto qui, dans un traité important sur ces questions, distinguait une dissimulation de soi purement défensive, seul rempart contre l'intrusion d'un pouvoir tyrannique au plus profond des consciences, et une simulation positive qu'il condamnait<sup>1</sup>. Ce n'est pas un hasard si les *Confessions* de Rousseau sont « le seul livre à l'aide duquel son imagination se figurât le monde » (I, p. 235). Par bien des côtés, Julien n'aspire qu'à la franchise. C'est ce qu'il reconnaît à la toute fin du roman, lorsque, tout en admettant qu'il a été un hypocrite consommé, il affirme : « Et pourquoi être encore hypocrite en maudissant l'hypocrisie ? Ce n'est ni la mort, ni le cachot, ni l'air humide, c'est l'absence de Mme de Rênal qui m'accable » (I, p. 692). « J'ai aimé la vérité... Où est-elle ? », s'exclame-t-il encore : « Partout hypocrisie, ou du moins charlatanisme, même chez les plus vertueux, même chez les plus grands ; et ses lèvres prirent l'expression du dégoût. Non, l'homme ne peut pas se fier à l'homme » (I, p. 690).

On peut même se demander si le terme d'« hypocrisie » est bien choisi pour décrire l'attitude et la personnalité de Julien. Qu'est-ce en effet que l'hypocrisie ? Celle de Julien – si c'en est une – ne peut être comprise que sur l'arrière-plan de celle qui règne à Verrières et dans la vie de province en général, et contre laquelle se révolte le jeune séminariste. L'hypocrisie, en effet, n'est pas seulement la duplicité ou le fait de tromper autrui. C'est une instrumentalisation systématique de la morale à des fins qui la contredisent, c'est, comme le dit très justement Georges

1. Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Bari, 1928 ; trad. de M. Blanc-Sanchez, *De l'honnête dissimulation*, Paris, Verdier, 1990. Voir Stendhal, *Mémoires d'un Touriste*, « Briançon », tome II, p. 140 : « Une chose rend le caractère dauphinois bien plaisant au dix-neuvième siècle, c'est son inaptitude complète à l'hypocrisie, j'entends l'hypocrisie *passive* ; car pour la partie active de ce grand savoir-vivre à la mode, il s'en tire aussi bien et mieux que qui que ce soit, le Parisien toujours excepté. Mais enfin il est absolument contre la nature du Dauphinois d'être *dupe*. De sorte que, même en fléchissant le genou devant la plus triomphante des hypocrisies, il ne peut s'empêcher d'encourir sa haine en montrant, par quelque détail imprudent, qu'il n'est pas sa dupe. »

Blin, « un choix général de la morale comme alibi de l'immoralité »<sup>1</sup>. On se donne d'autant plus l'apparence de la vertu que l'on est moins disposé à la suivre dans ses actes. Cette caractéristique est celle que Julien attribue (comme Henri Beyle lui-même) à son siècle tout entier<sup>2</sup> et qu'il trouve à l'œuvre, plus particulièrement, dans la bourgeoisie de province. Julien, quant à lui, ne se livre jamais à cette subversion systématique de tout l'édifice moral qui transforme la vertu en simple façade. Il s'élève par l'instruction, par le travail, parfois par la simple chance, mais jamais il ne subordonne ses sentiments à sa « politique ». Il en va tout autrement de M. de Rênal qui prétend aimer sa femme mais qui, à la réception d'une lettre anonyme dénonçant l'amour adultère de celle-ci pour le précepteur de ses enfants, réfrène sa colère et diffère sa vengeance à l'égard de Julien par souci de ne pas perdre l'important héritage que sa femme s'appête à faire. Pour cet homme mû principalement par la recherche du profit et la préservation de sa position sociale, il n'existe pas d'acte gratuit, toute conduite doit être subordonnée à l'utilité et au rendement. Même les arbres qu'il fait pousser dans son jardin sont au service d'un « revenu » : « Je fais tailler *mes* arbres pour donner de l'ombre, et je ne conçois pas qu'un arbre soit fait pour autre chose, quand toutefois, comme l'utile noyer, il ne rapporte pas de revenu » (I, p. 224). L'argent a perverti tout ses repères moraux, et il en va de même de son alter ego – qui est aussi son ennemi juré –, M. Valenod, représentant de la bourgeoisie montante, qui est prêt à user des moyens les plus vils pour triompher de son adversaire, ajoutant à la bassesse d'esprit la vulgarité des goûts et des manières.

Mais sans doute est-ce dans le verdict rendu par le jury du Tribunal de Besançon à l'encontre de Julien, à la suite de sa tentative d'assassinat sur Mme de Rênal, qu'on peut appréhender le mieux ce qu'est l'hypocrisie aux yeux du romancier. Ces notables de province se servent, en effet, de la loi pour condamner à mort celui qui a osé leur disputer les prérogatives de leur caste ; celui qui a prétendu s'élever par l'éducation et a « eu l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société » (I, p. 675). L'hypocrisie est ce réflexe défensif, ce réflexe de caste qui subordonne la justice elle-même à l'objectif d'une perpétuation de l'injustice. C'est une perversion générale de la loi dans laquelle celle-ci devient le prétexte des forts pour assoir un peu plus leur prééminence, en sorte que le mensonge n'est plus ici local, mais général : plus on est moral et plus on est immoral. C'est sur l'arrière-plan de l'hypocrisie *véritabile* des notables de Verrières qu'il convient de juger la fausseté présumée de Julien.

Tandis que, dans une petite ville de province, c'est l'intérêt qui domine, et son principal auxiliaire, l'hypocrisie, à Paris, dans la société aristocratique, c'est plutôt la vanité, le culte rendu aux apparences, et son expression première, l'affectation – c'est-à-dire l'un des opposés du naturel. Ainsi, les manières affables de M. de la Mole dissimulent ses pensées, et Julien a le plus grand mal à les déchiffrer, il peine à apprendre toutes les nuances de ce code sourcilieux qui régit les apparences sociales dans les salons parisiens, cette étiquette qui exige de lui, à chaque instant,

1. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 2001, p. 219.

2. Stendhal, *Romans et nouvelles, op. cit.*, tome I, p. 692 : « L'influence de mes contemporains l'emporte, dit-il tout haut et avec un rire amer. Parlant seul avec moi-même, à deux pas de la mort, je suis encore hypocrite... Ô dix-neuvième siècle ! »

la maîtrise du moindre geste, du moindre mot, du moindre regard. Quiconque entre dans un salon doit apprendre à faire passer sur son visage l'air qui sied le mieux à un noble désœuvré : un air d'ennui et d'incuriosité, teinté d'une légère ironie. Ici, comme en province, mais pour des raisons différentes, toute expression des sentiments est bridée, tout laisser-aller proscrit, toute action spontanée impossible. Le contrôle de soi le plus inflexible devient ainsi un corset qui emprisonne les cœurs et finit par ravalier les représentants de la haute société au rang de fantoches : c'est le cas des prétendants successifs et quasi interchangeable de Mademoiselle de la Mole, jeunes hommes bien nés et bien mis, arborant une moustache identique, mais aussi insipides les uns que les autres. D'ailleurs, à la fin de sa vie, Julien presse celle qui est devenue entre temps son épouse, et attend un enfant de lui, d'épouser en secondes noces, sitôt après sa mort, l'un de ses nombreux soupirants, M. de Croisenois. Mais la disparition soudaine de ce dernier l'amène à lui conseiller d'accepter la main de M. de Luz (I, p. 695). Par contraste avec cette galerie de personnages frôlant l'insignifiance, c'est justement la spontanéité de Julien qui séduit le marquis de la Mole – et probablement aussi sa fille. Le marquis s'exclame : « Julien a de l'imprévu, c'est ce qui n'est jamais arrivé au La Mole dont vous parlez [Norbert, le frère de Mathilde] » (I, p. 484).

Bien sûr, l'hypocrisie et l'affectation ne s'excluent pas ; ce sont les deux formes en quelque sorte jumelles d'une même sophistication de l'existence. L'affectation, pourrait-on dire, est une hypocrisie des manières, qui se révèle sur un plan d'abord « esthétique » ; et l'hypocrisie est une affectation de la conduite, qui prend place sur un plan moral. Mais le plus important semble être, aux yeux de Stendhal, qu'en devenant ainsi la créature chimérique de l'image que l'on veut donner de soi, on perde tout contact avec soi-même, avec ses véritables mouvements, on ne soit plus en vérité *personne* – le pur jouet des rôles que la société voudrait nous attribuer et sous lesquels elle nous étouffe. La question du naturel revêt dès lors chez Stendhal une coloration sociale et politique qu'elle n'avait pas chez les moralistes classiques : elle est liée au conflit toujours larvé entre une société d'injustice et l'individu qui doit y trouver une place. Comment trouver sa place dans une société hypocrite sans renoncer à soi-même ? Comment surmonter l'obscurité de ses origines et devenir soi quand on n'est au départ personne ? Cette problématique était déjà celle de Marivaux dans *La Vie de Marianne* et *le Paysan parvenu*. Or une telle entreprise suppose d'abord de se connaître soi-même par le biais des sentiments que les circonstances éveillent en nous, de laisser parler son cœur : « Je pense, pour moi, affirme Marianne, qu'il n'y a que le sentiment qui nous puisse donner des nouvelles un peu sûres de nous, et qu'il ne faut pas trop se fier à celles que notre esprit veut faire à sa guise, car je le crois un grand visionnaire »<sup>1</sup>. La coloration « affective » que revêt la question du naturel s'accroît encore chez Stendhal ; car entre Marivaux et lui, il y a eu *De l'influence des passions* de Madame de Staël et toute l'anthropologie romantique. Pour Marivaux déjà l'amour était la grande aventure de l'existence, et c'est en apprenant à laisser parler son cœur que l'on parvenait à être soi. Ce qui caractérise Julien au début du roman, cette âme blessée et humiliée par l'absence d'amour paternel, et manifestant une sensibilité exacerbée

1. Marivaux, *La Vie de Marianne*, in *Romans*, éd. de M. Arland, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1949, p. 93.

pour toutes les formes de mépris social, c'est un contrôle de soi de chaque seconde qui l'empêche de ressentir les signes infinitésimaux par lesquels se révèlent ses inclinations véritables. « À vingt ans, affirme le narrateur, l'âme d'un jeune homme [...] est à mille lieues du laisser-aller » (I, p. 291). Or c'est ce laisser-aller que Julien aura besoin de toute l'intrigue du roman pour (re)conquérir. On songe ici, bien sûr, à Montaigne et à son apologie du naturel : « je me laisse aller après ma nature, à faute d'art »<sup>1</sup>. Du fait de sa fierté blessée et de la tyrannie de son orgueil, Julien ne veut « rien laisser au hasard et à l'inspiration du moment » (I, p. 293). Il veut tout régenter, à commencer par son propre cœur : il a la « sottise de faire un plan » (I, p. 293) alors que la passion exige, pour pouvoir être éprouvée et vécue, de se laisser aller au caprice de l'instant. Il est constamment sur ses gardes et voit des ennemis partout. Mais peu à peu, sous l'influence bénéfique de Madame de Rênal, il commence à s'abandonner au pouvoir de la beauté (I, p. 279) ; il perd « presque tout à fait l'idée du rôle à jouer » (I, p. 302) et même « l'habitude de réfléchir » (I, p. 327). Son inflexible contrôle de soi, son stoïcisme plein de fierté se fissurent sous les effets de la passion – et se fissurent « enfin », comme l'ajoute le narrateur, manifestant par là que, de son point de vue, sa « fermeté » stoïcienne est ce qui empêche Julien d'être lui-même. Lorsque Mathilde se détourne de lui, écrit Stendhal, « cette âme si ferme était *enfin* bouleversée de fond en comble » (I, p. 552 ; nous soulignons). Le bouleversement induit par la passion entraîne la ruine de l'orgueil et, avec elle, la défaite de l'hypocrisie – le commencement de la simplicité, c'est-à-dire de la liberté. Il est à cet égard significatif que le discours que Julien prononce à la fin du roman devant ses juges soit un discours entièrement *improvisé* : « J'improvisais ! et pour la première fois de ma vie » (I, p. 678).

On le voit, le véritable don que Julien reçoit de Mme de Rênal – et indirectement, aussi, de Mathilde de la Mole – est la possibilité de s'abandonner à ses mouvements véritables sans chercher à les contrôler ou à les dissimuler. En prison, Julien a acquis la liberté d'aimer sans plus ruser avec lui-même : « il vivait d'amour et sans presque songer à l'avenir » (I, p. 695). Sa passion pour Mme de Rênal devient alors « sans feinte aucune » (ibid.). Julien pourrait déclarer, comme Dorante à Araminte à la fin des *Les Fausses Confidences* : « J'aime encore mieux regretter votre tendresse que la devoir à l'artifice qui me l'a acquise »<sup>2</sup>. Le grand opérateur du devenir-soi, pour Stendhal (comme pour Marivaux), est le sentiment dans sa plénitude. Mais bien sûr, tous les sentiments n'ont pas le caractère de la spontanéité vraie : il y a de fausses passions qui ne sont la projection de notre orgueil et dans lesquelles nous nous dupons nous-mêmes. L'effet de l'isolement de Julien dans son face à face avec la mort est précisément de lui permettre de faire le tri entre les premiers et les seconds ; d'apprendre à discerner – et d'abord en lui-même – « l'amour de tête » de « l'amour vrai ».

Même l'épisode le plus obscur du roman, la tentative d'assassinat de Mme de Rênal dans l'église de Verrières, est une conséquence directe de cette éducation

1. Montaigne, *Essais*, II, XVII, 649 b.

2. Marivaux, *Les Fausses Confidences*, acte III, scène XII.

sentimentale. Certes, Julien agit ici dans un état second, et il prend conscience aussitôt de toute l'horreur de son geste. Mais, pour la première fois peut-être, il agit sans calculer sa conduite, et sur ce plan au moins, paradoxalement, l'assassinat manqué perpétré contre Mme de Rênal a été lui-même inspiré indirectement par le don inestimable qu'elle lui a fait : la capacité à s'abandonner à ce qu'il est. Comme le souligne Thomas Pavel, « Stendhal est probablement le premier romancier qui présente les actes les plus sérieux de la vie des hommes comme *essentielle-ment* gouvernés par la fantaisie, par l'étourderie et par les impulsions du moment »<sup>1</sup>. Mais il s'agit moins ici, en réalité, d'une « anthropologie de la liberté fondée sur le caprice »<sup>2</sup>, pour reprendre son expression, que d'une capacité, difficilement acquise, et qui, du point de vue de Stendhal, n'a pas de prix, de discerner – comme dans les exercices spirituels d'Ignace de Loyola –, les mouvements *véritables* qui nous animent. Bien sûr, l'impulsion au meurtre n'en est qu'une parodie grossière, une caricature ; il faudra toute l'expérience de la captivité pour permettre à Julien de réaliser cette alchimie, d'acquérir une liberté réelle, qui repose en premier lieu sur la cessation du mensonge.

Il existe ainsi un arrière-plan du *Rouge et le Noir* que l'on serait tenté de qualifier de « métaphysique », et qui réside dans une affirmation réitérée que Stendhal : « Je crois que pour être grand dans quelque genre que ce soit il faut être soi-même »<sup>3</sup>. Mais que signifie « être soi-même » ? Quelle contribution Stendhal apporte-t-il à une pensée de l'ipséité ? L'être-soi se confond, aux yeux du romancier, avec le naturel, et celui-ci exige la défaite conjointe de l'orgueil et de la vanité, la cessation du contrôle de soi pour paraître tel ou tel aux yeux des autres, la fin du narcissisme spéculaire qui nous fait nous mirer dans notre image sociale, l'acquisition d'une forme de simplicité. L'une des scènes les plus emblématiques du roman, à cet égard, est celle dans laquelle Julien observe avec admiration l'« adresse » du jeune évêque d'Agde qui vérifie l'inclination de sa mitre devant une psyché et s'exerce à bénir les fidèles en observant ses propres gestes (I, p. 314-316). Nous sommes encore dans la première partie du roman, et, selon une specularité redoublée, Julien s'observe en réalité lui-même en observant son double devant un miroir. À l'opposé de ce contrôle de soi réflexif, le naturel repose sur une adhésion à soi irréfléchie, et donc sur une insouciance à l'égard de soi-même, sur une absence de plan, un défaut de calcul, qui conduisent à ne pas même « penser » à ce qu'on fait. Ainsi, Mme de Rênal est « sans projet » (I, p. 301). On perd le naturel – comme la grâce – aussitôt qu'on cherche à l'observer ou à s'assurer qu'on le possède. C'est pourquoi le naturel ne fait qu'un avec la simplicité qui n'existe que dans l'ignorance d'elle-même<sup>4</sup>.

Toutefois, avec le naturel, nous avons affaire à quelque chose de plus profond qu'à une simple absence de composition de soi. Car ce qui se joue dans le contrôle de notre apparence est plus que cette apparence : c'est notre être même. Le complet renversement de perspective que suggère le roman stendhalien consiste en effet

1. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 265.

2. *Ibid.*

3. Stendhal, *Journal*, 4 mars 1818, in *Œuvres intimes*, tome II, *op. cit.*, p. 1322.

4. Il faudrait ajouter au nombre des influences possibles de Stendhal la théorie des « actes simples » de Fénelon et la supériorité de ces derniers sur les actes réfléchis. Voir Fénelon, *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1983, notamment p. 1043-1044.

à affirmer que notre intériorité ne se peut se dissocier de son expression, ni notre identité de sa manifestation (véridique) aux autres : nos expressions spontanées ne sont pas la manifestation seconde d'une intériorité qui pourrait être ce qu'elle est en dehors d'elles et indépendamment d'elles ; nos expressions sont le lieu même où notre intériorité prend forme. C'est en nous abandonnant à nos pensées et à nos sentiments véritables, en les manifestant aux autres par nos conduites, que nous pouvons *découvrir* ce que nous pensons et éprouvons *réellement*, et accéder par là à ce que nous sommes. Notre véracité pour les autres ne se borne pas à exprimer ou à refléter notre identité, elle est le creuset où celle-ci prend forme et, en ce sens, elle la constitue<sup>1</sup>. Le défaut de naturel ne conduit pas uniquement à un échec dans la communication de soi, mais à un échec à *être soi*. Ce qui implique que notre être même est de nature de part en part *relationnelle* : c'est toujours pour les autres et devant les eux que nous pouvons être celui que nous sommes. L'hypocrisie et l'affectation ne constituent pas alors simplement une dérobade vis-à-vis des autres, mais aussi et d'abord vis-à-vis de soi, une manière de se faire défaut à soi-même. C'est pourquoi il n'existe pas de « connaissance de soi » privée, qui pourrait s'abstraire de notre capacité à exister devant les autres dans une forme de vérité à leur égard<sup>2</sup>. Telle nous semble être la leçon principale de ce roman et la métaphysique implicite qui le gouverne. Si nous avons raison, cette métaphysique n'est pas sans conséquences pour la philosophie elle-même.

---

1. Une des conséquences en est que les expressions, les regards, les attitudes ne sont pas habituellement des signes à déchiffrer, mais les manifestations mêmes des pensées et des émotions. Au séminaire Julien constate que les « idées mondaines » qu'il y apporte sont faciles à déceler et que les autres séminaristes les « lisent sur [sa] figure, quoi qu'[il] fasse » (I, p. 389). Le renversement que Stendhal opère dans sa compréhension de notre identité a son corollaire dans un renversement dans l'approche du problème de l'expression. Les pensées, les sentiments sont transparents, sauf dispositions particulières que nous prenons pour les cacher. On pense encore à Marivaux, et à sa nouvelle « Voyage au monde vrai » : « Les hommes sont faux, mais ce qu'ils pensent dans le fond de l'âme, perce toujours à travers ce qu'ils disent et ce qu'ils font » (*Le Cabinet du philosophe*, feuille VII, in *Journaux 2, op. cit.*, p. 244). On peut penser aussi à ce que dira Wittgenstein dans un tout autre contexte : « "On voit l'émotion" – Par opposition à quoi ? – On ne voit pas d'abord les contorsions du visage, pour *conclure* ensuite (à la façon dont le médecin établit un diagnostic) à la joie, à la tristesse ou à l'ennui. On décrit immédiatement un visage comme triste, rayonnant de bonheur, ou plein d'ennui, même si l'on est incapable de donner aucune autre description des traits de ce visage. – La tristesse, pourrait-on dire, est personnalisée dans le visage » (Wittgenstein, *Zettel*, éd. d'E. Anscombe et G. H. von Wright, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1970, §225, p. 41-42 ; trad. de J.-P. Cometti et É. Rigal, Paris, Gallimard, 2008, p. 61).

2. On pourrait soutenir que cette affirmation est aussi à la base de tout le projet autobiographique de Stendhal. Stendhal clame à de nombreuses reprises qu'il ne sait pas qui il est (à cet égard, il est l'anti-Rousseau) : ce qu'il est, peut-être l'apprendra-t-il lui-même du naturel avec lequel il se présentera au lecteur. La confession n'expose pas une vérité déjà disponible ; elle n'a de valeur qu'en tant qu'elle « fait » la vérité sur celui qui s'y livre. Voir par exemple *Souvenirs d'égotisme*, in *Œuvres intimes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1982, p. 429-430 : « Quel homme suis-je ? Ai-je du bon sens, ai-je du bon sens avec profondeur ? Ai-je un esprit remarquable ? En vérité, je n'en sais rien. [...] Voyons si en faisant mon examen de conscience la plume à la main j'arriverai à quelque chose de *positif* et qui reste *longtemps* vrai pour moi ». Voir aussi *Vie de Henri Brulard*, in *Œuvres intimes*, tome II, *op. cit.*, p. 532-533.